

# TICONTRE

---

TEORIA TESTO TRADUZIONE

09

---

20  
18

**T**  
**B**

## TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 9 - MAGGIO 2018

---

*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, CLAUDIA CROCCO, FRANCESCA DI BLASIO,  
MATTEO FADINI, ADALGISA MINGATI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

### Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), 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*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

### Redazione

FEDERICA CLAUDIA ABRAMO (*Trento*), GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), VALENTINO BALDI (*Malta*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), ANDREA BINELLI (*Trento*), SIMONA CARRETTA (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Roma Sapienza*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), PAOLO COLOMBO (*Trento*), ALESSIO COLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), FILIPPO GOBBO (*Pisa*), CARLA GUBERT (*Trento*), FABRIZIO IMPELLIZZERI (*Catania*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento – Paris EHESS*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), CHIARA POLLI (*Trento*), STEFANO PRADEL (*Trento*), NICOLÒ RUBBI (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), GABRIELE SORICE (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*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.

## Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – IX (2018)

### I CONFINI DEL SAGGIO.

#### PER UN BILANCIO SUI DESTINI DELLA FORMA SAGGISTICA

a cura di Federico Bertoni, Simona Carretta, Nicolò Rubbi

	v
<i>I confini del saggio. Per un bilancio sui destini della forma saggistica</i>	vii
PAOLO BUGLIANI, « <i>A Few Loose Sentences</i> »: Virginia Woolf e l'eredità metasaggistica di Montaigne	1
RAPHAËL LUIS, <i>L'essai, forme introuvable de la world literature?</i>	27
PAOLO GERVASI, <i>Anamorfosi critiche. Scrittura saggistica e spazi mentali: il caso di Cesare Garboli</i>	45
MATTEO MOCA, <i>La via pura della saggistica. La lezione di Roberto Longhi: Cesare Garboli e Alfonso Berardinelli</i>	67
PAU FERRANDIS FERRER, <i>Erich Auerbach como ensayista. Una lectura de Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental</i>	83
JEAN-FRANÇOIS DOMENGET, <i>Service inutile de Montherlant. L'essai et l'essayiste à la jonction des contraires</i>	101
LORENZO MARI, <i>Essay in Exile and Exile From The Essay: Edward Said, Nuruddin Farah and Aleksandar Hemon</i>	119
FRANÇOIS RICARD, <i>La pensée romancière. Les essais de Milan Kundera</i>	137
LORENZO MARCHESE, <i>È ancora possibile il romanzo-saggio?</i>	151
STEFANIA RUTIGLIANO, <i>Saggio, narrazione e Storia: Die Schlafwandler di Hermann Broch</i>	171
BRUNO MELLARINI, <i>Messaggi nella bottiglia: sul saggismo letterario e civile di Francesca Sanvitale</i>	187
SARA TONGIANI, <i>Adam Zagajewski: nel segno dell'esilio</i>	207
ANNE GRAND D'ESNON, <i>Penser la frontière entre essai et autobiographie à partir de la bande dessinée. Are You My Mother? d'Alison Bechdel</i>	221
ANNA WIEHL, <i>'Hybrid Practices' between Art, Scholarly Writing and Documentary – The Digital Future of the Essay?</i>	245
CLAUDIO GIUNTA, <i>L'educazione anglosassone che non ho mai ricevuto</i>	267

### SAGGI

279

LEONARDO CANOVA, <i>Il gran vermo e il vermo reo. Appunti onomasiologici sull'eteromorfia nell'Inferno dantesco</i>	281
SARA GIOVINE, <i>Varianti sintattiche tra primo e terzo Furioso</i>	305
MAŁGORZATA TRZECIAK, <i>Orizzonti d'attesa: sulla ricezione di Leopardi in Polonia dall'Ottocento a oggi</i>	325
CHARLES PLET, <i>Les figures de « folles littéraires » chez François Mauriac et Georges Bernanos. De l'hystérie fin-de-siècle à la « passion homicide » moderne</i>	341

BRENDA SCHILDGEN, <i>Primo Levi, the Hebrew Bible and Dante's Commedia in Se Non Ora, Quando?</i>	359
LAURA RINALDI, <i>Postmodern turn. Per una possibile rilettura della critica sul postmoderno</i>	375
MARIA CATERINA RUTA, <i>Y se llamaban Mahmud y Ayaz de José Manuel Lucía Megías. Un epos contemporáneo</i>	393
<b>TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE</b>	<b>405</b>
IRINA BUROVA, <i>On the Early Russian Translations of Byron's Darkness (1822-1831)</i>	407
FABRIZIO MILIUCCI, <i>La poesia francese in Italia tra Ungaretti e Fortini</i>	425
STEFANO FOGARIZZU, <i>Il quadruplo di Alberto Mario DeLogu. Scrivere e autotradurre in quattro lingue</i>	449
<b>REPRINTS</b>	<b>465</b>
ORESTE DEL BUONO, <i>Il doge &amp; il duce</i> (a cura di Alessandro Gazzoli)	467
<b>INDICE DEI NOMI</b> (a cura di C. Crocco e M. Fadini)	<b>473</b>
<b>CREDITI</b>	<b>483</b>



I CONFINI DEL SAGGIO.  
PER UN BILANCIO SUI DESTINI DELLA  
FORMA SAGGISTICA

A CURA DI

FEDERICO BERTONI, SIMONA CARRETTA, NICOLÒ RUBBI



## I CONFINI DEL SAGGIO. PER UN BILANCIO SUI DESTINI DELLA FORMA SAGGISTICA

FEDERICO BERTONI, SIMONA CARRETTA E NICOLÒ RUBBI

Agli inizi del secolo scorso, nelle primissime battute del testo *L'anima e le forme*, György Lukács confidava all'amico Leo Popper come il tentativo apparentemente semplice di individuare il *trait d'union* tra le varie parti dell'opera si fosse presto trasformato in una domanda di carattere puramente teorico: che cosa è il saggio? Come rivo di natura carsica, riaffiorava così nel 1911 una questione plurisecolare, che trovava in Michel de Montaigne e Francis Bacon i suoi ispiratori e nella produzione letteraria del Settecento il proprio ἀκμῆ. In seguito, l'età moderna sembra aver ulteriormente favorito lo sviluppo di quella vocazione antisistemica, già attribuita al saggio dalla sua stessa etimologia: la sua derivazione dal tardo latino *exagium* (la «bilancia») ha permesso di identificare nell'attitudine a «soppesare», ossia a ricondurre continuamente le idee consolidate alla prova dell'esperienza concreta, il carattere fondamentale della scrittura saggistica. L'individuazione dell'elemento sperimentale come suo tratto distintivo, da una parte ha agevolato il riconoscimento del saggio come forma autonoma, ma, dall'altra, ha anche permesso di apprezzarne le sempre più frequenti interazioni con le varie arti letterarie.

Se, al pari della poesia, il saggio si contraddistingue per la propensione ad una forma più o meno breve e per la tendenza a procedere per libere associazioni, con il romanzo sembra invece condividere direttamente la stessa ontologia: essa germinerebbe dal medesimo sguardo ironico, che saggista e romanziere impegnano continuamente nella critica delle presunte verità, e dalla comune scelta della prosa come strumento di relazione con il mondo. Il recente dibattito critico non ha mancato di registrare queste somiglianze: studiosi come Thomas Pavel hanno riconosciuto nella commistione di narrazione e meditazione saggistica un carattere decisivo del romanzo moderno e contemporaneo (si pensi a Marcel Proust, Thomas Mann, Robert Musil, Jorge Luis Borges e, tra gli esempi più recenti, a Thomas Bernhard, Milan Kundera o ad Enrique Vila-Matas). Ciò ha indotto il critico François Ricard - nel numero che la rivista francese «L'atelier du roman» ha dedicato al rapporto tra il romanzo e il saggio<sup>1</sup> - a riconoscere nel romanzo un cantiere d'elezione per lo sviluppo della pratica saggistica nel XX secolo. Non è allora un caso che, in questo periodo, proprio nella critica letteraria firmata dai romanzieri sia stato possibile riconoscere uno dei lineamenti più fertili seguiti dal saggio: autori come Hermann Broch, Julien Gracq, Alejo Carpentier, Milan Kundera, Javier Cercas, Ricardo Piglia e Martin Amis si sono rivelati anche eccellenti saggisti; tra questi, va poi certamente annoverato il Julio Cortázar di *A passeggio con John Keats*. L'intensificazione della pratica saggistica, o di generi di scrittura presentati come tali, verificatasi a partire dal Novecento - un secolo che è stato definito da Marielle Macé come il «tempo del saggio»,<sup>2</sup> per la sua presenza di autori come Georges Bataille, Paul Valéry o Roland Barthes - non ha però comportato automaticamente la diffusione di una nuova consapevolezza degli obiettivi propri di questa forma letteraria; la parola «saggio» o la formula di «romanzo saggi-

<sup>1</sup> FRANÇOIS RICARD, *La solitude de l'essayiste*, in «L'Atelier du Roman», 50 (2007).

<sup>2</sup> MARIELLE MACÉ, *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Belin, 2006.

stico» spesso sono state adoperate per qualificare degli esperimenti meramente ibridi: semplici divagazioni narrative sull'attualità che, senza l'approfondimento reso possibile dall'invenzione di forme nuove, hanno finito solo per testimoniare la nuova sfiducia verso quel tipo di conoscenza conseguibile attraverso l'immaginazione. Al «tempo del saggio» sembra allora aver fatto seguito piuttosto il «tempo del commento», declinato nelle due modalità della «fiction» o della «non fiction».

L'associazione del saggio alle altre forme letterarie ha così rivelato anche lo scenario contraddittorio in cui è costretto a operare il saggista contemporaneo: fratello del poeta e del romanziere, a differenza di loro non può però contare sul riconoscimento di una tradizione sufficientemente definita rispetto alla quale confrontarsi; così, a parte i casi, rari ma luminosi, di saggisti puri, ossia di scrittori che hanno abbracciato l'arte del saggio con un certo grado di consapevolezza (a parte Montaigne, presumibilmente Alain, Emil Cioran o José Ortega y Gasset, in particolare per le sue *Meditazioni del Chisciotte*), tutti gli altri lo sono stati solo *incidentalmente*.

L'assenza di un numero sufficiente di modelli ha reso difficile anche agli studiosi pervenire ad una ricognizione, più o meno completa, degli obiettivi estetici e conoscitivi del saggio. È stato allora più facile procedere per negazione, secondo l'approccio seguito da Irène Langlet nella sua recente monografia, *L'abeille et la balance. Penser l'essai*,<sup>3</sup> quindi, stabilire dapprima cosa il saggio non è: trattato accademico, articolo, pamphlet, poema in prosa, diario, autobiografia, etc. Tutti generi in cui, comunque, qualche aspetto caratteristico del saggio pur sussiste.

Nonostante l'oggettiva difficoltà di inquadrare il profilo del saggista (che è sempre «in tirocinio e in prova», come scrive Montaigne), si è comunque visto come negli ultimi anni alcuni studiosi sembrino aver raccolto il testimone lasciato da intellettuali come Theodor Adorno, Walter Benjamin e Jean Starobinski nella riflessione sul saggio e preparato il terreno per quello che ci è sembrato apprestarsi ad essere uno dei più promettenti dibattiti critici europei.

In Italia, vi sono stati, anche recentemente, degli studi dedicati al saggio, sebbene abbiano inteso trattarlo solo tangenzialmente. All'esame delle sue relazioni con il romanzo è ad esempio dedicata la monografia di Stefano Ercolino,<sup>4</sup> Giancarlo Alfano, invece, ripercorre le origini etimologiche del saggio per comprendere l'influenza da esso esercitata sulla formazione della coscienza letteraria umoristica in Europa.<sup>5</sup> Infine, Anna Dolfi cura un'antologia dedicata alla «saggistica degli scrittori», pubblicata nel 2012, i cui contributi riconoscono alla critica di prosatori e poeti protagonisti del Novecento, da Italo Calvino a Paolo Volponi, da Vittorio Sereni a Yves Bonnefoy, una comune matrice.<sup>6</sup>

Ad oggi, però, il principale tentativo di inquadrare più organicamente il saggio resta il bilancio condotto da Alfonso Berardinelli nella celebre monografia del 2002, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*.<sup>7</sup>

<sup>3</sup> IRÈNE LANGLET, *L'Abeille et la Balance. Penser l'essai*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

<sup>4</sup> STEFANO ERCOLINO, *Il romanzo-saggio 1884-1947*, Milano, Bompiani, 2017.

<sup>5</sup> Cfr. GIANCARLO ALFANO, *L'umorismo letterario. Una lunga storia europea (secoli XIV-XX)*, Roma, Carocci, 2016.

<sup>6</sup> Cfr. la Premessa al volume: ANNA DOLFI (a cura di), *La saggistica degli scrittori*, Roma, Bulzoni, 2012.

<sup>7</sup> ALFONSO BERARDINELLI, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia,

Per il critico italiano, il saggista è espressione dell'autocoscienza laica, della soggettività individuale problematica e scissa, è antidogmatico e ironico come un esteta autentico. Tuttavia, se Berardinelli riconosce l'eccezione rappresentata da alcune prose di Leopardi e dalla produzione di De Sanctis, trova comunque la critica saggistica novecentesca della penisola s fibrata dal troppo tirare, alle due estremità, di tentazioni del tutto evasive e autocoscienza storica; si attesterebbe dunque nei saggisti nostrani del secolo scorso un'impossibilità alla mediazione tra continuità e rottura, fra tradizione e innovazione. Berardinelli pone inoltre l'attenzione sulla condizione di esiliato nella contemporaneità che interesserebbe chi si dedica al saggio: esiliato poiché l'avvento e lo sviluppo del giornalismo e delle scritture specialistiche sembrano minacciare la vocazione purista dei pochi veri saggisti rimasti. Secondo Berardinelli, per poter circoscrivere i tratti distintivi del saggio e così accertarne il valore come forma autonoma non si può teorizzare, ma è preferibile «studiare da vicino 'che cosa fanno' diversi tipi di saggisti e, di volta in volta, 'come è fatto', come funziona un saggio». A questa prospettiva si richiama direttamente il volume collettaneo curato nel 2007 da Giulia Cantarutti, Luisa Avellini e Silvia Albertazzi, che raduna gli interventi presentati al convegno internazionale *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, svolto all'Università di Bologna nel 2004;<sup>8</sup> l'indicazione metodologica di Berardinelli si traduce in una serie di contributi, raccolti dal volume, che del saggio sviluppano ciascuno un'idea particolare, ricercandolo nella prosa di alcuni scrittori o confrontando i risultati da esso ottenuti nelle diverse aree culturali.

Proponendo un monografico dedicato al saggio, a quasi vent'anni da *La forma del saggio* e a più di cento da *L'anima e le forme*, ci è sembrato utile seguire in parte questo approccio interstiziale, necessario per comprendere una forma letteraria contraddistinta da una così ampia varietà di manifestazioni. Nell'ottica teorica e comparatistica che caratterizza «Ticontre», abbiamo voluto allargare la considerazione del saggio all'esame di tutti i suoi possibili confini, non solo temporali e spaziali, ma anche intesi come rapporti con gli altri generi o come confronti tra poetiche del saggio espresse da autori diversi; questo però senza perdere di vista l'obiettivo di sintetizzare i tratti specifici che qualificano il saggio come una forma letteraria autonoma, quindi di inquadrare la sua specificità estetica, per favorirne in futuro un più sicuro riconoscimento. Il titolo del presente dossier monografico, *I confini del saggio. Per un bilancio sui destini della forma saggistica*, rende conto dei due momenti di questa ricognizione.

L'ampio riscontro ricevuto dalla *call for paper* che ha dato vita al dossier (che include quindici contributi, di cui due in lingua inglese, quattro in francese e uno in spagnolo) sembra confermare una tendenza del saggio emersa fin dalle origini: la sua è una storia sovranazionale. Proprio per la difficoltà, già ricordata, di ricostruirne la genealogia, risulta ancora più complesso accertare, ad esempio, l'esistenza di una saggistica specificamente italiana, inglese, spagnola, ecc., a meno di non ricorrere a queste notazioni secondo un'accezione meramente geografica o in riferimento ad alcune particolari stagioni d'oro, come quella francese nel XX secolo.<sup>9</sup> La valutazione delle molte possibilità inerenti a quest'ar-

Marsilio, 2002.

8 GIULIA CANTARUTTI, LUISA AVELLINI e SILVIA ALBERTAZZI (a cura di), *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, Bologna, il Mulino, 2007.

9 Si veda MACÉ, *Le Temps de l'essai*, cit.

te è derivata soprattutto dalla sua considerazione in un'ottica trasversale, come dimostra il taglio comparatistico dei principali studi dedicati ad essa negli ultimi anni, da quello di Irène Langlet già menzionato all'indagine di Claire de Obaldia sullo «spirito del saggio»<sup>10</sup> da Montaigne a Borges fino ad altri volumi, impostisi nel dibattito europeo sul saggio e citati in maniera ricorrente dagli autori del presente monografico.

La varietà delle frontiere di volta in volta prese in esame per la definizione del saggio è sottolineata dall'ordine di successione degli articoli. Sono posti in apertura i testi di Paolo Bugliani e di Raphaël Luis, che inquadrano il saggio come un genere letterario caratterizzato da propri obiettivi conoscitivi e ne affrontano un'interpretazione storica e teorica ad ampio raggio. In particolare, Bugliani indaga la questione del suo rapporto con i generi più convenzionali e attesta la dignità letteraria del saggio sulla base delle considerazioni espresse al riguardo dagli stessi scrittori, secondo una parabola che da Montaigne conduce a Virginia Woolf. Il problema su cui Luis pone l'attenzione è invece quello della legittimazione del saggio entro i confini della *World literature*, per il modo in cui è stata definita da alcuni dei suoi principali teorici, Franco Moretti e Pascale Casanova. Il contributo di Paolo Gervasi, che tratta il saggio come un «terzo spazio» della letteratura, a metà strada tra discorso umanistico e discorso scientifico, tra analisi ed invenzione, introduce una piccola serie di articoli invece incentrati sul confronto tra alcuni autori distinti nel saggio: figure come Cesare Garboli, ricordato sia da Gervasi che da Matteo Moca, o come lo stesso Alfonso Berardinelli, che Moca mette a confronto con Garboli; mentre una lettura di *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, lo studio di Eric Auerbach, è al centro del contributo di Pau Ferrandis Ferrer.

Gli articoli di Jean-François Domenget e di Lorenzo Mari, a seguire, riguardano alcuni autori la cui attività saggistica rivela il loro duplice impegno artistico e sociale: Domenget analizza *Service inutile* (1935), una raccolta di articoli pubblicata da Henri de Motherlant, romanziere celebre in Francia ma anche critico attento del suo tempo; Mari confronta il modo in cui l'opera di Edward Said, Nuruddin Farah e Aleksandar Hemon riflette la loro comune condizione di esuli.

Incentrati su un gruppo di scrittori-saggisti, questi due testi introducono il lettore alla parte del monografico dedicata più specificatamente ai rapporti del saggio con il romanzo e la poesia, inaugurata dall'articolo di François Ricard.

Riflettendo sull'affinità tematica e formale individuata tra i romanzi di Milan Kundera e le sue quattro raccolte di saggi, *L'arte del romanzo*, *I testamenti traditi*, *Il sipario* e *Un incontro* (1986-2009), Ricard sviluppa delle considerazioni sul rapporto complementare che lega il saggio e il romanzo, da Ricard considerate come due arti autonome, unite da un approccio antisistemico alla conoscenza. Nel contributo successivo, Lorenzo Marchese si chiede se sia ancora possibile il romanzo-saggio: nonostante siano oggi numerosi gli scrittori che nei loro romanzi accolgono degli inserti saggistici, per lo studioso il significato assegnato a questi ultimi sembra essere diverso da quello che solevano attribuire loro i romanzieri del Primo Novecento; mentre nelle opere di autori come Marcel Proust e Robert Musil le riflessioni saggistiche si configuravano come un ulteriore strumento

<sup>10</sup> CLAIRE DE OBALDIA, *The Essayistic Spirit: literature, modern Criticism and the Essay*, Cotswolds, Clarendon Press, 1995.

dell'immaginazione, in quelle degli scrittori contemporanei che Marchese prende in esame (come Edoardo Albinati e Francesco Pecoraro) il saggio ridurrebbe le sue possibilità conoscitive per limitarsi a riflettere su ciò che è già oggetto di cronaca. I due contributi successivi, di Stefania Rutigliano e di Bruno Mellarini, riguardano ancora i rapporti stabiliti dagli scrittori con il saggio; mentre Rutigliano analizza *I sonnambuli* di Hermann Broch, una trilogia romanzesca il cui impianto saggistico risulterebbe dal carattere discontinuo della sua struttura, Mellarini approfondisce la figura di Francesca Sanvitale, scrittrice la cui vena saggistica è evidente fin da *Il cuore borghese*, il suo primo romanzo, pubblicato nel 1972. L'articolo di Sara Tongiani è invece dedicato ad Adam Zagajewski, poeta dal valore riconosciuto anche in Italia, oltre che consapevole interprete del genere saggistico.

Gli articoli finali del dossier monografico sono dedicati alle possibili evoluzioni del saggio nell'età contemporanea e futura.

Il testo di Anne Grand d'Esnon, che esplora la dimensione saggistica interna ad un fumetto di Alison Bechdel, *Are you my mother?*, nei suoi rapporti con la psicoanalisi, e quello di Anna Wiehl, dedicato al «futuro digitale» del saggio, permettono al lettore di addentrarsi nella questione, di questi tempi dibattuta a proposito delle diverse arti letterarie, relativa alla possibilità di trasporre i caratteri specifici di un genere, qual è il saggio, al di fuori dell'originario ambito prettamente letterario.

Chiude il dossier monografico l'articolo di Claudio Giunta, che invita a guardare oltre i confini nazionali e indica in una certa critica militante di stampo anglosassone, in cui si sono distinti autori come Gore Vidal, Lionel Trilling, Edmund Wilson, e il cui cantiere d'elezione sono le riviste come la «New York Review of Books», dei modelli utili per l'apprendista saggista.

Si può osservare come l'invito a considerare il saggio in rapporto alle sue possibili frontiere abbia permesso di non limitarne la considerazione all'interpretazione solitamente più accreditata dal senso comune, che lo costringe tra la letteratura la filosofia, e abbia consentito di riconoscerne in maniera più dettagliata alcuni aspetti. Gli articoli raccolti ben sottolineano il valore del saggio come possibilità del discorso critico e intellettuale o come strumento della riflessione di un autore sulla sua poetica. Ciò che lo contraddistingue resta però il suo spirito ironico, ricordato, ad esempio, dai testi di Ricard e Bugliani, la chiarezza libera da dogmi, su cui insiste Giunta, e soprattutto l'attitudine ad esprimere delle idee attraverso l'invenzione di una forma, come evidenzia Gervasi. Il saggio è «congiunzione degli opposti» secondo Domenget, che rileva la dimensione compositiva propria del genere; infine, assicura la possibilità di una visione laterale, come lasciano intendere Mellarini, per il quale il saggista è «colui che cerca di afferrare il reale attraverso il dispositivo della *camera ottica*»,<sup>11</sup> e ancora Gervasi, che per spiegare il funzionamento del saggio ricorre ad un paragone con l'arte dell'anamorfofi.

Cosa resta fuori? Nonostante la riflessione sul saggio vanti ormai una storia secolare, il percorso verso l'identificazione dei caratteri che permettono, come auspicato dal nostro monografico, di qualificarlo come una forma autonoma della letteratura è appena accennato. Se, da un lato, la ricerca delle sue applicazioni all'interno degli altri generi


11 Si veda il saggio di Mellarini, a p. 203.

letterari ne testimonia la vitalità e la possibilità di ossigenare a sua volta questi ultimi, svolgendovi la sua funzione antinormativa, dall'altro essa è stata a volte intesa come un incoraggiamento ad intendere il saggio come un genere ancillare della letteratura e ha quindi prevalso la sua considerazione come un tipo di scrittura semplicemente ibrido. La sfida ad approfondire la comprensione del suo funzionamento specifico, senza comunque perdere di vista la varietà delle sue manifestazioni, è quindi ancora aperta agli studiosi e ai saggisti.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALFANO, GIANCARLO, *L'umorismo letterario. Una lunga storia europea (secoli XIV-XX)*, Roma, Carocci, 2016. (Citato a p. viii.)
- BERARDINELLI, ALFONSO, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002. (Citato a p. viii.)
- CANTARUTTI, GIULIA, LUISA AVELLINI e SILVIA ALBERTAZZI (a cura di), *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, Bologna, il Mulino, 2007. (Citato a p. ix.)
- OBALDIA, CLAIRE DE, *The Essayistic Spirit: literature, modern Criticism and the Essay*, Cotswolds, Clarendon Press, 1995. (Citato a p. x.)
- DOLFI, ANNA (a cura di), *La saggistica degli scrittori*, Roma, Bulzoni, 2012. (Citato a p. viii.)
- ERCOLINO, STEFANO, *Il romanzo-saggio 1884-1947*, Milano, Bompiani, 2017. (Citato a p. viii.)
- LANGLET, IRÈNE, *L'Abeille et la Balance. Penser l'essai*, Paris, Classiques Garnier, 2015. (Citato a p. viii.)
- MACÉ, MARIELLE, *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Belin, 2006. (Citato alle pp. vii, ix.)
- RICARD, FRANÇOIS, *La solitude de l'essayiste*, in «L'Atelier du Roman», 50 (2007). (Citato a p. vii.)

## 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.



## NOTIZIE DEGLI AUTORI

FEDERICO BERTONI insegna Teoria della letteratura all'Università di Bologna. Tra i suoi lavori: *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura* (La Nuova Italia, 1996; Le-dizioni, 2010), *Romanzo* (La Nuova Italia, 1998), *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà* (Einaudi, 2001), *Realismo e letteratura. Una storia possibile* (Einaudi, 2007), *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti* (Carocci, 2018). Ha curato l'edizione critica di Italo Svevo, *Teatro e saggi*, in *Tutte le opere di Italo Svevo* ("I Meridiani" Mondadori, 2004). È membro della Giuria dei Letterati del Premio Campiello e presidente dell'Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura ([www.compalit.it](http://www.compalit.it))

[federico.bertoni@unibo.it](mailto:federico.bertoni@unibo.it)

SIMONA CARRETTA ha conseguito un dottorato di ricerca in Letterature com-pare a seguito di una cotutela tra l'Università degli Studi di Trento e l'Université Paris-Sorbonne. Attualmente è assegnista e cultrice di Letterature comparate presso l'Univer-sità degli Studi di Trento. Per il Seminario Internazionale sul Romanzo (SIR), cura l'asse di ricerca *Il romanzo e le altre arti*. Una ventina di suoi articoli, prevalentemente dedicati al romanzo europeo, sono apparsi in volumi collettanei e su riviste come «L'Atelier du roman» e «Strumenti critici». Per la rivista on-line «Zibaldoni e altre meraviglie» ha curato la rubrica *L'arte del saggio*.

[simona.carretta@libero.it](mailto:simona.carretta@libero.it)

NICOLÒ RUBBI, laureato in filosofia teoretica presso le Università di Bologna e Tren-to, è attualmente dottorando di ricerca in letterature comparate presso l'Università degli studi di Trento, dove si occupa principalmente della letteratura di area spagnola e lati-noamericana. È autore di saggi su Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Carlo Levi, Giuseppe Ungaretti, Giovanni Testori, Dino Buzzati. Collabora stabilmente con riviste di lettera-tura, filosofia ed ecologia. È da poco uscita la sua prima raccolta di poesie, *Variazioni sull'ora e sull'aurora*, con cui ha ottenuto la menzione durante la trentesima edizione del premio Lorenzo Montano, Rivista ANTEREM.

[nicolo.rubbi@unitn.it](mailto:nicolo.rubbi@unitn.it)

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

FEDERICO BERTONI, SIMONA CARRETTA e NICOLÒ RUBBI, *I confini del saggio. Per un bilancio sui destini della forma saggistica*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzio-ne», IX (2018), pp. vii–xiii.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



## «A FEW LOOSE SENTENCES»: VIRGINIA WOOLF E L'EREDITÀ METASAGGISTICA DI MONTAIGNE

PAOLO BUGLIANI – *Università di Pisa*

Il contributo prende le mosse dalla volontà di confutare un assunto critico molto diffuso nella cultura anglosassone, ossia il pregiudizio di inferiorità che grava sulla forma del saggio fin dalle sue origini, e di cui, nella parte iniziale, si vuole tratteggiare un succinto resoconto. Questo preambolo storiografico prelude ad un'ipotesi sulle due ragioni che potrebbero essere alla base del suddetto pregiudizio, circostanziate negli *Essais* di Montaigne. Da una parte la mancanza di fonti classiche facilmente identificabili per l'opera di Montaigne, dall'altra l'assenza di un Manifesto estetico a cui guardare per figurarsi un prototipo del genere saggistico. Una via di uscita teorica potrebbe essere il ricorso ai pronunciamenti dei saggisti stessi, che permette alle caratteristiche intrinseche alla forma saggistica di emergere in una dinamica metaletteraria. Esattamente in questa prospettiva ci si vuole avvicinare a *The Modern Essay* di V. Woolf, proposto come epitome di uno specifico e utilissimo sottoinsieme del genere saggistico, che permette ad autori, critici e lettori di superare il pregiudizio e di riconoscere la centralità di una forma letteraria che è in grado di descrivere se stessa.

The paper builds on the confutation of a widespread critical prejudice, that has afflicted on the essay as a genre ever since its appearance, of which the paper draws a synthetic overview in its first part. This historiographical introduction a more specific hypothesis about two possible reasons for this prejudice, which have been explored in Montaigne's *Essais*. On the one hand, this prejudice is intertwined with the absence of specifically identifiable sources of Montaigne's work, on the other is linked to yet another absence, i.e. that of an aesthetical Manifesto on which to rely in order to posit some sort of prototype. The theoretical egress to this situation is the reliance on the pronouncements of the same essayists, that allows the inherent features of the genre emerge via a metaliterary approach. It is exactly in this perspective that the paper confronts V. Woolf's *The Modern Essay*, as the epitome of a specific and most useful category of essays that allows authors, critics and readers to overcome the prejudice and to recognize the importance of a literary form capable of describing itself.

And almost thence my nature is subdued  
To what it works in, like the dyer's hand:  
Pity me, then, and wish I were renewed.

WILLIAM SHAKESPEARE, *Sonnet CXI*.

### I CITTADINI DI SECONDA CLASSE

Parlare del saggio come genere letterario appare quasi volersi prendere una libertà su altre, più riconoscibili (e riconosciute) forme letterarie. Questo almeno sembra essere il sentimento alla base delle dichiarazioni di una nutrita schiera di saggisti a proposito del *medium* saggistico, che in questa sede verranno etichettate come *saggi sul saggio*, o dichiarazioni *metasaggistiche*, o *obiter dicta* saggistici. Etichette che attirano l'attenzione in primo luogo sul loro contenuto meta letterario, di commento o descrizione della forma saggio, e che solo ad una più approfondita lettura mostrano un valore aggiunto: quello di essere, dal punto di vista formale, esattamente ciò che si prefiggono di descrivere, il saggio. Prima di concentrarsi sulla natura teoricamente duplice di questi interessanti esemplari, è necessario soffermarsi su questo marcato sentimento di sospetto, che in maniera senza dubbio varia e multiforme, tinge il genere saggio delle fosche tinte dell'*understatement*

preventivo. Si legga per esempio la descrizione che Joseph Addison fece dei saggi propri e di Richard Steele nel fascicolo del 5 settembre 1712:

Among my Daily-Papers which I bestow on the Publick, there are some which are written with regularity and Method, and others that are run out into the Wilderness of those Compositions which go by the Names of Essays. As for the first, I have the whole Scheme of the Discourse in my mind before I set Pen to Paper. In the other kind of Writing, it is sufficient that I have several Thoughts on a Subject, without troubling myself to range them in such order, that they may seem to grow out of one another, and be disposed under the proper Heads. Seneca and Montaigne are patterns for Writing in this last kind, as Tully and Aristotle excel in the other. When I read an Author of Genius who writes without Method, I fancy myself in a Wood that abounds with a great many noble Objects, rising among one another in the greatest Confusion and Disorder.<sup>1</sup>

Questa opposizione tra i saggi e i trattati più seri – a cui però nel passaggio non si fa riferimento in maniera precisa, ma solo attraverso la perifrasi «some [papers] which are written with regularity and Method» – dimostra, a meno di duecento anni dal primo di marzo del 1580 (data della prima edizione degli *Essais* di Montaigne), quanto il saggio come genere attirasse una sorta di pregiudizio di inferiorità, per il quale essere un saggista diveniva quasi una scelta estetica ancillare, una via espressiva intrapresa *faute de créativité*, o *in appendice* ad un altro, più alto, tipo di produzione letteraria. Valga su tutte una definizione enciclopedica, quella data da Samuel Johnson a metà del XVIII secolo per il suo *Dictionary*, dove il saggio viene ben poco encomiasticamente definito «a loose sally of the mind; an irregular indigested piece; not a regular and orderly composition».<sup>2</sup> Un confronto tra le accezioni neppure tanto velatamente negative e restrittive degli addendi *sally*, *irregular*, *indigested* può bastare per comprendere la condiscendenza con cui il *Diktator* delle lettere anglosassoni del Settecento avesse in animo di descrivere la forma saggio: salvo poi distinguersi proprio in tale pratica letteraria per prolificità. Certo, la definizione da dizionario non suscitò la benevolenza critica e, ancora nella prima metà del Novecento, sull'*Enciclopedia Italiana* Mario Praz tratteggiava questa forma come «[c]omposizione relativamente breve e di carattere spigliato che investe un soggetto, senza pretesa di esaurirlo, da un punto di vista opposto a quello della trattazione sistematica».<sup>3</sup> Ancora una volta uno degli addendi, *spigliato*, lascia pensare a tutto fuorché ad un'opera stabilmente collocata nell'empireo letterario. Una convinzione tanto radicata da non abbandonare la scena critica neppure al giorno d'oggi, tanto che troviamo uno dei più famosi saggisti americani contemporanei, Philip Lopate, assumere una posizione di difesa durante un'intervista: «I make no apologies for the essay form, for the memoir form, or for any kind of literary nonfiction. These are genres that have been around for

1 JOSEPH ADDISON, *The Spectator*, a cura di HERNY MORLEY, London, George Routledge e Sons, 1888, p. 681.

2 SAMUEL JOHNSON, *Dictionary of the English Language*, London, J. & P. Knapton, 1755.

3 MARIO PRAZ, *Saggio*, in *Enciclopedia Italiana*, Roma, Treccani, 1936, [http://www.treccani.it/enciclopedia/saggio\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/saggio_(Enciclopedia-Italiana)/).

a long time, and we don't have to apologize for them, or act like they're new fads when they're not».<sup>4</sup>

Perché mai un saggista dovrebbe giustificare la sua volontà di esprimersi in forma saggistica? Per quanto concerne la critica anglofona, si deve riconoscere che tale diffuso e radicato sospetto nei confronti del genere insorge in una commedia di Ben Jonson del 1609, *Epicoene*, dove a fianco della prima occorrenza del lemma «essayist» troviamo pure la prima rimostranza contro tale categoria di scrittori:

DAUPHINE: Admirable!

CLERIMONT: How it chimes, and cries think i' the close, divinely!

DAUPHINE: Ay, 'tis Seneca

CLERIMONT: No, I think 'tis Plutarch

DAW: The dor on Plutarch and Seneca, I hate it: they are mine own imaginations, by that light. I wonder those fellows have such credit with gentlemen.

CLERIMONT: They are very grave authors.

DAW: Grave asses! Mere essayists. A few loose sentences, and that's all. A man would talk so, his whole age; I do utter as good things every hour, if they were collected and observed, as either of 'em.<sup>5</sup>

Essere un «mere essayist» equivaleva ad una sorta di taccia di infamia, attributo di inadeguatezza che non doveva esaurire la statura di un determinato autore, pena l'esclusione dall'*élite*.<sup>6</sup> L'accostamento equino di Jonson non deve essere considerato sconcertante, comunque, visto che già lo stesso padre del genere, Michel de Montaigne, non aveva esitato a definire i suoi *Chapitres* «chimeres et monstres fantasques [...] sans ordre et sans propos»,<sup>7</sup> oppure ancora «crotiques et corps monstrueux, rappicez de divers membres, sans certaine figure, n'ayants ordre, suite ny proportion que fortuite».<sup>8</sup> Su questa pista si inserì William Cornwallis – scrittore adesso sconosciuto ai più ma che amava fregiarsi del titolo di erede inglese di Montaigne – quando, con l'intento di proteggere il genere da letture pedanti e cerebrali che ne avrebbero tarpate le ali creative, si accordò a questo processo descrittivo-deprecativo, parlando del saggio come di una «manner of writing well befitting undigested motions, or a head not knowing his strength like a circumspect runner trying for a start, or providence that tastes before she buys».<sup>9</sup> Il par-

4 LANIA KNIGHT, *An Interview with Creative Nonfiction Writer Phillip Lopate*, in «Poets & Writers» (May 16th 2008), [http://www.pw.org/content/interview\\_creative\\_nonfiction\\_writer\\_phillip\\_lopate](http://www.pw.org/content/interview_creative_nonfiction_writer_phillip_lopate).

5 BEN JONSON, *Epicoene or the Silent Woman*, a cura di ROGER VICTOR HOLDSWORTH, London, A&C Black, 1990, pp. 41-42.

6 Molto interessante, seppure non propriamente allineato con l'argomentazione portata avanti in queste pagine, la rivalutazione del genere in prospettiva *postcoloniale*, dove un genere come il saggio permette una più efficace battaglia per la rinegoziazione del concetto stesso di canone, che passa da rigido elenco di leggi mirante all'esclusione ad un concerto di voci che creano all'unisono. Cfr. SILVIA ALBERTAZZI, *Funzioni del saggio postcoloniale di lingua inglese*, in *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, a cura di GIULIA CANTARUTTI, LUISA AVELLINI e SILVIA ALBERTAZZI, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 349-361, p. 354.

7 MICHEL DE MONTAIGNE, *Essais*, a cura di PIERRE VILLEY VERDUN e LOUIS SAULNIER, Paris, Presses Universitaires de France, 1965, p. 33.

8 *Ivi*, p. 183.

9 WILLIAM CORNWALLIS, *Of essays and books*, in «Quotidiana» (21 febbraio 2007), a cura di PATRICK MADDEN, [http://essays.quotidiana.org/cornwallis/essays\\_and\\_books/](http://essays.quotidiana.org/cornwallis/essays_and_books/).

tito del «but an essay», criticamente asfittico e speculativamente improduttivo, colora il giudizio critico sul genere di una venatura marcatamente riprovatoria, cucendogli addosso forzosamente un senso di inferiorità rispetto, ad esempio, al trattato sistematico – che in ogni sua parte conduce ad un fine, gnoseologicamente diretto verso il raggiungimento di una determinata verità scientificamente commensurabile – relegando il saggio ad una forzosa condizione di servilismo letterario. Questo pregiudizio era destinato a rimanere indelebilmente impresso al genere, come all'altezza del 1711 dimostra la netta e ferocemente censoria presa di posizione di Lord Shaftesbury nelle sue *Characteristicks*:

'Tis observable, that the Writers of Memoirs and Essays are chiefly subject to this frothy Distemper. Nor can it be doubted this is the true Reason why these Gentlemen entertain the World so lavishly with what relates to themselves. For having had no opportunity of privately conversing with themselves, or exercising their own Genius, so as to make Acquaintance with it, or prove its Strength; they immediately fall to work in a wrong place, and exhibit on the Stage of the World that Practice, which they shou'd have kept to themselves; if they design that either they or the World, shou'd be the better for their Moralities.<sup>10</sup>

Il saggio, quasi il frutto di un mancato bilanciamento degli umori del suo autore, è letto alla stregua di un errore di valutazione: l'energia speculativa, rivolta verso il soggetto, secondo Shaftesbury soffre di una mancanza di oculatezza nella canalizzazione delle risorse intellettive.<sup>11</sup> La critica di Shaftesbury palesemente riecheggia nei toni e nelle forme quella di Jonson e Cornwallis, può essere quindi sufficiente per dimostrare il carattere ereditario del sospetto: l'*intelligenzia* anglofona si fregia di un pregiudizio rispetto alla pratica esclusiva del saggismo, vista come pratica letteristica di arguzia fine a se stessa, la quale non può che finire nel reame delle «briciole» della «triste scienza»,<sup>12</sup> del tutto insufficiente per potersi fregiare del titolo di letterato.

Se William Hazlitt, un secolo dopo Shaftesbury – in un saggio dove raccoglie le proprie impressioni dopo aver assistito ad uno spettacolo di virtuosismo circense – vede bene di lasciarsi andare alla deprecazione della propria arte saggistica attraverso un'esclamazione icasticamente memorabile («What *abortions* are these Essays! What errors, what ill-pieced transitions, what crooked reasons, what lame conclusions! How little is made out, and that little how ill!»<sup>13</sup>), non stupirà certo trovare un *saggio sul saggio* assai poco elogiativo ad opera di H. G. Wells, visto e considerato quanto egli dovesse la celebrità alla propria abilità affabulatoria e romanzesca, piuttosto che a quella argomentativo-speculativa:

<sup>10</sup> ANTHONY ASHLEY COOPER, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, a cura di PHILIP AYRES, New York, Oxford University Press, 1999, p. 90.

<sup>11</sup> In uno studio della pratica di lettura dei saggi nella prima età moderna, proprio le affermazioni di Shaftesbury vengono collegate a quelle di Jonson come esemplari di uno stesso disagio verso la comunicazione della propria interiorità non mediata da impalcature argomentative stringenti e chiaramente identificabili: «Both Jonson and Shaftesbury chastise the practice of publishing the 'raw and undigested' stuff one writes for one's own use because to involve others in one's digestion is unseemly and gross» (SCOTT BLACK, *Of Essays and Reading in Early Modern Britain*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006, p. 2).

<sup>12</sup> THEODOR W. ADORNO, *Note per la letteratura 1943-1961*, prefazione di SERGIO GIVONE, Torino, Einaudi, 2012, p. 3.

<sup>13</sup> WILLIAM HAZLITT, *The Collected Works of William Hazlitt*, a cura di ALFRED RAYNER WALKER e ARNOLD GLOVER, 12 voll., London, J. M. Dent & Co., 1903, p. 79.

The art of the essayist is so simple, so entirely free from canons of criticism, and withal so delightful, that one must needs wonder why all men are not essayists. Perhaps people do not know how easy it is. Or perhaps beginners are misled. Rightly taught it may be learnt in a brief ten minutes or so, what art there is in it. [...] This is as much almost as anyone need know to begin essay writing. Given your proper pen and ink, or pencil and paper, you simply sit down and write the thing.<sup>14</sup>

Nello stesso periodo anche G. B. Chesterton si fece latore di un analogo spirito di autocommiserazione, contribuendo così a confermare lo status di inferiorità di questo genere e sottolineando il peso dell'*understatement* all'interno della logica descrittiva tipica dei *saggi sul saggio*, nei quali la modestia<sup>15</sup> degli autori è tanto prominente da poter produrre degli effetti alle volte nocivi dal punto di vista critico e teorico. Nella prefazione all'antologia *Essays of the Year 1931-32*, egli quasi denuncia la natura effimera e *in fieri* del saggio, per cui questo genere rimarrà, a sua detta, fatalmente e costituzionalmente imperfetto:

The essay is the only literary form which confesses, in its very name, that the rash act known as writing is really a leap in the dark. When men try to write a tragedy, they do not call the tragedy a try-on. [...] But an essay, by its very name as well as its very nature, really is a try-on and really is an experiment. A man does not really write an essay. He does really essay to write an essay. [...] The drama or the epic might be called the active life of literature; the sonnet or the ode the contemplative life. The essay is the joke.<sup>16</sup>

Chesterton sta in realtà travestendo in feroce requisitoria una lode spassionata: nella sua *Prefazione*, la filippica contro la presunta leggerezza del saggio non fa altro che evidenziarne la natura libertaria e insofferente alle costrizioni troppo rigide, alla sterilità immaginifica e al grigiore cerebrale del sistema, caratteristica che spetterà a Theodor W. Adorno sintetizzare a distanza di qualche decennio nel suo *Il saggio come forma*, peana all'emancipazione da una logica dogmatica:

Il saggio [...] si ribella contro l'antica ingiustizia subita da ciò che è caduco, contro la condanna che ancor oggi lo colpisce nel concetto. Il saggio prova terrore per la violenza del dogma che attribuisce *dignitas* ontologica al risultato dell'astrazione, al concetto metatemporale contrapposto all'individuale in esso assunto. [...] L'obiezione che comunemente gli è mossa, di aver cioè carattere frammentario e

14 HERBERT GEORGE WELLS, *The Writing of Essays*, in *Certain Personal Matters*, London, Lawrence & Bullen, 1898, pp. 180-185, p. 180.

15 Modestia che G. Douglas Atkins rileva con efficace stringatezza in Montaigne: «From the beginning, indeed, modesty has characterized the essay. Lukács refers to 'the wonderfully elegant and apt title of Essays' Montaigne gave his mere trials or attempts as 'simple modesty' and 'an arrogant courtesy.' Arrogance is hard to find, but otherwise the Hungarian theorist is surely right. Modesty there is everywhere in Montaigne, along with elegance, nowhere more so than when he tries, simply, to defend his undertaking, an *apologia prosuaessais* that turns 'Of Practice' from a personal account of a near death experience into a seminal revelation of the essayist's art» (DOUGLAS G. ATKINS, *Tracing the Essay: Through Experience to Truth*, Athens / London, University of Georgia Press, 2005, p. 12).

16 GILBERT KEITH CHESTERTON, *Essays of the Year 1931-32*, London, Argonaut Press, 1931, p. xi.

casuale, postula che la totalità sia data, quindi anche che soggetto e oggetto siano identici, e dà a intendere che si posseda tutto. Il saggio invece non vuole ricercare e distillare l'eterno dal caduco, quanto piuttosto rendere eterno quest'ultimo.<sup>17</sup>

Il caduco, l'impermanente, il frammentario: il saggio non ammette che gli si presciva aprioristicamente una sfera di azione definita e conchiusa. «Esso non prende le mosse da Adamo ed Eva, ma da ciò che vuol trattare; dice quanto gli viene in mente e finisce quando si sente esso stesso esaurito e non quando è esaurito l'oggetto: e così si colloca tra le quisquilie».<sup>18</sup> Quisquilie sembra essere il *mot juste* per un'ulteriore requisitoria che Ben Jonson volle mettere agli atti pure per via di prosa molti anni dopo la comica *boutade* del 1609, nel suo zibaldone di pensieri *Timber*, attaccando con maggiore vigore argomentativo la vacuità contenutistica e la banalità delle opinioni dei saggisti:

Some that turn over all books, and are equally searching in all papers; that write out of what they presently find or meet, without choice. By which means it happens that what they have discredited and impugned in one work, they have before or after extolled the same in another. Such are all the essayists, even their master Montaigne. These, in all they write, confess still what book they have read last, and therein their own folly so much, that they bring it to the stake raw and undigested; not that the place did need it neither, but that they thought themselves furnished and would vent it.<sup>19</sup>

Per Ben Jonson, che si conferma il Catone inglese del saggismo, il limite del saggio era quindi l'approccio effimero con cui esso entra in contatto con la realtà, caratteristica che secondo il *poet laureate* derivava da una carenza intrinseca di solidità, e che comportava la relegazione tra le *quisquilie*. Ma se fossero proprio i saggisti ad aver optato per tale etichetta? Rifiutando i dettami della *clara et distincta perceptio* di cartesiana memoria, il saggista compie una scelta espressiva ben definita e per nulla, come Jonson amava rimproverargli, casuale e gratuita. Mimando una prosa argomentativa, messa in crisi ad ogni paragrafo dal fluire ondivago della propria idiosincrasia individuale, il saggista trova il proprio posto nel Paese della Letteratura in qualità di *outsider*. Una sorta di *servitude volontaire*, la sua, sintetizzata da E. B. White nel «Foreword» ai suoi *Collected Essays* col fortunato sintagma «second-class citizen», che evoca l'immagine del saggista come non-conformista *par excellence*, idolo del pensiero non allineato che fa comprendere perché il Novecento stesso sia stato insignito, tra gli altri, dell'appellativo «secolo eminentemente critico e saggistico»:<sup>20</sup>

I like the essay, have always liked it, and even as a child was at work, attempting to inflict my young thoughts and experiences on others by outing them on paper. I early broke into print in the pages of St. Nicholas. I tend still to fall back on the

17 ADORNO, *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., pp. 11-12.

18 *Ivi*, p. 4.

19 BEN JONSON, *Timber or Discoveries Made upon Men and Matter*, a cura di FELIX E. SCHELLING, Boston, Ginn & Co., 1892, p. 25.

20 ALFONSO BERARDINELLI, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 26.



essay form (or lack of form) when an idea strikes me, but I am not fooled about the place of the essay in twentieth-century American letters – it stands a short distance down the line. The essayist, unlike the novelist, the poet, and the playwright, must be content in his self-imposed role of second-class citizen. A writer who has his sights trained on the Nobel Prize or other earthly triumphs had best write a novel, a poem, or a play, and leave the essayist to ramble about, content with living a free life and enjoying the satisfactions of somewhat undisciplined existence.<sup>21</sup>

La posizione di White è certamente memore della famosa presa di posizione di Joseph Wood Krutch, espressa nelle colonne della *Saturday Review* nel 1954 con l'eloquente titolo di «No Essays, Please!», in cui si incensava la maggiore efficacia intellettuale dell'articolo, a detrimento di un saggio le cui sorti, a prestar fede alla sua feroce requisitoria, venivano presentate come già fatalmente compromesse.<sup>22</sup> Sintomo e ominosa epitome del sentimento di sospetto citato in precedenza, lo sfogo di Krutch diviene nelle mani di White una rivendicazione potente ed efficacissima, che permette al saggista «heights unavailable to a great many 'first-class writers' who confront the extraordinary head-on»,<sup>23</sup> facendo dell'emarginazione una sorta di vanto per il genere. Se ghettizzandosi ci si fa *élite*, come cittadino di seconda classe il saggista è in grado di impadronirsi di un luogo altro, dove è in grado, in ultima analisi, di accedere ad una gamma di posture letterarie tanto variegata da dover essere collegata ad un'ostentazione quasi mercificatoria: «There are as many kinds of essays as there are human attitudes or poses, as many essays flavors as there are Howard Johnson ice creams».<sup>24</sup>

L'amplessima possibilità di scelta permette al saggista di raggiungere l'ambita meta della rendicontazione su carta delle variazioni possibili di quell'entità proteiforme che va sotto l'etichetta di *humanitas*: il saggio è perciò il genere che riesce a mettere in pratica la poetica satiresca di Giovenale (*Satire* I: 86-87), che desiderava caricare le sue opere di un assai nobile «farrago», e cioè di «quidquid agunt homines, votum, timor, ira, voluptas / gaudia, discursus».<sup>25</sup> Questa massima apparirà pure nell'apostrofe al lettore che Democritus Jr., *nom de plume* di Robert Burton, premette all'*Anatomy of Melancholy* (1621), appaiandola con un altro adagio di origine classica, anch'esso dichiarazione programmatica dell'utilità e necessità di un'esplorazione intellettuale e conseguente rendicontazione della natura umana, stavolta manifesto degli *Epigrammata* di Marco Valerio Marziale (IV.10): «Non hinc Centauros, non Gorgonas Hapryasque / invenies: hominem pagina nostra sapit».<sup>26</sup> Un terzo frammento che potrebbe dimostrarsi utile per la riflessione su questa sorta di umanesimo connaturato al genere saggio è la massima con cui Cremete, nell'*Heautontimoroumenos* di Terenzio (v. 77), risponde all'ammonizione di Menedemo

21 ELWYN BROOKS WHITE, *The Essays of E. B. White*, New York, Harper, 2006, pp. ix-x.

22 JOSEPH WOOD KRUTCH, *No Essays, Please!*, in «The Saturday Review of Literature», IV/10 (1951), pp. 18-35.

23 DOUGLAS G. ATKINS, *E. B. White. The Essayist as First-Class Writer*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012, p. 43.

24 WHITE, *The Essays of E. B. White*, cit., p. ix.

25 DECIMO GIUNIO GIOVENALE, *Satire*, a cura di ETTORE BARELLI, Milano, Rizzoli, 1998.

26 MARCO VALERIO MARZIALE, *Epigrammi*, a cura di GUIDO CERONETTI, Torino, Einaudi, 1979, p. 648.

a non immischiarsi negli affari altrui: «Homo sum: humani nihil a me alienum puto».<sup>27</sup> A riprova della centralità dell'*humanitas* per il genere saggio, basti constatare con quanta facilità troviamo tra i saggisti del XVIII e XIX secolo citate queste massime, ad esempio nel primo numero del *Tatler*, il 12 aprile 1709, in cui Richard Steele scelse proprio la citazione plautina come epigrafe, o Thomas De Quincey, che la incorporò nell'Introduzione alle sue *Confessions*.<sup>28</sup> I saggisti sembrano voler riprendere questa eredità sapienziale *verbatimim*, senza neppure riformularla, facendo di questa varia umanità il punto di partenza delle loro idiosincratice ricerche intellettuali, come all'altezza del 1818 William Hazlitt condensava in una delle sue migliori *public lectures*:

It does not treat of minerals or fossils, of the virtues of plants, or the influence of planets; it does not meddle with forms of belief, or systems of philosophy, nor launch into the world of spiritual existences; but it makes familiar with the world of men and women, records their actions, assigns their motives, exhibits their whims, characterises their pursuits in all their singular and endless variety, ridicules their absurdities, exposes their inconsistencies, [...] shews us what we are, and what we are not; plays the whole game of human life over before us. [...] It is in morals and manners what the experimental is in natural philosophy, as opposed to the dogmatical method.<sup>29</sup>

Il lettore di saggi si trova perciò alle prese con una forma letteraria che non propone dogmatiche ed inconfutabili verità, ma che semmai prende in carico il compito di dipingere l'essere umano nella sua *species* più comune e quotidiana in maniera quasi amatoriale, senza curarsi della rigidità del prodotto finale, ma cercando semmai di soddisfare una necessità faticosa atavica come la comunicazione della propria opinione. Questa rilassatezza nel portare avanti un tema così caro alla sensibilità letteraria occidentale potrebbe essere visto come la ragione dell'acredine dell'*establishment* a riconoscere pieni diritti a questa forma, che come Montaigne stesso ammetteva, possedeva un'«alleure poetique, à sauts et à gambades»,<sup>30</sup> che riesce nondimeno a racchiudere una rete di frammenti di coscienza in cui «chaque lopin y face son corps».<sup>31</sup>

## 2 UN SOLO PADRE, NESSUN ARISTOTELE

*Rebus sic stantibus*, dove rintracciare dei lineamenti formali indicativi del genere? La risposta, dettata in primo luogo dal buon senso critico, non può che essere: gli *Essais* di Michel de Montaigne. La scelta dell'etichetta «saggi» per i 107 «Chapitres» di cui l'opera si compone, può con sufficiente motivazione assurgere a genesi stessa del genere, in quanto i brevi frammenti di coscienza che Montaigne credeva degni di essere

27 PUBLIO TERENCE AFRO, *Il punitore di se stesso*, a cura di DARIO DEL CORNO e GABRIELLA GAZZOLA, Milano, Rizzoli, 1990, p. 52.

28 THOMAS DE QUINCEY, *The Collected Writings of Thomas De Quincey*, a cura di DAVID MASSON, London, A. & C. Black, 1897, p. 267.

29 WILLIAM HAZLITT, *The Collected Works of William Hazlitt*, a cura di ALFRED RAYNER WALKER e ARNOLD GLOVER, 12 voll., London, J. M. Dent & Co., 1903, vol. VIII, p. 177.

30 DE MONTAIGNE, *Essais*, cit., p. 994.

31 *Ivi*, p. 172.

affidati al pubblico (sebbene non intesi in prima battuta come atto letterariamente rivoluzionario), sono ciononostante una formazione inedita ed originale, incarnazione di una *Weltanschauung* nuova:

With Montaigne the 'essai' is still a sketchy concept, a kind of linking medium between the established forms of the 'sentence' or quotation on one side, and the 'book' on the other. Several crucial instances of the term 'essai,' in which it hovers between the then established usage as 'attempt' or 'trial' and an emancipation of the generic usage, *also* describes a movement away from book learning and authority towards the verdict of the independent mind.<sup>32</sup>

Per quanto siano stati da sempre indicati degli antecedenti, di cui si parlerà a breve, al solo Michel Eyquem può quindi essere con sufficiente sicurezza attribuito l'attributo di padre. Per nulla prono a svelare altre possibili relazioni "familiari", egli amava descrivere la sua opera come «le seul livre au monde de son espece, d'un dessein farouche et extravagant».<sup>33</sup> Avere un padre così facilmente identificabile implica una mancata discendenza diretta dalla tradizione classica, che nell'occidente culturalmente fedele a logiche di *imitatio* talvolta molto stringenti, è senza dubbio un intralcio.

Venire dichiarato figlio di un solo padre non impedì il tentativo di individuazione dei modelli. La caccia all'antecedente ha prodotto molti possibili candidati: i *Moralia* di Plutarco (I-II secolo d. C.) e le *Lettere a Lucilio* di Seneca (I secolo d. C.); ma pure le *Note del guanciale* (*Makura no Sōshi*, X secolo) di Sei Shonagon e le *Ore d'Ozio* (*Tzurezuregusa*, XIV secolo) di Yoshida Kenkō, se si volesse volgere la nostra attenzione critica ad esemplari provenienti dalla tradizione letteraria orientale. In tali esempi, tuttavia, non bisogna rintracciare dei veri e propri prodromi del saggio, bensì testi genericamente accostabili<sup>34</sup> a quello spirito di spontaneità del saggio che costituisce uno dei tratti distintivi oggetto delle critiche rivolte da Jonson: gli scritti di Plutarco, Kenkō e Seneca infatti sono semplicemente «part of a tradition known as 'following the brush'»,<sup>35</sup> e questo fatto non può bastare ad elevarli allo status di antenati diretti. Senza cedere ad ansie filologiche, si

32 GRAHAM GOOD, *The Observing Self: Rediscovering the Essay*, London / New York, Routledge, 1988, p. 28. Si veda anche il monumentale studio di Claire de Obaldia, *The Essayistic Spirit: Literature, Modern Criticism and the Essay* in cui il problema è articolato attorno ai concetti di genere e modo («Montaigne did not use the word as a generic concept but as a structural or methodological principle in keeping with the etymological meaning», CLAIRE DE OBALDIA, *The Essayistic Spirit: Literature, Modern Criticism and the Essay*, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 29).

33 DE MONTAIGNE, *Essais*, cit., p. 385.

34 Come, nella assai completa (sebbene eterogeneamente composta) miscellanea curata da Pierre Glaudes intitolata *L'essai: métamorphoses d'un genre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002, nella cui seconda parte («Aux origines de l'essai») vengono elencati Cicerone, Abelardo, Tommaso d'Aquino, Jean Bodin, Rabelais (con evidenti intenti patriottici). Questi testi, pur condividendo con gli *Essais* molti tratti ideologici, non possono però esservi accostati dal punto di vista formale senza far insorgere giustificabili dubbi.

35 ATKINS, *Tracing the Essay: Through Experience to Truth*, cit., p. 29. Di parere opposto John D'Agata, il quale, nella sua voluminosa antologia *The Lost Origins of the Essay* parte, in maniera molto magniloquente e senza dubbio mirata a presentare il saggio come una sorta di *forma mentis* universale, dalla Mesopotamia. Sebbene viziata da una a volte pressapochistica confusione di saggio e *nonfiction*, l'antologia di D'Agata serve senza dubbio come monito per chiunque si senta ancora in diritto di criticare la *nonfiction*, e di conseguenza anche il saggio, di inferiorità, non avendone evidentemente compreso la vera natura: «It's embarrassing,

potrebbe sottoscrivere l'adesione ad una temperie culturale che lo vorrebbe figlio non di autori specifici – con un conseguente ridimensionamento della paternità Montaigniana – ma piuttosto di una temperie culturale: quella, più precisamente, del Rinascimento europeo. Hall presenta il saggio come emanazione epitomica di un paradigma culturale umanista, che anziché fossilizzarsi sul raggiungimento del traguardo conoscitivo (leggi, della verità), è interessato a rendere conto del processo tramite cui si tenta («one essays» si direbbe in inglese) di giungervi:

It was surely no accident that this new genre, this new mode of enquiry, along with a new style of prose, should appear at this particular moment in European history. In an age fascinated by the implications of the new philosophy and the discovery of the New World, the essay provided a kind of prose composition particularly suited to the examination of conventional wisdom, the exploration of received opinion, and the discovery of new ideas and insights – a kind of written discourse which allowed the author to think freely outside the constraints of established authority and traditional rhetorical forms.<sup>36</sup>

Gli *Essais* sono un esempio capitale di topografia del sé, in cui Montaigne assunse le sembianze non del *vir illustris* che vuole eternizzare la propria vicenda individuale, ma semmai dell'esploratore<sup>37</sup> del Nuovo Mondo, che sfruttando le conoscenze ereditate dai suoi predecessori, porta a termine una *quest* intellettuale senza venire asservito dalla *doxa* pre-umanistica: «[b]y examining and questioning the hitherto undisputed authority of ancient sources, the *Essais* unmark the universal Truth which they are supposed to embody as simply the dominant world-view – the *doxa* – one which by definition is historically and culturally determined».<sup>38</sup> Pensare al saggio come lascito letterario più innovativo del Rinascimento è sicuramente una tentazione a cui è difficile resistere,<sup>39</sup> soprattutto se si

of course, to think nonfiction destroyed the world, especially since some readers are still suspicious of the form: a genre that is merely a dispensary of data – not a true expression of one's dreams, ideas, or fears. But I think this misperception is prevalent today because we haven't yet laid claim to an alternative tradition. Do we read nonfiction in order to receive information, or do we read it to experience art?» (JOHN D'AGATA (a cura di), *The Lost Origins of the Essay*, Saint Paul, Graywolf Press, 2009, p. 3).

36 MICHAEL L. HALL, *The Emergence of the Essay and the Idea of Discovery*, in *Essays on the Essay: Redefining the Genre*, a cura di ALEXANDER J. BUTRYM, Athens / London, University of Georgia Press, 1989, pp. 73-91, p. 78.

37 Immagine che è alla base anche del recente studio di Carlo Montaleone, *Oro, cannibali, carrozze. Il Nuovo Mondo nei Saggi di Montaigne*, e in particolare per quanto riguarda il concetto di esplorazione del sé: «Esplorare se stessi è una faccenda irta di ostacoli, non ultimo quello di difficile penetrabilità che il corpo vivente deve concedere alle mire dell'esploratore, soprattutto quando corpo ed esploratore sono la stessa persona» (CARLO MONTALEONE, *Oro, cannibali, carrozze. Il Nuovo Mondo nei Saggi di Montaigne*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p. 15).

38 OBALDIA, *The Essayistic Spirit: Literature, Modern Criticism and the Essay*, cit., p. 66. Cfr. Anche ATKINS, *Tracing the Essay: Through Experience to Truth*, cit., p. 32: «[a]uthority was in question everywhere, and in so many senses a new world was being born. [...] Recovery of the great learning of the ancient world abetted the effort, focusing attention on grammar, rhetoric, poetry, history, and moral philosophy. Attention thus shifted [...] from the ways of God to those of man, the latter becoming man's 'proper study'».

39 L'idea della *home-cosmography* senza un accenno a Sant'Agostino potrebbe apparire tendenziosa, ma basti solamente riflettere sulla mancanza di un'esplicita e riconoscibile vocazione religiosa del testo per concedere la sola menzione a piè di pagina. Sull'argomento, le fondamentali e tutt'ora insuperate pagine di CHARLES

tiene conto di quanto l'essere libero da modelli troppo stringenti potesse essere considerato segno di un'emancipazione dalle stringenti spire del pensiero dogmatico precedente alla rivoluzione umanista: «[h]e facilitated late Renaissance man's liberation from the authority of classical figures such as Aristotle and Seneca». <sup>40</sup>

Ciononostante, la sicurezza che il saggio abbia una data di nascita inequivocabilmente documentata – il primo marzo del 1580, anno in cui Michel Eyquem diede alle stampe, per la prima volta, i suoi *Essais* – sembra un *terminus post quem* troppo netto. Nessun genere letterario è mai stato così facilmente etichettabile. <sup>41</sup> Le affermazioni di paternità esclusiva del genere avanzate da Montaigne non bastano certo a liquidare i modelli che la storia letteraria ha man mano proposto. <sup>42</sup> Una delle prove che corroborano l'idea dell'apparentamento del saggio con la letteratura latina classica si trova nella dedica degli *Essays* di Francis Bacon al Principe di Galles del 1612 (che rimase inedita), in cui l'autore, seppure ammettendo la presunta modestia del saggio rispetto a un trattato sistematico, rivendica con orgoglio Seneca a nume tutelare della forma che da poco egli aveva contribuito a radicare nell'orizzonte culturale inglese:

To write just treatises requireth leisure in the writer, and leisure in the reader, and therefore are not so fit, [...]; which is the cause that hath made me choose some brief notes, set down rather significantly than curiously, which I have called Essays. The word is late, but the thing is ancient. For Seneca's epistles to Lucilius, if one mark [sic.] them well, are but Essays, that is, dispersed meditations, though conveyed in the form of epistles. <sup>43</sup>

Montaigne, contrariamente al compagno d'oltremarina, non volle mai confessare apertamente i suoi modelli, concedendo soltanto menzioni assai vaghe, <sup>44</sup> non avendo probabilmente nessuna intenzione di istituire un nuovo genere, come ben si comprende dalla sua scelta, ad esempio, di chiamare i singoli saggi che compongono i suoi tre libri

TAYLOR, *Sources of the Self. The Making of Modern Identity*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1989 (in particolare il cap. 7 della seconda parte).

40 WARREN BOUTCHER, *The School of Montaigne in Early Modern Europe*, 2 voll., Oxford, Oxford University Press, 2017, vol. I, p. lxiv.

41 Basti ricordare le dure critiche mosse da Georges Gusdorf a Philippe Lejeune circa l'assurdità di attribuire una data di nascita al genere autobiografico. Cfr. GEORGES GUSDORF, *De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie littéraire*, in «Revue d'Histoire Littéraire de la France», LXXV/6 (1975), p. 931.

42 «Early readers of Montaigne who promotionally referred to him as the 'French Thales' were describing him as a natural prototype of wisdom not caused by art and learning, though inevitably mediated by it to some degree. But others described him as doing no more than copying the true authors of his work, Seneca and Plutarch» (BOUTCHER, *The School of Montaigne in Early Modern Europe*, cit., p. 41).

43 FRANCIS BACON, *Essays*, a cura di JOHN PITCHER, Penguin, 1985, p. 239.

44 Con questo non si vuole in nessun modo lasciar intendere che Montaigne non esibisse le *auctoritas* con le quali i suoi *Chapitres* si mettono in dialogo costante e alle volte in maniera sovrabbondante, trasformando ogni escursione della sua mente su un argomento (almeno in principio) unilateralmente definito, in un *charivari* di voci che compongono un quadro intellettuale tra i più rimarcabili del Rinascimento. La reticenza a cui si fa riferimento è da intendersi in senso formale-strutturale, ossia di ammissioni dirette di testi che possano aver fornito a Montaigne l'idea di brevi divagazioni di argomento vario in cui è sempre privilegiato un punto di vista individuale e antidogmatico. Si veda soprattutto PIERRE VILLEY, *Les sources et l'évolution des Essais de Montaigne*, Paris, Hachette, 1908 e ANDRÉ TOURNON, *La glose et l'essai*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1983.

semplicemente «Chapitres»,<sup>45</sup> come parti di un *unicum* che, sebbene sempre orgogliosamente disorganico e asistemático, nella mente dell'autore almeno possedeva fisionomia unitaria. Gli unici accenni diretti sono i due passi seguenti:

Nous n'avons nouvelles que de deux ou trois anciens qui ayent battu ce chemin ; et si ne pouvons dire si c'est du tout en pareille maniere à cette-cy, n'en connoissant queles noms. Nul depuis ne s'est jetté sur leur trace. C'est une espineuse entreprinse, et plus qu'il ne semble, de suyvre une alleure si vagabonde que celle de nostre esprit ; de penetrer les profondeurs opaques de ses replis internes ; de choisir et arrester tant de menus airs de ses agitations. Et est un amusement nouveau et extraordinaire, qui nous retire des occupations communes du monde, ouy, et des plus recommandées.<sup>46</sup>

Quant à mon autre leçon, qui mesle un peu plus de fruit au plaisir, par où j'apprens à renger mes humeurs et mes conditions, les livres qui m'y servent, c'est Plutarque, depuis qu'il est François, et Seneque. Ils ont tous deux cette notable commodité pour mon humeur, que la science que j'y cherche, y est traictée à pieces décousues, qui ne demandent pas l'obligation d'un long travail, dequoy je suis incapable, comme sont les Opuscules de Plutarque et les Epistres de Seneque, qui est la plus belle partie de ses escrits, et la plus profitable.<sup>47</sup>

Questa coppia di passi non basta da sola ad assicurare una discendenza classica agli *Essais*, per lo meno per quanto riguarda Seneca, poiché egli, scrivendo *lettere*, si poneva nel solco di una forma letteraria ben consolidata nei suoi stilemi principali, soprattutto per la presenza di un interlocutore, che infonde ad ogni missiva un carattere vocativo che non ha riscontri negli *Essais*. L'influenza di Seneca è «moral, not formal; he [Seneca] is writing in an established classical genre, the familiar epistle, and using it as a means to instruct his young correspondent Lucilius in an established philosophy, that of Stoicism».<sup>48</sup> Nel caso di Plutarco, invece, la filiazione è più difficile da mettere in discussione, in quanto l'autore stesso definì i suoi scritti *appunti* (ὑπομνήματα 'hypomnemata'), base stessa, secondo Foucault, della scrittura del sé:

Their use as books of life, as guides for conduct, seems to have become a common thing for a whole cultivated public. One wrote down quotes in them, extracts from books, examples, and actions that one had witnessed or read about, reflections or reasonings that one had heard or that had come to mind. They constituted a material record of things read, heard, or thought, thus offering them up as a kind of accumulated treasure for subsequent rereading and meditation. [...] However personal they may be, these *hypomnemata* ought not to be understood as intimate journals [...] the intent is not to pursue the unspeakable, nor to reveal the hidden, nor to say the unsaid, but on the contrary to capture the already-said,

45 Sulla questione del titolo degli *Essais* di Montaigne si veda FRANÇOISE BERLAN, *Essai(s): fortunes d'un mot et d'un titre*, in *L'essai: métamorphoses d'un genre*, a cura di PIERRE GLAUDES, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002, pp. 1-16, pp. 1-16.

46 DE MONTAIGNE, *Essais*, cit., pp. 378-379.

47 *Ivi*, p. 413.

48 GOOD, *The Observing Self: Rediscovering the Essay*, cit., p. 44.

to collect what one has managed to hear or read, and for a purpose that is nothing less than the shaping of the self.<sup>49</sup>

Appare abbastanza chiara che la seconda circostanza cui si può ragionevolmente ascrivere il senso di sospettosa ostilità per la forma saggio è stata la mancata redazione, da parte del padre come di qualsiasi altro *practitioner*, di una Poetica del saggio esplicitamente schematizzata, contro le fluttuanti oscillazioni delle immagini del genere che i vari esemplari di esso hanno fornito di volta in volta, che indicasse con sufficiente chiarezza le *auctoritates* letterarie classiche su cui poggiava la legittimità letteraria della forma saggio. Nei due passi citati in precedenza, infatti, Montaigne mantiene l'anonimato sui modelli antichi, privando la sua opera di un *côté* tradizionale che sia espressamente riconoscibile.

Opera orfana di padri illustri, l'«epineuse entreprise»<sup>50</sup> che Montaigne porta avanti nei suoi *Essais* si dà ai propri lettori sola, senza cercare di risplendere della luce riflessa di autori canonici, presentandosi come figlia di un ingegno multiforme, «che decide di dire quello che gli viene in mente, che scrive i suoi saggi come lettere impossibili a destinatari inesistenti, che fa della propria ignoranza e della propria mancanza di talenti speciali il suo punto di partenza e di arrivo».<sup>51</sup> Questa spavalderia, questa sfrontatezza nell'abbandonarsi liberamente all'espressione «of a mind in rumination»,<sup>52</sup> come già accennato, lascerebbe pensare che l'autore possa vantare un manifesto per la forma di cui fa uso per portare a termine tale narcisistica impresa. In realtà, ad oggi, come ricorda Carl Klaus «[t]he essay has yet to find its Aristotle»,<sup>53</sup> Sempre riferendosi al padre della normatività letteraria, un altro acuto commentatore statunitense postula uno scenario ipotetico che se sulle prime può far sorridere, ma che fa immediatamente capire quanto siano irrimediabilmente necessari, per la fioritura letteraria, spunti di riflessione puntuale e, alle volte, puntigliosi: «All the confusion concerning the essay's literary status could have been avoided long ago had Homer composed 'On Lying', or better 'On Dying'. A few centuries later, Aristotle would have wrapped his mind around the form in his theory of literature and that would have been that.»<sup>54</sup> In effetti, se lirica e dramma, narrativa ed epica, alle proprie spalle vantano ciascuna uno stuolo di autori che hanno riflettuto su di esse enumerandone le caratteristiche in liste alle volte rilassate, alle volte perentorie, il saggio non basa la propria estetica sui pronunciamenti dei saggisti stessi che, in una situazione paradossale e quasi comica, si trovano ad impiegare una forma che richiede loro non solo la maestria dell'esecutore, ma anche la chiarezza di visione tipica dell'analista.

49 MICHEL FOUCAULT, *Dits et Écrits*, a cura di DANIEL DEFERT e FRANÇOIS EWALD, Paris, Gallimard, 1994, vol. IV, pp. 415-430.

50 DE MONTAIGNE, *Essais*, cit., p. 379.

51 BERARDINELLI, *La forma del saggio*, cit., p. 19.

52 D'AGATA, *The Lost Origins of the Essay*, cit., p. ii.

53 CARL H. KLAUS e NED STUCKEY-FRENCH (a cura di), *Essayists on the Essay: Montaigne to Our Time*, Iowa City, University of Iowa Press, 2012, p. xv.

54 JEFF PORTER, *A History and Poetics of the Essay*, in *Understanding the Essay*, a cura di PATRICIA FORSTER e JEFF PORTER, Calgary, Broadview Press, 2012, p. x.



### 3 PROCEDERE PER *OBITER DICTA*

Questa poetica *fantasma*, mai apertamente espressa in forma autonoma, opportunamente occultata in seno a singoli saggi, prefazioni, note o quant'altro, è un corpus nutritissimo i cui addendi raramente sono unanimemente conosciuti. Una maggior visibilità è loro accordata quando questi *essays on the essay* sono apposti a mo' di prefazione oppure quando essi, non più saggi autonomi ma interpolazioni metasaggistiche, appaiono all'interno di opere afferenti ad altri generi quali il dramma (come nell'*Epicoene* di Ben Jonson) o il romanzo (le teorie saggistiche di Ulrich nell'*Uomo senza qualità*). La carenza di manifesti può essere aggirata proprio con l'ausilio di un'attenta lettura degli *Essais*, come quella condotta da Carl Klaus, il quale, prendendo le mosse da un'esclamazione di Montaigne nell'ultimo dei suoi saggi («Combien souvent et sottement à l'avanture ay-je estandu mon livre à parler de soy»<sup>55</sup>), sottolinea come i passi metasaggistici in Montaigne non solo siano abbondanti, ma in un certo qual modo diventino un vero e proprio *leitmotiv* dell'opera, elevando il guascone ad un Aristotele *sui generis* del saggio, che non (solo) commenta la propria opera, bensì la dota di una sorta di autocoscienza critica autonoma: gli *Essais*, con i loro frequenti momenti metasaggistici, forniscono il proprio commento, si impongono dei confini, e diventano, in ultima analisi, come il romanzo dopo il *Tristram Shandy*, un genere letterario che è anche autonomamente metaletterario:

By the time he made this exclamation [...] Montaigne had good reason to wonder at how often he had indulged in writing about his essays. Had he actually bothered to make a methodical survey of his work, he would have found that it “turns in upon itself” in his prefatory note “To the Reader” and in 27 of his 197 essays. He would also have found that in most of these 27 essays, such self-regarding comments are not confined to just a sentence or two, but take up a several paragraphs, often scattered over two or three pages or more. And he would have found that this preoccupation manifests itself more often and at greater length as he moves from Book I to Book II to Book III of his essays, so that it gradually becomes a leitmotif of the work as a whole.<sup>56</sup>

I ventisette passi menzionati da Klaus, lungi dal possedere carattere programmatico coerente, appaiono cristallizzati attorno ad alcuni concetti ricorrenti, quasi a volerne fare i capisaldi della propria poetica. Questi relitti preziosi lasciano intravedere un progetto di scrittura dietro l'apparente casualità di temi e stilemi dei *Chapitres* e sono quindi più utili se considerati in una visione unitaria: anziché nel dettaglio di ognuno di essi, è fondamentale sottolineare che un autore, scrivendo in una modalità del tutto inedita, si sia sentito in dovere *per ventisette volte* di puntualizzarne i contorni e gli scopi, tanto per apologia che per orgogliosa rivendicazione di originalità. Sebbene frammentari e apparentemente incoerenti, si cristallizzano attorno a quelli che molta critica ha riconosciuto come i cardini dell'impresa degli *Essais*, ossia «Montaigne's unprecedented

<sup>55</sup> DE MONTAIGNE, *Essais*, cit., p. 1069.

<sup>56</sup> CARL H. KLAUS, *Montaigne on His Essays: Toward a Poetics of the Self*, in «The Iowa Review», XXI/1 (1991), pp. 1-23, a p. 1.



self-absorption, his radical subjectivity, and his bold refusal to abide by the canons of scholastic specialization».<sup>57</sup>

La storia degli *obiter dicta metasaggistici* è stata, come dimostra l'antologia curata da Klaus e French, assai duratura e feconda, così tanto da non poter essere nemmeno elencata sommariamente in questa sede, ma non può certo essere considerata una caratteristica esclusiva della saggistica. La pratica di illustrare un genere letterario mentre se ne fa uso non è affatto inconsueta in letteratura: in area anglosassone basterebbe citare i *sonetti sul sonetto* di William Wordsworth, o la *Fit of Rhyme against Rhyme* di Ben Jonson. Esempi come questi appaiono efficaci non tanto per la validità delle loro posizioni o per il rigore con cui esse vengono espresse: ciò che li rende utili ai fini di una riflessione sul genere è la loro *visibilità*. «Scorn not the Sonnet» di Wordsworth non solo parla del sonetto, è un sonetto, quindi, oltre alla riflessione, fornisce al lettore anche un esempio concreto dell'entità metrica che lo scrittore vuole descrivere:

Scorn not the Sonnet; Critic, you have frowned,  
Mindless of its just honours; — with this key  
Shakespeare unlocked his heart; the melody  
Of this small lute gave ease to Petrarch's wound;  
A thousand times this Pipe did Tasso sound;  
With it Camöens soothed an exile's grief;  
The Sonnet glittered a gay myrtle Leaf  
Amid the cypress with which Dante crowned  
His visionary brow: a glow-worm lamp,  
It cheered mild Spenser, called from Faery-land  
To struggle through dark ways; and, when a damp  
Fell round the path of Milton, in his hand  
The Thing became a Trumpet, whence he blew  
Soul-animating strains—alas, too few!<sup>58</sup>

Esattamente lo stesso accade con gli *essays on the essay*, che tentano di delimitare, descrivere, decifrare il saggio tramite *un* saggio. Tanto per rimanere in ambito romantico, William Hazlitt, nel suo già citato saggio *On the Periodical Essayists*, si propone di fare quanto Wordsworth fa per il sonetto: schermando la forma dietro ad una carrellata di esempi illustri, egli mira a dare lustro al genere tramite un esempio che contemporaneamente viene insignito del nobile compito di sfoggiarne il *pedigree*. Tale operazione, marcatamente *metaletteraria*, potrebbe essere ardua da scorgere per un semplice motivo: quando ci si trova davanti un saggio critico, il giudizio su uno o più testi è in un certo senso già atteso, e il lettore si trova ad ignorare il fatto che l'entità testuale – si perdoni la prevedibile *pathetic fallacy* – sta parlando di sé stessa:

L'immagine del poeta diventa speculare a se stessa, si sdoppia in uno stimolante cortocircuito tra poiesi ed ermeneutica, anche laddove l'attenzione si sposta

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 2.

<sup>58</sup> WILLIAM WORDSWORTH, *The Major Works*, a cura di STEPHEN GILL, Oxford, Oxford University Press, 2008, pp. 356-357.

verso domini esterni: un poeta che commenta un altro poeta è, inevitabilmente, compromesso dalle proprie istanze di ricerca, dalla propria visione della poesia. In questo senso, un' *ars poetica* è condotta a plasmare di nuovo se stessa per prestare la propria consapevolezza, la propria capacità di scavo e di interrogazione a un'altra *ars*. È altrettanto vero che la cosiddetta 'saggistica d'autore', per ciò che concerne nello specifico la poesia, quando si applica all'interpretazione di testi altrui mantiene il più delle volte quella certa aria di famiglia, quel costituirsi di un *milieu* che deve porsi come una linea riconoscibile, come un insieme di ascendenze nei confronti del passato, prossimo o remoto, o di analogie se si tratta di contemporanei; a meno che il poeta in questione non sia anche, di professione, un 'critico' a tutto tondo, in grado di relazionarsi schizofrenicamente con disposizione più o meno neutra verso una materia poetica che gli è tutt'altro che consustanziale.<sup>59</sup>

È sufficiente sostituire 'saggista' a 'poeta' e cercare di convogliare verso l'interno la spinta ermeneutica per comprendere la portata poetico-maieutica del *saggio sul saggio*. Non essendo praticabile fornirne un elenco, sarà certo utile un *exemplum*. Tra la *Lettera a Leo Popper* (1910) di György Lukács e il *Saggio come forma* di Theodor W. Adorno (1948), *The Modern Essay* (1922) di Virginia Woolf si presenta come emanazione di una tradizione saggistica, quella inglese, che senza dubbio aveva prodotto gli esempi più memorabili dei secoli XVIII e XIX. Woolf, ad una decade di distanza circa, si prefigge ciò che Lukács aveva in animo, e che tratteggiò in termini volutamente confidenziali all'amico Popper, ossia di rintracciare un' «unità nuova»<sup>60</sup> che potesse infondere una coesione platonicamente trascendentale a dei suoi scritti apparentemente caotici e miscelanei. Ciò che Lukács ebbe il merito di sottolineare fu l'urgenza della riflessione teorica sulla forma saggio, e soprattutto di una *riflessione in forma letteraria*. Una metasaggistica che schiva il silenzio teorico e che possa, in ultima analisi, superare i pregiudizi.

Se la letteratura è stata spesso chiamata a spiegare la letteratura, Woolf seppe dimostrare che anche il saggio, esattamente come il sonetto, poteva riuscire a produrre il proprio autoritratto.

#### 4 *IPSA DIXIT*

Almeno in origine inteso quale recensione, pubblicata sul *Times Literary Supplement* del 30 novembre, dei cinque volumi di Ernest Rhys (*Modern English Essays: 1870-1920*), *The Modern Essay* utilizza la *species* funzionale della recensione per camuffare l'*altior finis* della descrizione del saggio per mezzo di un esemplare di questo genere magistralmente redatto. Un elenco delle caratteristiche enumerate dalla Woolf sarebbe impossibile in questa sede – come ricorda Edward Hoagland «don't usually boil down to a summary, as articles do»<sup>61</sup> – anche perché lo stile che la scrittrice adotta per convogliare al lettore le sue considerazioni sul genere è assai evocativo e affastella descrizioni di saggi

59 ROBERTO DEIDIER, *Il poeta che legge se stesso*, in *Il saggio critico. Spunti, proposte, riletture*, a cura di MICHELA SACCO MESSINEO, Palermo, :duepunti, 2007, pp. 95-106, alle pp. 95-96.

60 GYÖRGY LUKÁCS, *L'anima e le forme. Teoria del romanzo*, a cura di SERGIO BOLOGNA, Milano, SE, 2002, p. 15.

61 EDWARD HOAGLAND, *The Tugman's Passage*, New York, Random House, 1982, p. 26.

specifici in uno stile desultorio che passa dalla pratica saggistica alla speculazione metasaggistica con la stessa facilità con cui, ad esempio, in *The Waves* i sei personaggi si passano la parola.

In *The Modern Essay*, il nodo cruciale, sul piano speculativo, resta il concetto di *presence*, che Woolf esprime in una sorta di peana al soggettivismo e all'idiosincratico individualismo che nella sua visione è la necessità primaria di un buon saggista. Ma non cedendo mai alla pura speculazione astratta, Woolf non espone questo concetto liberandolo dal contesto storico, scolpendolo sulla pietra di un ipotetico manifesto: ogni sortita speculativa è legata a figure concrete e, nel caso della *presence*, il protagonista è il saggista primonovecentesco Maximilian Beerbohm, che diviene *alter ego* di inusitata potenza ecfrastica, quasi un eteronimo:

What Mr. Beerbohm gave was, of course, himself. This presence, which has haunted the essay fitfully from the time of Montaigne, had been in exile since the death of Charles Lamb. [...] He was affected by private joys and sorrows, and had no gospel to preach and no learning to impart. He was himself, simply and directly, and himself he has remained. Once again we have an essayist capable 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.<sup>62</sup>

Raffinatezza, fine estetico e dispiegamento di una personalità, ecco i *tenet* formali che Woolf giudica determinanti per la creazione di un saggio, sommati ad una devozione per la cura formale che non teme notti insonni e abissi di sconforto – scenari di ordinaria amministrazione per chi si sia mai avventurato tra i *Diari* e le *Lettere* della scrittrice. Questa *presence* traspare in controtuce con prepotenza nei saggi di Beerbohm, che seppur godibilissimi, devono essere in questa sede lasciati in disparte per poter apprezzare la risposta teoretica in forma di saggio che seppero suscitare in Woolf. Ogni saggio di Beerbohm ha infatti la carica vitalistica dell'esistenza stessa e Woolf ne viene così trascinata da scrivere:

But *A Cloud of Pinacofres* has in it that indescribable inequality, stir, and final expressiveness which belong to life and to life alone. You have not finished with it because you have read it, any more than friendship is ended because it is time to part. Life wells up and alters and adds. Even things in a book-case change if they are alive; we find ourselves wanting to meet them again; we find them altered. So we look back upon essay after essay by Mr. Beerbohm, knowing that, come September or May, we shall sit down with them and talk.<sup>63</sup>

Basta poco per rendersi conto che lo stile descrittivo adottato da Woolf vuole passare attraverso canali altri rispetto ai gretti e asettici tecnicismi di certa teoria letteraria, incarnata ad esempio nella definizione lapidaria proposta da Pierre Glaudes e Jean François Louette: «prose non fictionnelle à visée argumentative».<sup>64</sup> Non si potrebbe pensare ad

62 *Ivi*, p. 89.

63 VIRGINIA WOOLF, *The Common Reader: First Series*, London, Hogarth Press, 1925, p. 90.

64 PIERRE GLAUDES e JEAN-FRANÇOIS LOUETTE, *L'Essai*, Paris, Hachette, 1999, p. 7.

opposizione più radicale tra queste coordinazioni di sentenze definitive e il sinuoso ipnotismo delle rivelazioni woolfiane. Lo spirito del *connoisseur* aleggia su ogni esempio che ella propone, la passione del *practitioner* dà vigore ad una prosa che non cede mai la sua potenza ammaliatrice. Fu ancora una volta Carl Klaus, nel 1990, a prendere come esempio la *pathetic fallacy* che Woolf utilizza nel saggio per tracciare la propria parabola esegetica del saggismo di Beerbohm e del saggista *tout court*:

How, I wondered, could she possibly conceive of an essay – and of reading an essay – in such intensely familiar terms, unless she found it to be suffused with the sense of a human presence? Not just with a voice to be heard, nor with a personality to be observed, but with a virtually living presence to be encountered and engaged in talk, as if one were in the presence of it!<sup>65</sup>

Se leggere un saggio equivale a chiacchierare con una persona in carne ed ossa, non si può che concepire tale rapporto come frutto di un'epifania esegetica che solo un testo letterario può garantire. Gli *essays on the essays* sono quindi entità simili a delle epifanie joyciane ritardate: non esplicitano a parole (per quanto fumosamente criptiche) il loro significato arcano, rimangono semmai dei marchingegni testuali apparentemente innocui – se per innocuo si può intendere criticamente argomentato – che improvvisamente mostrano, come azionato da un meccanismo a molla, il loro contenuto mistico di iniziazione alla comprensione profonda del genere. Pensare che Woolf, esclusa come è noto dai circuiti accademici, si fosse formata in una biblioteca privata molto rigidamente concepita in termini di appartenenze ed esclusioni, rende ancora più notevole il risultato. Perché difatti Sir Leslie Stephen, augusto genitore e fonte dell'educazione necessariamente fuori asse di un'intellettuale sui cui l'ombra lunga del padre non poteva che gravare enormemente: *uneasy writes a quill borrowed from Sir Leslie's desk*. Sebbene Virginia «ha letto i libri della biblioteca paterna» e «certamente ha cari i suoi importanti saggi»,<sup>66</sup> non farà mai proprie posizioni come la seguente:

I cannot remember any English book deserving to be put in the same class [the essay], unless it be Sir Henry Taylor's essays, the Statesman and Notes upon Life, which have the resemblance at least of reflecting, in admirably graceful English, the mellowed wisdom of a cultivated and meditative mind, which has tested commonplaces by the realities of the world and its business.<sup>67</sup>

Il padre, a conferma del suo ruolo che deve essere, quasi *de iure*, opprimente, propone una pratica saggistica dove una gerarchia di valori, così come la conseguente chiave di lettura della stessa, è data, fissa ed immutabile, a pochi eletti. Una sentenza, quella di Sir Stephen, che suona paternalistica, dogmatica e inflessibile: non si concede beneficio di dubbio, o possibilità di appello. Digerito dalla ben più democratica figlia, questo assai poco democratico verdetto non può che venire radicalmente sovvertito e diventare un

65 CARL H. KLAUS, *On Virginia Woolf on the Essay*, in «The Iowa Review», xx/2 (1990), pp. 28-34, alle pp. 33-34.

66 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. XLIV.

67 LESLIE STEPHEN, *Men, Books and Mountains*, London, The Hogarth Press, 1956, pp. 56-57.

punto di partenza per un'interrogazione che smantelli sistematicamente i presupposti per costruire un percorso ermeneutico *altro*.

Moto rivoluzionario che in *The New Biography* troverà espressione più compiuta, il guizzo analitico di *The Modern Essay* si fonda su una rigorosa disciplina della forma: non un semplice *labor limae*, ma una riflessione critica sul meccanismo che permette allo scrittore di aggogare parole e frasi al fine di produrre alcunché meriti l'appellativo di testo letterario. Ed è proprio dal momento della composizione che Woolf parte, con un'incalzante successione di immagini che spiegano il genere evocandolo, come in una seduta spiritica, davanti agli occhi del lettore:

A novel has a story, a poem rhyme; but what art can the essayist use in these short lengths of prose to sting us wide awake and fix us in a trance which is not sleep but rather intensification of life – a basking, with every faculty alert, in the sun of pleasure? He must know – that is the first essential – how to write. His learning may be as profound as Mark Pattison's, but in an essay it must be so fused by the magic of writing that not a fact juts out, not a dogma tears the surface of the texture.<sup>68</sup>

Woolf non cerca rivelazioni o datità assolute: preferisce l'*exemplum* particolare ed individuale, e ancora di volta in volta le sue considerazioni a questo o quel saggista, in un processo di evocazione al secondo grado: se l'*imago* del saggio è già apparsa, adesso è il turno di Walter Pater, di Matthew Arnold, del padre Leslie. Ma il saggista la cui *species* appare con maggiore potenza icastica è Max Beerbohm. Costui, oggi almeno in Italia quasi completamente dimenticato, diventa per Woolf l'epitome, il santo protettore del genere saggio. Beerbohm riesce nell'intento principale del saggio come genere di suscitare piacere estetico nel lettore, principio che sulle prime potrebbe sconcertare, ma che, prevedibilmente, in Woolf non si risolve affatto in mero sfoggio della propria abilità *bellettristica*: se Woolf è convincente nel ricordare ai suoi lettori che «The principle which controls it is simply that it should give pleasure; the desire which impels us when we take it from the shelf is simply to receive pleasure»,<sup>69</sup> lo è altrettanto quando mette – e si mette? – in guardia dagli eccessi delle raffinatezze formali:

Yet, if the essay admits more properly than biography or fiction of sudden boldness and metaphor, and can be polished till every atom of its surface shines, there are dangers in that too. We are soon in sight of ornament. Soon the current, which is the life-blood of literature, runs slow; and instead of sparkling and flashing or moving with a quieter impulse which has a deeper excitement, words coagulate together in frozen sprays which, like the grapes on a Christmas-tree, glitter for a single night, but are dusty and garish the day after. The temptation to decorate is great where the theme may be of the slightest.<sup>70</sup>

68 WOOLF, *The Common Reader: First Series*, cit., p. 87.

69 *Ibidem*.

70 *Ivi*, p. 88.

L'*essay on the essay* sfocia nella lettera all'aspirante scrittore di saggi,<sup>71</sup> il saggio sembra finalmente aver trovato *la sua* Aristotele. Se *The Modern Essay* è stato preso in questa sede come prototipo, non è però solamente in virtù della sua ricchezza di contenuti e la raffinatezza formale. Esso è l'apice di una parabola critica di riflessioni woolfiane sulla forma saggio, che aveva impegnato Woolf sin dal 1905, sulle colonne di *Academy and Literature*, quando ella dedicò un intervento espressamente dedicato alla forma saggio. La saggista (allora) in erba, come suo primo contributo al dibattito, si impegnava a rintracciare le ragioni di una supposta decadenza della nobile arte del saggismo, tema che comparirà pure, a mo' di cupo *leitmotiv*, in *The Modern Essay*, in quel caso, però, come rischio ormai evitato. Ma la riflessione sulla decadenza non le impedì di fornire, in *The Decay*, una definizione che palesamente si pone come antecedente seminale del concetto di *presence* di cui Woolf parlerà in merito a Beerbohm:

The peculiar form of an essay implies a peculiar substance; you can say in this shape what you cannot with equal fitness say in any other. A very wide definition obviously must be that which will include all the varieties of thought which are suitably enshrined in essays; but perhaps if you say that an essay is essentially egotistical you will not exclude many essays and you will certainly include a portentous number. Almost all essays begin with a capital I—"I think," "I feel"—and when you have said that, it is clear that you are not writing history or philosophy or biography or anything but an essay, which may be brilliant or profound, which may deal with the immortality of the soul, or the rheumatism in your left shoulder, but is primarily an expression of personal opinion.<sup>72</sup>

Il primato del soggettivo, che è una marca essenziale degli *Essais*, venne prevedibilmente asserito in un saggio, confluito – non a caso – assieme a *The Modern Essay* nella prima serie del *Common Reader*, dedicato espressamente al *pater generis* Michel de Montaigne:

These essays are an attempt to communicate a soul. On this point at least he is explicit. It is not fame that he wants; it is not that men shall quote him in years to

71 Che in effetti Woolf scrisse nel 1932, ma che vide la luce solamente nella raccolta postuma *The Death of the Moth and Other Essays* a cura del marito Leonard poco dopo la sua morte. Il giovane scrittore al quale si rivolge Woolf non è un saggista, bensì un più canonico poeta. Ciononostante, i consigli che nella missiva trovano magistrali formulazioni sono molto spesso intrecciate ai destini della letteratura in prosa, che l'ironia conclamata della scrittrice descrive nel dettaglio pur non decretando mai la sua supremazia sul verso in maniera netta: «Rhyme is not only childish, but dishonest, we prose writers say. Then we go on to say, and look at their rules! How easy to be a poet! How strait the path is for them, and how strict! This you must do; this you must not. I would rather be a child and walk in a crocodile down a suburban path than write poetry, I have heard prose writers say. It must be like taking the veil and entering a religious order—observing the rites and rigours of metre. That explains why they repeat the same thing over and over again. Whereas we prose writers (I am only telling you the sort of nonsense prose writers talk when they are alone) are masters of language, not its slaves; nobody can teach us; nobody can coerce us; we say what we mean; we have the whole of life for our province. We are the creators, we are the explorers. ... So we run on—nonsensically enough, I must admit» (VIRGINIA WOOLF, *The Death of the Moth and Other Essays*, a cura di LEONARD WOOLF, London, The Hogarth Press, 1942, p. 75)

72 VIRGINIA WOOLF, *Selected Essays*, a cura di DAVID BRADSHAW, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 4.

come; he is setting up no statue in the market-place; he wishes only to communicate his soul. Communication is health; communication is truth; communication is happiness. To share is our duty; to go down boldly and bring to light those hidden thoughts which are the most diseased; to conceal nothing; to pretend nothing; if we are ignorant to say so; if we love our friends to let them know it.<sup>73</sup>

Quello della condivisione è, per Montaigne – che come nel caso di Beerbohm in *The Modern Essay* vale per ‘saggista lato sensu’ – il vero momento di compimento della propria parabola letteraria. La scrittura della vita che prende il sopravvento su qualsivoglia altra caratteristica che potrebbe viziare l’apprezzamento del genere: Woolf risponde a Jonson con la più semplice delle affermazioni, facendo propria la natura umanista del saggio e calandola in una dimensione che va al di là della mera notazione antropologica, ma scende al cuore stesso di tutta la ricerca che lei stessa, e molti altri suoi illustri colleghi, posero al centro delle loro esperienze di scrittori:

Beauty is everywhere, and beauty is only two finger’s breadth from goodness. So, in the name of health and sanity, let us not dwell on the end of the journey. Let death come upon us planting our cabbages, or on horseback, or let us steal away to some cottage and there let strangers close our eyes, for a servant sobbing or the touch of a hand would break us down. Best of all, let death find us at our usual occupations, among girls and good fellows who make no protests, no lamentations; let him find us “parmy les jeux, les festins, faceties, entretiens communs et populaires, et la musique, et des vers amoureux”. But enough of death; it is life that matters. It is life that emerges more and more clearly as these essays reach not their end, but their suspension in full career. It is life that becomes more and more absorbing as death draws near, one’s self, one’s soul, every fact of existence.<sup>74</sup>

Quel che realmente rende *The Decay of Essay Writing*, *The Modern Essay*, *Montaigne* delle pietre miliari nella storia della riflessione sulla forma saggio non sono tanto le considerazioni contingenti che in esse trovano spazio, sebbene esse siano indispensabili a qualsiasi ricognizione del genere. Quello che realmente si imprime nella coscienza del lettore è la postura che al loro interno assume la voce saggistica: non possedendo verità immutabili, sicurezze su come un saggio debba essere, su come escludere dalla mischia cosa saggio non è, Woolf non potrà che condividere, in uno spirito di dialettica collaborazione, la propria personale visione, il proprio punto di vista individuale. Ma il punto di forza è un altro: non è una voce sola che ci confida cosa sia il saggio, anzi, sfogliando *The Modern Essay* si distingue un cafarao di voci in sottofondo: dal Montaigne che parla dei suoi calcoli renali all’Hazlitt che si interroga sulla sua abilità di scrittore di fronte ai giocolieri indiani, dal Pater che riflette sul Platonismo al Johnson che parla attraverso il suo *nom de plume* sul *Rambler*.<sup>75</sup> Ciò che importa, ai fini del metodo descrittivo che Woolf

73 WOOLF, *The Common Reader: First Series*, cit., p. 29.

74 *Ivi*, pp. 28-29.

75 Tutti gli esempi sopracitati contengono, volutamente, riflessioni sul genere saggio, mescolate all’interno del tessuto argomentativo che parrebbe avere ben altre mire. DE MONTAIGNE, *Essais*, cit., pp. 50-67, HAZLITT, *The Collected Works of William Hazlitt*, cit., pp. 67-90, WALTER PATER, *Plato and Platonism: A Series of Lectures*, London, MacMillan & Co., 1922, pp. 174-176, SAMUEL JOHNSON, *The Rambler*, 4 voll., London, A. Straban, 1801, vol. I, pp. 1-6.



voleva mettere in atto, è la consapevolezza che è il saggio stesso a rendere ardua l'impresa. Un *essay on the essay* è quindi condannato congiunturalmente all'insuccesso esegetico. Ma proprio una volta constatata l'impossibilità di descrivere esaustivamente questa forma proteiforme, si comprende, paradossalmente, il successo del *metasaggismo*. Il saggio, come il dio Proteo, potrebbe essere sezionato con precisione solo a costo di farne sfiorire la caratteristica principale:

But what is the essay? If there is such a thing as an essential essay – a *real* Proteus – it changes into so many shapes so unlike the real one that it requires an act of faith to believe the shapes merely variations on a single underlying identity. For this reason, of course, Proteus adopted the strategy of change in the first place. People who lack faith will turn away convinced that nothing is there. *We*, however, will remember the advice of Cyrene: 'The more he turns himself into all shapes, the more, my son, you must hold onto the chains'.<sup>76</sup>

Un'impresa sempre aperta, che Woolf, come Lukàcs, come Montaigne stesso, non volle mai trascinare nel reame scientifico dell'esattezza e dell'oggettività. Per questi saggi, il *desideratum* era ravvivare un dialogo fruttuoso sulla forma che doveva rimanere, quasi per volere dell'ideatore della stessa, e in ossequio all'antidogmatica idiosincrasia propria di qualsiasi voce saggistica che si rispetti, in un angolo seminascosto del testo, presenza costante ma immateriale che doveva guidare chiunque volesse cimentarsi nell'impresa del saggio letterario. Questo procedimento, al contempo violentemente iconoclasta e profondamente egualitario, è all'opera in quello che è forse il saggio più noto di Woolf, *A Room of One's Own*, in cui un breve preludio apologetico (memore dell'origine orale del contributo) vede un io saggistico a disagio con la spavalda e risoluta esposizione di verità immutabili:

I have shirked the duty of coming to a conclusion upon these two questions—women and fiction remain, so far as I am concerned, unsolved problems. But in order to make some amends I am going to do what I can to show you how I arrived at this opinion about the room and the money. I am going to develop in your presence as fully and freely as I can the train of thought which led me to think this. Perhaps if I lay bare the ideas, the prejudices, that lie behind this statement you will find that they have some bearing upon women and some upon fiction. At any rate, when a subject is highly controversial—and any question about sex is that—one cannot hope to tell the truth. One can only show how one came to hold whatever opinion one does hold.<sup>77</sup>

La *fiction* deve arrivare in aiuto alla saggista, il cui scopo, come la stessa esplicita nelle primissime affermazioni del libello, è quello di «offer you an opinion upon one minor point», una dichiarazione prefissata dalla interessante locuzione «All I could do»,<sup>78</sup> quasi a dimostrare la persistenza del pregiudizio, ma anche quanto in realtà esso fosse divenuto un prerequisito necessario all'esposizione saggistica, una formula apotropaica per

76 OSBORNE BENNETT HARDISON, *Binding Proteus: An Essay on the Essay*, in *Essays on the Essay: Redefining the Genre*, a cura di ALEXANDER J. BUTRYM, Athens, University of Georgia Press, 1989, pp. 11-28, a p. 27.

77 VIRGINIA WOOLF, *A Room of One's Own*, London, The Hogarth Press, 1929, p. 1.

78 *Ibidem*.



cominciare il proprio discorso. L'Aristotele londinese esclusa dall'Accademia, a differenza di quello originale, che SVILUPPA la propria argomentazione in un susseguirsi di inesorabili tassonomie, riesce a deporre le armi della soffocante descrizione teorica a favore di una pratica di scrittura che si ponga come via d'accesso privilegiata alla comprensione della vera natura del saggio. La scrittura deve spiegare se stessa, lo scrittore scrivendo deve mostrare la *stoffa* di cui la scrittura è fatta, vantando le proprie mani shakespearianamente imbrattate di tintura come prerequisito propedeutico al discorso metaletterario.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADDISON, JOSEPH, *The Spectator*, a cura di HERNY MORLEY, London, George Routledge e Sons, 1888. (Citato a p. 2.)
- ADORNO, THEODOR W., *Note per la letteratura 1943-1961*, prefazione di SERGIO GIOVONE, Torino, Einaudi, 2012. (Citato alle pp. 4, 6.)
- ALBERTAZZI, SILVIA, *Funzioni del saggio postcoloniale di lingua inglese*, in *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, a cura di GIULIA CANTARUTTI, LUISA AVELLINI e SILVIA ALBERTAZZI, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 349-361. (Citato a p. 3.)
- ATKINS, DOUGLAS G., *Tracing the Essay: Through Experience to Truth*, Athens / London, University of Georgia Press, 2005. (Citato alle pp. 5, 9, 10.)
- E. B. White. *The Essayist as First-Class Writer*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012. (Citato a p. 7.)
- BACON, FRANCIS, *Essays*, a cura di JOHN PITCHER, Penguin, 1985. (Citato a p. II.)
- BERARDINELLI, ALFONSO, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2008. (Citato alle pp. 6, 13.)
- BERLAN, FRANÇOISE, *Essai(s): fortunes d'un mot et d'un titre*, in *L'essai: métamorphoses d'un genre*, a cura di PIERRE GLAUDES, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002, pp. 1-16. (Citato a p. 12.)
- BLACK, SCOTT, *Of Essays and Reading in Early Modern Britain*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2006. (Citato a p. 4.)
- BOUTCHER, WARREN, *The School of Montaigne in Early Modern Europe*, 2 voll., Oxford, Oxford University Press, 2017, vol. I. (Citato a p. II.)
- CHESTERTON, GILBERT KEITH, *Essays of the Year 1931-32*, London, Argonaut Press, 1931. (Citato a p. 5.)
- COOPER, ANTHONY ASHLEY, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, a cura di PHILIP AYRES, New York, Oxford University Press, 1999. (Citato a p. 4.)
- CORNWALLIS, WILLIAM, *Of essays and books*, in «Quotidiana» (21 febbraio 2007), a cura di PATRICK MADDEN, [http://essays.quotidiana.org/cornwallis/essays\\_and\\_books/](http://essays.quotidiana.org/cornwallis/essays_and_books/). (Citato a p. 3.)
- D'AGATA, JOHN (a cura di), *The Lost Origins of the Essay*, Saint Paul, Graywolf Press, 2009. (Citato alle pp. 10, 13.)

- DEIDIER, ROBERTO, *Il poeta che legge se stesso*, in *Il saggio critico. Spunti, proposte, riletture*, a cura di MICHELA SACCO MESSINEO, Palermo, :duepunti, 2007, pp. 95-106. (Citato a p. 16.)
- DE QUINCEY, THOMAS, *The Collected Writings of Thomas De Quincey*, a cura di DAVID MASSON, London, A. & C. Black, 1897. (Citato a p. 8.)
- FOUCAULT, MICHEL, *Dits et Écrits*, a cura di DANIEL DEFERT e FRANÇOIS EWALD, Paris, Gallimard, 1994, vol. IV. (Citato a p. 13.)
- FUSINI, NADIA, *La foresta della prosa*, in VIRGINIA WOOLF, *Saggi, Prose, Racconti*, a cura di NADIA FUSINI, Milano, Mondadori, 1999, pp. XI-LII. (Citato a p. 18.)
- GIOVENALE, DECIMO GIUNIO, *Satire*, a cura di ETTORE BARELLI, Milano, Rizzoli, 1998. (Citato a p. 7.)
- GLAUDES, PIERRE e JEAN-FRANÇOIS LOUETTE, *L'Essai*, Paris, Hachette, 1999. (Citato a p. 17.)
- GOOD, GRAHAM, *The Observing Self: Rediscovering the Essay*, London / New York, Routledge, 1988. (Citato alle pp. 9, 12.)
- GUSDORF, GEORGES, *De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie littéraire*, in «Revue d'Histoire Littéraire de la France», LXXV/6 (1975). (Citato a p. 11.)
- HALL, MICHAEL L., *The Emergence of the Essay and the Idea of Discovery*, in *Essays on the Essay: Redefining the Genre*, a cura di ALEXANDER J. BUTRYM, Athens / London, University of Georgia Press, 1989, pp. 73-91. (Citato a p. 10.)
- HARDISON, OSBORNE BENNETT, *Binding Proteus: An Essay on the Essay*, in *Essays on the Essay: Redefining the Genre*, a cura di ALEXANDER J. BUTRYM, Athens, University of Georgia Press, 1989, pp. 11-28. (Citato a p. 22.)
- HAZLITT, WILLIAM, *The Collected Works of William Hazlitt*, a cura di ALFRED RAYNER WALKER e ARNOLD GLOVER, 12 voll., London, J. M. Dent & Co., 1903. (Citato alle pp. 4, 21.)
- *The Collected Works of William Hazlitt*, a cura di ALFRED RAYNER WALKER e ARNOLD GLOVER, 12 voll., London, J. M. Dent & Co., 1903, vol. VIII. (Citato a p. 8.)
- HOAGLAND, EDWARD, *The Tugman's Passage*, New York, Random House, 1982. (Citato alle pp. 16, 17.)
- JOHNSON, SAMUEL, *Dictionary of the English Language*, London, J. & P. Knapton, 1755. (Citato a p. 2.)
- *The Rambler*, 4 voll., London, A. Straban, 1801, vol. I. (Citato a p. 21.)
- JONSON, BEN, *Timber or Discoveries Made upon Men and Matter*, a cura di FELIX E. SCHELLING, Boston, Ginn & Co., 1892. (Citato a p. 6.)
- *Epicoene or the Silent Woman*, a cura di ROGER VICTOR HOLDSWORTH, London, A&C Black, 1990. (Citato a p. 3.)
- KNIGHT, LANIA, *An Interview with Creative Nonfiction Writer Phillip Lopate*, in «Poets & Writers» (May 16th 2008), [http://www.pw.org/content/interview\\_creative\\_nonfiction\\_writer\\_phillip\\_lopate](http://www.pw.org/content/interview_creative_nonfiction_writer_phillip_lopate). (Citato a p. 3.)
- KLAUS, CARL H., *On Virginia Woolf on the Essay*, in «The Iowa Review», XX/2 (1990), pp. 28-34. (Citato a p. 18.)

- *Montaigne on His Essays: Toward a Poetics of the Self*, in «The Iowa Review», XXI/1 (1991), pp. 1-23. (Citato alle pp. 14, 15.)
- KLAUS, CARL H. e NED STUCKEY-FRENCH (a cura di), *Essayists on the Essay: Montaigne to Our Time*, Iowa City, University of Iowa Press, 2012. (Citato a p. 13.)
- KRUTCH, JOSEPH WOOD, *No Essays, Please!*, in «The Saturday Review of Literature», IV/10 (1951), pp. 18-35. (Citato a p. 7.)
- LUKÁCS, GYÖRGY, *L'anima e le forme. Teoria del romanzo*, a cura di SERGIO BOLOGNA, Milano, SE, 2002. (Citato a p. 16.)
- MARZIALE, MARCO VALERIO, *Epigrammi*, a cura di GUIDO CERONETTI, Torino, Einaudi, 1979. (Citato a p. 7.)
- DE MONTAIGNE, MICHEL, *Essais*, a cura di PIERRE VILLEY VERDUN e LOUIS SAULNIER, Paris, Presses Universitaires de France, 1965. (Citato alle pp. 3, 8, 9, 12-14, 21.)
- MONTALEONE, CARLO, *Oro, cannibali, carrozze. Il Nuovo Mondo nei Saggi di Montaigne*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011. (Citato a p. 10.)
- OBALDIA, CLAIRE DE, *The Essayistic Spirit: Literature, Modern Criticism and the Essay*, Oxford, Clarendon Press, 1995. (Citato alle pp. 9, 10.)
- PATER, WALTER, *Plato and Platonism: A Series of Lectures*, London, MacMillan & Co., 1922. (Citato a p. 21.)
- PORTER, JEFF, *A History and Poetics of the Essay*, in *Understanding the Essay*, a cura di PATRICIA FORSTER e JEFF PORTER, Calgary, Broadview Press, 2012. (Citato a p. 13.)
- PRAZ, MARIO, *Saggio*, in *Enciclopedia Italiana*, Roma, Treccani, 1936, [http://www.treccani.it/enciclopedia/saggio\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/saggio_(Enciclopedia-Italiana)/). (Citato a p. 2.)
- STEPHEN, LESLIE, *Men, Books and Mountains*, London, The Hogarth Press, 1956. (Citato a p. 18.)
- TAYLOR, CHARLES, *Sources of the Self. The Making of Modern Identity*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1989. (Citato a p. 10.)
- AFRO, PUBLIO TERENCE, *Il punitore di se stesso*, a cura di DARIO DEL CORNO e GABRIELLA GAZZOLA, Milano, Rizzoli, 1990. (Citato a p. 8.)
- TOURNON, ANDRÉ, *La glose et l'essai*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1983. (Citato a p. 11.)
- VILLEY, PIERRE, *Les sources et l'évolution des Essais de Montaigne*, Paris, Hachette, 1908. (Citato a p. 11.)
- WELLS, HERBERT GEORGE, *The Writing of Essays*, in *Certain Personal Matters*, London, Lawrence & Bullen, 1898, pp. 180-185. (Citato a p. 5.)
- WHITE, ELWYN BROOKS, *The Essays of E. B. White*, New York, Harper, 2006. (Citato a p. 7.)
- WOOLF, VIRGINIA, *The Common Reader: First Series*, London, Hogarth Press, 1925. (Citato alle pp. 17, 19, 21.)
- *A Room of One's Own*, London, The Hogarth Press, 1929. (Citato a p. 22.)
- *The Death of the Moth and Other Essays*, a cura di LEONARD WOOLF, London, The Hogarth Press, 1942. (Citato a p. 20.)

WOOLF, VIRGINIA, *Selected Essays*, a cura di DAVID BRADSHAW, Oxford, Oxford University Press, 2008. (Citato a p. 20.)

WORDSWORTH, WILLIAM, *The Major Works*, a cura di STEPHEN GILL, Oxford, Oxford University Press, 2008. (Citato a p. 15.)



## PAROLE CHIAVE

Saggio; metaletteratura; *metasaggismo*; Michel de Montaigne; Virginia Woolf; *The Modern Essay*.

## NOTIZIE DELL'AUTORE

Paolo Bugliani è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Pisa, dove sta portando avanti una ricerca dal titolo "Esuli culturali, migranti letterari: 'l'effetto Baretto' nella prosa di Leigh Hunt e William Hazlitt", il cui scopo è d'indagare il ruolo svolto dai saggisti nella prima metà dell'Ottocento in qualità di mediatori della tradizione culturale italiana in Inghilterra. Presso lo stesso dipartimento ha discusso una tesi di dottorato sulla saggistica romantica di Charles Lamb intitolata *Una modernità in sordina: Charles Lamb, il saggio, Elia*. L'interesse per la saggistica romantica ha condotto ad ampliare lo spettro cronologico delle sue ricerche, includendo il Seicento (Thomas Browne), il primo Novecento (V. Woolf e W. H. Auden) e quello contemporaneo (D.F. Wallace e J. Franzen). All'interno di un *Progetto di Ricerca di Ateneo* ha analizzato gli adattamenti danteschi di Leigh Hunt, mentre più recentemente, sempre in una prospettiva transnazionale, ha rivolto i suoi studi all'influenza dantesca nella poesia di John Keats.

[paolo.bugliani@gmail.com](mailto:paolo.bugliani@gmail.com)


## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

PAOLO BUGLIANI, «*A Few Loose Sentences*»: *Virginia Woolf e l'eredità metasaggistica di Montaigne*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IX (2018), pp. 1–26.

L'articolo è reperibile al sito <http://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.

Ticontre. Teoria Testo Traduzione – IX (2018)

## L'ESSAI, FORME INTROUVABLE DE LA WORLD LITERATURE ?

RAPHAËL LUIS – *Université Jean Moulin Lyon 3*

Cet article se propose d'étudier le rôle de l'essai dans le champ de la *world literature*, et plus particulièrement dans les travaux de Pascale Casanova et Franco Moretti. L'analyse se concentrera sur les difficultés rencontrées par ces travaux pour faire de l'essai un objet théorique, et sur les raisons de ces difficultés. À partir de l'exemple des essais de Robert Louis Stevenson et Julio Cortázar, on proposera comme solution possible à ces difficultés l'association des approches sociologiques et génériques de la *world literature* au sein de la notion théorique de stratégie littéraire.

The purpose of this essay is to inquire into the role of the essay in the field of world literature, especially in Pascale Casanova and Franco Moretti's works. The analysis will focus on the difficulties these works had in considering the essay as a theoretical matter and will try to explain the reasons of such difficulties. The example of Robert Louis Stevenson and Julio Cortázar's essays will provide a possible solution : to combine the world literature's sociological and generic approaches in the theoretical notion of literary strategy.

Relancé il y a une petite vingtaine d'années par plusieurs publications cruciales, après un parcours historique chaotique,<sup>1</sup> le concept de *world literature* est sans aucun doute l'un des apports récents les plus originaux à la théorie littéraire. Bien que particulièrement hétérogène – et même, parfois, contradictoire – dans leurs diverses propositions, les ouvrages, articles et revues se réclamant de la *world literature* ont mis au centre du débat universitaire la nécessité de comprendre toute œuvre et toute carrière d'écrivain dans le contexte d'un espace littéraire mondial structuré par des lois et des évolutions inconscientes, où le poids des luttes géographiques et historiques pour la domination est souvent sous-évalué. Si David Damrosch en est sans doute le promoteur le plus actif,<sup>2</sup> les deux propositions les plus novatrices théoriquement viennent sans aucun doute de Franco Moretti et de Pascale Casanova qui, en suivant deux méthodes différentes, ont dessiné une nouvelle image de l'espace littéraire mondial, suscitant des débats particulièrement animés. La grande force de la *world literature* est de situer des œuvres, des genres ou des écrivains, diachroniquement et synchroniquement : en les remettant dans un contexte international, elle reconfigure le « tapis » qu'est le monde littéraire, comme le dit Casanova en empruntant la célèbre métaphore d'Henry James,<sup>3</sup> distingue des frontières, des territoires, des conflits jusqu'alors insoupçonnés. Quoi de plus précieux, face à des formes esthétiques fuyantes et difficiles à définir, qu'une méthode cherchant à les intégrer à une histoire spatialisée ? Quoi de plus précieux, donc, que la *world literature* lorsqu'il s'agit de penser cette forme fuyante entre toutes, ce genre « qui ne veut pas être pensé »<sup>4</sup> qu'est l'essai ? Curieusement, pourtant, ce dernier n'a été qu'incidemment par la *world literature* en tant que genre, comme si l'éternelle problématique de la définition de l'essai était un obstacle que la *world literature* n'arrivait pas, elle non

1 Parcours retracé dans JÉRÔME DAVID, *Spectres de Goethe*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2011.

2 Damrosch a fondé en 2010 le Institute for World Literature et co-dirige depuis 2016 le *Journal of World Literature*. Voir aussi DAVID DAMROSCH, *What is World Literature ?*, Princeton, Princeton University Press, 2003.

3 PASCALE CASANOVA, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 2008, pp. 17-23.

4 IRÈNE LANGLET, *L'Abeille et la Balance. Penser l'essai*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 12.

plus, à contourner. Il ne s'agit pas dans cet article, à l'évidence, de pallier cette absence en proposant une histoire de l'essai telle qu'elle aurait pu être faite par cette méthode d'analyse, mais plutôt d'essayer de comprendre pourquoi l'essai pose un problème théorique à la *world literature*. Ce problème théorique, que nous traiterons à partir des propositions de Moretti et Casanova, vient à la fois des limites conceptuelles de ces dernières et des limites de la pensée même de l'essayisme ; nous chercherons donc, dans un deuxième temps de la réflexion, à définir les conditions de possibilité d'une étude de l'essai en *world literature*.

## I LA WORLD LITERATURE AU PRISME DU GENRE : FRANCO MORETTI ET L'ESSAI INTROUVABLE

La difficulté à définir l'essai comme genre pose un problème évident pour l'une des deux propositions théoriques les plus importantes de la *world literature*, celle de Franco Moretti. Rappelons que Moretti, dans un corpus de texte comprenant l'*Atlas of the European Novel* (1997) et une série d'articles initiée par *Conjectures on World Literature* (2000),<sup>5</sup> propose une lecture géographique de l'histoire des genres littéraires, inspirée par le système-monde modélisé par Immanuel Wallerstein.<sup>6</sup> À partir d'une vision du monde littéraire organisé autour d'un centre, de semi-périphéries et de périphéries, Moretti suggère que cette structure tripartite a un impact net sur la manière dont se développe les genres historiquement, par compromis entre les propositions génériques développées par les centres et les particularités locales des semi-périphéries ou des périphéries. Les schémas et cartes utilisés par Moretti dans ses différents ouvrages expriment bien cette volonté de rapprocher l'analyse littéraire des méthodes scientifiques, et particulièrement du modèle évolutionniste, comme il l'explique dans *Evolution, World-Systems Weltliteratur* (2005) :

It is easy to see why evolution is a good model for literary history : it is a theory that explains the extraordinary complexity and variety of existing forms on the basis of a historical process. In a refreshing contrast to literary study – where theories of form are usually blind to history, and historical work blind to form – for evolution form and history are really the two sides of the same coin ; or perhaps, one should say, adopting a more evolutionary metaphor, they are the two dimensions of the same tree.<sup>7</sup>

Spécialiste du roman, Moretti a logiquement orienté son effort de théorisation dans ce sens, même si l'un de ses premiers livres faisaient l'étude d'une forme hybride, qu'il nommait *modern epic*.<sup>8</sup> On doit aussi à Moretti la direction d'une somme considérable sur le roman.<sup>9</sup> Cette prédilection pour le roman lui a été reprochée dans de nombreux

5 Les articles en question sont rassemblés dans FRANCO MORETTI, *Distant Reading*, London, Verso, 2013.

6 IMMANUEL WALLERSTEIN, *Comprendre le monde : introduction à l'analyse des systèmes-monde*, trad. par CAMILLE HORSEY, Paris, La Découverte, 2006.

7 MORETTI, *Distant Reading*, cit., p. 123.

8 Voir FRANCO MORETTI, *Modern Epic : the World-System from Goethe to García Márquez*, trad. par QUINTIN HOARE, London, Verso, 1996.

9 FRANCO MORETTI (éd.), *The Novel*, 2 t., Princeton, Princeton University Press, 2006.

articles dont les auteurs estimaient que le théâtre ou la poésie se prêtaient bien moins facilement à une telle perspective évolutionniste que l'art romanesque.<sup>10</sup> Dans *More Conjectures* (2003), Moretti répond à ces critiques en arguant du fait que le roman, du fait de sa grande popularité, lui paraît le genre le plus représentatif et le plus mobile au sein du système mondial, mais qu'il ne voit aucune raison pour que la poésie et le théâtre ne puissent être l'objet d'études similaires.<sup>11</sup> Pas de trace de l'essai dans ce débat, sans que l'on puisse en conclure que Moretti l'exclue des genres à étudier.

Le problème, regardant l'essai, n'est pas tant son absence des débats suscités par les travaux de Moretti que la manière dont ce dernier définit le genre ou, devrait-on plutôt dire, ne le définit pas. Jérôme David a souligné combien Moretti « ne propose aucune définition rigoureuse de la notion de genre, alors même qu'elle est l'unité d'analyse de son programme de recherche ». <sup>12</sup> Il est vrai que Moretti, inspiré par les travaux de Fredric Jameson, semble voir dans le genre la réponse littéraire à un problème social,<sup>13</sup> orientation qui, sans être à proprement parler une définition, permet au moins une certaine unité théorique du propos. Cela étant, on ne peut que souscrire à la critique faite par Jérôme David selon laquelle cette conception, sans doute recevable pour les centres littéraires, devient bien plus contestable dans les périphéries, où les écrivains ne sont pas forcément représentatifs de la situation sociale et géographique de leurs compatriotes :

Aussi est-il regrettable que la définition du genre choisie par Moretti repose sur une catégorisation des situations sociales qui tend à amalgamer une grande diversité d'expériences symboliques hétéroclites. En d'autres termes, on peut se demander si les questions qu'expriment formellement les écrivains, et dans lesquelles se reconnaissent les lecteurs, sont entièrement « sociales », au sens où l'on pourrait les inférer d'une contextualisation économique et politique.<sup>14</sup>

Dans ce contexte, on comprend qu'il soit très difficile d'adapter l'essai à la théorie de Moretti. La première raison en est que cette dernière repose en grande partie sur une forme de consensus : sera étudié comme roman ce qui est généralement considéré comme tel, puisque l'histoire du roman est aussi l'histoire de l'appropriation du genre par diverses cultures, quand bien même cette appropriation ne se fait pas selon des critères structurels rigoureux. Or ce consensus est fondamentalement absent de l'histoire de l'essai, dont le développement s'est plutôt fait sous le signe de la multiplicité. Lorsque Moretti prend comme critère du genre son « overall formalization », <sup>15</sup> il met (sans doute sans le vouloir) de côté des genres qui ne sont guère formalisés, comme l'essai. Pour le

<sup>10</sup> Voir notamment CHRISTOPHER PRENDERGAST, *Negotiating World Literature*, in «New Left Review», 11/8 (2001), pp. 100-122 et EFRAÍN KRISTAL, «Considering Coldly...»: A Response to Franco Moretti, in «New Left Review», 11/15 (2002), pp. 61-74.

<sup>11</sup> MORETTI, *Distant Reading*, cit., pp. 110-111.

<sup>12</sup> JÉRÔME DAVID, *Pour une macrohistoire de la littérature mondiale*, in *Où est la littérature mondiale ?*, sous la dir. de CHRISTOPHE PRADEAU et TIPHAIN SAMOYAU, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2005, p. 130, p. 130.

<sup>13</sup> Moretti reconnaît sa dette envers Jameson dans MORETTI, *Modern Epic : the World-System from Goethe to García Márquez*, cit., p. 3.

<sup>14</sup> DAVID, *Pour une macrohistoire de la littérature mondiale*, cit., p. 131.

<sup>15</sup> MORETTI, *Distant Reading*, cit., p. 111.



dire autrement, la théorie de Moretti fonctionne particulièrement bien pour les genres n'ayant guère besoin de modèles critiques pour exister, contrairement à l'essai : il n'est pas étonnant que le roman soit la forme qui fonctionne le mieux, puisqu'il s'agit de celle qui est, du point de vue du marché littéraire, la mieux reconnue.

La seconde raison vient de la difficulté à assigner à l'essai ce rôle de résolution formelle d'une situation sociale. Parce qu'il est plus argumentatif que narratif, l'essai peut difficilement se commenter en termes symboliques. Lorsque Jameson commente le roman comme forme symbolique, il le fait en analysant la structure narrative, les fonctions des personnages ou l'utilisation du chronotope, reprenant ainsi de manière critique les modèles de Vladimir Propp et Northrop Frye,<sup>16</sup> méthode reprise par Moretti dans son *Atlas of the European Novel*. Ces outils symboliques sont littéralement absents de l'essai, où le sens, bien que souvent vague et ambigu, n'est pas codé de la même façon. Dès lors, l'articulation entre le symbolisme de la forme et sa situation socio-historique de production disparaît.

On voit qu'on retrouve là le problème théorique central de l'essai, qui vient de son apparente inadéquation à la notion de genre. Les trois modèles de conceptualisation de l'essai présentés par Irène Langlet, le mixte, l'entre-deux et l'en deçà, résument bien cette difficulté : qu'il soit présenté comme un mélange de tous les genres (le mixte), comme un entre-deux ou comme un non-genre (l'en deçà), l'essai reste en décalage avec la notion même de genre.<sup>17</sup> Dans un modèle théorique où cette notion est centrale, il va de soi que l'essai a bien du mal à trouver sa place. Il n'est guère étonnant, par conséquent, que Moretti et ceux qu'il a inspirés ne se soient pas risqués à s'emparer du sujet. Ajoutons à cela que Moretti travaille sur des corpus très larges plus que sur un canon de textes, phénomène tout à fait étranger à la théorie de l'essai, qui a tendance à éliminer les « mauvais essais » pour créer un canon de « vrais essais » – canon vu comme l'une des seules manières de définir le genre.<sup>18</sup>

Cela ne signifie pas que l'idée de l'essai soit absolument absente de cette forme de *world literature*. On voit notamment apparaître la notion dans l'idée de l'envahissement du roman par l'essai au xx<sup>e</sup> siècle, idée au demeurant tout à fait contestable puisque, comme l'a montré Vincent Ferré à partir de Proust, Broch et Dos Passos, ces séquences essayistiques ne sont pas tant des essais que des « effets-essais ».<sup>19</sup> Moretti utilise également l'essai comme contre-modèle de son « modern epic », lorsqu'il s'agit de définir la polyphonie à l'œuvre dans cette forme dont il voit la naissance au xix<sup>e</sup> siècle : la polyphonie de Joyce, qui cherche à rassembler la totalité des langages spécialisés, est ainsi vu par le critique comme « the opposite of essayism », où le discours, même contradictoire, est porté par un seul locuteur.<sup>20</sup> Cela étant, les apparitions de l'essai restent limitées à ce rôle

16 FREDRIC JAMESON, *L'Inconscient symbolique. Le récit comme acte socialement symbolique*, trad. par NICOLAS VIELLESCAZES, Paris, Questions Théoriques, 2012.

17 LANGLET, *L'Abeille et la Balance*, cit., pp. 81-122.

18 Voir notamment JOHN ALOYSIUS MC CARTHY, *Crossing Boundaries : A Theory and History of Essay Writing in German, 1680-1815*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989, pp. 57-58.

19 VINCENT FERRÉ, *L'Essai fictionnel. Essai et roman chez Proust, Broch, Dos Passos*, Paris, Honoré Champion, 2013.

20 MORETTI, *Distant Reading*, cit., p. 211.



de contrepoint, comme si la notion ne pouvait être utilisée qu'en rapport avec un autre genre et non en tant que genre construit. Pour qu'un tel projet soit envisageable, sans doute faudrait-il combiner l'acceptation d'une généalogie nette de l'essai avec une étude de formalisme quantitatif du style de l'essai, à l'image des dernières expérimentations de Moretti et son équipe du Stanford Literary Lab.<sup>21</sup> La condition d'une telle réalisation serait, bien évidemment, la définition d'un corpus clair du genre de l'essai : autant dire qu'une *world literature* fondée sur la question du genre ne pourrait se dispenser de la question que tous les théoriciens de l'essai posent à longueur d'ouvrages.

## 2 LA RÉPUBLIQUE MONDIALE DES LETTRES, UNE POSSIBLE SOCIOLOGIE MONDIALE DE L'ESSAI ?

Contrairement à Franco Moretti, Pascale Casanova ne se fonde pas prioritairement, dans son ouvrage pionnier *La République mondiale des lettres* (1999), sur le formalisme générique. L'inspiration de Casanova est en effet sociologique avant d'être générique, fortement marquée par la lecture des travaux de Bourdieu sur les champs littéraires et le capital symbolique.<sup>22</sup> *La République mondiale des lettres* cherche ainsi à analyser le fonctionnement de l'espace littéraire mondial, champ où règnent, selon l'auteur, des valeurs inconscientes qui organisent et définissent les productions des écrivains en fonction des espaces dont ils sont issus. Loin d'être un « univers enchanté, royaume de la création pure, meilleur des mondes, où s'accomplit dans la liberté et l'égalité le règne de l'universel littéraire »,<sup>23</sup> l'espace littéraire mondial est au contraire un univers inégal, fait de luttes et de violences, dans lequel les écrivains doivent faire des choix pour se situer :

Chaque écrivain est situé d'abord, inéluctablement, dans l'espace mondial, par la place qu'y occupe l'espace littéraire national dont il est issu. Mais sa position dépend aussi de la façon dont il hérite cet inévitable héritage national, des choix esthétiques, linguistiques, formels qu'il est amené à opérer et qui définissent sa position dans cet espace.<sup>24</sup>

Que ce modèle sociologique ne soit pas sans présupposés discutables est un fait incontestable, parfaitement prouvé par Jérôme David.<sup>25</sup> Ce qui nous intéresse ici n'est pas tant ces limites théoriques que le fait que le travail d'une ampleur considérable de Casanova repose sur les productions textuelles où la voix de l'écrivain se fait directement entendre, et non sur les productions fictionnelles ; en ce sens, son travail semble, par ses fondements théoriques mêmes, plus apte à laisser une place à l'essai que celui de Moretti.

Cet espoir, pourtant, ne résiste pas longtemps à l'analyse. Si Casanova ne propose à aucun moment de réflexion sur le choix des textes qu'elle analyse, la lecture de *La République mondiale des lettres* fait vite apparaître une domination très nette des textes

21 FRANCO MORETTI (éd.), *La littérature au laboratoire*, Paris, Les Éditions d'Ithaque, 2016.

22 Voir notamment PIERRE BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

23 CASANOVA, *La République mondiale des lettres*, cit., p. 31.

24 *Ibidem*, p. 15.

25 DAVID, *Pour une macrohistoire de la littérature mondiale*, cit.

où s'expriment les croyances artistiques des acteurs du champ littéraire – les écrivains, pour l'immense majorité.<sup>26</sup> Les extraits proposés au lecteur sont donc avant tout issus de lettres, de journaux, de préfaces, de manifestes ou d'entretiens ; de textes, en somme, où il n'y a aucun doute sur le locuteur, qui n'est autre que l'écrivain se prenant lui-même et ses pairs pour objet de sa réflexion. Si l'on en reste à la « typologie naïve » de Dominique Combe, qui consiste à classer parmi les essais « les textes qui ne peuvent ressortir ni à la fiction, ni à la poésie, ni au théâtre »,<sup>27</sup> *La République mondiale des lettres* peut être vu comme une histoire de l'espace littéraire mondial analysé au prisme de l'essai. Il est bien sûr difficile de se contenter de cette définition, et une analyse attentive des références proposées par Pascale Casanova fait apparaître qu'il est difficile de parler de prédominance de l'essai dans l'ouvrage. Si l'on accepte les délimitations proposées, à partir d'une très large bibliographie sur la question, par Irène Langlet, l'essai doit être distingué du discours, du pamphlet ou du traité par son caractère non-définitif et la pluralité d'idées qu'il exprime ; du journal intime ou de l'autobiographie par son organisation non-chronologique ; de la lettre par son absence d'interlocuteur réel ; du traité savant, enfin, par son plus grand dilettantisme.<sup>28</sup> Or l'ouvrage de Casanova repose en grande partie sur ces formes proches de l'essai, mais pas à proprement parler essayistiques. L'explication en est simple : pour être efficace, l'étude de l'espace littéraire mondial doit s'appuyer sur les croyances exprimées par les écrivains, croyances qui attestent de la présence de valeurs inconscientes à l'œuvre dans le champ littéraire ; quoi de plus efficace, dans cette optique, que l'affirmation définitive d'un pamphlet ou la confession intime d'une lettre ou d'un journal ? L'essai, contrairement à ces formes frontalières, se meut souvent dans la digression, le doute et la contradiction, rendant une analyse systématique bien plus problématique. C'est ainsi que, pour parler de l'Amérique latine, Pascale Casanova utilise l'essai de l'universitaire Antonio Candido, mais les entretiens, discours ou journaux des écrivains Mario Vargas Llosa, Jorge Luis Borges et autres Gabriel García Márquez : inconsciemment, leurs propres essais sont mis de côté – ce n'est pas faute, de leur part, d'une vaste production essayistique.

On pourrait objecter à cette critique que la *world literature*, lorsqu'elle se penche sur le roman, n'est pas si regardante sur la définition exacte de son objet d'étude. Outre la question du consensus générique, mentionnée ci-dessus, un autre problème méthodologique se présente néanmoins si on se résout à accepter une définition large de l'essai, qui tient à l'utilisation même que fait Pascale Casanova de ces « essais ». D'une part, ces derniers nous informent sans doute sur les croyances des écrivains, mais ne sont jamais analysés pour eux-mêmes, et ne sont donc pas situés dans une évolution historique. D'autre part, comme l'explique bien Jérôme David, le fait de choisir des textes exprimant des prises de position claires a pour conséquence que « le marché symbolique [de l'espace littéraire mondial] transparait dans les textes, sous la forme d'intentions déclarées

26 L'un des points aveugles de l'ouvrage est sans doute que le champ littéraire soit ainsi très majoritairement étudié à partir des écrivains, et très peu à partir de la critique. La question de l'essai, genre théorique s'il en est, y perd forcément en précision.

27 DOMINIQUE COMBE, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette Supérieur, 1992, p. 16.

28 LANGLET, *L'Abeille et la Balance*, cit., p. 47-63. Nous renvoyons à ces pages pour le détail bibliographique des nombreux débats sur ces délimitations de l'essai.

d'écriture plus ou moins conformes aux valeurs littéraires dominantes », <sup>29</sup> mais que les textes en questions ne font ainsi que confirmer le schéma déterminé par la critique elle-même : ce « court-circuit entre les hypothèses et la conclusion » <sup>30</sup> est dû au fait que Casanova n'interroge jamais le choix des genres et des formes dans lesquels s'expriment les écrivains, et renonce ainsi à une compréhension historique des moyens d'expression de la valeur littéraire. De sorte que Casanova, par la confiance qu'elle témoigne aux discours des écrivains, sous-estime grandement la possibilité que les discours en question soient bien moins transparents, dans leur expression de croyances littéraires, qu'ils ne le sont vraiment. Pour ne prendre qu'un exemple, il est particulièrement frappant que Casanova choisisse de citer un entretien de Jorge Luis Borges sans jamais faire l'hypothèse de la charge ironique du discours de l'auteur argentin ; <sup>31</sup> ce faisant, elle passe complètement à côté du fait que les essais de Borges (au sens large du terme) sont le plus souvent des récits réorganisés, mythiques, construisant l'image d'écrivain que Borges veut donner de lui-même. <sup>32</sup>

On retrouve là une question que laissaient entrevoir les remarques de Jérôme David sur l'inadéquation entre la situation réelle des écrivains dans les périphéries et la situation sociale supposée que symboliserait leur production. Il manque à *La République mondiale des lettres*, malgré la finesse de ses analyses sur les stratégies des écrivains, un commentaire de l'enjeu qui consiste à choisir un genre plutôt qu'un autre et des présupposés inscrits dans la nature même des genres. Pour que l'ouvrage de Casanova nous dise vraiment quelque chose de l'essai dans l'espace littéraire mondial, il aurait fallu qu'il étende aux genres littéraires eux-mêmes la théorie des champs, comme le fait Dominique Maingueneau, dans une perspective de linguiste, dans *Le Contexte de l'œuvre littéraire* : « les genres littéraires », écrit-il, « ne sauraient être considérés comme des “procédés” que l'auteur “utiliserait” comme bon lui semble pour “faire passer” diversement un contenu stable » ; ils sont plutôt « des dispositifs communicationnels où l'énoncé et les circonstances de son énonciation sont impliqués pour accomplir un macro-acte de langage spécifique ». <sup>33</sup> Autrement dit, le choix d'un genre se fait au nom d'une stratégie qui, selon Maingueneau, peut se définir depuis l'époque moderne par la « paratopie », cette tentation de se décentrer perpétuellement en refusant d'être enfermé dans un champ spécifique, tentation qui permet d'expliquer la recherche permanente de la « modernité » et de « l'avant-garde ». <sup>34</sup> Notons bien que l'approche de Maingueneau est essentiellement française en plus d'être linguistique, et ne peut donc entrer dans le cadre de la *world literature*. La lecture de Maingueneau fait ainsi dire à Irène Langlet que l'essai est, en un sens, l'aboutissement même de cette paratopie, puisque son refus des normes et des règles génériques est en soi un indicateur d'une position dans l'espace littéraire

29 *Ibidem*, p. 129.

30 *Ibidem*, p. 128.

31 CASANOVA, *La République mondiale des lettres*, cit., p. 148.

32 Voir sur cette question ANNICK LOUIS, *Jorge Luis Borges : œuvre et manœuvres*, Paris, L'Harmattan, 1997.

33 DOMINIQUE MAINGUENEAU, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 66.

34 *Ibidem*, pp. 28-31.

mondial :<sup>35</sup> écrire un essai, c'est, pour utiliser les termes de Casanova, faire la démonstration de son autonomie littéraire, de son appartenance aux centres de la culture ; c'est se défaire des pesanteurs d'un genre en même temps que de celles d'un espace national, et atteindre à cette aristocratie transnationale qui « arrache les textes aux clôtures et aux cloisonnements littéraires ».<sup>36</sup> On comprend mieux, dès lors, que l'essai soit pour ainsi dire absent, malgré les apparences, de *La République mondiale des lettres* : parce qu'il nécessiterait d'être contextualisé dans une analyse sociologique des genres à laquelle Pascale Casanova se refuse, il est bien moins efficace pour la démonstration que les formes qui lui sont voisines – alors même qu'une telle analyse confirmerait sans doute une partie des conclusions de l'ouvrage.

### 3 DES STRATÉGIES LITTÉRAIRES, OU COMMENT UTILISER L'ESSAI EN *WORLD LITERATURE*

L'essai comme genre, on le voit, fonctionne comme un impensé de la *world literature* : il reste en périphérie des développements de Moretti et Casanova parce que les difficultés critiques que sa définition pose renvoient aux défauts théoriques mêmes de la *world literature*. Les lignes précédentes auront permis de montrer, on l'espère, que l'intégration de l'essai aux très riches questionnements soulevés par Moretti et Casanova n'est pas impossible, mais suppose d'articuler à la distance aux textes littéraires une distance aux concepts critiques eux-mêmes, distance dont les écrivains eux-mêmes ont souvent conscience – phénomène dont Moretti ne s'empare que partiellement et que Casanova évacue au nom de l'optique sociologique. Pour cela, nous proposerons dans cette troisième partie l'idée que l'essai ne peut être compris, dans une optique de *world literature*, qu'à partir du concept de stratégie littéraire.

#### 3.1 DÉFINITION DE LA STRATÉGIE LITTÉRAIRE

Les propositions de Franco Moretti et Pascale Casanova se heurtent à deux écueils principaux : d'une part, l'impossibilité apparente de saisir l'essai comme un genre unique ; de l'autre, la difficulté de séparer l'intention de l'écrivain de sa situation sociologique inconsciente. Résoudre ce problème suppose peut-être de renoncer à une étude de l'essai comme isolat générique au sein de la *world literature*, mais de le comprendre en relation avec d'autres genres. Il ne s'agit pas ici d'en revenir à l'idée de l'hybridité de l'essai, mais de le penser au sein de la production totale d'un auteur, *via* le concept de stratégie littéraire. Par ce terme, nous entendons ici non pas le calcul conscient d'un plan de carrière, mais le processus qui lie les déclarations d'intention d'un écrivain aux contraintes sociologiques et géographiques qui sont les siennes, à l'image de ce que propose Alain Viala :

Le concept de stratégie peut s'avérer un outil heuristique utile [...] à condition que l'on adopte une démarche qui tente de rendre compte des questions telles que : qu'indiquent les textes ? qu'indiquent les positions et les postures observées ?

<sup>35</sup> LANGLET, *L'Abeille et la Balance*, cit., pp. 142-143.

<sup>36</sup> CASANOVA, *La République mondiale des lettres*, cit., p. 45.

quelle analyse d'ensemble peut-on faire de la trajectoire ainsi construite ? [...] À la condition, surtout, que l'on se situe dans une recherche qui ne s'enferme pas dans une postulation explicative des œuvres jugées canoniques, mais adopte une posture d'interrogation qui, par l'observation des jeux d'intérêt que les textes offrent, les interroge comme autant de lieux de connaissance sur l'espace des discours, des comportements et des adhésions, sur la construction des croyances et des valeurs.<sup>37</sup>

Il faudrait donc considérer l'essai comme l'un des éléments de ces stratégies, ne pouvant se lire que par rapport au reste de la production d'un écrivain. Situer une œuvre ou un auteur dans l'espace littéraire mondial pourrait ainsi se faire en évaluant à la fois sa posture – au sens de l'image qu'il veut donner de soi dans ses essais –<sup>38</sup> et les contradictions que soulèvent son œuvre fictionnelle ; le décalage inévitable entre les deux nous informerait alors d'un positionnement synthétisant l'approche sociologique de Casanova et l'approche générique de Moretti. Dans cette optique, l'essai est un indicateur particulièrement éclairant, puisque son caractère fragmentaire, où la relation au locuteur et à l'argumentation est pour le moins variable, est lui-même une image du décalage inhérent à toute stratégie littéraire. Replacer les essais dans la chronologie de la production d'un écrivain devient dès lors essentiel : le moment essayistique indique en effet une orientation de la stratégie vers tel ou tel positionnement dans l'espace littéraire mondial, positionnement que l'étude de la fiction doit ensuite permettre d'interroger. Bien qu'il ne soit pas à proprement parler inscrit dans le courant de la *world literature*, le travail d'Annick Louis sur Jorge Luis Borges est un exemple lumineux de ce que peut offrir cette méthode : en étudiant en même temps les intentions de Borges dans ses essais, sa place dans l'histoire des genres et la réception de ses œuvres dans diverses aires géographiques, Annick Louis parvient à faire apparaître « une stratégie d'écriture [borgésienne] qui postule le rapport même au réel comme une énigme »,<sup>39</sup> stratégie qui traduit un positionnement très particulier dans l'univers de la littérature mondiale. Pour étudier plus précisément comment l'essai peut être utilisé dans le cadre de la *world literature*, nous proposerons ici deux analyses rapides de stratégies d'écrivains ayant utilisé l'essai comme fondement de leur positionnement littéraire : Robert Louis Stevenson et Julio Cortázar.

### 3.2 ROBERT LOUIS STEVENSON : L'ESSAI COMME LABORATOIRE

Si la postérité a associé son nom au roman d'aventures, Robert Louis Stevenson rêvait, lui, d'être Montaigne. Sa production essayistique, très lue de son vivant puis oubliée pendant un temps, a en permanence orienté ses choix fictionnels, au point qu'on peut clairement affirmer que l'essai, chez Stevenson, a été le moteur de sa stratégie littéraire : écrivain écossais attiré par les centres londoniens et parisiens, aux relations pour le moins ambivalentes à son pays natal, pourfendeur du colonialisme à la fin de sa vie, Stevenson a

37 ALAIN VIALA, *Des stratégies dans les Lettres*, in *On ne peut pas tout réduire à des stratégies*, sous la dir. de RIBARD DINAH et NICOLAS SCHAPIRA, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 199.

38 Voir JÉRÔME MEIZOZ, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Éditions Slatkine, 2007.

39 ANNICK LOUIS, *Borges face au fascisme 1. Les causes du présent*, Paris, Aux Lieux d'être, 2006, p. 279. Voir aussi LOUIS, *Jorge Luis Borges : œuvre et manœuvres*, cit.

construit au fil de son œuvre un positionnement complexe dans l'espace littéraire. L'essai a été pour lui une manière de se situer, alors même que son œuvre fictionnelle a parfois brouillé ce processus. Richard Ambrosini a proposé de lire sa stratégie de positionnement par rapport à l'univers littéraire à partir de quatre étapes principales, confirmant toutes son caractère « révolutionnaire » – pour reprendre un concept de *La République mondiale des lettres* – dans l'évolution de la littérature britannique.<sup>40</sup> Or ces quatre étapes, si on les observe attentivement, coïncident très exactement avec quatre moments de la production essayistique de Stevenson, comme si cette dernière anticipait les virages et approfondissements de la stratégie de l'auteur. De 1874 à 1879, Stevenson produit des essais très divers, où les réflexions sur le mariage, la jeunesse et la famille accompagnent des journaux de voyage et des premières tentatives de théorisation littéraire (*Victor Hugo's Romances* et *On Lord Lytton's Fables* en 1874). Dans ces essais, il travaille une posture de provincial, éloigné de la norme anglaise et réfractaire aux valeurs victoriennes, défendant l'idée d'un roman européen plutôt qu'écossais ou britannique.<sup>41</sup> Même s'ils s'inspirent de l'essai moral, les textes de Stevenson de l'époque prennent justement parti pour une fiction se défaisant de la morale, ce qu'il cherche à mettre en œuvre dans sa propre production fictionnelle, avec un succès limité : à l'image de la nouvelle *Will o'the Mill*, dont Richard Ambrosini écrit qu'elle témoigne « come l'impulso moraleggiante fosse ancora troppo forte per Stevenson »,<sup>42</sup> Stevenson a encore du mal à séparer son écriture de fiction de celle de l'essai. En termes de *world literature*, on pourrait traduire cette période comme celle où Stevenson, écrivain semi-périphérique lancé en littérature par des mentors venus du centre londonien (Leslie Stephen, notamment), cherche à se défaire du didactisme victorien en essayant de modifier le style de l'essai moral, puis de la fiction à caractère moral (la fable ou le conte philosophique).<sup>43</sup>

La deuxième étape de la carrière de Stevenson débute avec son voyage aux États-Unis de 1879-1880. S'éloignant de l'essai moral, il réoriente son écriture vers la théorie littéraire, en même temps qu'il ajoute à la réflexion géographique antérieure une réflexion sociologique : désormais, il ne s'agira plus seulement pour lui de se définir contre le victorianisme par la morale, mais par le lectorat auquel il destine ses œuvres. Refusant la littérature des salons, Stevenson rédige alors des essais comme *A Gossip on Romance* (1882) ou *A Humble Remonstrance* (1884), où il croise le fer avec la tradition victorienne sur la question du rapport du roman à la vérité et au réalisme.<sup>44</sup> Cette entreprise se traduit par le

40 RICHARD AMBROSINI, *The Four-Boundary Crossings of R. L. Stevenson, Novelist and Anthropologist*, in *Robert Louis Stevenson : Writer of Boundaries*, sous la dir. de RICHARD AMBROSINI et RICHARD DURY, Madison, University of Wisconsin Press, 2006, pp. 23-35.

41 Voir sur la question RICHARD AMBROSINI et RICHARD DURY, *Introduction : Stevenson and Europe*, in *European Stevenson*, sous la dir. de RICHARD AMBROSINI et RICHARD DURY, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2009, pp. 1-16.

42 RICHARD AMBROSINI, *La prosa del romanzo*, Rome, Bulzoni Editore, 2001, p. 81.

43 Pour une étude précise du style des essais de Stevenson, nous renvoyons à RICHARD DURY, *Stevenson's Essays : Language and Style*, in «Journal of Stevenson Studies», IX (2012), pp. 43-91.

44 La polémique sur la question du réalisme avec Walter Besant et Henry James dans *A Humble Remonstrance* est particulièrement révélatrice de la dimension de rébellion contre le victorianisme des essais stevensoniens. Pour le contexte de cette polémique, voir MARK SPILKA, *Novel*, in «Henry James and Walter Besant : The Art of Fiction Controversy», VI/2 (1979), pp. 101-119.

passage à un nouveau type de fiction : le roman d'aventures de *Treasure Island* et *Kidnapped*, ainsi que le récit fantastique de *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, qui revient à la confrontation morale avec les valeurs victoriennes.

Dans un troisième temps, Stevenson approfondit sa pensée de la fiction en rédigeant douze essais pour le « Scribner's Magazine » entre 1887 et 1888, dont les essentiels *A Chapter on Dreams*, *The Lantern Bearers* ou *Popular Authors*. S'interrogeant sur le public populaire qu'il a théorisé dans ses essais précédents, Stevenson, par un mouvement de balancier typique d'un écrivain pris entre deux aires géographiques, revient à une définition plus large du roman et à une écriture essayistique inspirée du sermon religieux de sa culture écossaise (*A Christmas Sermon, Pulvis e Umbra*). Le retour, même partiel, à son espace national d'origine, se traduit fictionnellement par un roman qui est à la fois un roman d'aventures et une tragédie écossaise, *The Master of Ballantrae* (rédigé entre 1887 et 1889). Ce retour littéraire à l'Écosse est aussi un adieu géographique, puisque Stevenson a quitté en 1887 son pays pour s'installer aux États-Unis, et une réaffirmation de l'éloignement du centre anglais, symbolisé par sa rupture avec son ami de l'*intelligentsia* londonienne, le poète W. E. Henley.

La dernière étape de l'œuvre de Stevenson, enfin, date de son départ vers les mers du Sud en 1888. Une nouvelle fois, c'est par l'essai que l'écrivain réoriente sa stratégie. Pendant quelques mois, Stevenson abandonne l'écriture fictionnelle et se plonge dans la rédaction d'essais quasi scientifiques sur les mers du Sud (*In the South Seas*), qui désorientent complètement ses amis et éditeurs et confirment sa rupture définitive avec le centre britannique. Ce passage par l'essai effectué, Stevenson revient alors à la fiction en adoptant des formes locales, comme les contes très marqués par l'oralité (*The Bottle Imp*, certaines fables), ou en donnant au roman d'aventures une forte connotation anti-coloniale (*The Beach of Falesa*, *The Ebb-Tide*). Sa mort aux Samoa, en 1894, met fin à un parcours littéraire qui semblait se diriger vers une nouvelle étape avec le très écossais *Weir of Hermiston*.

Cette traversée à marche forcée de l'œuvre de Stevenson ne rend évidemment pas justice à la complexité de son évolution à travers le temps. Mais elle met en lumière l'importance capitale de l'analyse de l'essai pour comprendre le positionnement de l'auteur dans l'espace littéraire mondial, positionnement changeant mais marqué par une vraie constante : celle d'un écrivain né dans un pays que Moretti qualifierait de semi-périphérique et révélé au monde littéraire dans un espace central, dualité que son œuvre cherche sans cesse à résoudre en créant une fiction qui refuse les valeurs victoriennes tout en les remplaçant par un autre type d'universalité. L'écriture essayistique, chez Stevenson, devance toujours le passage à la fiction, comme un avant-poste de l'œuvre à venir. Pour autant, la simple étude de ses essais, malgré leur richesse, ne nous dessinerait qu'une posture d'écrivain, de la même manière que celle de ses fictions ne nous offrirait qu'une histoire générique de sa production : c'est par l'association des deux qu'apparaît ce que l'on peut nommer une stratégie, où les intentions se heurtent à la complexité du réel littéraire et forment ainsi un schéma à plusieurs strates, une carte à la topologie nuancée. C'est aussi grâce à cette association de la fiction à l'essai que la *world literature* peut plus aisément s'emparer de la question centrale de la réception de l'œuvre d'un écrivain.



La postérité de Stevenson, riche en malentendus, est en effet à comprendre en lien avec les ambivalences de sa stratégie, dont les tournants inattendus amènent à la possibilité qu'elle devienne, pour les observateurs, illisible.<sup>45</sup>

### 3.3 JULIO CORTÁZAR, DE L'ASSIMILATION À LA REBELLION

Un deuxième exemple de ce type d'analyse peut être fourni par l'œuvre de l'écrivain argentin Julio Cortázar. Comme Stevenson, Cortázar a commencé sa carrière d'écrivain par l'essai, au point de faire dire à Saúl Sosnowski qu'il « a été son propre précurseur ».<sup>46</sup> Avant son départ définitif d'Argentine pour s'installer à Paris, en 1951, Cortázar, qui n'a rien publié de marquant, écrit de nombreux essais, dont la plupart seront édités de manière posthume.<sup>47</sup> Le type même d'essais choisis par l'auteur argentin est, en soi, extrêmement révélateur de son positionnement dans l'espace littéraire mondial. Là où Stevenson cherche à tout prix à se démarquer du centre, Cortázar, alors professeur inconnu dans un pays que Borges n'a pas encore rendu célèbre littérairement, opte pour une écriture essayistique qui est fondamentalement celle d'un écrivain central : sur le modèle des grandes sommes spéculatives apparues à partir du Romantisme, Cortázar choisit de rédiger des essais critiques, cette forme « qui permet à l'écrivain, au scientifique ou à l'intellectuel de généraliser les problèmes, de les relier aux préoccupations humaines, en les soustrayant au protocole scientifique ».<sup>48</sup> Cela donne, chez Cortázar, des essais extrêmement savants sur la musique (*Para obras de Frédéric Chopin*, 1938 ; *Soledad de la música*, entre 1939 et 1945), la poésie (*Rimbaud*, 1941 ; *Muerte de Antonin Artaud*, 1948) ou le lien entre existentialisme et nazisme (*Irracionalismo y eficacia*, 1949). Cela aboutit, surtout, à deux essais à l'ambition colossale, *Teoría del túnel* (1947) et *Imagen de John Keats* (1952-53), qui ont l'ambition, pour le premier, de faire l'histoire du roman à partir du XIX<sup>e</sup> siècle pour défendre l'avènement d'un « roman-poème » mêlant existentialisme et surréalisme ; pour le second, de faire de Keats le modèle de l'éthique artistique et poétique. Il est difficile de ne pas voir, dans le choix de cette forme et des artistes étudiés, presque exclusivement européens et plus spécifiquement français ou anglais, une volonté de légitimation de la part d'un auteur se définissant lui-même comme provincial, fasciné par l'univers autonome de la littérature française ou britannique – du centre, en somme. « L'écrivain rebelle franchit définitivement le pas, et prouve, en se réclamant d'un langage uniquement poétique, que son monde romanesque n'est plus que poétique », écrit ainsi Cortázar dans *Teoría del túnel*.<sup>49</sup> La rébellion ne prend donc pas la forme de la revendication nationale, bien au contraire : il s'agit au contraire de revendiquer « ce droit

45 Voir notamment sur le sujet l'excellente préface de Michel Le Bris à l'édition française des essais de Stevenson : MICHEL LE BRIS, *Préface*, in *Essais sur l'art de la fiction*, sous la dir. de ROBERT LOUIS STEVENSON, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2007, pp. 7-37.

46 SAÚL SOSNOWSKI, *Cortázar crítico : la razón del deseo*, in *Obras completas VI. Obra crítica*, sous la dir. de JULIO CORTÁZAR, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2006, pp. 9-37, p. 11.

47 La première édition complète étant celle dirigée par Saúl Yurkievich en 1994, dix ans après la mort de l'auteur : JULIO CORTÁZAR, *Obra crítica*, 3 t., Madrid, Alfaguara, 1994.

48 LANGLET, *L'Abeille et la Balance*, cit., p. 44.

49 JULIO CORTÁZAR, *Obras completas VI. Obra crítica*, sous la dir. de SAÚL YURKIEVICH et GLADIS ANCHIER, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2006, p. 91.



d'accéder directement à une liberté de la forme et du contenu que seule permet l'appartenance à un espace littéraire central », pour reprendre les termes par lesquels Pascale Casanova définit les écrivains « assimilés ». <sup>50</sup> Il n'est pas étonnant que Cortázar définisse cette étape de sa carrière comme un moment « esthétique » : <sup>51</sup> le terme porte en effet en lui cette idée de la littérature « pure », débarrassé des considérations nationales ou historiques. Du point de vue fictionnel, cela se traduit par la rédaction de contes fantastiques où Cortázar, reconnaît-il lui-même, se préoccupe avant tout du mécanisme narratif et de la perfection esthétique de l'ensemble. <sup>52</sup>

L'originalité de la stratégie de Cortázar est qu'elle change du tout au tout après son installation à Paris, au fur et à mesure de sa reconnaissance internationale, garantie par la parution de *Rayuela* en 1963. À partir du triomphe de la révolution cubaine (1959), les essais de Cortázar quittent progressivement le champ purement esthétique pour se tourner vers les questions politiques. On peut identifier un tournant clair dans son écriture essayistique dans une conférence donnée à Cuba en 1963, à l'invitation de Fidel Castro, qui fournira le texte d'un essai publié sous le titre *Algunos aspectos del cuento*. <sup>53</sup> Dans ce texte, Cortázar relie pour la première fois le conte fantastique qui l'a fait connaître à une question politique : la maîtrise esthétique de la forme, dit-il, doit permettre de créer une littérature universelle, qui ne soit pas pseudo-populaire mais qui touche au plus profond de l'être humain ; de cette manière, la littérature, dit-il, devient vraiment révolutionnaire et collabore à l'indépendance culturelle du continent latino-américain. En réalité, Cortázar s'efforce par cet essai de faire entrer son œuvre antérieure dans l'élan révolutionnaire, en transformant son rejet passé de la littérature nationale en effort d'universalisation au service d'une cause continentale : en s'efforçant de rompre avec les exigences du patriotisme littéraire, il aurait contribué à l'autonomie esthétique de l'Amérique latine, comme le castrisme contribue à son autonomie politique. À la suite de cette conférence, les essais de Cortázar ne cessent de traiter la question littéraire politiquement, avec des titres qui ne laissent guère de doute sur l'enjeu central de ces textes. *Acerca de la situación del intelectual latinoamericano* ou *Literatura en la revolución y revolución en la literatura : algunos malentendidos a liquidar*, pour ne prendre que deux exemples, lient systématiquement le sujet de la production littéraire avec la situation politique de l'Amérique latine et interrogent ce que suppose être un « intellectuel » (et non plus un écrivain) dans l'espace littéraire mondial. <sup>54</sup> Cortázar se fait polémiste, s'engage auprès de Fidel Castro, puis de la révolution sandiniste au Nicaragua, stratégie qui mène son œuvre fictionnelle vers la littérature à thèse du *Libro de Manuel* (1973). Cela étant, il continue aussi à écrire des contes, des poèmes et des ensembles hybrides qu'il nomme « almanachs », où l'image et la chronique personnelle prennent de plus en plus de place, et ne renonce jamais à l'écriture fantastique, qu'il continue de théoriser dans plusieurs essais (notamment *No-*

<sup>50</sup> CASANOVA, *La République mondiale des lettres*, cit., p. 298.

<sup>51</sup> JULIO CORTÁZAR, *Clases de literatura*, Berkeley / Buenos Aires, Alfaguara, 2013, p. 19.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> JULIO CORTÁZAR, *Algunos aspectos del cuento*, in «Casa de las Américas», xv-xvi (1962-1963), pp. 3-14.

<sup>54</sup> Respectivement JULIO CORTÁZAR, *Acerca de la situación del intelectual latinoamericano*, in «Casa de las Américas», xlv (1967), pp. 5-6 et OSCAR COLLAZOS, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura : Polémica por Oscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa*, México, Siglo XXI, 1970.

*tas sobre lo gótico en el Río de la Plata* en 1975). La clarté apparente de sa nouvelle posture littéraire, indiquée par ses essais les plus connus, s'en retrouve dès lors brouillée, contredite par la persistance sous-jacente du premier Cortázar, l'écrivain intéressé en priorité par les expériences esthétiques. Le passage de Cortázar de l'écrivain « assimilé » à l'écrivain « révolté », devenu politiquement révolutionnaire pour « fabriquer de la différence »<sup>55</sup> au profit de l'Amérique latine, paraît assez clair à la lecture de ses essais, mais l'est beaucoup moins si on associe ces derniers à une lecture en profondeur de sa fiction.

#### 4 CONCLUSION

Les exemples de Stevenson et Cortázar n'offrent aucune définition de l'essai, pas plus qu'ils ne dessinent un schéma de l'évolution géographique ou historique de la forme. On pourrait même dire, en un sens, qu'ils ne nous offrent aucune information susceptible d'alimenter une poétique de l'essai, cette pierre philosophale que tout spécialiste du genre cherche à découvrir. Le concept de stratégie littéraire, par l'association entre écriture fictionnelle et écriture essayistique, permet plutôt de souligner l'immense utilité que peut avoir l'essai dans une optique de *world literature*, à condition de considérer que le choix même d'utiliser l'essai est, pour un écrivain, une décision significative du point de vue des luttes qui structurent l'espace littéraire mondial ; l'essai, dans cette optique, est davantage étudié du point de vue de sa signification externe que de son organisation interne. On ne peut en déduire pour autant qu'une histoire littéraire mondiale de l'essai soit une tâche impossible, à condition d'accepter que cette entreprise est davantage freinée par certains impensés critiques que par l'essai lui-même. Du côté de la *world literature*, ces impensés viennent de la dissociation entre approche sociologique et approche générique, qui rend la première inconsciente de la portée symbolique du choix des genres, et la deuxième trop dépendante de la définition esthétique de ce qu'est un genre. On retrouve ces deux impensés du côté des théories de l'essai, souvent obsédées par la quête de la pureté définitionnelle du genre au point d'oublier que cette quête même est, symboliquement, une attitude « paratopique », pour reprendre le terme de Maingueneau : ce « caprice de genre »<sup>56</sup> qui consiste à parler de l'essai en affirmant sa non-existence est, en soi, une manière d'atteindre à l'esthétiquement pur, d'affirmer l'autonomie absolue du geste d'écriture. Le fait que l'écriture essayistique soit le lieu où écrivain et critique soit les plus proches l'un de l'autre ne peut en effet qu'amener à la création de ces points aveugles théoriques dus à l'absence de recul de l'observateur. Penser l'essai dans une optique de *world literature* nécessiterait donc d'associer théorie des champs et étude générique et d'élargir cette association au geste critique même : en somme, de ne plus se demander seulement ce qu'est l'essai, mais ce que signifie écrire un essai en contexte.

<sup>55</sup> CASANOVA, *La République mondiale des lettres*, cit., p. 314.

<sup>56</sup> LANGLET, *L'Abeille et la Balance*, cit., p. 12.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AMBROSINI, RICHARD, *La prosa del romanzo*, Rome, Bulzoni Editore, 2001. (Citato a p. 36.)
- *The Four-Boundary Crossings of R. L. Stevenson, Novelist and Anthropologist*, in *Robert Louis Stevenson : Writer of Boundaries*, sous la dir. de RICHARD AMBROSINI et RICHARD DURY, Madison, University of Wisconsin Press, 2006, pp. 23-35. (Citato a p. 36.)
- AMBROSINI, RICHARD et RICHARD DURY, *Introduction : Stevenson and Europe*, in *European Stevenson*, sous la dir. de RICHARD AMBROSINI et RICHARD DURY, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2009, pp. 1-16. (Citato a p. 36.)
- BOURDIEU, PIERRE, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992. (Citato a p. 31.)
- CASANOVA, PASCALE, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 2008. (Citato alle pp. 27, 31, 33, 34, 39, 40.)
- COLLAZOS, OSCAR, *Literatura en la revolución y revolución en la literatura : Polémica por Oscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa*, México, Siglo XXI, 1970. (Citato a p. 39.)
- COMBE, DOMINIQUE, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette Supérieur, 1992. (Citato a p. 32.)
- CORTÁZAR, JULIO, *Algunos aspectos del cuento*, in «Casa de las Américas», xv-xvi (1962-1963), pp. 3-14. (Citato a p. 39.)
- *Acerca de la situación del intelectual latinoamericano*, in «Casa de las Américas», xlv (1967), pp. 5-6. (Citato a p. 39.)
- *Obra crítica*, 3 t., Madrid, Alfaguara, 1994. (Citato a p. 38.)
- *Obras completas VI. Obra crítica*, sous la dir. de SAÚL YURKIEVICH et GLADIS ANCHIER, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2006. (Citato a p. 38.)
- *Clases de literatura*, Berkeley / Buenos Aires, Alfaguara, 2013. (Citato a p. 39.)
- DAMROSCH, DAVID, *What is World Literature ?*, Princeton, Princeton University Press, 2003. (Citato a p. 27.)
- DAVID, JÉRÔME, *Pour une macrohistoire de la littérature mondiale*, in *Où est la littérature mondiale ?*, sous la dir. de CHRISTOPHE PRADEAU et TIPHAIN SAMOYAUULT, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2005, p. 130. (Citato alle pp. 29, 31.)
- *Spectres de Goethe*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2011. (Citato a p. 27.)
- DURY, RICHARD, *Stevenson's Essays : Language and Style*, in «Journal of Stevenson Studies», ix (2012), pp. 43-91. (Citato a p. 36.)
- FERRÉ, VINCENT, *L'Essai fictionnel. Essai et roman chez Proust, Broch, Dos Passos*, Paris, Honoré Champion, 2013. (Citato a p. 30.)
- JAMESON, FREDRIC, *L'Inconscient symbolique. Le récit comme acte socialement symbolique*, trad. par NICOLAS VIELLESCAZES, Paris, Questions Théoriques, 2012. (Citato a p. 30.)
- KRISTAL, EFRAÍN, «Considering Coldly...» : *A Response to Franco Moretti*, in «New Left Review», 11/15 (2002), pp. 61-74. (Citato a p. 29.)

- LANGLET, IRÈNE, *L'Abeille et la Balance. Penser l'essai*, Paris, Classiques Garnier, 2015. (Citato alle pp. 27, 30, 32-34, 38, 40.)
- LE BRIS, MICHEL, *Préface*, in *Essais sur l'art de la fiction*, sous la dir. de ROBERT LOUIS STEVENSON, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2007, pp. 7-37. (Citato a p. 38.)
- LOUIS, ANNICK, *Jorge Luis Borges : œuvre et manœuvres*, Paris, L'Harmattan, 1997. (Citato alle pp. 33, 35.)
- *Borges face au fascisme 1. Les causes du présent*, Paris, Aux Lieux d'être, 2006. (Citato a p. 35.)
- MAINGUENEAU, DOMINIQUE, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993. (Citato a p. 33.)
- MC CARTHY, JOHN ALOYSIUS, *Crossing Boundaries : A Theory and History of Essay Writing in German, 1680-1815*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1989. (Citato a p. 30.)
- MEIZOZ, JÉRÔME, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Éditions Slatkine, 2007. (Citato a p. 35.)
- MORETTI, FRANCO, *Modern Epic : the World-System from Goethe to García Márquez*, trad. par QUINTIN HOARE, London, Verso, 1996. (Citato alle pp. 28, 29.)
- (éd.), *The Novel*, 2 t., Princeton, Princeton University Press, 2006. (Citato a p. 28.)
- *Distant Reading*, London, Verso, 2013. (Citato alle pp. 28-30.)
- (éd.), *La littérature au laboratoire*, Paris, Les Éditions d'Ithaque, 2016. (Citato a p. 31.)
- PRENDERGAST, CHRISTOPHER, *Negotiating World Literature*, in «New Left Review», 11/8 (2001), pp. 100-122. (Citato a p. 29.)
- SOSNOWSKI, SAÚL, *Cortázar crítico : la razón del deseo*, in *Obras completas VI. Obra crítica*, sous la dir. de JULIO CORTÁZAR, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 2006, pp. 9-37. (Citato a p. 38.)
- SPLILKA, MARK, *Novel*, in «Henry James and Walter Besant : The Art of Fiction Controversy», VI/2 (1979), pp. 101-119. (Citato a p. 36.)
- VIALA, ALAIN, *Des stratégies dans les Lettres*, in *On ne peut pas tout réduire à des stratégies*, sous la dir. de RIBARD DINAH et NICOLAS SCHAPIRA, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 199. (Citato a p. 35.)
- WALLERSTEIN, IMMANUEL, *Comprendre le monde : introduction à l'analyse des systèmes-monde*, trad. par CAMILLE HORSEY, Paris, La Découverte, 2006. (Citato a p. 28.)

## PAROLE CHIAVE

Essai ; world literature ; stratégie littéraire ; Pascale Casanova ; Franco Moretti ; Robert Louis Stevenson ; Julio Cortázar.

## NOTIZIE DELL'AUTORE

Agrégé de lettres modernes et ancien élève de l'ENS Lyon, Raphaël Luis est docteur en littérature comparée de l'Université Jean Moulin Lyon 3. Il a publié un ouvrage intitulé *La carte et la fable. Stevenson, modèle d'une nouvelle fiction latino-américaine* (Bioy Casares, Borges, Cortázar) (ENS Editions, 2018) et de nombreux articles sur Robert Louis Stevenson et la théorie de la littérature. Il a également co-dirigé l'ouvrage pluridisciplinaire *Le Préconstruit* (Classiques Garnier, 2017).

[raphael.luiso7@gmail.com](mailto:raphael.luiso7@gmail.com)


## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

RAPHAËL LUIS, *L'essai, forme introuvable de la world literature?*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IX (2018), pp. 27–43.

L'articolo è reperibile al sito <http://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.



## ANAMORFOSI CRITICHE. SCRITTURA SAGGISTICA E SPAZI MENTALI: IL CASO DI CESARE GARBOLI

PAOLO GERVASI – *Queen Mary University of London*

Analizzando l'opera saggistica di C. Garboli, questo articolo propone di pensare al saggio come a una proiezione anamorfica: un'operazione conoscitiva che deforma il testo analizzato per sottrarlo alle convenzioni percettive e interpretative; un intervento critico che installa dentro l'opera una diversa e obliqua immagine dell'opera. A partire da questa metafora visiva, e ricorrendo ad alcuni assunti teorici elaborati dalle scienze neurocognitive, il saggio può essere interpretato come un *terzo spazio* che ibrida quello della critica e quello dell'invenzione, sovrappone analisi e scrittura creativa. Lo spazio del saggio è il risultato di un *blending* concettuale, ovvero della fusione di domini conoscitivi precedentemente irrelati. A convergere nel terzo spazio del saggio non sono soltanto due "generi" o modalità discorsive, critica e letteratura, ma due modalità della cognizione, il pensiero analitico e il pensiero immaginativo. Nei suoi saggi Garboli riformula i significati dei testi di partenza in un nuovo testo che sfrutta risorse letterarie, ricorre a *pattern* narrativi, utilizza un linguaggio ad alta densità metaforica e stilistica, contamina elementi storici ed elementi finzionali. Riproducendo in anamorfosi le opere di cui parla, Garboli intende demistificare ogni illusionismo letterario, mostrando il legame delle parole con il mondo della vita, la loro origine materiale, il radicamento della creatività nell'esperienza individuale del corpo che si muove in un contesto storico e biografico.

Analysing the work of C. Garboli, this article aims at representing the essay as an anamorphic projection. The essay deforms the literary text to deconstruct perceptive and interpretative conventions. It brings within the literary work a divergent image of the work itself. Building on this visual metaphor, and drawing on theoretical insights from neurocognitive sciences, the article interprets the essay as a *third space* in which criticism and invention are hybridised, analysis and creative writing are overlapped. The essay results from a conceptual blending, that is, the merging of two mental spaces previously unrelated. The third space of the essay doesn't just blend two genres or discourses, such as criticism and literature, but two cognitive modes, namely analytical thought and imaginative thought. In his essays, Garboli reshapes the meanings of the analysed texts and creates a new text drawing on literary resources, such as narrative patterns, metaphorical and stylistic density, contamination of history and fiction. In reproducing literary works as anamorphoses, Garboli aims at deconstructing the illusionism of literature. He shows how words are rooted in life, how creativity has a material origin and is determined by the existence of the body in its biographical and historical contexts.

### I IL TERZO SPAZIO

Si potrebbe partire da una definizione, o meglio, da un'approssimazione: il saggio è un testo critico che si interroga su se stesso. Avvicinandosi all'opera sulla quale *prende la parola*, chi scrive saggi sente il bisogno di definire il proprio posizionamento, o almeno di interrogarlo.<sup>1</sup> In uno dei suoi tentativi di definizione della propria posizione in quanto saggista, Cesare Garboli contrappone la scrittura gregaria dello scrittore-lettore a quella *assoluta* dello scrittore-scrittore, che «lancia le sue parole nello spazio, e queste parole cadono in un luogo sconosciuto. Lo scrittore-lettore va a prendere quelle parole e le ripor-

<sup>1</sup> Se la definizione è accettabile allora *questo saggio non è un saggio*. Qui la presa di parola è, più o meno direttamente, autorizzata dalle procedure dell'istituzione accademica. Sarebbe interessante ricostruire come e perché l'accademia ha esiliato il saggio dalle proprie pratiche discorsive, per relegarlo nelle periferie della divulgazione: ci vorrebbe un altro (non) saggio.

ta a casa, come Vespero le capre, facendole riappartenere al mondo che conosciamo».<sup>2</sup> Garboli suggerisce una dislocazione spaziale (più orizzontale che verticale) del rapporto critico. Il lavoro creativo e il lavoro interpretativo sembrano appartenere a due dimensioni diverse ma contigue, due livelli di esistenza che chiedono di essere collegati, perché solo dal loro collegamento può scaturire il senso. Il saggio si dà il compito di ricondurre il non-essere della fantasia verso l'essere della realtà. E per farlo interseca lo spazio dell'ignoto e della differenza, in cui agisce la scrittura primaria, con quello del noto e della somiglianza, in cui si muove la critica, come conferma Debenedetti nel momento in cui a sua volta interroga il proprio posizionamento di saggista: «spiegare consiste [...] nel rivelare che una cosa è come un'altra cosa, come tante altre cose meglio note, che le somigliano e insieme ne segnalano la speciale, insostituibile identità».<sup>3</sup> Il saggio, tuttavia, restituisce una somiglianza necessariamente imperfetta. La «spiegazione» è una riproduzione alterata della fisionomia dell'opera. Nel suo litigioso commento alla *Gerusalemme liberata*, Galileo rimprovera a Tasso di aver deformato la storia narrata per adattarla a un'intenzionalità didascalica, costringendola ad «accomodarsi all'allegoria obliquamente vista e sotto intesa, stravagantemente ingombrata di chimere e fantastiche e superflue immaginazioni».<sup>4</sup> L'esplicitazione dei significati genera un effetto ottico di distorsione anamorfica dell'opera. Al di là dell'intenzione diminutiva, la metafora di Galileo ha il merito, come ha suggerito Lina Bolzoni, di proporre «una straordinaria rappresentazione del rapporto ermeneutico in termini visivi».<sup>5</sup> Come l'allegoria, antenata moralista della critica, il saggio si innesta anamorficamente nello spazio del testo. Lo deforma per rendere visibile *qualcosa* che il testo contiene ma non è percepibile secondo una prospettiva centrale.<sup>6</sup>

Galileo, lo scienziato-prosatore ammirato da Leopardi e da Calvino, è anche l'autore del *Saggiatore*, un testo in cui lo strumento di precisione che pesa l'oro e i metalli preziosi diventa metafora del discernimento e della valutazione. *Saggiare* è il gesto della comprensione empirica. L'intuizione galileiana, che implica una possibile strategia conoscitiva comune tra discorso umanistico e discorso scientifico, traccia a ritroso la lunga durata del genere, e ne suggerisce la genesi rinascimentale. La cosa prende il nome, e molte delle sue

- 2 CESARE GARBOLI, *Storie di seduzione*, Torino, Einaudi, 2005, p. 3. Una mappa completa e ragionata del lavoro di Garboli si trova in LAURA DESIDERI, *Bibliografia di Cesare Garboli (1950-2005)*, nota introduttiva di Carlo Ginzburg, Pisa, Edizioni della Normale, 2007.
- 3 GIACOMO DEBENEDETTI, *A proposito di «Intermezzo»*, in *Saggi 1922-1966*, a cura di FRANCO CONTORBIA, Milano, Mondadori, 1982, p. 60.
- 4 GALILEO GALILEI, *Considerazioni al Tasso*, in *Le opere di Galileo Galilei*, Firenze, Barbera, 1933, vol. IX, pp. 59-148, a p. 130.
- 5 LINA BOLZONI, *A proposito di Gerusalemme Liberata XIV, 36-38 (accettando una provocazione di Galileo)*, in *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Napoli, Guida, 2012, pp. 363-375, p. 364.
- 6 Il legame concettuale tra allegoria e visione anamorfica è stato suggerito da JEAN-CLAUDE MARGOLIN, *Aspects du surréalisme au XVI siècle: fonction allégorique et vision anamorphotique*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XXXIX (1977), pp. 503-530, e ripreso da FERNAND HALLYN, *Anamorphose et allégorie*, in «Revue de Littérature Comparée», LVI (1982), pp. 319-330. Sulle potenzialità ermeneutiche dell'anamorfosi cfr. MICHEL CHARLES, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977; ERNEST B. GILMAN, *The Curious Perspective. Literary and Pictorial Wit in the Seventeenth Century*, New Haven / London, Yale University Press, 1978; JEANINE PARISIER PLOTTEL, *Anamorphosis in Painting and Literature*, in «Yearbook of Comparative and General Literature», XXVIII (1979), pp. 10-19.



caratteristiche, dagli *Essais* di Montaigne, in cui la lettura si rappresenta come un'interferenza di voci, il mondo di chi legge si interseca con il mondo delle opere lette, e da questa intersezione nasce il terzo spazio della scrittura saggistica. Non a caso, introducendo il suo corso universitario su Montaigne, Debenedetti sente la necessità di definire il saggio come genere e di tracciarne la genealogia:

Oggi la parola saggio qualifica un genere letterario, che si è precisato soprattutto in virtù degli esempi inglesi del Settecento, e comprende ciò che, in Italia, gli scrittori del Rinascimento chiamavano, nella sua varietà di contenuto e di umori, discorso, dissertazione, capitolo magari in versi, cicalata. Vi annette un impegno intellettuale, mentale: riferisce esperienze e insieme le giudica, è un breve trattato; ma vi è aggiunto sempre un movimento più o meno estroso, un prestigio, o addirittura, splendore letterario, un discorrere sul filo pericoloso e affascinante tra lirismo e lucidità, tra oggettività scientifica e fantasia, tra linguaggio prosastico, specializzato per l'argomento in questione, e trasfigurazione della materia e del ragionamento in immagini.<sup>7</sup>

La definizione debenedettiana chiarisce che lo specifico del saggio è la contaminazione, la sovrapposizione di spazi mentali diversi. Costitutivamente ibrido, il saggio conosce un'esistenza carsica: la sua presenza invisibile e indefinibile, situata nelle pieghe del sistema dei generi, dipende strettamente dall'efficacia della sua *esecuzione*. Il saggio esiste nello spazio empirico e nel tempo definito di una performance, per poi ri-inabissarsi. La storia del saggio diventa allora una teoria di accensioni saggistiche.<sup>8</sup> Tra Otto e Novecento, quando la critica si specializza, si irrigidisce in disciplina, e si impone di adottare criteri di oggettività e misurabilità nella valutazione del fatto artistico, la soggettività della scrittura saggistica, la sua vocazione idiosincratca, diventano elementi conflittuali. Il saggio permane come controcanto spesso polemico dei modelli critici ad alto quoziente di formalizzazione. Resiste come una testimonianza dell'origine retorica e discorsiva della critica, della sua appartenenza alla dimensione creativa del linguaggio. Contro i due

7 GIACOMO DEBENEDETTI, *Quaderni di Montaigne*, Milano, Garzanti, 1986, p. 3.

8 Marcatamente empirica è la fenomenologia del saggio che Alfonso Berardinelli ha raccolto nel suo ALFONSO BERARDINELLI, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002, tuttora il più compiuto tentativo di definizione e mappatura della forma-saggio nella cultura italiana. Altra mappatura empirica, che introduce una prospettiva internazionale, è quella di ANGELA BORGHESI, *Genealogie. Saggisti e interpreti del Novecento*, Macerata, Quodlibet, 2011. ANDREA CORTELLESA, *Libri segreti. Autori-critici nel Novecento italiano*, Firenze, Le Lettere, 2008 stila un catalogo virtuale della saggistica prodotta dai maggiori scrittori italiani del Novecento. Sulla coimplicazione novecentesca tra scrittura creativa e scrittura saggistica cfr. GUIDO MATTIA GALLERANI, *Libri paralleli: saggi critici e ibridazione narrativa (Barthes, Manganelli, Lavagetto, Deresiewicz)*, in «Ticontre», v (2016), pp. 67-88, <http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/article/view/111>. Un'introduzione teorica ai modelli della saggistica contemporanea è nel volume collettivo ANNA DOLFI (a cura di), *La saggistica degli scrittori*, Roma, Bulzoni, 2012. Sceglie una prospettiva comparativa estesa nel tempo e nello spazio il volume GIULIA CANTARUTTI, LUISA AVELLINI e SILVIA ALBERTAZZI (a cura di), *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, Bologna, il Mulino, 2007. Utile per una prospettiva comparata anche GIULIA CANTARUTTI e WOLFGANG ADAM (a cura di), *Prosa saggistica di area tedesca*, Bologna, il Mulino, 2012. Si veda anche FILIPPO LA PORTA e GIUSEPPE LEONELLI, *Dizionario della critica militante. Letteratura e mondo contemporaneo*, Milano, Bompiani, 2007.

spazi specializzati della critica come scienza e della creazione come ispirazione assoluta, il saggio mantiene vivo un terzo spazio in cui analisi e invenzione restano intersecate.<sup>9</sup>

Dalla potenza dell'apparato che tenta di dotare la critica letteraria di una metodologia scientifica, poi, scaturisce un paradossale rovescio. Le teorie post-strutturaliste e decostruzioniste, portando alle estreme conseguenze l'idea di autonomia del testo necessaria all'esercizio della scienza letteraria, arrivano a negare l'esistenza di un significato univoco delle opere da *estrarre*, e quindi vanificano la pretesa oggettività dello sforzo interpretativo. Ogni interpretazione è una riscrittura, ogni decodifica una ricodifica, ogni lettura crea il proprio significato.<sup>10</sup> Soprattutto, il vettore che va dal *new criticism* al decostruzionismo lavora alla progressiva astrazione dello spazio del testo dalle possibili intersezioni con spazi che non siano puramente segnici. Nel 1954 la denuncia della *intentional fallacy* da parte di Wimsatt e Beardsley indica la necessità di separare nettamente l'esistenza di chi scrive dall'esistenza del testo, mentre l'eliminazione della *affective fallacy* depura lo spazio del testo dalle reazioni emotive e psicologiche di chi legge.<sup>11</sup> Nel 1966, con il manifesto *Against Interpretation*, Susan Sontag sottrae l'arte alla sua presunta opacità per consegnarla a un'assoluta trasparenza che nega alla critica il compito di dire "a che cosa somiglia": l'arte prevede un solo spazio, il proprio, e sfugge alle intersezioni con altre dimensioni del significato.<sup>12</sup> Nello stesso anno, con il saggio *Critique et vérité*, Barthes annuncia la dissoluzione tanto della critica quanto della letteratura in un'unica «scienza della scrittura, che è la scrittura stessa», e che consiste semplicemente nella «traversata infinita delle altre scritture».<sup>13</sup> Barthes completa poi la bonifica del testo da ogni elemento extra-testuale nel 1968 con il celeberrimo saggio sulla morte dell'autore, in cui la scrittura diventa «distruzione di ogni voce, di ogni origine. La scrittura è quel dato neutro, composito, obliquo in cui si rifugia il nostro soggetto, il nero-su-bianco in cui si perde ogni identità, a cominciare da quella stessa del corpo che scrive».<sup>14</sup>

Le esperienze critiche che derivano da questi assunti sono il contrario della saggistica, perché non affidano la costruzione del significato a uno spazio ibrido che aumenta lo

- 9 L'esistenza di questi due domini separati naturalmente va intesa come asintotica: non mancano esempi di contaminazione, soprattutto nella misura in cui la letteratura post-romantica, colonizzata dal demone dell'autoriflessione, sviluppa ampie zone di sovrapposizione, attrazione reciproca e ibridazione tra scrittura analitica e scrittura creativa: cfr. STEFANO ERCOLINO, *Il romanzo-saggio 1884-1947*, Milano, Bompiani, 2017, ma anche la sezione monografica di «Ticontre» v (2016) *Mash-up. Forme e valenze dell'ibridazione nella creazione letteraria* (<http://www.ticontre.org/ojs/index.php/t3/issue/view/7>).
- 10 Sintetizzo brutalmente una complessa svolta epistemologica, sulla quale si può vedere ART BERMAN, *From the New Criticism to Deconstruction. The Reception of Structuralism and Post-Structuralism*, Urbana, University of Illinois Press, 1988; JONATHAN CULLER, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism* [1982], London / New York, Routledge, 2008; RAMAN SELDEN, *From Formalism to Poststructuralism*, in *The Cambridge History of Literary Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, vol. VIII; e i due compendi FRED RUSH (a cura di), *The Cambridge Companion to Critical Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004; SIMON MALPAS e PAUL WAKE (a cura di), *The Routledge Companion to Critical Theory*, London / New York, Routledge, 2006.
- 11 Cfr. i due saggi *The Intentional Fallacy* e *The Affective Fallacy* che aprono WILLIAM K. WIMSATT, *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, University of Kentucky Press, 1954.
- 12 Cfr. SUSAN SONTAG, *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1966.
- 13 ROLAND BARTHES, *Critica e verità*, Torino, Einaudi, 1969, p. 9.
- 14 ROLAND BARTHES, *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 51-56, p. 51.

spessore del testo, che aggiunge strati di materia allo strato sottile del nero-su-bianco.<sup>15</sup> Affermano, anzi, che non esistono spazi diversi da far interagire, che non esiste alcuna stratificazione, ma soltanto lo spazio unificato e neutro dell'infinita *écriture*.

Il terzo spazio del saggio sfuma i confini in senso opposto. Nel saggio, critica e letteratura non si attraggono verso una zona di indifferenziazione in cui tutto è *testo*. Vengono risucchiate entrambe, o si spingono reciprocamente, fuori dal testo, costruiscono una tridimensionalità che coinvolge la *vita*, la concretezza dell'esperienza di chi scrive e di chi legge.

Garboli respinge l'idea della letteratura come luogo della dissoluzione del soggetto e dell'annientamento del corpo. Concepisce la scrittura come una traccia materiale *secreta* dall'esistenza. Per questo Carlo Ginzburg gli ha assegnato come «antagonista segreto» Gianfranco Contini, ovvero il mago della transustanziazione del testo in un sistema dinamico di segni in movimento. Garboli contrappone all'interpretazione astratta e potenziabile del testo il corpo a corpo con l'opera, la scrittura saggistica come esecuzione, interpretazione in senso performativo e teatrale, e quindi *incarnazione* dei significati del testo.<sup>16</sup> L'analisi critica di Garboli si fonda su qualcosa di molto simile al «paradigma indiziario» che è la grande intuizione storiografica di Ginzburg: un'ermeneutica del particolare, un modello conoscitivo indiretto e congetturale, che ricostruisce realtà complesse a partire da singoli, e spesso minimi, dati sperimentali, casi, situazioni e documenti individuali, la cui generalizzabilità resta sempre in parte aleatoria. La ricostruzione del contesto intorno a una *spia* rivelatrice avviene per via narrativa, e discende dal «gesto forse più antico della storia intellettuale del genere umano: quello del cacciatore accovacciato nel fango che scruta le tracce della preda».<sup>17</sup>

Braccando scrittori e scrittrici come prede, Garboli rifiuta le generalizzazioni e si attiene alla irriducibile individualità della scrittura che ha davanti e della vita che l'ha prodotta. Descrivendo la creazione come un fatto *incorporato* nella fisicità dei fatti esistenziali e biologici, richiama continuamente chi legge fuori dal mondo virtuale della letteratura. Segue da vicino, ricalcandolo, il percorso di chi scrive, e si china a raccogliere le tracce sfuggite alla formalizzazione, rimaste impigliate nel reale, gli indizi che possono produrre, indicando l'*esterno* del testo, un depistaggio rispetto ai significati fatti visibili dalla scrittura, e quindi la dislocazione che genera la figura anamorfica del saggio.

Quando recensisce gli *Scritti servili*, Raboni accusa Garboli di essere un Sainte-Beuve

15 Quando Barthes, soprattutto nelle opere tarde, diventa un grande saggista, lo fa quasi a dispetto delle proprie premesse teoriche, *malgré lui*. L'intuizione critica che letteralmente dà vita a *La chambre claire*, per fare un solo esempio, muove da un ispessimento autobiografico, dall'occasione esistenziale del confronto con l'immagine fotografica della madre, che *buca* la dimensione del testo e la interseca con quella dell'esperienza. L'idea stessa del *punctum* disloca il luogo del significato verso qualcosa che attraversa l'immagine, costruendo una tridimensionalità che è l'opposto della dissoluzione del soggetto nei segni.

16 Cfr. CARLO GINZBURG, *Cesare Garboli e il suo antagonista segreto*, a cura di Valerio Bonfante e Paola Panizzi con la collaborazione di Laura Desideri, Empoli, Premio letterario Pozzale – Luigi Russo, 2012. Sulla saggistica di Garboli come incorporazione dei significati del testo primario cfr. PAOLO GERVASI, *Into the Author's Mind. Cesare Garboli and the Essay as Embodied Comprehension*, in «MHRA Working Papers in the Humanities», x (2015), pp. 33-43.

17 CARLO GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Miti emblematici spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 158-210, p. 169.

rovesciato, che vampirizza le opere per interpretare le vite, e si appropria delle parole per «modificare l'opera di un autore», per «farla apparire diversa, utilizzandola ai fini di un nuovo prodotto critico e romanzesco». <sup>18</sup> Raboni indovina con precisione il metodo anamorfico, ma rifiuta di dividerne il significato. Garboli risponde: «rovesciare Sainte-Beuve vuol dire imbattersi in Proust». <sup>19</sup> Ovvero in una scrittura che addita la falla sempre aperta nel confine tra arte e vita, il continuo dislocarsi dei significati dal testo verso la realtà, e poi ancora dalla realtà alla scrittura. Su questo movimento chiasmico Garboli costruisce una splendida anamorfosi, o un'immagine bi-stabile, quando riconduce il metodo saggistico di Longhi al metodo creativo di Proust. Longhi, come Proust (e come Debenedetti), segue il «principio linguistico che “dire una cosa è dire a che cosa somiglia”, con la differenza che la direzione di marcia viene invertita. Proust traduce il volto di una morente in una scultura rugosa, e Longhi traduce le facce di pietra rugosa chiamando regolarmente in causa qualcosa di simile a una grand-mère amata e morente». <sup>20</sup>

## 2 INCROCIARE GLI SGUARDI

Il paradigma indiziario proposto da Ginzburg indica una via per «uscire dalle secche della contrapposizione tra “razionalismo” e “irrazionalismo”». <sup>21</sup> Costruire un terzo spazio dell'intelligenza in cui intuizione e ragionamento siano istantaneamente fusi insieme. Un metodo che è il principio operativo implicito del saggio, ciò che lo distingue da altri discorsi critici (seconda approssimazione): nel saggio l'argomentazione si serve di una *forma* che le deriva dalla scrittura e che attinge alle risorse dell'invenzione. La scrittura nel saggio dispiega la propria potenzialità di dispositivo cognitivo che non traduce pensieri pre-esistenti ma produce il pensiero, è il luogo della sua elaborazione e organizzazione. Diventa un'estensione della mente che abilita processi empirici di comprensione e interpretazione. <sup>22</sup>

<sup>18</sup> L'articolo è citato in nota a CESARE GARBOLI, *Pianura proibita*, Milano, Adelphi, 2002, p. 33. Su analoghe argomentazioni Mengaldo fonda la propria stroncatura dell'anti-metodo di Garboli, che spiega tautologicamente autori e autrici con i loro stessi materiali, inscena inseguimenti che si rivelano statici, risolve la differenza critica in una sostanziale identità rispetto all'opera di partenza (PIER VINCENZO MENGALDO, *Cesare Garboli*, in *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, pp. 98-101).

<sup>19</sup> GARBOLI, *Pianura proibita*, cit., p. 34.

<sup>20</sup> CESARE GARBOLI, *Longhi scrittore*, in *Pianura proibita*, cit., II-25, a p. 25. Per l'influenza della scrittura di Proust sulle metodologie critiche novecentesche cfr. PAOLO GERVASI, *Ricerca della creazione. La critica italiana e la funzione Proust*, in «Letteratura e scienze cognitive: teorie e analisi», XL/3 (2011), pp. 95-109.

<sup>21</sup> GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, cit., p. 209.

<sup>22</sup> «Una volta che la mente è accoppiata al dispositivo di scrittura, infatti, pensiero e linguaggio si modificano reciprocamente, permettendoci di spingere il pensiero verso ragionamenti e immagini che non preesistono a questa interazione con l'esterno, a questa estensione della mente. In tale ottica, la scrittura non è uno stoccaggio esterno di informazioni o processi mentali “interni”, ma al contrario è “pensiero in azione”». (MARCO BERNINI e MARCO CARACCILO, *Letteratura e scienze cognitive*, Roma, Carocci, 2013, p. 100). Sulla scrittura come strumento di costruzione del pensiero cfr. RICHARD MENARY, *Writing as Thinking*, in «Language Sciences», XXIX/5 (2007), pp. 621-632. Sul concetto di “mente estesa” cfr. ANDY CLARK e DAVID J. CHALMERS, *The Extended Mind*, in «Analysis», LVIII/1 (1998), 7-19 [poi in *The Extended Mind*, a cura di RICHARD MENARY, Cambridge Mass., The Mit Press]; ANDY CLARK, *Being There. Putting Brain, Body, and World Together Again*, Cambridge (Mass.), The Mit Press, 1998; ANDY CLARK, *Intrinsic Content*,

Dal punto di vista del funzionamento cognitivo, il saggio è il risultato di una serie di *blending*, ovvero della fusione di spazi mentali separati in un nuovo spazio ibridato, della convergenza di domini concettuali irrelati in un nuovo dominio che connette le differenze, stabilisce somiglianze, e genera significati imprevedibili negli spazi di partenza. Il *blending* è un principio generale della creatività, trasversale a tutte le attività mentali e a tutte le operazioni conoscitive.<sup>23</sup> Nel saggio però il suo funzionamento diventa particolarmente pertinente, perché agisce coerentemente su livelli diversi, e permette di costruire una descrizione unificata delle componenti strutturali del genere. Il saggio produce *blending* di complessità crescente: fonde in un unico spazio frammenti testuali provenienti da contesti diversi, diversi generi letterari e modalità discorsive, e infine due diverse modalità della cognizione, il pensiero analitico e il pensiero immaginativo. Se l'azione del *blending* crea una sorta di realtà mentale aumentata, il saggio aumenta di una dimensione la realtà del testo, proprio come l'anamorfose aumenta le possibilità di visione di un'immagine.

Le fusioni operate dal saggio si possono verificare sul suo stile, ovvero sulle risorse espressive che il saggio impiega per costruire la propria argomentazione. Nel caso di Garboli, spicca il ricorso a due elementi stilistici che sono riconducibili alla "posizione del cacciatore" di cui parla Ginzburg: la presenza del saggista sulla scena della creazione, e la disposizione narrativa dei significati, la trasformazione del ragionamento in racconto.<sup>24</sup>

I saggi di Garboli nascono spesso da una situazione reale che il saggista condivide con l'autore o l'autrice, e che fa da prologo, o cornice, a un racconto ambientato nella mente che produce la scrittura. Un sospiro di Elsa Morante, una sua esitazione pensosa, diventa un sintomo da interpretare, e la chiave d'accesso ai turbamenti del processo creativo: «Un

---

*Active Memory, and the Extended Mind*, in «Analysis», LXV/1 (2005), pp. 1-11; ANDY CLARK, *Supersizing the Mind. Embodiment, Action, and Cognitive Extension*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2010. Sul potenziale cognitivo dello stile si veda ALBERTO CASADEI, *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, Milano, il Saggiatore, 2018, pp. 71-96.

- 23 Qui si propone di assumere il *blending* in un'accezione estesa, che implica tanto il suo funzionamento come principio generale, come modalità diffusa della cognizione, quanto la sua produttività *locale*, come dispositivo di creazione di specifici concetti e oggetti. Cfr. MARK TURNER, *The Literary Mind. The Origins of Thought and Language*, New York / Oxford, Oxford University Press, 1996; GILLES FAUCONNIER e MARK TURNER, *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexity*, New York, Basic Books, 2002; più recentemente, da una prospettiva neurocognitiva, ANTHONY BRANDT e DAVID EAGLEMAN, *The Runaway Species. How Human Creativity Remakes the World*, Edinburgh, Canongate, 2017, pp. 91-104.
- 24 Come è noto, già i saggi di Debenedetti erano stati definiti «racconti critici», cfr. EDOARDO SANGUINETI, *Cauto omaggio a Debenedetti*, in *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1961, pp. 183-193; la narrazione dei saggi di Debenedetti viene ridiscussa in PAOLO GERVAZI, *La voce come metodo. Pratica dei media e scrittura orale in Debenedetti*, in «Ermenutica Letteraria», XIII (2017), pp. 115-125. I racconti critici di Debenedetti tuttavia raramente includono la presenza del critico così radicalmente come nel caso di Garboli. Quando Garboli descrive il movimento delle idee in analogia con quello dei personaggi di un racconto, la loro fisicità antropomorfa implica la presenza sulla scena del testo del critico in quanto *actor* in grado di percepirla e di interagire con loro: «ci sono idee principali e secondarie come i personaggi dei romanzi; idee che sbucano all'improvviso a metà capitolo e idee che ti seguono da lontano come squali; quelle che si attorcigliano silenziose tra i cespugli e strisciano senza mai fine, e quelle che ti piombano addosso lasciandoti senza fiato. Non ci sono idee senza la loro durata; senza la storia drammatica, romanzesca, sotterranea del tempo impiegato a produrle» (CESARE GARBOLI, *Romanzi e progetti*, in *Pianura proibita*, cit., 61-66, a p. 64).

pomeriggio di tanti anni fa, non ricordo più per quale piega presa dalla conversazione (eravamo soli, seduti a un caffè) Elsa Morante sospirò». <sup>25</sup>

La frequentazione simultanea dell'esistenza e dell'opera di Natalia Ginzburg crea una sovrapposizione tra scrittura e quotidianità: «l'opera letteraria della Ginzburg non è per me più funzionale alla conoscenza di Natalia Ginzburg di quanto non lo sia il suono della sua voce nella cornetta del telefono o il suo modo di salire le scale». <sup>26</sup> La prossimità esistenziale rende indistinguibili vita e atto di lettura, e produce un *blending* tra ricordi finzionali e ricordi reali: «il ricordo di uno qualunque degli episodi di questi libri, il tempo che faceva quel giorno lungo il Tevere o i brutti quadri che vi dipingeva qualcuno, potrebbe riemergere a un tratto con la forza non dei fatti immaginari ma dei ricordi veri». <sup>27</sup>

Il saggista invade lo spazio della poesia, e lotta col poeta per assegnare alla sua creazione significati divergenti: «la conoscenza personale, la frequentazione, l'amicizia» tra Garboli e Penna consente al critico di scoprirne «l'universalità», ma in senso contrario a quello visibile nelle intenzioni del poeta: non nella accessibile cantabilità che Penna si attribuiva, ma nella piega misterica e sapienziale che sottende l'apparente facilità. Mentre conosce l'opera di Penna da una posizione ravvicinatissima, testimone del processo materiale di creazione, il critico impara a «leggere le sue poesie interpretandole da una riva opposta e lontana, come se gli facessero dei gesti diversi dalle loro parole». <sup>28</sup> Sul modo in cui Penna quasi inconsciamente consegna al critico la possibilità di indovinare il rovescio della propria poesia, Garboli costruisce la detective-story contenuta nel saggio *The Penna Papers*, il cui titolo e il cui passo narrativo si ibridano con l'indagine sulla creatività contenuta nel racconto di Henry James *The Aspern Papers*. <sup>29</sup>

Curando la scelta delle *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, Garboli letteralmente vive con il poeta, si perde nel labirinto della sua casa e delle sue carte autografe, scivola dentro il suo romanzo privato. Fino a generare una sovrapposizione anamorfica che si rivela nel gesto di attribuirsi il libro, invertendo l'ordine di cognomi che «quasi si confondono, per titolo, ritmo, accento: entrambi sdrucchioli, presentano entrambi un massiccio centrale di consonanti attorniate da identici suoni vocalici. C'è quasi da sbagliarsi». <sup>30</sup> Garboli *diventa* Pascoli. Lo doppia, gli presta la voce, penetra nello spazio concettuale e materiale della sua creatività.

L'attrazione quasi feticistica per la scena primaria della creazione si spinge fino allo scandaloso sogno di un *blending* impossibile, quello con lo spazio di esistenza fisica e biografica di Dante. Violando con una domanda impura la sublimazione dell'esistenza mitologica del «padre della lingua», Garboli raggiunge il limite estremo del proprio empirismo radicale: «se potessimo intravedere anche solo di spalle Dante Alighieri che s'iner-

<sup>25</sup> CESARE GARBOLI, *La pesanteur*, in *Storie di seduzione*, cit., p. 143.

<sup>26</sup> CESARE GARBOLI, *Natalia Ginzburg. Opere*, in *Storie di seduzione*, cit., p. 54.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> CESARE GARBOLI, *Penna, Montale e il desiderio*, in *Storie di seduzione*, cit., p. 113.

<sup>29</sup> Cfr. CESARE GARBOLI, *The Penna Papers*, in *Penna Papers*, Milano, Garzanti, 1984.

<sup>30</sup> CESARE GARBOLI, *Al lettore*, in *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, Torino, Einaudi, 1990, pp. V-VI. Sul Pascoli di Garboli cfr. ANGELA BORGHESI, *L'oroscopo di Zvaní. Pascoli secondo Cesare Garboli*, in BORGHESI, *Genealogie*, cit., pp. 135-160.



pica sull'Appennino, non capiremmo della *Divina Commedia* qualcosa di più di quel che oggi ne sappiamo?». <sup>31</sup> Coerentemente, Garboli aveva aperto l'introduzione a una raccolta di opere dantesche, pubblicata da Einaudi nel 1954 e considerata il suo autentico esordio critico, scattando un'istantanea di Dante "dal vivo", ritraendo il poeta

qual era fisicamente: asciutto, magro e di media statura, forse quasi tarchiato, viso lungo e grandi mascelle, labbro inferiore sporgente, ricciuto e nerissimo di capelli e tanto bruno d'aspetto da far dire a una donna di popolo, passando un giorno per le vie di Verona: "Vedete colui che va in inferno, e torna quando gli piace [...]". <sup>32</sup>

Il riferimento di Garboli alla realtà fisica in cui scrittori e scrittrici si muovono, e il saggista li incontra o vorrebbe incontrarli, serve a innestare lo spazio critico dentro lo spazio creativo, per produrre la deformazione anamorfica in grado di restituire una diversa *immagine* dell'opera. Garboli stesso spiega la prospettiva obliqua attraverso la quale il saggio guarda all'opera letteraria con una metafora visiva: il saggista fa esperienza di un testo «leggendolo non coi propri occhi ma con quelli di un altro», secondo un'attitudine che ha una conseguenza simmetrica nella disponibilità a «prestare a un autore i propri occhi (di lettore, di critico) fino a sostituirsi indifferentemente a lui». <sup>33</sup> Facendo eco a queste affermazioni di Garboli, Ferdinando Taviani ha chiarito che l'operazione implicita nella scrittura del saggio consiste «nel disporre di sé come se si fosse visti dagli occhi di un altro». <sup>34</sup> Questo incrociarsi degli sguardi, questa dislocazione chiasmatica dei punti di vista, crea la zona di sovrapposizione che è il terzo spazio del saggio. Un luogo ibrido, un innesto le cui componenti hanno perso le caratteristiche differenziali di partenza. Una «intercapedine che mette a fronte l'opera (il documento) e il suo osservatore; qualcosa (qualcuno) che non sia più né l'una né l'altro». <sup>35</sup>

### 3 RI-NARRAZIONI

Se la creatività comporta «libertà d'azione», la critica saggistica implica «libertà di reazione, dove il critico *ha una storia* con il suo soggetto». <sup>36</sup> Questa storia, lo si è accennato, va intesa in termini letteralmente narrativi. La presenza nel luogo fisico ed esistenziale da cui si origina la scrittura permette a Garboli di scrivere una storia ravvicinata del distaccarsi della *poesia* dalla vita, un racconto che segue le pieghe più riposte di questo

<sup>31</sup> CESARE GARBOLI, *Dante e Guido*, in *Pianura proibita*, cit., pp. 152-163, a p. 157.

<sup>32</sup> CESARE GARBOLI, *Introduzione*, in DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia, Le Rime, I versi della Vita Nuova e le canzoni del Convivio*, Torino, Einaudi, 1954, pp. VII-XXIX, p. VII. Sulla fase incipitaria della carriera di Garboli gettano nuova luce i materiali finora inediti riproposti, con intelligente organizzazione e opportuna contestualizzazione, in CESARE GARBOLI, *La gioia della partita*, a cura di LAURA DESIDERI e DOMENICO SCARPA, Milano, Adelphi, 2016.

<sup>33</sup> CESARE GARBOLI, *Ricordo di Dessì*, in *Falbalas. Immagini del Novecento*, Milano, Garzanti, 1990, p. 198.

<sup>34</sup> FERDINANDO TAVIANI, *Prefazione*, in CESARE GARBOLI, *Un po' prima del piombo*, Firenze, Sansoni, 1998, pp. VI-LXII, p. XLII.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. XLIII.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. XLII.

processo di articolazione, e allo stesso tempo inchioda ogni forma al suo momento incipitario, al punto di sutura che la lega all'informe dell'esistenza. Così accade nel saggio che Garboli dedica alla poesia *In una casa vuota* di Vittorio Sereni, fisicamente scritta dal poeta nella casa di Garboli a Vado di Camaione. La condivisione dello spazio creativo diventa metaforica solo dopo essere stata reale, tanto che Garboli potrà scrivere: «quella poesia mi apparteneva». <sup>37</sup> La fuga delle stanze che compare nella poesia, e il prato fiorito di ranuncoli e margherite, sono segni dell'immersione del poeta in un luogo concreto, subito trasfigurato in una condizione psichica. La casa favorisce l'irrompere della memoria, in quanto è «piena di presenze (non dico di voci) indecifrabili, ancora calda di una vita trapassata, ma non defunta, che sembra sempre sul punto di riaffacciarsi, o di "ravvivarsi"». <sup>38</sup> La testimonianza muta degli oggetti desueti e dimenticati che popolano la casa fa dello spazio una reificazione del tempo, e *di stanza in stanza* è possibile attraversare caoticamente, senza ordine, il succedersi delle generazioni, il sovrapporsi di ricordi pubblici e privati.

Un giorno qualunque d'agosto si confonde col giorno d'estate d'Hiroshima, la primavera di Praga con l'arrivo degli Alleati e la scoperta dei Lager. Per questo Sereni può passare da una contemplazione oziosa al ricordo di un giorno del 1938, e da una casa "vuota" a un colpo di sole in giardino: quella schiarita di ranuncoli non è che un *flash* deviato, il correlativo del patto di Monaco nei tempi torbidi della guerra imminente: ma l'accordo di Monaco, a sua volta, non è che il riflesso, l'effetto d'immagini attuali e lontane – "si ravvivassero mai" – che Sereni, quella mattina, aveva proprio sotto gli occhi. <sup>39</sup>

La poesia viene ricollocata da Garboli nella contingenza e nella casualità, nel contesto impuro della quotidianità, restituita alla sua sostanza occasionale, e allo stesso tempo sottratta alla rarefazione cui la sottopone l'autore, che tende a recidere le radici fenomeniche dell'ispirazione. La variantistica sublimante di Sereni viene smascherata dall'intrusività del critico, che confronta la versione finale della poesia con la prima redazione, pubblicata sulla rivista «Comma», dove faceva già dittico con un commento di Garboli. Il verso «september in the rain tra le svastiche dei tempi torbidi» diventa, nell'edizione definitiva, «sotto la pioggia di un settembre» (le svastiche compaiono nel verso precedente). Una *diminuzione* che, commenta Garboli, fa pensare «che si tratti non di variante, ma di censura». <sup>40</sup>

Occultare il poeta che soffre ascoltando *September in the rain*, che rievoca il ricordo sentimentale di un vissuto irriflesso, di una quotidianità effimera, intrecciata alla trage-

<sup>37</sup> CESARE GARBOLI, *September in the rain*, in *Falbalas*, cit., p. 213. Questo il testo definitivo della poesia, pubblicato in *Stella variabile*, Milano, Garzanti, 1981 (ora in SERENI VITTORIO, *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1995, p. 190): «Si ravvivassero mai. Sembrano ravvivarsi / di stanza in stanza, non si ravvivano / veramente mai in quest'aria di pioggia. Si è / ravvivata – io veggente di colpo nella lenta schiarita – / una ressa là fuori di margherite e ranuncoli. / Purché si avesse. // Purché si avesse una storia comunque / – e intanto Monaco di prima mattina sui giornali / ah meno male: c'era stato un accordo – / purché si avesse una storia squisita tra le svastiche / sotto la pioggia un settembre. // Oggi si è – e si è comunque male, / parte del male tu stesso tornino o no prato e sole coperti».

<sup>38</sup> GARBOLI, *September in the rain*, cit., p. 216.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 221.



dia della storia, significa per Sereni, a oltre un decennio dalla prima stesura, sovrascrivere il poeta delle sensazioni per accreditare il poeta del negativo, della ragione civile, della denuncia e della critica. Silenziando la canzonetta, Sereni mette a tacere il «poeta-reduce, dalla vita insabbiata e tagliata in due», «anonimo e frammentario interprete della sua generazione e dei “tempi torbidi”», per sublimarlo nel «diagnostico dei mali neo-industriali» e nel «giudice intellettuale e civile di una società che non chiede altro che di essere denunciata».<sup>41</sup>

Riportando alla luce il contenuto di una rimozione il critico indica al poeta il punto in cui egli somiglia di più a se stesso e, a dispetto delle edizioni *ne varietur*, consiglia «a chi cerchi la chiave per forzare i segreti di un maestro così involontario di *trobar clus*, di non smettere mai di cercare, se il poeta l'ha tolto, dove si trovi occultato, in tutta l'opera di Sereni, e quali echi, quali risonanze sappia propagare il ritmo leggero, sincopato, ballabile di *September in the rain*».<sup>42</sup> Sfruttando il punto di vista interno il critico è in grado di rivelare ciò che l'autore ha tentato di nascondere, ricostruendo un profilo dell'opera forse meno netto e compiuto di quello ufficiale, ma più “vivo” e dinamico. Questa ricostruzione è resa possibile dalla forma narrativa assunta dal ragionamento saggistico, che risale a ritroso il processo creativo, e si insinua dentro l'esistenza della scrittura (e dentro la scrittura dell'esistenza) altrui.

Ancora più intensa la coimplicazione esistenziale, e quindi più complessa la costruzione dello spazio anamorfico, nel caso di Antonio Delfini, in cui l'empirismo di Garboli diventa quasi la manipolazione di un'intimità. Nell'incontro con Delfini, Garboli è attratto dalle potenzialità di una *storia*, non vuole semplicemente conoscere l'uomo, vuole leggerlo (e aiutarlo a *scriversi*, esserci mentre lui si scrive): «era un personaggio di romanzo; lo “scrittore” era solo il malefico pezzo di vetro in cui si rispecchiava, senza riconoscersi, un personaggio che aspettava chissà da quanto tempo, e chissà quanto avrebbe aspettato ancora, di essere “scritto”».<sup>43</sup>

Garboli individua nel dislivello tra la vita e la biografia, nella differenza di potenziale tra l'esistenza e la sua registrabilità, l'energia che alimenta la scrittura di Delfini. Sulla permeabilità del confine tra realtà e finzione Garboli costruisce un racconto biografico in cui scrive lo scrittore come personaggio, portando alla luce, nell'atto stesso di riprodurlo, l'intelligenza del “tono Delfini”, e includendo nella scena la presenza del critico che dice *io*:

Delfini era là, in piedi nello spicchio di luce ritagliato nel fondale della notte afosa, davanti al banco, una mano in tasca, l'altra a tenere il bicchiere o levata a grattarsi il cranio già quasi calvo. Nel vedermi (nel vedere qualcuno) il sorriso gli succhiava la faccia tagliandola da un orecchio all'altro.<sup>44</sup>

Nel contesto di un'ibridazione permanente tra arte e vita il saggista, allestendo ancora uno spazio fisico di coabitazione creativa, mostra allo scrittore il modo migliore di rico-

41 *Ivi*, p. 223.

42 GARBOLI, *Falbalas*, cit., p. 223.

43 CESARE GARBOLI, *I Diari di Delfini*, in *Storie di seduzione*, cit., p. II. Il saggio è stato pubblicato per la prima volta come prefazione a ANTONIO DELFINI, *Diari (1927-1961)*, a cura di GIOVANNA DELFINI e NATALIA GINZBURG, Torino, Einaudi, 1982.

44 GARBOLI, *Storie di seduzione*, cit., p. 19.

piare «tutto ciò che qualcuno, dentro di lui, aveva già scritto o deciso di venire a scrivere a Roma». La necessità di far riciclare nei materiali depositati nella scrittura l'aria dell'esistenza, di «citare» i racconti già scritti in un sovratesto che li ricollochi nel flusso della vita, suggerisce lo «schema di rinarrazione *ex post* (dal vero) dei racconti del *Ricordo della Basca*, riportandoli ai fatti che li avevano ispirati e collegandoli al filo autobiografico». <sup>45</sup>

Garboli fa riferimento al testo pubblicato col titolo *Introduzione* nell'edizione del 1956 de *Il ricordo della Basca*, sottotitolo: *Dieci racconti e una storia*. La storia è la *rinarrazione* di cui parla Garboli, che viene aggiunta ai dieci racconti già editi nel 1938. Proprio col titolo *Una storia* il testo è ripreso nell'edizione *I racconti*, pubblicata da Garzanti nel 1963. L'oscillazione dei titoli colloca la rinarrazione delfiniana sulla frontiera, continuamente oltrepassata in entrambe le direzioni, tra testo e paratesto; ne fa una soglia permeabile che allo stesso tempo separa e unisce l'invenzione e il racconto dell'invenzione, la letteratura e ciò che viene subito prima e subito dopo la letteratura.

Sulle intenzioni metanarrative di Delfini lascia pochi dubbi il titolo che compare nel manoscritto originale, conservato in tre quaderni contrassegnati dalla dicitura *Il Ricordo del Ricordo*, <sup>46</sup> e da una precisa indicazione di luogo e di tempo: «Roma, via Scarpellini 15 interno 279, aprile 1956». Ovvero il luogo e il tempo che Garboli e Delfini hanno condiviso mentre prendeva forma l'idea di ricucire i racconti col filo dell'esistenza; l'indirizzo, infatti, è quello della casa che Garboli aveva procurato a Delfini, e nella quale aveva sentito «un avvicinarsi di passi, nelle due stanze vuote di via Scarpellini; la presenza immateriale del futuro»; <sup>47</sup> la presenza del fantasma di uno scrittore che avrebbe fatto da *copista* di tutto quanto Delfini teneva scritto dentro di sé.

*Il Ricordo del Ricordo* ripiega su se stesso il «libro» delfiniano, aumentando la bidimensionalità della pagina con una terza dimensione che immette il libro nel mondo, lo riporta nei luoghi in cui l'esperienza stilizzata dalla scrittura originariamente è *stata*. Un terzo spazio saggistico, *creato* dall'azione di Garboli che ha permesso allo scrittore di vederlo. Lo spazio inventivo e critico nel quale Delfini incontra i propri personaggi, lo spazio nel quale riscrive se stesso insieme alla storia della propria invenzione, è lo stesso spazio di prossimità nel quale agisce la saggistica di Garboli, che si mette sulle tracce del processo creativo. Garboli incontra lo scrittore-preda (non solo Delfini) in una dimensione semitestuale, e lì ne fa il personaggio di una *rinarrazione*. Si incarica di affrontare un «destino incompiuto, perso, irraccontabile, irrealizzato, fatto di piste sbagliate e di sogni mancati», per provare a «portarlo a compimento, facendolo entrare in un presente che non è il suo», ma è il presente della narrazione saggistica. Il lavoro di ricostruzione richiede «uno sforzo letterario, critico, ermeneutico, storico, romanzesco», ovvero l'intero repertorio degli strumenti del saggista. Garboli, «critico inappagato», «storico miscredente», «narratore di frodo», si affida a una «veggenza ulteriore», descritta una volta per tutte proprio rievocando il momento incipitario del suo romanzo *su e con* Delfini, la

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>46</sup> Titolo col quale il racconto compare in ANTONIO DELFINI, *Autore ignoto presenta. Racconti scelti e introdotti da Gianni Celati*, Torino, Einaudi, 2008. Dalla *Nota ai testi* a cura di Irene Babboni si ricavano le notizie filologiche relative alle diverse incarnazioni del testo (cfr. *ivi*, pp. 349-365).

<sup>47</sup> GARBOLI, *Storie di seduzione*, cit., p. 40.

scrittura della lunga introduzione ai *Diari*: «Chiusi gli occhi, mi cancellai dal presente, e chiamai a raccolta, senza alterare la verità storica, tutte le mie potenze fantastiche». <sup>48</sup>

Il saggio si conferma un *blending* tra verità storica e invenzione fantastica, reso possibile dal *medium* della narrazione, nel quale convergono immaginazione e argomentazione. La *veggenza ulteriore* del saggio, ovvero la possibilità di creare un'immagine non convenzionale – anamorfica – dell'opera analizzata, si affida al racconto in quanto dispositivo conoscitivo, strumento di organizzazione e costruzione *indiziaria* dei significati, laboratorio in cui il pensiero può verificare le sue ipotesi nel contesto di una realtà controfattuale. <sup>49</sup>

#### 4 BIO-GRAFIE

L'interesse saggistico di Garboli si concentra su una zona intermedia tra l'opera e l'esistenza, o meglio, sul processo di gemmazione dell'opera dall'esistenza. Garboli indaga «il rapporto tra l'essere e il fare, o, che è lo stesso, tra il non-essere e il fare. Il rapporto tra le persone e le loro "opere", tra le persone e il loro equivalente oggettivo». Questa relazione crea una «zona franca, ma brumosa e indelimitabile», <sup>50</sup> nella quale si compie l'incubazione dell'opera, e dentro la quale penetra la scrittura saggistica, allo scopo di raccontare il movimento che *estrae* la scrittura dalla vita. Garboli esplora il buio in cui la creazione non si è ancora compiuta, sosta nel territorio incerto della potenzialità, guidato dall'idea che «niente è più sacro di ciò che non è stato ancora redento dallo stile, non ancora raggiunto dall'intelligenza». <sup>51</sup>

Questa attenzione per i fenomeni che precedono l'intelligenza, ma la determinano e le danno forma, rivela un altro dei macro-blending che strutturano la critica di Garboli. La saggistica di Garboli assume la coimplicazione tra processi cognitivi superiori e processi emotivo-percettivi, la convergenza tra intelligenza emotiva e intelligenza razionale, lo sfumare della contrapposizione rigida tra ragione e sentimento, compianare a quella tra corpo e mente. <sup>52</sup>

<sup>48</sup> GARBOLI, *Pianura proibita*, cit., p. 176.

<sup>49</sup> Sulla narrazione come laboratorio di sviluppo delle potenzialità della mente e dispositivo che ne spiega il funzionamento cfr. DAVID HERMAN, *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln / London, University of Nebraska Press, 2002; DAVID HERMAN, *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, California, CSLI Publications, 2003; DAVID HERMAN, *Basic Elements of Narrative*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2009; STEFANO CALABRESE, *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, Bologna, Archetipolibri, 2009; STEFANO CALABRESE, *La fiction e la vita. Letteratura, benessere, salute*, Milano, Mimesis, 2017; JONATHAN GOTTSCHALL, *The Storytelling Animal. How Stories Make Us Human*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2012; BLAKEY VERMEULE, *Why Do We Care about Literary Characters?*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2010.

<sup>50</sup> CESARE GARBOLI, *La stanza separata*, Milano, Mondadori, 1969, IX-XXVII, a p. XVII.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. XXVII.

<sup>52</sup> Questa serie di convergenze, e la conseguente integrazione dei processi emotivi e delle percezioni corporee nei processi della cognizione umana, è stata esplorata tanto in ambito filosofico (cfr. REMO BODEI, *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*, Milano, Feltrinelli, 2003, MARTHA NUSSBAUM, *Upheavals of Thought: the Intelligence of Emotions*, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 2001), quanto nell'ambito della psicologia cognitiva (cfr. KEITH OATLEY, *Best-Laid Schemes. The Psychology of Emotions*, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 1992, GEORGE LAKOFF

Radicalizzando in senso materialistico le teorie psicoanalitiche, Garboli cerca nella scrittura le tracce che rendono manifesto il pensiero delle viscere. Coerentemente, attribuisce a Natalia Ginzburg una «intelligenza fisiologica», che presiede alla «trasformazione del tema fisiologico in corpo narrativo»: «l'incontro col mondo, l'ingresso nella vita, il mangiare, il partorire, il comporsi e l'evolversi del rapporto carnale con la realtà in un sistema contagioso di relazioni che hanno sede nel proprio corpo, è il tema dominante in tutta o quasi tutta la Ginzburg».<sup>53</sup> Garboli confronta la letteratura con la materia prima della biografia non per trovarvi un principio di causazione, o un inerte rispecchiamento, ma perché in questo caso il significato dell'opera è esattamente un tentativo di «scrivere la vita», di riprodurla nei suoi movimenti biologici.

Le opere di Ginzburg confermano agli occhi di Garboli l'esistenza di un'omologia, di un isomorfismo, tra lo svilupparsi dei bisogni e i desideri del corpo, la storia fisiologica dei corpi femminili, e lo sviluppo degli organismi narrativi, il comporsi del corpo del racconto. Nella scrittura di Ginzburg, Garboli individua una strategia conoscitiva fondata su un «rapporto speculare tra l'oscurità del corpo e i processi intellettuali, tra le viscere e la loro rifrazione in altrettanti percorsi mentali».<sup>54</sup> Nella sua fase matura la scrittrice scopre il piacere di raccontare il funzionamento di questa intelligenza fisiologica, introduce una svolta saggistica attraverso la quale impara ad «*adoperare* la fisiologia», «adoperare la mente come le viscere», nella consapevolezza che la conoscenza intellettuale è «lo specchio un po' annerito dove si riflette ciò che in quelle profondità, come sa ogni natura primitiva, è buio ma leggibile». Il ripiegamento speculare, la riflessione della fisiologia su se stessa è uno «strumento critico»:<sup>55</sup> la coimplicazione originaria di critica e creazione, ibridate nella scrittura saggistica, viene collocata a livello delle profondità biologiche, dove mente e corpo, intelligenza e istinto, sono già compresenti, condividono lo stesso spazio in una relazione di anamorfica reciprocità.<sup>56</sup>

e MARK JOHNSON, *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York, Basic Books, 1999) e degli studi sulla coscienza da una prospettiva neurobiologica (ANTONIO DAMASIO, *Descartes' Error. Emotion, Reason, and the Human Brain*, London, Putnam Publishing, 1994, ANTONIO DAMASIO, *The Feeling of What Happens*, New York / San Diego / London, Harcourt Brace & C., 1999, ANTONIO DAMASIO, *Self Comes to Mind. Constructing the Conscious Brain*, New York, Pantheon, 2010, GERALD M. EDELMAN, *Bright Air, Brilliant Fire. On the Matter of the Mind*, New York, Penguin, 1994).

53 GARBOLI, *Storie di seduzione*, cit., p. 59.

54 *Ivi*, p. 60.

55 *ivi*, p. 61. Garboli riconduce i tratti espressivi dell'opera di Ginzburg a una concezione corporea della creatività legata alla specificità biologica e sociologica del corpo femminile. Dagli stessi presupposti muove l'interpretazione della scrittura di Elsa Morante. Si tratta di letture che possono essere accusate di «essenzialismo», e che rischiano di riprodurre alcuni stereotipi sull'irrazionalità congenita della mente femminile. Tuttavia l'interpretazione di Garboli sembra *sublimare* lo stereotipo, utilizzandolo per indicare, a partire dall'analisi dell'intelligenza femminile, la necessità di interpretare tutte le intelligenze creative come incardinate nella vita del corpo, di valorizzare la *situazione* concreta di ogni creatività. La creatività femminile diventa la metafora di un modo diverso di intendere il pensiero.

56 Garboli definisce Natalia Ginzburg una «ideologa del romanzo», e questo proprio nella misura in cui il critico attribuisce «al saggismo, nell'opera della Ginzburg, un ruolo privilegiato. È nel saggismo che si esalta, a mio avviso, la creatività della Ginzburg in quanto pioniera, per così dire, dell'intelligenza femminile (così come, per intenderci, consideriamo Montaigne il pioniere, il classico involontario, nato dalla riflessione diretta sulla propria esperienza, dell'intelligenza moderna» (*ivi*, p. 289).

In modo simile, le storie di Elsa Morante si sviluppano in analogia con i «fenomeni patologici» che raccontano, «sentiti come misteriosi processi di trasformazione sui quali si fonda il principio stesso di ogni organismo romanzesco». <sup>57</sup> L'opera di Morante parla della metamorfosi di corpi ed esistenze, ed è attraversata da una metamorfosi che si compie a ogni libro, riflettendo nello specchio del testo, «tradotta in linguaggio romanzesco, la stupefacente metamorfosi fisiologica del suo Autore». <sup>58</sup> I due organismi, il libro e la vita, mutano trascinati da una enigmatica, sotterranea reciprocità. In cui la finzione non si chiude mai su se stessa, non sigilla mai i fatti della vita con una stilizzazione definitiva. La scrittura mantiene scoperto, visibile, il sostrato biologico e istintuale che la nutre, lascia «che gli orli della creazione letteraria combacino coi fatti e i bisogni della fisiologia». <sup>59</sup>

Il saggio quindi mostra la creatività come un'attività contigua alla fisiologia del corpo, quasi un effetto collaterale del lavoro col quale la materia tenta di sdoppiarsi per diventare autocosciente. Inconsapevolmente in accordo con le più radicali teorie materialiste della coscienza, Garboli descrive l'emersione della consapevolezza di sé come una *eccedenza* dell'attività neurobiologica. <sup>60</sup>

Coerentemente con la scoperta di questa continuità tra corpo e mente, il saggio si incarica di richiamare continuamente la letteratura verso la vita, di ristabilire il legame tra i segni e le realtà che li hanno generati. Per affermare la necessità di questo movimento, di questa *restituzione* della scrittura ai suoi contesti, Garboli valorizza la posizione privilegiata della critica di prossimità, del rapporto critico che deriva dalla compromissione biografica:

una relazione di contemporaneità e di amicizia fra l'autore di un libro e il suo lettore introduce un elemento di giudizio che appartiene al presente, un supplemento d'informazione effimero quanto irripetibile, che nasce dalla reciprocità della presenza fisica nel mondo di colui che scrive e colui che legge. <sup>61</sup>

La compresenza fisica di chi scrive e chi legge nel mondo crea una terza dimensione del significato, è la reificazione dello spazio di intersezione creato dal saggio. Che per Garboli è sempre anche uno spazio di *demistificazione* della letteratura: l'ancoraggio al mondo impedisce alla letteratura di formalizzare e astrarre la vita, di stemperare nell'immaginario le tensioni conflittuali e incompatibili dell'esistenza. Garboli insiste su una concezione carnale della creatività, sull'origine *sporca* delle idee, sul loro legame irrecidibile con il mondo delle cose e delle persone. Compito del saggio è di esplicitare questo

<sup>57</sup> CESARE GARBOLI, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi, 1995, 11-17, a p. 11.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>59</sup> GARBOLI, *Storie di seduzione*, cit., p. 150.

<sup>60</sup> Secondo Dennett, la coscienza, emergendo dall'elaborazione cerebrale delle percezioni e degli stimoli fisiologici, *fa presa* sulla materia lavorando per approssimazioni, per bozze multiple («multiple drafts») che continuamente riscrivono il sé sulla base del riconfigurarsi dell'attività mentale: cfr. DANIEL C. DENNETT, *Consciousness Explained*, London, Allen Lane The Pinguin Press, 1991, pp. 101-138. Molti studi recenti radicalizzano l'idea che l'attività cerebrale impercepita preceda e determini profondamente le scelte che percepiamo come consce: cfr. ROBERT SAPOLSKY, *Behave. The Biology of Humans at Our Best and Worst*, New York, Penguin Press, 2017.

<sup>61</sup> GARBOLI, *Pianura proibita*, cit., p. 157.

legame, di mantenerlo vivo e produttivo, per impedire alla letteratura di *coprire* il mondo, di occultarlo nell'estetizzazione.

Garboli trova rappresentato nel teatro di Molière il versante tossico dell'immaginario, la vera e propria truffa che la cultura nasconde quando si virtualizza, quando si distacca dai fatti dell'esistenza. In particolare, nella filigrana di *Tartuffe* Garboli legge una denuncia dell'uso intimidatorio e ricattatorio della cultura, della trasformazione del sapere in una cortina fumogena di teorie inverificabili e inavverabili. Nel profilo di Tartuffe intravede una fisionomia di manipolatore che ha imperversato nel cuore del Novecento: l'intellettuale «dal sorriso accomodante e dai denti di lupo, uno di quei piccoli teologi della letteratura e della politica che fanno del terrorismo e praticano la cultura come un'arma, come uno strumento esoterico di minaccia».<sup>62</sup>

Il saggio, terza e ultima approssimazione, è uno strumento che si oppone alla tartuffizzazione del mondo. Lavora a decostruire l'esoterismo della cultura, la sua forza contundente di mascheramento dei rapporti reali. Nel suo spazio anamorfico, il saggio costringe a una visione bifocale, a una prospettiva obliqua dalla quale è sempre possibile vedere ciò che la cultura nasconde, le ragioni materiali dalle quali proviene, il posizionamento di chi prende la parola. Come ha suggerito Adorno, il saggio cerca di spezzare il «cieco nesso naturale» che è all'origine del mito, ovvero di contestare l'inesorabilità dell'immaginario creato dalle narrazioni dominanti e fondative, allo stesso tempo rivelando come la cultura sia sempre inscritta nel mondo e nelle sue forme: «maggiore è l'energia con la quale il saggio sospende il concetto di una realtà prima e si rifiuta di ricavare dalla natura i fili della cultura, maggiore sarà anche la radicalità con la quale esso riconosce l'essenza naturale della cultura stessa».<sup>63</sup>

62 GARBOLI, *Un po' prima del piombo*, cit., pp. 341-365, a p. 354.

63 THEODOR W. ADORNO, *Il saggio come forma*, in *Note per la letteratura 1943-1961*, prefazione di SERGIO GIVONE, Torino, Einaudi, 2012, pp. 3-26, a p. 21.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADORNO, THEODOR W., *Il saggio come forma*, in *Note per la letteratura 1943-1961*, prefazione di SERGIO GIVONE, Torino, Einaudi, 2012, pp. 3-26. (Citato a p. 60.)
- BARTHES, ROLAND, *Critica e verità*, Torino, Einaudi, 1969. (Citato a p. 48.)
- *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 51-56. (Citato a p. 48.)
- BERARDINELLI, ALFONSO, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002. (Citato a p. 47.)
- BERMAN, ART, *From the New Criticism to Deconstruction. The Reception of Structuralism and Post-Structuralism*, Urbana, University of Illinois Press, 1988. (Citato a p. 48.)
- BERNINI, MARCO e MARCO CARACCILO, *Letteratura e scienze cognitive*, Roma, Carocci, 2013. (Citato a p. 50.)
- BODEI, REMO, *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*, Milano, Feltrinelli, 2003. (Citato a p. 57.)
- BOLZONI, LINA, *A proposito di Gerusalemme Liberata XIV, 36-38 (accettando una provocazione di Galileo)*, in *Il lettore creativo. Percorsi cinquecenteschi fra memoria, gioco, scrittura*, Napoli, Guida, 2012, pp. 363-375. (Citato a p. 46.)
- BORGHESI, ANGELA, *Genealogie. Saggisti e interpreti del Novecento*, Macerata, Quodlibet, 2011. (Citato alle pp. 47, 52, 61.)
- *L'oroscopo di Zvani. Pascoli secondo Cesare Garboli*, in ANGELA BORGHESI, *Genealogie. Saggisti e interpreti del Novecento*, Macerata, Quodlibet, 2011. (Citato alle pp. 47, 52, 61.) pp. 135-160. (Citato a p. 52.)
- BRANDT, ANTHONY e DAVID EAGLEMAN, *The Runaway Species. How Human Creativity Remakes the World*, Edinburgh, Canongate, 2017. (Citato a p. 51.)
- CALABRESE, STEFANO, *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, Bologna, Archetipolibri, 2009. (Citato a p. 57.)
- *La fiction e la vita. Letteratura, benessere, salute*, Milano, Mimesis, 2017. (Citato a p. 57.)
- CANTARUTTI, GIULIA e WOLFGANG ADAM (a cura di), *Prosa saggistica di area tedesca*, Bologna, il Mulino, 2012. (Citato a p. 47.)
- CANTARUTTI, GIULIA, LUISA AVELLINI e SILVIA ALBERTAZZI (a cura di), *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, Bologna, il Mulino, 2007. (Citato a p. 47.)
- CASADEI, ALBERTO, *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, Milano, il Saggiatore, 2018. (Citato a p. 51.)
- CHARLES, MICHEL, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977. (Citato a p. 46.)
- CLARK, ANDY, *Being There. Putting Brain, Body, and World Together Again*, Cambridge (Mass.), The Mit Press, 1998. (Citato a p. 50.)
- *Intrinsic Content, Active Memory, and the Extended Mind*, in «Analysis», LXV/1 (2005), pp. 1-11. (Citato a p. 50.)
- *Supersizing the Mind. Embodiment, Action, and Cognitive Extension*, Oxford / New York, Oxford University Press, 2010. (Citato a p. 51.)



- CLARK, ANDY e DAVID J. CHALMERS, *The Extended Mind*, in «Analysis», LVIII/1 (1998), 7-19 [poi in *The Extended Mind*, a cura di RICHARD MENARY, Cambridge Mass., The Mit Press]. (Citato a p. 50.)
- CORTELLESA, ANDREA, *Libri segreti. Autori-critici nel Novecento italiano*, Firenze, Le Lettere, 2008. (Citato a p. 47.)
- CULLER, JONATHAN, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism* [1982], London / New York, Routledge, 2008. (Citato a p. 48.)
- DAMASIO, ANTONIO, *Descartes' Error. Emotion, Reason, and the Human Brain*, London, Putnam Publishing, 1994. (Citato a p. 58.)
- *The Feeling of What Happens*, New York / San Diego / London, Harcourt Brace & C., 1999. (Citato a p. 58.)
- *Self Comes to Mind. Constructing the Conscious Brain*, New York, Pantheon, 2010. (Citato a p. 58.)
- DEBENEDETTI, GIACOMO, *A proposito di «Intermezzo»*, in *Saggi 1922-1966*, a cura di FRANCO CONTORBIA, Milano, Mondadori, 1982. (Citato a p. 46.)
- *Quaderni di Montaigne*, Milano, Garzanti, 1986. (Citato a p. 47.)
- DELFINI, ANTONIO, *Diari (1927-1961)*, a cura di GIOVANNA DELFINI e NATALIA GINZBURG, Torino, Einaudi, 1982. (Citato a p. 55.)
- *Autore ignoto presenta. Racconti scelti e introdotti da Gianni Celati*, Torino, Einaudi, 2008. (Citato a p. 56.)
- DENNETT, DANIEL C., *Consciousness Explained*, London, Allen Lane The Pinguin Press, 1991. (Citato a p. 59.)
- DESIDERI, LAURA, *Bibliografia di Cesare Garboli (1950-2005)*, nota introduttiva di Carlo Ginzburg, Pisa, Edizioni della Normale, 2007. (Citato a p. 46.)
- DOLFI, ANNA (a cura di), *La saggistica degli scrittori*, Roma, Bulzoni, 2012. (Citato a p. 47.)
- EDELMAN, GERALD M., *Bright Air, Brilliant Fire. On the Matter of the Mind*, New York, Penguin, 1994. (Citato a p. 58.)
- ERCOLINO, STEFANO, *Il romanzo-saggio 1884-1947*, Milano, Bompiani, 2017. (Citato a p. 48.)
- FAUCONNIER, GILLES e MARK TURNER, *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexity*, New York, Basic Books, 2002. (Citato a p. 51.)
- GALILEI, GALILEO, *Considerazioni al Tasso*, in *Le opere di Galileo Galilei*, Firenze, Barbera, 1933, vol. IX, pp. 59-148. (Citato a p. 46.)
- GALLERANI, GUIDO MATTIA, *Libri paralleli: saggi critici e ibridazione narrativa (Barthes, Manganelli, Lavagetto, Deresiewicz)*, in «Ticentre», v (2016), pp. 67-88, <http://www.ticentre.org/ojs/index.php/t3/article/view/111>. (Citato a p. 47.)
- GARBOLI, CESARE, *Introduzione*, in DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia, Le Rime, I versi della Vita Nuova e le canzoni del Convivio*, Torino, Einaudi, 1954, pp. VII-XXIX. (Citato a p. 53.)
- *La stanza separata*, Milano, Mondadori, 1969. (Citato a p. 57.)
- *Penna Papers*, Milano, Garzanti, 1984. (Citato a p. 52.)



- *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, Torino, Einaudi, 1990. (Citato a p. 52.)
- *Falbalas. Immagini del Novecento*, Milano, Garzanti, 1990. (Citato alle pp. 53-55.)
- *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi, 1995. (Citato a p. 59.)
- *Un po' prima del piombo*, Firenze, Sansoni, 1998. (Citato alle pp. 53, 60, 64.)
- *Pianura proibita*, Milano, Adelphi, 2002. (Citato alle pp. 50, 51, 53, 57, 59.)
- *Storie di seduzione*, Torino, Einaudi, 2005. (Citato alle pp. 46, 52, 55, 56, 58, 59.)
- *La gioia della partita*, a cura di LAURA DESIDERI e DOMENICO SCARPA, Milano, Adelphi, 2016. (Citato a p. 53.)
- GERVASI, PAOLO, *Ricerca della creazione. La critica italiana e la funzione Proust*, in «Letteratura e scienze cognitive: teorie e analisi», XL/3 (2011), pp. 95-109. (Citato a p. 50.)
- *Into the Author's Mind. Cesare Garboli and the Essay as Embodied Comprehension*, in «MHRA Working Papers in the Humanities», x (2015), pp. 33-43. (Citato a p. 49.)
- *La voce come metodo. Pratica dei media e scrittura orale in Debenedetti*, in «Ermenutica Letteraria», XIII (2017), pp. 115-125. (Citato a p. 51.)
- GILMAN, ERNEST B., *The Curious Perspective. Literary and Pictorial Wit in the Seventeenth Century*, New Haven / London, Yale University Press, 1978. (Citato a p. 46.)
- GINZBURG, CARLO, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Miti emblemi spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 158-210. (Citato alle pp. 49, 50.)
- *Cesare Garboli e il suo antagonista segreto*, a cura di Valerio Bonfante e Paola Panicci con la collaborazione di Laura Desideri, Empoli, Premio letterario Pozzale – Luigi Russo, 2012. (Citato a p. 49.)
- GOTTSCHALL, JONATHAN, *The Storytelling Animal. How Stories Make Us Human*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2012. (Citato a p. 57.)
- HALLYN, FERNAND, *Anamorphose et allégorie*, in «Revue de Littérature Comparée», LVI (1982), pp. 319-330. (Citato a p. 46.)
- HERMAN, DAVID, *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln / London, University of Nebraska Press, 2002. (Citato a p. 57.)
- *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, California, CSLI Publications, 2003. (Citato a p. 57.)
- *Basic Elements of Narrative*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2009. (Citato a p. 57.)
- LAKOFF, GEORGE e MARK JOHNSON, *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York, Basic Books, 1999. (Citato a p. 57.)
- LA PORTA, FILIPPO e GIUSEPPE LEONELLI, *Dizionario della critica militante. Letteratura e mondo contemporaneo*, Milano, Bompiani, 2007. (Citato a p. 47.)
- MALPAS, SIMON e PAUL WAKE (a cura di), *The Routledge Companion to Critical Theory*, London / New York, Routledge, 2006. (Citato a p. 48.)
- MARGOLIN, JEAN-CLAUDE, *Aspects du surréalisme au XVI siècle: fonction allégorique et vision anamorphotique*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XXXIX (1977), pp. 503-530. (Citato a p. 46.)

- MENARY, RICHARD, *Writing as Thinking*, in «Language Sciences», XXIX/5 (2007), pp. 621-632. (Citato a p. 50.)
- MENGALDO, PIER VINCENZO, *Cesare Garboli*, in *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, pp. 98-101. (Citato a p. 50.)
- NUSSBAUM, MARTHA, *Upheavals of Thought: the Intelligence of Emotions*, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 2001. (Citato a p. 57.)
- OATLEY, KEITH, *Best-Laid Schemes. The Psychology of Emotions*, Cambridge / New York, Cambridge University Press, 1992. (Citato a p. 57.)
- PLOTTEL, JEANINE PARISIER, *Anamorphosis in Painting and Literature*, in «Yearbook of Comparative and General Literature», XXVIII (1979), pp. 10-19. (Citato a p. 46.)
- RUSH, FRED (a cura di), *The Cambridge Companion to Critical Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004. (Citato a p. 48.)
- SANGUINETI, EDOARDO, *Cauto omaggio a Debenedetti*, in *Tra liberty e crepuscolarismo*, Milano, Mursia, 1961, pp. 183-193. (Citato a p. 51.)
- SAPOLSKY, ROBERT, *Behave. The Biology of Humans at Our Best and Worst*, New York, Penguin Press, 2017. (Citato a p. 59.)
- SELDEN, RAMAN, *From Formalism to Poststructuralism*, in *The Cambridge History of Literary Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, vol. VIII. (Citato a p. 48.)
- VITTORIO, SERENI, *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1995. (Citato a p. 54.)
- SONTAG, SUSAN, *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1966. (Citato a p. 48.)
- TAVIANI, FERDINANDO, *Prefazione*, in CESARE GARBOLI, *Un po' prima del piombo*, Firenze, Sansoni, 1998. (Citato alle pp. 53, 60, 64.) pp. VI-LXII. (Citato a p. 53.)
- TURNER, MARK, *The Literary Mind. The Origins of Thought and Language*, New York / Oxford, Oxford University Press, 1996. (Citato a p. 51.)
- VERMEULE, BLAKEY, *Why Do We Care about Literary Characters?*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2010. (Citato a p. 57.)
- WIMSATT, WILLIAM K., *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, University of Kentucky Press, 1954. (Citato a p. 48.)

## PAROLE CHIAVE

Saggio; Garboli; Critica; Scienze neurocognitive; Poetica cognitiva; Blending; Narrazione; Stile; Letteratura italiana; Letteratura contemporanea.

## NOTIZIE DELL'AUTORE

Paolo Gervasi è Marie Skłodowska-Curie Research Fellow alla Queen Mary University di Londra, dove lavora a un progetto di ricerca sulla storia della caricatura tra letteratura e arti visive. Dopo aver pubblicato la monografia *La forma dell'eresia. Giacomo De-benedetti 1922-1934: storia di un inizio* (Pisa, ETS, 2012), seguita da diversi studi di storia e teoria della critica, ha scritto saggi sulla letteratura italiana contemporanea e sulla cultura rinascimentale, sui rapporti tra letteratura e scienze neurocognitive, sui progetti di *digital humanities* ai quali ha collaborato durante i tre anni da ricercatore presso il laboratorio CTL della Scuola Normale Superiore di Pisa. Una sua monografia dedicata a Cesare Garboli, dal titolo *Vita contro letteratura. Cesare Garboli: un'idea della critica*, è in corso di pubblicazione per Luca Sossella editore. Cura un blog personale legato alle sue ricerche, che si chiama *Misshaping by Words*: <https://blogs.history.qmul.ac.uk/litcaricature/>.  
[p.gervasi@qmul.ac.uk](mailto:p.gervasi@qmul.ac.uk)


## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

PAOLO GERVASI, *Anamorfosi critiche. Scrittura saggistica e spazi mentali: il caso di Cesare Garboli*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IX (2018), pp. 45–65.

L'articolo è reperibile al sito <http://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 VIA PURA DELLA SAGGISTICA.  
LA LEZIONE DI ROBERTO LONGHI:  
CESARE GARBOLI E ALFONSO BERARDINELLI**

MATTEO MOCA – *Università di Bologna - Université Paris Nanterre*

L'opera di R. Longhi ha segnato la scelta decisa di un itinerario critico che trovasse nella forma del saggio la sua natura più profonda e intima. Ineguagliato studioso d'arte, Longhi è riuscito non solo a costruire una nuova storia della pittura italiana, ma anche ad esprimere un talento letterario, condensato nell'attività critica, che ha portato ad un apprezzamento diffuso del suo stile. Se la lezione di Longhi è stata assorbita da scrittori e registi, il suo stile ha inoltre formato critici a lui successivi che lo hanno avuto come punto di riferimento. Tra questi figurano C. Garboli e A. Berardinelli che, in maniera differente, hanno assorbito la lezione longhiana nella costruzione del loro personale discorso saggistico. Garboli si è sempre mostrato estremamente sensibile al genio di Longhi, come testimoniano i numerosi interventi a lui dedicati che sono anche un mezzo per interrogarsi sullo statuto contemporaneo del saggio. In *Scritti servili* e *Falbalas* si incontra un'indagine sulla fisiologia della forma del saggio, che dialoga continuamente con la struttura dei testi di Longhi. Berardinelli invece nel suo *La forma del saggio* individua nelle «virtù» dello stile di Longhi e nella sua opera uno dei motivi della «rivalutazione del saggio come genere letterario». Nello sguardo di Longhi, Berardinelli identifica uno strumento critico allo stato puro, capace, attraverso lo stile saggistico, di rispettare la fedeltà dell'oggetto in modo da garantirne la presenza reale.

R. Longhi's work marked the decisive choice of a critic itinerary which found in the form of essay its most intimate and deepest nature. Incomparable art scholar, Longhi succeeded not only in building a new story of Italian painting, but also in expressing a literary talent which, condensed in his critical activity, took to a popular esteem of his style. If Longhi's lesson was assimilated by writers and directors, his style has also formed successive critics who took him as a reference point. Among these there are C. Garboli and A. Berardinelli who, in different ways, assimilated Longhi's lesson in the building of their personal essay writing. Garboli, as shown by the numerous speeches dedicated to him, has always been extremely sensitive to Longhi's genius. Such speeches are also a means to ask himself questions about the contemporary charter of the essay. In *Scritti servili* and *Falbalas* a study about the physiology of the essay form is met. This essay form repeatedly dialogues with the structure of Longhi's texts. Berardinelli, on the other side, in his *La forma del saggio* finds the «virtues» of Longhi's style and his work one of the reasons of the «revaluation of the essay as a literary genre». Berardinelli identifies in Longhi's look a pure vertical instruments which is able, through the essay style, to respect the accuracy of the object in order to guarantee its real presence.

Toute description littéraire est une vue.

ROLAND BARTHES, *S/Z*.

## I INTRODUZIONE

In *La forma del saggio*, Alfonso Berardinelli, parlando di Longhi, scrive di come, negli ultimi decenni del secolo scorso, l'apprezzamento per il suo stile e per la sua virtù narrativa abbia portato nuovo interesse nei confronti della scrittura saggistica, dove «si è concentrata un'attenzione speciale a cui si deve anche, indirettamente, la rivalutazione del saggio come genere letterario».<sup>1</sup> Gianfranco Contini ebbe modo, nei suoi testi a lui dedicati, di sottolineare «l'importanza primaria»<sup>2</sup> di Longhi in una futura storia della

<sup>1</sup> ALFONSO BERARDINELLI, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 114.

<sup>2</sup> GIANFRANCO CONTINI, *Altri esercizi*, Torino, Einaudi, 1972, p. 121.

letteratura italiana Novecento, parere condiviso anche da Emilio Cecchi che, nel 1955, su «Fiera letteraria» scriveva:

Singolare, che le virtù di uno stile come questo, che brucia e si consuma tutto nella rivelazione critica, mentre sono state tanto ammirate e imitate, non abbiano ancora ottenuto preciso rilievo nelle storie della nostra letteratura...si dice per dire come, in certi settori, siano tenaci la superstizione dei generi letterari, il conformismo accademico, e altri pregiudizi.<sup>3</sup>

Il metodo e lo stile di Longhi sono diventati oggetti di uno studio molto approfondito, proprio perché identificato come «uno dei fenomeni più rilevanti e sorprendenti della letteratura novecentesca»:<sup>4</sup> di particolare interesse, per tutti i critici<sup>5</sup> che si sono interessati alla sua opera, è stata proprio la sua peculiare figura di critico-scrittore che ha trovato nella forma del saggio uno strumento di lavoro allo stato puro. Per Longhi non sarebbe possibile essere conoscitore e storico della pittura «senza possedere e saper usare con la più onesta e intransigente inventività quello strumento descrittivo, quello stile saggistico».<sup>6</sup> Da questi piccoli frammenti è già possibile intuire quanto il metodo e l'opera longhiana figurino, all'interno della saggistica del secondo Novecento italiano, come un punto di confronto necessario: la sua lezione è stata assorbita dai critici che hanno trovato nel suo stile un punto di riferimento da cui muovere i loro passi. L'importanza di Longhi è documentata dai tanti studi di cui è stato oggetto e anche dai debiti stilistici riscontrabili in tante pagine saggistiche. In altri casi ancora, invece, il paradigma di scrittura longhiano figura come fondamentale per un'analisi stilistica della letteratura italiana del Novecento.<sup>7</sup>

## 2 PROSPETTIVE PER UNA KPITIKH

Ciò che probabilmente ha più affascinato e sedotto i grandi lettori di Longhi, sembra poter essere rintracciato nel processo critico che ha guidato la sua scrittura sin dalle origini e che si è mantenuto tale per tutta la sua opera. I principi che costituiranno l'impalcatura teorica si delineano fin dal primo scritto, come ha brillantemente notato Cesare Garboli nel suo saggio sul giovane Longhi<sup>8</sup> analizzando lo iato tra la prima approvazione di questi testi e la successiva esclusione dal canone delle opere complete, la *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, un breviario scritto da Longhi per i suoi studenti romani che andavano affrontando l'esame di maturità: in questo testo è possibile rintracciare i principi che costituiranno l'architettura concettuale dei suoi scritti posteriori. Si ha la stessa

3 Citato in GIANFRANCO CONTINI, *Prefazione*, in ROBERTO LONGHI, *Da Cimabue a Morandi*, Milano, Mondadori, 1973, p. XI.

4 BERARDINELLI, *La forma del saggio*, cit., p. II.

5 Nel volume dei Meridiani Mondadori dedicato a Roberto Longhi e curato da Gianfranco Contini, sono riportati articoli e saggi dedicati al critico di Contini stesso, Cecchi, Mengaldo e De Robertis.

6 BERARDINELLI, *La forma del saggio*, cit., p. II5.

7 Per questo particolare caso, ci si riferisce al libro di Ezio Raimondi sul barocco, dove la lettura di questo stile avviene tramite l'accostamento dello scrittore Carlo Emilio Gadda e di Roberto Longhi: EZIO RAIMONDI, *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Bruno Mondadori, Milano, 2003.

8 CESARE GARBOLI, *Storie di seduzione*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 172-199.

impressione sfogliando i saggi raccolti in *Il palazzo non finito. Saggi inediti 1919-1926*, dove gli studi longhiani già confermano l'originalità del suo metodo di storicizzare attraverso il riuso lessicale degli scrittori d'arte e dove si rintraccia l'importanza di collocare le opere «con concretezza nella realtà della storia».<sup>9</sup> È nel contributo del 1950, *Proposte per una critica d'arte*, apparso per la prima volta in *Paragone*,<sup>10</sup> che Longhi espone le sue riflessioni sulla critica d'arte e dunque sul suo metodo; un documento importante dunque non solo per capire Longhi, ma anche perché a questo breve testo faranno riferimento coloro che si ispireranno al suo stile.

Il testo di Longhi si apre con una distinzione netta: si tratta di una vera e propria contrapposizione tra dottrina e critica, indicando con la prima il giudizio astratto che precede le opere e ne parla *in absentia*, con la seconda invece l'«atto critico definito»:<sup>11</sup>

Le dottrine precedono in assenza delle opere, o tutt'al più sbirciandole di lontano, la critica soltanto in presenza. Il loro convegno è perciò difficile e tutto a vantaggio delle parti astrattive che subito correranno a sforbiciare, ad amputare le facoltà più immediate e sensibili.<sup>12</sup>

Da questa netta contrapposizione emerge come per Longhi la storia della critica d'arte non possa essere nient'altro che una «storia di evasioni, riuscite o no, dalle chiuse dottrinali».<sup>13</sup> Ma se inizialmente le parole di Longhi sono scritte in aperta polemica con Lionello Venturi,<sup>14</sup> il momento più importante di questo saggio si situa quando Longhi individua il nucleo più importante della critica, nella ricerca di un «equivalente verbale» in grado di tradurre l'opera in metafore o trasposizioni riguardanti la sfera psicologico-affettiva, procedimento che Longhi rintraccia già nel Medioevo:

Alla trascendenza del Medioevo non resta che umiliare ogni dottrina mondana e ridursi, per l'arte, a un'umile precettistica di laboratorio. Ma è tanto meglio per la critica diretta, perché al momento buono le descrizioni dei «prati marmorei» di Santa Sofia in Paolo Silenziario e i «titoli» di tanti anonimi poeti sotto i mosaici romani, ci rivelano interpretazioni ineffabilmente libere.<sup>15</sup>

Longhi prosegue individuando Dante come fondatore della «nostra critica d'arte», quando descrive come «ridenti» le pagine illustrate di un codice di diritto. In questo

- 9 MINA GREGORI, *Il laboratorio longhiano*, in ROBERTO LONGHI, *Il palazzo non finito. Saggi inediti 1919-1926*, Milano, Electa, 1995, p. XXIII.
- 10 Non è un caso che questo testo di Longhi appaia come primo saggio sul primo numero della rivista, sottolineando il ruolo programmatico del contenuto, nonché il valore di manifesto del metodo della rivista di cui Longhi era direttore.
- 11 GIORGIO AGAMBEN, *L'antifilosofia di Roberto Longhi*, in ROBERTO LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, Roma, Portatori d'acqua, 2014, p. 12.
- 12 ROBERTO LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, Roma, Portatori d'acqua, 2014, p. 24.
- 13 *Ibidem*.
- 14 VALENTINO PACE, *Politica e accademia: Lionello Venturi, Roberto Longhi e la successione a Pietro Toesca nell'ateneo romano*, in *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, a cura di GIULIA BORDI et al., Roma, Gangemi editore, 2014, pp. 347-353.
- 15 LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, cit., p. 28.



tentativo dantesco sta il nocciolo della critica di Longhi, che oltre a sostituire con sinonimi preziosi e disattesi il lessico più utilizzato (si veda l'utilizzo in questo testo, di «te-rebrante», preso, come nota Agamben, da Michaux in luogo di «penetrante»), procede soprattutto in cerca di «scorci» metaforici, definiti da Contini come «sostituzione preziosa e procedura spraticizzante sulla costanza del fondo semantico».<sup>16</sup> Come notato da Agamben,<sup>17</sup> questo movimento longhiano, che mira anche ad alleggerire e modificare le formule scontate del vocabolario critico, non rappresenta certo solo il tentativo di trovare un equivalente letterario dell'opera figurativa, ma mira anche a «sospendere l'intelligibilità della lingua per far guizzare in quel breve vuoto l'alterità del non-linguistico – del figurativo – che si intende invocare».<sup>18</sup> Questo meccanismo non è però privo di contraddizioni: il tentativo di schiarimento dell'opera figurativa avviene infatti spesso attraverso inserti letterari oscuri (si veda, oltre il citato esempio di «tebreoso», l'utilizzo di «scandelle» per definire le pennellate di luce), che obbligano il lettore a «interrompere il flusso del semantico per soppesare e tenere per un attimo in sospeso il puro – o impuro – significante».<sup>19</sup> Se questo sembra quindi rendere più difficoltosa l'interpretazione di un'opera, nello stesso tempo figura come l'unica via che assecondi pienamente il pensiero longhiano, come dimostra l'altra importante indicazione che Longhi dà nel suo testo.

Nelle *Proposte per una critica d'arte*, infatti, prende forma il desiderio di tradurre i valori intraducibili del figurativo in modo da consentire una connessione duratura e proficua con la storia della cultura, uscendo dai rigidi steccati della storia dell'arte.

È dunque il senso dell'apertura di rapporto che dà necessità alla risposta critica. Risposta che non involge soltanto il nesso tra opera e opere, ma tra opera e mondo, socialità, economia, religione, politica e quant'altro occorra. [...] L'opera d'arte è una liberazione, ma perché è una lacerazione di tessuti propri ed alieni.<sup>20</sup>

Con queste parole Longhi sembra tentare di abbattere il mito del capolavoro assoluto, e lo fa calando l'opera in un sistema fitto e necessario di relazioni perché «l'opera non sta mai sola, è sempre un rapporto»<sup>21</sup> e l'unico modo per risalire a questo rapporto è quello di uno sforzo critico autentico per riportare alla luce una rete di collegamenti altrimenti sommersa. Nelle pagine conclusive Longhi riassume questi due aspetti:

Sta dunque il fatto che, chi si cimenti nella restituzione del “tempo” di questa o di quella opera d'arte, vicina o remota che sia, trova alla fine che il metodo per ricomporre la indicibile molteplicità degli accenni più portanti non è né potrebbe

16 CONTINI, *Altri esercizi*, cit., p. 22.

17 In questo preciso frangente, Agamben compie un interessante parallelo tra le scelte lessicali di Longhi e quelle di Pascoli: in entrambi il filosofo rintraccia una tensione del campo di forze del linguaggio, contando entrambi sul fatto che il lettore non debba necessariamente conoscere tutte le parole che egli usa. Si veda, per quanto riguarda Pascoli, il saggio GIORGIO AGAMBEN, *Pascoli e il pensiero della voce*, in *Il Fanciullino*, a cura di GIOVANNI PASCOLI, Milano, Feltrinelli, 1982.

18 AGAMBEN, *L'antifilosofia di Roberto Longhi*, cit., p. 15.

19 *Ibidem*.

20 LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, cit., p. 46.

21 *Ibidem*.

essere in essenza diverso da quello, anch'esso "critico", del romanzo storico. [...] l'impegno assunto dal Manzoni nel 1822: «Io faccio quel che posso per penetrarmi dello spirito del tempo che debbo descrivere, per vivere in esso», è buono anche per noi.<sup>22</sup>

Le *Proposte per una critica d'arte* sono dunque uno dei luoghi privilegiati di incubazione del pensiero longhiano, nei cui nuclei teorici è possibile rintracciare l'influenza che ebbe verso i critici a lui successivi. Sembra essere lui stesso, nelle ultime righe del saggio, a sottolineare il rapporto tra questo impianto teorico e l'attività letteraria, evidenziando come un progetto di critica come questo oltrepassi la storia dell'arte e abbracci la critica nel suo spettro più ampio:

Nulla di estetizzante, dunque, sia ben fermo, è nell'esigenza qui espressa di riconsegnare la critica, e perciò la storia dell'arte, non dico nel grembo della poesia; ma, certamente, nel cuore di un'attività letteraria, che, ne sono sicuro, non potrà mai essere «letteratura di intrattenimento».<sup>23</sup>

Già nel 1919 Longhi in una recensione al Luca Giordano del Petraccone, in un «articolo oggettivamente memorabile»,<sup>24</sup> dichiarava il suo intento di traduzione degli aspetti formali dell'opera in una lingua che utilizzasse parole esatte nello strenuo tentativo di mantenere sempre costante il rapporto con l'opera:

Stabilire e rendere la particolare orditura formale dell'opera con parole conte ed acconce, con una specie di trasferimento verbale che potrà avere valore letterario, ma sempre e solo – vogliam dirlo per umiltà – in quanto mantenga un rapporto costante con l'opera che tende a rappresentare.<sup>25</sup>

### 3 GARBOLI ATTRAVERSO LONGHI

Anche Garboli, così come Contini, è assertivo circa il posto che Longhi occupa nel panorama letterario novecentesco in Italia:

Il Longhi storico e conoscitore si può iscrivere agevolmente nella narratologia, per l'ovvia ragione che risalire da alcuni dati sperimentabili a ricostruzioni di fatti e a serie di ipotesi è sempre dare spago a sistemi narrativi.<sup>26</sup>

Più complesso è invece, secondo Garboli, riuscire ad inquadrare il Longhi scrittore «per cui la letteratura è un evento formale, un sortilegio, una recitazione».<sup>27</sup> I nume-

22 *Ivi*, p. 50.

23 *Ivi*, p. 52.

24 GARBOLI, *Storie di seduzione*, cit., p. 157.

25 ROBERTO LONGHI, *Scritti giovanili. 1912-1922*, Firenze, Sansoni, 1961, p. 455.

26 GARBOLI, *Storie di seduzione*, cit., p. 155.

27 *Ibidem*.

rosi saggi<sup>28</sup> che Garboli dedica a Longhi procedono in questa direzione, alla ricerca della descrizione di una forma più nitida di questo rapporto tra critica e scrittura.

Il saggio *Longhi lettore* si apre con un'interrogazione: «Se non fossero mai stati dipinti dei quadri, Longhi avrebbe mai scritto un rigo?».<sup>29</sup> Questa domanda assume un carattere rivelatorio se si muove il soggetto dell'interrogazione da Longhi allo stesso Garboli<sup>30</sup> che, non a caso, ha definito la sua scrittura come «servile», sottolineando sempre la natura dei suoi testi, «servizi resi a una committenza» e «scritti promossi da una servitù pratica, da una finalità editoriale».<sup>31</sup> Per tentare una ricognizione dell'influenza che Longhi ha assunto nell'opera critica di Garboli e nella sua scrittura saggistica, è dunque possibile, e proficuo, partire dalla parola «servizio», che unisce le due parabole.

Per analizzare tale questione, è importante fare riferimento all'atto di traduzione<sup>32</sup> di cui si è parlato poco sopra, ovvero a quel tentativo longhiano di riprodurre un messaggio il più fedelmente possibile, pur mutando il mezzo di comunicazione. Per Garboli, Longhi, attraverso la creazione letteraria di un oggetto che già esiste in altra forma, opera una «rivelazione formale» che rientra nel campo semantico della traduzione ma in maniera particolare. Garboli parla infatti di Longhi come di un «ipertraduttore», dicendo che chi voglia tradurre un quadro e restituirne un equivalente verbale opererà come traduttore su due livelli:

Un traduttore di primo grado, perché decifra un messaggio e lo ricodifica; e un traduttore di secondo grado, perché sostituisce la comunicazione all'espressione e costituisce linguisticamente il quadro. Questa ipertraduzione è la scrittura di Longhi, ed è la ragione per la quale non si sa che cosa nella scrittura di Longhi appartenga a Longhi e che cosa alla pittura. La fisicità delle immagini viene attraversata dalla mente, rivelata a se stessa; ma nello stesso tempo resta e si conserva intatto nelle parole il fascino muto e eloquente dell'originario messaggio figurativo.<sup>33</sup>

In questo senso è possibile ritrovare la stessa idea di servizio nella scrittura di Longhi e in quella di Garboli, pur ovviamente muovendo da un principio diverso. Longhi ovviamente muove dalla storia dell'arte, Garboli dalla letteratura, però pure in lui interviene un lavoro di ipertraduzione in quanto, oltre alla decifrazione di un messaggio

28 Si pensi, oltre agli scritti già citati raccolti in *Storie di seduzione*, tra gli altri, a CESARE GARBOLI, *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, in *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, a cura di GIOVANNI PREVITALI, Roma, Editori Riuniti, 1982; CESARE GARBOLI, *Introduzione*, in *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, a cura di ROBERTO LONGHI, Milano, Rizzoli, 1994 e CESARE GARBOLI, *Prefazione*, in *Lettere e scartafacci 1912-1957*, a cura di BERNARD BERENSON e ROBERTO LONGHI, Milano, Adelphi, 1993.

29 GARBOLI, *Storie di seduzione*, cit., p. 157.

30 Agisce attraverso un rovesciamento simile della domanda simile anche RAFFAELE MANICA, *Garboli, a partire da Longhi*, in *Dieci libri. Letteratura e critica dell'anno 07/08*, a cura di ALFONSO BERARDINELLI, Milano, Motta, 2008.

31 CESARE GARBOLI, *Scritti servili*, Torino, Einaudi, 1989, p. IX.

32 Si veda, a questo riguardo, MARTA ALESSI, *Roberto Longhi: un critico di grande modernità*, in *Moderno e modernità: letteratura italiana. Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Roma, 17-20 settembre 2008*, Roma, a cura di CLIZIA GUERRERU, JACOPINO ANGELA MARIA e QUONDAM AMEDEO, Roma, Associazione degli Italianisti, 2009.

33 CESARE GARBOLI, *Pianura proibita*, Milano, Adelphi, 2002, p. 19.

e alla sua ricodifica, lo ricostituisce linguisticamente con una struttura originale, attraverso una forma pura di saggismo, importata dal metodo longhiano, che gli permette di creare un oggetto nuovo. Le parole che Garboli utilizza per definire questa «equivalenza longhiana» hanno anche il carattere di una confessione circa il proprio lavoro personale:

L'equivalenza longhiana si apre a una finalità, a un servizio, a un valore diverso dalle proprie parole: non è un documento di se stessa, ma funzione di un'altra cosa: non si apre a quel nulla che è il futuro, l'oltre della letteratura, ma all'intelligenza storica di un testo figurativo.<sup>34</sup>

Testimonianza lampante di questo sforzo ermeneutico di Garboli è proprio il carattere «servile» della sua scrittura che si concretizza in quel mestiere di «scrittore-lettore» di cui parla nell'*Avvertenza al lettore* proprio negli *Scritti servili*, breve testo che figura come crocevia teorico fondamentale per una lettura della sua opera:

Esistono, secondo me, gli scrittori-scrittori e gli scrittori-lettori. Lo scrittore-scrittore lancia le sue parole nello spazio, e queste parole cadono in un luogo sconosciuto. Lo scrittore-lettore va a prendere quelle parole e le riporta a casa, come Vespero le capre, facendole riappartenere al mondo che conosciamo.<sup>35</sup>

Garboli si identifica nello «scrittore-lettore» e dunque va a «prendere» le parole e le «riporta a casa», cioè sulla pagina, provando a donarle all'universo a cui appartengono. Dando a questo processo una caratterizzazione quasi fisica di movimento, Garboli sottende uno sforzo reale, un percorso non privo di complicazioni e di strade sbagliate, un'analisi dei particolari che nasce da una grande disciplina.

Longhi, in un saggio dedicato al pittore italiano Carlo Braccesco, si abbandona ad uno squarcio autobiografico sul suo lavoro di critico d'arte, dove, come nel caso di Garboli, il lavoro assume un carattere fisico e concreto:

I ricordi di uno storico dell'arte non sono soltanto, come molti inclinano a credere, ricordi di tavolino e di scintille scoccate, automaticamente, tra la pila fotografica e la pila documentaria, ma anche, e molto di più, di viaggi senza meta, d'incontri fortuiti, di lunghi approcci con le opere, ostinatamente mute, nei pomeriggi che spiovano sui lucernari dei musei: questi amatissimi paesaggi della nostra vicenda particolare.<sup>36</sup>

L'analisi dell'opera assomiglia qui all'appostamento di un investigatore,<sup>37</sup> che spesso risolve il suo caso attraverso la fortuna, lunghe analisi e viaggi senza risultato. Il movimento ermeneutico di Garboli si sovrappone qui a quello di Longhi, con un'attenzione particolare a ciò che è marginale e particolare, lavorando con «piccoli indizi», studiando «smagliature e lacune, vuoti e cedimenti» che

<sup>34</sup> GARBOLI, *Storie di seduzione*, cit., p. 158.

<sup>35</sup> GARBOLI, *Scritti servili*, cit., p. VII.

<sup>36</sup> ROBERTO LONGHI, *Da Cimabue a Morandi*, Milano, Mondadori, 1973, p. 154.

<sup>37</sup> Si pensi, a questo proposito, ai meccanismi di attribuzione delle opere di Giovanni Morelli, descritti da Carlo Ginzburg. Lo storico mette in luce, sulla scia dell'insegnamento freudiano e utilizzando la figura di Morelli, il legame tra le opere d'arte e il metodo investigativo: CARLO GINZBURG, *Cesare Garboli e il suo antagonista segreto*, a cura di Valerio Bonfante e Paola Panizzi con la collaborazione di Laura Desideri, Empoli, Premio letterario Pozzale – Luigi Russo, 2012.

Hanno un senso: sono il punto di emergenza (se si vuole il “crittogramma contestuale”) di un altro senso, che ha momentaneamente incrinato le istanze rimoventi e che appare regolato da una sorta di retorica negativa.<sup>38</sup>

Il saggio, con le sue forme e le sue regole, è il mezzo più naturale attraverso cui veicolare tale processo e Garboli, che mira nella sua scrittura al servizio di altri scrittori a far coincidere il massimo dell’idealizzazione con il livello più alto di aderenza al dato materiale, non può che ritrovare nell’*ekphrasis* di Longhi la descrizione verbale di un’opera d’arte visiva, il metodo a lui più congeniale. A questo proposito ha scritto André Chastel:

Non credo di esagerare il ruolo che nel discorso longhiano spetta all’analisi-descrizione, all’*ekphrasis*, che ha il compito di mantenere o di riportare lo spirito a temperatura elevata. C’è una sorta di punto di fusione in cui la materia «filologica» acquisisce sufficiente fluidità per unirsi ai valori affettivi. Ciò che così giustamente viene definita l’acutezza critica di Longhi ha spesso come appoggio le immagini scintillanti di una evidente qualità letteraria.<sup>39</sup>

Garboli sottolinea la grandezza della critica longhiana più volte, mettendo in luce come fosse «raro imbattersi in un edificio di filologia erudita, da una parte, e d’infallibile critica avventurosa dall’altra».<sup>40</sup> Le strade interpretative di Longhi e Garboli però si divaricano davanti all’ovvia differenza dell’oggetto studiato: se per la pittura le immagini sono un linguaggio muto che permette al traduttore di sfogare il suo talento, occupandosi di persone e di scritti il compito di Garboli diviene più complesso, perché necessita di dare ad oggetti che già parlano una traduzione che non appaia come una sterile parafrasi.<sup>41</sup> Garboli dunque prende le misure dalla lezione del maestro e riesce anche lui nella difficile traduzione dell’oggetto critico, spostando quei processi dall’opera d’arte alla letteratura.

Cesare Garboli non ha mai nascosto l’affetto nei confronti di Longhi, né il peso che la sua scrittura saggistica ha rivestito nella costituzione della propria. È lui stesso a definirlo, senza affabulazioni, un «maestro», in alcune pagine, scritte in ricordo dopo la sua morte. Non sarà difficile rintracciare in queste parole su Longhi, l’assunzione consapevole e completa della lezione del maestro:

Longhi era di quei maestri di prepotente invenzione fantastica, capaci di trasmettere attraverso la lucida perfezione scientifica del risultato critico, e della conseguente formula e metafora letteraria, tutta la novità impreveduta, lo scandalo, il

38 MARIO LAVAGETTO, *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 19.

39 ANDRÉ CHASTEL, *Roberto Longhi: il genio dell’«ekphrasis»*, in *Roberto Longhi nella cultura del suo tempo*, a cura di GIOVANNI PREVITALI, Roma, Editori Riuniti, 1982, p. 60.

40 CESARE GARBOLI, *La gioia della partita*, a cura di LAURA DESIDERI e DOMENICO SCARPA, Milano, Adelphi, 2016, p. 201.

41 Come nota Matteo Marchesini nel suo saggio dedicato a Garboli, nasce da qui una differenza della lingua: se Longhi fa uso di una lingua virtuosisticamente antiquaria, Garboli utilizza invece un «tono sbarazzino, alternando finezze e modi sbrigativi, sfruttando prosaicamente certe similitudini “domestiche” (la cucina, l’artigianato, lo sport, l’infanzia), e cercando di raggiungere una “distratta eleganza” attraverso equivalenze qua e là grossolane». Si pensi ad esempio alla descrizione di Pasolini contenuta in *Falbalas*, dove Garboli scrive che era un tipo da «due passaggi, una finta, e arrivava in goal, voleva vincere». Cfr. MATTEO MARCHESINI, *Da Pascoli a Busi. Letterati e letteratura in Italia*, Macerata, Quodlibet, 2014, p. 386.

disordine, il buio non-stile della propria originale esperienza creativa. [...] Intratteneva con l'arte un ambiguo rapporto di fascinazione reciproca: un dare e avere mimetico, che guidato da leggi metodiche non cessava per questo di trovare i suoi ultimi presupposti, il suo ossigeno naturale, solamente nel proprio mistero.<sup>42</sup>

#### 4 BERARDINELLI E LA TECNICA DEL SAGGIO

Nel suo libro del 2002 *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Alfonso Berardinelli ha tentato un bilancio<sup>43</sup> del genere saggistico in Italia, come spiega nell'*Introduzione*:

Tutti i saggi che formano i diversi capitoli di questo libro [...] si concentrano nel tentativo di mettere a fuoco forma, funzione e storia di un genere letterario come quello saggistico, che nonostante la sua pervasività appare quasi invisibile e sfugge sia alle teorizzazioni che a una valutazione critica pertinente.<sup>44</sup>

E ancora, poco dopo:

Vorrei essere in grado di fornire una teoria della forma saggistica. Questa teoria, questo ipotetico insieme di definizioni ben coordinate, che andrebbero a costruire un chiaro edificio, mi permetterebbero di [...] rendere per così dire visibile l'esistenza autonoma e specifica di questo genere letterario ancora così misconosciuto, così lasciato in ombra dall'attività teorica.<sup>45</sup>

Berardinelli lamenta<sup>46</sup> l'invisibilità del genere saggistico, percepibile sul piano del mercato editoriale, ma anche nella produzione letteraria degli autori, poco inclini ad affrontare una scrittura di questo genere:

Mi porto dietro da alcuni anni una convinzione – scrive Berardinelli – che teoricamente potrà sembrare discutibile ma che in pratica sembra piuttosto confermata dai fatti. La mia convinzione consiste in questo: che troppo spesso si vanno a cercare in generi letterari più tradizionalmente accreditati, come il romanzo e la poesia, quelle qualità di rivelazione, di invenzione, di eccellenza stilistica e di denuncia che invece si trovano in misura maggiore nella saggistica.<sup>47</sup>

42 CESARE GARBOLI, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, Torino, Einaudi, 1990, p. 30.

43 Sull'importanza del genere saggistico e sul suo ruolo nella letteratura, si veda GIULIA CANTARUTTI, LUISA AVELLINI e SILVIA ALBERTAZZI (a cura di), *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, Bologna, il Mulino, 2007.

44 BERARDINELLI, *La forma del saggio*, cit., p. 9.

45 *Ivi*, p. 49.

46 Quella sul saggio è una riflessione molto presente nell'opera di Berardinelli. Si consideri ALFONSO BERARDINELLI, *L'eroe che pensa. Disavventure dell'impegno*, Torino, Einaudi, 1997; *Cactus. Meditazioni, satire, scherzi*, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, 2001; *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007; *Discorso sul romanzo moderno*, Roma, Carocci, 2016; *Non è una questione politica*, Roma, Italo Svevo, 2017.

47 BERARDINELLI, *La forma del saggio*, cit., p. 204.

Eppure per l'autore il saggio critico vive della stessa natura di altri generi come romanzo, poesia o racconto; tutti «vivono di incertezze e dubbi»,<sup>48</sup> ma il saggio, più degli altri, aiuta a «interpretare il mondo sociale, la sua attualità e la sua storia».<sup>49</sup> Nelle prime pagine del suo libro Berardinelli si preoccupa di distinguere l'attività critica da quella saggistica:

La critica letteraria vera e propria si stava trasformando in studio letterario, in ricerca accademica istituzionalmente programmata e finanziata. E data questa istituzionalità, le ricerche sulla letteratura dovevano almeno mascherarsi da scienza, se non diventarlo. [...] La forma del saggio [è] più legata alla tradizione letteraria e nello stesso tempo più inventiva e libera: forma che fa della critica un genere letterario e un'attività nella quale convivono conoscenze fondate, giudizi soggettivi e perfino spunti autobiografici.<sup>50</sup>

Il saggio sembra dunque assumere nella visione di Berardinelli un ruolo cruciale. La differenza, rispetto alla ricognizione del saggio di Garboli, sta in un approccio differente: laddove Garboli ricerca – e trova nel metodo longhiano – una forma definita del saggio, che è poi quella nella quale cerca lui stesso di muoversi, Berardinelli indaga teoricamente le forme di un dispositivo retorico, immergendole in una riflessione aperta sul declino dell'umanesimo e la marginalizzazione della letteratura. Il saggismo di Berardinelli:

è insomma un dispositivo retorico difensivo, ironico, sarcastico, che scatta in prossimità di un trauma personale e collettivo, di una catastrofe psichica e culturale. È l'autodifesa della letteratura nell'epoca della sua devitalizzazione postmoderna.<sup>51</sup>

Ciò che qui più interessa della speculazione di Berardinelli è il legame tra la sua opera saggistica e quella di Longhi e Garboli: attraverso l'analisi di questi legami, sarà possibile costruire una triangolazione che mostra una riflessione piena e compiuta sulla forma saggistica in Italia. A Longhi è dedicato un paragrafo di *La forma del saggio*, all'interno di una ricognizione che prende il titolo di «Dire la cosa» e che affianca al critico d'arte, i lavori di Cecchi, che come abbiamo visto intrattiene un legame con Longhi, e Praz. Quella di Longhi viene definita da Berardinelli «critica come arte esatta» e luogo di «rivalutazione del saggio come genere letterario».<sup>52</sup> Scrive Berardinelli:

Lo stile di Longhi, la lingua, la costruzione del saggio sono interamente, rigorosamente funzionali. La saggistica di Longhi è uno strumento di lavoro allo stato puro. Perché per Longhi non si potrebbe essere conoscitore e storico della pittura senza possedere e sapere usare con la più onesta e intransigente inventività quello strumento descrittivo, quello stile saggistico.<sup>53</sup>

48 LUCIA WATAGHIN, *Intervista a Alfonso Berardinelli*, in «Revista de Italianística», XIV (2006), pp. 221-229, a p. 224.

49 BERARDINELLI, *La forma del saggio*, cit., p. 10.

50 *Ivi*, p. 12.

51 EMANUELE ZINATO (a cura di), *Alfonso Berardinelli, il critico come intruso*, Firenze, Le Lettere, 2007, p. 43.

52 BERARDINELLI, *La forma del saggio*, cit., p. 114.

53 *Ivi*, p. 115.



Nelle poche pagine che Berardinelli dedica a Longhi, viene subito messo in luce lo stesso carattere su cui pone maggiore attenzione Garboli, ovvero quell'arte nell'*ekphrasis* che rende tale la critica longhiana. Seguendo il ragionamento di Berardinelli si potrebbe definire la critica di Longhi come una critica di contatto, nello stesso tempo filologica e descrittiva, comunque sempre tangente all'oggetto. In questo modo viene ad assumere un ruolo fondamentale il linguaggio verbale che «non può cedere neppure per un momento all'imprecisione»; l'originalità del linguaggio longhiano sta proprio qui, non solo dunque nella fedeltà all'oggetto, ma anche nella «strenua aderenza verbale che comporta la rottura di schemi generali»,<sup>54</sup> quella che Garboli definisce come una «marcia verso la formula giusta e l'enunciato insostituibile».<sup>55</sup> Un esempio di questa prosa che permette di non perdere alcun dettaglio nella traduzione dall'osservazione visiva alla scrittura si ritrova nella descrizione del *Battesimo di Cristo* di Piero della Francesca:

Entro una chiostra di colline nostrane, coperta do culture antiche e pressoché ridivenute orme spontanee di un'attività animale, in un mese senza guerre né fazioni sicché il greto del fiume che scorre attraverso la contrada è senza macchie di sangue, tronconi di lance, piastre di usberghi, ma schietto e secco e con le sole stampiglie brune di qualche piantina effimera, scintilla la calce di una città lontana. Nell'ora senza vento l'acqua riflette cielo e colline con infallibile speculazione. Si taglia su quell'acqua la figura di Cristo, sospesa in atto di adorazione.<sup>56</sup>

Longhi qui traduce in «una performance letteraria quell'evento conoscitivo che è la visione di un quadro».<sup>57</sup> Berardinelli individua nella sua forza espressiva la caratteristica che fonda la sua opera saggistica e in essa la forza che garantisce la presenza reale dell'opera. Su una linea simile è Garboli quando scrive:

La scrittura presuppone non la vocazione dello scrittore, ma l'ansia di decifrare e di percorrere con lo sguardo un quadro e di leggerlo. È il quadro a produrre lo scrittore, nel momento in cui lo scrittore costituisce linguisticamente il quadro.<sup>58</sup>

Poche sono le pagine dedicate direttamente a Garboli, ma vivono anch'esse della stessa tensione speculativa che segna quelle dedicate a Longhi. L'elemento di interesse risiede nella comune interpretazione che dà Berardinelli dei metodi dei due, individuando quindi una filiazione diretta:

Garboli è un talento saggistico raro e isolato nella critica letteraria degli ultimi decenni. Ogni volta che affronta un testo o un autore, sembra costretto da un demone della precisione a reinventare i termini, le formule, i passaggi del discorso critico. Nei suoi saggi l'inventività ermeneutica è continua.<sup>59</sup>

54 *Ibidem.*

55 GARBOLI, *Storie di seduzione*, cit., p. 35.

56 LONGHI, *Da Cimabue a Morandi*, cit., p. 370.

57 BERARDINELLI, *La forma del saggio*, cit., p. 117.

58 GARBOLI, *Storie di seduzione*, cit., p. 41.

59 BERARDINELLI, *La forma del saggio*, cit., p. 157.

Non si è molto distanti dalla traduzione longhiana di cui si è parlato, ma in Garboli, per come lo legge Berardinelli, c'è qualcosa in più, un momento conoscitivo successivo che tende la forma saggistica fino al suo limite, e che segna una differenza con Longhi: in Garboli la forma del saggio critico ingloba la storia dell'autore letto e quella dello «scrittore-lettore», creando il racconto di un processo di conoscenza sempre in movimento e di cui nessun tassello può essere taciuto.<sup>60</sup>

Le pagine direttamente incentrate su Garboli sono riferite a *Falbalas*, ma sono l'occasione per Berardinelli per scrivere dei suoi «sorprendenti» saggi, dove, ancora una volta, viene messo in luce il carattere analitico della scrittura che non si distacca da quello longhiano. Seppure Berardinelli non fa mai esplicitamente il nome di Longhi in queste pagine, non è difficile ravvisarne la presenza quando scrive di come nasca la passione saggistica in Garboli, cioè attraverso la mediazione della «passione», «una riserva inesauribile di curiosità per come è andata la vita altrui e la propria» e del «caso», ovvero:

[del]le innumerevoli occasioni che accendono amore intellettuale e curiosità investigativa in chi, cercando se stesso con pudore, come fanno i critici, si innamora di un altro e vuole vedere tutte le foto della sua vita.<sup>61</sup>

Berardinelli utilizza qui il termine «investigativo», che rimanda direttamente al carattere che acquisisce l'analisi dell'oggetto; come per Longhi, anche per Garboli si può parlare di un «metodo interpretativo imperniato sugli scarti, sui dati marginali, considerati come rivelatori».<sup>62</sup> Tali dinamiche, messe in luce da Berardinelli in Longhi e Garboli, nonché rintracciate dallo stesso Garboli nell'opera longhiana, mostrano in controluce gli stessi meccanismi che muovono il paradigma critico-saggistico di Berardinelli, e sono ciò che rendono possibile una triangolazione compiuta sia dal punto di vista teorico, che dal confronto tra le diverse produzioni saggistiche. In Berardinelli, la saggistica non è intesa solamente e semplicemente come un tipo di scrittura o una forma di pensiero ma, anche, come esperienza totale di lettura e di incontro del critico con un'opera, «come ricerca di significati, strutture, valori latenti sotto i significati, le strutture e i valori manifesti».<sup>63</sup> Da questa idea non è distante il corpo a corpo longhiano di cui si è dato esempio, né la passione di «scrittore-lettore» di Garboli, ma anzi è possibile individuare in questo un elemento costitutivo della saggistica italiana novecentesca.

60 Si pensi, a questo proposito, al rapporto con Antonio Delfini, ben messo in luce nell'Introduzione ai *Diari* di Antonio Delfini, in ANTONIO DELFINI, *Diari (1927-1961)*, a cura di GIOVANNA DELFINI e NATALIA GINZBURG, Torino, Einaudi, 1982.

61 BERARDINELLI, *La forma del saggio*, cit., p. 205.

62 GINZBURG, *Cesare Garboli e il suo antagonista segreto*, cit., p. 191.

63 FRANCO BRIOSCHI, *Il disagio della teoria letteraria*, in «Moderna», I (2000), pp. 145-147, a p. 147.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGAMBEN, GIORGIO, *Pascoli e il pensiero della voce*, in *Il Fanciullino*, a cura di GIOVANNI PASCOLI, Milano, Feltrinelli, 1982. (Citato a p. 70.)
- *L'antifilosofia di Roberto Longhi*, in ROBERTO LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, Roma, Portatori d'acqua, 2014. (Citato alle pp. 69, 70.)
- ALESSI, MARTA, *Roberto Longhi: un critico di grande modernità*, in *Moderno e modernità: letteratura italiana. Atti del XII Congresso dell'Associazione degli Italianisti, Roma, 17-20 settembre 2008*, Roma, a cura di CLIZIA GUERRERU, JACOPINO ANGELA MARIA e QUONDAM AMEDEO, Roma, Associazione degli Italianisti, 2009. (Citato a p. 72.)
- BERARDINELLI, ALFONSO, *L'eroe che pensa. Disavventure dell'impegno*, Torino, Einaudi, 1997. (Citato a p. 75.)
- *Cactus. Meditazioni, satire, scherzi*, Napoli, L'Ancora del Mediterraneo, 2001. (Citato a p. 75.)
- *Casi critici. Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007. (Citato a p. 75.)
- *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2008. (Citato alle pp. 67, 68, 75-78.)
- *Discorso sul romanzo moderno*, Roma, Carocci, 2016. (Citato a p. 75.)
- *Non è una questione politica*, Roma, Italo Svevo, 2017. (Citato a p. 75.)
- BRIOSCHI, FRANCO, *Il disagio della teoria letteraria*, in «Moderna», I (2000), pp. 145-147. (Citato a p. 78.)
- CANTARUTTI, GIULIA, LUISA AVELLINI e SILVIA ALBERTAZZI (a cura di), *Il saggio. Forme e funzioni di un genere letterario*, Bologna, il Mulino, 2007. (Citato a p. 75.)
- CHASTEL, ANDRÉ, *Roberto Longhi: il genio dell'«ekphrasis»*, in *Roberto Longhi nella cultura del suo tempo*, a cura di GIOVANNI PREVITALI, Roma, Editori Riuniti, 1982. (Citato a p. 74.)
- CONTINI, GIANFRANCO, *Altri esercizi*, Torino, Einaudi, 1972. (Citato alle pp. 67, 70.)
- *Prefazione*, in ROBERTO LONGHI, *Da Cimabue a Morandi*, Milano, Mondadori, 1973. (Citato a p. 68.)
- DELFINI, ANTONIO, *Diari (1927-1961)*, a cura di GIOVANNA DELFINI e NATALIA GINZBURG, Torino, Einaudi, 1982. (Citato a p. 78.)
- GARBOLI, CESARE, *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, in *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, a cura di GIOVANNI PREVITALI, Roma, Editori Riuniti, 1982. (Citato a p. 72.)
- *Scritti servili*, Torino, Einaudi, 1989. (Citato alle pp. 72, 73.)
- *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, Torino, Einaudi, 1990. (Citato a p. 75.)
- *Prefazione*, in *Lettere e scartafacci 1912-1957*, a cura di BERNARD BERENSON e ROBERTO LONGHI, Milano, Adelphi, 1993. (Citato a p. 72.)
- *Introduzione*, in *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, a cura di ROBERTO LONGHI, Milano, Rizzoli, 1994. (Citato a p. 72.)
- *Pianura proibita*, Milano, Adelphi, 2002. (Citato a p. 72.)
- *Storie di seduzione*, Torino, Einaudi, 2005. (Citato alle pp. 68, 71-73, 77.)

- GARBOLI, CESARE, *La gioia della partita*, a cura di LAURA DESIDERI e DOMENICO SCARPA, Milano, Adelphi, 2016. (Citato a p. 74.)
- GINZBURG, CARLO, *Cesare Garboli e il suo antagonista segreto*, a cura di Valerio Bonfante e Paola Panicci con la collaborazione di Laura Desideri, Empoli, Premio letterario Pozzale – Luigi Russo, 2012. (Citato alle pp. 73, 78.)
- GREGORI, MINA, *Il laboratorio longhiano*, in ROBERTO LONGHI, *Il palazzo non finito. Saggi inediti 1910-1926*, Milano, Electa, 1995. (Citato a p. 69.)
- LAVAGETTO, MARIO, *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003. (Citato a p. 74.)
- LONGHI, ROBERTO, *Scritti giovanili. 1912-1922*, Firenze, Sansoni, 1961. (Citato a p. 71.)  
— *Da Cimabue a Morandi*, Milano, Mondadori, 1973. (Citato alle pp. 73, 77.)  
— *Proposte per una critica d'arte*, Roma, Portatori d'acqua, 2014. (Citato alle pp. 69-71.)
- MANICA, RAFFAELE, *Garboli, a partire da Longhi*, in *Dieci libri. Letteratura e critica dell'anno 07/08*, a cura di ALFONSO BERARDINELLI, Milano, Motta, 2008. (Citato a p. 72.)
- MARCHESINI, MATTEO, *Da Pascoli a Busi. Letterati e letteratura in Italia*, Macerata, Quodlibet, 2014. (Citato a p. 74.)
- PACE, VALENTINO, *Politica e accademia: Lionello Venturi, Roberto Longhi e la successione a Pietro Toesca nell'ateneo romano*, in *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, a cura di GIULIA BORDI, IOLE CARLETTINI, MARIA LUIGIA FOBELLI et al., Roma, Gangemi editore, 2014. (Citato a p. 69.)
- RAIMONDI, EZIO, *Barocco moderno. Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Bruno Mondadori, Milano, 2003. (Citato a p. 68.)
- WATAGHIN, LUCIA, *Intervista a Alfonso Berardinelli*, in «Revista de Italianística», XIV (2006), pp. 221-229. (Citato a p. 76.)
- ZINATO, EMANUELE (a cura di), *Alfonso Berardinelli, il critico come intruso*, Firenze, Le Lettere, 2007. (Citato a p. 76.)

## PAROLE CHIAVE

Roberto Longhi; Cesare Garboli; Alfonso Berardinelli; Essay; Criticism.

## NOTIZIE DELL'AUTORE

Matteo Moca è attualmente dottorando presso l'Université Paris Nanterre e l'Università di Bologna, con un progetto di ricerca sul surrealismo italiano. È Cultore della materia per l'insegnamento di Letterature Comparete presso l'Università di Bologna. Ha pubblicato la monografia *Tra parola e silenzio. Landolfi, Perec, Beckett* (La scuola di Pitagora, 2017). Ha scritto recentemente saggi su autori del Novecento (Ortese, Perec e Landolfi tra gli altri), sulla narrazione dell'infanzia e sulle distorsioni della scrittura autobiografica.

[matteo.moca@gmail.com](mailto:matteo.moca@gmail.com)


## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MATTEO MOCA, *La via pura della saggistica. La lezione di Roberto Longhi: Cesare Garboli e Alfonso Berardinelli*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IX (2018), pp. 67–81.

L'articolo è reperibile al sito <http://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.



## ERICH AUERBACH COMO ENSAYISTA. UNA LECTURA DE *MÍMESIS*. LA REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD EN LA LITERATURA OCCIDENTAL

PAU FERRANDIS FERRER – *Universidad de Barcelona*

El siguiente artículo pretende contribuir al estudio de *Mimesis* de E. Auerbach con ideas extraídas de diversos textos sobre el ensayo. Primero se presentará el tipo de recepción que la obra tiene y, además, se expondrán sus carencias. Una breve lectura directa de la obra permitirá señalar qué rasgos hacen pensar que el libro pueda comprenderse como un conjunto de ensayos. A continuación, tras la exposición de diversas ideas recurrentes a propósito de la naturaleza del ensayo, aparecidas en distintos autores cuyo trabajo es relevante para la investigación de este modo de escribir, se mostrará que el tema principal requiere que la expresión sea ensayística y que ésta, además, debe ir acompañada de una forma de ironía concreta. Finalmente se plantearán los límites del tipo de escritura ensayística que Auerbach practica en su libro.

The following article intends to contribute to the study of *Mimesis* by E. Auerbach with ideas taken from various texts about the essay. First the type of reception that the work has will be presented and, in addition, its shortcomings will be exposed. A brief direct reading of the work will allow us to indicate what features suggest that the book can be understood as a set of essays. Then, after the exposition of several recurring ideas about the nature of the essay, appeared in different authors whose work is relevant to the research of this way of writing, it will be shown that the main theme requires that the expression be essayistic and that, in addition, this must be accompanied by a specific form of irony. Finally, the limits of the type of essay writing that Auerbach practices in his book will be considered.

### I LA RECEPCIÓN ANGLOSAJONA DE *MÍMESIS* Y LAS CRÍTICAS A SU IDIOSINCRASIA

*Mimesis* es una obra escrita por un romanista alemán, Erich Auerbach, durante sus años de exilio en Turquía, entre 1936 y 1947. El libro se publica por primera vez en 1946, en Suiza. En 1947, Auerbach emigra a Estados Unidos. Allí se publica la traducción de Willard R. Trask al inglés, en 1953. Su muerte, en Octubre de 1957, no pasa desapercibida para la academia estadounidense, que lo recuerda con afecto y admiración.<sup>1</sup> Su obra es ampliamente conocida, pero su recepción es relativamente escasa.<sup>2</sup>

La muerte de Auerbach se produce en el mismo año, como señala David Damrosch, en el que se publica *The anatomy of criticism*, de Northrop Frye.<sup>3</sup> El detalle informa de la deriva que estaba a punto de producirse en el mundo académico estadounidense, permitiendo comprender el escaso impacto inmediato que cosecha el libro al ser traducido. La obra de Frye, muy influyente durante un corto periodo de tiempo, marca el momento en el que comienza la sustitución del New Criticism. Frye queda relegado, y es el mundo de la teoría el que se impone.<sup>4</sup> La forma de trabajar de Auerbach tiene poco encaje con

1 Cfr. RENÉ WELLEK, *Erich Auerbach (1892-1957)*, en «Comparative Literature», x (1958), pp. 93-95, pp. 93-95.

2 El presente artículo se centrará únicamente en la recepción anglosajona de *Mimesis*, por ser en ella donde principalmente puede seguirse la relación con la escritura ensayística

3 DAVID DAMROSCH, *Auerbach in exile*, en «Comparative Literature», XLVII (1995), pp. 97-117, p. 97.

4 FRANK LENTRICCHIA, *After the New Criticism*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980, pp. 2-28.



esta nueva tendencia, y no se le vuelve a prestar una atención significativa hasta tiempo después.<sup>5</sup>

De entre toda la escasa recepción inicial, es un texto de René Wellek, publicado en 1954, el que corrige formas deficitarias de interpretación y sienta la base desde la que aún se continúa pensando *Mimesis*. Lo primero que Wellek señala es que la naturaleza del libro impide que se le exija la inclusión de fragmentos representativos de todas las tradiciones literarias europeas. Auerbach selecciona los fragmentos de acuerdo a un criterio personal, y éste no es el de representar la variedad literaria.<sup>6</sup> Las palabras de Wellek se deben a que la mayoría de respuestas que el libro recibe se dedican a señalar ausencias intolerables según el juicio del autor de cada una de las reseñas. Una vez dicho esto, Wellek señala el problema que a él le plantea un libro como *Mimesis*. En la cita siguiente, es importante el uso de la palabra “idiosyncrasies”:

Mr. Auerbach [...] goes so far as to wish that it had been possible for him not to use “general expressions” at all, that he had been able to suggest his idea purely through the presentation of a series of particulars. But this conception of criticism and scholarship seems an extremely dangerous one. It certainly would open the door to unlimited idiosyncrasies and would defeat the idea of scholarship as a transmissible, continuous body of knowledge.<sup>7</sup>

La posición que Wellek adopta ante el texto de Auerbach, en última instancia, ayudaría a comprender la rápida expansión de la teoría literaria en los Estados Unidos. Que el exceso de idiosincrasia se intente combatir desde posiciones académicas que tienden a la hipertrofia de lo teórico no es algo nuevo. Geoffrey Hartman señala una posible línea histórica de estos vaivenes, y lo hace mientras reflexiona sobre el texto que György Lukács dedica al ensayo:

Lukács is aware that his position is timely, that it comes out of a movement of impressionist criticism whose great practitioners, after romantic beginnings, were Pater and Wilde. “The Critic as Artist” is a phrase we associate with Wilde. It is against this movement that, a decade later, I. A. Richards and others launched their search for a stricter, more principled, even “scientific” or theoretically founded study of art. This occurred at the very time that Russian formalism was beginning its own quest for a rigorous definition of “literariness”. In England, what Richards started at Cambridge soon became embroiled in the question of “scientism”; and while the striving for theory of literature, or minimally for principles of criticism, maintained itself, the antitheoretical bias of F. R. Leavis and practical pressures, which make the profession of English Studies short in bishops and long on country clergy, complicated though by no means killed the issue as Lukács stated it. In Germany itself, the influence of Dilthey, who had fanned the hope for a humanistic type of science standing on its own theoretical base (*Geisteswissenschaft*), diverted Lukács’s question; and in the 1930’s Lukács himself was to join the search for a science of literature from the Marxist side.<sup>8</sup>

5 DAMROSCH, *Auerbach in exile*, cit., p. 97.

6 RENÉ WELLEK, *Auerbach’s special realism*, en «The Kenyon Review», XVI (1954), pp. 299-307, p. 300.

7 WELLEK, *Erich Auerbach (1892-1957)*, cit., p. 305.

8 GEOFFREY HARTMAN, *Criticism in the wilderness*, New Haven, Yale University Press, 2007, pp. 191-192.

Tal y como Wellek habla de la concepción de la crítica que Auerbach practica en su obra, es extraño que no lo viera como alguien que se deja llevar por sus impresiones. Probablemente, estando la designación completamente cargada de connotaciones peyorativas, se le haría difícil conciliar ésta con el profundo respeto que siente por la figura del filólogo alemán. Las reservas académicas de Wellek, no obstante, están justificadas: cuando un autor destaca por reparar en detalles que pasan desapercibidos para los demás, cuando además es capaz de conectarlos siguiendo un criterio que obtiene de los objetos que estudia y no de una teoría externa a éstos, heredar su forma de trabajar se vuelve problemática. El problema radicaría en el miedo que este tipo de obras engendra; éste se podría formular así: es interesante que un genio trabaje de esta forma, pero es peligroso que gente sin su formación lo haga. Este miedo lleva al refuerzo de los marcos teóricos ya contruidos como medida de protección de una comunidad de investigación.<sup>9</sup>

Como sugiere la dimensión egocéntrica que en ocasiones se asocia a la palabra “genio”, este exceso de idiosincrasia se ha interpretado como un intento, por parte de Auerbach, de elaborarse a sí mismo. Las diferentes lecturas reparan en lo atípico de las circunstancias en las que se escribe *Mimesis*: Auerbach es judío y se ve forzado a exiliarse de Alemania, aceptando una plaza de profesor en la universidad de Estambul. El propio Auerbach señala en varias ocasiones, tanto dentro del libro como fuera, que su trabajo se encuentra condicionado por la falta de acceso a publicaciones científicas recientes, justificando, en parte, su enfoque directo sobre los textos.<sup>10</sup>

Carl Landauer es de los primeros en abordar *Mimesis* de esta forma. Landauer se fija, como Wellek, en la falta de un marco teórico que permita estructurar la obra, pero señala que «[...] it ultimately posits a coherence whole – an image of Western culture which is pluralistic and counts all the moments of *Mimesis* as a part of itself».<sup>11</sup> A partir de esta constatación, Landauer señala que Auerbach estaría intentando dotarse de una nueva identidad apoyándose en su elaboración de esta tradición literaria. Al analizar la obra se percibe que «The reader has throughout a very strong sense of the critic as a sensibility, a tuning fork to subtleties of cadence and changes in rhetorical strategy. Auerbach is so clearly in control that nothing seems random».<sup>12</sup> También se constata que los autores analizados son, asimismo, personalidades fuertes en sus respectivos textos; en los textos de éstos se puede encontrar la misma sensación de dominio que en *Mimesis*. Auerbach, señala Landauer, «[...] is reconstructing an European world in which he is at

9 Para otro texto que aborde la cuestión, publicado en el mismo momento que el de Wellek, cfr. WOLFGANG BERNARD FLEISCHMANN, *Erich Auerbach's critical theory and practice: an assessment*, en «MLN», LXXXI (1966), pp. 535-541, pp. 535-541.

10 El apéndice publicado en la edición inglesa de *Mimesis, Epilegomena to Mimesis*, traducido por Jan M. Ziolkowski, recoge los comentarios de Auerbach sobre la recepción de su libro y, además, aclara las condiciones en las que lo escribe. Resulta interesante, también, el trabajo de investigación que Kader Konuk realiza sobre el proceso de modernización de Turquía y su valoración sobre lo que Auerbach dice, v. KADER KONUK, *East West Mimesis. Auerbach in Turkey*, Stanford, Stanford University Press, 2010. No obstante, esta es una cuestión que no se tratará en el presente artículo.

11 CARL LANDAUER, “*Mimesis*” and *Erich Auerbach's self-mythologizing*, en «German Studies Review», XI (1988), pp. 83-96, p. 84.

12 *Ivi*, p. 87.

home». <sup>13</sup> En última instancia, Auerbach confeccionando un canon caracterizado por la fuerza individual de sus integrantes y la convivencia que existe entre ellos.

Damrosch también se fija en qué tipo de escritores se incluyen y piensa la posición de Auerbach a partir de ellos. <sup>14</sup> Aquellos rasgos que destaca son la ceguera ante cuestiones concretas, la expresión fragmentada y la tendencia a borrar todo rastro de lo personal. Otros intérpretes destacan que Auerbach es judío y se fijan en la procedencia de las fuentes empleadas. Avihu Zakai toma en consideración la reordenación que la filología alemana opera, y señala que «Auerbach looked for a unity founded on Judaeo-Christian Heritage, or the Scriptures, and saw the Old testament woven throughout the fabric of European culture [...] His aim was to restore the power and authority, validity and credibility of the Hebrew Bible in European civilization». <sup>15</sup> James I. Porter emplea un enfoque similar, pero incide en la interpretación bíblica de la Alemania del momento y señala que *Mimesis* es una respuesta a ésta. Porter mira cómo se tratan las fuentes helénicas en la obra de Auerbach y señala el uso voluntario de clichés por parte de éste. <sup>16</sup>

El interés de esta forma de interpretar *Mimesis* radicaría en la iluminación y denuncia de determinados contextos. Damrosch señala las dificultades que la educación actual comparatista tiene para proporcionar al alumnado la formación de Auerbach; Porter y Zakai reconstruyen las exclusiones operadas por la universidad y la intelectualidad Alemana del momento; Landauer trata las oscilaciones del canon de la literatura occidental. El problema es que estas lecturas nos dicen poco del tema que ocupa a la obra de Auerbach; parece, en última instancia, que sus autores se sienten satisfechos atendiendo a detalles concretos y den por sentado que no existe o, si lo hay, no posee suficiente coherencia interna para que se lo tenga en cuenta en la interpretación. ¿Carece, realmente, *Mimesis* de tema principal? ¿Es posible que haya pasado desapercibido para un conjunto de disciplinas que, ante una obra de carácter personal, comienzan el estudio por el contexto sociocultural y no por aquellos rasgos textuales distintivos?

## 2 *MIMESIS*: SERIEDAD DE LO COTIDIANO Y SERIEDAD EN LA ESCRITURA

Algo que caracteriza al conjunto de capítulos de *Mimesis* es la tendencia del autor a ocupar la mayor parte del espacio con ejercicios de lectura. Auerbach acostumbra a seleccionar un detalle, establecer su relación con el texto al completo y, finalmente, emitir su juicio. A veces, el ejercicio se prolonga tanto que se pasa de la exhaustividad al agobio. Aquello que mueve a Auerbach a trabajar así es la voluntad de hacer explícita la experiencia del mundo que puede motivar la escritura. Como señala Hayden White: «Auerbach tends to present the text as a representation not so much of its social, political and econo-

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 88.

<sup>14</sup> DAMROSCH, *Auerbach in exile*, cit., p. 107.

<sup>15</sup> AVIHU ZAKAI, *Erich Auerbach and the crisis of german philology. The humanist tradition in peril*, Switzerland, Springer, 2017, p. 56.

<sup>16</sup> JAMES PORTER, *Erich Auerbach and the judaizing of philology*, en «Critical Inquiry», xxxv (2008), pp. 115-147, pp. 134-135.

mic milieus as of it's author's experience of those milieus». <sup>17</sup> Para él, el contexto social no causa, más bien limita, lo que en una época concreta puede escribirse. Las lecturas suelen incluir una evaluación de la conciencia que un autor dado muestra de su sociedad. Por ejemplo, en el segundo capítulo se dice, a propósito de Petronio aunque refiriéndose en general a la literatura antigua, que no ser capaz de representar la vida cotidiana sin recurrir a un estilo bajo o cómico es una importante limitación de la conciencia histórica. <sup>18</sup> En casos más específicos se fija tanto en lo que se deja fuera de la representación como en el tono empleado para tratar lo que se incluye. Así, a medida que se señalan los límites que condicionan la escritura, cada texto analizado será un punto más en la historia de la representación que *Mimesis* narra. Este juicio de la conciencia se prolonga a lo largo de toda la obra y, ya casi al final, en el penúltimo capítulo, se lee el siguiente párrafo a propósito de Émile Zola:

Entre los enemigos suyos a quienes sacaba de quicio lo repugnante, sucio y obsceno de su arte, había muchos, sin duda, que consideraban el realismo grotesco o cómico de épocas anteriores, e incluso sus representaciones más toscas o amorales, con indiferencia y hasta con gusto. Lo que los llenaba de irritación era más bien la circunstancia de que Zola no representaba en modo alguno su arte como de “estilo bajo” o siquiera cómico; casi cada línea suya revela que todo lo que dice lo dice con la mayor seriedad y sentido moral, que el conjunto no es un pasatiempo o un capricho artístico, sino la imagen verdadera de la sociedad de la época, tal como él, Zola, la ve, y tal como pide al público que la vea en estas obras. <sup>19</sup>

La forma en la que Petronio percibe la vida corriente le impide tomársela en serio. En el caso de Zola, su conciencia le lleva a una representación seria de ésta. Si bien Auerbach señala que la representación de Zola puede resultar exagerada, incluso distorsionada, en algunos momentos, añade lo siguiente: «Si Zola ha exagerado, lo ha hecho únicamente en el sentido en que era conveniente, y si sentía predilección por lo feo, también ha hecho de esta propensión el uso más fecundo». <sup>20</sup>

Auerbach valora positivamente la representación seria de la realidad cotidiana por ser el sitio en el que se encuentra la base de los movimientos históricos. <sup>21</sup> Es la conciencia de la seriedad de la vida corriente lo que permite una representación de estos movimientos históricos. Todo esto empuja a preguntarse por la importancia que pueda tener la representación de esos movimientos históricos. ¿Por qué es necesaria su representación? ¿Es tarea del arte, en general, representarlos? Estas preguntas no tienen respuesta dentro de *Mimesis*. En lugar de intentar dar respuesta a estas preguntas, puede ser interesante constatar dos cosas: primero, que Auerbach adopta un estilo de escritura similar al que emplean las piezas que valora positivamente; segundo, que el criterio que emplea para sus valoraciones es un reflejo del juicio que los autores estudiados hacen de lo cotidiano.

<sup>17</sup> HAYDEN WHITE, *Figural realism. Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1999, p. 92.

<sup>18</sup> ERICH AUERBACH, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. por IGNACIO VILLANUEVA y EUGENIO ÍMAZ, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 39.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 479.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 481.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 39.

En última instancia, esto equivale a decir que *Mimesis* es una representación seria de la historia de la representación de la realidad en la literatura.

El capítulo sobre el Quijote es particularmente útil para mostrar la seriedad del tono empleado en *Mimesis*. Auerbach se debate, casi hasta el final del capítulo, entre dos posiciones: la admiración que le provoca el diseño del personaje de Don Quijote y una suerte de decepción al constatar que el texto de Cervantes es una farsa. Las palabras de alabanza se suceden y la empatía desplegada se hace cada vez más patente, el siguiente párrafo permite ver bien todo esto:

El lector tiene constantemente ante los ojos, en estas alternativas, todo lo que hay de inconstante y de mezclado en las relaciones humanas, todo lo que hay de caprichoso y variable en todas nuestras uniones, incluso en las más íntimas.

En el episodio que hemos tomado como punto de partida, hemos visto cómo Sancho engaña a su señor y se burla de un modo casi cruel de su desvarío. Y, sin embargo, ¡qué amorosa atención a este desvarío, qué delicado adentramiento en el mundo interior de Don Quijote tuvieron que preceder, para que Sancho pudiera fraguar este plan y representar tan excelentemente su papel! Hace solamente unos meses, nada sospechaba de todo esto; de pronto, lo encontramos viviendo a su manera en el mundo de las aventuras caballerescas. Y no cabe duda de que el contacto con él lo ha contagiado: Sancho acaba por enamorarse de la locura del caballero y del propio papel que él desempeña a su lado; su modo de ser y de sentir se ha desarrollado del modo más asombroso.<sup>22</sup>

Líneas antes de estos dos párrafos, Auerbach describe las idas y venidas de la relación entre Don Quijote y Sancho. Ya en el primer párrafo, la relación que establecen los dos personajes se ve como imagen de las relaciones humanas; esta valoración no es cosa menor para quien destina una obra entera a profundizar en las distintas formas en las que se ha logrado empatizar y representar lo cotidiano. El segundo párrafo muestra una empatía lectora considerable: Auerbach se da cuenta que la artimaña de Sancho proviene de la simpatía que siente por Don Quijote.

La voluntad por comprender el personaje de Don Quijote es aún mayor. Hay que tener presente que el Quijote es aquel que enloquece en el ejercicio de la lectura; es perfectamente normal su protagonismo en la obra de alguien que se dedica a escenificar sus propias lecturas. Si se recuerdan las palabras con las que Auerbach juzgaba el texto de Petronio, aquellas que señalaban que lo cotidiano estaba tratado únicamente como algo ridículo y bajo, se reconocerá la importancia del siguiente fragmento:

Y, sin embargo, Don Quijote es algo más que una figura ridícula; es algo más que el viejo de las comedias, o el soldado fanfarrón, o el doctor ignorante y pedantesco. [...] El caballero sin juicio conserva por debajo de toda su locura una dignidad y una superioridad naturales, en las que no hacen mella sus incontables infortunios. Don Quijote no tiene nada de la vileza que caracteriza por lo general, a aquellas otras figuras cómicas de esta especie, un autómata llevado a la novela para provocar la risa de los lectores. Es, también él, un ser vivo, que se desarrolla y se torna más sabio y bondadoso, aunque atado a su locura.

<sup>22</sup> *Ivi*, pp. 323-333.

¿Es la locura de Don Quijote, acaso, una locura sabia, como la que la ironía de los románticos gusta de pintar? ¿Se abre paso, en él, la sabiduría a través de la locura? ¿Le permite la locura ver las cosas con una claridad que escapa a la cordura, y en realidad la sabiduría habla en él por boca de la locura, como en los bufones de Shakespeare o en las películas de Charlie Chaplin? No, no es nada de esto. Cuando la locura, es decir, la idea fija de la caballería andante, se apodera de nuestro caballero, obra insensatamente y como un autómatas, ni más ni menos que las figuras cómicas a que nos referimos. Su sabiduría y su bondad son independientes de su locura y se manifiestan a pesar de ella.<sup>23</sup>

Estos pasajes combinan el análisis profundo y detallado con un interés genuino por el texto de Miguel de Cervantes. Auerbach valora positivamente que el personaje del Quijote no sea un mero bufón, una figura reducida a un arquetipo cómico. En Don Quijote reina, también, « [...] la inteligencia, la nobleza, el decoro y la dignidad de un hombre juicioso y equilibrado [...] de un ser ponderado, razonable, sensible, que aun en medio de la ironía se mantiene amable y mesurado». <sup>24</sup> Pero en última instancia, hay algo que turba a Auerbach, pues le resulta imposible encontrar seriedad alguna en los sucesos que acontecen en la obra.

El capítulo es largo, el análisis es fino, la admiración por la obra es obvia. Ante todo esto, es fácil que el lector espere un conclusión llena de alabanzas, pero no es así:

Sólo Don Quijote no tiene razón mientras no recobra el juicio; sólo él pisa terreno falso dentro de un mundo regido por un orden perfecto, en el que todos, fuera de él, están en su sitio; hasta él mismo se dará cuenta, cuando recobre el seso y se restituya al orden establecido, momentos antes de morir. Pero ¿es que, realmente, reina el orden en el universo? El autor ni siquiera se formula esta pregunta. [...] La aparición de Don Quijote, que no corrige ni ayuda a nadie, convierte en un juego lo mismo la dicha que el infortunio.<sup>25</sup>

En última instancia, éste es un capítulo en el que se representa el disfrute por la lectura y la dificultad de encontrar aquello que el autor entiende que es esencial. ¿Cómo es posible que El Quijote, una obra que ha mostrado una sutileza enorme tanto en la concepción de sus dos personajes principales como en el desarrollo de las vivencias que éstos experimentan juntos, acabe por dejar el mundo igual que lo encontró? Esto se presenta como un obstáculo para Auerbach ya que, para él, la empatía y la voluntad de cuestionar el orden social deben ir de la mano; este es el supuesto que opera detrás de la seriedad de tono que se emplea en *Mimesis*. ¿Qué sentido tiene escribir un capítulo dedicado a un libro que no cumple con aquello que se le está pidiendo? Se puede aventurar lo siguiente: *Mimesis* es una obra que dramatiza, pone en escena, los ejercicios de lectura que hace su autor. Esta sería una forma de resaltar el elemento trágico de la lectura, aquello que la convierte en una tarea seria. Más adelante, al tratar otros capítulos, se podrá complementar lo que ahora se ha dicho.

<sup>23</sup> *Ivi*, pp. 326-327.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 328.

<sup>25</sup> *Ivi*, pp. 336-337.

### 3 AUERBACH COMO ENSAYISTA Y SU USO SERIO DE LA IRONÍA

Rachel Blau DuPlessis señala que el ensayo es un intento de escribir como si se estuviera leyendo.<sup>26</sup> El texto del ensayista, añade, mostraría cómo este se relaciona con lo que lee, ya sea aprendiendo, ya sea oponiéndose.<sup>27</sup> DuPlessis sugiere interpretar esta forma de escritura como voluntad de participación en una comunidad, evitando así que la constante gesticulación del autor en su texto acapare toda la atención crítica.<sup>28</sup> ¿Serviría de algo ver *Mimesis* como un conjunto de ensayos a la hora de afrontar las dificultades que se recepción presenta? Landauer es, quizá, uno de los lectores de Auerbach que más cerca está de proponer esto, especialmente cuando señala que «The twenty chapters of Auerbach's *Mimesis*, with their compelling titles, are complete artifacts, which are usually read independently of each other, while the book as a whole has no definite boundaries: it remains open-ended».<sup>29</sup> Pero su conclusión es, como se ha comentado antes, que el libro se deshace al carecer de una línea que una los fragmentos. Habría que preguntarse por el papel que desempeña esta forma de escribir en *Mimesis*. Antes de eso, no obstante, puede ser interesante presentar algunos rasgos más de la forma del ensayo.

Según Theodor W. Adorno, el ensayo, al combinar grandes dosis de idiosincrasia con una fuerte autonomía de la forma en que está escrito, es aquello que despierta las sospechas del positivismo científico.<sup>30</sup> Las cuatro reglas del discurso del método cartesiano serían los pilares de la forma de estudio que practica este positivismo. La tercera regla, la que empuja a iniciar el análisis a partir de aquello más simple e ir subiendo hacia lo más complejo, es la que prescribe al investigador ser prudente. Ante alguien que se aparta del criterio de simplicidad a la hora de escoger el punto de partida y confía en su propio criterio, como podría ser el caso de Auerbach, Adorno señala que «el pensamiento establecido se complace en atribuirlo a la mera psicología de quienes conocen, creyendo despachar así lo que tiene de vinculante».<sup>31</sup> Lo excepcional, el genio, no deja de ser una anomalía que se explica psicológicamente y que, bajo ninguna circunstancia, es susceptible de generalización. Adorno añade que, al considerar el uso de un criterio arbitrario como una genialidad, el positivismo está ocultando su propia arbitrariedad.<sup>32</sup> En el momento en el que el ensayo pone esto mismo de manifiesto, éste se convierte en la forma de crítica por antonomasia. Pero, en definitiva, aquello en lo que el positivismo no estaría reparando es en el hecho de que el ensayista escribe desde su experiencia. De ésta procede el criterio identificado como arbitrario, aquello que se aparta a un lado al calificarlo de genialidad. Apoyándose en Lukács, Adorno indica el modo en que el ensayo exhibe su uso de la experiencia concreta con humildad irónica: es cierto que renuncia a abarcar la totalidad de aquello sobre lo que escribe, pero lo hace de tal forma que deja

26 RACHEL BLAU DUPLESSIS, *f-Words: an essay on the essay*, en «American Literature», XLVIII (1996), pp. 15-45, p. 17.

27 *Ivi*, p. 18.

28 *Ivi*, p. 32.

29 LANDAUER, «*Mimesis*» and Erich Auerbach's self-mythologizing, cit., p. 85.

30 THEODOR W. ADORNO, *Notas sobre literatura*, trad. por ALFREDO BROTONS MUÑOZ, Madrid, Akal, 2003, pp. 11-13.

31 *Ivi*, p. 25.

32 *Ivi*, p. 29.



en evidencia a quienes lo intentan. Esta sería la verdad que comunica el ensayo, la imputación de quienes aspiran a abarcar por completo un fenómeno cualquiera.<sup>33</sup> Tanto *El ensayo como forma* como *Sobre la esencia y la forma del ensayo* son dos ensayos que, intentando pensar qué es un ensayo, deducen la dimensión irónica presente en todo ensayo. A pesar de que éste sea un buen punto de partida, al estudiar un ensayo como el de Auerbach, que va más allá de una afirmación gnoseológica en su uso de la ironía, hay que recorrer más camino.

Lo que se acaba de decir a propósito de la ironía se puede resumir con la siguiente distinción: hay, por un lado, un tipo de ironía que se agota en su gesto autorreferencial y, por otro lado, otro tipo que acompaña a un discurso sobre un objeto que no es el propio texto que la vehicula. Eugene Goodheart, en un texto en el que explora las razones por las cuales él escribe ensayo de una forma determinada, presenta una distinción similar. Resulta interesante que, además, lo haga en términos de seriedad:

I have always been insecure of my ironies: never sure of my capacity for irony, never sure about its justice or value, fearful that it might antagonize and alienate (does this reflect an unadmirable desire to ingratiate?), mistrustful of my self-ironies as reflecting a wish to be lovable. All this is a way of saying that irony is not my weapon of choice, not because I am superior to it, but because, however much I share the capacity for it with my fellow human beings and however much it remains indispensable to a view of human experience, it is not entirely congenial to me. It is too judgemental, too self-congratulatory, too dismissive of the vices to which we are all susceptible. It is not a main route to the truth of my experience.<sup>34</sup>

En el artículo se habla de la escritura de textos que analizan, por ejemplo, una dolencia anímica personal. Goodheart desconfía del uso de la ironía en estos casos, pues piensa que es una forma de evitar pronunciarse sobre el tema. Si el contenido del texto se limita, por ejemplo, a la confesión de que se padece tal dolencia, añadiendo algunas ilustraciones o relatos puntuales de momentos en los que ésta se manifieste, el conjunto deja la impresión de que lo único que se quiere es mostrar a alguien hablando sobre eso. La sinceridad del autor de un texto como ese, según Goodheart, ocultaría, de mala manera, un deseo de evitar valorar la propia dolencia de la que se habla. En cierta forma, es una estrategia para sacarse un peso de encima: uno describe algo que le sucede, y, por el mero hecho de hacerlo, pasa a formar parte del conjunto de gente con la que comparte experiencia. Si uno desea afrontar el tema, tomárselo en serio, no puede sentirse satisfecho exhibiéndose al hablar de él; tiene que tomar partido, tiene que analizarlo y posicionarse.

¿Cuál sería la posición de Auerbach en todo esto? En un momento concreto de *Mimesis*, en el capítulo sobre Michel de Montaigne, aparece un ejemplo de uso irónico del discurso como forma de apoyar la exploración de un objeto concreto. Igual que Adorno y Lukács, Auerbach se fija en que Montaigne tiende a devaluar su propia empresa, su objeto de estudio y el trabajo de escritor que todo ello requiere. Esta modestia es sincera, pero también es irónica.<sup>35</sup> Lo que se encuentra detrás de todo esto es una visión del hom-

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>34</sup> EUGENE GOODHEART, *Talking to myself*, en «The Sewanee Review», CXV (2007), pp. 115-123, p. 122.

<sup>35</sup> AUERBACH, *Mimesis*, cit., p. 270.

bre que surge de la experiencia propia, de la experiencia con uno mismo.<sup>36</sup> Si Montaigne quiere respetar su objeto de estudio, caracterizado por cambiar a lo largo del tiempo, tiene que exhibir tanto seguridad como duda. Sucede lo mismo con los comentarios sobre su propia ignorancia a propósito del mundo: pretender saberlo todo desde el principio cuando su trabajo se apoya en la experiencia que tiene de una cosa no estática es contra-productiva. La ironía que mueve a Montaigne no es la ironía autocomplaciente de la que habla el ejemplo de Goodheart. Auerbach vuelve a examinar el tipo de ironía que emplea Montaigne al preguntar éste por la relevancia de algo que tiene como punto de partida el estudio de la persona que está realizando el propio estudio: ¿puede esto interesar a alguien? Montaigne se presenta como una persona cualquiera, de escasa importancia; esta es la puerta de entrada a la justificación de su empresa, aquí se encuentra la declaración sobre la condición humana. Montaigne sostiene que el estudio de un particular cualquiera permite el acceso a eso que se da en cada uno de nosotros. Este es el supuesto que justifica el trabajo que Montaigne realiza, y el que requiere el uso concreto que se hace de la ironía: el autor es un cualquiera, y el estudio de éste es, por lo tanto, fructífero.<sup>37</sup> Este análisis lleva a una conclusión relativamente similar a la que se encuentra en el capítulo sobre *El Quijote*. Auerbach concluye que Montaigne trata todos los objetos de los que se ocupa con el mismo tono, sin conferir a nada una dimensión trágica. Es cierto que se toma las cosas en serio y no las aparta o disminuye usando un tono humorístico. Auerbach señala que la posibilidad de lo trágico es inherente a la visión que Montaigne tiene de lo humano, pero que el equilibrio que su estilo mantiene impide que algo destaque y adquiera ese carácter trágico.<sup>38</sup> El orden trascendental que elevaba las representaciones de la realidad en épocas previas ha desaparecido en Montaigne; la vida en la tierra es lo único que tiene sentido. Auerbach señala el deseo por saborearla y la preparación para evitar cualquier cosa que pueda limitar ese disfrute. A pesar de ser una tarea realizada con gran seriedad, se desprende una ligereza que previene la aparición de énfasis alguno.

¿Tiene sentido plantear un estudio de la ironía en *Mimesis*? Numerosos párrafos del libro poseen una dimensión autorreferencial clara, esto es algo que ya se ha señalado al hablar de la figura del Quijote. En el capítulo sobre Montaigne se puede encontrar el siguiente párrafo:

La ignorancia deliberada y la indiferencia con respecto a las “cosas” forman parte de su método; en éstas únicamente se busca a sí mismo. En ensayos innumerables, iniciados en momentos cualesquiera, examina su objeto, lo ilumina desde todos los ángulos y lo circunscribe; el resultado no es, empero, un montón de tomas momentáneas e inconexas, sino la unidad de su persona, aprehendida espontáneamente y componiéndose a base de la multiplicidad de sus observaciones. Lo que importa en definitiva son la unidad y la verdad, ya que al socaire de las variaciones lo que aparece es el ser.<sup>39</sup>

Este es un párrafo que recuerda a las interpretaciones de *Mimesis* antes aludidas, incluso la conclusión es la misma: lo que aparece, después de la dispersión de temas tratados

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 271.

<sup>37</sup> *Ivi*, pp. 276-277.

<sup>38</sup> *Ivi*, pp. 289-291.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 273.

en los sucesivos capítulos, es el ser de Auerbach. Concluir que de los ensayos acaba surgiendo Montaigne no tiene nada de extraño pues, en última instancia, éstos lo tienen a él como objeto de estudio. Extraer de *Mimesis* el tipo de elaboración que Auerbach hace de sí mismo parece más conflictivo, especialmente porque el libro no tiene a su autor por objeto de estudio. Por lo tanto, una lectura del texto de Auerbach como la que se suele hacer nos lleva lejos del tema de la obra, esto es: la representación seria de la realidad cotidiana. La dimensión irónica de la obra apunta, no al autor, sino a su gesto de narrar una historia de esta forma de representar. En última instancia, si se mira irónicamente el libro, se nos está invitando a juzgar esa narración, a posicionarnos y a participar, como señala DuPlessis, de ella.

#### 4 *MÍMESIS* COMO CONJUNTO DE ENSAYOS SOBRE UNA HISTORIA DE LA REPRESENTACIÓN SERIA DE LA REALIDAD

A la hora de juzgar la representación desarrollada en *Mimesis*, una de las cosas a tener en cuenta, como ya se ha dicho, es la conciencia de la realidad que se encuentra detrás de ésta. Además, dado que toda representación procede de un momento histórico concreto y, también, se localiza en un entorno social determinado, hay que considerarlos como límites que operan sobre la representación. Un caso en el que poder visualizar estas cuestiones, dentro de *Mimesis*, es el de Gregorio de Tours. Auerbach señala que Gregorio no se encuentra situado en un espacio que posea una legislación sólida: su comunidad es incipiente y su escritura muestra su esfuerzo por comprenderla.<sup>40</sup> Además, su estilo es imitativo, es decir, toma la realidad que tiene delante tal y como ésta se le presenta, sin recurrir a un marco interpretativo sólido con el que ayudarse a la hora de pensarla.<sup>41</sup> En última instancia, Gregorio, obispo de Tours, es miembro de un conjunto de gente cuya estructura interna cambia constantemente y, sobre todo, tiene un papel muy concreto, es consejero y guía de quienes se sienten desorientados en la comunidad.

Auerbach, dicho de forma muy esquemática, pertenece a una sociedad que, en contraste con la de Gregorio, corre el riesgo de consolidarse a partir de un código impuesto para juzgar, premiar o segregar y, si así se decide, acabar con la vida de quienes forman parte de ella. El rasgo principal del discurso de esta sociedad, según Victor Klemperer, es el de la pobreza.<sup>42</sup> En *LTI la lengua del Tercer Reich*, el filólogo alemán y compañero de Auerbach analiza la lengua del nacionalsocialismo. Esta lengua consta de un repertorio muy limitado de fórmulas simplificadas, a las que deben adherirse todos los miembros de la sociedad, y que se diseñan para pronunciarse siempre en el mismo tono, en forma de declamación a grito. Además, aquello humano expresable con estas fórmulas es, también, muy pobre.<sup>43</sup> La siguiente frase es especialmente interesante: «Cualquier lenguaje que puede actuar libremente sirve a todas las necesidades humanas, sirve a la razón

40 *Ivi*, pp. 84-85.

41 *Ivi*, p. 86.

42 Konuk explica en su libro que Klemperer, que no consigue salir de Alemania, optaba a la misma cátedra en Turquía que Auerbach, v. KONUK, *East West Mimesis*, cit., pp. 108-109.

43 VICTOR KLEMPERER, *LTI La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo*, trad. por ADAN KOVACSICS, Barcelona, Editorial Minúscula, 2014, pp. 37-43.

y al sentimiento, es comunicación y diálogo, monólogo y oración, petición, orden e invocación. La LTI sirve únicamente a la invocación». <sup>44</sup> A pesar de que la lengua tenga únicamente ese propósito, Klemperer añade que obvia por completo el uso de símbolos de exclamación. La LTI modula las frases mediante el entrecomillado irónico, ridiculizando aquello que estas marcas contienen. <sup>45</sup> Esta forma de ironía es similar, aunque con resultados contrarios, a la ironía evasiva de la que habla Goodheart, pues se sigue evitando profundizar en aquello a lo que se alude. Las necesidades discursivas de Auerbach se parecen, en cierto sentido, a las de Gregorio: si uno necesitaba captar la realidad tal y como se le presentaba para poder orientar a su comunidad, el otro lo necesita para enriquecer y contrarrestar la acción erosiva de una lengua asfixiante. Esta sería una de las características de la representación que se lleva a cabo en *Mimesis*.

Siguiendo con el juicio de la representación, las limitaciones de una conciencia dada pueden estar ligadas con el proyecto concreto que su autor se ve empujado, o desea, llevar a cabo. El caso de los hermanos Goncourt es un ejemplo de esto. Éstos reaccionan a la literatura entendida como forma placentera de recreo incluyendo en sus relatos figuras marginadas hasta el momento, procedentes del cuarto estado. <sup>46</sup> Con este gesto pretenden combatir el adormecimiento del lector, presentando estímulos desagradables, recordando presencias inquietantes, lo que sea necesario para hacer de la lectura una tarea incómoda. A pesar de valorar positivamente que los hermanos reclamaran el mismo derecho de las figuras procedentes de los estratos más humildes de la sociedad a figurar en un relato, Auerbach señala que éstos se mueven únicamente por la fascinación científica que estas figuras les producen. Los Goncourt recolectan experiencias y observaciones, propias y ajenas, y las presentan en sus textos mediante descripciones muy completas. «Eran coleccionistas y relatores de impresiones sensibles, y precisamente de las que poseían un valor de rareza o novedad». <sup>47</sup> La pareja no parece querer perderse nada, valoración que recuerda a la que se hace de Montaigne; todo adquiere el mismo valor, aunque en este caso destaca únicamente lo morboso, lo enfermo y lo que puede provocar escándalo. Auerbach señala que la época es la del entusiasmo científico y el positivismo. <sup>48</sup> Analizando uno de los prólogos a sus obras, en el cual declaran sus intenciones, Auerbach se fija en el desprecio hacia sus potenciales lectores. Se los trata como consumidores pasivos, necesitados de estímulo que los saque de su estupor. Esta caricatura de la burguesía molesta especialmente a Auerbach, por ello presenta una lectura distinta de la clase. Lo que produce el estado de merma es el ejercicio y desarrollo de sus grandes logros: la aventura económica y tecnológica, aquello que lleva al desarrollo de la civilización y al diagnóstico de sus peligros. «[...] pero la conquista y la conservación de la propiedad, la adaptación a las circunstancias en veloz cambio, en medio del enconado combate de la competencia, reclamaban el vigor y la tenacidad de sus fuerzas y sus nervios como en ninguna otra época». <sup>49</sup> No es de extrañar, señala Auerbach, que esta gente pidiera que la literatura

44 *Ivi*, p. 42.

45 *Ivi*, p. II.

46 AUERBACH, *Mimesis*, cit., pp. 468-469.

47 *Ibidem*.

48 *Ivi*, p. 466.

49 *Ivi*, pp. 471-472.

los relajara. Auerbach añade que los propios Goncourt, en su búsqueda del placer en el escándalo, no están alejados de esta idea de literatura como evasión.

En resumen, la empresa de los hermanos les lleva a una visión simplificada de su propia clase social. ¿Sucede algo similar con el trabajo que Auerbach desarrolla en *Mimesis*? A continuación se citan tres momentos importantes del capítulo en el que se trata a los Goncourt y a Zola:

Cuando se pregunta qué es propiamente lo que ha desencadenado la violenta agitación interna de los hombres, en las obras rusas del siglo XIX, la contestación es la siguiente: en primer lugar, la infiltración de las formas de vida y espirituales europeas modernas, especialmente las alemanas y las francesas. Ésas chocaron con todo su ímpetu en Rusia contra una sociedad muchas veces podrida, pero, no obstante, muy independiente y voluntariosa, y, sobre todo, apenas preparada para eso. Era inevitable, por causas morales y prácticas, que esa sociedad llegara a una confrontación con la cultura europea moderna, mientras que las épocas preparatorias que había llevado a Europa al estado en que se encontraba no habían sido, ni con mucho, vividas completamente en Rusia. Si observamos la forma en que se refleja en Tolstoi o en Dostoievski, veremos claramente lo salvaje, tormentoso, absoluto, en la aceptación o en el rechazo de la esencia europea.<sup>50</sup>

La valoración que aquí está haciendo Auerbach de la cultura rusa pasa por señalar su podredumbre, sin por ello dejar de lado su independencia y voluntad. ¿Independencia y voluntad para hacer qué? Para tomar el desarrollo moderno europeo como modelo. A pesar de todo, y dado el temperamento ruso, hay aceptación de esta tarea en la misma medida en la que hay rechazo, y ambos casos se encuentran vehiculados por el salvajismo y el tormento. Auerbach señala que hay algo de positivo en la aprehensión de la modernidad europea por parte de Rusia, y añade que no revierte en beneficio único de los rusos: «Por muy confusa y diletante que aparezca a veces, por muy tarada que a veces esté por su información deficiente, perspectiva falta, prejuicio y pasión, poseía, sin embargo, un instinto muy certero para advertir lo que en Europa era frágil y sujeto a crisis».<sup>51</sup> Rusia se presenta aquí como un agente pasivo, que toma únicamente la iniciativa para absorber, de manera deficitaria, el modelo europeo y que, en última instancia, sin saber muy bien cómo, logra producir una crítica de ello. Esta crítica de lo moderno revertirá en posterior beneficio europeo al modernizar la modernidad. Así pues, lo único valioso que Auerbach encuentra en el realismo ruso es la revisión de aquello legado por Europa. En *Mimesis* se justifica la dimensión modélica de la modernidad europea de la siguiente forma:

[...] y nada más injusto que una declaración de Edmond de Goncourt en 1871 [...] en la cual niega a los alemanes toda clase de humanismo: según él ¡no tendrían ni novela ni drama! Pero hay que reconocer, desde luego, que las obras alemanas de esta época carecían de validez universal, y no podían, a causa de su género, ser accesibles a un hombre como Edmond de Goncourt.<sup>52</sup>

50 *Ivi*, p. 491.

51 *Ivi*, p. 492.

52 *Ivi*, pp. 484-485.

¿Qué obra posee validez universal, según Auerbach? A raíz de una cita de Zola, se dice lo siguiente:

La lenta transición de la obtusa conformidad a la conciencia del propio estado, la germinación de esperanzas y proyectos, la diferente actitud de las generaciones, a lo cual viene a añadirse la lóbreguez, la miseria y fetidez del recinto, los hombres hacinados, el acierto, lleno de simplicidad, de las palabras: todo ello representa, en su conjunto, un cuadro típico de la clase obrera en la época de los principios del socialismo, y hoy ya nadie querrá negar seriamente que el tema posee una importancia histórico-universal.<sup>53</sup>

Es indiscutible que la representación de la clase obrera y el surgimiento del socialismo es de vital importancia para el conjunto europeo. Pero dotar de validez universal un tema arraigado en una zona concreta del globo y, al mismo tiempo, no ser capaz de señalar nada interesante en toda producción exterior a Europa, es excesivo. Auerbach no se compromete, en ningún caso, a realizar un análisis exhaustivo de toda representación posible en occidente. Su estudio no opta por la completitud pero, en última instancia, se siente capacitado para emitir juicios de validez universal sobre aquello que debe representarse por parte del realismo.

Todo esto marca los límites de la visión que Auerbach tiene de la representación realista y seria de la realidad. Es lo mismo que sucede con los Goncourt y su forma de concebir la burguesía. ¿Qué rasgos del proyecto de *Mimesis* son los que limitan la conciencia de la posible diversidad de problemas sociales en sitios fuera de Europa? En un texto dedicado al ensayo, Scott Russell Sanders contempla esta forma de escritura como una plataforma para la primera persona del singular. Sanders señala que el propio ensayista es plenamente consciente de ello, pues es él quien voluntariamente escoge la posibilidad de escribir desde su propia experiencia. Esta elección, en muchos casos, lleva aparejado el deseo de abrir esa experiencia al mundo, facilitando que otras personas puedan aprovecharse de ella.<sup>54</sup> El ensayista, en el proceso, no se encuentra libre de dudas; tiende a preguntarse si no será un simple ególatra encubierto. En estas circunstancias surge el miedo al tipo de recepción que la obra tendrá, también las dudas sobre si el texto podrá interesar a alguien o caerá en el olvido.<sup>55</sup> Por otro lado, DuPlessis se apoya en una cita de Max Bense, aparecida en el texto de Adorno sobre la forma del ensayo, para sugerir que un posible criterio con el que evaluar un ensayo consistiría en comprobar si abre un espacio para el lector.<sup>56</sup> El rechazo a la ironía de Goodheart se sitúa, también, en esta línea. Finalmente, Harry Levin recupera, de su correspondencia con Auerbach, el siguiente comentario: «He wrote to me that his European reviewers, though they were friendly, looked upon *Mimesis* as no more than “an amusing series of analyses [in?] of style.” Having hoped that his integrating ideas would be noticed and discussed, he transferred his hopes to

53 *Ivi*, pp. 482-483.

54 SCOTT RUSSELL SANDERS, *The singular first person*, en «The Sewanee Review», xcvi (1988), pp. 658-672, p. 666.

55 *Ivi*, p. 667.

56 DUPLESSIS, *f-Words: an essay on the essay*, cit., p. 28.

the English edition».<sup>57</sup> En *Mimesis* se destaca, como se ha comentado, que Montaigne se presente a sí mismo como alguien sin importancia para, así, decir que su tarea es de interés general. Los Goncourt, en cambio, asumen la fractura con el público y la toman como punto de partida a la hora de concebir el rol de la literatura. Auerbach se encuentra más cerca del primero que de los segundos, con la diferencia, ya se ha dicho, del uso de la ironía para elevar el tema a interés general. Vista así la forma ensayística de *Mimesis*, las dudas que ésta produce en el escritor, podría ser uno de los límites que llevan al endurecimiento del juicio sobre lo universal de aquellos aspectos europeos que destaca Auerbach.

Pero, ¿por qué es este tema, en concreto, el que tienen una relevancia universal? Que la representación sería de la clase obrera sea algo de importancia universal, para Auerbach, se debe a que en ella pueden encontrarse las principales dinámicas que son necesarias para la comprensión del momento histórico.<sup>58</sup> Este tipo de representaciones nos remiten a lo opresivo de la división del trabajo en el desarrollo industrial europeo y sus etapas posteriores. La academia universitaria no es un espacio ajeno a este desarrollo. El ensayo es una forma incómoda dentro de este contexto al recordar a muchas disciplinas los límites que tienen que asumir en un entorno de trabajo académico. Sanders señala la dimensión de amateur que suele acompañar al tipo de escritura que presenta un ensayo.<sup>59</sup> Adorno, en sus primeras páginas de *Minima Moralia*, dibuja el difícil encaje social de sus practicantes.<sup>60</sup> Si se permite la fórmula efectista y abrupta, se podría decir que el ensayista es a la academia lo que el artesano es a la fábrica. En su contexto, el ensayista combate la reducción del lenguaje a fórmulas abstractas vaciadas de todo contenido procedente de la experiencia. Un escenario académico en el que la única herramienta de trasvase de conocimiento es la abstracción impediría, en última instancia, la comprensión y recepción de una obra como *Mimesis*. Este escenario es en el que, quizá, se puede comprender mejor la elevación de lo obrero a tema de validez universal. La lucha de Auerbach contra la petrificación del lenguaje, ya sea frente a la abstracción académica o frente a la pobreza nacionalsocialista, es, en definitiva, la lucha por la posibilidad de un trabajo digno.

57 HARRY LEVIN, *Two romanists in America: Spitzer and Auerbach*, en *The intellectual migration: Europe and America, 1930-1960*, ed. por DONALD FLEMING y BERNARD BAILYN, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 1969, pp. 463-484, pp. 467-468.

58 AUERBACH, *Mimesis*, cit., p. 39.

59 SANDERS, *The singular first person*, cit., p. 660.

60 THEODOR W. ADORNO, *Minima moralia*, trad. por JOAQUÍN CHAMORRO MIELKE, Madrid, Akal, 2006, pp. 25-26.



## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADORNO, THEODOR W., *Notas sobre literatura*, trad. por ALFREDO BROTONS MUÑOZ, Madrid, Akal, 2003. (Citato alle pp. 90, 91.)
- *Mínima moralía*, trad. por JOAQUÍN CHAMORRO MIELKE, Madrid, Akal, 2006. (Citato a p. 97.)
- AUERBACH, ERICH, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. por IGNACIO VILLANUEVA y EUGENIO ÍMAZ, México, Fondo de Cultura Económica, 1996. (Citato alle pp. 87-89, 91-97.)
- DAMROSCH, DAVID, *Auerbach in exile*, en «Comparative Literature», XLVII (1995), pp. 97-117. (Citato alle pp. 83, 84, 86.)
- DUPLESSIS, RACHEL BLAU, *f-Words: an essay on the essay*, en «American Literature», XLVIII (1996), pp. 15-45. (Citato alle pp. 90, 96.)
- FLEISCHMANN, WOLFGANG BERNARD, *Erich Auerbach's critical theory and practice: an assessment*, en «MLN», LXXXI (1966), pp. 535-541. (Citato a p. 85.)
- GOODHEART, EUGENE, *Talking to myself*, en «The Sewanee Review», CXV (2007), pp. 115-123. (Citato a p. 91.)
- HARTMAN, GEOFFREY, *Criticism in the wilderness*, New Haven, Yale University Press, 2007. (Citato a p. 84.)
- KLEMPERER, VICTOR, *LTI La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo*, trad. por ADAN KOVACSICS, Barcelona, Editorial Minúscula, 2014. (Citato alle pp. 93, 94.)
- KONUK, KADER, *East West Mimesis. Auerbach in Turkey*, Stanford, Stanford University Press, 2010. (Citato alle pp. 85, 93.)
- LANDAUER, CARL, «*Mimesis*» and *Erich Auerbach's self-mythologizing*, en «German Studies Review», XI (1988), pp. 83-96. (Citato alle pp. 85, 86, 90.)
- LENTRICCHIA, FRANK, *After the New Criticism*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980. (Citato a p. 83.)
- LEVIN, HARRY, *Two romanistein in America: Spitzer and Auerbach*, en *The intellectual migration: Europe and America, 1930-1960*, ed. por DONALD FLEMING y BERNARD BAILYN, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 1969, pp. 463-484. (Citato a p. 97.)
- PORTER, JAMES, *Erich Auerbach and the judaizing of philology*, en «Critical Inquiry», XXXV (2008), pp. 115-147. (Citato a p. 86.)
- SANDERS, SCOTT RUSSELL, *The singular first person*, en «The Sewanee Review», XCVI (1988), pp. 658-672. (Citato alle pp. 96, 97.)
- WELLEK, RENÉ, *Auerbach's special realism*, en «The Kenyon Review», XVI (1954), pp. 299-307. (Citato a p. 84.)
- *Erich Auerbach (1892-1957)*, en «Comparative Literature», X (1958), pp. 93-95. (Citato alle pp. 83, 84.)
- WHITE, HAYDEN, *Figural realism. Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1999. (Citato a p. 87.)
- ZAKAI, AVIHU, *Erich Auerbach and the crisis of german philology. The humanist tradition in peril*, Switzerland, Springer, 2017. (Citato a p. 86.)



## PAROLE CHIAVE

Ensayo; Teoría Literaria; Ironía; Seriedad; Experiencia; Conciencia.

## NOTIZIE DELL'AUTORE

Pau Ferrandis Ferrer es estudiante de doctorado en la Universidad de Barcelona (España). Su tesis doctoral estudia la importancia de la escritura ensayística para la obra del crítico literario y comparatista Edward Said. Ha organizado y dirigido un seminario sobre la *Mimesis* de Erich Auerbach (Universidad de Barcelona, departamento de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 2016-2017). Sus intereses actuales se centran en las relaciones entre la literatura comparada y los estudios culturales, con especial atención a las figuras iniciales provenientes del CCCS (Birmingham) y las posibilidades de aplicar sus ideas al debate actual.

[pferrafer12@alumnes.ub.edu](mailto:pferrafer12@alumnes.ub.edu)


## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

PAU FERRANDIS FERRER, *Erich Auerbach como ensayista. Una lectura de Mimesis*. La representación de la realidad en la literatura occidental, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IX (2018), pp. 83–99.

L'articolo è reperibile al sito <http://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.



## SERVICE INUTILE DE MONTHERLANT. L'ESSAI ET L'ESSAYISTE À LA JONCTION DES CONTRAIRES

JEAN-FRANÇOIS DOMENGET – *Université de Paris X-Nanterre*

Montherlant (1895-1972) a été en son temps un essayiste célèbre et ses essais sont caractéristiques de ce que Thibaudet a appelé « l'essai lyrique ». Son recueil le plus fameux, *Service inutile* (1935), marque une étape importante dans l'histoire de l'essai en France, entre Barrès et Camus, et illustre à la perfection la nature de ce genre intermédiaire qu'est l'essai. En effet l'essai et l'essayiste s'y situent à la frontière, à la jonction des contraires. L'essai se situe à la croisée des genres (article de journal ou de revue, conférence, lettre, préface, autobiographie, roman) et le recueil d'essais entre le désordre et l'ordre (on examine à ce propos les métamorphoses que le recueil fait subir aux textes qu'il rassemble du fait des réécritures, des regroupements, des mises en réseaux thématiques). Quant à l'essayiste il s'interroge sur la solidité de la société française face aux épreuves qui la menacent, mais il se tient au-dessus des partis, sur « la montagne de Lucrèce », dans un rôle d'observateur, cultivant deux tendances de l'essai, celle de l'essai intempestif, non-conformiste et celle, plus impersonnelle, du stéréotype ou du discours dogmatique. De ce point de vue *Service inutile* est exemplaire : comme beaucoup d'essais et de recueils d'essais, même s'il cherche la cohérence en alliant les contraires, il exhibe son hybridité, il témoigne de l'inconfort où se tient une pensée libre – celle d'un individualiste attaché à sa lignée, d'un lecteur des Anciens pris dans les tourmentes du temps présent.

Montherlant (1895-1972) was in his time a famous author of essays, writing pieces that were characteristic of what Thibaudet has called 'the lyric essay'. His best-known collection, *Service inutile* (1935), represents an important stage in the history of the French essay, between Barrès and Camus, and provides a perfect illustration of this middle genre. Montherlant stood at the crossroads of other genres, and borrowed from the newspaper article, the public lecture, the letter, the preface, the autobiography, the novel. The individual essays, when made into a collection, can be read in a new light. I analyse how Montherlant grouped them together, rewrote some of them and ordered them into meaningful series. As to their contents, Montherlant reflects on the cohesion of French society when faced with the problems of the time, but without fully committing himself: he remains 'on the mountain of Lucretius' (in his own words), adopting the postures of the observer. He thus follows two alleyways of essay writing, that of nonconformist untimely considerations, but also that of stereotypical discourse, verging on the impersonal and the dogmatic. In this respect, *Service inutile* is exemplary of the way an author of essays, especially when he gathers them in a collection, can take advantage of the genre's hybrid nature and combine the variety of viewpoints into a new coherent whole. Montherlant thus highlights his freedom of thought, however uncomfortable it might be to sit on the fence of various opposites: those of being an individualist with a venerable ancestry, a reader of ancient authors caught in the turmoil of the present.

### I INTRODUCTION

On connaît Montherlant pour son théâtre et ses romans. Mais on lit peu son œuvre d'essayiste, pourtant très abondante : un fort volume de la « Bibliothèque de la Pléiade », intitulé *Essais*, ne suffit pas, loin de là, à la réunir toute entière.<sup>1</sup> Pour Montherlant, qui a formulé cette idée dans un essai fameux, « Synchrétisme et alternance », recueilli dans *Aux fontaines du désir* (1927),<sup>2</sup> l'homme et les choses sont régis par la loi du synchrétisme et de l'alternance des contraires. Comme on a souvent décrit l'essai, à la suite de Lukács,

1 HENRY DE MONTHERLANT, *Essais*, Paris, Gallimard, 1963. Le catalogue de la « Bibliothèque de la Pléiade » a longtemps annoncé un deuxième volume d'*Essais*, mais il ne le fait plus depuis quelques années.

2 *Ibidem*, pp. 235-245.

comme un « genre intermédiaire »,<sup>3</sup> mixte, hybride, il semble naturel que Montherlant se soit beaucoup exprimé par l'essai et l'on peut se demander comment s'effectue dans ses essais et chez l'essayiste la jonction des contraires. Ce qui revient à poser la question des frontières de l'essai : qu'est-ce en effet qu'une frontière sinon le lieu de rencontre de deux contraires ? Pour répondre à cette question nous nous référerons à l'essai le plus célèbre de Montherlant, *Service inutile* (1935).<sup>4</sup>

## 2 L'ŒUVRE D'ESSAYISTE DE MONTHERLANT, SA PLACE DANS L'HISTOIRE DU GENRE EN FRANCE, *SERVICE INUTILE*

Montherlant a été, surtout dans l'entre-deux guerres, l'un des essayistes les plus en vue de sa génération, célébré par les plus grands.<sup>5</sup> Citons les titres recueillis dans l'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade » : *La Relève du matin*, *Chant funèbre pour les morts de Verdun*, *Aux fontaines du désir*, *Un voyageur solitaire est un diable*, *Mors et Vita*, *Service inutile*, *L'Équinoxe de septembre*, *Le Solstice de juin*, *Textes sous une occupation*.<sup>6</sup> La production de l'essayiste se raréfie après la Libération, sans pour autant se tarir : parmi les titres les plus marquants de cette dernière période, *L'Éventail de fer*, *Sur les femmes*, *Le Fichier parisien*, *Le Treizième César*, *La Tragédie sans masque*.

Les essais de Montherlant constituent une étape importante dans l'histoire de ce genre en France et il est regrettable que Marielle Macé n'y fasse que quelques allusions dans son beau livre sur ce sujet. Elle note que Montherlant se situe, aux côtés d'André Suarès et de Jean Grenier, dans la tradition de « l'essai lyrique »<sup>7</sup> – l'expression est de Thibaudet –,<sup>8</sup> inaugurée par Barrès et qui se poursuit au moins jusqu'au milieu du siècle, dans la génération qui suit celle de Montherlant, avec Camus, l'auteur de *Noces* (1938). Montherlant a beaucoup admiré et lu Barrès, en particulier *Du sang, de la volupté et de la mort*, un recueil d'essais de 1894 sur l'Europe du Nord, l'Italie et l'Espagne, qui est son

3 LUCIEN GOLDMAN, *Pour une sociologie du roman* [1964], Paris, Gallimard, 1986, p. 240. « Intermédiaire » entre la littérature et la philosophie. On peut ajouter entre le fait particulier et les idées générales, l'actualité et l'intemporel, la « littérature industrielle » et la littérature de qualité, etc. Voir *À propos de l'essence et de la forme de l'essai* dans GYÖRGY LUKÁCS, *L'Âme et les formes* [1911], Paris, Gallimard, 1974, pp. 7-33.

4 HENRY DE MONTHERLANT, *Service inutile*, Paris, Grasset, 1935. Nous lirons *Service inutile* dans l'édition de poche : HENRY DE MONTHERLANT, *Service inutile*, Paris, Gallimard, 2005. Les chiffres entre parenthèses renvoient à ce volume.

5 Il figure dès 1929 dans l'*Anthologie des essayistes français contemporains* publiée chez Kra (*Anthologie des essayistes français contemporains*, Paris, Éditions Kra, 1929, pp. 421-430), avec deux essais : *Grande Corrida aux arènes de Colombes*, un article sur un épisode des Jeux Olympiques de Paris de 1924, le match de rugby France-États-Unis (*L'Intransigeant*, 20 mai 1924), et des pages du *Chant funèbre pour les morts de Verdun* (1924). Presque trente ans plus tard, après la Libération, Gaétan Picon intègre un extrait de *Service inutile*, la fin de « L'Écrivain et la chose publique » (196-198), dans son *Panorama des idées contemporaines* (GAÉTAN PICON, *Panorama des idées contemporaines*, Paris, Gallimard, 1957, pp. 716-717).

6 Je ne cite pas les *Carnets* dont Montherlant a publié plusieurs volumes, qui appartiennent à un autre genre.

7 MARIELLE MACÉ, *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Belin, 2006, pp. 123-126, 211.

8 ALBERT THIBAUDET, *Les Essais*, in *L'Encyclopédie française*, Paris, Comité de L'Encyclopédie française, 1935, t. XVII.

livre de référence lors de ses pérégrinations en Espagne (1925-1927).<sup>9</sup> Quant à Camus, il fait allusion à Montherlant dans *Noces* et Montherlant a salué dès leur parution en 1938 ces essais que son Algérie natale a inspirés au jeune Camus.<sup>10</sup> Qu'est-ce que Thibaudet entend par « essai lyrique » ? Un court texte d'idées, centré sur le *je*, subjectif, proche de l'énoncé poétique et s'écartant, à la manière de Montaigne, de l'organisation rhétorique du discours, dont le prétexte peut être une lecture, une rencontre, souvent un paysage, celui d'une ville notamment (Tolède, Venise pour Barrès, Tolède, Alger, Paris pour Montherlant, Tipasa, Alger pour Camus).<sup>11</sup> Parmi les essais de Montherlant *Aux fontaines du désir*, *Il y a encore des paradis*, *Un voyageur solitaire est un diable*, *Le Fichier parisien* entrent dans cette catégorie. *Service inutile* aussi. « Chevalerie du néant », l'un des essais réunis dans ce livre, est une méditation<sup>12</sup> sur un lieu, le cimetière de Montherlant dans l'Oise où reposent les ancêtres paternels de notre auteur. Des voyages au Maroc et à Séville lui suggèrent « Pour le chant profond », la ville de Madrid vue de loin lui inspire « La Tragédie de l'Espagne », une visite au monastère de Yuste, en Estrémadure, où Charles-Quint a fini sa vie, lui dicte « La Grande Tentation », une chienne dans une auberge de Colomb-Béchar déchaîne sa colère et une messe à Notre-Dame de Paris lui fait célébrer « la fête à l'écart ». Mais le dernier tiers de *Service inutile*, plus abstrait, relève de genres plus classiques, la préface, la conférence, la lettre. Là – disons-le sommairement – le moraliste et le moralisateur,<sup>13</sup> le citoyen attentif à l'actualité succèdent au lyrique. « Comment donc nous conduire parmi les hommes ? » (185) : telle est la question que Montherlant se pose dans ces pages. Il y aborde des thèmes moraux, traditionnels depuis l'Antiquité : l'éducation de la jeunesse (109-114, 203-216), la politesse (115-118), le sens de l'honneur (119-128), la vertu de prudence (129-146), « l'écrivain et la chose publique » (164-172), « la possession de soi-même » (172-201).

Parmi les essais de Montherlant *Service inutile* jouit d'une aura particulière. À sa sortie, en 1935, le livre fait du bruit, à en juger par le nombre des commentaires qu'il suscite

- <sup>9</sup> Sur Montherlant et Barrès, voir ANDRÉ BLANC, *Montherlant disciple de Barrès : l'imitation et la distance*, in « Revue d'Histoire Littéraire de la France » (juillet-août 1978), pp. 597-609.
- <sup>10</sup> Trois allusions à Montherlant dans *Noces* (ALBERT CAMUS, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 108, 117, 130). Sur Montherlant et Camus voir JEAN-FRANÇOIS DOMENGET, *Montherlant critique*, Genève, Droz, 2003, pp. 359-362.
- <sup>11</sup> Lorsqu'il rend compte de *Service inutile* dans *Les Nouvelles littéraires*, Edmond Jaloux rapproche les essais de *Service inutile* de ceux de Barrès, qu'il qualifie ainsi : « Des morceaux courts, à la fois confessionnels et lyriques, des fragments de moraliste et de poète, où l'auteur se révèle mieux et davantage qu'il ne peut le faire dans de grands romans. [...] Le roman, en effet, avec tout son appareil organique, gêne quelquefois la personnalité de l'écrivain quand l'écrivain a une forte personnalité ; je crois que c'est le cas de M. Henry de Montherlant. » EDMOND JALOUX, *Service inutile de Henry de Montherlant*, in « Les Nouvelles littéraires » (25 janvier 1936). Propos intéressants en ce qui regarde la hiérarchie des genres dans l'entre-deux-guerres.
- <sup>12</sup> On a remarqué depuis longtemps que l'essai s'apparente à la méditation, codifiée par Ignace de Loyola dans ses *Exercices spirituels*. Voir, par exemple, IRÈNE LANGLET, *L'Abeille et la Balance. Penser l'essai*, Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 72, 214-215. Barrès a réfléchi en 1889 dans *Un homme libre*, un roman qui tient de l'essai, à cette filiation (MAURICE BARRÈS, *Le Culte du Moi* [1888-1891], Paris, Hachette, 1966, pp. 141, 156, 189).
- <sup>13</sup> En 1938, dans la préface de *Pasiphaé*, Montherlant se dit à la fois moraliste, « celui qui étudie les passions », et moralisateur, « celui qui propose une certaine morale » (HENRY DE MONTHERLANT, *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1972, p. 80).

dans les journaux et les revues.<sup>14</sup> Depuis, il a été souvent réédité (en 1943 à Bruxelles, aux éditions de La Toison d'Or, et à Paris, chez Gallimard, puis toujours chez Gallimard en 1947, 1948, 1952, 1963, 1973, 2005) et c'est avec *La Relève du matin* le seul essai de Montherlant à avoir eu droit depuis les années 1970 à une édition de poche (Gallimard, « Idées », 1973, puis « Folio Essais », 2005). En 1935 Montherlant est à un des sommets de sa carrière. Il a reçu l'année précédente le grand prix de littérature de l'Académie française pour *Les Célibataires*, un roman salué par tous. En 1935, à quarante ans, il entre dans la maturité et considère lui-même (26) qu'il a retrouvé la sérénité après ses vagabondages en Espagne et en Afrique du Nord (1925-1930). A cette conjonction de facteurs *Service inutile* doit d'avoir été regardé, dès 1935, comme l'expression la plus achevée de la personnalité et des idées de Montherlant et, à droite comme à gauche, on encense le livre : Thierry Maulnier dans la *Revue universelle* et Aragon dans *Commune*. On voit désormais en Montherlant un maître à penser, car avec *Service inutile* il se préoccupe de « la France d'aujourd'hui » (132) et il le fait avec l'autorité que lui donne l'équilibre conquis sur les contradictions qui le déchiraient.<sup>15</sup>

Le titre *Service inutile* demande une explication. Le « service », c'est l'action, l'engagement en faveur de la communauté. Au contraire de la plupart des intellectuels des années trente, Montherlant estime que tout « service » est « inutile » pour la cité, aussi bien celui du sage que celui de l'homme d'action. Mais « l'être de sagesse » (186, 189, 197) est conscient de l'inutilité de son « service ». S'il accepte d'agir, le sage « déploie une grande activité, tout en ne prenant pas au sérieux le but de cette activité » (187). En un mot, il *joue*, comme le fait le sportif amateur qui déploie des efforts sur le stade, mais peu lui importe de gagner ou de perdre la partie (183, 187).<sup>16</sup> Inutile pour les autres, le « service » peut être utile pour nous, si nous y avons pris du plaisir ou satisfait notre conscience (45, 131, 132, 212, 213). En effet « la vie est un songe, mais le bien-faire ne s'y perd pas, quelle que soit son inutilité – inutile pour le corps social, inutile pour sauver notre âme, – parce que, ce bien, c'est à nous que nous l'avons fait » (45). Le titre résume en deux mots l'attitude de Montherlant et de ses principaux personnages devant la vie et pourrait être celui de beaucoup de ses œuvres.<sup>17</sup> Il invite à la méditation, car c'est une

14 Parmi les critiques réputés, citons, outre Edmond Jaloux déjà nommé, LOUIS ARAGON, *Service inutile*, in «Commune», XXVIII (décembre 1935), pp. 465-470, ÉMILE DERMENGHEM, *Service inutile*, in «La Vie intellectuelle» (25 novembre 1935), pp. 161-165, RAMON FERNANDEZ, *À propos de "La Possession de soi-même"*, in «NRF» (1<sup>er</sup> décembre 1935), RENÉ LALOU, *Service inutile*, in «Les Nouvelles littéraires» (26 octobre 1935), THIERRY MAULNIER, *La Morale d'Henry de Montherlant*, in «Revue universelle» (15 octobre 1935), pp. 238-242, LUCIEN MAURY, *Montherlant moraliste*, in «Revue bleue» (1936), pp. 133-135, JULES ROY, *Notes sur l'œuvre de Montherlant*, in «Cahiers du Sud» (mars 1936), pp. 222-230, ANDRÉ THÉRIVE, *Service inutile*, in «Le Temps» (3 janvier 1936). Deux critiques hostiles : à gauche, ANDRÉ BILLY, *Sur l'avant-propos de Service inutile*, in «L'Œuvre littéraire» (22 octobre 1935), chez les Jésuites, HENRY DU PASSAGE, *Service inutile*, in «Études» (20 décembre 1935), pp. 828-830.

15 De ces contradictions il a consigné les tourments dans *Aux fontaines du désir* (1927). On jugera différemment *Service inutile* après 1941, à la lumière de l'attitude de Montherlant sous l'Occupation.

16 Sur ce sujet, voir MARIE SOREL, *Le Jeu dans l'œuvre d'Henry de Montherlant*, Paris, Honoré Champion, 2015.

17 Deux pièces de théâtre, *Brocéliande* (1956), *Le Cardinal d'Espagne* (1960) – à l'acte I –, et le dernier chapitre d'un roman, *Le Chaos et la nuit* (1963), comportent une citation de *Service inutile* en épigraphe.

citation de Saint Luc (17. 10).<sup>18</sup> En accord avec l'esprit de 1935, époque où l'urgence des événements pousse à servir,<sup>19</sup> à s'engager, il préfigure aussi l'esprit des années 1940-1950 obsédé par l'idée de l'acte absurde (Camus dira que *Service inutile* l'a « profondément remué »<sup>20</sup>).

### 3 LA FABRIQUE DU RECUEIL : HARMONISER, RÉÉCRIRE

*Service inutile* est un recueil de vingt textes, plutôt courts, précédés d'un long avant-propos.<sup>21</sup> D'emblée Montherlant les qualifie d'« essais » (II, 58, 97) et passe avec le lecteur un pacte de confiance un peu de la même sorte que le pacte autobiographique : les dates qu'il attribue à ses textes sont, dit-il, « véritables »<sup>22</sup> (II), par souci du « naturel » il s'exprimera à la première personne, avec « sobriété », et n'inventera rien « dans le dessein de [se] mettre en valeur » (12). En échange, il attend de son lecteur qu'il lui fasse confiance (167). Ces textes ont tous paru dans la presse, parfois sous un autre titre, entre le 14 août 1926 (« Pacte de sécurité ») et le 5 octobre 1935 (« Avant-propos »). Hétérogènes par leur date (7 antérieurs à 1933, 6 de 1933, 6 de 1934, 3 de 1935), ces textes le sont aussi par leur support :<sup>23</sup> revues – *La Revue de France*, *La Renaissance*, la *Revue des deux mondes* (2 articles) –, hebdomadaires – *Les Nouvelles littéraires*, l'hebdomadaire préféré de Montherlant (9 articles), *Marianne* –, quotidiens – *L'Écho de Paris* (3 articles), *L'Intransigeant* (2 articles), *Le Jour*, *La Liberté*, *Le Temps*, *Le Journal des débats*, 1933, 1934. On le voit, cet écrivain qu'on décrit comme élitiste privilégie la presse à grand tirage pour diffuser ses textes, avec une prédilection marquée soit pour la presse apolitique (*Les Nouvelles littéraires*), soit pour la presse de droite. Un seul titre, *Marianne*, se situe dans la gauche modérée : Montherlant y publie un texte favorable aux indigènes colonisés d'Afrique du Nord.

Du fait notamment qu'ils couvrent une période de dix ans (1926-1935), ce qui est long et les prive d'unité temporelle, ces textes traitent de sujets hétéroclites : non seulement des thèmes moraux qu'on vient de signaler, mais aussi de la musique arabo-andalouse,

18 Montherlant fausse sans doute le sens de l'expression évangélique. C'est ce que lui fait remarquer la revue des Jésuites *Études* : « Jamais l'Évangile n'a prôné l'inaction, tout au contraire. S'il parle de "serviteurs inutiles", c'est pour inculquer à quiconque remplit tout son devoir la modestie de ne pas s'en attribuer le mérite exclusif ». (PASSAGE, *Service inutile*, cit., pp. 828-830).

19 Le lieutenant-colonel de La Rocque, président des Croix-de-Feu, une ligue fascisante, signe en 1934 un *Service public*, chez l'éditeur de Montherlant, Grasset (LT-COLONEL DE LA ROCQUE, *Service public*, Paris, Grasset, 1934). L'année suivante, le titre de Montherlant répond à celui du colonel.

20 GABRIEL AUBARÈDE, *Rencontre avec Albert Camus*, in « Les Nouvelles littéraires » (10 mai 1951).

21 Montherlant a pourvu d'autres recueils d'essais d'un avant-propos substantiel : *La Relève du matin*, *Aux fontaines du désir*, *Un voyageur solitaire est un diable*, *Le Treizième César*. Sur ce sujet voir Marie-Catherine Huet-Brichard, « L'Avant-texte de l'essai (XIX<sup>ème</sup>-XX<sup>ème</sup> siècle) », dans PIERRE GLAUDES (éd.), *L'Essai : métamorphoses d'un genre*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2002, pp. 29-46.

22 Ce n'est pas tout à fait vrai. D'ordinaire Montherlant indique dans son recueil pour chaque essai le lieu et la date de sa prépublication. Mais il le fait presque toujours de manière incomplète ou inexacte. Curieuse négligence chez un auteur qui administre méticuleusement son œuvre (17) et déclare établir une relation de confiance avec son lecteur.

23 Nous n'indiquons pas le nombre des articles lorsqu'il n'y en a qu'un seul.



de « l'essence de l'Espagne », <sup>24</sup> de la colonisation française en Afrique du Nord, du sort fait aux animaux, du sport, des faits divers, des cérémonies du culte catholique, de la noblesse en France. Hétéroclites, ces textes le sont aussi par le genre dont ils relèvent, car tous ne sont pas des essais à l'état pur (mais cette pureté existe-t-elle ?), limitrophes qu'ils sont d'autres genres. Quelques-uns ressemblent à des notes extraites d'un carnet plus qu'à un essai (« La Grande Tentation », « Un sens perdu »). L'avant-propos tient en de nombreux endroits de l'autobiographie puisque Montherlant y retrace à grands traits son évolution intellectuelle et morale depuis ses débuts d'écrivain en 1920 jusqu'en 1935. Trois textes ont été d'abord prononcés comme des conférences (« La Prudence ou les morts perdues », « L'Écrivain et la chose publique », « La Possession de soi-même »), un autre est une préface par l'auteur à une réédition d'une de ses œuvres, *Les Olympiques*, et le recueil s'achève par une lettre d'un père à son fils. Plus étrangers au genre de l'essai, parce qu'apparemment plus objectifs mais aussi plus fictifs, deux extraits d'un roman inédit *La Rose de sable* (« Passage d'un capitaine », « Dans la palmeraie »). <sup>25</sup> et un fragment d'un dialogue théâtral, *Don Fadrique* (77-79).

Comme le font ses confrères depuis la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, Montherlant a l'habitude de rassembler dans des recueils ses articles d'abord publiés dans des périodiques, pour composer à partir d'éléments disparates un ensemble homogène et organisé. Le premier geste de l'auteur, lorsqu'il s'attèle à la composition de son recueil, consiste à faire un tri, à éliminer des textes qui détonneraient parce qu'ils sont médiocres, redondants ou mal accordés au thème directeur, comme les « essais lyriques, ne comportant pas de morale » (II), rassemblés dans d'autres recueils, *Aux fontaines du désir*, *Un voyageur solitaire est un diable*. Il a pourtant éliminé une « chronique », parue dans *L'Écho de Paris* le 6 juin 1934, « Un publiciste catholique au XIX<sup>ème</sup> siècle », consacrée à son arrière-grand-père maternel, Henry de Riancey (1816-1870). Elle cadrerait parfaitement avec la thématique familiale, aristocratique du recueil, mais elle était sans doute trop maigre, trop factuelle, et aussi peut-être trop de droite, alors que l'intention de Montherlant dans *Service inutile* semble être de ménager tous les publics. Pour compenser cette absence, on trouve ici ou là dans notre recueil des références à « ce légitimiste de tradition et de cœur ». Montherlant fait de son ancêtre, défenseur d'une cause perdue, un exemple du « service inutile », un « chevalier du néant » dont il se sent proche. De cette chronique qui eût peut-être déparé son recueil il conserve finalement la substance et l'intègre au thème central (125-126, 170). <sup>26</sup>

Les pages qu'il a retenues, Montherlant ensuite les révisé. D'une part, pour étayer, redoubler, amplifier le propos ou élever le débat, il les complète, ajoutant une ou deux pages souvent à la fin – des pages de texte (44-46, 68-71) ou des notes (122-128, 146, 152-153) –, plus rarement au début (47-48, 129-130) ou dans le corps du texte (58, 96-97, 159). Mais

<sup>24</sup> Titre de la traduction française par Marcel Bataillon (MIGUEL DE UNAMUNO, *L'Essence de l'Espagne*, trad. par MARCEL BATAILLON, Paris, Plon, 1923) d'un recueil d'essais de Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo* (1895), qui a compté pour Montherlant.

<sup>25</sup> Un troisième texte, « La Chienné de Colomb-Béchar », s'apparente aussi à un fragment de roman.

<sup>26</sup> On trouve aussi dans *Service inutile* une allusion à François de Montherlant (44-45), son trisaïeul du côté paternel, député du Tiers-État en 1789, guillotiné en 1794. Le recueil, synthèse des contraires, réunit dans un même hommage ces deux ancêtres d'opinions politiques opposées, mais tous deux hommes de cœur.



il n'a jamais ajouté un essai à la liste arrêtée en 1935 : *Service inutile* est une œuvre close de ce point de vue. D'autre part il pratique des coupures. Attardons-nous un peu sur elles. A l'origine de plusieurs des textes recueillis dans *Service inutile* il y a la lecture d'un livre récent, dans les « marges »<sup>27</sup> duquel Montherlant écrit, car il tient compte plus qu'on ne le croit de l'actualité littéraire : *Rien que la terre* (Grasset, 1926) de Morand (« Pacte de sécurité », 95, 99), *Printemps d'Espagne* (Albin Michel, 1929) de Carco (« La Tragédie de l'Espagne »), *Le Livre de consolation* (Fayard, 1933) de Louis Bertrand (« L'Âme et son ombre »).<sup>28</sup> Quand il rassemble ces textes, Montherlant gomme la référence au livre et parfois à l'auteur qui l'ont inspiré. Procédé peu élégant, mais motivé par le souci d'arracher l'article de journal à ce qu'il peut avoir de daté, de contingent, pour en faire un essai plus intemporel, s'harmonisant avec ses voisins et du recueil une œuvre cohérente dont chaque partie renvoie au titre. C'est ainsi que Carco dans « La Tragédie de l'Espagne » disparaît totalement, alors que le texte publié dans *La Revue de France* du 1<sup>er</sup> juin 1929 salue et commente abondamment son livre.

Couper peut conduire à substituer à un texte médiocre un autre jugé meilleur et mieux accordé à l'esprit du recueil. On en a un bel exemple avec la fin de « Chevalerie du néant », texte capital, la porte d'entrée du recueil, une fois passé l'avant-propos. L'article de *L'Écho de Paris* du 15 juin 1934, platement intitulé « Une leçon de l'Espagne », porte désormais le titre, dans le recueil, de « Chevalerie du néant » qui a une autre allure<sup>29</sup> : paradoxal (les chevaliers se battent pour une cause ou leur dame) et redoublant le titre du recueil sans le répéter.<sup>30</sup> L'article de *L'Écho de Paris* se terminait par un développement abstrait sur l'équivalence des contraires, un leitmotiv de Montherlant depuis ses débuts, une sorte de topos personnel. Bien mieux venues, les deux pages qui le remplacent dans le livre. Dès lors l'essai prend la forme d'un triptyque : le cimetière de Montherlant, les palais plateresques comparés à Versailles, et désormais à nouveau le cimetière. Surtout, *in fine*, ces deux pages expliquent le titre du recueil et le font avec panache : « Ces armoiries, sur la pierre tombale de Montherlant, qu'évoquent-elles sinon le service ? [...] Mais, alentour, la pierre follement nue, la sublime table rase me répète : inutile–inutile–inutile. » (44).

#### 4 MISE EN RECUEIL, MISE EN ORDRE

Une fois les textes révisés pour les rendre compatibles entre eux et conformes à la ligne directrice du recueil, indiquée par son titre, survient l'étape de l'organisation générale. Étape importante pour Montherlant qui n'attache le nom d'œuvres qu'aux en-

27 HENRY DE MONTHERLANT, *L'Âme et son ombre ou la réaction de l'éternel*, in « L'Écho de Paris » (20 mars 1934).

28 La référence au livre de Louis Bertrand se trouvait dans le premier paragraphe, qui a disparu du recueil, de l'article ci-dessus.

29 Autre changement de titre bienvenu : « De bonne qualité. Un jour aux courses » – HENRY DE MONTHERLANT, *De bonne qualité. Un jour aux courses*, in « L'Intransigeant » (24 février 1932) – devient en 1935 « La Mort du bourgeois » (115). Le nouveau titre ménage une surprise qui fait réfléchir : il annonce la mort prosaïque d'un antihéros, alors que l'essayiste s'incline *in fine* devant ce mort avec une « pensée pieuse » (118).

30 Le mot *néant* réapparaît à la fin de l'essai et à la fin des notes (45, 46). Montherlant aime les titres frappants. Il les emprunte même aux critiques littéraires (46) !

semble solidement construits.<sup>31</sup> Le lecteur perçoit immédiatement comme des œuvres *L'Équinoxe de septembre* (1938) et *Le Solstice de juin* (1941), deux recueils où Montherlant se préoccupe de l'état de la cité, et en ce sens comparables à *Service inutile*, mais centrés sur une période plus brève et un sujet plus restreint – les tensions avec l'Allemagne entre 1936 et 1938, la défaite de 1940 et les débuts du régime de Vichy. De même nul ne doute qu'*Aux fontaines du désir* est une œuvre, à cause de la présence d'un *je* autobiographique qui s'affirme au fur et à mesure que le recueil progresse.<sup>32</sup> Il n'en va pas ainsi avec *Service inutile* : l'auteur-énonciateur y importe moins que les objets divers qui s'offrent à sa réflexion, il est un témoin ou un juge plutôt qu'un personnage, quant à l'idée du « service inutile » censée réunir les pièces du recueil, elle est trop abstraite, trop large peut-être pour lui assurer une forte cohérence.

A vrai dire, on ne saisit pas immédiatement la structure de *Service inutile*, le recueil n'étant pas divisé en sections, comme *Aux fontaines du désir*. L'avant-propos suggère une piste : l'année 1932, où il rentre à Paris après sept ans passés dans le Sud, marque une rupture dans la vie de Montherlant (30). Elle marque une rupture dans *Service inutile* également. On y distingue en effet deux parties, la première consacrée au Sud (Afrique du Nord, Espagne), la deuxième, à partir du texte sur *Les Olympiques*, à la France.<sup>33</sup> Le plan thématique qui a été retenu ne respecte pas l'ordre chronologique des pré-publications dans les périodiques,<sup>34</sup> mais il ne viole pas celui de la biographie. Ces deux parties – le Sud, la France – forment un couple antithétique où s'opposent l'archaïsme et la modernité, la vie bonne et la vie mauvaise, la qualité et la médiocrité (73), le Sud mettant en relief les carences de la France. Quant aux textes sur l'Afrique du Nord colonisée (81-107), ils se situent dans l'entre-deux : ils appartiennent aux textes sur le Sud, mais aussi aux textes sur la France qui dégrade ses colonies en les dominant. Il faut mettre à part l'avant-propos, publié partiellement dans *Les Nouvelles littéraires* après tout le reste, le 5 octobre 1935, qui relève du paratexte, et aussi « Chevalerie du néant » qui le prolonge.

Travail plus minutieux : Montherlant regroupe les différentes pièces du recueil de façon à ce qu'elles entrent en rapport les unes avec les autres. Rapport de contiguïté : contiguïté ressemblante (« La Mort du bourgeois » et « Un sens perdu », deux réflexions sur des faits divers, sur la qualité humaine chez les gens ordinaires, « La Fête à l'écart » et « Sur la noblesse en France », deux textes sur les deux ordres de l'Ancien Régime, l'Église et la noblesse, « à l'écart » du monde moderne) ou contiguïté antithétique (« Pacte de sécurité » et « La Chienne de Colomb-Béchar », deux textes sur des animaux, l'animal souffrant, l'animal ignoble). Rapport de symétrie à distance : en tête et en fin du livre, l'avant-propos et la « Lettre d'un père à son fils » se répondent, dans deux genres dif-

31 A cause de sa construction lâche, le recueil d'essais laisse un peu insatisfait un Montherlant, « avide d'écrire des œuvres "construites", après avoir déjà fait imprimer trop de livres qui ne sont que des recueils d'essais » (HENRY DE MONTHERLANT, *L'Étoile du soir*, Paris, Henri Lefebvre, 1949, p. 5).

32 Voir JEAN-FRANÇOIS DOMENGET, *Montherlant essayiste : l'art de la composition dans Aux fontaines du désir*, in *Lire Montherlant*, sous la dir. de CLAUDE COSTE, JEANYVES GUÉRIN et ALAIN SCHAFFNER, Paris, Honoré Champion, 2015, pp. 193-210.

33 Ici ou là le plan de *Service inutile* laisse à désirer : on comprend mal la place de « Pacte de sécurité » parmi les textes sur l'Afrique du Nord.

34 Un exemple : *Un vainqueur élève-t-il une statue au vaincu ?*, « Marianne » (25 septembre 1935), a rejoint des textes des années 1932-1933 sur l'Afrique du Nord colonisée.

férents, car il s'agit de deux mises au point synthétiques, l'une sur la vie et les idées de Montherlant jusqu'en 1935, l'autre sur sa morale. « Chevalerie du néant » et la « Lettre d'un père à son fils » se font écho également : ce sont deux textes sur la famille (Montherlant et ses ancêtres paternels, le père et son fils), le premier expose une conception de l'action, le deuxième son application pratique dans l'éducation et la même formule y revient : « l'idée que je me fais de moi » et « l'idée que vous vous ferez de vous-même » (45, 212).

Comme il est d'usage chez les essayistes, dans son avant-propos, Montherlant veut convaincre son lecteur de l'« unité » (11) de son recueil entre les « morceaux » duquel il a tendu « une sorte de trame » (12). Unité qui tient, selon lui, au fait que les textes réunis dans *Service inutile* visent un même but moral. Ils s'interrogent sur la « qualité » humaine ou son défaut, ils font la leçon, ils disent : « Je juge que ceci est bien. Je juge que cela est mal. » (11) Ancrés dans des lieux, une époque, ils constituent une sorte d'essai, d'un ton uniformément sévère,<sup>35</sup> sur la France de 1935, même ceux qui traitent de l'Afrique du Nord et de l'Espagne, comme le montre la dernière partie d'un essai sur le flamenco, « Pour le chant profond », dure diatribe contre l'artifice qui étoufferait en France, dans les relations sociales, à l'école, dans l'art, tout ce qu'il y a « de vigoureux et d'inspiré » (59). Tous les textes du recueil « cherchent donc à servir », même si Montherlant est persuadé que ce service est « inutile » à la société (11).

Déployant le titre, au fil des pages reviennent sans cesse les deux mots-clés *service* et *inutile*, ce qui donne sa consistance au recueil, qui s'achève sur une reprise du titre (216). Par ailleurs, chaque essai renvoie plus ou moins explicitement au thème de la vanité de l'action indiqué dans le titre. Tel est le cas, on l'a vu, pour « Chevalerie du néant », et aussi pour « La Tragédie de l'Espagne » et « La Grande Tentation », deux textes nourris d'un nihilisme à l'espagnole, pour « Un vainqueur élève-t-il une statue au vaincu ? », article d'une certaine manière inutile puisque son auteur a renoncé à le publier dans la presse (93), pour « *Les Olympiques* », préface qui dénie au sport dans une société corrompue toute vertu éducative, pour « La Mort du bourgeois » et « Un sens perdu » où Montherlant s'émeut de voir la qualité humaine incomprise du plus grand nombre, pour « La Fête à l'écart » et « Sur la noblesse en France », célébrations de deux « cadavres » (150), le culte catholique et la noblesse.

Les mots *service* et *inutile* ne sont pas les seuls à se répéter. Si l'on considère les titres des essais, ils mettent en valeur eux aussi quelques mots-clés : âme, chevalerie, néant, noblesse, perdu, possession de soi-même. Il est d'autres mots qui se répètent dans le corps du texte : arche, essentiel, honnêteté, mépris, ordre, qualité, unique nécessaire. Des phrases entières, en particulier des citations, se répètent pareillement. De Mgr Darboy : « Votre erreur est de croire que l'homme a quelque chose à faire en cette vie. » (9, 69, 70),<sup>36</sup> de

35 Montherlant perçoit dans son recueil une unité de ton. En effet, d'après lui, une « sorte de plainte [...] s'échappe de tous les textes qui ont formé *Service inutile* », de « la sévérité » à l'égard de ses « compatriotes » (35).

36 Montherlant a sans doute trouvé cette phrase dans *L'Agonie du christianisme*, ch. 10, de Miguel de Unamuno, livre d'abord publié en français dans une traduction de Jean Cassou (MIGUEL DE UNAMUNO, *L'Agonie du christianisme*, trad. par JEAN CASSOU, Paris, Rieder, 1925) avant de l'être à Madrid en 1931, après la chute de Primo de Rivera. On trouvera la phrase de Mgr Darboy dans une édition plus récente de cette traduc-

l'*Entretien avec M. de Saci* la phrase sur les deux maîtres de Pascal, l'un qui lui enseigne les sciences, l'autre qui lui apprend à les mépriser (9, 187),<sup>37</sup> de l'Éclésiaste (2.15) : « J'aurai le même sort que l'insensé. Pourquoi donc ai-je été plus sage ? » (44, 117), d'Henry de Riancey une devise : « Pour le plaisir. » (126, 132) Ainsi se construit – c'est le mot d'un essayiste, Diderot – un ordre « sourd »<sup>38</sup> perceptible au lecteur consciencieux, moins attentif à la diversité des contenus qu'au retour quasi musical des motifs, lequel témoigne de la cohérence d'une pensée et d'un imaginaire. Ainsi le recueil fait coexister deux contraires : une variété de surface, celle des sujets, et une continuité profonde, celle des motifs obsédants.

Tel est le propre de tout recueil bien construit : il structure une production journalistique apparemment anarchique. Par la connivence qu'il instaure entre eux il donne un sens plus riche aux textes qu'il rassemble. Dans *Service inutile* l'ordre l'emporte donc sur le désordre, sans que se perde pour autant ce qui fait le charme d'un recueil : la variété de ses sujets. Alliance des contraires caractéristique de tout recueil, du genre de l'essai et de Montherlant lui-même.

## 5 L'ESSAYISTE EN ÉQUILIBRE ENTRE LES CONTRAIRES

On a décrit l'essai comme un « genre intermédiaire ». Quant à l'essayiste, comme Montaigne, il assume ses contradictions plutôt que d'énoncer une doctrine. Si tel est le cas, le tempérament de Montherlant le destinait à être essayiste, car il peut paraître sûr de soi et dogmatique, mais il sait « les contrariétés du monde et les [s]iennes propres » (163) et les exprime. Aussi, même dans ses discours les plus médités, ne propose-t-il que des vues personnelles qui « ne valent que pour lui » (171) : « Je vous montre une idée dont je suis plein », déclare-t-il dans une conférence avant d'ajouter : « Mais cela ne prouve pas qu'elle soit juste » (168).<sup>39</sup> Aussi prie-t-il son public de ne pas accorder une créance excessive à ses propos (184, 185, 187, 196). Comme beaucoup d'essayistes,<sup>40</sup> il admet en effet que sur un sujet donné il y a de la vérité dans deux points de vue opposés : « Le monde est à la fois si étendu et si plein de replis qu'il ne faut pas moins de plusieurs projecteurs, égaillés sur des points de vue très divers, pour le mettre dans un éclairage qui ne le trahisse pas trop » (196). Position qu'il adopte, par exemple, à propos de la noblesse : « Je suis de ces gens-là. Sans en être. Là-dedans et à côté, comme je suis "là-dedans et à côté" de toute chose » (157). L'essayiste chez Montherlant se situe donc à la jonction des contraires, en une sorte d'entre-deux. Dans *Service inutile*, « en un temps où la patrie est

tion (MIGUEL DE UNAMUNO, *L'Agonie du christianisme*, trad. par JEAN CASSOU, Paris, Berg International Éditeurs, 1996, p. 120). Dans *Service inutile* Montherlant fait allusion à un autre essayiste espagnol, surtout connu comme peintre, José Gutiérrez Solana, lorsqu'il se réfère (67) au titre de son ouvrage *La España negra* (1920).

37 BLAISE PASCAL, *Pensées et opuscules*, éd. par LÉON BRUNSCHVICG, Paris, Hachette, 1909, p. 147.

38 Denis Diderot, *Réflexions sur le livre "De l'Esprit" par M. d'Helvétius* (1758), cité dans PIERRE GLAUDES et JEAN-FRANÇOIS LOUETTE, *L'Essai*, Paris, Hachette, 1999, p. 140.

39 Et ailleurs : « Si on recoupaît mon opinion avec une opinion toute contraire, peut-être alors apparaîtrait un à peu près qui serait voisin de la vérité. » (196)

40 Voir LANGLET, *L'Abeille et la Balance*, cit., pp. 51, 59, 250, 268.

en danger » (167), on le voit affirmer le devoir pour l'écrivain de s'engager, de « servir » (168) et dans le même mouvement celui de se tenir « à l'écart » (147, 184).<sup>41</sup>

Engagement : en 1935, *Service inutile* est le premier des essais « civiques » de Montherlant (suivront *L'Équinoxe de septembre* en 1938 et *Le Solstice de juin* en 1941). L'essayiste s'y défait de son égotisme, qu'il avait cultivé notamment dans *Aux fontaines du désir* (1927), se place en « situation » dans son époque et s'inquiète de la fragilité de la France face aux épreuves qui la menacent (143, 162). Il fallait alors que la pression des événements fût forte pour qu'un écrivain aussi rétif à l'engagement s'interroge, comme tant d'autres, sur « l'écrivain et la chose publique » (164-172). Malgré le mal qu'il en dit (173-175), Montherlant lit les journaux (119-128). Il fait allusion, parfois pour en sourire, aux idées en vogue et aux textes – des essais – qui les expriment : *La Révolution nécessaire* de Robert Aron et Arnaud Dandieu (1933) (35) et leur revue d'inspiration personneliste *L'Ordre nouveau* (1933-1938), *Un nouveau Moyen Âge* de Nicolas Berdiaeff (1927) (177). *Service inutile* évoque ici ou là les événements de l'époque : « la Révolution espagnole »,<sup>42</sup> les armements de l'Allemagne (33), le 6 février 1934 (161), le conflit italo-éthiopien (94), le plébiscite de la Sarre (178). On trouve dans l'avant-propos les mots de *classe sociale* (18, 28, 157, 174) et de *révolution* (32, 35, 36, 61), rares sous sa plume jusque-là. Ses conférences manifestent l'inquiétude qui saisit la France à cause de la guerre qu'on sent venir (143-144, 167, 192). Mais on chercherait en vain dans *Service inutile* un tableau un peu précis de la situation économique, sociale, politique, militaire de la France entre 1929 et 1935 : rien sur l'augmentation de la misère, rien sur le nazisme. Plus précis peut-être les remèdes énergiques que Montherlant suggère pour guérir le mal français : par exemple, la censure des périodiques qui corrompent la jeunesse (111).

Retraite : Montherlant s'intéresse-t-il vraiment à son époque ? Il s'inscrit plutôt dans ses marges socialement, politiquement. Il déclare appartenir au « parti du passé ». <sup>43</sup> Avec sympathie *Service inutile* cite les idéologues de la droite traditionaliste – Louis Veuillot (51), Henry Bordeaux (33) –<sup>44</sup> et se réfère à ses valeurs : la noblesse et la lignée familiale, l'armée – « Passage d'un capitaine » dresse le portrait flatteur d'un capitaine de l'aviation, Montherlant fait sa conférence sur « La Prudence ou les morts perdues » à l'École de Guerre et il nous apprend que la carrière d'officier l'a tenté (26), – l'Église – « La Fête à l'écart » célèbre le culte catholique à la manière de Barrès. Il ne remet pas en cause la République et se réclame de « nos grands ancêtres, les hommes de la Révolution française »

41 Engagement et retraite, comme chez le moine-soldat (39, 73), le roi-moine – Charles-Quint (73-77), le cardinal Ximénez, le protagoniste de l'avant-dernière pièce de Montherlant, *Le Cardinal d'Espagne* (187) –, ou le sportif amateur (183, 187). Personnages obsédants dans l'imaginaire de Montherlant, illustrations du « service inutile », parce qu'engagés dans l'action néanmoins ils ne la prennent pas tout à fait au sérieux.

42 MONTHERLANT, *Service inutile*, cit., p. 84. Montherlant désigne par ces mots la chute de la monarchie et la proclamation de la République en 1931.

43 « Je suis par la naissance du parti du passé » (HENRY DE MONTHERLANT, *La Fête à l'écart*, in « 1933 » (11 octobre 1933), p. 9). Phrase supprimée dans le recueil de 1935 et les éditions suivantes.

44 Citations compensées par une de Trotsky (69) et une autre de Lénine (183), supprimée dans l'édition de la Pléiade de 1963. Montherlant a trouvé la phrase de Veuillot, extraite d'un article de *L'Univers* du 26 juin 1869, au chapitre 7 de *L'Agonie du christianisme* d'Unamuno (UNAMUNO, *L'Agonie du christianisme*, cit., p. 9). On trouve un salut à la gauche dans l'avant-propos de *Service inutile* qui qualifie de « beau livre » le *Journal d'un homme de quarante ans* de Jean Guéhenno (Grasset, 1934) (12), compliment gommé en 1963 et sans doute déjà avant.

(181), mais on peut lire dans telle page de *Service inutile* pêle-mêle des attaques contre les instituteurs, le certificat d'études et « le jargon démocratique » (59). Chez Montherlant, le citoyen s'ancre neuf fois sur dix à droite, parmi les « émigrés de l'intérieur » (33), et l'écrivain en tant que tel se situe « à l'écart ». *Service inutile* l'assimile constamment à d'autres figures de la solitude : le moine dans son couvent (188), le sage sur « la montagne de Lucrèce » (188), contemplant de loin les événements, avec le « sourire de sa supériorité » (132), cette ironie qu'on attribue souvent aux essayistes.<sup>45</sup> Voici Proust mort dans une « pièce nue » et « auprès du cadavre, la collection des ouvrages du mort : un îlot de terre ferme au milieu du fleuve de ce qui passe » (162-163). Pour dire l'isolement qui sauve et qui crée, notons l'image classique de l'île (149), reprise par celle de l'Arche de Noé (149, 162, 163, 193). Montherlant associe le vocabulaire biblique et chrétien à celui de la sagesse antique, en quoi il est fidèle à la tradition de l'humanisme, celle de ces essayistes qui prétendent, comme Montaigne, par la solitude se libérer des idées reçues et en même temps servir la communauté : « Un grand écrivain sert sa patrie par son œuvre, plus et bien plus que par l'action à laquelle il peut se mêler » (168).<sup>46</sup>

L'écrivain « met le sac au dos quand le tocsin sonne, mais sait que sa destinée est ailleurs » (168). On ne saurait mieux dire cette coexistence d'engagement et de retraite qui caractérise la position de Montherlant face aux urgences de l'heure et peut-être la position de nombre d'essayistes, citoyens mais réfractaires aux mots d'ordre, hérétiques,<sup>47</sup> bref au point de jonction des contraires.

Même coexistence des contraires pour ce qui est des idées. Les essayistes pensent volontiers « à l'encontre de l'opinion commune » (206). L'auteur de *Service inutile* n'échappe pas à la règle. « Sage tout seul » (103, 134, 189), il s'effraie en 1935 de voir les « masses » (182) s'enflammer « pour quelque mythe absurde construit de toutes pièces par la malice ou la rêverie d'un exalté » (180). Au rebours de la presse, dont il donne des extraits, dans « Un sens perdu » il fait l'éloge de Serge Dimitrief, un Russe émigré, qui s'est suicidé pour expier l'assassinat par un compatriote du président Doumer. Ailleurs il suggère cette proposition saugrenue pour beaucoup à droite et aussi à gauche que la mairie d'Alger élève une statue « aux indigènes de l'Afrique du Nord, morts en défendant leur sol contre nous » (92). L'essayiste, et aussi l'aristocrate se plaisent ici à prendre le contrepied de l'opinion majoritaire : en 1935 l'anticolonialisme affirmé de Montherlant (28, 83-89, 91-94, 101-107) est une position politique surprenante chez un homme de droite et tout à fait minoritaire, car les Français approuvent alors la politique coloniale et seuls les communistes la condamnent fermement.<sup>48</sup> Non-conformiste, la pensée de Montherlant s'exprime en formules qui ont heurté les lecteurs, comme cette « vertu de mépris » (187, 204, 207) que le père, dans sa lettre, recommande à son fils. *Service inutile* regorge de for-

45 LANGLET, *L'Abeille et la Balance*, cit., pp. 73, 74, 155, 216, 217.

46 Montherlant fait cette déclaration dans « L'Écrivain et la chose publique », conférence donnée à la Sorbonne le 15 mai 1934, trois mois après l'émeute du 6 février. Les organisateurs – de droite et d'extrême droite – attendaient un engagement plus ferme à leur côté. Voir JEAN-LOUIS GARET, *Un écrivain dans le siècle, Henry de Montherlant*, Paris, Éditions des Écrivains, 1999, p. 78.

47 « La loi formelle la plus profonde de l'essai est l'hérésie » (*L'Essai comme forme* [1958], dans THEODOR W. ADORNO, *Notes sur la littérature* [1954-1958], Paris, Flammarion, 1984, p. 29).

48 Voir Michel Raimond dans HENRY DE MONTHERLANT, *Romans II*, éd. par MICHEL RAIMOND, Paris, Gallimard, 1982, pp. 1335-1336, 1342-1343.



mules paradoxales : « Il faut perdre un peu, la sensation en est bonne » (19), « Il y a plus d'esprit à négliger mainte question qu'à la résoudre » (178), « L'inertie est une vertu » (179), « Rien n'est plus sage que le geste d'abandonner des positions » (185). Affirmations volontairement déroutantes chez celui qu'on a longtemps appelé un « professeur d'énergie ».

D'autres essais en revanche développent des lieux communs. Montherlant s'en justifie en soutenant qu'il « aime mieux être accusé de donner dans un lieu commun que risquer de soutenir une erreur » (142, 177, 200). Mais il passe la mesure lorsqu'il écrit sur « l'essence de l'Espagne », dont il nous donne une image stéréotypée. Il n'y a quasiment pas une ligne, certes, dans *Service inutile* sur la corrida, car Montherlant a consacré un roman, *Les Bestiaires*, à ce sujet en 1926, mais on peut y lire un long essai, « Pour le chant profond » (1929-1934) sur le flamenco, un spectacle d'origine andalouse, mais célébré par beaucoup d'intellectuels espagnols, García Lorca par exemple, et français depuis la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle comme constituant d'une supposée identité espagnole et l'un des lieux obligés en France de tout écrit sur l'Espagne. Les deux essais qui suivent, « La Tragédie de l'Espagne » et « La Grande Tentation », multiplient en 1929 et en 1933 d'autres stéréotypes sur l'Espagne mystique, fascinée par la retraite, le néant et la mort, dont la figure emblématique est Charles-Quint, l'empereur retiré parmi les moines (« La Grande Tentation »).<sup>49</sup> Stéréotypes qui semblent d'autant plus fragiles, littéraires, au sens mauvais du terme, qu'on les lit après la vraie tragédie que fut la guerre civile.

Lieux communs également les topoï sur lesquels Montherlant brode dans ses conférences sur la prudence ou la possession de soi-même. Il y déploie tous les thèmes de cet humanisme classique où se mêlent morale chrétienne, épicurisme et stoïcisme : le *theatrum mundi* – Montherlant cite *La Vie est un songe* de Calderón (45) –, la vanité de l'histoire (tout ce qui se passe s'est déjà passé, l'actualité ne compte pas au regard de l'éternel, 37, 182, 186), la retraite.<sup>50</sup> Comme beaucoup d'essayistes, Montherlant pour penser se cherche des garants, se réfère à une culture : l'histoire pour lui est une réserve d'exemples utiles pour se conduire (161).<sup>51</sup> Les citations abondent dans *Service inutile*, car Montherlant se plaît à suivre l'enseignement des maîtres : l'Ecclésiaste (39, 44, 117, 144), les Évangiles (45, 69, 172, 188), Lucrèce (181, 188), Montaigne (32, 164, 172, 187, 188), reconnu comme le père des essayistes depuis les années vingt,<sup>52</sup> les moralistes classiques, La Rochefoucauld (134,

49 Dans son recueil Montherlant a gommé de « La Tragédie de l'Espagne » un autre poncif, dans lequel il donnait dans *La Revue de France*, le 1<sup>er</sup> juin 1929 (HENRY DE MONTHERLANT, *La Tragédie de l'Espagne*, in «La Revue de France» (1<sup>er</sup> juin 1929), pp. 506-513) : celui de l'empreinte indélébile de l'islam sur la culture espagnole.

50 Sur ces thèmes chers aux moralistes de l'époque classique, voir LOUIS VAN DELFT, *Le Moraliste classique*, Genève, Droz, 1982. Sur la référence à l'Ecclésiaste chez les écrivains français, voir JEAN-CHARLES DARMON (éd.), *Littérature et vanité. La Trace de « L'Ecclésiaste » de Montaigne aux temps présents*, Paris, Presses universitaires de France, 2011.

51 Montherlant appartient ainsi au premier des deux « régimes d'historicité » que distingue François Hartog (FRANÇOIS HARTOG, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps* [2003], Paris, Seuil, 2012, pp. 106-109). Il appartient à l'ancien « régime », dominant jusqu'à la veille de la Révolution et résumé dans la formule de Cicéron : « *Historia magistra vitae* » (*De Oratore* II, 36). Dans ce « régime » l'histoire est pourvoyeuse d'exemples et de leçons, les modèles viennent du passé, qui permet de comprendre le présent et de prévoir l'avenir.

52 Sur ce sujet, voir MACÉ, *Le Temps de l'essai*, cit., p. 80.



201), Pascal surtout (9, 169, 187, 198), et beaucoup d'autres cités pêle-mêle.<sup>53</sup>

Dans sa pratique d'écrivain on retrouve chez l'auteur de *Service inutile* la même imbrication des contraires que dans l'ordre des idées. Quelques essais relèvent de l'esthétique, plutôt moderne, du fragment et s'apparentent à des notes : « La Grande Tentation » (74) et surtout « Un sens perdu » (122-128), texte-mosaïque juxtaposant notes, citations et extraits de presse. Quant à des essais plus cohérents, comme « Chevalerie du néant », « Pour le chant profond » ou « La Tragédie de l'Espagne », leur cohérence n'a rien d'immédiat, car ils procèdent, par suppressions et ajouts, d'un montage d'éléments disparates. « Pour le chant profond » juxtapose deux textes de dates différentes : « Le Concert dans un parc » (*L'Écho de Paris*, 1<sup>er</sup> juillet 1934) (48-51) et « Pour le chant profond » (*Les Nouvelles littéraires*, 7 septembre 1929) (52-63). Ensemble précédé de deux paragraphes, ajoutés dans le recueil en 1935 (47-48), enrichi, en 1935 aussi, d'une vingtaine de lignes, qui s'inspirent d'un passage de *La Nouvelle Héloïse* (58), et amputé d'une anecdote jugée sans doute trop dure à l'égard de nos officiers aux colonies (57). Pourtant, à la lecture, rien ne transparait de ces remaniements : l'essai, dans le recueil, propose trois récits gradués, à la signification analogue, qui se passent le premier à Tlemcen, le second « en terre marocaine » (48), le troisième à Séville, récits pris en charge le premier par « un écrivain de l'Afrique du Nord » (47), les deux autres par le *je*. Belle ordonnance classique qui procède en fait d'un bricolage plus moderne.<sup>54</sup> Beaucoup des essais de *Service inutile* appartiennent pourtant à des genres plus codifiés où il importe de suivre d'emblée un plan, car on s'y adresse explicitement à un destinataire : la préface, la lettre et surtout le discours. Montherlant y développe alors son idée plus qu'il ne la cherche. Vérité déjà toute faite – même s'il se défend de tout dogmatisme (168, 171, 196) –, à l'opposé de celle que les essayistes poursuivent plus confusément.<sup>55</sup>

Quant au ton et au style, Montherlant se plaît à changer de registre, mouvement naturel chez un auteur qui, en bon essayiste, tient à percevoir l'objet de tous les points de vue (196) : ainsi un mot trivial, « pantoufle », suffit à faire douter des mérites d'un officier (82). En matière de ton et de style *Service inutile* combine les contraires. Quelquefois vulgarité du pamphlétaire – « La France est un fromage mou, où l'on entre, que l'on taille comme on veut. » (30) –, gouaille à la Céline – la chienne de Colomb-Béchar, allégorie grotesque de la France coloniale, est une figure bouffonne. Ou bien sécheresse stendhaliennienne bienvenue dans un article de journal, lorsque Montherlant s'intéresse au sort de gens ordinaires (« La Mort du Bourgeois », « Un sens perdu »). Souvent élévation digne de Chateaubriand dans « Chevalerie du néant » ou de Bossuet dans les trois textes de « L'Âme et son ombre », morceaux d'un tel brio, où l'imitation des maîtres est si parfaite qu'elle frise le pastiche. Jugeons-en par ces quelques lignes : « Âme de l'artiste, [...] laissez-leur cette ombre, qu'ils la puissent croire à eux, qu'ils la puissent piétiner, qu'ils la

53 Dans une même page se bousculent Lucrèce, Goethe, Barrès (181), dans une autre Dante, l'Anonyme de Francfort, Dostoïevski, Sophocle (195).

54 On ne peut exclure que Montherlant ait rédigé d'un coup un essai qu'il a ensuite à des fins commerciales monnayé à des dates différentes dans deux périodiques. Dans l'état actuel de nos connaissances, rien n'accrédite cette hypothèse.

55 Plus un discours est réussi, c'est-à-dire convaincu et convaincant, plus il perd le caractère d'un essai. Voir LANGLET, *L'Abeille et la Balance*, cit., p. 59.

puissent tenir pour solidaire des objets infimes que distraitement elle épouse, et élevez-vous, affamée de profondeur, de plénitude et de lumière, en un lieu où les fantômes de la terre ne nous gouverneront plus » (164). Nombreuses sont les pages dans *Service inutile* où triomphe la rhétorique. Montherlant file des images somptueuses, d'un baroque échevelé, comme celle où il voit Notre-Dame de Paris sous les traits « d'une galère capitane » (150). Il utilise toutes les figures de mise en valeur et de dramatisation, notamment cette figure désuète, la prosopopée – il fait parler l'âme de l'artiste (163), ailleurs il donne la parole à l'Espagne (66-68) et au roi Alphonse XIII (69) pour justifier ce qu'il croit être, en 1929,<sup>56</sup> le repli de ce pays sur lui-même. Autre figure académique, l'apostrophe. La conclusion de « La Fête à l'écart » interpelle les « voix d'argent et de faïence » qui à Notre-Dame lui traversent le cœur (151), celle de « L'Âme et son ombre » commence par cette apostrophe : « Ô âme » (164), reprise une deuxième fois, et se poursuit en trois périodes ponctuées d'anaphores. Montherlant prétend refuser l'éloquence, écrire simplement (12, 93, 130, 172), et il le fait quelquefois, mais le discours moral et les règles de la rhétorique l'emportent dans le dernier tiers de *Service inutile*, ce qui tend à faire oublier que le recueil est un ensemble hybride sur le plan esthétique comme sur les autres.

## 6 CONCLUSION

Il est difficile de se tenir à la frontière, à la jonction des contraires. Montherlant y réussit. Il réussit à faire de *Service inutile* un tout cohérent, même si la matière, très diverse, déborde ici ou là le réseau pourtant très dense des échos dans laquelle elle est prise. Quant à l'essayiste, il s'inquiète des faiblesses de la France, mais se tient au-dessus des partis, dans un rôle d'observateur et de donneur de leçons, cultivant deux tendances de l'essai, celle de l'essai intempestif, non-conformiste et celle, plus impersonnelle, du stéréotype ou du discours dogmatique. De ce point de vue *Service inutile* est exemplaire : comme beaucoup d'essais et de recueils d'essais, même s'il cherche la cohérence en alliant les contraires, il exhibe son hybridité, esthétique et idéologique, il témoigne de l'inconfort où se tient une pensée libre qui accepte ses contradictions – celle d'un individualiste attaché à sa lignée, d'un noble qui juge « nécessaire » la révolution (35), d'un lecteur des Anciens pris dans les tourmentes du temps présent.

<sup>56</sup> Repli qui n'est pas tout à fait une idée en l'air, puisque l'Espagne, qui n'a pas participé à la Grande Guerre, se retire provisoirement de la SDN en 1926.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADORNO, THEODOR W., *Notes sur la littérature* [1954-1958], Paris, Flammarion, 1984. (Citato a p. 112.)
- Anthologie des essayistes français contemporains*, Paris, Éditions Kra, 1929. (Citato a p. 102.)
- ARAGON, LOUIS, *Service inutile*, in «Commune», xxviii (décembre 1935), pp. 465-470. (Citato a p. 104.)
- AUBARÈDE, GABRIEL, *Rencontre avec Albert Camus*, in «Les Nouvelles littéraires» (10 mai 1951). (Citato a p. 105.)
- BARRÈS, MAURICE, *Le Culte du Moi* [1888-1891], Paris, Hachette, 1966. (Citato a p. 103.)
- BILLY, ANDRÉ, *Sur l'avant-propos de Service inutile*, in «L'Œuvre littéraire» (22 octobre 1935). (Citato a p. 104.)
- BLANC, ANDRÉ, *Montherlant disciple de Barrès : l'imitation et la distance*, in «Revue d'Histoire Littéraire de la France» (juillet-août 1978), pp. 597-609. (Citato a p. 103.)
- CAMUS, ALBERT, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, 2006. (Citato a p. 103.)
- DARMON, JEAN-CHARLES (éd.), *Littérature et vanité. La Trace de « L'Éclésiaste » de Montaigne aux temps présents*, Paris, Presses universitaires de France, 2011. (Citato a p. 113.)
- DELFT, LOUIS VAN, *Le Moraliste classique*, Genève, Droz, 1982. (Citato a p. 113.)
- DERMENGHEM, ÉMILE, *Service inutile*, in «La Vie intellectuelle» (25 novembre 1935), pp. 161-165. (Citato a p. 104.)
- DOMENGET, JEAN-FRANÇOIS, *Montherlant critique*, Genève, Droz, 2003. (Citato a p. 103.)
- *Montherlant essayiste : l'art de la composition dans Aux fontaines du désir*, in *Lire Montherlant*, sous la dir. de CLAUDE COSTE, JEANYVES GUÉRIN et ALAIN SCHAFFNER, Paris, Honoré Champion, 2015. (Citato a p. 108.)
- FERNANDEZ, RAMON, *À propos de "La Possession de soi-même"*, in «NRF» (1<sup>er</sup> décembre 1935). (Citato a p. 104.)
- GARET, JEAN-LOUIS, *Un écrivain dans le siècle, Henry de Montherlant*, Paris, Éditions des Écrivains, 1999. (Citato a p. 112.)
- GLAUDES, PIERRE (éd.), *L'Essai : métamorphoses d'un genre*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2002. (Citato a p. 105.)
- GLAUDES, PIERRE et JEAN-FRANÇOIS LOUETTE, *L'Essai*, Paris, Hachette, 1999. (Citato a p. 110.)
- GOLDMAN, LUCIEN, *Pour une sociologie du roman* [1964], Paris, Gallimard, 1986. (Citato a p. 102.)
- HARTOG, FRANÇOIS, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps* [2003], Paris, Seuil, 2012. (Citato a p. 113.)
- JALOUX, EDMOND, *Service inutile de Henry de Montherlant*, in «Les Nouvelles littéraires» (25 janvier 1936). (Citato a p. 103.)
- LALOU, RENÉ, *Service inutile*, in «Les Nouvelles littéraires» (26 octobre 1935). (Citato a p. 104.)
- LANGLET, IRÈNE, *L'Abeille et la Balance. Penser l'essai*, Paris, Classiques Garnier, 2015. (Citato alle pp. 103, 110, 112, 114.)
- LUKÁCS, GYÖRGY, *L'Âme et les formes* [1911], Paris, Gallimard, 1974. (Citato a p. 102.)

- MACÉ, MARIELLE, *Le Temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Belin, 2006. (Citato alle pp. 102, 113.)
- MAULNIER, THIERRY, *La Morale d'Henry de Montherlant*, in «Revue universelle» (15 octobre 1935), pp. 238-242. (Citato a p. 104.)
- MAURY, LUCIEN, *Montherlant moraliste*, in «Revue bleue» (1936), pp. 133-135. (Citato a p. 104.)
- MONTHERLANT, HENRY DE, *La Tragédie de l'Espagne*, in «La Revue de France» (1<sup>er</sup> juin 1929), pp. 506-513. (Citato a p. 113.)
- *De bonne qualité. Un jour aux courses*, in «L'Intransigeant» (24 février 1932). (Citato a p. 107.)
- *La Fête à l'écart*, in «1933» (11 octobre 1933). (Citato a p. 111.)
- *L'Âme et son ombre ou la réaction de l'éternel*, in «L'Écho de Paris» (20 mars 1934). (Citato a p. 107.)
- *Service inutile*, Paris, Grasset, 1935. (Citato alle pp. 102, 111.)
- *L'Étoile du soir*, Paris, Henri Lefèbvre, 1949. (Citato a p. 108.)
- *Essais*, Paris, Gallimard, 1963. (Citato a p. 101.)
- *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1972. (Citato a p. 103.)
- *Romans II*, éd. par MICHEL RAIMOND, Paris, Gallimard, 1982. (Citato a p. 112.)
- *Service inutile*, Paris, Gallimard, 2005. (Citato a p. 102.)
- PASCAL, BLAISE, *Pensées et opuscules*, éd. par LÉON BRUNSCHVICG, Paris, Hachette, 1909. (Citato a p. 110.)
- PASSAGE, HENRY DU, *Service inutile*, in «Études» (20 décembre 1935), pp. 828-830. (Citato alle pp. 104, 105.)
- PICON, GAÉTAN, *Panorama des idées contemporaines*, Paris, Gallimard, 1957. (Citato a p. 102.)
- ROCQUE, LT-COLONEL DE LA, *Service public*, Paris, Grasset, 1934. (Citato a p. 105.)
- ROY, JULES, *Notes sur l'œuvre de Montherlant*, in «Cahiers du Sud» (mars 1936), pp. 222-230. (Citato a p. 104.)
- SOREL, MARIE, *Le Jeu dans l'œuvre d'Henry de Montherlant*, Paris, Honoré Champion, 2015. (Citato a p. 104.)
- THÉRIVE, ANDRÉ, *Service inutile*, in «Le Temps» (3 janvier 1936). (Citato a p. 104.)
- THIBAUDET, ALBERT, *Les Essais*, in *L'Encyclopédie française*, Paris, Comité de L'Encyclopédie française, 1935, t. XVII. (Citato a p. 102.)
- UNAMUNO, MIGUEL DE, *L'Essence de l'Espagne*, trad. par MARCEL BATAILLON, Paris, Plon, 1923. (Citato a p. 106.)
- *L'Agonie du christianisme*, trad. par JEAN CASSOU, Paris, Rieder, 1925. (Citato a p. 109.)
- *L'Agonie du christianisme*, trad. par JEAN CASSOU, Paris, Berg International Éditeurs, 1996. (Citato alle pp. 110, 111.)

### PAROLE CHIAVE

Espagne ; essai ; engagement ; genres littéraires ; journal (article de) ; lieux communs ; Henry de Montherlant ; moralistes ; réécritures ; recueil ; XX<sup>ème</sup> siècle français.

### NOTIZIE DELL'AUTORE

Jean-François Domenget, qui a enseigné à l'Université de Paris X-Nanterre, est un spécialiste des écrivains français de l'entre-deux-guerres – Bernanos, Delteil, Drieu la Rochelle, Herbart, Mauriac, Morand, etc. – sur lesquels il a publié de nombreux articles. Il a surtout travaillé sur Montherlant : il a coordonné le numéro 21, juin 1996, de la revue « Roman 20-50 » (Université de Lille III) sur *Les Jeunes Filles*, il est l'auteur d'une importante étude, *Montherlant critique*, Genève, Droz, 2003.

[jfdomenget@gmail.com](mailto:jfdomenget@gmail.com)


### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

JEAN-FRANÇOIS DOMENGET, Service inutile de Montherlant. *L'essai et l'essayiste à la jonction des contraires*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IX (2018), pp. 101–118.

L'articolo è reperibile al sito <http://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.

## ESSAY IN EXILE AND EXILE FROM THE ESSAY: EDWARD SAID, NURUDDIN FARAH AND ALEKSANDAR HEMON

LORENZO MARI – *Università dell'Insubria*

Nel panorama transnazionale della produzione letteraria contemporanea in lingua inglese, la relazione tra la scrittura saggistica e la condizione di esilio dell'autore si presenta come un nesso fecondo, producendo, nel rispetto delle differenti peculiarità ravvisabili in ciascun caso, scelte stilistiche e posizionamenti ideologici analoghi. E. Said descrive alcuni aspetti di questa relazione nella sua opera – in particolar modo, in *Reflections on Exile* (2000) – sottolineando come il compito del saggista sia quello di rappresentare la sua nazione d'origine e, al contempo, tutti quei gruppi e quelle istanze sociali che altrimenti risulterebbero dimenticate o censurate. Altri autori, come lo scrittore di origini somale N. Farah, in *Yesterday, Tomorrow. Voices from the Somali Diaspora* (2000), e l'autore, nato nella ex-Jugoslavia, A. Hemon, in *The Book of My Lives* (2013), hanno ulteriormente elaborato questo posizionamento, indagando a fondo la loro effettiva capacità di rappresentare le loro comunità di appartenenza, sia all'interno dei confini nazionali sia nella diaspora. Tuttavia, pur aderendo ad alcune caratteristiche formali del saggio, la loro scrittura risulta anche ibridata da alcuni elementi del genere autobiografico e di altri generi di *non-fiction*, al punto che la loro può essere definita anche come un'esperienza di “esilio dal saggio” stesso. Inoltre, tutti questi autori scrivono in una condizione di esilio da nazioni definite ‘fragili’ o che non esistono più, entrando così in una relazione produttiva con la portata transnazionale dell'impegno politico dell'intellettuale contemporaneo, proposto da Said in *The Public Role of Writers and Intellectuals* (2001) e altrove.

Although taking on always different nuances each time, the relationship between exile and essay writing in transnational contemporary literature in English is based on similar stylistic features and ideological positions. E. Said describes some aspects of this relationship in his work – namely, in *Reflections on Exile* (2000) – emphasizing that the essay author tackles the task to represent his original nation as well as those social groups and instances which are otherwise either forgotten or censored. Others, such as the Somali-born writer N. Farah, in *Yesterday, Tomorrow. Voices from the Somali Diaspora* (2000), and the Yugoslavian-born author A. Hemon, in *The Book of My Lives* (2013), further elaborate on this position, questioning their capacity to represent their communities both within the national borders and in exile. While sticking to some formal characteristics of the essay, however, their writing is also hybridized with autobiographical and other non-fictional elements to such an extent that they could be argued to experience ‘exile from the essay’ itself. In addition, Said, Farah and Hemon write while in exile from fragile nation-states or nations officially not existing anymore as such, thus being in a productive relationship with the transnational commitment of the contemporary intellectual proposed by Said himself in *The Public Role of Writers and Intellectuals* (2001) and other essays.

### I SAUL'S QUEST. EXILE WRITING AS LITERAL AND FIGURATIVE EXOTOPY

As Edward W. Said's essay *The Public Role of Writers and Intellectuals* appeared on the US magazine *The Nation* on the 17<sup>th</sup> of September 2001, it was largely overlooked, at the time, due to the traumatic events which had taken place in the United States a week before its publication. His positive assessment of the public role of intellectuals was based on a dialectical and oppositional conception of the cultural production:

The intellectual's role generally is dialectically, oppositionally, to uncover and elucidate the contest [between a powerful system of interests on the one hand and, on the other, less powerful interests threatened with frustration, silence, incorporation or extinction by the powerful], to challenge and defeat both an imposed

silence and the normalized quiet of unseen power wherever and whenever possible.<sup>1</sup>

He also argued that «for the American intellectual the responsibility is greater», since «[t]he USA after all is the only global power»,<sup>2</sup> but this position was paradoxically neutralized, both in the public and the academic debate, by the impact of 9/11. This passing reference to the role of the American intellectual, however, was only a minuscule portion of Said's treatment of the intellectual as a transnational figure, in stark contrast with the retreat of contemporary intellectuals from the public arena in Europe and North America, which had rapidly increased since the boom of postmodernist culture in the 1980s.<sup>3</sup>

As late as in 2010, Peter Hitchcock could still argue that Said's contribution had been widely underestimated, while, on the other hand, «its analysis of intellectual responsibility as a transnational imperative has gained in prescience».<sup>4</sup> In particular, Hitchcock emphasizes Said's definition of the «precarious exilic realm»<sup>5</sup> which «connects the writers and the critical paradigm»<sup>6</sup> as the basic condition for intellectual positioning. Hitchcock expands on it, dealing with «a condition that does not entail actual exile to fathom its logic but a notion of outsideness, or exotopy, a sometimes literal but more insistently figural border sensibility».<sup>7</sup>

Although Hitchcock argues that exotopy is first of all a fundamental feature of serial writing – as trilogies and tetralogies of novels enact that transnational “long space” on which he focuses his eponymous essay, titled *The Long Space. Transnationalism and the Postcolonial Form* (2010) – this notion seems to be particularly apt in dealing with essay writing. It recalls, in fact, György Lukács' notorious definition of «transcendental homelessness», as discussed in *Theory of the Novel* (1920),<sup>8</sup> and, more specifically, the metaphorical description of the essayist included in *Soul and Form*: «[...] just as Saul went out to look for his father's she-asses and found a kingdom, so the essayist who is really capable of looking for the truth will find at the end of this road the goal he was looking for: life».<sup>9</sup>

In line with this description of essay writing as “quest”, or “trial” – both meanings can be attached to one of the possible German translations for ‘essay’, *Versuch* – Lukács also conceived the main goal of the essay as a genre in terms of «a judgment», where «the essential, the value-determining thing is not the verdict [...] but the process of judging».<sup>10</sup> The essayist, thus, establishes a judging court where literary forms are processed

1 EDWARD W. SAID, *The Public Role of Writers and Intellectuals*, in *The Public Intellectual*, ed. by HELEN SMALL, Oxford, Blackwell, 2002 [2001], pp. 19-39, p. 31.

2 *Ibid.*

3 FREDRIC JAMESON, *Postmodernism and the Market*, in «Socialist Register», xxvi (1990), pp. 95-110, p. 98.

4 PETER HITCHCOCK, *The Long Space. Transnationalism and the Postcolonial Form*, Palo Alto, Stanford University Press, 2010, p. 259.

5 SAID, *The Public Role of Writers and Intellectuals*, cit., p. 36.

6 HITCHCOCK, *The Long Space*, cit., p. 8.

7 *Ibid.*

8 GYÖRGY LUKÁCS, *Theory of the Novel* [1920], London, Merlin Press, 1971, p. 41.

9 GYÖRGY LUKÁCS, *Soul and Form* [1911], New York, Columbia University Press, 2010, p. 27.

10 *Ibid.*, pp. 33-34.



in order to anticipate and revitalize the cultural and political system, rather than simply applying it. Essay writing cannot be used to test the applicability of preconceived ideas; it should be linked, instead, to the possibility for the essayist to go outside and get back to oneself, producing, thus, the critical distance which is needed to issue critical judgments.

When applied to exile intellectuals as essayists, this process involves, in Lukács' terms, a notion of "life" (as biographical narrative, mainly) which appears to be linked, in the first place, to the notions of "home" and, on a different level, "nation". From a political perspective, this complicates the "transnational imperative", which is related, for Said, to "intellectual responsibility", as it also reinstates the importance of the nation as a conceptual and material framework. To use Hitchcock's terms, in fact, the "border sensibility" of exile intellectuals is both "figural" and "literal": while essays about migration or written by migrant authors directly focus on borders, leading to a deconstructive take on this concept – with the poetics and politics of *mestizaje* of Gloria Anzaldúa in *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987) as its most intriguing and sophisticated example – the essays written in a condition of political exile often engage with "borders" in a tight relationship with the meanings which can be attached to one specific "nation". In recent times, this preoccupation with the nation, as placed in a transnational context, seems to be questioned by two different phenomena – such as the increasing transnationalization of the Anglophone literary market and the focus, in political analysis, on "failed nations" – stemming from the cultural and political processes of neoliberal globalization. Exile intellectuals have thus responded in new and peculiar ways to these phenomena, especially when writing in English and trying to define their public role.

On the one hand, the transnational reach of Anglophone fictional and non-fictional literature has had a clear impact on essay writing in English. In particular, it has brought to the standardization and boom of "personal essay" as a genre: while Lukács' position shows that there has always been a strong involvement of the author's "life" in essay writing, "personal essays" have been celebrated as such only in the last two decades,<sup>11</sup> especially in the United States.

According to Theresa Werner's discussion of the personal essay in *Encyclopedia of the Essay*, one defining feature of this genre is the fact that, unlike the autobiographical essayist, the personal essayist «does not place himself firmly center stage».<sup>12</sup> George Core makes a similar point when he stresses the fact that the personal essayist is «in the middle of things» without being the crucial focus of the analysis being suggested, as «[...] the world of the essayist is often simply a small part of the world outside that is being contemplated».<sup>13</sup> Harriet Malinowitz summarizes this as follows: «[The] essence [of the personal essay] is subjectivity, not autobiography».<sup>14</sup>

11 See PHILIP LOPATE (ed.), *The Art of the Personal Essay. An Anthology from the Classical Era to the Present*, New York, Anchor, 1994.

12 THERESA WERNER, *Personal Essay*, in *Encyclopedia of the Essay*, ed. by TRACY CHEVALIER, London, Fitzroy, 1997, p. 655.

13 GEORGE CORE, *Stretching the Limits of the Essay*, in *Essays on the Essay. Redefining the Genre*, ed. by ALEXANDER J. BUTRYM, Athens, University of Georgia Press, 1989, p. 218.

14 HARRIET MALINOWITZ, *Business, Pleasure, and the Personal Essay*, in «College English», LXV/3 (2003), pp. 305-322, p. 317.

In their Saul-like quest, however, contemporary exile writers and intellectuals go beyond the limits of this peculiar genre, combining elements from autobiographical and personal essays, while looking, at the same time, at a bigger world than theirs. The essays written by those exile authors who are also authors of fictional texts, for instance, often have a penchant for literary analysis, within a frequently implicit, sometimes unintentional, canonizing or self-canonizing move. In line with the transnational reach of the essays being written in English, these individual suggestions of new “canons” are often based on the idea of a transnational literary corpus. This does not downplay the role of each national canon, refashioning it, instead, within a transnational perspective, as perhaps exemplified at best by Nabokov’s two mutually completing collections of essays: *Lectures on Literature* (1980) and *Lectures on Russian Literature* (1981). Neither the Greco-Latin roots of the Western canon are always dismissed as such by non-Western authors, especially when literary references are related to the experience of exile, as the examples of the *Odyssey* and Ovid in Hisham Matar’s recent personal-cum-autobiographical essay *The Return: Fathers, Sons, and the Land in Between* (2016)<sup>15</sup> might aptly show.

This de-territorializing/re-territorializing take on literary canons finds its theoretical grounds in Edward Said’s oeuvre. As a matter of fact, in his analysis of European canons as part of colonial cultures (as paradigmatically exposed in his 1993 essay *Culture and Imperialism*), Said adopted a “contrapuntal reading” of literary texts which was aimed at the disclosure of the ideological attachments of these texts to colonial discourses. In addition to the evident musical metaphor, “contrapuntal reading” was explicitly linked by the author to the “contrapuntal awareness” produced by the (figurative as well as literal) experience of exile:

While it perhaps seems peculiar to speak of the pleasures of exile, there are some positive things to be said for a few of its conditions. Seeing ‘the entire world as a foreign land’ makes possible originality of vision. Most people are principally aware of one culture, one setting, one home; exiles are aware of at least two, and this plurality of vision gives rise to an awareness of simultaneous dimension, an awareness.<sup>16</sup>

This contrapuntal awareness might be also applied to political commentary, concerning, in particular, the concept of “failed nation”. This label has become quite popular in political analysis since Gerald Helman and Steven Ratner’s 1992 article *Saving Failed States* (1992), leading, in 2005, to the annual publication of a quantitative index, called “Failed States Index” (“Fragile States Index”, since 2014), on *Foreign Policy*. While «sometimes a neocolonialist notion»,<sup>17</sup> the definition of “failed nation” has been widely used in the last two decades to deal with nation-states which have been affected by severe

<sup>15</sup> HISHAM MATAR, *The Return: Fathers, Sons, and the Land in Between*, New York, Viking Press, 2016, pp. 15, 234.

<sup>16</sup> EDWARD W. SAID, *Reflections on Exile*, Cambridge, Harvard University Press, 2000, p. 186. The internal quotation is generally attributed to Hugh of St. Vincent (or Hugh of St. Victor), a Catholic theologian living in the 12<sup>th</sup> century.

<sup>17</sup> RUTH GORDON, *Saving Failed States: Sometimes a Neocolonialist Notion*, in «American University International Law Review», XII/6 (1997), pp. 903-974, p. 903.

institutional disaggregation. Being a symptom of the strong pressure of neoliberal globalization and violent conflicts on the nation-state, the concept of “failed nation” adds a particular twist to the intellectual engagement of exile writers, as the latter are forced to deal with a highly precarious nation – reinstating and at the same time dismissing it – in their quest as essay writers.

To a variable degree, this is the case of: Edward Said, coming from Palestine, a fragile nation-state, partially unrecognized as such by the UN members; Nuruddin Farah, coming from Somalia, a nation-state ranking in the first places the Failed/Fragile States Index since its establishment; Aleksandar Hemon, coming from Yugoslavia, a nation which does not exist anymore but that he could appreciate during his early life in all its fragility. These authors have all written essays in English from their exile in the United States, combining the autobiographical narrative, or the narrative crafting of the subjectivity, with a focus on literary and cultural phenomenon – ranging from Said’s essays, as deeply rooted in the academic debate which he hugely contributed to, to Hemon’s mostly autobiographical essay. Far from telescoping their biographical experiences and their national attachments into literary criticism, their essays written in exile appear nevertheless to be in exile *from* the essay itself, according to Lukács’ metaphor of Saul, They introduce, in fact, notable variations in the canonical tradition of essay writing, as well as in relationship with the now hegemonic form of personal essays in English. In addition to this, and recalling Said’s notion of engagement in the contemporary cultural and political debate, in Said’s *Reflections on Exile* (2000), in Farah’s *Yesterday, Tomorrow. Voices from the Somali Diaspora* (2000) and Hemon’s *The Book of My Lives* (2013), the “intellectual responsibility” of these authors is constantly displayed in their reflections about the representativeness of the intellectual for their original national community and for “those who cannot speak”<sup>18</sup> in it – acting, thus, both on a national and transnational level.

## 2 *MUNDUS TOTUS EXILIUM EST: SAID AND THE WORLDLINESS OF EXILE*

In his passionate and critical tribute to Edward W. Said, published more than one year after his passing, Vinay Lal wrote that: «[...] Said demonstrated his mastery over literary texts before he acquired a wider reputation as an unflinching advocate of Palestinian rights and an exponent of secular humanism».<sup>19</sup> While this was probably intended to emphasize Said’s huge contribution to the academic debate in a number of fields, it might be fairly argued that Said’s political interest and engagement with the Israeli-Palestinian conflict had been almost coextensive with his whole cultural produc-

<sup>18</sup> The expression is built upon a widely used expression to talk about subaltern groups, as popularized, in the academic debate, by Gayatri Chakravorty Spivak’s essay *Can the Subaltern Speak?* (cfr. GAYATRI CHAKRAVORTY SPIVAK, *Can the Subaltern Speak?*, in *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. by CARY NELSON and LAWRENCE GROSSBERG, Champaign-Urbana, University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313).

<sup>19</sup> VINAY LAL, *Enigmas of Exile. Reflections on Edward Said*, in «Economic and Political Weekly», I (2005), pp. 30-34, p. 30.

tion, as it is also stressed in his *Introduction to Reflections on Exile*.<sup>20</sup> This preface, giving an autobiographical, as well as self-reflexive, account of Said's 35-year academic work, is the only previously unpublished contribution (together with the final essay *The Clash of Definitions*) to the collection of essays issued in 2000: it allows to reconsider the whole group of essays – originally conceived as academic essays and dedicated to prominent writers and intellectuals such as Giambattista Vico, Joseph Conrad, György Lukács, or George Orwell – in the light of an approach rooted in a peculiar subjectivity. It corresponds, therefore, with the main features of the genre of personal essay. As for the political commitment deployed in this anthology – regarding, in particular, Said relationship with Palestine as a fragile, partially unrecognized nation – it should be recalled that Said always held the same political position (even when he adopted tactically different choices, shifting, after the 1993 Oslo agreements, from the advocacy for the two-state solution to the support for the one-state solution).<sup>21</sup> He always greeted with harsh criticism both the apartheid policy enacted by the Israel government and Arafat's leadership of the PLO, stressing the need to consider the Palestinians' as «the most extraordinary of exile's fates: to have been exiled by exiles». <sup>22</sup> Though most overtly siding with them, Said did not conceive the idea of a Palestinian nation as the ultimate goal of his public commitment as a Palestinian exile intellectual. He was equally aware that his support for the Palestinian cause should avoid becoming a nationalist discourse, knowing that «[a]ll nationalisms in their early stages develop from a condition of estrangement». <sup>23</sup>

As late as in 2002, he would write: «I still have not been able to understand what it means to love a country». <sup>24</sup> Consequently, Said's disagreement with the Palestinian as well as any specific nationalist discourse might be well read as a consequence of his individual “inability” to consider one land as his own land. Said's opinions and taste as an individual, however, are not decisive: given that the *Introduction to Reflections on Exile* and the eponymous essay<sup>25</sup> might be read as close to the definition of personal essay, the consequent crafting of a «scrupulous subjectivity»<sup>26</sup> which is not perfectly coincident with the autobiographical voice leads to a conclusion which ultimately differs from his autobiographical penchant. His role as a public intellectual, in fact, is not only to side with the Palestinian cause, but also to avoid the reinforcement of the “us vs. them” opposition, which nations are always built upon. This is a symptom of a larger commitment for the outsiders of the (mainly national) “us vs. them” dichotomy, which might eventually inform any political struggle.<sup>27</sup> This acknowledgment comes from the experience of exile itself:

20 SAID, *Reflections on Exile*, cit., p. 3.

21 See EDWARD W. SAID, *From Oslo to Iraq and Road Map: Essays* [2004], New York, Vintage Books, 2005.

22 SAID, *Reflections on Exile*, cit., p. 178.

23 *Ibid.*, p. 176.

24 EDWARD W. SAID, *Israel, Iraq and the United States*, in «Al Ahram Weekly» (10-16 October 2002), <http://weekly.ahram.org.eg/Archive/2002/607/focus.htm%20A1%20Ahrm%2010-16>.

25 SAID, *Reflections on Exile*, cit., pp. 176-187.

26 *Ibid.*, p. 184.

27 Edward Said always cultivated an academic and political interest into the field of Subaltern Studies, where the already mentioned essay by Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, comes from, though in a polemic way (cf. RANAJIT GUHA (ed.), *Selected Subaltern Studies*, Delhi, Oxford University Press, 1988).

[...] it is apparent that, to concentrate exile as a contemporary political punishment, you must therefore map territories of experience beyond those mapped by the literature of exile itself. You must first set aside Joyce and Nabokov and think instead of the uncountable masses for whom UN agencies have been created. You must think of the refugee-peasants with no prospect of ever returning home, armed only with a ration card and an agency number. [...] As you move further from the Atlantic world, the awful forlorn waste increases: the hopelessly large numbers, the compounded misery of undocumented people suddenly lost, without a tellable history.<sup>28</sup>

By «mapping territories of experience beyond those mapped by the literature of exile itself», Said distances himself from his individual experience and look at the huddled masses whose existence falls outside of perception. The exile intellectual “must think of” them – as Said strongly repeats – as they are placed next to his/her position in an experiential and political continuum that Said himself has contributed to describe<sup>29</sup> and they constantly call for the intellectual’s engagement in their favour. The representation of the “precarious exilic realm” as a continuum, which Said would later mention in his essay *The Public Role of Writers and Intellectuals*, shows that Said considered exile from a materialist perspective, avoiding that fetishization of the exile intellectual that had been violently censored by a renowned postcolonial scholar, Aijaz Ahmad, in the essay *Orientalism and After* (1992). While it might be argued that Said conceived the exile as a «permanent state»,<sup>30</sup> rather than a transient stage, it should be noted, following Vinay Lal’s argument, that such a conception is due to a contrapuntal, rather than essentialist, reading of exile itself: «The idea of exile, then, must be read (in Said’s language) contrapuntally, that is against the grain, in intersection and conversation with thoughts that might be construed as the very opposite».<sup>31</sup>

The reference to exile as a “construed” world is very significant, as it resonates with this declaration by Said:

I was drawn to figures such as Conrad, a man of two or three traditions, and to men like Vico and Swift who made a conscious effort to appropriate the world to themselves [...] it was the notion that people make their own worlds; you don’t fell that your nation is the heart of anything but the individual is, and it is the individual that makes history.<sup>32</sup>

Exile is, thus, an exercise in “worldliness” – a key term in Said’s works, representing his secular humanism – where “worlds” are not given in fixed, essentialized forms, but need to be construed day by day. The perspective resumed in the quotation *Mundus totus exilium est* (“the entire world is a foreign land”) is then stripped of the transcendental quality included in the original use by Hugh of St. Vincent (or Hugh of St. Victor),

28 SAID, *Reflections on Exile*, cit., p. 176.

29 *Ibid.*, p. 181.

30 EDWARD W. SAID, *Power, Politics, Culture: Interviews with Edward Said*, ed. by GAURI VISWANATHAN, London, Bloomsbury, 2004, p. 56.

31 LAL, *Enigmas of Exile*, cit., p. 33.

32 *Edward Said: Bright Star of English Lit and P.L.O.*, in «New York Times» (22 February 1980), [www.nytimes.com/books/99/10/03/specials/said-star.html](http://www.nytimes.com/books/99/10/03/specials/said-star.html).

pointing, instead, to the public engagement of the intellectual, working day by day to make his or her position of outsidership, or, in Hitchcock's term, "exotopy", representative of all those who are excluded from perceptions, being part of the "uncountable masses".

In light of this, it is possible to re-read the picture causing the possibly most important scandal about Edward Said's public figure, with the publication on the *New York Times*, in 2000, of a picture of him hurling stones from the Lebanese border at Israeli soldiers. So said the caption, actually, but Edward W. Said defended himself time and again saying that his gesture was neither practicing nor supporting any idea of violent Intifada, but showing a «symbolic gesture of joy»<sup>33</sup> for the end of Israel's occupation of Lebanon. It could not have probably been otherwise for an anti-nationalist intellectual like him, whose main political concern, during life, had not been siding with Intifada, but assessing the public role of intellectuals in relationship with those people whose oppression is continuously silenced.

Ironically enough, that picture worked as a further commodification of the Intifada movement into its symbolic gestures – as Said had frequently denounced, in articles and interviews<sup>34</sup> – just like his subsequent article on *The Public Role of Writers and Intellectuals* was paradoxically silenced by the traumatic impact of the 9/11 events. Nonetheless, with all his essays, including a paradigmatic text such as *Reflections on Exile*, Edward Said could set the critical framework in which contemporary exile intellectuals test their representativeness and their public engagement, as the analyses of Nuruddin Farah's and Aleksandar Hemon's texts are going to show.

### 3 TAPPING AT THE WINDOW: NURUDDIN FARAH'S *YESTERDAY, TOMORROW. VOICES FROM THE SOMALI DIASPORA*

As directly implied by its title, *Yesterday, Tomorrow: Voices from the Somali Diaspora*, Nuruddin Farah's text is concerned both with the temporal framework of the contemporary Somali diaspora (as related to the ongoing Somali civil war, which started in 1991) and the collection of "voices" – in the forms of interviews, mainly – of the members of this transnational community. The oscillation between a proper essayistic goal, as the location of Somali diaspora in history, and the multiplication of perspectives determines the instability of the genre which *Yesterday, Tomorrow* may belong to: partly an autobiographical essay – including episodes from the author's and his family's lives – partly a personal essay – where the authorial subjectivity replaces the autobiographical voice – this hybrid text is also open to the polyphonic dissemination of interviews.

As for the autobiographical elements, the book opens with Nuruddin Farah's visit to part of his family, living in a refugee camp in Mombasa, Kenya, after fleeing from the

33 KAREN W. ARENSON, *Columbia Debates a Professor's 'Gesture'*, in «The New York Times» (19 October 2000), <http://www.nytimes.com/2000/20/29/nyregion/columbia-debates-a-professor-s-gesture.html>.

34 PETER CHILDS and PATRICK WILLIAMS, *Introduction to Post-Colonial Theory* [1997], London/New York, Routledge, 2014, p. 109.



conflict. This implicitly points at his own condition: he has been in exile from Somalia since 1976, as a consequence of his opposition to Siad Barre's regime (1969-1991).<sup>35</sup> The awareness of his privileged status – which will inform other parts of the text – compared to the one of refugees, does not prevent him to quarrel with his family about the historical grounds of the ongoing conflict. Nuruddin Farah attempts to criticize his father's explanation of the conflict as a clan-based war:

I said, 'Somalia's clan spectrum has more colors in the rainbow of its affiliations than an anthropologist might suggest. And for all we know, the warring clans may be fewer in number than the peace-loving ones, the Somalis who pursue sedentary vocations. It is those of the nomadic stock who are more vocal, and who claim to be the prototype Somali. These are the bellicose beasts, forever at each other's throat, beasts who remain mistrustful of one another's intentions. What is more, we are unscientific about a number of things, including how many of us there are.'<sup>36</sup>

His father does not accept his argument, looking instead at a loss and degradation which could be better described in moral terms: «For my father was now in a rage. He was half-shouting: 'Mogadiscio has fallen into the clutch of thugs, no better than hyenas, who have no idea what honour is, what trust is, what political responsibility means'». <sup>37</sup> While not desisting from the quarrel, Nuruddin Farah will partially agree with his father's position in the rest of *Yesterday, Tomorrow*, where he criticizes «blamocracy», a neologism he himself coins, stressing Somali generalized unwillingness to accept responsibility, «incriminating *others* as accomplices in the ruin of the country, as culpable». <sup>38</sup> Such an attitude involves a peculiar twist on the idea of Somali civil society:

That Somalis keep alluding obsessively to families is beside the point. What is true is that [...] they are doing something else: they are avoiding referring to themselves as individuals. The generic references to their clan identities serving as mere markers, many of the self-identifiers are intent on subsuming their individual identities in the larger unit, thereby not sharing in the censure. Implicit in the idea is that the self is not to blame, but that civil society is!<sup>39</sup>

This fragility of Somali civil society may well correspond with the fragility of the nation as a whole, but what can be stressed here is the consequent shift in the figuration of Nuruddin Farah's own audience (as his writing *Yesterday, Tomorrow* in English also shows). Interlocutors have to be found in the whole transnational scenario of Somali diaspora, as the interviews included in the text aptly show, being recorded in Kenya, in the United States, in the United Kingdom, in Sweden and in Italy.

It also involves Nuruddin Farah's intention to extend his focus beyond the limits of the cultural and political debate about Somalia as a nation, as it can be also read in the

<sup>35</sup> NURUDDIN FARAH, *Yesterday, Tomorrow. Voices from the Somali Diaspora*, New York, Cassell, 2000, p. 49.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 3-4.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>38</sup> *ibid.*, p. II (italics in the original).

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 188.



*Interlude* section. This part opens with a James Joyce's epigraph – «I will not serve what I no longer believe in [...] – silence, exile and cunning» – taken from *The Portrait of the Artist as a Young Man* (1914-1915), in an implicitly self-canonizing move which also serves as the point of entry into the main argument of the section. The crucial question of this *Interlude*, in fact, is:

Still, I must ask what becomes of a man or a woman upon whose sense of imaginative being, upon whose night, no moths tap at the window to the universe of his or her creativity. [...] [W]hat happens to a people who cannot go back to the hypothetical reality of their homes, nor to their actual residence? Is this the clay out of which refugees are molded?<sup>40</sup>

Resorting to a subjective, rather than autobiographical, “I”, Nuruddin Farah introduces a difference between himself as a fictional and non-fictional author and the masses of Somali refugees which do not display the same “sense of imaginative being”. Consequently, he indirectly agrees with Edward Said's emphasis on the “world-making” ability of exiles, but he excludes refugees from the same exilic continuum, almost essentializing their position, if not for the final question mark («is this the clay of which refugees are molded?»).<sup>41</sup> While this might appear in line with the literary treatment of subalterns in Nuruddin Farah's novels, such as, for example, *Sweet and Sour Milk*,<sup>42</sup> it also corresponds with Nuruddin Farah's own will not to become a spokesperson for any Somali community.

This is emphasized also through an autobiographical episode being recounted later in the text: «We must have cut tragic figures, Sigrid and I, as we spoke to a room filled to capacity with Somalis interested not so much in what either of us had to say as they were in my interpretation of what was happening in Somalia».<sup>43</sup>

Nuruddin Farah's refusal to be identified with an intellectual who can act as a spokesman – to be combined with his frequent negation, in many interviews, of his status as an “exile” tout court<sup>44</sup> – might be considered as a further acknowledgment of his privileged status as a transnationally acclaimed writer and globetrotter. It does not imply, however, that he refuses any public role of the intellectual, as his effort in *Yesterday, Tomorrow* also includes strong political statements – ranging from his critique of the Somali civil war as a clan-based conflict to the indictment of Somali “blamocracy”. In a hybrid text such as *Yesterday, Tomorrow*, his engagement must be also considered in the light of his decision to give room to “those who cannot speak” through interviews: these conversations are certainly filtered and mediated by a strong authorial intervention; on the other hand, they look at the Somali national history, but they also give different glimpses on the world

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>41</sup> Differently from Said, Nuruddin Farah also quotes from Joyce, whose literary oeuvre, as mentioned, is excluded from the priorities of the exile political subjectivity in *Reflections on Exile*.

<sup>42</sup> See JOHN WILLIAMS, ‘Doing History’: Nuruddin Farah's *Sweet and Sour Milk*, *Subaltern Studies and the Postcolonial Trajectory of Silence*, in «Research in African Literatures», xxxvii/4 (2006), pp. 161-176.

<sup>43</sup> FARAH, *Yesterday, Tomorrow. Voices from the Somali Diaspora*, cit., p. 189. According to the information provided in the text, “Sigrid” is Sigrid Segersted, a Swedish human-right activist.

<sup>44</sup> HITCHCOCK, *The Long Space*, cit., p. 92.

of those “outsiders” previously represented through the metaphor of moths tapping at the window to the universe of creativity.

#### 4 FROM UNREADING TO WRITING: ALEKSANDAR HEMON’S *THE BOOK OF MY LIVES*

Looking at its title, Hemon’s *The Book of My Lives* seems to be very distant from the analysis being suggested here, as the title apparently involves a strong and constant autobiographical narrative. Actually, by multiplying the latter into a kaleidoscopic perspective enabled by a fragmented book structure – where the individual chapters both stand alone and link to each other, in a fluid but unsystematic way – and constantly shifting from the constitution of an autobiographical voice and the conception of authorial subjectivity, *The Book of My Lives* (2013) might be located in the precarious position between autobiographical and personal essay adopted also in the other works being considered here. Therefore, in contrast with Aaron Thier’s review, considering *The Book of My Lives* as «what used to be called a volume of occasional writing» and, consequently, «not a book, properly speaking, in its own right»,<sup>45</sup> the hybrid nature of Hemon’s book seems to be based on a very specific *qua* trans-generic response both to the cultural and political demands of essay writing in exile and the pressures of the transnational publishing industry.

This shift in perspective, allowing to consider the whole book as closer to the genre of essay (a term which is nonetheless thirteen times used by Thier in his review) than to other writing forms, sheds a different light upon at least one of its sections, titled *The Book of My Life*, which the title of Hemon’s own book is consequently built upon. This chapter mainly focuses on Nikola Koljević, Hemon’s former literature professor at the University of Sarajevo. Koljević, whose main scholarly reference was the New Critic Cleanth Brooks, taught a course in which he asked students to focus their attention to «the inherent properties of a piece of literature, disregarding politics, biography, or anything external to the text».<sup>46</sup> Later, Koljević became one of Radovan Karadžić’s closest associates and one of the most prominent ideologues of the Serb Democratic Party.<sup>47</sup> In view of this, Hemon seeks to distance himself from an attitude to the essay about literature which could be linked to New Criticism, supporting a different, more committed conception of “art” (here used as a synecdoche for “writing”):

Now it seems clear to me that his evil had far more influence on me than his literary vision. I excised and exterminated that precious, youthful part of me that

<sup>45</sup> AARON THIER, *And Darkness Comes: On Aleksandar Hemon*, in «The Nation» (24 April 2013), <http://www.thenation.com/article/and-darkness-comes-aleksandar-hemon>.

<sup>46</sup> ALEKSANDAR HEMON, *The Book of My Lives*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2013, p. 76.

<sup>47</sup> Radovan Karadžić has been a major figure of Yugoslavian civil war, serving as the first president of Republika Srpska (one of the three political entities now forming Bosnia and Herzegovina) and leader of the Serb Democratic Party. Sometimes nicknamed in Western media as the “Butcher of Bosnia”, he has been convicted of several war crimes after the end of the conflict.

had believed you could retreat from history and hide from evil in the comforts of art.<sup>48</sup>

Whereas Hemon does not explicitly link New Criticism to the policy and the military action led by Karadžić, he nevertheless criticizes and eventually abandons it, re-reading in a new light what he had read during his university years. While he calls the latter attitude “unreading” and “unlearning”, he concludes: «I’d been mired in close reading, impressionable and unaware that my favorite teacher was involved in plotting a vast crime. But what’s done cannot be undone».<sup>49</sup> Therefore, Hemon acknowledges that he could not retreat anymore from history – implicitly supporting, thus, the public role of writers and intellectuals, that is, their engagement with history – but he also admits that his unlearning does not correspond to an effective “undoing” of the past. Consequently, the most important change has to take place within his writing, also in the attempt to overcome other aspects of this legacy: «Because of Professor Koljević, perhaps, my writing is infused with testy impatience for bourgeois babbling, regrettably tainted with helpless rage I cannot be rid of».<sup>50</sup>

While “helpless rage” finds its literary transformation in the wildly ironic prose of Hemon’s novels such as *The Lazarus Project* (2008), the refusal of any symbolic affiliation to Koljević informs the whole *Book of My Lives*: this title, in fact, is also a reworking of *The Book of My Life*, the title of the childishly bizarre life-writing project started at five years old by Koljević’s daughter.<sup>51</sup> In light of this, *The Book of My Lives* cannot be deemed as a “volume of occasional writing”, as it gives essential ethic and aesthetic reasons for Hemon’s writing as a whole. In this sense, it also involves a feeling of over-determination which becomes, on some specific occasions within Hemon’s oeuvre, guilt and anxiety.

The former is the case of the following section in *The Book of My Lives*, titled *The Lives of a Flaneur*, including a meditation both on the loss of Sarajevo and the discovery of Chicago as the geographical location of his exile. Chicago is, in fact, the first city of Hemon’s exile from Yugoslavia: he landed there in 1992 thanks to the International Visitors Program organized by the United States Information Agency<sup>52</sup> and he has continued to live in Chicago also after the end of the war. In his condition of «low-wage, immigrant flaneur»,<sup>53</sup> Hemon starts a comparison between Sarajevo – a city where he «possessed a personal infrastructure»,<sup>54</sup> knowing how to move and what to do – and Chicago – a city where he feels that there isn’t any difference «between freedom and isolation, between independence and selfishness, between privacy and solitude»<sup>55</sup> – in order to fully relocate himself.

He is a flaneur in a way which is only apparently reminiscent of Walter Benjamin’s

48 HEMON, *The Book of My Lives*, cit., p. 129.

49 *Ibid.*

50 *Ibid.*

51 *Ibid.*, p. 126.

52 *Ibid.*, p. 72.

53 *Ibid.*, p. 148.

54 *Ibid.*, p. 145.

55 *Ibid.*, pp. 145-146.

Baudelaire.<sup>56</sup> On the one hand, the constant comparison between Sarajevo and Chicago builds a ghostly image of the former underlying the image of the latter. This ghost carries about the guilt of having fled from the sieged city of Sarajevo, as it fully emerges when the Chicago neighbourhood where Hemon lives, Edgewater, begins to be flooded with Bosnian asylum seekers: «It was as if they had come looking for me in Edgewater».<sup>57</sup> On the other hand, Hemon feels the need to replace Sarajevo with Chicago not just as the reverie of a flaneur, but as a psychiatric necessity: «Converting Chicago into my personal space became not just metaphysically essential but psychiatrically urgent as well».<sup>58</sup>

However, his condition of migrant flaneur does not stop at border sensibility and its psychic consequences; it also hints at the disappearance of Yugoslavia as a nation, producing, thus, a ghostly image of Sarajevo which is not only related to the author's individual imaginary, being also reflected in the whole national history. This brings to Hemon's anxiety, which leads him to «obsessively pars[e] the details of the catastrophe to understand how it could have taken place»,<sup>59</sup> being "catastrophe" the civil war leading to the disaggregation of Yugoslavia. While avoiding any kind of *Jugonostalgija*<sup>60</sup> – as it can be appreciated in the sections of the book recalling Hemon's juvenile literary and artistic activity as opposed to the official hegemonic culture of the Yugoslavian Socialist regime – Hemon focuses on issues of identity and belonging. As the ethno-nationalism causing the conflict thrives on fixed and essentialist identities, the latter need to be aptly deconstructed, as it happens, for example, with the contrast between the author's belonging to a *raja* (a city baby gang, often without criminal aims, in Sarajevo), in his childhood, and national and ethnic identity: «My primary loyalty was to my *raja* and any other collective affiliation was entirely abstract and absurd. Yes, we were all Yugoslavs and Pioneers and we all loved socialism, our country, and its greatest son, our marshal Tito, but never would I have gone to war and taken blows for those».<sup>61</sup>

These reflections lead to a harsh criticism of the ideological discourse behind multiculturalism in the US, as based on the crystallization of the 'us/them' dichotomy, which the author's own experience has taught him to consider as contingent: «The funny thing is that the need for collective self-legitimization fits snugly into the neoliberal fantasy of multiculturalism, which is nothing if not a dream of a lot of *others* living together, everybody happy to tolerate and learn. Differences are thus essentially required for the sense of belonging: as long as we know who we are and who we are not, *we* are as good as *they* are. In the multicultural world there are a lot of *them*, which ought not to be a problem as long as they stay within their cultural confines, loyal to their roots. There is no hierarchy of cultures, except as measured by the level of tolerance, which, incidentally, keeps Western democracies high above everyone else».<sup>62</sup>

56 See WALTER BENJAMIN, *The Arcades Project* [1927-1940], Cambridge, MIT Press, 1988.

57 HEMON, *The Book of My Lives*, cit., p. 154.

58 *Ibid.*, p. 151.

59 *Ibid.*, p. 76.

60 The term *Jugonostalgija* describes the contemporary sentiment of nostalgia for the cultural and political scenario associated with Yugoslavia, as spreading after civil war and the disaggregation of the former Yugoslavian Republic into different nation-states.

61 HEMON, *The Book of My Lives*, cit., p. 7.

62 *Ibid.*, p. 16.

This refusal of any confinement into a community belonging based on an ‘us/them’ opposition does not preclude a reflection about the representativeness of the author, which paradoxically emerges into the final and most autobiographical section of the book, titled *The Aquarium*. Hemon deals with the loss of his daughter Isabel (whom the book is dedicated to), due to an incurable disease. Facing this traumatic experience, Isabel’s sister, Ella, starts inventing stories about an imaginary brother, as a way to cope with the work of mourning. Listening to Ella, his father acknowledges that he has been doing the same with his many lives and “avatars”, both in his fictional and non-fictional works, in order to cope with the traumatic loss of his nation. Ella teaches him that «[n]arrative imagination – and therefore fiction – is a basic evolutionary tool for survival». <sup>63</sup> As «[w]e process the world by telling stories and produce human knowledge through our engagement with our imaginary selves», the author does not only eulogize fiction as a tool for survival, but he also implicitly includes the present text in the lot, despite its hybrid nature of essay writing, by quoting again the many «lives» <sup>64</sup> also included in its title. Furthermore, the allusion to narrative imagination as an ability potentially shared by every member of mankind, including Ella and his father, seems to break the barrier between the author and the “moths” still at work in Farah’s essay. It hints, instead, at the possibility for the intellectual – face to the loss of a national community – to be nonetheless representative for all those who can (and cannot) speak: they are all part of the same human community and they all have the ability to invent stories to cope with loss. A writer makes it only slightly more evident through his publication.

## 5 WITHIN AND BEYOND ESSAY WRITING

At the same time within and beyond their essay writing, the public commitment of exile intellectuals such as Edward Said, Nuruddin Farah and Aleksandar Hemon can be perhaps best exemplified through symbolic images: Said’s hurling of a stone at the Lebanese border, Farah’s image of moths tapping at the windows of creativity and the mirroring of Hemon’s narrative imagination in his daughter Ella’s stories. Involving three different postures about the dialectics between the individual subjectivity and the external world (from internal to external, from external to internal and the mirroring of the two), they are an index of their representativeness as intellectuals.

According to the “transnational imperative” described by Edward Said, these intellectuals do not intend to represent their national communities: while exploring in full detail the history of Palestine, Somalia and former Yugoslavia, they acknowledge the fragility or the death of such national entities and call for a wider engagement with “those who cannot speak”, both within and without national borders.

This is aptly reflected in their approaches to essay writing in English, manipulating the hegemonic form of the personal essay: Said’s combination of academic and personal essay in *Reflections on Exile*, the hybrid and heterogeneous form adopted by Nuruddin Farah in *Yesterday, Tomorrow* and the play on autobiographical essay by Aleksandar

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 234.

<sup>64</sup> *Ibid.*

Hemon in *The Book of My Lives* all represent “essays in exile” which are as well (following Saul’s quest in Lukács’ description) “exiles from the essay”.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARENSON, KAREN W., *Columbia Debates a Professor’s ‘Gesture’*, in «The New York Times» (19 October 2000), <http://www.nytimes.com/2000/20/29/nyregion/columbia-debates-a-professor-s-gesture.html>. (Citato a p. 126.)
- BENJAMIN, WALTER, *The Arcades Project* [1927-1940], Cambridge, MIT Press, 1988. (Citato a p. 131.)
- CHILDS, PETER and PATRICK WILLIAMS, *Introduction to Post-Colonial Theory* [1997], London/New York, Routledge, 2014. (Citato a p. 126.)
- CORE, GEORGE, *Stretching the Limits of the Essay*, in *Essays on the Essay. Redefining the Genre*, ed. by ALEXANDER J. BUTRYM, Athens, University of Georgia Press, 1989. (Citato a p. 121.)
- Edward Said: Bright Star of English Lit and P.L.O.*, in «New York Times» (22 February 1980), [www.nytimes.com/books/99/10/03/specials/said-star.html](http://www.nytimes.com/books/99/10/03/specials/said-star.html). (Citato a p. 125.)
- FARAH, NURUDDIN, *Yesterday, Tomorrow. Voices from the Somali Diaspora*, New York, Cassell, 2000. (Citato alle pp. 127, 128.)
- GORDON, RUTH, *Saving Failed States: Sometimes a Neocolonialist Notion*, in «American University International Law Review», XII/6 (1997), pp. 903-974. (Citato a p. 122.)
- GUHA, RANAJIT (ed.), *Selected Subaltern Studies*, Delhi, Oxford University Press, 1988. (Citato a p. 124.)
- HEMON, ALEKSANDAR, *The Book of My Lives*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2013. (Citato alle pp. 129-132.)
- HITCHCOCK, PETER, *The Long Space. Transnationalism and the Postcolonial Form*, Palo Alto, Stanford University Press, 2010. (Citato alle pp. 120, 128.)
- JAMESON, FREDRIC, *Postmodernism and the Market*, in «Socialist Register», XXVI (1990), pp. 95-110. (Citato a p. 120.)
- LAL, VINAY, *Enigmas of Exile. Reflections on Edward Said*, in «Economic and Political Weekly», I (2005), pp. 30-34. (Citato alle pp. 123, 125.)
- LOPATE, PHILIP (ed.), *The Art of the Personal Essay. An Anthology from the Classical Era to the Present*, New York, Anchor, 1994. (Citato a p. 121.)
- LUKÁCS, GYÖRGY, *Theory of the Novel* [1920], London, Merlin Press, 1971. (Citato a p. 120.)
- *Soul and Form* [1911], New York, Columbia University Press, 2010. (Citato a p. 120.)
- MALINOWITZ, HARRIET, *Business, Pleasure, and the Personal Essay*, in «College English», LXV/3 (2003), pp. 305-322. (Citato a p. 121.)
- MATAR, HISHAM, *The Return: Fathers, Sons, and the Land in Between*, New York, Viking Press, 2016. (Citato a p. 122.)

- SAID, EDWARD W., *Reflections on Exile*, Cambridge, Harvard University Press, 2000. (Citato alle pp. 122, 124, 125.)
- *The Public Role of Writers and Intellectuals*, in *The Public Intellectual*, ed. by HELEN SMALL, Oxford, Blackwell, 2002 [2001], pp. 19-39. (Citato a p. 120.)
- *Israel, Iraq and the United States*, in «Al Ahram Weekly» (10-16 October 2002), <http://weekly.ahram.org.eg/Archive/2002/607/focus.htm%20A1%20Ahram%2010-16>. (Citato a p. 124.)
- *Power, Politics, Culture: Interviews with Edward Said*, ed. by GAURI VISWANATHAN, London, Bloomsbury, 2004. (Citato a p. 125.)
- *From Oslo to Iraq and Road Map: Essays* [2004], New York, Vintage Books, 2005. (Citato a p. 124.)
- SPIVAK, GAYATRI CHAKRAVORTY, *Can the Subaltern Speak?*, in *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. by CARY NELSON and LAWRENCE GROSSBERG, Champaign-Urbana, University of Illinois Press, 1988, pp. 271-313. (Citato a p. 123.)
- THIER, AARON, *And Darkness Comes: On Aleksandar Hemon*, in «The Nation» (24 April 2013), <http://www.thenation.com/article/and-darkness-comes-aleksandar-hemon>. (Citato a p. 129.)
- WERNER, THERESA, *Personal Essay*, in *Encyclopedia of the Essay*, ed. by TRACY CHEVALIER, London, Fitzroy, 1997. (Citato a p. 121.)
- WILLIAMS, JOHN, *'Doing History': Nuruddin Farah's Sweet and Sour Milk*, *Subaltern Studies and the Postcolonial Trajectory of Silence*, in «Research in African Literatures», XXXVII/4 (2006), pp. 161-176. (Citato a p. 128.)



## PAROLE CHIAVE

Essay; exile; failed nations; personal essay; Edward Said; Nuruddin Farah; Aleksandar Hemon; György Lukács.

## NOTIZIE DELL'AUTORE

Lorenzo Mari is Postdoctoral Research Fellow at Università dell'Insubria, with a research project on failed-state fiction in the Somali and Nigerian diaspora. He holds a PhD in Modern, Comparative and Postcolonial Literature from the University of Bologna, and in 2015 he was beneficiary of the “Fernand Braudel IFER-Incoming” Fellowship, hosted by the Fondation Maison des Sciences de l'Homme and the LabEx TransferS (CNRS/Paris 3). He has recently published his first book, *Forme dell'interregno. Past Imperfect di Nuruddin Farah tra letteratura post-coloniale e world literature* (Aracne, 2018), and co-edited an anthology of essays (in collaboration with Paolo Desogus, Mimmo Cangiano and Marco Gatto), titled *Il presente di Gramsci. Letteratura e ideologia oggi* (Galaad, 2018).

[marilorenzo6@gmail.com](mailto:marilorenzo6@gmail.com)


## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

LORENZO MARI, *Essay in Exile and Exile From The Essay: Edward Said, Nuruddin Farah and Aleksandar Hemon*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IX (2018), pp. 119–135.

L'articolo è reperibile al sito <http://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 PENSÉE ROMANCIÈRE. LES ESSAIS DE MILAN KUNDERA\*

FRANÇOIS RICARD – *Université McGill*

Reconnu d'abord pour ses romans, Milan Kundera est également l'un des auteurs contemporains qui ont le plus développé le potentiel de l'essai en tant qu'art littéraire. Et ce, justement, par le biais de son expérience en tant que romancier, de sa familiarité avec l'esprit ironique et le sens critique, « anti-lyrique », que le roman partagerait avec l'essai. L'hypothèse de cet article est de pouvoir reconnaître dans les quatre œuvres qui composent le corpus des essais kunderiens, *L'Art du roman*, *Les Testaments trabis*, *Le Rideau* et *Une rencontre* (1986-2009), les traces d'une « pensée romancière », qui serait alternative mais complémentaire par rapport à la « pensée romanesque », c'est-à-dire le registre méditatif qui est directement à l'œuvre dans les romans de Kundera, et dont la découverte représente en même temps le fondement de l'art essayistique cultivé par ce romancier.

Esteemed novelist, Milan Kundera is among the contemporary authors who have most developed the potential of the essay as a literary art. His experience as a novelist, because of the ironical, critical and “antilyric” soul that the novel shares with the essay, has been a point of strength for both the literary practices. This article moves from the idea that in the four essays of the Kunderian corpus, *L'Art du roman*, *Les Testaments trabis*, *Le Rideau*, *Une rencontre* (1986-2009), can be traced a « thought as a novelist », alternative but complementary to the « fictional thought », that is the meditative register directly traceable in Kundera's novels, whose discovery represents the basis of the essayistic art cultivated by this novelist.

### I INTRODUCTION

Il ne se trouve rien, dans le paysage littéraire contemporain, qui soit comparable à la tétralogie essayistique de Milan Kundera formée de *L'Art du roman*, des *Testaments trabis*, du *Rideau* et de *Une rencontre*.<sup>1</sup> Chez aucun autre romancier d'importance, en effet, la réflexion sur le roman ne fait l'objet d'une élaboration à la fois aussi personnelle et aussi rigoureuse ni n'éclaire avec autant de profondeur, de pertinence et de beauté l'œuvre particulière de son auteur en même temps que la nature générale du roman. Si intéressants qu'ils soient, ni les *Arts du roman* de Henry James, E.M. Forster ou Virginia Woolf, ni les préfaces de Balzac, ni la correspondance de Flaubert ou de Proust, ni même les journaux de Kafka ou de Gombrowicz n'offrent au lecteur contemporain une pensée sur le roman qui non seulement soit aussi riche, mais dont la teneur soit d'une pureté et d'une précision aussi parfaites. Aucun de ces auteurs, du reste, n'a fait de l'étude et de la méditation de son art une entreprise aussi soutenue et méthodique que Kundera, dont les essais ne peuvent être considérés comme un simple ajout ou un simple accompagnement de l'œuvre proprement dite, mais doivent être tenus au contraire pour une de ses parties essentielles, inséparable des romans et tout aussi précieuse et significative qu'eux.

\* Version retouchée et mise à jour d'un article précédemment paru. Voir FRANÇOIS RICARD, *Milan Kundera : Penser à l'intérieur du roman*, in *Le Roman vu par les romanciers*, sous la dir. d'ISABELLE DAUNAIS, Québec, Nota Bene, 2008.

1 MILAN KUNDERA, *L'Art du roman. Essai*, Paris, Gallimard, 1986, 200 pp. ; *Les Testaments trabis. Essai*, Paris, Gallimard, 1993, 325 pp. ; *Le Rideau. Essai en sept parties*, Paris, Gallimard, 2005, 197 pp. ; *Une rencontre*, Paris, Gallimard, 2009, 204 pp. Ces quatre ouvrages sont repris dans MILAN KUNDERA, *Œuvre*, édition définitive, 2 t., Paris, Gallimard, 2016, t. II, pp. 699-1246 ; sauf indication contraire, dans les notes qui suivent, les références renvoient aux pages de cette dernière édition ; dans les citations, toutes les italiques sont de l'auteur.

## 2 UN PEU DE GÉOGRAPHIE

J'ai déjà employé, en décrivant l'ensemble des romans de Kundera, l'image géologique du *massif*, pour signaler à la fois la singularité de chacun d'eux et la continuité (sémantique et formelle) qui les lie les uns aux autres, à la manière d'une chaîne de montagnes que l'on peut contempler tantôt comme un seul grand paysage possédant son unité et son harmonie propres, tantôt comme une succession de paysages plus petits dont aucun ne ressemble tout à fait aux autres.<sup>2</sup> Je voudrais reprendre cette image pour l'appliquer ici aux quatre essais de Kundera. Quoique leur publication s'étende sur près d'un quart de siècle (1986-2009), eux aussi, aujourd'hui, peuvent être lus comme un seul ensemble, tout à la fois unifié et divers. Chacun possède des caractéristiques qui lui sont propres, qu'il s'agisse de son contenu ou de ce qu'on pourrait appeler sa tonalité. Ainsi, *L'Art du roman*, premier essai de la tétralogie, est celui dans lequel l'auteur parle le plus de ses propres romans, trois de ses sept parties – la deuxième (« Entretien sur l'art du roman »), la quatrième (« Entretien sur l'art de la composition ») et la sixième (« Soixante-treize mots ») – y étant presque entièrement consacrées ; le ton y est surtout descriptif, parfois technique, un peu comme dans ces ouvrages qu'on appelait autrefois des « arts poétiques ». Dans *Les Testaments trahis*, c'est plutôt l'enseignement des grands maîtres, confronté à l'étrange barbarie du temps présent, qui inspire la méditation ; trois des neuf parties s'inspirent de Kafka, deux de Stravinski, les autres de Rabelais, de Hemingway, de Nietzsche et de Janacek ; de tous les essais de Kundera, c'est peut-être le plus savamment composé ; à coup sûr, c'est le plus polémique. Quant au *Rideau* et à *Une rencontre*, leur brièveté, la grande variété de leur matière et l'espèce de sérénité nostalgique qui les habite en font des livres de récapitulation et de dépouillement, dans lesquels le romancier-essayiste, profitant de cette « liberté du soir » qu'ont connue dans leurs arts respectifs Picasso, Beethoven ou Fellini,<sup>3</sup> donne aux thèmes essentiels de son œuvre et de sa pensée une forme à la fois nouvelle et épurée, comme définitive.

Diversité, donc, mais non fermeture. Car, si unique qu'il soit, chacun des quatre essais, en même temps, communique constamment avec les autres. Tel thème, telle idée, tel « personnage », à peine esquissé ici, fait l'objet ailleurs d'un développement qui en dévoile ou en précise la signification. Tel autre thème, longuement élaboré dans l'un des essais, est évoqué dans un autre par une simple allusion, ou bien se retrouve associé à un contexte différent qui lui donne une portée imprévue. Se construit ainsi, de livre en livre, tout un tissu de correspondances, tout un jeu d'échos et de rappels qui les fait bientôt apparaître comme les parties d'un seul et même livre où le lecteur est libre d'entrer par n'importe quelle porte et de circuler dans n'importe quel sens, sûr qu'il est de ne jamais se perdre, de parcourir toujours, quels qu'en soient les méandres et les surprises, les chemins de la même pensée.

Cet essai unique et varié – ce « massif », donc – n'est cependant pas indépendant ni isolé. Il forme plutôt dans l'œuvre de Kundera, si l'on me permet de filer la métaphore, un « sous-massif », distinct, certes, mais absolument indissociable du massif majeur for-

2 FRANÇOIS RICARD, *Le Dernier Après-midi d'Agnès, essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 2008, pp. 31-52.

3 KUNDERA, *Œuvre*, édition définitive, cit., t. II, pp. 1104-1106.

mé par les romans. Ce lien, toutefois, n'est pas tant une marque de dépendance que le signe d'une complémentarité, voire d'une complicité entre l'écriture des essais et celle des romans, que Kundera n'aborde pas du tout (se distinguant en cela de la plupart des romanciers essayistes) comme des activités séparées, même si elles mettent en jeu des ressources et des facultés très différentes, mais plutôt comme les voies parallèles d'une même recherche, poursuivie tantôt à travers la fiction, tantôt à travers la réflexion, et sans que l'une soit en principe moins légitime ou moins nécessaire que l'autre.

De cette vision « polyphonique » des deux arts qu'il pratique – deux arts qui ont en commun l'usage et les pouvoirs de la prose –, on trouverait une illustration dans l'habitude qu'à prise Kundera, lorsqu'il présente les ouvrages qui composent son œuvre, de traiter sur le même pied les titres de ses romans et ceux de ses essais.<sup>4</sup> On en trouverait une autre illustration, encore plus frappante, dans l'étroite parenté qui lie l'organisation formelle de ses essais à celle de ses romans : table des matières placée au début du livre plutôt qu'à la fin ; division du texte en parties coiffées d'un titre – sept dans *L'Art du roman* et *Le Rideau*, neuf dans *Les Testaments trahis* et *Une rencontre*, c'est-à-dire toujours en nombre impair, comme dans les romans ; parties elles-mêmes divisées généralement en chapitres de longueur variable, lesquels sont identifiés tantôt par un chiffre, tantôt par un titre. À quoi s'ajoute l'emploi, dans les essais comme dans les romans, d'une même manière d'écrire, sobre, directe, soucieuse avant tout de clarté et de simplicité, usant d'une syntaxe et d'un vocabulaire aussi précis et communs que possible, fuyant comme la peste les effets de style et autres ornements de pure rhétorique. Romans et essais, en ce sens, obéissent exactement à la même stylistique et parlent exactement de la même voix.

Certes, on peut dire que les essais de Kundera occupent, par rapport à ses romans, une position ancillaire ou dérivée : ils sont venus *après*, comme la conscience vient après l'expérience, le commentaire après le texte. Ainsi, *L'Art du roman* a été publié en 1986, alors que Kundera avait déjà derrière lui six romans, de *La Plaisanterie* (1967) à *L'Insoutenable Légèreté de l'être* (1984). Cet essai peut donc difficilement être lu comme un texte programmatique, où serait énoncée une conception générale du roman que les romans concrets seraient chargés de mettre en application. Chronologiquement, il s'agit plutôt d'une œuvre de maturité, dans laquelle un romancier aguerri fait le point sur le chemin artistique parcouru jusque-là et tente de s'expliquer – autant pour lui-même que pour les lecteurs – la nature et la portée de son art.

Mais cette auto-explication avait commencé, en fait, bien avant 1986. *L'Art du roman* a beau être présenté comme un « essai » (au singulier), plusieurs des sept parties qu'il contient sont en réalité des textes (en version plus ou moins remaniée) déjà rendus publics ailleurs au cours des années précédentes, le plus ancien étant « Quelque part là-derrrière », conférence prononcée à Mexico en 1979.<sup>5</sup> C'est donc au moment où il écrivait *Le Livre du rire et de l'oubli* (1979), ou juste après, que Kundera a entrepris ce qui allait devenir *L'Art du roman*, dont les textes, précise-t-il, bien qu'ils « doivent leur nais-

4 Voir par exemple la page intitulée *Œuvres de Milan Kundera* dans la première édition de son dernier essai (KUNDERA, *Une rencontre*, cit.). Les titres y sont répartis en deux sections : *Traduit du tchèque* et *Écrit en français* et, à l'intérieur de cette dernière section, présentés par ordre chronologique, sans distinction de « genre ».

5 Le texte a ensuite paru en 1981 dans la revue *Le Débat*.

sance à diverses circonstances précises », ont tous été « conçus avec l'idée qu'un jour ils seraient liés en un seul livre-essai, bilan de mes réflexions sur l'art du roman ». <sup>6</sup> Un décalage semblable s'observe dans le cas des *Testaments trabis*, ouvrage qui voit le jour en 1993, mais dont plusieurs parties, là encore, avaient fait l'objet de publications séparées depuis l'hiver 1990, dans la revue *L'Infini*. Et la même observation vaut pour *Le Rideau* et *Une rencontre*, édités en 2005 et 2009 : le fait que bon nombre de chapitres y soient des reprises (souvent très retravaillées) d'articles publiés au préalable, notamment depuis le milieu des années 1990, montre que le romancier n'a jamais cessé, pendant tout le temps qu'il écrivait *La Lenteur* (1995), *L'Identité* (1997) et *L'Ignorance* (2000), de préparer ces deux ouvrages qui allaient devenir les derniers volets de sa tétralogie.

Ainsi, chez Kundera – le Kundera de la maturité –, le rapport entre création et réflexion paraît si étroit et si constant qu'on peut les considérer toutes deux presque à égalité, aussi indispensables l'une que l'autre, aussi indispensables l'une à l'autre que le sont la conscience et l'action, le langage et la pensée. Les essais ne forment pas ici un simple vestibule ou un simple prolongement des romans, pas plus que ceux-ci ne sont de simples illustrations de ceux-là. Ce n'est pas pour se distraire, ni pour meubler les temps morts que lui laisserait l'écriture de ses romans, que Kundera compose ses essais, mais bien parce que ceux-ci, tels qu'il les conçoit, lui permettent de demeurer toujours dans le même espace mental et esthétique, réfléchissant sur son travail de romancier, méditant les leçons de ses aînés, cherchant pour ses idées l'expression la plus juste et la plus précise. Aussi est-ce ensemble qu'il faut lire les deux types d'écrits, puisque c'est ensemble, pratiquement du même souffle et pour obéir à la même exigence, qu'ils sont écrits, de sorte que l'œuvre de Kundera, telle qu'elle se présente aujourd'hui devant nous, n'est autre que la *totalité cohérente* que forment les uns avec les autres ses onze romans et ses quatre essais. <sup>7</sup>

Cela veut-il dire que *Le Livre du rire et de l'oubli*, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, *L'Immortalité*, *La Lenteur*, *L'Identité* ou *L'Ignorance* ne se suffisent pas à eux-mêmes et ne peuvent pas être compris sans la connaissance de *L'Art du roman*, des *Testaments trabis* et du *Rideau*? Bien sûr que non. Le sens et la splendeur de ces romans n'ont nul besoin, pour s'imposer au lecteur, d'être « soutenus » ou « démontrés » par les analyses contenues dans les essais, pas plus que chaque roman pris isolément n'a besoin des autres pour faire valoir sa propre plénitude. Mais cela étant dit, il reste que les essais apportent à la compréhension des romans un surcroît inestimable, comme le fait toute critique véridique, qui ne peut pas ajouter aux œuvres ce qu'elles ne possèdent pas, mais réussit parfois à projeter sur elles un éclairage sans lequel certaines de leurs facettes resteraient dans l'ombre. Cet effet d'enrichissement est encore plus marqué, évidemment, dans le sens inverse, celui qui va des romans aux essais. On pourrait certes, à la rigueur, lire *L'Art du roman* ou *Le Rideau* sans connaître les romans de Kundera, et y trouver néanmoins un grand profit. Mais la perte serait considérable, puisque cela reviendrait à aborder ces essais comme des œuvres plus ou moins abstraites, privées du poids de réalité que leur apporte leur enracinement dans l'expérience concrète d'un romancier particulier, unique, dont

<sup>6</sup> KUNDERA, *L'Art du roman*, cit., p. 9.

<sup>7</sup> Auxquels s'ajoute la pièce *Jacques et son maître, hommage à Denis Diderot en trois actes*, précédé de « Introduction à une variation », Paris, Gallimard, 1981 ; repris dans KUNDERA, *Œuvre*, édition définitive, cit., t. II, pp. 625-698.

le but, en les écrivant, n'est pas de disserter sur le roman, mais de comprendre et de faire partager ce qu'il possède de plus personnel et de plus précieux.

### 3 CONFESSION D'UN CONVERTI

« Dois-je souligner, annonçait d'entrée de jeu l'auteur de *L'Art du roman* (et cette déclaration vaut également pour ses trois autres essais), que je n'ai pas la moindre ambition théorique et que tout ce livre n'est que la confession d'un praticien ? »<sup>8</sup> Drôle de « confession », cependant, que ces ouvrages où l'auteur ne raconte ni son enfance, ni sa jeunesse, ni le reste de sa vie ; où il ne dit mot ni de sa famille, ni de ses proches, ni des amours qu'il a vécues ; où il ne parle presque jamais de la genèse de ses livres, de ses rapports avec ses éditeurs, de sa carrière dans le milieu des lettres ; où il n'avoue aucune faute cachée ni ne cherche le pardon de personne ; où il ne s'abandonne à aucune passion, aucune effusion, à la révélation d'aucun « secret » qu'il aurait tu jusque-là. Même si des souvenirs émaillent çà et là le texte, bien malin celui qui réussirait, à partir de ces quatre livres, à retracer le parcours biographique ou à composer le profil psychologique de celui qui les signe de son nom. « Confession », donc, mais paradoxale, puisqu'il y manque ce qui définit habituellement les écrits de ce genre depuis Rousseau et même saint Augustin : la visée autobiographique, c'est-à-dire la présence d'un sujet qui choisit de se mettre à nu (ou de feindre de se mettre à nu) sous les yeux du lecteur.

Or, on le sait, rien n'est plus éloigné de la manière de Kundera, dans les essais comme dans les romans, que l'exposition de son histoire et de ses particularités individuelles. Alors, de quel genre de confession s'agit-il ? La note introductive de *L'Art du roman* nous le disait : la confession d'un *praticien*. Certes, Kundera emploie surtout ce mot pour bien distinguer de l'« ambition » théoricienne sa volonté d'aborder le roman non comme un objet qui serait devant lui, à distance, mais plutôt comme une « pratique » dans laquelle il est lui-même engagé. Mais dire que ses propos seront la confession d'un praticien, c'est dire en même temps que cette qualité de « praticien » est celle par laquelle se définit entièrement le sujet qui s'y exprime, la seule qualité dans laquelle il se reconnaît et à laquelle il s'identifie. Ainsi, *L'Art du roman* et *Les Testaments trabis*, tout comme *Le Rideau* et *Une rencontre*, seront d'abord et avant tout cela, ne seront rien d'autre que cela : la confession d'un être – d'une sorte de « personnage » essayistique – dont l'identité ne réside et ne trouve sa forme propre que dans la pratique du roman.

Je l'ai dit, l'autobiographie est pratiquement absente de ces confessions, si ce n'est à travers l'évocation de quelques souvenirs dont le but n'est jamais de singulariser la personne ou le caractère de l'auteur mais seulement de servir d'amorce ou d'exemple à l'exposé de considérations esthétiques ou autres. Il y a toutefois, dans la sixième partie des *Testaments trabis*, le récit d'un épisode de l'histoire personnelle de l'auteur qui me semble capital pour bien comprendre le « je » qui se « confesse » dans ses essais. Ce passage, que je cite donc un peu longuement, raconte sa découverte du roman :

Après 1948, pendant les années de la révolution communiste dans mon pays natal, j'ai compris le rôle éminent que joue l'aveuglement lyrique au temps de la

8 KUNDERA, *L'Art du roman*, cit., p. 7.



Terreur [...]. Plus que la Terreur, la lyrisation de la Terreur fut pour moi un traumatisme. À jamais, j'ai été vacciné contre toutes les tentations lyriques. La seule chose que je désirais alors profondément, avidement, c'était un regard lucide et désabusé. Je l'ai trouvé enfin dans l'art du roman. C'est pourquoi être romancier fut pour moi plus que pratiquer un « genre littéraire » parmi d'autres ; ce fut une attitude, une sagesse, une position ; une position excluant toute identification à une politique, à une religion, à une idéologie, à une morale, à une collectivité ; une *non-identification* consciente, opiniâtre, enragée, conçue non pas comme évasion ou passivité, mais comme résistance, défi, révolte. J'ai fini par avoir ces dialogues étranges : « Vous êtes communiste, monsieur Kundera ? – Non, je suis romancier. » « Vous êtes dissident ? – Non, je suis romancier. » « Vous êtes de gauche ou de droite ? – Ni l'un ni l'autre. Je suis romancier. »<sup>9</sup>

Sans en relater de nouveau les circonstances, qui furent telles dans son cas mais auraient pu être toutes différentes, comme elles le sont d'ailleurs pour d'autres romanciers, Kundera revient sur l'importance de cet événement fondateur dans la partie centrale du *Rideau*, lorsqu'il évoque la « conversion anti-lyrique » par quoi commence l'itinéraire de tout romancier. « Si j'imagine la genèse d'un romancier en forme de récit exemplaire, de « mythe », écrit-il avant de rappeler ce qui arriva à Flaubert entre *La Tentation de saint Antoine* et *Madame Bovary*, cette genèse m'apparaît comme l'*histoire d'une conversion* ; Saül devient Paul ; le romancier naît sur les ruines de son monde lyrique. »<sup>10</sup>

Dans un premier temps, cette conversion (comme toutes les conversions) ressemble donc à une privation, un exil : elle entraîne la « ruine » d'une identité, la fin d'une appartenance, l'écroulement de tout un univers mental considérés jusque-là comme allant de soi, faisant ainsi du converti une sorte de traître ou de déserteur, en tout cas quelqu'un qui se sent radicalement coupé du monde qui était le sien naguère. L'expérience de la conversion romanesque, en ce sens, n'est pas très différente de celle de l'émigration, à laquelle Kundera, dans son « Improvisation en hommage à Stravinski » (troisième partie des *Testaments trabis*), consacre des pages admirables, évoquant en particulier l'« aliénation », au sens de l'allemand *die Entfremdung*, que vit tout émigré, c'est-à-dire « le processus durant lequel ce qui nous a été proche [devient] étranger »,<sup>11</sup> ce qui a été familier et naturel se découvre de plus en plus lointain, incertain, problématique. L'émigré est celui qui a perdu non seulement sa patrie, mais jusqu'à son identité, cette identité première que sa patrie lui conférait. Or c'est à une rupture semblable que la « conversion anti-lyrique » conduit le romancier :

Éloigné de lui-même, il se voit soudain à distance, étonné de ne pas être celui pour qui il se prenait. Après cette expérience, il saura qu'aucun homme n'est celui pour qui il se prend, que ce malentendu est général, élémentaire, et qu'il projette sur les gens [...] la douce lueur du comique.<sup>12</sup>

9 KUNDERA, *Œuvre*, édition définitive, cit., t. II, pp. 918-919.

10 *Ibidem*, p. 1069.

11 *Ibidem*, p. 877.

12 *Ibidem*, p. 1071.

Cette rupture, précise l'auteur du *Rideau*, est « une expérience fondamentale dans le curriculum vitae du romancier ». <sup>13</sup> Annonceur de ce « *desengano* » final dont René Girard fait l'aboutissement de tout roman véritable et qui, dit-il, rend le héros « capable d'écrire le roman », <sup>14</sup> la sortie hors du lyrisme constitue ici l'événement initial, l'acte premier de la « genèse » du romancier, c'est-à-dire la découverte des conditions à la fois existentielles et mentales sans lesquelles ni le regard ni l'imagination romanesques ne pourraient voir le jour. Et jamais plus, par la suite, le romancier ne se coupera de la source que constitue pour lui cette expérience originelle, que sa tâche, au contraire, à travers l'écriture de chaque livre, l'invention de chaque personnage, la méditation de chaque thème, sera d'approfondir, de réactualiser et même de *refaire* sans cesse, puisque le roman, au fond, n'est que l'exploration du monde tel qu'il apparaît à celui qui s'en est éloigné et qui, chaque jour, refuse d'y revenir. Quand Kundera, par exemple, définit le roman comme une entreprise de « profanation » ; <sup>15</sup> quand il le voit comme un « territoire désenchanté » ; <sup>16</sup> quand il dit du roman que « la découverte de la prose est sa *mission ontologique* qu'aucun autre art que lui ne peut assumer entièrement » ; <sup>17</sup> quand il fait du « geste destructeur » de Cervantès « déchirant le rideau de la préinterprétation » « *le signe d'identité de l'art du roman* » ; <sup>18</sup> quand il peint le romancier en homme qui, « depuis longtemps, a cessé de prendre au sérieux le sérieux des hommes » <sup>19</sup> et qui n'a plus qu'« une seule certitude : il est sûr de n'être sûr de rien » ; <sup>20</sup> il ne fait, au fond, que rappeler la même « expérience fondamentale », que réitérer le même acte de désolidarisation radicale par quoi commence et se perpétue le roman, c'est-à-dire le même refus d'un « autre monde » que celui d'ici-bas, <sup>21</sup> la même chute, le même éveil. En ce sens, le roman naît bel et bien au milieu des ruines.

Le roman, mais aussi le romancier. Celui-ci, en effet, est un homme qui a émigré de lui-même ; un « homme allégé », comme dit Saul Bellow, <sup>22</sup> c'est-à-dire quelqu'un à qui son premier visage est devenu de plus en plus étranger, ou mieux : de plus en plus indifférent et dépourvu de réalité. Si bien que ce premier visage, son visage « lyrique », qu'il sait accidentel et factice, s'estompé à ses yeux comme s'estompent les illusions auxquelles on a cessé de croire. D'où « le trait distinctif du vrai romancier : il n'aime pas parler de lui-même ». <sup>23</sup> Quand il dit « je », désormais, c'est un autre qui parle ; non plus Saül, mais Paul ; non plus le sujet autobiographique, mais le converti, c'est-à-dire ce nouveau, ce seul visage de lui-même qu'est à présent son visage de romancier.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> RENÉ GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque* [1961], Paris, Le Livre de poche, 1978, p. 332.

<sup>15</sup> Voir KUNDERA, *Œuvre*, édition définitive, cit., t. II, pp. 819.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 920.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 901.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 1072.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 1083.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 1235.

<sup>21</sup> Voir l'article d'Isabelle Daunais sur la « pensée du roman » chez Flaubert : ISABELLE DAUNAIS, *Le roman face à l'« autre » monde*, in *Gustave Flaubert 5. Dix ans de critique*, sous la dir. de GISELE SÉGINGER, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2005, pp. 161-173.

<sup>22</sup> Voir SAUL BELLOW, *Les conférences Jefferson*, in *Tout compte fait. Du passé indistinct à l'avenir incertain*, trad. par PHILIPPE DELAMARE, Paris, Plon, 1995, pp. 152-153.

<sup>23</sup> KUNDERA, *Œuvre*, édition définitive, cit., t. II, p. 799.

« Êtes vous communiste, monsieur Kundera ? – Non, je suis romancier ». Êtes-vous tchèque ? Êtes-vous français ? – Non, je suis romancier. Êtes-vous hégélien, nietzschéen, heideggérien ? Êtes-vous nihiliste ? Aimez-vous le monde ? Croyez-vous en Dieu ? Respectez-vous les femmes ? Êtes-vous pour l'égalité, la liberté, la fraternité, la justice, la solidarité ? – Non, je suis romancier. Je n'ai qu'une maison, qu'une patrie, qu'une certitude, et c'est le roman. Je n'ai pas d'autre qualité, pas d'autre identité que celle-là : romancier, praticien du roman. Et donc rien d'autre à « confesser » que cela.

#### 4 LE PAYS DU ROMAN

Rupture, éloignement, désertion, la conversion romanesque comporte cependant une autre facette, sa facette positive, si l'on veut : abjurant son ancienne foi, le converti, en même temps, en trouve une nouvelle ; devant l'émigré qui ne peut plus regagner sa patrie s'ouvre tout à coup, une fois qu'il a commencé à surmonter « la douleur de l'aliénation », un nouvel espace, qui est celui de sa liberté, certes, mais également celui d'une patrie encore plus aimable et plus belle que l'ancienne. C'est ainsi du moins que l'auteur des *Testaments trahis* imagine le destin de Stravinski :

Ayant compris qu'aucun autre pays ne peut remplacer [son pays natal], il trouve sa seule patrie en musique ; ce n'est pas de ma part une jolie tournure lyrique, je le pense on ne peut plus concrètement : sa seule patrie, son seul chez-soi, c'était la musique, toute la musique de tous les musiciens, l'histoire de la musique ; c'est là qu'il a décidé de s'installer, de s'enraciner, d'habiter ; c'est là qu'il a fini par trouver ses seuls compatriotes, ses seuls proches, ses seuls voisins, de Pérotin à Webern ; c'est avec eux qu'il a engagé une longue conversation qui ne s'est arrêtée qu'avec sa mort.<sup>24</sup>

Qu'on le veuille ou non, ce passage a tout d'un aveu à peine déguisé. Aveu non tant d'un homme que d'un artiste, d'un « praticien » pour qui le roman, « tout le roman de tous les romanciers, l'histoire du roman », est devenu « sa seule patrie, son seul chez-soi ».

À cet égard, la coïncidence, notée plus haut, entre le moment où l'auteur entreprend d'écrire ce qui deviendra *L'Art du roman*, son premier essai, et celui où il travaille au *Livre du rire et de l'oubli* mérite qu'on s'y arrête un instant. Cette époque, dans la vie de Kundera, est celle qui fait suite à son plus long silence : non seulement il n'a rien publié depuis sept ans (*La Valse aux adieux* en 1972), mais sa situation est telle qu'il en est venu, dira-t-il plus tard, à « considérer [sa] carrière d'écrivain comme achevée ».<sup>25</sup> C'est également l'époque où il rompt avec son pays natal et s'installe pour de bon en France. Ces circonstances se répercutent d'ailleurs dans *Le Livre du rire et de l'oubli*, d'abord à travers les thèmes de l'exil et du souvenir qui en fournissent la matière essentielle, mais aussi, et peut-être encore plus fortement, à travers l'espèce de virage, sinon de recommencement que représente ce roman dans le parcours artistique du romancier, en particulier

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 879.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 925.

sur le plan de l'invention formelle : recours délibéré au modèle musical des variations, abolition presque complète de la continuité dramatique au profit d'une composition purement thématique, usage plus poussé que jamais de la narration onirique, du récit autobiographique et de la méditation de type essayistique. Même si ces traits étaient déjà présents dans ses romans antérieurs, au moins à l'état latent, tout se passe comme si l'œuvre de Kundera entrait alors dans une nouvelle phase, à la fois plus dépouillée et plus audacieuse, comme si, après un moment de doute ou d'abandon, elle découvrait – ou redécouvrait, comme le laisse entendre un passage des *Testaments trahis*<sup>26</sup> – sa propre essence, sa propre « vocation », et que se révélaient dans une clarté toute nouvelle la poétique et la « sagesse » particulières qui en gouvernent l'élaboration. Est-ce forcer l'interprétation que de voir dans la mise en train de *L'Art du roman* un autre signe, une autre modalité de cette renaissance artistique dont *Le Livre du rire et de l'oubli* paraît avoir été le lieu ? Peut-être. Mais une chose est sûre : l'émigration, c'est-à-dire la réduction à cette « seule patrie », à ce seul « chez-soi » que devient alors pour le romancier la pratique recommencée de son art, si elle n'explique pas qu'il se tourne au même moment vers la méditation essayistique sur le roman, fait néanmoins apparaître celle-ci comme le geste de quelqu'un qui, ne se reconnaissant plus d'autre pays, « a décidé de s'installer, de s'enraciner, d'habiter » dans le seul pays qu'il considère désormais comme le sien, le pays du roman.

Ce pays a son histoire, sa tradition, ses usages et ses valeurs héritées. Il possède une géographie qui lui est propre, des paysages, des provinces, des monts et des plaines. L'air qu'on y respire est celui de la compassion et de l'ironie, alimentées par un perpétuel étonnement devant les énigmes et l'insignifiance de l'existence humaine. Là, tout jugement moral est suspendu ; et la beauté a le doux visage de l'ordinaire. C'est le pays de la liberté et du jeu. Il est peuplé de vivants et de morts, parmi lesquels l'homme qui l'habite trouve « ses seuls compatriotes, ses seuls proches, ses seuls voisins », de Rabelais et Cervantès à Salman Rushdie, de Fielding et Flaubert à Carlos Fuentes, de Tolstoï et Kafka à Garcia Marquez, d'Anatole France à Malaparte, et il poursuit avec eux une « longue conversation » amicale, dans la seule langue qu'eux et lui comprennent, celle de leur art, et dans cette conversation il n'est question ni de leurs états d'âme, ni de leurs combats politiques, ni de leurs positions philosophiques, mais de la seule chose qui les rapproche, la seule chose qui leur reste, ce pays même qu'ils habitent, le roman. De celui-ci, tout les intéresse : les secrets de sa fabrication, les possibilités inouïes de sa forme, les dangers qui le menacent. Et c'est une exploration proprement interminable, un entretien infini.

## 5 PENSÉE ROMANESQUE ET PENSÉE ROMANCIÈRE

Certes, il est question de beaucoup d'autres choses que le roman dans les essais de Kundera, où l'on peut lire des propos souvent très développés sur l'Europe, la musique, la philosophie, la traduction, les biographies d'écrivains, la bureaucratie, les petites nations, les procès rétrospectifs, le droit d'auteur, l'amitié, la fin des Temps modernes, etc. Mais ces sujets sont tous abordés, analysés et éclairés par le moyen ou par le biais du roman,

<sup>26</sup> Voir *ibidem*, pp. 925-926.

et en rapport constant avec lui. C'est toujours en se plaçant dans le poste d'observation du roman, « du point de vue de la sagesse du roman »,<sup>27</sup> que l'essayiste promène son regard sur le monde et y trouve matière à réflexion. La pensée, ici, se veut essentiellement, exclusivement, une pensée *romancière*.

Je propose d'employer cette expression pour distinguer – sans vouloir nullement l'y opposer – la pensée qui se déploie dans les essais de Kundera de ce qu'il appelle lui-même la « pensée authentiquement romanesque »<sup>28</sup> et qui désigne le type particulier de réflexion que Musil, Broch et d'autres après eux (y compris Kundera, bien sûr) ont introduit dans la matière et la composition du roman. Pour mémoire, citons la description qu'en donne l'auteur du *Rideau*:

La réflexion romanesque [...] n'a rien à voir avec celle d'un scientifique ou d'un philosophe ; je dirais même qu'elle est intentionnellement a-philosophique, voire anti-philosophique, c'est-à-dire farouchement indépendante de tout système d'idées préconçu ; elle ne juge pas ; ne proclame pas des vérités ; elle s'interroge, elle s'étonne, elle sonde ; sa forme est des plus diverses : métaphorique, ironique, hypothétique, hyperbolique, aphoristique, drôle, provocatrice, fantaisiste.<sup>29</sup>

Interrompons ici la citation pour noter que tous ces traits sans exception – qui ne sont pas sans faire penser à cette « démarche méthodiquement non méthodique » par laquelle Adorno définissait l'écriture de l'essai<sup>30</sup> – tous ces traits, dis-je, vaudraient également pour ce que j'appelle la « pensée romancière », telle qu'elle se manifeste dans les essais de Kundera. Chercheuse, interrogative, c'est elle aussi une pensée asystématique, qui se fait volontiers « légère et plaisante », peut-on lire dans *Le Rideau*, « car c'est ainsi que théorise un romancier : en gardant jalousement son propre langage »<sup>31</sup> et, ajouterions-nous, sa pleine liberté d'imagination. C'est pourquoi sa pensée ne s'interdit aucun moyen d'exploration ni n'en privilégie aucun ; ne poursuit ni la démonstration d'une thèse ni l'établissement de conclusions assurées ; erre ; aime la digression, la surprise et les voies détournées ; tantôt progresse, tantôt revient sur ses pas, plus soucieuse de ne négliger aucun des chemins qui se présentent à elle que d'arriver à un but qu'elle se serait fixé d'avance. C'est d'ailleurs ce qui donne aux essais de Kundera leur composition si libre et si variée, pas très différente, en somme, de celle de ses romans et qui les fait ressembler à des conversations à bâtons rompus, n'était l'unité profonde, quoique toujours voilée, qui gouverne leur architecture, une unité d'ordre musical, voire poétique, semblable à celle de l'improvisation ou, pour recourir à une catégorie kundérienne, à la composition en forme de variations. En ce sens, on peut dire que Kundera – plus particulièrement celui des *Testaments trahis*, du *Rideau* et de *Une rencontre* –, en renouant d'une certaine manière avec le modèle montanien de la pensée « à sauts et à gambades », redonne à l'essai, comme forme littéraire et comme mode de pensée, une beauté et une autonomie que la littérature moderne avait plus ou moins oubliées.

27 *Ibidem*, p. 818.

28 *Ibidem*, p. 931 ; voir aussi pp. 973-974.

29 *Ibidem*, pp. 1057-1058.

30 THEODOR W. ADORNO, *L'essai comme forme*, in *Approches de l'essai, anthologie*, sous la dir. de FRANÇOIS DUMONT, trad. par SYBILLE MULLER, Québec, Nota Bene, 2003, p. 67.

31 KUNDERA, *Œuvre*, édition définitive, cit., t. II, pp. 1013-1014.

Mais complétons la citation du *Rideau* commencée tout à l'heure. Le propre de la pensée romanesque, ajoute Kundera, réside « surtout » en ceci qu'« elle ne quitte jamais le cercle magique de la vie des personnages ; c'est la vie des personnages qui la nourrit et la justifie ».<sup>32</sup> Autrement dit, ce n'est jamais une pensée qui se développe pour elle-même ; « impensable hors du roman »,<sup>33</sup> elle a pour unique fonction de se tenir constamment au service du roman auquel elle participe et qui la contient, d'être un élément parmi d'autres de sa construction, c'est-à-dire un des *moyens* à l'aide desquels il poursuit la fin qui est la sienne : à travers l'examen de personnages imaginaires et de situations dans lesquelles ceux-ci se trouvent « piégés »,<sup>34</sup> découvrir une portion inconnue de l'existence humaine. Dans cette entreprise, la réflexion directe, c'est-à-dire le recours à l'«*essai spécifiquement romanesque*»,<sup>35</sup> joue évidemment un rôle important, à la fois comme instrument de compréhension et comme composante architecturale ; mais c'est un rôle secondaire, ou subordonné, dont bien des romans savent d'ailleurs se passer.

La situation est différente dans les écrits qu'on pourrait appeler « spécifiquement essayistiques ». Non seulement la pensée s'y exerce par elle-même, voire pour elle-même, d'après une logique et des buts qui lui sont propres, mais son objet n'est plus tant le mystère de l'existence que celui du roman lui-même, c'est-à-dire de l'existence et du monde tels que le roman les lui révèle (ou les lui a révélés) ; en cela, elle tient donc du commentaire critique, puisqu'elle s'efforce d'analyser et de mettre en lumière, c'est-à-dire de découvrir les découvertes (à la fois existentielles et esthétiques) que les œuvres elles-mêmes ont pu accomplir.

Mais la critique du roman propre à la pensée romanesque se distingue de celle que produit la pensée critique ordinaire en ceci que c'est une critique *de l'intérieur* ; loin de se fonder sur quelque théorie préalable ou plus générale, elle n'a d'autre appui que l'œuvre et l'expérience créatrice (comme romancier et comme lecteur de romans) de celui qui l'élabore non pas en vue de construire un savoir objectif et généralisable, mais bien comme l'expression, la clarification de sa propre conscience de romancier. C'est donc forcément, à la différence de celle du critique, une pensée qui se sait (et se veut) relative, partielle, résolument subjective. Les phénomènes auxquels elle est sensible, les concepts qu'elle élabore, les jugements qu'elle prononce, tout en elle est déterminé par la pratique du romancier, laquelle est tout ensemble son origine et sa destination. « Un romancier qui parle de l'art du roman, écrit Kundera à propos du *Journal* de Gombrowicz, ce n'est pas un professeur discourant depuis sa chaire » :

Imaginez-le plutôt comme un peintre qui vous accueille dans son atelier où, de tous côtés, ses tableaux vous regardent, appuyés contre les murs. Il vous parlera de lui-même, mais encore plus des autres, de leurs romans qu'il aime et qui restent secrètement présents dans son œuvre propre. Selon ses critères de valeur, il remo-

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 1058.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 974.

<sup>34</sup> « Le roman [est] une exploration de ce qu'est la vie humaine dans le piège qu'est devenu le monde » : phrase de *L'Insoutenable Légèreté de l'être* (dans MILAN KUNDERA, *Œuvre*, édition définitive, 2 t., Paris, Gallimard, 2011, t. I, p. 1319) citée dans *L'Art du roman*, dans KUNDERA, *Œuvre*, édition définitive, cit., t. II, p. 721.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 747 ; voir aussi pp. 754-756.

dèlera devant vous tout le *passé* de l'histoire du roman et, par là, vous fera deviner sa propre poétique du roman, laquelle n'appartient qu'à lui.<sup>36</sup>

Pour mieux comprendre le rapport entre pensée romanesque et pensée romancière – ces deux usages de la prose réflexive que l'on trouve, d'une part, dans les romans de Kundera et, de l'autre, dans ses essais –, il serait intéressant de comparer certains propos sur la poétique du roman présents dans *Le Livre du rire et de l'oubli* ou *L'Immortalité* à des propos analogues que l'on peut lire dans *L'Art du roman* ou *Le Rideau*. On y constaterait évidemment de grandes similitudes. Prenons par exemple cette idée : la nécessité d'outrepasser les limites imposées par la règle de l'unité dramatique, cette convention héritée du XIX<sup>e</sup> siècle voulant qu'un roman soit gouverné d'un bout à l'autre par la présence d'une intrigue ou d'un écheveau d'intrigues liées les unes aux autres et progressant de manière continue vers leur dénouement. Exposée dans la cinquième partie de *L'Immortalité*,<sup>37</sup> cette même idée se retrouve dans *L'Art du roman*, à propos de la technique de « l'interruption de l'action » chez Sterne,<sup>38</sup> et de nouveau dans *Le Rideau*, lorsqu'il est question du « despotisme de la *story* ». <sup>39</sup> De part et d'autre, donc, le propos est le même, ainsi d'ailleurs que le « locuteur » qui le tient (puisque même dans *L'Immortalité*, il porte le nom de « Kundera »). Pourtant, ce propos (et l'idée qu'il contient) n'a pas le même statut selon le contexte où il s'insère. Dans le roman, ce contexte est celui d'un dialogue amical, plus ou moins badin, avec le professeur Avenarius ; dans les essais, c'est celui de la « confession » d'un romancier qui réfléchit « sérieusement » à l'intention de ses lecteurs. Mais surtout, l'entretien avec Avenarius fait partie, dans *L'Immortalité*, du récit de la mort accidentelle d'Agnès, occasion d'une méditation sur le thème du hasard (titre de cette cinquième partie) et, plus largement, sur cette catégorie existentielle fondamentale liée à la figure d'Agnès : le destin. Il s'agit donc d'une « digression » essayistique, d'un recours à la « pensée romanesque » dont la raison d'être est de contribuer – et d'être directement liée – à l'élucidation du personnage. Il n'en va pas de même dans *L'Art du roman* et *Le Rideau*, où la réflexion s'autonomise, en quelque sorte, et où l'idée est étudiée avant tout comme une donnée esthétique, essentielle à la conception kundérienne du roman.

Mais nous l'avons noté, la « pensée romancière », chez Kundera comme chez Gombrowicz, Flaubert, Bellow ou d'autres, aborde une grande diversité de sujets en dehors du roman comme tel. Sauf que tous ces sujets, si éloignés qu'ils soient en apparence de l'art du roman, elle les aborde toujours à partir du roman, comme des problèmes que seul l'art du roman fait surgir et permet de considérer sous l'angle qui importe et sur lesquels il est seul susceptible de jeter l'éclairage qui convient. Si bien que, lisant n'importe quel chapitre de n'importe quel essai de Kundera, on ne quitte jamais le territoire du roman. Réfléchir sur le monde, discuter sur la musique, sur l'Europe, sur la jeunesse et la vieillesse ou sur la nature de l'humour, ce n'est toujours pour l'auteur, comme le précise

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 1063.

<sup>37</sup> Voir MILAN KUNDERA, *L'Immortalité*, (1993), dans *ibidem*, pp. 198-199.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 808.

<sup>39</sup> *Ibidem*, pp. 1016-1018.



la note introductive de *L'Art du roman*, qu'essayer de «faire parler» cette « idée du roman inhérente à mes romans ». <sup>40</sup>

Car « les grands romans, écrit Kundera, sont toujours un peu plus intelligents que leurs auteurs », si bien que « les romanciers qui sont plus intelligents que leurs œuvres devraient changer de métier ». <sup>41</sup> La pensée romancière, telle qu'elle s'exprime dans *L'Art du roman*, *Les Testaments trahis*, *Le Rideau* ou *Une rencontre*, est ainsi la parole d'un romancier qui tente, pour son propre bénéfice et celui de son lecteur, de déchiffrer et de suivre l'intelligence de son art.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADORNO, THEODOR W., *L'essai comme forme*, in *Approches de l'essai, anthologie*, sous la dir. de FRANÇOIS DUMONT, trad. par SYBILLE MULLER, Québec, Nota Bene, 2003. (Citato a p. 146.)
- BELLOW, SAUL, *Les conférences Jefferson*, in *Tout compte fait. Du passé indistinct à l'avenir incertain*, trad. par PHILIPPE DELAMARE, Paris, Plon, 1995. (Citato a p. 143.)
- DAUNAIS, ISABELLE, *Le roman face à l'« autre » monde*, in *Gustave Flaubert 5. Dix ans de critique*, sous la dir. de GISÈLE SÉGINGER, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2005. (Citato a p. 143.)
- GIRARD, RENÉ, *Mensonge romantique et vérité romanesque* [1961], Paris, Le Livre de poche, 1978. (Citato a p. 143.)
- KUNDERA, MILAN, *L'Art du roman. Essai*, Paris, Gallimard, 1986. (Citato alle pp. 137, 140, 141.)
- *Les Testaments trahis. Essai*, Paris, Gallimard, 1993. (Citato a p. 137.)
- *Le Rideau. Essai en sept parties*, Paris, Gallimard, 2005. (Citato a p. 137.)
- *Une rencontre*, Paris, Gallimard, 2009. (Citato alle pp. 137, 139.)
- *Œuvre*, édition définitive, 2 t., Paris, Gallimard, 2011. (Citato a p. 147.)
- *Œuvre*, édition définitive, 2 t., Paris, Gallimard, 2016. (Citato alle pp. 137, 138, 140, 142-149.)
- RICARD, FRANÇOIS, *Le Dernier Après-midi d'Agnès, essai sur l'œuvre de Milan Kundera*, Paris, Gallimard, 2008. (Citato a p. 138.)
- *Milan Kundera : Penser à l'intérieur du roman*, in *Le Roman vu par les romanciers*, sous la dir. d'ISABELLE DAUNAIS, Québec, Nota Bene, 2008. (Citato a p. 137.)

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 701.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 806.

## PAROLE CHIAVE

Essai ; roman ; Milan Kundera ; pensée romancière ; pensée romanesque.

## NOTIZIE DELL'AUTORE

Né en 1947, François Ricard a été professeur de lettres à l'Université McGill (Montréal) de 1971 à 2010. Il est membre du Comité littéraire des Éditions du Boréal (Montréal), où il dirige la collection d'essais « Papiers collés ». Il a publié de nombreux livres et articles sur la romancière canadienne Gabrielle Roy (*Introduction à l'œuvre de Gabrielle Roy*, 1975 ; *Gabrielle Roy, une vie*, 1996 ; *Album Gabrielle Roy*, 2014) et sur Milan Kundera (*Le Dernier Après-midi d'Agnès*, Gallimard, 2003), dont il a postfacé la plupart des romans dans la collection « Folio », avant de rédiger les notices pour l'édition définitive de l'Œuvre de Kundera dans la Bibliothèque de la Pléiade (2011). Il a également signé des essais : *La Littérature contre elle-même* (1985), *La Génération lyrique* (1992), *Chroniques d'un temps loufoque* (2005), *Mœurs de province* (2014), *La Littérature malgré tout* (2018, à paraître). Il collabore depuis 1994 à la revue « L'Atelier du roman ».

[francois.ricard@mcgill.ca](mailto:francois.ricard@mcgill.ca)


## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

FRANÇOIS RICARD, *La pensée romancière. Les essais de Milan Kundera*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IX (2018), pp. 137–150.

L'articolo è reperibile al sito <http://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.

## È ANCORA POSSIBILE IL ROMANZO-SAGGIO?

LORENZO MARCHESE – *Università dell'Aquila*

Questo articolo tenta di rispondere alla domanda circa la possibilità della sopravvivenza della forma letteraria del romanzo-saggio nella letteratura contemporanea. Dapprima, viene proposta una distinzione teorica fra due forme letterarie che combinano narrazione e riflessione: saggio narrativo (ricco di esempi) e romanzo-saggio (la cui persistenza è invece problematica). In secondo luogo, attraverso la lettura parallela di *Estensione del dominio della lotta* di Michel Houellebecq e *La vita degli animali* di J. M. Coetzee, vengono avanzate alcune ipotesi teoriche sulla trasformazione del romanzo-saggio e su un suo possibile declino: è invece la fantascienza, si ipotizza, a rivestire oggi il ruolo di principale forma deputata a formulare ipotesi filosofiche sul presente. Una lettura parallela di *La vita in tempo di pace* di Francesco Pecoraro e *La scuola cattolica* di Edoardo Albinati, infine, indica sviluppi, pregi e limiti del romanzo-saggio contemporaneo, soprattutto per quanto riguarda la disgregazione del personaggio e il venir meno di uno slancio utopistico.

This article focuses on the literary form of the novel-essay and aims to answer to the question concerning its chances of surviving nowadays. First, a theoretical distinction between two different forms combining narration and reflection is proposed: these forms are the narrative essay (which can provide many examples) and the novel-essay (whose survival is troubled). Secondly, through a compared analysis of Michel Houellebecq's *Whatever* and J. M. Coetzee's *The Lives of Animals* the article speculates about the transformation occurred in the novel-essay and a hypothetical decline. Science-fiction, conversely, might be the main literary form selected for reflecting on the world today. A parallel close-reading of Francesco Pecoraro's *Life in Peacetime* and Edoardo Albinati's *La scuola cattolica* concludes the article, by pointing out developments, strengths and weaknesses of the contemporary novel-essay, especially for what concerns the increasing fragmentation of the main characters and the loss of an utopian avocation.

### I PREMESSA

Il titolo di questo intervento vuole essere, più che una provocazione sulla scia di Montale e della sua *Nobel lecture* del 1975 *È ancora possibile la poesia?*, una domanda con una risposta scontata e due implicazioni meno usurate su cui riflettere. A un primo livello, non si può negare che il romanzo-saggio sia ancora possibile. È ancora un tipo di narrazione messo in pratica, come mostrano due esempi italiani di particolare rilevanza degli ultimi anni: *La vita in tempo di pace* di Francesco Pecoraro e *La scuola cattolica* di Edoardo Albinati.<sup>1</sup> La coesistenza delle macro-forme polivalenti di romanzo e saggio, o più genericamente di narrazione e riflessione, attraversa la storia letteraria degli ultimi due secoli. Se pure lo si vuole interpretare, sotto una lente storicistica, come la «cristallizzazione morfologica e simbolica del progetto fallito di una modernità che cercava disperatamente di rinnovare la propria utopia emancipatrice nel preciso momento del crollo»<sup>2</sup> e si legge in questa chiave la proliferazione di romanzi-saggio della prima

<sup>1</sup> Per non appesantire il testo, i rimandi a questi due libri d'ora in poi sono fatti a testo: FRANCESCO PECORARO, *La vita in tempo di pace*, Milano, Ponte alle Grazie, 2013= VTP; EDOARDO ALBINATI, *La scuola cattolica*, Milano, Rizzoli, 2016= SC.

<sup>2</sup> STEFANO ERCOLINO, *Il romanzo-saggio 1884-1947*, Milano, Bompiani, 2017, p. 265 Corsivo del testo originale

metà del Novecento (dalla *Recherche*, 1913-1927, di Marcel Proust, all'*Uomo senza qualità*, 1930-1942, di Robert Musil, passando fra gli altri per i romanzi di Thomas Mann e *Huguenau o il realismo* di Hermann Broch),<sup>3</sup> non di meno appare chiaro che si tratta di un'opzione praticata e rilevante sul piano simbolico, tanto da essere ancora vitale. Tuttavia, quale tipo di vita sta vivendo il romanzo-saggio? Questa forma letteraria ha subito un'esplicita mutazione, che s'intende illustrare con alcune considerazioni iniziali e una lettura cursoria di alcuni romanzi-saggio contemporanei (per finire con una focalizzazione su VTP e SC). Il tentativo serve, più che a fornire risposte certe, a porre due domande più circostanziate circa la resilienza del romanzo-saggio nella contemporaneità: in che modo la separazione crescente, nel corso dell'ultimo secolo, fra pratica romanzesca e dibattito filosofico ha influito sulla fisionomia del romanzo-saggio? Cosa divide, al di là della comune compresenza di narrazione e riflessione saggistica, i romanzi-saggio fra Otto e Novecento da quelli contemporanei?

## 2 SAGGIO NARRATIVO E ROMANZO-SAGGIO

Il saggio ha un'identità ancora più sfuggente del romanzo moderno, che si contraddistingue per la propria «anarchia mimetica».<sup>4</sup> Quella del saggio è una forma di discorso divagante a inflessione autobiografica, che si fonda sull'implicita prescrizione di non inventare un mondo di finzione per veicolare le riflessioni sul mondo. Il saggista sceglie di appoggiarsi alle cose esistenti senza camuffarle, come ricorda opportunamente Berardinelli:

Il presupposto del saggio è che il lettore sta leggendo cose vere, magari paradossali e provocatorie, ma tanto più tali quanto più andrebbero prese alla lettera e da intendere in una dimensione di realtà. Il presupposto del romanzo è invece che, per quanto prelevate verosimilmente dal vero, le cose che si leggono sono da intendersi su un piano di finzione. Si tratta di convenzioni di genere, di un diverso patto fra autore e lettore. Se in un romanzo dico che ieri sono andato al cinema, nessuno è tenuto a crederlo. Se lo dico in un saggio, si deve credere anche se non è vero.<sup>5</sup>

Ciò è chiaro sin dall'archetipo di questo genere, i *Saggi* (1580-1588) di Montaigne. Nell'avvertenza *Al lettore*, Montaigne sottolinea la distanza della propria opera non solo

- <sup>3</sup> L'opera di Proust, vista l'altissima percentuale di passaggi saggistici si può considerare appartenente a pieno diritto al genere del romanzo-saggio, contrariamente alla posizione di *ivi*, pp. 182-183.
- <sup>4</sup> GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 73. Più in esteso: «Per come lo conosciamo oggi, il genere nasce al termine di una metamorfosi che si compie fra la metà del Cinquecento e la fine del Settecento. Intorno al 1550, la parola "romanzo" indica per lo più una forma letteraria precisa e ristretta; intorno al 1800, indica ciò che designa oggi – uno spazio polimorfo dove trovano posto i racconti di una certa lunghezza che non rientrano nei confini dei generi narrativi più rigidamente codificati (l'epos, le opere storiografiche, la chanson de geste)» (*ivi*, p. 79). Cfr. anche, per una lettura alternativa che conserva il criterio dell'anarchia mimetica come distintivo del romanzo, anche THOMAS PAVEL, *Le vite del romanzo. Una storia*, Milano-Udine, Mimesis, 2015.
- <sup>5</sup> MATTEO DI GESÙ, *Conversazione con Alfonso Berardinelli*, in *Il saggio critico. Spunti, proposte, riletture*, a cura di MICHELA SACCO MESSINEO, Palermo, duepunti, 2007, pp. 20-21, pp. 20-21.

rispetto alla narrativa d'invenzione, ma anche a scritti di taglio autobiografico e memoriale: «Questo, lettore, è un libro sincero [...] Voglio che mi si veda qui nel mio modo d'essere semplice, naturale e consueto, senza affettazione né artificio: perché è me stesso che dipingo»<sup>6</sup>. Facendo del proprio autore uno degli oggetti principali del discorso («Così, lettore, sono io stesso la materia del mio libro»)<sup>7</sup> e della mancanza di struttura una rivendicazione in contrasto con forme più definite come il trattato o il dialogo filosofico, il saggio sin dalla sua nascita si presenta duttile («esperienza della forma che cerca una forma»<sup>8</sup>) e facilmente adattabile entro strutture narrative. Consolidatosi nel Settecento quale strumento di riflessione e d'informazione, con la nascita di un'informazione non legata direttamente alle corti e all'aristocrazia,<sup>9</sup> il saggio incarna un discorso del singolo che sia in grado di riflettere in maniera a-sistematica su qualunque tema, senza appellarsi all'autorità dei generi letterari codificati.

Oltrepassando i dati di contesto, Lukács e Adorno nella prima metà del Novecento hanno contribuito a definirne i compiti, i linguaggi, le traiettorie. Il saggio basa la propria ragione d'essere sul «dare nuovo ordine alle cose già esistite»<sup>10</sup> si fonda sulla separazione e sulla singolarità dell'io che scrive, il quale diviene riferimento di ogni valutazione, finendo per rifiutare, secondo il noto giudizio di Adorno, ogni punto di vista che non sia strettamente personale.<sup>11</sup> È proprio Adorno a far discendere da questa libertà individuale concessa all'autore alcune caratteristiche ancora attuali della forma del saggio, legate alla già menzionata fedeltà a un discorso veridico: disinvoltura metodologica,<sup>12</sup> capacità autocritica (vale a dire, il saggio può mettere costantemente in discussione il suo stesso andamento e il rapporto che il saggista istituisce con il suo argomento),<sup>13</sup> colloquialità, frammentarietà. Sono tratti che resistono ancora nel saggio contemporaneo, benché riadattate al mutamento del contesto.<sup>14</sup>

La somma di saggio e narrativa in una singola opera può dunque produrre nel pa-

6 MICHEL DE MONTAIGNE, *Saggi*, a cura di FAUSTA GARAVINI e ANDRÉ TOURNON, Milano, Bompiani, 2014, p. 3.

7 *Ibidem*.

8 RAFFAELE MANICA, *Exit Novecento*, Roma, Gaffi, 2007, p. 34.

9 «La nascita del giornalismo e dell'«opinione pubblica», i compiti politico-pedagogici della filosofia e delle scienze, la curiosità enciclopedica e il nomadismo più o meno forzato dei *philosophes* in conflitto con i centri di potere tradizionali rappresentati dall'aristocrazia cortigiana e dal clero: tutto questo favorisce il genere saggistico sopra tutti gli altri per la sua efficacia, mobilità e duttilità» (ALFONSO BERARDINELLI, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 22).

10 «Il saggio parla sempre di qualcosa che è già formato o almeno di qualcosa che è già esistito una volta, è proprio della sua essenza non ricavare novità dal nulla ma dare nuovo ordine alle cose già esistite. Proprio perché le mette in un ordine nuovo esso non plasma qualcosa di nuovo dall'informe, è legato ad esse e deve sempre dire «la verità» sul loro conto, trovare un'espressione per la loro essenza» (GYÖRGY LUKÁCS, *L'anima e le forme. Teoria del romanzo*, Milano, Sugarco, 1963, p. 34).

11 «Al saggio si rimprovera mancanza di *ubi consistam* e relativismo perché esso non accetta alcun punto di vista esterno» (THEODOR W. ADORNO, *Il saggio come forma*, in *Note per la letteratura 1943-1961*, Torino, Einaudi, 1979, p. 24).

12 *Ivi*, pp. 27-28.

13 *Ivi*, p. 29.

14 Per un sunto aggiornato, v. almeno MARIELLE MACÉ, *L'essai littéraire devant les temps*, in «Cahiers de Narratologie» (27 febbraio 2008), <http://journals.openedition.org/narratologie/499>; JOHN D'AGATA (a cura di), *The Making of the American Essay*, Minneapolis, Graywolf Press, 2016.

norama contemporaneo esiti disparati, fra i quali si indicano solo i due più rilevanti: il saggio narrativo e, appunto, il romanzo-saggio. Nel primo caso, si ha una narrazione veridica in prima persona in cui riflessione e racconto si avvicendano continuamente e si confermano a vicenda: l'intento è rendere meno astratto un discorso puramente riflessivo (intervallato da sporadici aneddoti), cercando di trasformare la riflessione filosofica in un discorso coinvolgente fondato su dinamiche di *storytelling*. Il racconto dei fatti fornisce al saggio una traccia da seguire, gli conferisce un'ipotesi di unità che non ne preclude la natura di testo dalla trama frammentaria e dalla struttura aperta. Lo illustrano testi strettamente imparentati fra loro negli ultimi vent'anni di prosa italiana, come i saggi narrativi di critica letteraria di Emanuele Trevi (da *I cani del nulla*, 2003, a *Qualcosa di scritto*, 2012) e di Tommaso Pincio (*Hotel a zero stelle*, 2011), gli esercizi straniati di esegesi autobiografica delle prose di Valerio Magrelli (almeno *Nel condominio di carne*, 2003, e *Geologia di un padre*, 2013); gli anti-romanzi di Antonio Franchini (*L'abusivo*, 2001, e *Signore delle lacrime*, 2010), o anche testi che mescolano saggistica e *reportage* (uno su tutti, *Gomorra*, 2006, di Roberto Saviano); fuori d'Italia, su tutti, *Il regno* (2014) di Emmanuel Carrère, i testi a metà fra *reportage* e saggio di David Foster Wallace (come *Una cosa divertente che non farò mai più*, 1997, e *Considera l'aragosta*, 2005).<sup>15</sup> Se il romanzo-saggio è una narrazione d'invenzione resa "espansa" dalla meditazione e sparpagliata nei suoi spunti speculativi, il saggio narrativo limita le divagazioni perché le pone al servizio del resoconto veridico di alcuni fatti, scongiurando l'eccentricità del romanzo-saggio e negandone la natura finzionale. Il saggista narrativo è inoltre l'attore principale della vicenda e si mostra una personalità dalla coscienza labile ma non disgregata, di modo che lo studio critico incrocia obliquamente l'autobiografia, senza distendersi in essa. Lo spazio maggiore è occupato dalla riflessione e la componente in senso proprio narrativa rimane minoritaria.

Nel romanzo-saggio, dall'altra parte, si ha una narrazione finzionale soggetta a un'inserzione di discorso astratto che rallenta (o paralizza) il tempo dell'azione, mina la coesione interna e permette aggiunte e libertà che il saggio narrativo, teoricamente costretto da un'aderenza empirica di massima a fatti realmente avvenuti, non può concedersi. Il saggio narrativo si pone così su un altro piano rispetto al romanzo-saggio: sebbene i due elementi dell'operazione siano gli stessi, l'ordine dei fattori è mutato. L'ipotesi preliminare che qui si vuole percorrere è che entrambe le forme, benché speculari sotto vari aspetti, cerchino di reagire a un ripensamento più generale del rapporto fra narrazione e saggio, evidente per esempio nella crescente distanza fra gli ambiti della narrativa e della filosofia. Il saggio narrativo si serve di stratagemmi e dispositivi della *fiction* per dare forza a un discorso teorico che viene percepito come inerte e distante da un pubblico di massa: lo *storytelling* e il coinvolgimento mimetico (dato per esempio dalla massiccia inserzione della cronaca e dalla continua sovrapposizione autobiografica) servono a controbilanciare la percepita astrattezza del saggio. Sul romanzo-saggio, invece, vale la pena fare un'osservazione diversa, che può aiutare a capire *in che modo* esso sia ancora possibile.

<sup>15</sup> La lista è per forza di cose molto parziale. Per approfondimenti, si rimanda almeno a GIANLUIGI SIMONETTI, *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)*, in «Allegoria», LVII (2008), pp. 95-136, pp. 95-136, RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014, pp. 187-248.

### 3 IL MÉNAGE INTERROTTO

Ciò che colpisce quando si esamina la forma del romanzo-saggio è in primo luogo proprio il rapporto strettissimo fra i romanzieri-saggisti e la filosofia coeva nella prima metà del Novecento: l'influenza del *Mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer e delle opere di Nietzsche su Thomas Mann è ingente e rivendicata;<sup>16</sup> Proust dovette difendersi dalle considerazioni dei critici circa il peso (tutto sommato notevole) esercitato dalla filosofia di Bergson sulla concezione del tempo e dell'interiorità nella *Recherche*;<sup>17</sup> pochissimi testi della storia letteraria incorporano riflessione filosofica al pari dell'*Uomo senza qualità* di Musil.<sup>18</sup> Non cito che *en passant* le vere e proprie invasioni di campo, come la prima produzione romanzesca di Jean-Paul Sartre (soprattutto la *Nausea*, 1938). A volte, l'incursione dei romanzieri nel territorio della filosofia divenne una vera e propria collaborazione, come nel caso della stesura del *Doktor Faustus* di Mann, quando l'autore sottopose il romanzo in corso di scrittura ad Adorno chiedendogli letture e pareri, senza contare, come è stato notato da Ercolino, che saggi di Adorno come *Dialettica dell'illuminismo* (scritto in coppia con Horkheimer) e *Filosofia della musica moderna* ritornano sottotraccia nel saggismo del *Doktor Faustus*.<sup>19</sup> Ma se ci spostiamo alla narrativa contemporanea, i conti non tornano più: il rapporto fra narrativa e filosofia sembra essersi infranto, non nel senso che romanzieri e saggisti non collaborino e non si scambino occasionalmente i compiti, bensì nel senso che il romanzo-saggio non trae più come prima temi e contenuti dalla coeva produzione filosofica. Il «ménage a quattro» che Pierpaolo Antonello, traendo ispirazione da un articolo di Italo Calvino del 1967 intitolato *Filosofia e letteratura*, ipotizza fra scienza, tecnica, filosofia e letteratura nella letteratura italiana del Novecento,<sup>20</sup> non si dà più se non *in absentia*, cioè come, a un tempo stesso, ripresa da parte degli scrittori di esperienze filosofiche appartenenti a epoche passate e rifiuto del dialogo interdisciplinare *in praesentia* con il dibattito filosofico corrente.

Nota Houellebecq in *In presenza di Schopenhauer* (in realtà steso intorno al 2005, ma pubblicato più di dieci anni dopo): «È irritante dover vivere in un'epoca di mediocri; soprattutto quando ci si sente incapaci di alzare il livello. Di sicuro non produrrò nessuna idea filosofica nuova; alla mia età, penso che ne avrei già dato qualche segno; ma sono altrettanto sicuro che produrrei romanzi migliori se, intorno a me, il pensiero fosse un po' più ricco».<sup>21</sup> Resistiamo alla tentazione di prendere solo come una *boutade* il passaggio,

16 THOMAS MANN, *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, a cura di Andrea Landolfi con un saggio di Claudio Magris, Milano, Mondadori, 2015 in particolare i saggi *Schopenhauer* (pp. 1235-92) e *La filosofia di Nietzsche alla luce della nostra esperienza* (pp. 1298-1338).

17 Su Bergson in Proust la bibliografia è sterminata. Cfr. almeno STEFANO POGGI, *Gli istanti del ricordo. Memoria e afasia in Proust e Bergson*, Bologna, Il Mulino, 1991; MIGUEL DE BEISTEGUI, *Proust e la gioia. Per un'estetica della metafora*, Pisa, ETS, 2013.

18 Cfr. almeno MARK M. FREED, *Robert Musil and the NonModern*, New York, Continuum, 2011.

19 Su questo si rimanda a ERCOLINO, *Il romanzo-saggio 1884-1947*, cit., pp. 240-262 e relativa bibliografia in nota.

20 Cfr. PIERPAOLO ANTONELLO, *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005, pp. 1-21.

21 MICHEL HOUELLEBECQ, *In presenza di Schopenhauer*, Milano, La nave di Teseo, 2017, p. 23.



che riflette anche una mutata disposizione verso una disciplina contigua. A ben pensarci, la constatazione citata proviene da uno dei romanzieri-saggisti migliori degli ultimi vent'anni, che affronta temi capitali del pensiero contemporaneo (i limiti della libertà politica, l'evoluzione dei rapporti interpersonali, il peso crescente esercitato da scienza e tecnologia sulla civiltà, la condizione post-umana) e però continua a scrivere i suoi romanzi rifacendosi esplicitamente alla filosofia di Schopenhauer (come Mann ottant'anni prima) e di Auguste Comte (morto nel 1857). Naturalmente esistono anche casi (emblematici) diversi, se pensiamo ad esempio a un altro romanziere-saggista come David Foster Wallace. In romanzi come *La scopa del sistema* e soprattutto *Infinite Jest*, il legame fra narrazione e filosofia si dispiega molto diversamente da come avviene in Houellebecq, con una separazione meno netta fra narrazione e riflessione filosofica, con un saggismo più intermittente, breve e calato nelle voci dei diversi personaggi, invece che disincarnato o affidato a una voce unica: non di meno, la pagina di Wallace mostra immediatamente il *background* analitico del suo autore e paga un debito ampiamente riconosciuto, sia a livello di idee sia a livello di spunti stilistici, non solo con Ludwig Wittgenstein e Bertrand Russell, ma anche con le riflessioni post-analitiche cronologicamente più vicine di Hilary Putnam, Richard Rorty e soprattutto Jacques Derrida.<sup>22</sup>

L'impressione complessiva, tuttavia, è che Wallace costituisca un'eccezione. Il ménage fra narrativa e filosofia, nel romanzo-saggio, sembra essersi per lo più interrotto, perché la tenuta delle idee proposte dalla filosofia contemporanea non viene più messa alla prova con la vasta e ricettiva ambizione del romanzo-saggio otto-novecentesco. Difficile (e improprio nello spazio di questo intervento) spiegarne le ragioni, ma è un dato di fatto che questioni cruciali del dibattito filosofico attuale (per citarne solo tre: il rapporto fra intelligenza umana e artificiale, le domande poste dalla bioetica, la percezione della realtà e della temporalità) trovano il loro campo di discussione narrativo non più in romanzo-saggio in cui un protagonista riflette sul «rapporto incompleto fra pensiero scientifico e pensiero filosofico» e formula «ipotesi di totalità della narrazione»,<sup>23</sup> bensì, mi pare, nella fantascienza. Genere che si muove con più agio del romanzo-saggio fra *media* diversi (dal libro al cinema, passando per la televisione e i videogiochi), la fantascienza appare per definizione anti-saggistica: le digressioni filosofiche incarnate nei pensieri di un personaggio, di un narratore o nella mimesi filosofica di un dialogo non sono una scelta vitale. Il portato filosofico delle grandi narrazioni fantascientifiche di Philip K. Dick, Isaac Asimov e Stanislaw Lem, è ingente e, viceversa, le ipotesi di futuro dispiegate nella fantascienza vengono prese in seria considerazione nel dibattito filosofico come spunto

22 Sull'importanza del pensiero post-strutturalista per la generazione di scrittori esordienti negli anni Ottanta, cfr. DAVID FOSTER WALLACE, *Futuri narrativi e i Vistosamente Giovani*, in *Di carne e nulla*, Torino, Einaudi, 2013, pp. 90-121, pp. 90-121. Sul sostrato filosofico della narrativa di Wallace, c'è una cospicua bibliografia in lingua inglese: si rimanda, per un primo orientamento, almeno a ROBERT K. BOLGER e KORB SCOTT (a cura di), *Gesturing Toward Reality. David Foster Wallace and Philosophy*, London, Bloomsbury, 2014.

23 «[...] l'arbitrio da cui prende le mosse il romanzo-saggio è sempre un rapporto incompleto tra pensiero scientifico e filosofico. Questa incompletezza non è conoscitivamente neutrale [...] Ma l'ipotesi di totalità della narrazione, proprio in virtù del confronto con la conoscenza, è disillusa in partenza, e affrancata da qualsiasi ingenuità di completamento» (VALENTINA DE ANGELIS, *La forma dell'improbabile. Teoria del romanzo-saggio*, Roma, Bulzoni, 1990, p. 18).

su cui lavorare.<sup>24</sup> Ciò nonostante, per alcuni motivi anche materiali (la contaminazione della fantascienza con scritture “di genere” come il *noir* e la sua frequente confluenza nell’ampio insieme dell’*hard-boiled*, soggetto a esigenze commerciali e canoni di leggibilità da rivista che mal si conciliano con la contaminazione saggistica), mi sembra che nella fantascienza non si spieghi e si argomenti complessivamente poco. Il dialogo filosofico non è una strada maestra, alla prova dei testi: si preferisce tendere al racconto puro o a sperimentazioni che con la forma saggistica hanno un rapporto labile e non sistematico. La maggior parte dello spazio è solitamente occupata dalla concatenazione di eventi, che formano di per sé ipotesi filosofiche sul mondo, lasciate al lettore da decifrare e scomporre senza che un personaggio (o un narratore) si prenda in prima persona l’autorità di formulare “la verità” sul presente – mascherato, nel contesto fantascientifico, da futuro possibile, appena sfasato rispetto alla realtà e legato a essa da una perturbante familiarità.

La convivenza difficile di letteratura e filosofia si può, tra l’altro, notare in due testi narrativi niente affatto fantascientifici, che mostrano un’evidente implicazione della forma-saggio. Il primo è *Estensione del dominio della lotta* (1994) di Michel Houellebecq e porta già i segni del romanzo-saggio, sin da una dichiarazione iniziale del testo (il cui inizio effettivo è un’apertura grottesca e frammentaria su una festa aziendale vista dal protagonista ubriaco). Il protagonista-narratore anonimo, chiaramente autobiografico, dichiara ai lettori:

Le pagine che seguono costituiscono un romanzo; cioè, chiarisco: una successione di aneddoti di cui io sono il protagonista. Questa scelta autobiografica non è effettivamente tale, e comunque non ho alternative. Se non scrivessi ciò che ho visto soffrirei ugualmente – e forse anche un po’ di più. Solo un po’, ripeto. La scrittura è tutt’altro che un sollievo. La scrittura rievoca, precisa. Introduce un sospetto di coerenza, l’idea di un realismo. Si sguazza sempre in una caligine sanguinolenta, ma un po’ si riesce a raccapezzarsi. Il caos è rinviato di qualche metro. Misero successo, in verità.<sup>25</sup>

La successione degli eventi nella trama è dettata dalla casualità della vita e sfugge a una struttura palese: a non essere casuale è l’intervento costante del discorso saggistico, che utilizza il materiale narrativo come serbatoio di aneddoti per la riflessione e vuole suggerire una lettura totale del mondo. Ciò che ci viene presentato è un romanzo che però ha poco a che fare con la rappresentazione romanzesca delle psicologie, con la resa tridimensionale dei personaggi, con la verosimiglianza e l’esigenza di un ritmo:

<sup>24</sup> Non mi pare un caso che sul rapporto fra fantascienza e filosofia sia nata una cospicua bibliografia, nella quale si segnalano solo pochi saggi per un primo orientamento: MICHAEL PHILIPS (a cura di), *Philosophy and Science Fiction*, London, Prometheus, 1984; SUSAN SCHNEIDER (a cura di), *Science Fiction and Philosophy. From Time Travel to Superintelligence*, Oxford, Blackwell, 2007; PETER A. FRENCH, WETTSTEIN HOWARD K. e SCHWITZGEBEL ERICH (a cura di), *Philosophy and Science Fiction*, Oxford, Blackwell, 2015. Sull’influenza (ingente) esercitata dalla fantascienza sul dibattito filosofico contemporaneo, ci si limita a citare l’evidente peso esercitato dal genere nella scelta dei campioni e nel metodo di lavoro di, per fare solo due nomi: SLAVOJ ŽIŽEK, *Benvenuti nel deserto del reale. Cinque saggi sull’11 settembre e date simili*, Roma, Meltemi, 2003; FREDRIC JAMESON, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke, Duke University Press, 1991, pp. 279-296.

<sup>25</sup> MICHEL HOUELLEBECQ, *Estensione del dominio della lotta*, in *Opere (1991-2000)*, Milano, Bompiani, 2016, vol. I, p. 230.

Il mio scopo non è di incantarvi con sottili notazioni psicologiche. Non ho l'ambizione di strapparvi applausi per la mia finezza e il mio spirito. Questo genere di cose le lascio agli scrittori che usano il proprio talento per descrivere i diversi stati d'animo, i tratti del carattere ecc. Io con loro non c'entro niente [...] Per raggiungere lo scopo decisamente filosofico che mi propongo, invece, occorre sfrondare. Semplificare. Sterminare uno alla volta dettagli infiniti. Ad aiutarmi ci sarà il semplice gioco del movimento storico.<sup>26</sup>

Anzi, la narrazione in prima persona tende a tal punto a «sfrondare» e «semplificare» che a venir meno è la coesione interna (e in parte la verosimiglianza): le riflessioni saggistiche confluiscono in forme eterogenee, come i dialoghi teorici con l'amico prete Jean-Pierre Buvet e con il collega Tisserand, e i frammenti di micro-saggi immaginari.<sup>27</sup> Allo sparpagliamento della forma-saggio, che si riversa in discorsi astratti e tutto sommato anti-narrativi, segue un'evoluzione coerente del protagonista-saggista. Già nel romanzo-saggio primonovecentesco il personaggio pende più dalla parte di una figura tendente all'astrazione, di una pura mente che osserva e valuta il mondo: questo processo in *Estensione del dominio della lotta* (e in misura ridotta nei romanzi successivi di Houellebecq) viene portato avanti con coerenza fino al «fallimento di una visione antropomorfa del personaggio» in cui l'interiorità è azzerata a favore del dominio di un discorso scientifico sovraindividuale e la psicologia del personaggio si manifesta solo come irritazione di superficie.<sup>28</sup> Il protagonista non è separato dai suoi simili in virtù della sua profondità di pensiero o della sua capacità di decifrare il mondo. La sua individualità viene al contrario messa in dubbio («Alla fine osservo che io sono diverso da loro, senza tuttavia poter precisare la natura di tale diversità»).<sup>29</sup> Insieme, viene contestato il senso della sua attitudine al pensiero critico, da considerarsi più un ripiegamento passivo legato dall'azione che una vocazione consapevolmente abbracciata («Ma già da un po' di tempo il senso delle mie azioni ha smesso di mostrarmi con chiarezza; diciamo che non mi si mostra più molto spesso. Per il resto del tempo, sono più o meno *in posizione di osservatore*»).<sup>30</sup> Concepito come un singolare romanzo a tesi sul presente, scritto in presenza del *Mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer<sup>31</sup> tanto da presentare

26 *Ivi*, p. 231.

27 Ad esempio gli stralci dei *Dialoghi tra un bassotto tedesco e un barboncino*, il finto romanzo animalistico, vicino alla forma dell'«operetta morale», che il narratore ci annuncia di stare scrivendo (*ivi*, pp. 289-298).

28 «Il fallimento di una visione antropomorfa del personaggio, dell'idea di *homo fictus* come di un essere dotato di una psicologia nella quale rientrano sentimenti e emozioni, memoria e pensieri, in qualche modo un'intera ideologia, conduce a un fatale ripensamento di tutta la forma romanzesca [...] Quello che può semmai apparire inedito, in Houellebecq, è la perentorietà del nesso che egli stabilisce, proprio per mezzo di Lovecraft, fra il declino del personaggio tradizionale, dotato di «profondità psicologica», e l'affermarsi inevitabile di una visione scientifica del mondo [...]» (ARRIGO STARA, *La tentazione di capire e altri saggi*, Firenze, Le Monnier, 2006, p. 147).

29 HOUELLEBECQ, *Estensione del dominio della lotta*, cit., p. 276.

30 *Ivi*, p. 350. Corsivo nel testo originale.

31 Il peso esercitato da Schopenhauer nell'opera di Houellebecq è impossibile da sottovalutare se si nota nel testo la concezione del mondo come «sofferenza dispiegata», la considerazione distruttiva del desiderio sessuale come motore dell'umanità progredita e il resoconto fallimentare dell'integrazione dell'individuo nella società. Cfr. MICHEL HOUELLEBECQ, *Restare vivi. Un metodo*, in *Opere (1991-2000)*, Milano, Bompiani, 2016, vol. I, pp. 93-116, pp. 93-116.

in alcuni incipit dei capitoli, oltre alle ascendenze dirette, citazioni di testi sacri del Buddismo già tenuti in grande considerazione dal filosofo tedesco quali il *Dhammapada* e il *Sattipathana-Sutta*,<sup>32</sup> il romanzo testimonia, nonostante le apparenze, una singolare diffidenza nei confronti del pensiero filosofico razionale come codice per decifrare la realtà. La sfera analitica del discorso è tenuta a diffidente distanza, anche perché sospettata di connivenza con l'«inutile ingorgo» delle informazioni supplementari e della pubblicità.<sup>33</sup> Il continuo rimuginare del saggista non porta a niente, è un giro a vuoto che può essere risolto soltanto dalla scissione finale, inspiegata e impreveduta, in cui il protagonista comprende in un lampo idiota e sublime che «lo scopo della vita è mancato»<sup>34</sup> e fra soggetto e oggetto sussiste una separazione assoluta della quale è inutile dolersi.

La diffidenza verso la filosofia come strumento costruttivo si acuisce in un testo di qualche anno dopo a metà fra riflessione e racconto: *La vita degli animali* (1999) di J. M. Coetzee. La sua natura non romanzesca deriva dalla sua genesi particolare: è una silloge di due *lectures* accademiche (*I filosofi e gli animali*; *I poeti e gli animali*) tenute nell'anno accademico 1997/1998 su invito dell'Università di Princeton. I discorsi prendono la forma di due conferenze condotte dalla scrittrice immaginaria Elizabeth Costello, *alter ego* femminile dell'autore. Coetzee crea una cornice in forma di racconto alle argomentazioni di Elizabeth, che vertono sulla necessità di abbandonare l'industria alimentare della carne in favore di una ridiscussione integrale del rapporto uomo-animale. L'espedito metanarrativo ha un duplice scopo: serve da un lato a produrre nel lettore un'empatia che la *fiction* ottiene con più facilità della riflessione astratta;<sup>35</sup> dall'altro, contribuisce a scaricare la responsabilità delle proprie affermazioni (anche quelle più discutibili) su un personaggio di finzione<sup>36</sup> e a permettere al lettore una distanza critica da esso. Per questo motivo, non abbiamo accesso all'interiorità di Elizabeth, ma la conosciamo obliquamente attraverso la prospettiva del figlio John. Possiamo essere certi solo della diffidenza della protagonista verso la filosofia, una disciplina che ha portato gli uomini a considerare gli animali macchine da sottomettere e sfruttare per garantirsi la sopravvivenza. Se la filosofia è questo, suggerisce Elizabeth nella prima conferenza, la sua importanza è sopravvalutata:

32 HOUELLEBECQ, *Estensione del dominio della lotta*, cit., pp. 283, 350.

33 «Questo mondo non mi piace. Decisamente non lo amo. La società in cui vivo mi disgusta; la pubblicità mi nausea; l'informazione mi fa vomitare. Tutto il mio lavoro di informatico consiste nel moltiplicare i riferimenti, le verifiche, i criteri di decisione razionale. Il che non ha alcun senso. A dirla tutta, è anche alquanto negativo: un inutile ingorgo di neuroni» (*ivi*, p. 287).

34 *Ivi*, p. 353.

35 «La filosofia, sostiene la scrittrice, è relativamente incapace di svolgere un ruolo guida, perché blocca la nostra empatia. Il compito ricade quindi su qualcosa di diverso dalle nostre facoltà razionali, alle quali solitamente si rivolge la filosofia. La nostra immaginazione ed empatia [...] dovrebbe estendersi ad altri animali. La forma narrativa, nelle mani di Coetzee, ha dunque un'evidente finalità etica: estendere la nostra empatia agli animali» (AMY GUTMANN, *Introduzione*, in J. M. COETZEE, *La vita degli animali*, a cura di AMY GUTMANN, Milano, Adelphi, 2009, p. 13).

36 «L'effetto è complesso: da un lato, il lettore non può fare a meno di riconoscere la presenza di un legame molto forte tra le vicende biografiche di Coetzee e l'impianto narrativo di *The Lives of Animals*; dall'altro, il fatto di avere affidato a una voce diversa dalla propria i temi trattati ha permesso all'autore di demandare alla protagonista (così come a tutti i personaggi che con lei interagiscono ed esprimono opinioni a riguardo) la responsabilità delle affermazioni che compaiono nel testo» (GIULIANA IANNACCARO, *J. M. Coetzee*, Firenze, Le Lettere, 2009, p. 171).

La ragione e sette decenni di vita mi dicono che la ragione non è l'essenza dell'universo né l'essenza di Dio. Al contrario, mi pare che la ragione assomigli in modo sospetto all'essenza del pensiero umano; peggio ancora, all'essenza di una tendenza del pensiero umano. E se è così, se questo è ciò che credo, perché mai dovrei inchinarmi alla ragione, oggi pomeriggio, e accontentarmi di ricamare sul pensiero dei grandi filosofi del passato?<sup>37</sup>

La posizione animalista di Elizabeth è in primo luogo un rifiuto perentorio del razionalismo cartesiano e della sua concezione meccanicistica degli esseri viventi sprovvisti di pensiero razionale. L'esistenza concreta è preferita al pensiero astratto, alla maniera in cui, più in grande, la *fiction* è una cornice del pensiero più adeguata del saggio puro:

*Cogito ergo sum*, ha anche detto Cartesio, e le sue parole sono diventate famose. È una formula che mi ha sempre procurato disagio. Implica che se un essere vivente non si dedica a ciò che chiamiamo pensiero è in qualche modo un essere di seconda categoria. Al pensiero, alla cogitazione, io oppongo la pienezza, l'essere racchiusi in un corpo, la sensazione di essere [...]<sup>38</sup>

L'attitudine di Elizabeth, pur in un testo che non è a rigore un romanzo, ha una chiara parentela col romanzo-saggio: ne condivide la diffidenza nei confronti della «razionalità differenziante» cartesiana,<sup>39</sup> nonché il rigetto di un metodo scientifico.<sup>40</sup> Lo sforzo di avvicinamento della mimesi, con l'annessa condivisione empatica che questa produce, non è solo un piacere della finzione ma una modalità di pensiero più efficace del ragionamento («Se riesco a immaginarmi l'esistenza di un essere che non è mai esistito, allora posso immaginarmi l'esistenza di un pipistrello, di uno scimpanzé o di un'ostrica, di qualsiasi essere con il quale condivido il sostrato della vita»).<sup>41</sup> Se diamo per avvenuto questo divario crescente fra narrativa e filosofia, bisogna ora provare a individuarne alcune ripercussioni tematiche e di struttura in due romanzi-saggio italiani recenti, per capire quanto grande sia la distanza con i romanzi-saggio del secolo precedente.

#### 4 DISGREGAZIONE DEL PERSONAGGIO E DECLINO DELL'UTOPIA

*La vita in tempo di pace* di Pecoraro e *La scuola cattolica* di Albinati sussumono la possibilità del romanzo-saggio nella letteratura contemporanea: da un lato, sono opere che si propongono di offrire, attraverso i loro protagonisti, una sintesi conoscitiva del

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>39</sup> «Il saggio è la forma del pensiero asistematico [...] una forma anti-cartesiana. Esso sfida il modello della razionalità differenziante teorizzato da Cartesio nel *Discorso sul metodo* [...]» (ERCOLINO, *Il romanzo-saggio 1884-1947*, cit., p. 64). Sul concetto di razionalità differenziante, v. anzitutto NIKLAS LUHMANN, *Osservazioni sul moderno*, Roma, Armando, 1995, p. 34.

<sup>40</sup> «Non sono una studiosa di Kafka. A dire il vero non sono una studiosa di niente. La mia posizione nel mondo non si basa sull'aver ragione o torto nel sostenere che Kafka ha letto il libro di Köhler» (J. M. COETZEE, *La vita degli animali*, a cura di AMY GUTMANN, Milano, Adelphi, 2009, p. 37).

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 47.

mondo più che una rappresentazione di fatti contaminati; dall'altro lato, evidenziano i limiti della proposta e le rinunce che il romanziere-saggista compie per mantenere vitale questa forma letteraria. *La vita in tempo di pace* è il terzo libro di Pecoraro, dopo le brevi prose riflessive *Questa e altre preistorie* e i racconti di *Dove credi di andare*. Il passaggio al romanzo segna una compromissione saggistica impossibile da sottovalutare, con il suo protagonista Ivo Brandani, alter ego settantenne dell'autore, che è un «ingegnere e filosofo mancato, personaggio ossessivo e remissivo, gaddianamente attratto/respinto dal caos, dalla visceralità, dal contagio di tutto ciò che consuma e vanifica ogni tentativo di dare senso e ordine al mondo». <sup>42</sup> Di ritorno da un viaggio di lavoro sul delta del Nilo, Brandani inala un'ameba che, nel giro di dieci ore, lo porterà alla morte senza che lui lo sappia, mentre noi lettori ne veniamo immediatamente a conoscenza (VTP, p. 17). Nel corso del viaggio aereo verso l'Italia, a capitoli costituiti di lunghi e ossessivi monologhi mentali (titolati con una semplice indicazione d'ora) s'intervallano spezzoni di racconto della vita di Brandani svolti in terza persona, che riducono la speculazione nevrotica per procedere a ritroso lungo i decenni dalle ultime esperienze lavorative del protagonista sessantenne all'infanzia postbellica a Roma. Uno sguardo sull'architettura del romanzo, dunque, pone in luce due aspetti non scontati sul rapporto fra narrazione e riflessione. Anzitutto, nel mondo del «Tempo di Pace» l'individuo soggiace soltanto a «una guerra silenziosa di tutti contro tutti» (VTP, p. 226). Se in tempi di conflitto palese il darwinismo che regola i rapporti umani è esplicito e permette, paradossalmente, di cogliere delle verità su di sé e sul mondo <sup>43</sup> impedendo l'effetto devastante dell'immobilità, nell'epoca del benessere di massa e del perseguimento del proprio piacere la competizione resiste, ma diventa surrettizia e senza sbocco. Nel Tempo di Pace, e massimamente per l'ipersensibile Brandani, pensare è una stasi usurante, l'opposto dell'azione e dell'intervento del soggetto nel mondo esterno. Di conseguenza, la riflessione astratta non può che sfociare in un nevrotico rimuginare potenzialmente senza inizio né fine. Contro la vocazione costruttrice di Brandani (sintetizzata nel capitolo *Ponte e porta* in cui un giovane Brandani abbandona gli studi di filosofia per iscriversi a Ingegneria, VTP, pp. 233-301), <sup>44</sup> nella trasposizione figurale di VTP la riflessione astratta vorrebbe avvicinarsi a un nucleo di senso

42 CARLO MAZZA GALANTI, *Su "La vita in tempo di pace" di Francesco Pecoraro*, in «Minima&Moralia» (10 gennaio 2014), <http://www.minimaetmoralia.it/wp/recensione-la-vita-in-tempo-di-pace-francesco-pecoraro/>.

43 «Pace, pace, pace, per noi organismi filtratori, che non sapremo mai nulla di noi stessi, perché la pace ti fa proprio questo, non ti mette alla prova se non nella parte peggiore di te, ti cuoce per tutta la vita, lentamente, e quando arrivi alla fine – non manca molto – ti stai ancora ponendo le domande che ti facevi all'inizio, quando ti chiedevi se anche tu saresti stato capace di pilotare in guerra un Sacro Spitfire, di non fuggire a rotta di collo vedendoti arrivare addosso un Me 109 ...» (PECORARO, *La vita in tempo di pace*, cit., p. 229).

44 Tracce della vocazione di Brandani, che è il riflesso finzionale dell'esperienza da architetto dello stesso Pecoraro, sono inoltre palesi nel capitolo *La Città di Dio* (ivi, pp. 390-451), incentrato quasi per intero su una riflessione critico-urbanistica di Roma che ha una fonte possibile non nel romanzo-saggio novecentesco, ma piuttosto in testi più tecnici di architettura. Si prenda un brano di un saggio di Quaroni, professore di Urbanistica alla Sapienza (dove Pecoraro ha studiato) dal 1965 al 1981: «In un secolo abbiamo potuto vedere l'Italia sbraccarsi "alla romana" e romanescamente via via concentrare le forze dell'intelligenza nella sola demolizione d'ogni fede rispettabile e d'ogni energia di rinnovamento o nell'organizzazione del sottobosco degli intralazzi, dei traffici illeciti, della sistematica corruzione» (LUDOVICO QUARONI, *Immagine di Roma*, fotografie di Ludovico e Livio Quaroni, Bari, Laterza, 1969, p. 383). Cfr. in esteso le pp. 375-417.



che sfugge di continuo, ma in concreto non è che un inganno solipsistico in attesa di una catastrofe annunciata, destinata a compiersi non si sa quando. Il pensiero dovrebbe servire, in un mondo basato solo sui rapporti di forza, a rispondere alla prima domanda compiuta che Brandani, da bambino, si pone: «*Come essere? Come agire?* In che modo poteva evitare di ferire ed essere ferito, con la bilancia che [...] da subito pendeva paurosamente dalla parte dell'essere ferito? Come poteva evitare di farsi male e morire?» (VTP, p. 451). A essa, però, non c'è alcuna risposta.

Anche la disposizione biografica "a ritroso" dei capitoli tende allo stesso compito, con strumenti diversi. Avvicinarsi progressivamente al tempo della nascita significa per il narratore cercare di ritrovare un'*origine* e una motivazione dei comportamenti. Nulla di religioso o metafisico: si tratta di una ricerca ansiogena di cause sempre più all'indietro, per finire sulla narrazione del trauma infantile che inizia Ivo all'esperienza del dolore, della paura e del disordine (la caduta nella buca lasciata da una bomba della Seconda guerra mondiale, VTP, pp. 487-90). La ricerca condotta nella narrazione, parallela all'incessante nevrosi saggistica di Brandani, è ugualmente fallimentare, come illustra il doppio finale del romanzo. Brandani muore sull'aereo dopo aver perso conoscenza, e nulla possiamo sapere circa questo passaggio di soglia che orienta e determina ogni cosa umana («Sull'esperienza umana più spaventevole e curiosa non si sa nulla», VTP, p. 505). La morte rimane ignota al pari della nascita. Nell'*Epilogo*, il Padre autoritario, biblico e fascista di Brandani, appena tornato dalla guerra in Africa, torna a Roma per riabbracciare la sua famiglia e, s'intuisce, concepire Brandani con la moglie. Il cambio finale di prospettiva con l'adozione dell'ottica del Padre potrebbe, teoricamente, gettare una luce dall'interno sull'enigma minaccioso di questo personaggio rendendolo più umano; o almeno, conferire attraverso il racconto dell'amore dei suoi genitori un barlume di senso retrospettivo all'esistenza compiuta di Brandani. Tuttavia, la fantasia di immedesimazione di Brandani rimane irrelata. Le due parole «*Non ancora*», pronunciate da non si sa chi, scandiscono l'*Epilogo* e certificano l'impossibilità di una conoscenza originale. L'impotenza conoscitiva della *fiction*, che fa il pari con l'inanità della riflessione astratta, è del resto preannunciata da un pensiero di Brandani quando, in un precedente monologo, osserva una foto in bianco e nero dei genitori di poco successiva al segmento temporale dell'*Epilogo*, e conclude che, al di fuori della meccanica irrazionale di corpi che nascono, si riproducono, lottano per la vita e si estinguono, forse non c'è molto altro:

La felicità da cui sono storditi nella luce invernale della Città di Dio, le ombre che si allungano su quello che sembra il brecciolino di un parco, non è altro che appagamento, nient'altro che la resa alla spinta congestionata della giovinezza, la stessa spinta animalesca, cieca, vitale, post-bellica che l'ha generato ... (VTP, p. 307)

Nella *Scuola cattolica* Albinati si serve del romanzo-saggio portandolo a una dilatazione estrema e combinandolo con inserti di *reportage* e di autobiografia (anzi, nel testo non ci sono personaggi dichiaratamente inventati, a partire dall'autore che coincide col protagonista): anche lui con una chiara intenzione retrospettiva, nel segno dell'avvicinamento a un evento traumatico (il "delitto del Circeo" del 30 settembre 1975, compiuto ai danni di Donatella Colasanti e Rosaria Lopez da tre ex-studenti della scuola religiosa maschile che anche Albinati ha frequentato negli stessi anni). La crisi che Albinati vuole



indagare con le sue riflessioni non è però quella massimalista dei destini di un'umanità avvolta dalla guerra come condizione atmosferica: è la più circostanziata crisi post-sessantottina del «rapporto tra gli uomini e le donne all'epoca della post-borghesia - la fase in cui la tradizione patriarcale si sfalda e nella crisi di quel sistema di valori guadagnano posizioni un ordine simbolico e un immaginario femminili». <sup>45</sup> L'atto di scrivere SC non è un tentativo di modificare ciò che è successo, non serve a fornire criteri di comportamento o di costruzione di un mondo futuro. Albinati infatti racconta e pensa il passato per rievocare un mondo estinto <sup>46</sup> e, subito, esorcizzarlo. <sup>47</sup> Spesso e volentieri, le digressioni saggistiche di SC danno la sensazione di orbitare intorno a un oggetto incomprensibile (la sessualità, in specifico quella maschile, inscindibile dalla violenza) e il tono dell'autore diventa un lamento irrisolto per il bandolo perduto della matassa. <sup>48</sup> Dunque, pur avendo lo sguardo rivolto alle macerie del passato, il narratore non riesce a dar loro una forma comprensibile tramite la riflessione saggistica. Albinati nota che il «disperato bisogno di senso, tipico del romanzo, trionfa nelle conclusioni che noi tiriamo sul nostro passato» (SC, p. 447): ma è, appunto, un bisogno privo di speranza, destinato a non compiersi. Prendiamo i due personaggi più intelligenti del romanzo, l'«amico geniale» e compagno di classe Arbus e il professore di letteratura Cosmo, che sono inizialmente, agli occhi del protagonista, i maggiori indiziati per un'ermeneutica finalmente compiuta dell'esistenza umana. Non è un caso che in entrambi la ricerca di senso finisca per condurli obliquamente al crollo e testimoniare un fallimento della ragione: la furia razionalistica di Arbus, che lo aveva elevato rispetto alla massa dei suoi compagni durante il liceo, si rivolta contro di lui portandolo alla coltivazione privata delle sue perversioni sessuali, al carcere (per la piromania) e a una vita insoddisfacente (SC, pp. 1022-42); Cosmo (che nel nome riassume uno sforzo conoscitivo alla totalità), invece, muore per un cancro, presoché dimenticato. I suoi quaderni, reperiti da Albinati dopo la sua morte, contengono numerose note apparentemente scollegate dal «delitto del Circeo». Tuttavia quelle note, in un'interpretazione speranzosa e azzardata del protagonista, potrebbero rimandare a quel gesto criminale <sup>49</sup> conferendogli finalmente un significato univoco. Quel che è certo è che le annotazioni di Cosmo rimandano a una via di lettura possibile di SC come fallimento conoscitivo tanto più clamoroso quanto più è insistito:

164. Al contrario delle storie, le idee non hanno fine. In realtà non ce l'avrebbero neanche le storie, solo che a un certo punto del loro svolgimento si cessa di raccontarle. Dove esattamente? E perché? Perché si pensa che abbiano detto quel

45 GIANLUIGI SIMONETTI, *L'isola dell'adulterio*, in «Il Sole 24 Ore» (12 giugno 2017), <http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2017-06-12/1-isola-dell-adulterio-105805.shtml?uuid>.

46 «Ma forse il principale interesse dei romanzi, la loro fondamentale o forse unica ragione di esistenza è che in essi vivono mondi che sono stati spazzati via ...» (ALBINATI, *La scuola cattolica*, cit., p. 447).

47 «Scrivo infatti non per ricordarla, questa storia, ma perché sia sigillata e dimenticata per sempre. Almeno da me. La chiudo dentro questo libro come se la seppellissi. Amen» (*ivi*, p. 1117. Corsivo del testo originale).

48 «Potrei dire di aver avuto sin qui una vita piena e fortunata, e infatti lo dico, comparativamente, quantomeno. Allora di che mi sto a lamentare? Di niente. Qual è il guaio? Nessuno. Io non mi lamento, io sono un lamento» (*ivi*, p. 176).

49 «Nel capitolo seguente non posso, per ragioni di spazio, pubblicarle tutte, ma comunque un buon numero tra quelle che mi hanno più colpito o che potrebbero significare qualcosa per queste storie: anche se non ne parla mai, Cosmo dà l'impressione di farvi, talvolta, riferimento» (*ivi*, p. 1153).

che avevano da dire. Ma non è davvero così [...] Le idee hanno un termine quando l'ideatore è spossato. (SC, p. 1185)

In effetti, il romanzo-saggio di Albinati non ha tecnicamente inizio né fine. Inoltre ha un andamento concentrico e non lineare, al punto che potrebbe forse anche essere fruito come un ipertesto, senza una lettura ordinata.<sup>50</sup> Raccontare il “delitto del Circeo” come una progressione lineare e intelligibile non è in fondo possibile, e persino le sue «ramificazioni criminali e perverse» (SC, p. 1239) che toccano da vicino il protagonista non ci portano più luce sulla crisi del rapporto fra i sessi al centro di SC. In età matura, Albinati scopre da Arbus che gli autori del delitto del Circeo si sono serviti della sorella di Arbus, la quindicenne Leda, come esca sessuale per un regolamento di conti con un altro criminale, Cassio Majuri (probabilmente l'hanno anche violentata):<sup>51</sup> la notizia dell'ennesima violenza, compiuta su una ragazza da cui Albinati era sempre stato misteriosamente attratto, non funge da rivelazione di alcunché e provoca solo un profondo scoramento nel protagonista. Speculare al resoconto della violenza su Leda è l'abuso subito da Albinati bambino, durante una febbre contratta in gita, da parte di un prete, padre Marenzio.<sup>52</sup> In realtà, non potrebbe nemmeno definirsi abuso sessuale (ripetuto, si allude):<sup>53</sup> è un'esperienza pacifica, distante e mascherata da visione di luce nel delirio della febbre, che non funziona nemmeno da trauma fondativo dell'identità maschile di Albinati. O meglio, è la spia dell'ennesima rinuncia all'idea che il pensiero serva a mettere un punto alla vita, a conferirle un significato retrospettivo. Come per le idee nell'annotazione di Cosmo, *La scuola cattolica* sembra terminare solo per esaurimento del suo autore, che chiude *in minore* elencando le filastrocche oscene correnti all'epoca del liceo e poi, durante la messa di Natale, con una brevissima accettazione estatica che sfocia nella presa d'atto, specularsi all'abuso più sognato che realmente vissuto: è meglio rinunciare, una volta per tutte, a capire e interpretare il passato (SC, pp. 1290-2), qualunque violenza sia stata compiuta.

Altre due brevi osservazioni sulla traiettoria del romanzo-saggio possono venire da un confronto parallelo di VTP e SC. Pur così diversi, entrambi i testi si smarcano dai loro antenati novecenteschi, mi pare, per due ragioni. La prima riguarda la progressiva disgregazione del personaggio-saggista. Se una certa spersonalizzazione del protagonista “pensante” è implicata dalla massiccia inserzione del discorso saggistico, che introduce un certo grado di astrazione nel racconto, i protagonisti di Pecoraro e Albinati mostrano un'ulteriore semplificazione psicologica che li rende ancor meno tridimensionali, ancor più “uomini senza qualità” degli antecedenti di Ulrich e Hans Castorp. A volte, essi danno l'impressione di *essere pensati* più che di pensare. Così, Ivo Brandani può concludere:

La verità è che siamo semplici, bi-dimensionali & gregari [...] Il mito farlocco della profondità, della complessità ...Ma è solo il mal-funzionamento congenito

50 «Volete poggiare il libro e dormire, restituirlo a chi ve l'ha regalato, farvi ridare i soldi indietro dal libraio? Be', mi spiace. È troppo tardi per me, ma non per voi. Posso suggerirvi di saltare qualche capitolo e andare alla Quinta Parte, che s'intitola *Collettivo M*» (*ivi*, p. 520).

51 V. *ivi*, pp. 1250-1258.

52 «“Aspetta” disse ansimando, “aspetta!” e quando riprese a carezzarmi il viso e il collo sentii la sua grande mano bagnata» (*ivi*, p. 1289).

53 «Credo che fosse ormai notte fonda. E che fino a giorno andò avanti così» (*ibidem*).

delle nostre menti, come una rete di strade mal progettate, dove si formano continuamente ingorghi, blocchi, incidenti, dove si scovano tratti miracolosamente liberi, ariosi, su cui si viaggia bene, velocemente ...Non so chi l'ha inventata la balla del profondo, del complesso, dell'insondabile ...] Io mi sono sempre visto superficiale, semplice, vuoto ...Cioè, non vuoto in assoluto, ma vuoto di idee endogene, cioè privo della capacità di produrre concetti in proprio: tutto quello che ho pensato e che penso proviene da fuori ...(VTP, pp. 497-498)

Seguendo i propri dettami neo-darwiniani e il principio architettonico-ingegneristico per il quale è lo spazio a creare l'uomo e non viceversa, Brandani concepisce ogni individuo (incluso se stesso) come il risultato casuale di influenze ambientali e forze esterne. Nonostante sia praticamente l'unico personaggio del romanzo ad avere il privilegio di condurre il discorso saggistico, egli non ha un primato di qualche tipo, perché l'atto del pensiero è un sintomo più che uno strumento consapevolmente usato. Lo stesso vale per Albinati, che vede nella determinazione ambientale dell'individuo uno dei motivi precipi della crisi del maschio, a fondamento della *Scuola cattolica*. Ancora una volta, il carattere degli individui è una concrezione fittizia che non corrisponde a un'entità reale e profonda.<sup>54</sup> Il pensiero non incide sulla sostanza delle cose ma si blocca su una (inesauribile) superficie:

Oggi alla vita si va in ordine sparso, nessun segnale (eccettuato, forse, quello del denaro, che sarebbe comunque già *qualcosa*) indica in partenza cosa si dovrà fare e cosa no, a cosa ambire e da cosa guardarsi. Ognuno va per conto suo cucendosi addosso lungo la strada un patchwork casuale di atteggiamenti e mezze convinzioni raccattate qua e là, per non restare nudo e incomprensibile agli altri, anche se si vede lontano un miglio che è tutto finto, tutto improvvisato o preso in prestito, dai serial o dai dibattiti tv, dalle rubriche di consigli, dalle ondate prescrittive on-line. Non c'è sostanza, non c'è fondamento profondo ma nemmeno una bella ipocrisia a tutto tondo, una superficie ben smaltata, un modello vacuo eppure impeccabile nella sua compiutezza sociale com'era, per esempio, fino a non molto tempo fa, quello borghese. (SC, p. 132)

In secondo luogo, correlata alla perdita di incidenza sulla realtà esterna del protagonista-pensante, c'è la fine del romanzo-saggio come forma interessata alla costruzione di un futuro possibile. Nell'*Uomo senza qualità* si disegna il progetto, sebbene parodiato ed estremamente scettico, del «Regno millenario»,<sup>55</sup> e si concepisce l'inclinazione spirituale dell'«utopia del saggismo»;<sup>56</sup> *La montagna magica* di Mann si chiude, mentre Hans Castorp marcia nel trambusto di un'azione militare, sulla domanda irrisolta se possa un giorno «innalzarsi l'amore»<sup>57</sup> sull'umanità; *Huguenau o il realismo*, capitolo conclusivo

<sup>54</sup> Cfr. le osservazioni sulla narrazione che plasma e fissa «la labile e sciocca maschera del carattere, il "mio" carattere, ammasso di banalità tenute insieme in una cronologia» (*ivi*, p. 447).

<sup>55</sup> ROBERT MUSIL, *L'uomo senza qualità*, nuova edizione italiana a cura di Adolf Frisé introduzione di Bianca Cetti Marinoni, Torino, Einaudi, 1996, pp. 759-1180. Ma cfr. anche il concetto dell'«altro stato» in ROBERT MUSIL, *L'uomo tedesco come sintomo*, a cura e con un saggio introduttivo di Francesco Valagussa, Bologna, Pendragon, 2014, pp. 100-101.

<sup>56</sup> MUSIL, *L'uomo senza qualità*, cit., p. 278.

<sup>57</sup> THOMAS MANN, *La montagna magica*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Crescenzi e un saggio di Michael Neumann, Milano, Mondadori, 2010, p. 1069.

della trilogia dei *Sonnambuli* di Broch, addirittura si conclude con un'attesa messianica del passaggio a un nuovo sistema di valori ancora ignoto, attesa del tutto priva di ironia.<sup>58</sup> Nei testi esaminati in questo intervento, invece, non c'è più segno di alcuna ipotesi utopica. Il saggio è uno strumento che serve a ripensare solo ciò che si è già verificato: può conferire all'esistente una nuova forma (o provarci) ma non è suo compito tracciare dei modelli costruttivi, nell'intima convinzione che un altro mondo non sia davvero pensabile. Le uniche tracce non regressive del romanzo-saggio contemporaneo si trovano perciò, senza stupore, nelle speculazioni che mettono «in crisi una concezione autonoma e autarchica dell'umanità», magari con una nuova «contaminazione con l'animalità»<sup>59</sup> che investa anche la sfera del pensiero (come in Coetzee). L'unica utopia immaginabile è quella che non contempla al suo interno l'uomo, ormai destinato a un esaurimento progressivo. Alla conclusione è arrivato fra i primi un romanziere-saggista come Houellebecq, che nelle *Particelle elementari* consegna il racconto della vicenda dei fratelli Michel e Bruno a degli indifferenziati narratori post-umani, frutto di una selezione genetica avviata proprio da Michel.<sup>60</sup> I narratori post-umani raccontano la storia delle *Particelle elementari* proprio alternando lunghe sezioni di saggismo astratto e racconto particolare delle vite di Michel e Bruno, suggerendo che le loro parabole individuali non facciano che prefigurare la scomparsa inevitabile, persino accettata con una certa rassegnazione, dell'umanità intera.<sup>61</sup> In VTP, il discorso è analogo. Il fallimento dell'utopia politica, nel caso di Pecoraro incarnata dalle proteste sessantottine a cui Brandani partecipa in prima persona, prefigura l'esaurimento della fiducia in un progetto di futuro.<sup>62</sup> Forse l'unica alternativa sarà data dal progresso scientifico che porterà «pochi esseri umani finti-veri» a regnare su «un mondo finto-vero» (LVP, p. 146): ma è un'immaginazione residua, laterale, quasi nemmeno formalizzabile. Anche in SC (che dichiara di *non inventare nulla* per restare fedele alla cronaca), pur senza panorami fantascientifici, il ripiegamento sul passato esclude qualsiasi congettura su cosa sarà dell'uomo e della società.

Il romanzo-saggio si è incaricato, durante la crisi della modernità, anche di ripensa-

58 HERMANN BROCH, *Huguenau o il realismo*, a cura di Massimo Rizzante, prefazione di Milan Kundera, postfazione di Carlos Fuentes, con in Appendice alcuni frammenti dalle *Lettere* di Hermann Broch, Milano-Udine, Mimesis, 2010, pp. 687-690.

59 MASSIMO FUSILLO, *Estetica della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 2009, p. 103; sulla nozione di post-umano v. l'approfondito studio di ROBERTO MARCHESINI, *Il tramonto dell'uomo. La prospettiva post-umanista*, Bari, Dedalo, 2009.

60 «Avendo rotto il legame filiale che ci avvinceva all'umanità, noi viviamo. Secondo il metro degli uomini, noi viviamo felici; vero è che abbiamo saputo sconfiggere il per loro insormontabile potere dell'egoismo, della crudeltà e della collera; comunque sia viviamo una vita differente» (MICHEL HOUELLEBECQ, *Le particelle elementari*, in *Opere (1991-2000)*, Milano, Bompiani, 2016, vol. 1, p. 775).

61 «Contrariamente a tutte le previsioni pessimistiche, tale estinzione avviene con serenità, a parte isolati atti di violenza, il cui numero complessivo va peraltro diminuendo. Addirittura si resta sorpresi nel vedere con quale dolcezza, quale rassegnazione, e forse quale segreto sollievo, gli umani abbiano accettato la propria scomparsa» (*ibidem*).

62 «Il futuro si è deteriorato, sembra che non ci attenda niente di buono, su questo sono tutti d'accordo, quando ero piccolo non era così: il futuro aveva qualche problema, ma complessivamente era radioso, lucente, interplanetario, interstellare, intergalattico, trans-spazio-temporale ... Ora i film di fantascienza li girano nelle fabbriche abbandonate, è tutto uno sfasciume post-atomico & inselvaticchito, in attesa dei germi di una rinascita che immancabilmente si intravede alla fine del film ...» (PECORARO, *La vita in tempo di pace*, cit., p. 147).

re la realtà presente e scommettere su un'utopia. Oggi sembra lentamente trasformarsi nella forma narrativa ideale per trarre bilanci sulla propria epoca, per congetturare su un mondo che non può essere diverso da quello che appare, per ridefinire i rapporti esistenti fra le cose, con un progressivo scollamento fra narrazione e riflessione, fra concretezza e astrazione. Se per i lettori il romanzo-saggio è ancora possibile, la sensazione è che, per gli scrittori che si sono cimentati in questa forma letteraria, la risposta alla domanda posta all'inizio del mio intervento potrebbe essere incerta.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADORNO, THEODOR W., *Il saggio come forma*, in *Note per la letteratura 1943-1961*, Torino, Einaudi, 1979. (Citato a p. 153.)
- ALBINATI, EDOARDO, *La scuola cattolica*, Milano, Rizzoli, 2016. (Citato alle pp. 151, 163-165.)
- ANTONELLO, PIERPAOLO, *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005. (Citato a p. 155.)
- BEISTEGUI, MIGUEL DE, *Proust e la gioia. Per un'estetica della metafora*, Pisa, ETS, 2013. (Citato a p. 155.)
- BERARDINELLI, ALFONSO, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2008. (Citato a p. 153.)
- BOLGER, ROBERT K. e KORB SCOTT (a cura di), *Gesturing Toward Reality. David Foster Wallace and Philosophy*, London, Bloomsbury, 2014. (Citato a p. 156.)
- BROCH, HERMANN, *Huguenau o il realismo*, a cura di Massimo Rizzante, prefazione di Milan Kundera, postfazione di Carlos Fuentes, con in Appendice alcuni frammenti dalle *Lettere* di Hermann Broch, Milano-Udine, Mimesis, 2010. (Citato a p. 166.)
- COETZEE, J. M., *La vita degli animali*, a cura di AMY GUTMANN, Milano, Adelphi, 2009. (Citato a p. 160.)
- D'AGATA, JOHN (a cura di), *The Making of the American Essay*, Minneapolis, Graywolf Press, 2016. (Citato a p. 153.)
- DE ANGELIS, VALENTINA, *La forma dell'improbabile. Teoria del romanzo-saggio*, Roma, Bulzoni, 1990. (Citato a p. 156.)
- DI GESÙ, MATTEO, *Conversazione con Alfonso Berardinelli*, in *Il saggio critico. Spunti, proposte, riletture*, a cura di MICHELA SACCO MESSINEO, Palermo, duepunti, 2007, pp. 20-21. (Citato a p. 152.)
- DONNARUMMA, RAFFAELE, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014. (Citato a p. 154.)
- ERCOLINO, STEFANO, *Il romanzo-saggio 1884-1947*, Milano, Bompiani, 2017. (Citato alle pp. 151, 152, 155, 160.)
- FREED, MARK M., *Robert Musil and the NonModern*, New York, Continuum, 2011. (Citato a p. 155.)
- FRENCH, PETER A., WETTSTEIN HOWARD K. e SCHWITZGEBEL ERICH (a cura di), *Philosophy and Science Fiction*, Oxford, Blackwell, 2015. (Citato a p. 157.)
- FUSILLO, MASSIMO, *Estetica della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 2009. (Citato a p. 166.)

- GUTMANN, AMY, *Introduzione*, in J. M. COETZEE, *La vita degli animali*, a cura di AMY GUTMANN, Milano, Adelphi, 2009. (Citato a p. 159.)
- HOUELLEBECQ, MICHEL, *Estensione del dominio della lotta*, in *Opere (1991-2000)*, Milano, Bompiani, 2016, vol. I. (Citato alle pp. 157-159.)
- *Le particelle elementari*, in *Opere (1991-2000)*, Milano, Bompiani, 2016, vol. I. (Citato a p. 166.)
- *Restare vivi. Un metodo*, in *Opere (1991-2000)*, Milano, Bompiani, 2016, vol. I, pp. 93-116. (Citato a p. 158.)
- *In presenza di Schopenhauer*, Milano, La nave di Teseo, 2017. (Citato a p. 155.)
- IANNACCARO, GIULIANA, *J. M. Coetzee*, Firenze, Le Lettere, 2009. (Citato alle pp. 159, 160.)
- JAMESON, FREDRIC, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke, Duke University Press, 1991. (Citato a p. 157.)
- LUHMANN, NIKLAS, *Osservazioni sul moderno*, Roma, Armando, 1995. (Citato a p. 160.)
- LUKÁCS, GYÖRGY, *L'anima e le forme. Teoria del romanzo*, Milano, Sugarco, 1963. (Citato a p. 153.)
- MACÉ, MARIELLE, *L'essai littéraire devant les temps*, in «Cahiers de Narratologie» (27 febbraio 2008), <http://journals.openedition.org/narratologie/499>. (Citato a p. 153.)
- MANICA, RAFFAELE, *Exit Novecento*, Roma, Gaffi, 2007. (Citato a p. 153.)
- MANN, THOMAS, *La montagna magica*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Crescenzi e un saggio di Michael Neumann, Milano, Mondadori, 2010. (Citato a p. 165.)
- *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, a cura di Andrea Landolfi con un saggio di Claudio Magris, Milano, Mondadori, 2015. (Citato a p. 155.)
- MARCHESINI, ROBERTO, *Il tramonto dell'uomo. La prospettiva post-umanista*, Bari, Dedalo, 2009. (Citato a p. 166.)
- MAZZA GALANTI, CARLO, *Su "La vita in tempo di pace" di Francesco Pecoraro*, in «Minima&Moralia» (10 gennaio 2014), <http://www.minimaetmoralia.it/wp/recensione-la-vita-in-tempo-di-pace-francesco-pecoraro/>. (Citato a p. 161.)
- MAZZONI, GUIDO, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011. (Citato a p. 152.)
- MONTAIGNE, MICHEL DE, *Saggi*, a cura di FAUSTA GARAVINI e ANDRÉ TOURNON, Milano, Bompiani, 2014. (Citato a p. 153.)
- MUSIL, ROBERT, *L'uomo senza qualità*, nuova edizione italiana a cura di Adolf Frisé introduzione di Bianca Cetti Marinoni, Torino, Einaudi, 1996. (Citato a p. 165.)
- *L'uomo tedesco come sintomo*, a cura e con un saggio introduttivo di Francesco Valagussa, Bologna, Pendragon, 2014. (Citato a p. 165.)
- PAVEL, THOMAS, *Le vite del romanzo. Una storia*, Milano-Udine, Mimesis, 2015. (Citato a p. 152.)
- PECORARO, FRANCESCO, *La vita in tempo di pace*, Milano, Ponte alle Grazie, 2013. (Citato alle pp. 151, 161, 166.)

- PHILIPS, MICHAEL (a cura di), *Philosophy and Science Fiction*, London, Prometheus, 1984. (Citato a p. 157.)
- POGGI, STEFANO, *Gli istanti del ricordo. Memoria e afasia in Proust e Bergson*, Bologna, Il Mulino, 1991. (Citato a p. 155.)
- QUARONI, LUDOVICO, *Immagine di Roma*, fotografie di Ludovico e Livio Quaroni, Bari, Laterza, 1969. (Citato a p. 161.)
- SCHNEIDER, SUSAN (a cura di), *Science Fiction and Philosophy. From Time Travel to Superintelligence*, Oxford, Blackwell, 2007. (Citato a p. 157.)
- SIMONETTI, GIANLUIGI, *I nuovi assetti della narrativa italiana (1996-2006)*, in «Allegoria», LVII (2008), pp. 95-136. (Citato a p. 154.)
- *L'isola dell'adulterio*, in «Il Sole 24 Ore» (12 giugno 2017), <http://www.ilsol24ore.com/art/cultura/2017-06-12/1-isola-dell-adulterio-105805.shtml?uuid>. (Citato a p. 163.)
- STARA, ARRIGO, *La tentazione di capire e altri saggi*, Firenze, Le Monnier, 2006. (Citato a p. 158.)
- WALLACE, DAVID FOSTER, *Futuri narrativi e i Vistosamente Giovani*, in *Di carne e nulla*, Torino, Einaudi, 2013, pp. 90-121. (Citato a p. 156.)
- ŽIŽEK, SLAVOJ, *Benvenuti nel deserto del reale. Cinque saggi sull'11 settembre e date simili*, Roma, Meltemi, 2003. (Citato a p. 157.)



## PAROLE CHIAVE

Romanzo-saggio; animali; razionalismo; filosofia; post-umano; utopia; Francesco Peccoraro; Edoardo Albinati; Michel Houellebecq; J. M. Coetzee.

## NOTIZIE DELL'AUTORE

Lorenzo Marchese ha studiato nelle università di Pavia e Pisa. Ha conseguito un dottorato in letteratura presso l'Università di Pisa nell'aprile 2017, con una tesi dal titolo *Storiografie parallele. Uno studio della non-fiction italiana*. Ha pubblicato saggi, recensioni e studi sulla letteratura contemporanea italiana e straniera in riviste di settore, atti di convegno e blog. Nel 2014 ha pubblicato il saggio *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa. Ha lavorato nel 2016-2017 come consulente editoriale per la casa di produzione cinematografica Cattleya. Attualmente è assegnista di ricerca presso l'Università dell'Aquila e svolge attività di traduttore da inglese e francese.

[lorenzo.marchese@sns.it](mailto:lorenzo.marchese@sns.it)


## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

LORENZO MARCHESE, *È ancora possibile il romanzo-saggio?*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IX (2018), pp. 151–170.

L'articolo è reperibile al sito <http://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.

## SAGGIO, NARRAZIONE E STORIA: DIE SCHLAFWANDLER DI HERMANN BROCH

STEFANIA RUTIGLIANO – *Università di Bari*

Scrittura saggistica e scrittura narrativa si intrecciano nella trilogia di Broch *Die Schlafwandler*. L'interruzione della narrazione provocata dagli inserti saggistici non è una invenzione del narratore e saggista austriaco (basti pensare a Sterne o al Manzoni dei *Promessi sposi*, per citare solo due pietre miliari del romanzo europeo), e anzi riflette la caratteristica attitudine al molteplice propria del genere romanzesco. Se la narrazione si interrompe e si sdoppia in un racconto parallelo (quello saggistico), è però anche evidente la crisi di un genere letterario, quello del romanzo, che, per assolvere alla propria aspirazione alla totalità e costruire trame persuasive, ha bisogno di annettere tessere a una diversa intensità di finzione letteraria. Mi interessa analizzare la funzione delle componenti saggistiche nella trilogia di Broch come strumento di un *mind reading* orientato alla creazione dei personaggi e in definitiva al lettore. Mi pare che l'uso combinato del saggio e del romanzo risponda a un obiettivo di verosimiglianza all'interno di una precisa strategia retorica che prevede, stimola e in certa misura prova a manipolare la capacità di comprensione del lettore. Dalla prospettiva dell'empatia, che si colloca evidentemente sulla linea di una sostanziale continuità con il *mind reading*, si può indagare se e come il saggio all'interno del romanzo favorisca l'esperienza narrativa del lettore, integrando i mondi narrati nella sua dimensione reale o nel suo orizzonte di attesa e di conoscenza.

Essay and novel intertwine in Broch's trilogy *The Sleepwalkers*. The Austrian author and essayist is not the first who interrupts telling a story by introducing some essays. Other examples are Sterne or Manzoni. In so doing, Broch implements a typical trait of novel as a literary genre, that is its telling about the whole world and its totality. If narration stops and doubles itself with parallel non-fiction, the essay, it underlines the crisis of a literary genre, that, for representing the whole world needs some less fictitious parts. I will consider the rule of the non-fiction sections in Broch's trilogy as an instrument of mind reading for shaping characters and readers. Intertwining essay and novel has a realistic purpose of plausibility with a specific rhetoric strategy that foresees, stimulates and manipulates the readers and their comprehension. Because mind reading is not far away from empathy one can analyze if and how the essay within the novel helps the readers' narrative experience by integrating the fictitious words within their reality or expectancy.

Scrittura saggistica e scrittura narrativa si intrecciano nella trilogia di Broch *Die Schlafwandler*: anche se nel caso del narratore e saggista austriaco l'accostamento appare quasi naturale, se ne possono indagare ragioni e obiettivi nel senso più ampio della teoria del romanzo e di un segmento critico della sua storia. Se da un lato l'inclusione della forma saggistica può essere riferita all'attitudine al molteplice propria del romanzo, capace – affermava Auerbach – di accogliere e mischiare in sé una varietà di generi, dall'altro essa appare come una necessaria forzatura. L'interruzione della narrazione, sdoppiata in racconti paralleli, di taglio saggistico e a diversa intensità di finzione letteraria, sembra essere diventata necessaria affinché il romanzo persegua la propria aspirazione alla totalità ed esponga trame persuasive. Accogliendo l'ipotesi di subordinare la funzione degli inserti saggistici nel romanzo al suo effetto di verosimiglianza, alla sua presa sul reale o al suo potere mimetico, l'attenzione si sposta dai giochi formali della costruzione dell'opera al piano della fruizione del lettore.

Il procedimento è molto evidente in *Huguenau oder die Sachlichkeit* (*Huguenau o il realismo*), l'ultimo dei romanzi che compongono la trilogia *Die Schlafwandler* (*I sonnambuli*), soprattutto nei dieci capitoli del *Zerfall der Werte* (*Disgregazione dei valori*), ma anche nelle forme liriche o prosastiche e inclini al saggismo delle *Geschichte des Heilsarmeemädchens in Berlin* (*Storia della giovane salutista di Berlino*), nella inserzione di appunti sul problema della guerra e dell'avvenire tedesco (*Leitartikel des »Kurtrierschen*

*Boten*« vom 1. Juni 1918 - Articolo di fondo del «Corriere dell'Elettorato di Treviri» del 1 giugno 1918), o nella scrittura drammatica del *Symposion oder Gespräch über die Erlösung* (*Simposio o dialogo della redenzione*) e nella sua premessa teorica. Nella gamma delle definizioni di un genere sfuggente come quello del saggio,<sup>1</sup> il ricorso di Broch a pagine saggistiche incastonate nello sviluppo narrativo riveste una funzione programmatica.

Gli stessi temi letterari e l'impostazione filosofica dei suoi saggi raccolti in *Dichten und Erkennen* (*Poesia e conoscenza*) ne danno un'implicita definizione in funzione di una critica (letteraria, estetica e gnoseologica) impegnata in senso culturale e politico.<sup>2</sup> Segno dell'osmosi tra le due modalità scritte, a distanza di un anno dalla pubblicazione del romanzo, l'ultimo dei saggi della raccolta, intitolato *Das Böse im Wertsystem der Kunst* (1933 - *Il male nel sistema di valori dell'arte*), affronta questioni sviluppate anche nelle pagine dedicate alla *Disgregazione dei valori*: nell'officina del saggio Broch chiarisce la matrice nietzscheana del concetto di valore elevato a nucleo metodologico della filosofia della storia, pone l'arte tra i problemi del tempo storico e contestualizza il kitsch come 'male' nell'arte, esposizione dello sconvolgimento dei giudizi di valore. Tutto ciò che pretende di essere definito valore – scrive Broch – tende a, o postula, una validità assoluta per superare la morte. Nella vita empirica, con tutta la sua irrazionalità e le idee dello sviluppo, del tempo e della relatività, la verità diviene solo un valore tra gli altri: a dominare sarebbe la categoria del valore e non quella della verità.<sup>3</sup> Il singolo infatti lo adatta soggettivamente, in misura di volta in volta sufficiente a se stesso (in modo retorico, per usare l'espressione di Michelstaedter a proposito della inadeguata affermazione della personalità), superando la condizione trascorsa come erronea (disvalore). Lo stesso rapporto costitutivo tra valore e disvalore regge anche i sistemi: alla reciproca e violenta incompatibilità provocata dalla dissoluzione dell'universale sistema dei valori in sistemi sempre più piccoli, e tuttavia con pretese di validità assoluta, si contrappone l'arte con il suo peculiare conservatorismo:

Und wenn die Kunst in ihrer vorschreitenden Entwicklung immer wieder sich auf das Gewesene besinnt, wenn, in einem steten Wechsel der Kunsttheorie [...] so ist solche Phasenentwicklung des Lebens nicht nur eine allgemeine und notwendige Erscheinung [...] sondern es ist auch in dieser steten, niemals völlig erlöschenden Kontinuität des Geschehens vielleicht der stärkste Ausdruck für die Einheit der Kultur zu suchen, für eine Totalität des Humanen, die alle Zeiten und den

- 1 Si vedano a tal riguardo ALFONSO BERARDINELLI, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002 e CHRISTIAN SCHÄRE, *Geschichte des Essays von Montaigne bis Adorno*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1999.
- 2 Sul saggio come critica letteraria e sulla reciprocità tra forma e vita, illuminanti e suggestive le considerazioni sull'*Essenza forma del saggio* che Lukács scrive a Leo Popper: «Negli scritti del critico la forma è la realtà, è la voce con cui rivolge le sue domande alla vita: questo è il reale, più profondo motivo per il quale la letteratura e l'arte sono la tipica, naturale materia del critico [...] Il saggista [...] ha bisogno della forma solo come esperienza [...] ha bisogno di ciò che in essa è realtà vitale dell'anima. Ma questa realtà si può trovare in ogni manifestazione diretta, sensibile della vita, si può dedurla e intuirlo; con tale schema di esperienze si può autonomamente sperimentare e plasmare la vita» (GYÖRGY LUKÁCS, *L'anima e le forme. Teoria del romanzo*, a cura di SERGIO BOLOGNA, Milano, SE, 2002, p. 24).
- 3 «Nel saggio veramente tale – scriveva Adorno – il pensiero si libera dell'idea tradizionale della verità» (THEODOR W. ADORNO, *Note per la letteratura 1943-1961*, Torino, Einaudi, 1979, p. 15).

ganzen Erdkreis umspannt und die gleichzeitig Ausdruck ist für die Geschlossenheit des Kunstwerkes und für die Totalität des schöpferischen Menschen.<sup>4</sup>

La trilogia non soltanto aveva esposto i concetti di valore e di stile enunciati nel saggio, ma è costruita intorno ad essi, per la sua stessa suddivisione tripartita e ancor più per i rimandi interni.

La successione dei romanzi scandisce, infatti, il susseguirsi di età diverse, significativamente indicato dall'avvicinarsi dei personaggi, che, protagonisti in un romanzo, compaiono solo sullo sfondo nel successivo, a suggello della loro reciprocità con lo stile dell'epoca che corrisponde a ciascuno: *Pasenow o il Romanticismo*, *Esch o l'anarchia*, *Huguenau o il realismo*, come annunciano i tre titoli. La condotta, le esitazioni, il carattere e le contraddizioni dei protagonisti segnano lo stile di un determinato periodo: Broch interroga l'intelligibilità di un'epoca a partire dal grado di rappresentatività di un destino individuale.<sup>5</sup>

Si tratta di una questione già formulata anche nel frammento *Ausdrucksformen der Moderne in der Theorie der historischen Epochen*, dove l'autore austriaco attribuisce al soggetto il compito di porre i valori che formano un'epoca con la sua distintiva unità strutturale, lo stile. Lo ribadiscono il secondo e il terzo capitolo della *Disgregazione dei valori* nel terzo romanzo della trilogia: lo stile sarebbe l'elemento indispensabile all'individuazione di un'epoca. Un'affermazione che genera testo, nel senso che enuncia la relazione tra i protagonisti dei romanzi, in quanto personaggi comuni, e l'epoca in cui agiscono.<sup>6</sup> Ogni epoca è considerata equivalente alla durata di valori etici che, assunti a sistema – dunque razionalizzati –, diventano estetici.<sup>7</sup>

- 4 HERMANN BROCH, *Dichten und Erkennen*, Zürich, Rhein-Verlag, 1955, p. 332. «Se nel suo progressivo sviluppo l'arte riflette sempre sul passato [...]. In un continuo avvicendamento delle teorie estetiche [...] questo sviluppo per fasi degli stili non è soltanto un fenomeno universale e necessario [...] anzi, in questa costante, ininterrotta continuità del processo, va forse individuata la più intensa espressione dell'unità della cultura, della totalità dell'umano che abbraccia tutti i tempi e tutto il globo terrestre e che è contemporaneamente espressione della organica autosufficienza dell'opera d'arte e della totalità dell'uomo creativo» (HERMANN BROCH, *Poesia e conoscenza*, Milano, Lerici, 1965, pp. 419-420).
- 5 Nel quarto capitolo della *Disgregazione dei valori* si indaga il grado di rappresentatività di un uomo mediocre del tipo Wilhelm Huguenau come mediatore di uno stile: «[...] es wird all die innere Logik eines Huguenau in die Gesamtlogik der Epoche eingeordnet und in einen wesenhaften Zusammenhang zu jener Logik gesetzt, von der der produktive Geist der Epoche und ihr sichtbarer Stil durchdrungen ist» (HERMANN BROCH, *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1994, p. 463; trad. it. HERMANN BROCH, *I Sonnambuli*, Torino, Einaudi, 1997).
- 6 Pur riconoscendo un'importanza particolare alle arti plastiche, e all'architettura soprattutto, sono le vite a segnare lo stile di un'epoca: «[...] Stil ist etwas, das alle Lebensäußerungen einer Epoche in gleicher Weise durchzieht. [...] Nein, wenn es Stil gibt, dann ist der Stil einer Periode ebensowohl in ihrem Denken vorhanden, als in jeder Handlung, die von den Menschen dieser Periode gesetzt wird» (BROCH, *Die Schlafwandler*, cit., pp. 444-445). Solo questo spiegherebbe l'importanza di quelle azioni che impegnano uno spazio, che sono manifestazioni della volontà di sottrarsi al nulla della morte. «Denn was immer der Mensch tut, er tut es, um die Zeit zu vernichten, um sie aufzuheben, und diese Aufhebung heißt Raum» (*ivi*, p. 445).
- 7 «[...] es spaltet sich der Wertbegriff in die komplementären Kategorien: in den ethischen Wert des Tuns und den ästhetischen Wert des Getanen, Avers- und Reversseite der gleichen Medaille, und erst in ihrem Zusammenhalt ergeben sie den allgemeinsten Wertbegriff und den logischen Ort allen Lebens. Und tatsächlich ist es in der Historie immer so gewesen: schon die antike Geschichtsschreibung war ihren Wertbegriffen untertan [...]» (*ivi*, p. 619).

Fondamentale è il carattere storico e soggettivo (quindi relativo) del valore, pensabile soltanto in relazione a un «[...] ethisch handelnden wertsetzenden Wertsubjekt».<sup>8</sup> Il riconoscimento di un simile relativismo, dettato dal soggetto etico, investe lo statuto della verità, che, sia nella *Disgregazione dei valori*, sia nel saggio *Il male nel sistema di valori dell'arte*, diventa relativa, un valore tra gli altri: «[...] ob also die Wahrheit, als Realisat des Denkens, nicht genauso den Stil der Epochen trägt, in der sie gefunden wird und in der sie gilt, gleich allen anderen Werten dieser Epoche».<sup>9</sup>

Rappresentando la relatività in quanto *Wertsetzungen*, posizioni di valore, si può tuttavia razionalizzare l'esperienza del passato. Il processo storico può essere letto infatti come una razionalizzazione dialettica dell'irrazionale, una normalizzazione (stilistica) della libertà: libero è infatti il gesto intuitivo e irrazionale che valorizza l'accadere come esperienza e storia. Il relativismo non declina ma anzi sollecita l'impegno etico, tanto che la *Setzung der Setzung* (la posizione di posizione variamente richiamata da Broch), seppur libera e arbitraria, porta la responsabilità delle scelte che definiscono nuovi orizzonti storici e si allontana dal rischio di individualismo, perché mira a una concezione consensuale della verità.<sup>10</sup> Una simile verità correlativa sostiene un'idea di umanità come intersoggettività (suggestivamente avanzata nel finale dei *Sonnambuli*), che nella storia ritrova la traccia della propria identità.

Broch non insiste quindi sul tema, tipicamente primonovecentesco, della decadenza, anche se constatata una perdita di coerenza fra le epoche come conseguenza e prova insieme della unicità della scelta, dettata da invenzione e originalità, che costruisce la storia. La trilogia accoglie e dà forma alla discontinuità e alla disgregazione: lo evidenzia d'altra parte la struttura della narrazione che, per soppiantare la consequenzialità ormai inadeguata del romanzo classico, è 'polistorica' – come la definì il suo stesso autore in una lettera a Willa Muir –, intervallata da storie parallele e dall'integrazione – si è parlato anche di traduzione di forme del discorso<sup>11</sup> – nel tessuto narrativo dei saggi filosofici sullo *Zerfall der Werte*.

A proposito della trama dei *Sonnambuli*, non è secondario ricordare le parole di Adorno sulla discontinuità come la sostanza stessa del saggio, che troverebbe la propria unità attraverso le fratture e non attraverso il loro appianamento, perché frammentaria è la stessa realtà.<sup>12</sup> In tal senso il saggismo del romanzo non si limita all'evidente presenza delle meditazioni filosofiche rubricate come *Disgregazione dei valori*, ma investe l'intera struttura narrativa sia nella giustapposizione di racconti diversi, sia nella scelta dei temi: insomma sul piano della forma come su quello del contenuto.

8 *Ivi*, p. 620.

9 *Ivi*, p. 462.

10 «Und trotzdem ist hier der Trost auch für den rationalen Bereich zu suchen. Ist nämlich die »Setzung der Setzung« in ihrer Gebundenheit an den Logos als die logische Struktur des intuitiven Aktes zu interpretieren so darf in ihr auch die »Bedingung möglicher Erfahrung« für das sonst unerklärliche Faktum der Verständigung zwischen Mensch und Mensch, zwischen Einsamkeit und Einsamkeit gesehen werden [...]» (*ivi*, pp. 623-624).

11 Sull'argomento cfr. FETZ BERNHARD, *On the workings of Broch's cultural criticism*, in *Hermann Broch, Visionary in Exile. The 2001 Yale Symposium*, a cura di PAUL MICHAEL LÜTZELER, Rochester (NY), Camden House, 2003, pp. 37-54.

12 ADORNO, *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., p. 21.

La discontinuità è per esempio rappresentata attraverso la metafora del commercio che, di segno negativo nel primo romanzo – dove è associata a Bertrand che ha abbandonato l'uniforme militare per dedicarsi all'attività mercantile –, declinata poi nelle figure di Esch e della signora Hentjen – in bilico tra il passato e l'attrazione verso il nuovo –, si afferma definitivamente nel terzo romanzo con la scaltrezza di Huguenau. Il trionfo dell'etica commerciale è una delle chiavi del presentimento della contemporaneità su cui scorre il romanzo e che in definitiva è preannunciata nelle etichette epocali dei titoli: il *Romanticismo* indugia su un attaccamento al passato e alla tradizione, l'*Anarchia* racconta la libertà del futuro possibile, mentre il *Realismo* rappresenta l'invenzione di una realtà, la creazione tutta narrativa di un mondo che controlla quello reale che lo circonda.

Sentire la storia come luogo di discontinuità, con il prevalere di una forza su altre contrapposte, nega l'aspettativa (romantica, in base alla classificazione della trilogia) di un mito unificante, tanto che anche la nostalgia è reputata destinata al fallimento: l'uomo nostalgico è alle soglie del sonnambulismo, si legge nel romanzo.<sup>13</sup>

Uno dei momenti più alti della rappresentazione della destituzione dei miti è rappresentato proprio dal filosofo che analizza la *Disgregazione dei valori* nella cultura occidentale, segnata dal progressivo abbandono del valore supremo, della fede come *Plausibilitätspunkt* («punto di plausibilità») nell'età medievale, fino alla frammentazione del ventesimo secolo con i suoi diversi sistemi, economico, sociale, politico, religioso in competizione fra loro. Il ricorso al saggio filosofico all'interno della narrazione sembra alludere al declino della ragione stessa e della sua efficacia, incapace, come si dimostra, di riordinare la realtà: perfino il filosofo è coinvolto nella disgregazione che analizza e che cerca di trascendere.

Proprio nella perdita del primato della razionalità sta tuttavia la salvezza. Infatti, dal grado zero della dissoluzione dei valori si intravede una rivoluzionaria possibilità di rinascita,<sup>14</sup> che giustifica il messaggio di consolazione e di speranza delle parole paoline alla fine della trilogia. Una conclusione difficile ma plausibile, anche dopo che la narrazione ha smascherato l'arbitrarietà delle strutture di organizzazione dell'esistenza che l'uomo si è dato e ha posto la necessità di creare una realtà libera da sistemi di valore o di moralità. Profetizzandone l'avvento, Broch sembra proporsi un compito analogo a quello che in *Tropics of Discourse* Hayden White assegna allo storico: far emergere la discontinuità della storia, avere il caos come *plot* su cui lavorare.<sup>15</sup> Se da un lato l'autore austriaco può essere accostato alla figura di un «cultural historian» *ante litteram*, che usa la storia come «emplotted narrative in mind», dall'altro propone un'analisi storica altamente filosofica e rimanda al lettore la scelta se la storia sia quella dell'uomo comune o quella che registra

13 «Der Mann, der in weiter Ferne seiner Frau sich sehnt oder auch nur nach der Heimat seiner Kindheit, steht am Beginn des Schlafwandlens» (BROCH, *Die Schlafwandler*, cit., p. 328).

14 «[...] doch nie und nirgends ist der Geist der Epoche so stark, so wahrhaft ethisch und historisch wie in jenem letzten und zugleich ersten Aufflackern, das die Revolution ist – Tat der Selbstaufhebung und der Selbsterneuerung, letzte und größte ethische Tat des zerfallenden, erste des neuen Wertsystems, Augenblick der radikal geschichtsbildenden Zeitaufhebung im Pathos des absoluten Nullpunktes!» (*ivi*, p. 714).

15 KATHLEEN L. KOMAR, *Inscriptions of Power: Broch's Narratives of History in Die Schlafwandler*, in *Hermann Broch, Visionary in Exile. The 2001 Yale Symposium*, a cura di PAUL MICHAEL LÜTZELER, Rochester (NY), Camden House, 2003, pp. 107-124.

gli impulsi filosofici che governano le attività umane in un dato tempo: la storia dipende insomma da chi e come la legge.

Huguenau, eroe del *Realismo*, «[...] ein Mensch, der zweckmäßig handelt»,<sup>16</sup> diventa il narratore più importante della trilogia, perché, attraverso il racconto, crea un mondo fittizio che controlla quello circostante. Approfittando dell'alterazione dell'ordine provocata dalla guerra, egli diserta l'esercito ma soprattutto contravviene ai fondamenti della società civile fino a commettere un grave reato. È proprio il suo collocarsi ai margini dell'assetto sociale preconstituito che lo rende un uomo libero;<sup>17</sup> la sua emancipazione dal vecchio sistema di valori prospetta la condizione di possibilità di nuove forme di organizzazione dell'esistenza non scovre da difficoltà di ordine etico.

In una lettera all'editore, a proposito della *Ethische Konstruktion in den Schlafwandlern* (*Costruzione etica nei 'Sonnambuli'*), Broch parla di libertà e di autonomia: la prima, di fatto sempre implicata nell'etica, non si curerebbe dei valori tramandati; parimenti l'autonomia, fondamento logico della libertà, non avrebbe alcun contatto con i comportamenti morali. Valore e libertà possono coesistere infatti solo fino alla dogmatizzazione di una condotta di valore che, così formalizzata, diventa un fatto estetico più che etico; successivamente il comportamento etico va cercato nell'aspirazione alla libertà.

Così, limitatamente alla congiuntura storica che ha indotto la dogmatizzazione e le sue conseguenze, le forze rivoluzionarie e anarchiche diventano la vera posizione etica. Il giudizio ambivalente espresso nei confronti del gesto rivoluzionario, avvertito sì come distruzione, ma anche come fondamento del nuovo, si intreccia alla dialettica del capovolgimento nell'epoca dell'anarchia e del realismo. Nella stessa lettera all'editore, Broch presenta Pasenow ed Esch come tipi morali, definiti cioè da concezioni di valore tramandate e ormai in declino, che perciò tendono al romantico,<sup>18</sup> mentre Huguenau sarebbe il vero uomo al di sopra del valore (*wertfrei* lo definisce). Egli solo sarebbe figlio della sua epoca che non ha ancora trovato forma e fede.

La libertà di Huguenau solleva tuttavia un problema spinoso, perché si traduce in una deplorabile condotta militare e nell'omicidio di Esch, da cui l'assassino trae perfino guadagno con quel capolavoro di astuzia e cinismo che è la lettera indirizzata *Frau N. N. Esch Wohlgeboren* (*All'egregia signora N. N. Esch*). Pur non direttamente riferito all'etica commerciale, il gesto efferato non la contraddice - «[...] widersprach aber auch nicht dessen Usancen» - e anzi le si addice, in quanto «[...] eine Art Ferialhandlung [...], getätigt zu einer Zeit, in welcher auch das kaufmännische Wertsystem aufgehoben und bloß das individuelle übriggeblieben war».<sup>19</sup>

16 BROCH, *Die Schlafwandlern*, cit., p. 463.

17 «Denn in allem und jedem kommt es auf das Verhältnis zur Freiheit an [...] also selbst die Privattheologie eines Huguenau, sie dient noch der Freiheit, selbst für sie ist die Freiheit das eigentliche, das eigentlich mystische Deduktionszentrum (und dies gilt für Huguenau zumindest seit jenem Tage, da er im Morgengrauen den Schützengraben verlassen und eine anscheinend irrationale, nichtsdestoweniger sehr rationale Handlung im Dienste der Freiheit begangen hatte, so daß alles, was er in seinem Leben noch anstreben wird, als eine Wiederholung jener ersten feierlichen und feiertätigen Handlung sich darstellt) [...]» (*ivi*, pp. 709-710).

18 «[...] Pasenow und Esch, beide moralische Typen, wenn auch verschiedenen Moraldogmen unterworfen, Moraldogmen, die aber in dieser Zeit des Wertverfalles ebenabsterbend sind, zur 'Romantik' werden [...]».  
Cfr. Lettera 9 del 19/7/1930.

19 BROCH, *Die Schlafwandlern*, cit., p. 693.



L'intero romanzo *Huguenau* si afferma perciò come la sezione più importante della trilogia e, più che epilogo delle due precedenti – secondo la previsione iniziale –, sembra essere introdotto da esse: retrospettivamente l'intera trilogia è trasformata in un complesso romanzo-saggio.<sup>20</sup> L'analisi del passato lascia il posto alla possibile previsione del futuro, sicché si può effettivamente leggere nel complesso la trilogia come una profezia che cresce sull'analisi del passato.<sup>21</sup>

Dare un senso alla discontinuità, darle forma: in *Huguenau* l'alterazione della linearità narrativa, franta nelle trame parallele della *Storia della giovane salutista di Berlino* e nella trattazione filosofica della *Disgregazione dei valori*, interroga la possibilità di rispecchiamento fra una forma narrativa disgregata e una realtà frammentata. Secondo Broch, il ritratto di un'età caotica riesce riproducendone non il caos ma lo spirito del tempo, poiché anche un segmento storico confuso ha comunque un *Wertzentrum* (centro di valore) definito *Epochengeist* (spirito di un'epoca), che rende l'epoca visibile come unità e totalità.

L'analisi della disgregazione non implica quindi l'assenza del valore unitario di un'epoca: invece, come ciascuna età ha il suo centro di valori che ne distingue lo stile,<sup>22</sup> ciascuna delle tre sezioni vuole rappresentare uno *Zeitgeist* che – Broch spiega – è caratterizzato solo in modo insufficiente con le parole *Romantik*, *Anarchie* e *Sachlichkeit*. Si tratta della visione d'insieme di tre epoche storiche rappresentate attraverso il loro spirito, quindi già attraverso un modello. Un'analisi che, tesa a cogliere il programma unitario di un tempo storico, lo presuppone e lo riferisce all'esperienza del singolo (sintesi esplicitata ad esempio nel quarto capitolo della *Disgregazione*), facendone anche un principio teorico del romanzo evidente fin dai titoli.<sup>23</sup>

Se ogni epoca ha il suo stile, quindi un gruppo di valori a durata determinata, è il processo del *Wertzerfall* a valere come passaggio fondamentale del divenire storico, innescando quel trascorrere che si può anche esprimere come emancipazione reciproca del razionale e dell'irrazionale: un binomio che si aggiunge ai rapporti antitetici di estetica-etica, stile (valore)-libertà, che spezzano la linearità del tempo e articolano tra loro i segmenti epocali.

20 STEFANO ERCOLINO, *Il romanzo-saggio 1884-1947*, Milano, Bompiani, 2017, p. 207.

21 LEO KREUTZER, *Erkenntnistheorie und Prophetie: Hermann Brochs Romantrilogie Die Schlafwandler*, Tübingen, Niemeyer, 1966.

22 «Jede geschichtliche Einheit hängt von dem effektiven oder fiktiven Wertzentrum ab; der »Stil« einer Epoche, ja die Epoche selber als historisches Ereignis wäre nicht vorhanden, wenn nicht in ihren Mittelpunkt das Einheitschaffende Ausleseprinzip gesetzt werden würde, ein »Geist der Epoche«, dem die wertsetzende und stilbildende Kraft zugemessen wird. Oder, um einen abgebrauchten Ausdruck zu verwenden: Kultur ist ein Wertgebilde, Kultur ist bloß unter einem Stilbegriff zu denken, und um sie überhaupt denken zu können, bedarf es des stil- und wertsetzenden »Kulturgeists« im Zentrum jenes Wertkreises, der die Kultur darstellt» (BROCH, *Die Schlafwandler*, cit., pp. 620-621).

23 Si è parlato in proposito di narratore come un osservatore ideale della realtà che fonde la tradizionale distinzione tra oggetto e strumento della rappresentazione, realtà e linguaggio, consentendo una unità simile a quella che, sulla base della teoria della relatività, Broch aveva indicato in Joyce e che diventa la legge formale dei *Sonnambuli*. Sull'argomento cfr. KREUTZER, *Erkenntnistheorie und Prophetie: Hermann Brochs Romantrilogie Die Schlafwandler*, cit.; THEODORE ZIOLKOWSKI, *Hermann Broch and Relativity in Fiction*, in «Wisconsin Studies in Contemporary Literature», VIII/3 (1967), pp. 365-376.

Nel primo romanzo Bertrand e Ruzena – in conformità alla corrispondenza, interrogata come chiave di lettura della Storia, fra vita particolare e direzione epocale – rappresentano il razionale ‘autonomo’ e l’irrazionale, che Joachim von Pasenow, esponente di un mondo ormai sulla china, tenta di adattare alla propria vita struggeramente anacronistica. Sia la sua passione amorosa per Ruzena sia il fascino esercitato su di lui da Bertrand rimandano all’attrazione per valori eccentrici rispetto alla provenienza del protagonista, mentre il matrimonio con Elisabeth accorda ancora il primato al vecchio mondo. Quando nella notte del matrimonio Joachim desidera che al posto di Elisabeth ci sia Ruzena, è chiaro che il ritorno al vecchio sistema è destinato a fallire. Non si può tornare completamente indietro. Nel disordine di una vita in cui i principi dell’educazione familiare non tengono più, Joachim spera accanto a Elisabeth di ritrovare la strada per la libertà, di ricomporre la propria esistenza affrancandosi dai modelli che la contraddicono. Le parole di Elisabeth «Wir sind nicht fremd genug und wir sind nicht vertraut genug»<sup>24</sup> – che ripropongono, cambiati di segno, i contenuti di confidenza ed estraneità centrali nelle parole con cui Bertrand le aveva detto addio –, restituiscono il senso di un cammino percorso solo in parte:<sup>25</sup> l’estraneità, la distruzione di tutte le forme di vita sociale non sono ancora al culmine. L’epoca romantica è insomma uno stadio iniziale, le cui tendenze distruttive devono ancora compiersi. Solo quando questo è accaduto, nel terzo romanzo, si danno i presupposti per nuove forme di valore, che superino un ‘romantico’ attaccamento alla tradizione. Così per la prima volta con le parole di Elisabeth, che controlla assai meglio di Joachim ma anche di Bertrand stesso (nel secondo colloquio con lui la giovane lo ha già superato, perché ne vede i limiti e li indica) la rivoluzione di prospettiva impressa da quest’ultimo, diventa visibile la legge della storia che Broch ha sotteso all’opera: distruggere per ricostruire. Un sinonimo della ricostruzione è proprio la confidenza auspicata da Elisabeth, che l’aveva già nominata per normalizzare le idee tragiche di Bertrand sull’amore come eternità negativa.

Anche nella sezione dedicata all’anarchia la trama espone il processo storico di rottura della continuità di una tradizione. In *Esch* però il protagonista non è un anarchico in un mondo a lui conforme (come nel primo romanzo vale per il modello romantico). In effetti, la definizione del concetto di anarchia viene riportata all’ambito della teoria di un *Wertzerfall* storico. Nell’epilogo del *Zerfall der Werte*, Broch la chiama il momento finale del processo di disgregazione dei valori, di conflitto fra ragione e vita, fra razionalità e irrazionalità. Quindi sembra che l’anarchia sia proprio il fronteggiarsi di ragione autonoma<sup>26</sup> e autonoma vita irrazionale, che l’irrazionale sia insomma il latente carattere anarchico.

24 BROCH, *Die Schlafwandlern*, cit., p. 176.

25 Già Bertrand nel suo attacco a Elisabeth aveva parlato di estraneità e familiarità, anche se accelerando la fusione fra le due condizioni e quindi in senso opposto alle parole che Elisabeth pronuncia la notte nuziale: «vielleicht um zu erproben, wie rasch Fremdheit in Erkenntnis umschlagen kann...» (*ivi*, p. 152).

26 «[...]» Über-Rationalität« [...] die, vom System aus gesehen, ethisch womöglich noch verwerflicher, noch »böser«, noch »ständiger« ist als das Irrationale: es ist die reine, die dialektische und deduktive, die autonom gewordene Ratio, die im Gegensatz zum formbaren Irrationalen keine Formung mehr zulässt [...] das Irrationale an sich und das Rationale an sich, sie sind beide stillos, richtiger, sie sind stilfrei [...] aber in ihrer Vereinigung, in ihrer gegenseitigen Bändigung, in solch gebändigt rationalem Leben des Irrationalen ergibt sich jenes Phänomen, das als der eigentliche Stil eines Wertsystems bezeichnet werden darf» (*ivi*, p. 691).

Il conflitto fra razionalità e irrazionalità, che nel secondo romanzo mobilita l'anarchia (oltre che il cambiamento), prende corpo nella coppia antinomica Bertrand-Esch, anche se tra i due di fatto Bertrand è escluso dallo sviluppo storico. Esch lo perseguita, ereditando le caratteristiche di Ruzena – il pensare confuso, i costumi disinibiti – e diventando così incarnazione dell'irrazionale. L'elemento anarchico con lui acquista un posto centrale nello sviluppo storico, tanto che, come Joachim, anch'egli è alla fine un altro rispetto all'inizio. Tra i parallelismi che collegano i protagonisti dei due romanzi spicca la volontà di libertà, che per il contabile August Esch significa un mondo in ordine (a partire dai conti come antidoto all'ingiustizia) e l'emigrazione in America (la statua della libertà sul bancone della signora Hentjen è un simbolo più volte ironicamente richiamato). Se da un lato, con la sua ossessione per l'ordine, il protagonista resta legato 'romanticamente' all'universo del primo romanzo e quindi, più che un anarchico, sembra essere un romantico che si fa portatore di un sistema di valori, dall'altro una componente decisiva in lui inerisce all'anarchia: il suo tendere alla libertà lo collega all'assenza di legami con il prossimo, alla *Sachlichkeit* di Huguenau. «[...] stürzen Vergangenheit und Zukunft ineinander, stürzen inhein in den Augenblick des Todes, der die Gegenwart ist»:<sup>27</sup> più volte i pensieri di Esch considerano la scansione del tempo come un'invenzione, un artificio insensato,<sup>28</sup> al punto che neanche un figlio potrebbe ristabilire il senso di durata della vita attraverso la discendenza. Infatti sarebbe più forte l'estraneità verso quella nuova esistenza iniziata in un passato ormai dissolto e perciò imprevedibile:

Fremd das Kind [...] fremd wie das Vergangene [...] Denn unabänderlich ist das Irdische, mag es sich auch scheinbar verändern, und würde selbst die ganze Welt aufs neue geboren, sie würde trotz des Erlösers Tod den Stand der Unschuld im Irdischen nicht erlangen, nicht ehe das Ende der Zeit erreicht ist.<sup>29</sup>

La stessa estraneità cifra la condizione di Esch all'interno della vita coniugale con la signora Hentjen, la vedova che egli sposa per realizzare il proprio progetto di emigrazione. Per l'attaccamento al suo primo marito, ella personifica il passato come Bertrand rappresenta l'ingiustizia; Esch cova odio per entrambi.

Di nuovo l'anarchia è foriera di sviluppo. Per esaudire il sogno di vivere in un 'nuovo mondo', governato da giustizia ed egualitarismo, Esch vuole uccidere Bertrand. Lo statuto di realtà dell'omicidio resta ambiguo, ma certo non lo è l'allusione alla distruzione come varco per un mondo nuovo, una simbolica America avvicinata nell'immediatezza di un universo in ordine, liberato dall'ingiustizia personificata nel direttore Bertrand. Solo quando gli sforzi di Esch alla fine del romanzo sono falliti, quando il futuro gli si chiude, la *Erlösung*, la redenzione come quintessenza della libertà, smette di significare uno scopo reale raggiungibile con il denaro sufficiente al viaggio in America e riacquista il senso

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 353.

<sup>28</sup> «Esch, ein Mensch impetuöser Haltungen, lag regungslos in seinem Bette, sein Herz hämmerte die Zeit zu einem dünnen Nichts zusammen, und kein Grund war einzusehen, warum man den Tod in eine Zukunft verlegen sollte, die ohnehin schon Gegenwart ist. Dem Wachenden mag solches unlogisch erscheinen, aber er vergißt, daß er selber zumeist in einer Art Dämmerzustand sich befindet und daß bloß der Schlaflose in seiner Überwachheit wahrhaft logisch denkt» (*ivi*, p. 351).

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 379.

religioso che alimenterà le discussioni sulla Bibbia nel terzo romanzo. Il pensiero della redenzione orienta una speranza di salvezza che fa del protagonista dell'Anarchia il rappresentante di un tempo apocalittico. Broch mantiene un margine di ambiguità intorno ai concetti mobilitati da Esch – redenzione, vittima, sacrificio, innocenza – che guidano il suo operare in direzione di obiettivi terreni e allo stesso tempo lasciano trasparire un significato religioso.

Il passaggio dal secondo al terzo romanzo non segna un cambiamento (come fra primo e secondo), ma una radicalizzazione del tema. La *Sachlichkeit* – nella definizione di Broch – è un'estremizzazione dell'anarchia: infatti è raramente pronunciata, visto che già l'anarchia segna lo stadio finale del *Wertzerfall*. La dissoluzione dei valori in *Huguenau* spinge in primo piano la solitudine ma, come Broch spiega in una lettera alla moglie dell'editore, a tema è l'indicazione delle nuove forze produttive che ne scaturiscono.

Nel terzo romanzo ritroviamo Esch non più contabile ma redattore di una rivista, il «Corriere», ereditata in modo imprevisto. È proprio il caso a governare il trascorrere storico, che nell'ultimo romanzo porta il segno dell'irrazionale: non a caso la realtà in cui è ambientato è la guerra, introdotta dall'inizio insieme al protagonista Huguenau, che diserta la trincea, e commentata già nel primo dei dieci capitoli sulla *Disgregazione dei valori* che puntellano il terzo romanzo:

Das Unwirkliche ist das Unlogische. Und diese Zeit scheint die klimax des Unlogischen, des Antilogischen nicht mehr übersteigen zu können: es ist, als ob die ungeheure Realität des Krieges die Realität der Welt aufgehoben hätte. Phantastisches wird zur logischen Wirklichkeit, doch die Wirklichkeit löst sich zu alogischster Phantasmagorie.<sup>30</sup>

In *Huguenau* i tratti di Esch si accentuano e si riempie il significato di quell'anarchia che nel secondo romanzo campeggiava nel titolo ma era più oscura da decifrare nella trama. Esch, che non è partito per l'America e vuole sempre un mondo in ordine e libero dall'ingiustizia, lo cerca ora nelle letture della Bibbia.<sup>31</sup> Attraverso la questione della fede si espone ulteriormente il conflitto fra razionalità e irrazionalità derivato dai romanzi precedenti.

Una delle figure della razionalità è, non solo nel terzo romanzo ma nell'intera trilogia, il destino di Bertrand che, coprendo il ruolo del razionale divenuto autonomo,<sup>32</sup> diversamente da Joachim, Esch o Huguenau, ha bisogno dello spazio dei tre romanzi per compiere la propria evoluzione. Nei primi due dalla prospettiva dei protagonisti (ma anche di Ruzena che lo apostrofa *schlechter Freund*), egli appare come il colpevole; nell'ottica di Pasenow e di Esch, quindi, la categoria logica della causa viene capovolta in quella morale e psicologica della colpa. Bertrand risulta in ogni caso una figura chiave del

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 418.

<sup>31</sup> Ecco alcuni momenti di quelle riflessioni: «Mord und Gegenmord... viele müssen sich opfern, damit der Erlöser geboren wird, der Sohn, der das Haus bauen darf» (*ivi*, p. 501). «[...]» ich habe etwas herausgefunden: auch der Glaube muß sich erneuern, auch für ihn muß ein neues Leben kommen... in der Bibel steht, daß erst der Sohn das Haus wird bauen dürfen» (*ivi*, p. 510). «[...] wir müssen das Haus neu bauen, wenn die Zeit gekommen sein wird» (*ivi*, p. 586).

<sup>32</sup> Cfr. nota 26 a pagina 178.

romanzo, perché incorpora la causa del *Wertzerfall* che è il tema unitario della trilogia. Le sue dimissioni dall'esercito, che significano emancipazione dal sistema di valori vigente, lo individuano come l'unico dei *Sonnambuli* a definire attivamente il proprio destino. Se il titolo però comprende tutti, anche i personaggi portatori di sviluppo storico come Bertrand, la condizione di sonnambuli va intesa come lo è nel testo postumo *Massenpsychologie*, cioè legata alla legge della storia e al desiderio di libertà.<sup>33</sup> Partendo dalla divisione fra filosofia, rappresentazione e teoria della storia, Broch osserva che quest'ultima considera il corso storico senza tener conto del caso e della libertà dell'agire umano, come se gli uomini fossero «eine Masse von Träumenden», una massa di sognatori spinti attraverso la storia, un appiglio materiale per esporre le sue leggi. Sonnambuli vanno allora rappresentati gli uomini per far emergere come valide le leggi della teoria della storia. Nella trilogia la legge è quella del progressivo *Wertzerfall* che i personaggi lasciano accadere senza limitarlo con iniziative personali. In questo senso anche Bertrand è un sonnambulo, perché si presta a illustrare il compimento dell'emancipazione del razionale fino a divenire 'Ultrarazionale'. Vale lo stesso anche per Huguenau, che realizza la legge storica trascinandolo la disgregazione fino all'omicidio. Entrambi sonnambuli perché figure di un modello, membri di un'equazione che dimostra una legge storica enunciata nei saggi e ripresa nei capitoli della *Disgregazione dei valori*.

La trilogia costituisce dunque la struttura su cui edificare il futuro previsto nella rovinosa legge della storia messa in atto: l'episodio di Ludwig Gödicke – il muratore che deve riuscire a conciliare da solo le diverse vite perfette e autonome presenti nella sua anima – mostra che, dopo l'analisi della disgregazione, la parte costruttiva consiste nel porre una solida impalcatura e non già contenuti.

Dopo l'inno alla vita che anima le ultime pagine e fortifica lo slancio alla resistenza, la consolazione finale «Tu dir kein Leid! Denn wir sind alle noch hier!»,<sup>34</sup> racchiusa nelle parole di San Paolo, suggella un tema ben costruito nelle pagine dei tre romanzi: anche quando l'uomo è sprofondata nella più totale abiezione che non gli fa riconoscere il suo prossimo, resta ancora la fiducia che l'estraneità si risollevi a nuova intimità. A giustificare la speranza, che dà profondità all'umanesimo di Broch, sarebbe la semplice esistenza dell'uomo, il suo essere 'ancora qui'. La conclusione, apparentemente dissonante rispetto ai fatti raccontati, è invece ben preparata, tanto che riprende le parole pronunciate da Elisabeth durante la prima notte di nozze e insieme rimanda al disegno di conoscenza sotteso all'opera.

Il piano conoscitivo, replicato nell'ambita confidenza che trasformi l'estraneità in familiarità, sostiene la funzione etica della trilogia, in conformità all'idea, espressa poi nei saggi *Das Weltbild des Romans* (1933 - *L'immagine del mondo nel romanzo*) e *James Joyce und die Gegenwart* (1936 - *James Joyce e il presente*), che la contemporaneità con il suo annientamento dei valori religiosi ponga la necessità di ritrovare un'arte etica. Il compito

33 Cfr. l'interpretazione che Rolf Geissler dà della *Trilogia* in ROLF GEISSLER, *Möglichkeiten des modernen deutschen Romans: Analysen und Interpretationsgrundlagen zu Romanen von Thomas Mann, Alfred Döblin, Hermann Broch, Gaiser Gerd, Max Frisch, Alfred Andersch und Heinrich Böll*, Frankfurt / Berlin / Bonn, Diersterweg, 1962.

34 BROCH, *Die Schlafwandler*, cit., p. 716.

della poesia in un'epoca simile sarebbe appunto quello di elevare il poetico alla sfera della conoscenza.

Tale aspirazione si innesta sulle riflessioni brochiane in materia di teoria del romanzo: in una lettera a Brody (16/7/1930), egli dichiara di volersi allontanare nei *Sonnambuli* dalla direzione segnata da Joyce, scrivendo, al posto di un romanzo psicologico, un romanzo in cui, dietro le motivazioni psicologiche, si cerchino le fondamenta teorico-conoscitive:<sup>35</sup> se il tentativo riuscisse, si potrebbe parlare di una nuova forma di romanzo. Così, dopo aver creduto che l'*Ulysses* avesse sfruttato tutte le possibilità del romanzo moderno, Broch ritiene di aver inaugurato con la trilogia una 'nuova conoscenza'.

La nuova forma di sapere attinge alla sfera teorico-conoscitiva che, come si legge nella *Technik der Darstellung* (*Tecnica della rappresentazione*) inclusa nelle *Bemerkungen zu den 'Tierkreis-Erzählungen'* (*Osservazioni sui racconti dello zodiaco*), sarebbe il piano dell'autore nel suo tentativo di ricondurre al razionale la generica logica delle esperienze: definita piano del commento, dopo il piano dell'inconscio (la rappresentazione dei fatti) e il piano psicologico (la rappresentazione dei pensieri), essa assume evidentemente un compito estetico non distante dalla funzione di elaborazione critica propria del saggio.

Così spiegato, l'obiettivo teorico-conoscitivo del romanzo accolla al romanziere anche il compito dello storico. Nel saggio *Die mythische Erbschaft der Dichtung* (1945 - *Eredità mitica della poesia*), illustrando i legami fra la scrittura della storia e il mito, Broch dà una versione dell'*Erkenntnistheoretischer Exkurs* (*Corso di teoria della conoscenza*), nono capitolo della *Disgregazione dei valori*, legandone esplicitamente le tesi al lavoro dello storico. Sotto questa luce la trilogia appare non solo come il monumento a un giro di epoche, ma anche come un modello per la narrazione storica: struttura e non ancora edificio compiuto di contenuti, proprio come nel caso di Gödicke.

Un punto fermo nel groviglio di leggi e dinamiche che intrecciano il corso della storia è l'univoco senso del tempo come manifestazione di una libertà fatta degli eccessi e della sproporzione propri della natura umana: «Die Idee der Freiheit ist es, in der die ewige Erneuerung des Humanen sich rechtfertigt, denn im Irdischen unerreichbar muß der Weg zu ihr stets von neuem beschritten werden».<sup>36</sup>

Se l'aspirazione alla libertà muove l'eterno avvicendamento umano e lo stile è la conseguenza dell'agire tipico di una generazione, il tempo considerato nell'analisi condotta da Broch è una dimensione in cui conta la pluralità e non il singolo caso come tale. La coralità esplorata rispecchia un'aspirazione alla totalità che rilancia l'efficacia pragmatica della finzione narrativa nella funzione analitica e progettuale della realtà. Ecco tornare in primo piano la presenza chiave delle parti saggistiche interne al romanzo, che trovano corrispondenza negli sviluppi narrativi sia a livello di azione sia nelle pause descrittivo-meditative del narratore e dei personaggi. Bertrand dà più volte prova della circolarità tra le questioni poste dalle parti saggistiche e la costruzione dei personaggi: lo fa anche nel confronto con Esch, che da lui pretende la liberazione di Martin, nominando questioni

<sup>35</sup> Broch si misura spesso con temi affini a questioni psicologiche e psicoanalitiche ai fini di un'analisi storico-politica della società. L'idea di coscienza crepuscolare da lui introdotta potrebbe anche essere messa in relazione alla condizione di sonnambulismo affrescata nel romanzo. Cfr. HERMANN BROCH, *Azione e conoscenza*, Milano, Lerici, 1966.

<sup>36</sup> BROCH, *Die Schlafwandlern*, cit., p. 710.

etiche e la crucialità della libertà: «Keiner steht so hoch, daß er den andern richten darf, und so verworfen ist keiner, daß seine ewige Seele nicht Ehrfurcht gebietet».<sup>37</sup> Alla minaccia di essere denunciato, il direttore risponde «[...] Jeder muss seinen Traum erfüllen, böse und heilig zugleich. Sonst wird er der Freiheit nicht teilhaftig».<sup>38</sup> La conversazione tra i due, soprattutto negli interventi di Bertrand, tocca temi escatologici. Dopo il loro incontro, il rientro di Esch in treno lascia spazio a una digressione del narratore che inclina al saggismo: il dolore si affievolisce senza scomparire, «[...] aber er verschwindet so wenig, wie die Sehnsucht des Mannes, in dessen Schlafwandeln die Welt vergeht [...]».<sup>39</sup> Le ultime occhiate alla 'nuova' vita di Esch e Gertrud Hentjen sono pure introdotte da una considerazione generale allineata alle questioni teoriche enunciate nell'opera: «Denn immer versagt die Erfüllung im Realen, aber der Weg der Sehnsucht und der Freiheit ist unendlich und niemals ausschreitbar, ist schmal und abseitig wie der des Schlafwandlers [...]».<sup>40</sup>

Molti altri esempi si potrebbero addurre. Dopo la visita a Martin in carcere, adempimento e fallimento della missione egalitaria di Esch, si susseguono considerazioni disincantate sul mondo. Il viaggiatore come osservatore delle opere umane è in collera contro tutto ciò che è umano, contro i demagoghi che farneticano di giustizia, ordine e libertà.

La riproposizione di temi, figure e teorie da un romanzo all'altro e il passaggio dai capitoli di saggismo puro alle riflessioni di stampo saggistico dei personaggi creano un certo effetto caleidoscopico: si discute di amore in termini di estraneità e confidenza nel dialogo di addio tra Bertrand ed Elisabeth e la prima notte di nozze di Elisabeth con Joachim; Harry, il giovane amante abbandonato da Bertrand, sottolinea la differenza esistente tra l'amore e l'amicizia o confidenza. Anche per lui l'amore è la grande estraneità, quella che porta a un'unità dimentica delle necessità individuali. Quando Esch ripensa al discorso di Harry, vorrebbe ripeterlo, ma lo trasforma su misura per i suoi progetti:

Und obgleich er bloß die Rede Harrys wiederholen wollte, veränderte sich die Rede in seinem Munde: 'Liebe ist nur in der Fremde möglich. Wenn man lieben will, muß man ein neues Leben beginnen und alles Alte vernichten. Erst in einem neuen, ganz fremden Leben, in dem alles Vergangene so tot ist, daß man es nicht einmal mehr zu vergessen braucht, können zwei Menschen so eins werden, daß es keine vergangene und überhaupt keine Zeit mehr für sie gibt'».<sup>41</sup>

Il vario riverbero delle idee portanti del romanzo richiede al lettore di mettere insieme i pezzi, di decifrare la ragione del susseguirsi di storie parallele e di pause teoriche (come appaiono i capitoli saggistici), alla luce di alcuni richiami più o meno espliciti che stabiliscono una corrispondenza al di là della discontinuità rappresentata. È lecito che si cerchi di comprendere più a fondo l'opera, i suoi personaggi e le loro azioni, a partire proprio dai punti teorici enunciatissimi nei capitoli della *Disgregazione*; ciascuno di essi contiene – come si è dimostrato – non soltanto questioni rilevanti per il disegno gnoseologico dell'intera

37 *Ivi*, p. 337.

38 *Ivi*, p. 338.

39 *Ivi*, p. 342.

40 *Ivi*, p. 380.

41 *Ivi*, p. 306.



trilogia, ma anche verità apparentemente poste come didascalie utili a chiosare la narrazione che sta immediatamente prima e immediatamente dopo. Inoltre, in accordo alla legge storica sottesa alla trilogia, cioè che i personaggi siano uomini comuni responsabili di individuare un'epoca definendone lo stile con il loro operare, il lettore può avvertire un certo grado di identificazione o comunque una distinta verosimiglianza. Le parti saggistiche sollecitano uno sforzo interpretativo e legittimano la presenza di molte descrizioni di stampo meditativo o perfino ragionativo-filosofico nella narrazione, indirizzandone la spiccata tendenza al giudizio critico, alla demolizione di idee ereditate e dogmatiche. In tal senso, per il corto circuito che crea sul piano narrativo, la componente saggistica nella scrittura romanzesca favorisce il *mind reading*, la teoria della mente intesa come abilità di spiegare il comportamento di terzi in base ai loro pensieri, idee, sentimenti e desideri.<sup>42</sup> Una simile capacità, evidentemente indispensabile al genere umano in quanto specie sociale, funziona nella costruzione dei personaggi per renderli più plausibili e più vicini al lettore.

L'abbinamento del saggio e del romanzo, oltre a rispondere all'obiettivo di verosimiglianza che genericamente costituisce la dimensione comunicativa privilegiata della letteratura dal punto di vista della teoria della mente, muove una precisa strategia retorica, che prevede, stimola e prova a manipolare la capacità di comprensione del lettore. Dalla prospettiva dell'empatia, che si colloca sulla linea di una sostanziale continuità con il *mind reading*,<sup>43</sup> il saggio all'interno del romanzo agevola l'esperienza narrativa<sup>44</sup> del lettore, integrando i fatti narrati nel suo orizzonte di conoscenza. Il riferimento all'esperienza è nel saggio «[...] riferimento a tutta la storia; la semplice esperienza individuale [...] è anch'essa la più mediata dall'esperienza onnicomprensiva dell'umanità storica».<sup>45</sup> In questo senso il romanzo di Broch raccoglie, per citare ancora l'Adorno di *Il saggio come forma*, elementi discreti e tra loro differenziati in un unico contesto leggibile.

42 Si veda a tal riguardo LISA ZUNSHINE (a cura di), *Why we read fiction. Theory of Mind and the Novel*, Columbus, Ohio State University Press, 2006.

43 Si veda ANDREA PINOTTI, *Empatia. Storia di un'idea da Platone al postumano*, Bari, Laterza, 2011.

44 Sull'argomento cfr. DAVID HERMAN, *Storytelling and the Science of Mind*, Cambridge (Mass.), Massachusetts Institut of Technology, 2013.

45 ADORNO, *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., p. 14.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADORNO, THEODOR W., *Note per la letteratura 1943-1961*, Torino, Einaudi, 1979. (Citato alle pp. 172, 174, 184.)
- BERARDINELLI, ALFONSO, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002. (Citato a p. 172.)
- BERNHARD, FETZ, *On the workings of Broch's cultural criticism*, in *Hermann Broch, Visionary in Exile. The 2001 Yale Symposium*, a cura di PAUL MICHAEL LÜTZELER, Rochester (NY), Camden House, 2003. (Citato a p. 174.)
- BROCH, HERMANN, *Dichten und Erkennen*, Zürich, Rhein-Verlag, 1955. (Citato a p. 173.)
- *Poesia e conoscenza*, Milano, Lerici, 1965. (Citato a p. 173.)
- *Azione e conoscenza*, Milano, Lerici, 1966. (Citato a p. 182.)
- *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1994. (Citato alle pp. 173-183.)
- *I Sonnambuli*, Torino, Einaudi, 1997. (Citato a p. 173.)
- ERCOLINO, STEFANO, *Il romanzo-saggio 1884-1947*, Milano, Bompiani, 2017. (Citato a p. 177.)
- GEISSLER, ROLF, *Möglichkeiten des modernen deutschen Romans: Analysen und Interpretationsgrundlagen zu Romanen von Thomas Mann, Alfred Döblin, Hermann Broch, Gaiser Gerd, Max Frisch, Alfred Andersch und Heinrich Böll*, Frankfurt / Berlin / Bonn, Diersterweg, 1962. (Citato a p. 181.)
- HERMAN, DAVID, *Storytelling and the Science of Mind*, Cambridge (Mass.), Massachusetts Institut of Technology, 2013. (Citato a p. 184.)
- KOMAR, KATHLEEN L., *Inscriptions of Power: Broch's Narratives of History in Die Schlafwandler*, in *Hermann Broch, Visionary in Exile. The 2001 Yale Symposium*, a cura di PAUL MICHAEL LÜTZELER, Rochester (NY), Camden House, 2003. (Citato a p. 175.)
- KREUTZER, LEO, *Erkenntnistheorie und Prophetie: Hermann Brochs Romantrilogie Die Schlafwandler*, Tübingen, Niemeyer, 1966. (Citato a p. 177.)
- LUKÁCS, GYÖRGY, *L'anima e le forme. Teoria del romanzo*, a cura di SERGIO BOLOGNA, Milano, SE, 2002. (Citato a p. 172.)
- PINOTTI, ANDREA, *Empatia. Storia di un'idea da Platone al postumano*, Bari, Laterza, 2011. (Citato a p. 184.)
- SCHÄRF, CHRISTIAN, *Geschichte des Essays von Montaigne bis Adorno*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1999. (Citato a p. 172.)
- ZIOLKOWSKI, THEODORE, *Hermann Broch and Relativity in Fiction*, in «Wisconsin Studies in Contemporary Literature», VIII/3 (1967). (Citato a p. 177.)
- ZUNSHINE, LISA (a cura di), *Why we read fiction. Theory of Mind and the Novel*, Columbus, Ohio State University Press, 2006. (Citato a p. 184.)

## PAROLE CHIAVE

Hermann Broch; *I Sonnambuli*; Romanzo-saggio; Storia; Mind-reading.

## NOTIZIE DELL'AUTRICE

Stefania Rutigliano insegna Letterature comparate e Teoria e storia dei generi letterari all'Università degli Studi di Bari. Ha pubblicato studi sul rapporto tra la letteratura e la cultura ebraica: *Il Golem. Mistica e letteratura* (2006), *Il modello dantesco nel Ha-Tofet ve-ha-Eden di Immanuel Romano* (2008); *Dal Cantico al romanzo: l'Autobiografia di Amos Oz* (2011); *Potere della retorica e crisi del linguaggio: l'iconicità espressiva di Carlo Michelstaedter* (2014); *Il motto di spirito e la tradizione ebraica nello Schnorrer di Israel Zangwill* (2016). Ha partecipato a progetti di ricerca di Ateneo sul petrarchismo femminile europeo (*Variazioni di genere. Il petrarchismo di Mary Sidney e Louise Labé*, 2013; *Rilke interprete di Petrarca*, 2016). Responsabile scientifica di un progetto di ricerca (2010) nell'ambito Law and Literature (*La legittimità del potere nell'Amleto. Note alla lettura di Carl Schmitt*, 2012). Tra i suoi titoli in tema di letteratura e cultura visuale: *Effetto Tintoretto: Longhi, Sartre, Bernhard* (2011); *Ritratti e prospettive: arte e natura nelle Wahlverwandtschaften di Goethe* (2015). Dal tedesco ha tradotto le *Favole* di G.E. Lessing.

[stefania.rutigliano@uniba.it](mailto:stefania.rutigliano@uniba.it)


## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

STEFANIA RUTIGLIANO, *Saggio, narrazione e Storia: Die Schlafwandler di Hermann Broch*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IX (2018), pp. 171–186.

L'articolo è reperibile al sito <http://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.

## MESSAGGI NELLA BOTTIGLIA: SUL SAGGISMO LETTERARIO E CIVILE DI FRANCESCA SANVITALE

BRUNO MELLARINI – *Università di Trento*

Il presente studio è dedicato alla produzione saggistica della scrittrice F. Sanvitale. Tale produzione è riunita in due volumi, *Mettendo a fuoco e Camera ottica*, pubblicati nel 1988 e nel 1999. Il saggismo dell'autrice è stato studiato a partire da una griglia di lettura in cui A. Berardinelli evidenzia le tre dimensioni fondamentali riconoscibili nel genere saggistico: una dimensione teorico-concettuale, una pragmatico-comunicativa, una stilistica (in cui Berardinelli fa rientrare anche i temi e le metafore ossessive utilizzate dallo scrittore). Dall'analisi condotta emergono le peculiarità di un saggismo che si dedica ad argomenti diversi, dall'attualità alle questioni di impegno civile, dalla riflessione sul quotidiano alle grandi questioni della letteratura, evidenziando, in particolare sul piano stilistico, volontà di ricerca e originalità. In ultima analisi, il saggismo appare come un filo rosso che attraversa tutta la produzione della Sanvitale: dal romanzo-saggio degli esordi fino agli articoli e alle raccolte di saggi, si può dire che la vocazione profonda della scrittrice milanese sia proprio quella saggistica, intesa come testimonianza e volontà di intervento, affermazione del proprio impegno culturale e civile, ma anche, nello stesso tempo, indagine sul valore della letteratura e sul senso che essa può ancora assumere nella società moderna.

The present study is dedicated to F. Sanvitale's essay writing. This production is collected in two volumes: *Mettendo a fuoco* and *Camera ottica*, published in 1988 and 1999. The author's essay writing has been studied from a reading grid through which A. Berardinelli stresses the three fundamental dimensions that are recognizable in the essay genre: a theoretical-conceptual dimension, a pragmatic-communicative dimension, a stylistic dimension (in which Berardinelli also includes the themes and the obsessive metaphors used by the author). The analysis examines the peculiarities of an essay writing focused on different subjects (from current events to civil commitment issues, from reflections on daily life to great literary problems) and which emphasizes, particularly on the stylistic level, searching will and originality. Ultimately, the essay writing seems to be a red thread running through Sanvitale's work. From the beginning novel-essay to the articles and the essay collections, it can be said that the Milanese writer's deep vocation is precisely the essayistic one, meant as testimony and intervention will, affirmation of her own cultural and civil commitment, but also, at the same time, investigation on the value of literature and on the sense which it can still have in modern society.

### I PREMESSA

Francesca Sanvitale (Milano, 1928 - Roma, 2011) occupa ormai una posizione ben definita nel panorama culturale del secondo Novecento italiano: non c'è storia letteraria che non dedichi uno spazio, più o meno ampio e approfondito, a questa singolare figura di narratrice e saggista, giornalista e, per molti anni, autrice di programmi culturali per la Rai-Televisione Italiana.<sup>1</sup>

Non manca tuttavia qualche criticità, su cui è necessario soffermarsi. In effetti, mentre si è pienamente riconosciuta l'importanza della produzione narrativa dell'autrice – produzione che nasce, come suggerisce l'*incipit* del romanzo *Madre e figlia*, a partire da un «luogo fermo del cuore»,<sup>2</sup> da una privata dimensione di relazioni, di affetti e di

<sup>1</sup> Si vedano almeno, per un primo, essenziale ragguaglio: GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI, *La narrativa*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, a cura di GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI, Torino, UTET, 1996, vol. V/II, pp. 1631-1632; GIULIANO MANACORDA, *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1996)*, Roma, Editori Riuniti, 1996, vol. II, pp. 834-835 e 933; EUGENIO RAGNI e TONI IERMANO, *Scrittori dell'ultimo Novecento*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di ENRICO MALATO, Roma, Salerno, 2000, vol. IX, pp. 1084-1085; GIULIO FERRONI, *Quindici anni di narrativa*, in *Storia della Letteratura Italiana*, a cura di EMILIO CECCHI e NATALINO SAPEGNO, Milano, Garzanti, 2001, vol. XI, p. 227.

<sup>2</sup> FRANCESCA SANVITALE, *Madre e figlia*, Torino, Einaudi, 1980, p. 3.

esperienza –, si può dire che sia rimasta nell'ombra la sua produzione saggistica, parzialmente raccolta nei volumi *Mettendo a fuoco* (1988) e *Camera ottica* (1999), accomunati, e non sarà certo un caso, dallo stesso sottotitolo (*Pagine di letteratura e realtà*).<sup>3</sup> E già qui emergono due elementi di grande importanza, che ci aiutano a capire il valore che la scrittura saggistica assume per Sanvitale: da un lato, la centralità del rapporto tra letteratura e realtà, con la prima che non si esaurisce mai in una ricerca puramente teorica, o in un cimento esclusivamente stilistico, giacché essenziale è il confronto con le dimensioni del reale, con l'oggettiva evidenza del contesto storico-sociale; dall'altro, l'importanza della metafora fotografica, ben evidenziata dai titoli delle due raccolte, chiaramente incentrati sul problema della visione.

Ma vi è un altro aspetto da sottolineare: per la scrittrice milanese le strade del saggismo e del romanzo appaiono intrecciate e sovrapposte fin dall'inizio della sua attività letteraria: già il primo romanzo (*Il cuore borghese*, del 1972) si configurava come un «romanzo-saggio»,<sup>4</sup> in cui l'autrice appariva impegnata «in un dialogo appassionato con gli stimoli e i problemi posti dal grande romanzo europeo del Novecento»,<sup>5</sup> e la cui sostanza, sulla scorta dei modelli di Broch e di Musil, non poteva che essere squisitamente saggistica. Erano quindi chiari, fin dall'inizio, gli interessi e gli obiettivi di una scrittura che si sarebbe poi mossa sul crinale tra invenzione e realtà,<sup>6</sup> racconto e riflessione, allargando sempre più gli spazi di un'interrogazione saggistica tesa a investigare, di volta in volta, i fatti di cronaca e le questioni della vita civile (con particolare attenzione, com'è noto, al problema dell'identità femminile), ma anche il senso e il ruolo della letteratura nel contesto di una degradata modernità, in cui persino il *destinatario* – il proprio potenziale pubblico di lettori – appare difficilmente individuabile.

Rimane infatti sullo sfondo un paese che ha conosciuto, a partire dall'ultimo scorcio degli anni Sessanta, una crisi irreversibile: l'Italia della «mutazione antropologica», protagonista di un'evoluzione che ne ha stravolto il paesaggio umano e sociale, creando le condizioni per l'instaurarsi di una vera e propria «non-società»,<sup>7</sup> i cui segni più evidenti sono l'impovertimento culturale e la disgregazione del tessuto sociale. È questa, in sintesi, l'Italia in cui Sanvitale scrive i propri saggi, sia quelli letterari che quelli di argomento politico-sociale: un paese che, sospeso tra «entropia» e «inerzia»,<sup>8</sup> sembra avere smarrito quel senso di comunità che lo aveva caratterizzato per lo meno nel secondo dopoguerra, e che appare destinato a subire un progressivo, inarrestabile degrado di ogni forma di vita civile. Di qui la necessità di ribadire le ragioni dell'impegno e della parteci-

3 In proposito si veda CARLA CAROTENUTO, *Tra scrittura e biografia. L'opera di Francesca Sanvitale*, in *Identità femminile e conflittualità nella relazione madre-figlia. Sondaggi nella letteratura italiana contemporanea: Duranti, Sanvitale, Sereni*, Pesaro, Metauro, 2012, pp. 117-148, alle pp. 120-121.

4 Cfr. ALBERTO CASADEI e MARCO SANTAGATA, *Manuale di letteratura italiana contemporanea*, Roma - Bari, Laterza, 2007, p. 371.

5 GENO PAMPALONI, *Seconda di copertina*, in FRANCESCA SANVITALE, *Il cuore borghese*, Firenze, Vallecchi, 1972.

6 Al riguardo cfr. LAURA LILLI, *Francesca Sanvitale borghese selvatica*, in «La Repubblica» (10 gennaio 2011), p. 46.

7 ALFONSO BERARDINELLI, *Tra il libro e la vita: saggisti italiani*, in *Tra il libro e la vita. Situazioni della letteratura contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990, pp. 100-107, a p. 106.

8 FRANCESCA SANVITALE, *Mettendo a fuoco. Pagine di letteratura e realtà*, Torino, Gremese, 1988, p. 41.

pazione attiva dello scrittore alla vita sociale, come la stessa Sanvitale ebbe a dichiarare in un'intervista rilasciata a Simona Wright:

Se non può essere portatore di grandi idee come ad esempio un Mandela o un Solgenitsin, lo scrittore ha semplicemente dei doveri di cittadino, il dovere di sentire che è componente di una società, di un gruppo umano, e quando si trova di fronte a delle ingiustizie, di fronte a degli atti che reputa sbagliati, allora può usare dell'unica cosa che sa fare, scrivere. Può anche partecipare, volendo, in prima persona.<sup>9</sup>

## 2 TRA IL LIBRO E LA VITA

Nel definire la forma saggistica un genere «intermedio», a metà «tra il libro e la vita», «tra un sistema di idee e un sistema sociale»,<sup>10</sup> Alfonso Berardinelli proponeva di avvicinarsi a questo genere letterario, per solito trascurato dagli studiosi, focalizzando l'attenzione sulle «tre dimensioni» che vi si possono riconoscere: «dimensione teorico-concettuale, dimensione pragmatico-comunicativa, dimensione stilistica».<sup>11</sup> (E diciamo subito che in quest'ultima categoria Berardinelli faceva rientrare anche le immagini e le metafore ossessive, il dominio di certi temi o miti). La finalità, esplicitamente dichiarata dal critico, era anche quella di affrancarsi dalle ipoteche e dai rischi del saggismo, dovuti al fatto che i saggisti finiscono per indurci a «parlare di ciò di cui parlano»,<sup>12</sup> in una sorta di circolo ridondante e autoreferenziale.

Ora, nel caso di Sanvitale, com'è facilmente intuibile, il rischio che corre il lettore è di privilegiare la dimensione stilistica, quella relativa alle immagini utilizzate e ai temi affrontati, trascurando di conseguenza le altre due dimensioni, che si presentano, forse, come meno immediatamente percepibili: posto che per una scrittrice, autrice di racconti e di romanzi, lo *strato* stilistico-espressivo non possa che rivestire una grande importanza, va detto che anche gli altri due, quello pragmatico e quello teorico (o, come suggerisce Berardinelli non senza il rischio di incorrere in qualche incongruenza, «ideologico»), risultano essenziali per comprendere un'autrice che si dimostra non solo pienamente consapevole delle problematiche inerenti al processo di scrittura (sia propria che altrui), ma anche impegnata, rispetto alla società e al pubblico dei suoi lettori, in un'azione mirata, a tratti persino pedagogica, di guida e di educazione civile.

Ciò che intendiamo proporre nel presente studio, è dunque un'analisi della scrittura saggistica sanvitaliana a partire dalla griglia di lettura messa a punto da Berardinelli: nella consapevolezza, ovviamente, che le tre dimensioni (o *strati*) illustrate più sopra siano in realtà profondamente interconnesse e, quindi, non facilmente separabili. La suddivisione dell'analisi proposta in sezioni distinte risponde pertanto solo ad un'esigenza di chiarezza espositiva ed analitica, sì da isolare volta per volta i diversi aspetti su cui si intende focalizzare l'attenzione.

<sup>9</sup> SIMONA WRIGHT, *Intervista a Francesca Sanvitale*. Roma 17 luglio 1995, in «Italian Quarterly», XXXIII/127-128 (1996), pp. 87-110, a p. 98.

<sup>10</sup> BERARDINELLI, *Tra il libro e la vita: saggisti italiani*, cit., pp. 170-197, a p. 178.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 179.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 178.

### 3 LA DIMENSIONE TEORICO-CONCETTUALE

Per quanto riguarda la dimensione teorica e concettuale, si ha l'impressione che Sanvitale non parta quasi mai nei suoi scritti saggistici da un nucleo teorico preconstituito, né da una visione, anche di stampo ideologico, che orienti preventivamente il giudizio intorno ai fatti di cultura o di vita sociale di volta in volta presi in esame. Detto in altri termini, si può dire che la sua scrittura non sia mai ideologicamente orientata (cioè orientata in base ad una ideologia assunta come guida e punto di riferimento).

A tale proposito, sono da citare alcune dichiarazioni, risalenti a un intervento del 1986 (*Lo scrittore e il limite della coscienza*), in cui la scrittrice esprimeva chiaramente la sua diffidenza, in seguito più volte ribadita, nei confronti di qualsiasi approccio rigidamente teorico o astrattamente oggettivizzante e, di contro, la preferenza accordata «alla propria misura», al valore – riconosciuto ovviamente come relativo ma comunque imprescindibile – della propria esperienza di vita: «È buona abitudine, trovandosi a trattare un tema complesso, vasto e anche generico, piegarlo alla propria misura ignorando le regole del gioco che insegnano la strada obbligata della riflessione oggettiva e sottintendono che i Temi stanno al di fuori di noi, della nostra minuscola vita, hanno una loro esistenza astratti da qualsiasi storia personale».<sup>13</sup>

La stessa impostazione viene ribadita nei confronti della scrittura letteraria: anche in questo caso l'autrice prendeva le distanze da una ricerca orientata in senso esclusivamente teorico – com'era stata, peraltro, la ricerca che l'aveva guidata durante la lunga, laboriosa stesura del suo primo romanzo – per affidarsi, invece, alla realizzazione di una narrativa integralmente «umana» che nascesse, in primo luogo, dalla conoscenza di sé, dal confronto diretto con la «realtà del cuore», con l'urgenza del vissuto personale. Così in uno degli scritti saggistici più importanti, intitolato *Autobiografia e no. La scrittura e l'autore*, in cui leggiamo:

Intanto la ricerca di un lessico o struttura o teoria connesse alla narrazione si erano volatilizzati, disciolti in una constatazione senza ritorno: non c'era lessico, non c'era struttura, non c'era ricerca che non fosse sinergica con la realtà del cuore ma questa, che doveva guidare qualsiasi percorso, era intrecciata in modo drammatico al riconoscimento della propria identità: bisognava scendere nel buio della propria identità e non coprirsi con i veli della letteratura e dell'invenzione fine a se stessa. La narrativa diventava, prima di tutto, narrativa dell'umano e l'umano comincia dalla propria rete di sentimenti, di esistenza.<sup>14</sup>

E tuttavia, nonostante queste dichiarazioni, non mancano importanti conseguimenti che attengono proprio all'ordine teorico del discorso. Per esempio, nel saggio citato più sopra, *La scrittura e l'autore*, Sanvitale dimostra di possedere una consapevolezza anche teorica là dove riconosce, quale oggetto delle proprie riflessioni e, quindi, della propria scrittura, non la «realtà» – che rimane per chi scrive una sorta di guscio vuoto, una dimensione inafferrabile e sfuggente, al di là di qualsiasi illusione mimetica – ma il *sensò della realtà*:

<sup>13</sup> SANVITALE, *Mettendo a fuoco*, cit., pp. 108-124, a p. 108.

<sup>14</sup> FRANCESCA SANVITALE, *Camera ottica. Pagine di letteratura e realtà*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 188-203, a p. 199.



«Astrazione» e «realtà»: sto suggerendo che un narratore dovrebbe scegliere? Che esiste una strada da seguire abbandonando l'altra? Posso rispondere affermativamente, a un patto: che la mia affermazione non venga presa in senso restrittivo, quasi dovessimo ritornare alle diatribe del neorealismo o del naturalismo. E più che di «realtà» parlerei del «senso della realtà» come di una modalità necessaria alla narrativa senza la quale la narrativa e tanto meno il romanzo non si danno.<sup>15</sup>

Affermazioni decisive, queste, a indicare il pieno superamento di una prospettiva naturalistica che appare inadeguata nel suo mirare ad una illusoria, ingannevole riproduzione mimetica del reale. Non sarà questo, pertanto, il compito dello scrittore né, tanto meno, quello del romanziere: esemplare, in proposito, è il caso di Kafka, scrittore per eccellenza anti-naturalistico, e che perviene ad esiti straordinari nella misura in cui riesce a comunicare il *senso della realtà* assumendo su di sé le «stimate spaventose del reale»:

Ancora un esempio e, come per altri, confesserò che l'ho ripetuto altre volte, molte volte. Nel racconto *La metamorfosi*, Kafka narra la trasformazione di un uomo in scarafaggio. È facile capire che si tratta di una metafora della diversità e del suo atroce percorso. Bene: lo scarafaggio nel quale il protagonista si trasforma, ancora metà bestia e metà uomo fino alla completa metamorfosi, ha le stimate spaventose del reale e quell'immagine non può che restare a corredo dei nostri incubi [...]. Ma l'irreale astrazione di una metamorfosi impossibile, è resa possibile solo attraverso un senso estremo della realtà, solo attraverso la scelta di particolari ossessivi, significanti e precisi, solo attraverso l'anatomia, la conoscenza tragicamente identificatrice dello scarafaggio.<sup>16</sup>

Senso della realtà, dunque, cui è da aggiungere la «pregnanza dei particolari»:<sup>17</sup> non vi è altro modo, secondo Sanvitale, per restituire l'esperienza del reale in una maniera che non sia piattamente e banalmente mimetica; ed è a questo che deve puntare ogni vero scrittore, non certo «appropriarsi di uno smalto visivo proprio di qualsiasi storia da teleschermo».<sup>18</sup> Ma interessanti sono anche le pagine di autocommento, in cui Sanvitale s'interroga sulle ragioni e le scelte che l'hanno guidata nella propria attività scrittoria. Anche in questo caso l'assunto di partenza appare motivato, *more solito*, dal richiamo al vissuto personale: non si dà esperienza di scrittura che non sia un'esperienza di perdita, di assoluta e irriducibile *alterità*. In effetti, chi scrive non può riconoscersi nella propria opera, o, per meglio dire, vi si riconosce con estrema difficoltà, come se si trattasse di rispecchiarsi in qualche cosa che gli sfugge e che non gli appartiene più: prevale insomma «il sospetto di uno sdoppiamento, il dubbio sgradevole di trovarsi davanti a un prodotto estraneo».<sup>19</sup> Di qui la difficoltà e il senso di precarietà che investono, fino a farla vacillare, la figura dello scrittore, che «è di per sé il professionista più povero e senza strumenti sicuri che esista».<sup>20</sup> Di fronte alla propria opera, il sentimento prevalente non può

15 *Ivi*, p. 197.

16 *Ivi*, pp. 197-198.

17 *Ivi*, p. 198.

18 *Ibidem*.

19 *Ivi*, p. 188.

20 *Ibidem*.

che oscillare tra lo stupore e la vergogna, nella scoperta di una sostanziale, irrimediabile estraneità, di cui l'autore può solo prendere atto:

Prevalgono stupore e qualche volta persino ammirazione per pagine che sembrano inedite perché dimenticate. O, al contrario, vergogna e ancora stupore per un uso dell'espressività che non si condivide più, che di sicuro non ci appartiene, *non è nostra*. In tutti i casi, positivi e negativi, la scrittura è diventata «altro» che non si potrà ripetere né imitare. Ciò che ci ha preso anni di lavoro e di vita, si è allontanato per sempre.<sup>21</sup>

A questo punto l'assunto teorico, per quanto argomentato e chiaramente esplicitato, viene rafforzato attraverso «due metafore che – osserva Sanvitale – dovrebbero spiegare meglio quanto ho appena detto».<sup>22</sup> La prima di esse è tratta da una leggenda degli Aborigeni australiani di cui parla Bruce Chatwin nelle *Vie dei Canti*: come ricorda lo scrittore inglese, secondo la mitologia aborigena le «cose» nascono per evocazione, attraverso l'atto creativo dei poeti che, con le loro parole, fanno sussistere la realtà del mondo,<sup>23</sup> una realtà che però è destinata a rivelarsi, subito dopo, come qualcosa di inafferrabile che non può più essere compreso. Ecco allora spiegato il significato metaforico che si può ricavare dalla leggenda: anche il narrare è un'esperienza di estraneità, una conquista sempre incerta e precaria, che pone lo scrittore in una insuperabile condizione di rischio e di perplessità rispetto al proprio operato: «Abbassando la leggenda a metafora e il mondo all'individuo, diciamo che tutte le volte che il poeta o il narratore scrive, attraverso l'ordine e il senso delle sue parole, formando la “sua” rete di sentieri che egli disegna ma non conosce, evoca un mondo che resta alle spalle e che non può ripercorrere».<sup>24</sup>

A questa segue poi una seconda «metafora», quella che Sanvitale definisce «del letto del fiume»; metafora che rivela la traccia profonda soggiacente ad ogni esperienza di scrittura, là dove si palesa, come scrive Sanvitale, una sorta di «costituzionale *inappartenenza*»,<sup>25</sup> che è, in definitiva, un altro modo per esprimere l'estraneità di cui si diceva più sopra: l'impossibilità, per lo scrittore, di riconoscersi appieno nell'oggetto della propria scrittura, nelle molteplici, inconoscibili stratificazioni che concorrono a formare i diversi livelli della sua opera:

[...] come l'acqua che passa tra le due sponde trascina sassi, tronchi, fango, esseri viventi, cadaveri, fiori ed erbe, il fondo limaccioso, la scrittura passa e trascina i profondi strati dell'Es, i più appariscenti dell'Io, le sedimentazioni culturali e sociali, l'esperienza, l'oscurità del sangue che viene dalle passate generazioni, verso la foce. Arrivata l'estate, il letto del fiume resterà in secco, pulito o sporco, tuttavia

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 188. Corsivo dell'autrice.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 189.

<sup>23</sup> «Una leggenda degli Aborigeni australiani racconta che “alcune vie”, che coprono la terra in una mappa intricatissima, rappresentano la prima connotazione del mondo, la sua prima esistenza e sono state tracciate sui passi e dalle cose cantate dai poeti. In altre parole, prima era il nulla, poi vi furono le parole dei poeti evocatrici degli oggetti e delle parti del mondo, alberi, cielo, nuvole, monti, acque e così via. I poeti dietro ai loro passi tracciarono (cioè costruirono) il mondo che conosciamo» (*ibidem*).

<sup>24</sup> *Ivi*, pp. 189-190.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 190.

vuoto ad aspettare le nuove acque. Sfido qualcuno a distinguere, una volta che il fiume si butta nel mare, *tutte* le componenti che ha trascinato.<sup>26</sup>

È da notare, peraltro, come in questa pagina non manchino echi, immagini e riferimenti che rimandano alla produzione narrativa dell'autrice: per esempio, «l'oscurità del sangue che viene dalle passate generazioni», oltre ad essere, nella forma del «mito familiare delle origini»,<sup>27</sup> uno dei temi centrali della saggistica sanvitaliana, è un'immagine che ci riporta al libro d'esordio dell'autrice, a quel *Cuore borghese* in cui un ruolo centrale era assunto, in una situazione di disfacimento dei nuclei familiari e delle singole individualità, dalla riflessione sul *génos*, sulla realtà preesistente delle origini e, appunto, del sangue. Si torni, allora, proprio alla pagina del *Cuore borghese* in cui si parla di questo «sangue», elemento che dovrebbe garantire la continuità della stirpe nel passato e anche nel futuro, testimonianza e fondamento di una tradizione di cui Olimpia (uno dei cinque protagonisti del romanzo) è solo un anello di passaggio:<sup>28</sup>

Stare vicino, i morti e i vivi, in un rapporto di carne e attività. Anche se il nulla si è già dato. [...] Zeus non esiste, ma santo ed eterno, prima di Zeus, è il sangue, e dopo Zeus è il sangue, perché Adamo giunto a centotrent'anni generò un figliolo a sua immagine e somiglianza, a cui pose nome Set. Adamo dopo aver generato Set, visse ottocento anni e generò figlioli e figliole. E tutto il tempo che visse Adamo fu di novecentotrent'anni e poi morì. E Set generò Enos. E generò figlioli e figliole.<sup>29</sup>

Ma altri casi si potrebbero indicare per questa corrispondenza tra narrativa e saggistica: si pensi, per esempio, all'immagine famosa del «luogo fermo del cuore», metafora che passa dall'*incipit* di *Madre e figlia* alle pagine di un saggio del 1983 dedicato a Gianna Manzini, a sottolineare, ancora una volta, un intreccio di relazioni interpersonali, una privata (e rimossa) realtà di famiglia e di rapporti che acquista concretezza nell'inevitabile confronto con la dimensione storica e sociale:

[...] il padre affonderà in un luogo del cuore da dove ritornerà vivissimo in *Ritratto in piedi* e con lui l'elegante madre, lo zio imprenditore, le cugine, il benessere quasi offensivo di una famiglia di ricchi e dall'altra parte, come in un medaglione sublimato dalla purezza degli ideali, Malatesta l'anarchico che l'aveva tenuta sulle ginocchia, sgucciando, quasi in un gioco festoso, da un barocco travestimento.<sup>30</sup>

Si deve però osservare che i rapporti e gli scambi tra produzione saggistica e opera narrativa sono ben più decisivi e profondi di queste occasionali tangenze: la stessa *Camera ottica* – che dà il titolo alla seconda raccolta saggistica di Sanvitale – era già comparsa, narrativamente, nelle ultime pagine di *Madre e figlia*, dove, appunto, si rievoca questo dispositivo il cui fine non è di restituire la realtà in sé stessa ma, piuttosto, *un'immagine della realtà*, un riflesso di quel reale che può dirsi solo indirettamente, per via

26 *Ivi*, p. 190. Corsivo dell'autrice.

27 *Ivi*, pp. 179-187, a p. 182.

28 Al riguardo si veda BRUNO MELLARINI, *La geometria delle passioni. Rappresentazione e racconto nel Cuore borghese di Francesca Sanvitale*, in «Studi Novecenteschi», XXXVIII/82 (2011), pp. 393-436.

29 FRANCESCA SANVITALE, *Il cuore borghese*, Firenze, Vallecchi, 1972, pp. 78-79.

30 SANVITALE, *Camera ottica*, cit., pp. 19-28, a p. 24.

metaforica o allusiva, e che si può cogliere solo estemporaneamente, in qualche modo *sorprendendolo* mentre si svolge sotto i nostri occhi:

La luce del sole, e la vita che si svolge fuori dal castello tra gli uomini, arrivano per un passaggio di lenti e di prismi e riemergono proiettate dal fondo della terra sullo schermo concavo posato su un tavolo come la più magica invenzione di mago Merlino. [...] La realtà è identica a se stessa ma ridotta come il bosco nano dei giapponesi per la crudele avidità di mondo o per la solitudine malata di chi la concepì.<sup>31</sup>

Ecco chiarito, a questo punto, il senso del titolo *Camera ottica*, nonché il valore che assume la citazione di Marzio Dall'Acqua, relativa alla reale, storica Camera Ottica presente nella Rocca Sanvitale di Fontanellato; citazione che la scrittrice pone non a caso in esergo alla sua seconda raccolta di saggi, inaugurando così una possibilità di approccio al reale e, insieme, una modalità dello sguardo:

*Attraverso la leggera angoscia e la vertigine per un vago senso di claustrofobia si fa strada la percezione di un curioso fenomeno, per cui su di uno schermo concavo si formano immagini che, si viene lentamente scoprendo, appartengono al mondo vivo e mutevole di coloro che percorrono la piazza, che si scorgono nitidamente voltando loro le spalle, attraverso una piccola apertura. Nulla sfugge di ciò che è all'esterno al raggio di luce [...].<sup>32</sup>*

Del tutto evidente risulta, di conseguenza, il senso della metafora: come il marchin-gegnio della Rocca permette di «sorprendere la realtà nel suo svolgersi»,<sup>33</sup> così dovrebbe fare la scrittura, che non è mai, come si è detto, puro e semplice rispecchiamento mimetico, ma *riflessione* sul reale, nella consapevolezza che non esista alcuna «realtà» oggettiva da ritrarre ma, casomai, un «senso della realtà» che deve essere afferrato o suggerito.

Non a caso, nel tracciare uno splendido ritratto dedicato a Gianna Manzini (*Gli esordi di Gianna Manzini tra europeismo e provincia*), Sanvitale parlerà di un mondo che si può afferrare solo «a lacerti, per intense illuminazioni»,<sup>34</sup> suggerendo, ancora una volta, la necessaria subordinazione della realtà esterna, il superamento di ogni dato puramente naturalistico e, quindi, il determinarsi della realtà in ragione di una sua precisa, ineludibile «configurazione fantastica». Così Sanvitale, in una pagina che si può leggere anche come l'ennesima *mise en abîme* del principio della camera ottica:

Perfettamente egocentrico, il mondo manziniano consiste nella proiezione psicologica del proprio io su qualsiasi dato esterno. Tutto viene creato di nuovo in un *doppione della realtà*. Tutto acquista una fisionomia antropomorfa, dalle cose inanimate agli animali, in una sorta di sfrenatezza della sensibilità, di sublimazione dell'intuito femminile. È la *configurazione fantastica* di una regione ignota, non l'esplorazione di quella terra. Ma altrettanto sofferto è l'itinerario immaginato di quello vero.<sup>35</sup>

31 SANVITALE, *Madre e figlia*, cit., pp. 221-222.

32 MARZIO DALL'ACQUA, in FRANCESCA SANVITALE, *Camera ottica*, Torino, Einaudi, 1999, p. IX.

33 *Ibidem*.

34 SANVITALE, *Camera ottica*, cit., p. 25.

35 *Ivi*, p. 28. Corsivi miei.

Se questo è il senso profondo sotteso ad ogni operazione di scrittura, vi è un'ulteriore esigenza a cui il narratore non può sottrarsi: l'esigenza insopprimibile di conseguire «una verità», di entrare in contatto con l'«alta tensione del presente», così come sostiene Sanvitale citando Ingeborg Bachmann.<sup>36</sup> Ed è quanto accade nell'opera multiforme di questa scrittrice, in cui – lo si è detto all'inizio – si intrecciano le strade della narrativa e della riflessione, del saggismo e del romanzo, nella certezza, definitiva e incrollabile, che la donna scrittrice debba essere «una meticolosa interprete della realtà in cui vive, la sua e quella degli altri, quella del mondo in cui si trova inserita».<sup>37</sup>

#### 4 LA DIMENSIONE STILISTICO-COMPOSITIVA

Per quanto attiene alla dimensione stilistica del saggismo sanvitaliano, è da osservare, anzitutto, come le riflessioni dell'autrice non scaturiscano quasi mai da una presa d'atto oggettiva e, per così dire, distanziante, ma da un'esperienza di vita che viene presentata con i connotati dell'immediatezza e della semplicità.

Si pensi a *Maternità*, che è il saggio con cui si apre il volume *Mettendo a fuoco*, caratterizzato da un *incipit* di grande immediatezza narrativa, con la precisa definizione delle coordinate spazio-temporali, così da immettere il lettore in un'atmosfera del tutto quotidiana, scandita dalla regolarità delle consuetudini domenicali: «Anche oggi che è domenica, come le altre domeniche che conosco [...] nel parco di Villa Doria Pamphili, gruppi di donne con i loro bambini, fidanzati, padri, amici, l'umanità insomma starà a godersi il sole, il tepore di primavera sotto i grandi vasi di aranci e di limoni [...]».<sup>38</sup> In tale contesto abitudinario si profila però una novità, rappresentata dalla comparsa, sopra una colonna, di un monumento all'apparenza insignificante: «un grande uovo di marmo».<sup>39</sup> Ma è proprio a questo punto che scatta l'occasione per l'approfondimento saggistico, il pretesto per «metterci a ragionare di questo, seduti sull'erba»,<sup>40</sup> la spinta a presentare e discutere i temi della nascita e della creazione: «I secoli corrono indietro e sempre ritroviamo nelle religioni, nei miti e nelle culture dei popoli il *grande uovo*, simbolo della creazione; creazione del mondo; creazione di ogni essere umano; creazione di sé medesimi da sé».<sup>41</sup>

Nulla di più lontano, si direbbe, dall'articolo di fondo, da una argomentata e distaccata riflessione di stampo sociologico: eppure *Maternità* è, nella sostanza, una riflessione civile che nasce tutta da queste poche righe, innescata dalla piana, apparentemente ovvia fotografia di una realtà che partecipa del banale e dell'ordinario. D'altra parte, proprio questo sembra essere il segreto del saggismo dell'autrice: usare i segni e gli eventi minimi della realtà (i dettagli e i particolari) per portare lo sguardo oltre la superficie delle cose, oltre il banale, scontato dipanarsi della vita che si svolge sotto i nostri occhi. Non ci sorprenderà, allora, che dalla passeggiata nel parco di Villa Doria Pamphili scaturisca

36 *Ivi*, p. 195.

37 WRIGHT, *Intervista a Francesca Sanvitale*. Roma 17 luglio 1995, cit., p. 90.

38 SANVITALE, *Mettendo a fuoco*, cit., pp. 7-II, a p. 7.

39 *Ivi*, p. 7.

40 *Ibidem*.

41 *Ibidem*.

una riflessione vibrante d'impegno civile e politico, una pagina accalorata e partecipe a difesa dei diritti dei più deboli, di coloro che, in quanto soggetti del processo storico, andrebbero necessariamente, e in ogni caso, tutelati:

Penso che la civiltà di un paese si misuri dalle leggi che esso elabora nel corso degli anni per difendere la qualità della vita che esso ospita, suo vero patrimonio sacro e inalienabile: leggi nel rispetto di ogni donna, e di difesa, di tutela, di aiuto di ogni bambino, comunque sia nato. Perché è quel primo vagito che crea una catena indistruttibile di responsabilità, e crea la storia.<sup>42</sup>

Anche per quanto riguarda gli studi e i saggi di critica letteraria, si ha l'impressione che Sanvitale parta dall'idea che ci si possa avvicinare a una qualche verità solo valorizzando i dettagli, quella che ella chiama, come abbiamo visto, la «pregnanza dei particolari», cioè – come si legge nel saggio *La scrittura e l'autore* – quegli elementi in apparenza marginali ma in realtà indispensabili ai fini di una comprensione integrale, che permetta di completare il circolo ermeneutico, «di vedere e di entrare nel tutto».<sup>43</sup> È dunque questa, a ben vedere, la modalità con cui Sanvitale si avvicina ai testi per interrogarli, per trovare un'illuminazione estetica o intellettuale: il tentativo, come si è detto, riguarda la possibilità di passare dalle parti al tutto, di cogliere particolari e singoli frammenti per poi connetterli alla totalità della compagine testuale e, quindi, al discorso autoriale considerato nel suo complesso. Così nel saggio citato, *La scrittura e l'autore*: «I particolari: mi pare persino che l'arte della scrittura nasca di lì e vi finisca, ed essi siano la gioia sicura di uno scrittore che se ormai crede di aver perso il bandolo della vita, ha trovato alla fine, attraverso questa piccola sapienza, quello della scrittura».<sup>44</sup>

Non solo: occorre prestare attenzione anche alla cura con cui sono scelti i simboli, le immagini, le metafore e, in generale, tutto ciò che pertiene alla *visività*:<sup>45</sup> si tratta infatti di una tendenza che si può facilmente riconoscere nel linguaggio saggistico dell'autrice, non solo nei testi di autocommento, ma anche in quelli di critica letteraria. Questa tendenza emerge del resto anche nelle pagine dei romanzi, dove la riflessione di tipo saggistico attinge spesso alle risorse di una visività metaforica che permette all'autrice di affrontare alcuni temi (come quello della Storia) in maniera assolutamente non convenzionale, sostenendo in primo luogo le ragioni della propria *espressività linguistica* di contro al predominio del linguaggio piattamente referenziale, e quindi depotenziato, proprio della comunicazione televisiva o giornalistica (e a incidere su questo punto sarà, ovviamente, la lezione di Pasolini).<sup>46</sup>

42 *Ivi*, p. 10.

43 SANVITALE, *Camera ottica*, cit., p. 197.

44 *Ivi*, p. 198.

45 Sull'importanza di questa «attitudine alla visività» cfr. CAROTENUTO, *Tra scrittura e biografia. L'opera di Francesca Sanvitale*, cit., p. 129.

46 Cfr. SANVITALE, *Mettendo a fuoco*, cit., pp. 96-102, a p. 99 (si cita dal saggio Pier Paolo Pasolini: «comunicazione» e «significato»): «Tutti i giorni possiamo assistere al degrado culturale che avviene per leggi, diremmo insindacabili, di mercato e di sistema: la lotta per l'espressività è diventata strenua contro il magma produttivo che tende verso una comunicativa spicciola, degradata, priva di Storia, che si maschera di informazioni ed è priva di *significato*». Corsivi dell'autrice.

Al riguardo, non possiamo non citare un passo di *Madre e figlia*, in cui la narratrice definisce la condizione di Sonia e della madre (la «signora Marianna») in rapporto alla abissale alterità di una Storia che sembra agire in una sfera sideralmente lontana, e che appare sottratta, di conseguenza, alla presa di coscienza dei personaggi:

È un'angoscia che si ripete quando [...] mi trovo a confrontare la parola Storia con la vita di Sonia o di persone di cui ho incrociato i destini. Mi rappresento un moto vorticoso di avvicinamento, un attrito incandescente, una divergenza velocissima; una traiettoria di corpi di dimensioni incomparabilmente diverse che s'interseca in un punto non determinabile e poi, mentre il mastodontico e sconosciuto corpo si allontana in un milionesimo di secondo, i corpuscoli infinitesimali componenti dell'altro, depauperati di energia e quindi di luce, restano vaganti ombre a testimoniare un fenomeno di cui, in qualunque caso, non hanno avuto coscienza.<sup>47</sup>

Passo di notevole importanza ai fini del nostro discorso, dove gli stessi lessemi (*divergenza, traiettoria, punto*, ecc.) sembrano indicare, mentre costruiscono una serie di coerenti metafore spaziali, allargata e amplificata fino all'idea dello scontro cosmico, l'assoluta separazione tra il mondo delle vite individuali e la realtà della Storia, «mastodontico e sconosciuto corpo» destinato ad allontanarsi e a divergere inesorabilmente, sovrastando e annullando la dimensione limitata e circoscritta della cosiddetta microstoria: una collisione, dunque, la Storia, uno scontro tra pianeti di dimensioni incomparabili, il cui prezzo è, appunto, l'inconsapevolezza, la mancata presa di coscienza da parte di chi può solo subire quel «Grande Inganno» in cui, secondo Sanvitale, si risolve il processo storico.<sup>48</sup>

Peraltro, anche quando si dedicherà a ripercorrere dolorosi fatti di cronaca (come, nell'articolo *L'urlo di Palmina*, il suicidio di una ragazza avvenuto in un contesto socialmente arretrato nella Puglia degli anni Ottanta), Sanvitale lo farà mantenendo uno sguardo *alto*, intrecciando la ricostruzione cronachistica con riferimenti culturali e griglie interpretative d'alto livello (nella fattispecie: alcune categorie proppiane riprese dal saggio *Edipo alla luce del folklore*): ancora una volta, dunque, non la realtà in funzione della cultura, ma la cultura in funzione della realtà, cioè la cultura utilizzata al fine di comprendere, nel tentativo di conseguire una qualche *spiegazione* della realtà.<sup>49</sup>

Quali sono, allora, gli elementi che, sul piano compositivo-stilistico, caratterizzano maggiormente la scrittura saggistica di Sanvitale? Proviamo a rispondere commentando alcuni passi tratti dal saggio del 1981 *Personaggio con mazzo di fiori: Katherine Mansfield*:

All'inizio il segno pare tracciato con ferma cautela da un piccolo Venerdì, unica presenza su terre esotiche, contaminate, lontane. La mano ripete, sempre più lesta, la bellezza della natura, si sovrappone ad essa e via via che le parole si assommano impara una gioia, un piacere, una insospettata potenza. Palcoscenico di que-

47 SANVITALE, *Madre e figlia*, cit., pp. 73-74.

48 Al riguardo cfr. DORIANO FASOLI, *Il grande inganno. Conversazione con Francesca Sanvitale*, novembre 2005, [https://www.riflessioni.it/conversazioni\\_fasoli/francesca\\_sanvitale.htm](https://www.riflessioni.it/conversazioni_fasoli/francesca_sanvitale.htm).

49 A questo proposito cfr. SANVITALE, *Mettendo a fuoco*, cit., pp. 12-19, a p. 13: «Raccontare: la storia di Palmina come una fiaba, come un mito, come una tragedia».



sta iniziazione felice è la Nuova Zelanda: un mare color pavone, una spiaggia quasi candida, un sapore antiproustiano di marmellata d'albicocche, di focaccine con l'uva e di tè. Un cane, i pescatori Maori, una vela arancione che diletta. Lei stessa, Katherine Mansfield, nel 1906 dà il via, con un gesto sicuro, al sipario che si alza e davanti a questo sfondo comincia a rappresentarsi. [...] Inutile dilungarsi. Teatro e attrice, vita e donna, mondo e scrittore danno luogo a un melodramma che fila verso l'ultimo atto. Niente di più umano, laico e semplice, in un travaso totale della vita nella parola. [...] Neppure a Katherine Mansfield interessano le trame, il prima e il dopo, le azioni, ma ciò che passa nell'arco di un respiro, nell'incrocio di due sguardi, nel momento della sospensione, quando tutto si fa palese nitidamente in colori, luci, odori e sapori, sgocciolii di pioggia e fruscii di rami, battiti impercettibili d'ali, e le parole sono eventi senza appelli.<sup>50</sup>

Quello che ci colpisce è, anzitutto, lo spunto felicemente narrativo («All'inizio...»), con la giovanissima scrittrice lasciata ancora nell'ombra e sostituita dalla figura di un «piccolo Venerdì», essere colto nel momento aurorale della scoperta dello strumento espressivo, visto quale possibilità di *ripetere*, di *ri-dire* il mondo e la sua bellezza (quel mondo che per il momento può dirsi solo per flash isolati, per immagini slegate e apparentemente sconnesse, che preludono al racconto, ma che non sono ancora racconto, se non in un modo puramente emotivo, come spinta oscura e non pienamente decifrabile). Altro elemento: la scelta metaforica, l'adozione della metafora teatrale che fa della scrittrice un'attrice e della sua vita una rappresentazione da mettere in scena, uno spettacolo che «fila verso l'ultimo atto». Infine, ed è forse l'elemento più importante (nonché l'aspetto che possiamo raccordare all'attenzione per i particolari, di cui s'è detto), l'affastellarsi in sequenza dei dettagli, degli aspetti apparentemente più secondari e marginali, ma in realtà indispensabili per capire il mondo della Mansfield, la situazione di vita e di poesia in cui maturò la sua vocazione di scrittrice («colori, luci, odori e sapori, sgocciolii di pioggia e fruscii di rami, battiti impercettibili d'ali»): singoli elementi che preludono alla nascita della parola-evento, al definirsi, prima incerto e poi sempre più sicuro, di una vocazione alla scrittura.

Appare chiaro, nel contempo, che si profila un rischio d'identificazione molto alto, del tutto evidente nella frase che si apre con la congiunzione *neppure*: «Neppure a Katherine Mansfield interessano le trame». Perché *neppure*? Perché Sanvitale, in questo caso come in altri, sta svolgendo in realtà un implicito confronto con sé stessa, a partire da quel rifiuto della trama (del «plot narrativo») che, com'è noto, ne aveva caratterizzato gli esordi ai tempi del *Cuore borghese*,<sup>51</sup> secondo una linea che è sì attestata nel grande romanzo mitteleuropeo del Novecento, ma che ora riemerge, nel confronto con una scrittrice sentita evidentemente come prossima e fraterna, al di là di ogni consapevole scelta narratologica e di ogni elemento di riflessione teorico-letteraria.

Si tratta di un rischio, si diceva a proposito dell'identificazione, ma di un rischio forse inevitabile. In effetti, a ben vedere, Francesca Sanvitale sembra occuparsi soltanto di

<sup>50</sup> SANVITALE, *Camera ottica*, cit., pp. 3-10, alle pp. 3 e 7.

<sup>51</sup> A questo proposito cfr. LUIGI BALDACCI, *Introduzione*, in FRANCESCA SANVITALE, *Il cuore borghese*, Milano, Mondadori, 1986, pp. 5-15, a p. 12: «Può avere una storia questo mondo? Può articolarsi in un plot narrativo? Che questi personaggi possano interagire, modificarsi a vicenda, non è cosa da credere. [...] La narrazione, allora, dovrà procedere a blocchi, senza sviluppo temporale».

scrittori con cui si sente davvero in sintonia profonda, per scelte di scrittura e di etica, per ragioni di gusto e per volontà di impegno, di partecipazione civile. E se è facile, in proposito, riscontrare affinità con scrittrici quali Gianna Manzini o Natalia Ginzburg (pur nella diversità dei temperamenti, s'intende), a sorprenderci maggiormente è il ritratto di un autore in apparenza lontano e molto diverso come Bruce Chatwin, di cui si legge la seguente presentazione in uno dei saggi di *Camera ottica* (un ritratto non privo, ancora una volta, di rimandi personali, di riferimenti a una sottesa, indiretta traccia autobiografica, che nella Sanvitale non viene mai meno):

[...] è uno dei pochi che sia riuscito ad addentrarsi nella cultura del mondo, osservando e studiando la Storia e le sue apparenze, i singoli e le comunità, senza farsi ingannare da ombre ideologiche. Però utilizza una vasta cultura. La intreccia con inaudita semplicità alla vita. Riflette da etnologo e da viaggiatore d'assalto o da esperto di archeologia o da giornalista o da poeta. [...] Questo è il vero tema del suo essere più profondo e segreto, il karma che lo guida in tutto ciò che ha scritto perché riflette la sua interna contraddizione mai appagata.<sup>52</sup>

Si confronti, allora, il suddetto ritratto con quanto Sanvitale scrive di sé nel citato *Lo scrittore e il limite della coscienza*, sottolineando, oltre alla sua posizione post-ideologica, un elemento (l'assenza di radici) che ci riporta inevitabilmente allo scrittore inglese: «Per quanto mi riguardava non trovavo nemmeno altre positive radici: nessun senso di appartenenza a una classe sociale con un patrimonio di valori da difendere; nessun riconoscimento di una ideologia specifica o adesione profonda ad una fede religiosa».<sup>53</sup> Senza contare che in un altro saggio, *Autobiografia e no. Il mito e la persona*, Sanvitale parlerà di sé stessa come di un «essere apolide, che tendeva al nomadismo, in assenza di un luogo di radici»:<sup>54</sup> il che sembra confermare quanto si diceva più sopra, ossia la peculiare capacità dell'autrice di far emergere tracce autobiografiche anche quando si trovi a discorrere di autori apparentemente distanti dal suo mondo culturale.

## 5 FIGURA DELL'IMPEGNO (DIMENSIONE PRAGMATICO-COMUNICATIVA)

Si consideri, per cominciare, questo passaggio di *Giovani e politica*, un articolo che Sanvitale scrisse nel settembre 1982, cioè nel periodo del cosiddetto «riflusso», quando erano ormai evidenti gli effetti della disgregazione sociale e politica conseguente alla crisi degli anni Settanta, il cui lascito, nell'assenza di ogni prospettiva di progresso civile, era l'emergere di «una vita formicolante e confusa», una vita che sembrava sfuggire ai sistemi ideologici e alle tradizionali griglie di lettura. Ne scaturisce un quadro sociale per molti versi disorientante, che la scrittrice restituisce in questi termini:

Il vuoto, il taglio – la paura – che separa le generazioni sta qui: un modo di misurarsi in silenzio, senza messaggi. Come se, distolto lo sguardo da certezze lontane, non si riuscisse a convergerlo e a centrarlo sulla complessità della situazione

<sup>52</sup> SANVITALE, *Camera ottica*, cit., pp. 143-148, a p. 145.

<sup>53</sup> SANVITALE, *Mettendo a fuoco*, cit., p. 109.

<sup>54</sup> SANVITALE, *Camera ottica*, cit., p. 181.

umana che appare quasi immedicabile. Come se, voltati gli occhi dal potente telescopio dei sistemi ideologici e posti al microscopio, l'organismo del singolo proiettasse una vita formicolante e confusa, così complessa da destare apprensione, paralisi: qui le contraddizioni sociali, la stratificazione della vita civile, il vecchio e il nuovo si trovano in un'emulsione quasi sconosciuta. Dunque le ideologie sono state copertura di processi che ci sono sfuggiti? Di malattia, di disperazione asociale, di corrosione delle istituzioni vissuta all'interno dell'individuo, nei rapporti familiari per esempio.<sup>55</sup>

Una pagina interessante, anzitutto, sul piano stilistico, dal momento che vi ritroviamo quella metaforica della visione (lo *sguardo*, il *telescopio*, il *microscopio* ecc.) che è tipica, come si è detto, del saggismo sanvitaliano.

Ma anche una pagina, questa, che evidenzia alla perfezione le difficoltà connaturate alla dimensione pragmatico-comunicativa (quella dimensione in cui, come insegna Berardinelli, a contare sono i fini e gli obiettivi che lo scrittore si propone, la scelta del *medium* e del pubblico di riferimento):<sup>56</sup> difficoltà che risultano legate, in primo luogo, alla paralizzante complessità della situazione sociale, ma anche alla necessità di confrontarsi con «una realtà civile e culturale contorta e declassata», alla quale manca la direzione e l'orientamento che potrebbero venire da una «prospettiva collettiva»,<sup>57</sup> quella prospettiva che, secondo Sanvitale, era ancora presente nell'Italia del secondo dopoguerra, ma che in seguito si è perduta anche a causa dell'incapacità della classe politica di leggere e governare dei processi sociali che andavano orientandosi in un senso sempre più disgregativo (non a caso, Sanvitale parla esplicitamente di un processo di «corrosione delle istituzioni», alludendo ad una crisi allargata, che è insieme sociale e politica).

La realtà di cui si può parlare appare ormai come una dimensione lontana, sfuggente, impenetrabile allo sguardo (e sfuggente e impenetrabile anche in ragione delle manipolazioni mediatiche alle quali è sottoposta, e che finiscono per de-realizzarla). L'esito di questa situazione non potrà che essere la rinuncia, ossia, come direbbe Calvino, la resa al «labirinto», così come risulta da *15 agosto*, un articolo di analisi politica scritto in forma di dialogo:

Ora, ti ho già detto che infinite informazioni contraddittorie che si susseguono escludono il formarsi del giudizio e permettono solo manipolazioni del reale. E così gli accadimenti umani si trasformano in parvenze, immagini lontane dal vero. In quanto ai fatti del mio paese, P2, Br, mafia, droga, lottizzazione, peculato e via dicendo: no, non sono cose che mi competono. Il Teseo per tali labirinti non sono io. Alla larga da qualsiasi Arianna e dal suo filo: può essere una presenza ingannevole, trasformarsi da benevola guida in psicopompo. È assai pericoloso ed inutile cercare il centro di un labirinto senza centro.<sup>58</sup>

Si faccia dunque attenzione: ancora una volta il discorso saggistico pone al centro questioni di sguardo, di *immagini* e di *parvenze*, a indicare, da una prospettiva che è ormai totalmente post-ideologica, la piena consapevolezza di una crisi forse irreversibile

55 SANVITALE, *Mettendo a fuoco*, cit., pp. 33-36, a p. 35.

56 Cfr. BERARDINELLI, *Tra il libro e la vita: saggisti italiani*, cit., p. 179.

57 SANVITALE, *Mettendo a fuoco*, cit., p. 36.

58 *Ivi*, pp. 59-68, a p. 63.

(la stessa crisi che la scrittrice affronterà anche nella sua produzione narrativa degli anni Novanta, in particolare nel racconto lungo *Verso Paola*).<sup>59</sup>

Ed è una crisi, questa, che investe inevitabilmente anche il ruolo dell'intellettuale, di chi è chiamato a pronunciarsi sulle questioni più importanti, a intervenire nel dibattito politico-sociale. Ora, com'è evidente, anche per Francesca Sanvitale lo scrittore, l'intellettuale in genere, è una figura in tensione che si muove nell'aura baudelairiana della *perte d'auréole*: privato di un ruolo e di una funzione sociale riconoscibili, lo scrittore agisce in una «zona neutra», muovendosi «verso un inserimento, verso una ricerca di valori, verso la memoria di una tradizione e addirittura verso la sua identità». <sup>60</sup> Condannato alla marginalità, ricacciato nell'«irrelevante» e nell'«inutile», l'intellettuale è immerso nella crisi senza rimedio della stessa letteratura, declassata ormai, nel decisivo passaggio dalla produzione al consumo, «da funzione a strumento, tra i tanti di un processo economico consumistico». <sup>61</sup> Ma si veda, in proposito, il brano seguente, dove Sanvitale paragona lo scrittore a un «giocoliere», e la cosiddetta società letteraria (o quel che ne rimane) a una sorta di «sarabanda», a un vuoto e insulso spettacolo circense:

Adesso lo scrittore, come un disperato giocoliere, ha solo pochi attimi per apparire con tutto il *bric-à-brac* di immagini o idee o valori o novità, proporsi insieme a un numero indeterminato di altri giocolieri, [...]. Il vate di una volta o l'onorato artefice o il poeta maledetto o lo schivo intimista solo così rientra nell'arango, nel luna park della società che lo osserva mentre si inchina con stupida soddisfazione, lo giudica e lo dimentica. Alcuni nomi o titoli emergono dalla sarabanda e trionfano, vengono richiesti per più spettacoli e si portano dietro, nei confronti di altri altrettanto bravi e accorti, l'invidia di una vincita alla lotteria. Però rassicurano, permettono in un certo senso che la sarabanda continui. <sup>62</sup>

Quale possa essere, in tali condizioni, lo spazio a disposizione per la funzione «pragmatico-comunicativa» di cui parla Berardinelli, è facilmente intuibile: ciò che lo scrittore può dire, non solo sul destino della letteratura ma, in generale, sul destino della società e sulle possibilità di un effettivo progresso civile, rischia di cadere nel vuoto, di non essere né accolto né compreso: la sua voce diventa così, inevitabilmente, la *vox clamantis in deserto*, la voce che si perde nel vuoto di una società indifferente, che nulla chiede agli scrittori e che dagli scrittori nulla si aspetta; la voce che, come quella di Pasolini, è destinata a smarrirsi nei luoghi di una «degradata quotidianità» che «nega l'etica o il giudizio civile o la poesia» (si cita dall'articolo *Pier Paolo Pasolini: paesaggio italiano*, del 1984). <sup>63</sup>

Questa illusione di relazionabilità, di una comunicazione che nonostante tutto è chiamata ad affermare le proprie ragioni, ad intervenire nel dibattito civile e, *lato sensu*, politico (ma, attenzione, prendendo sempre le distanze qualora la categoria del *politico* si

<sup>59</sup> Cfr. FRANCESCA SANVITALE, *Verso Paola*, Torino, Einaudi, 1991.

<sup>60</sup> SANVITALE, *Mettendo a fuoco*, cit., p. 115. Corsivi dell'autrice.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 116.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 118.

<sup>63</sup> *Ivi*, pp. 69-76, a p. 70.

riduca a puro e semplice «pragmatismo»),<sup>64</sup> è un'illusione nella quale Sanvitale crederà via via sempre meno, pur ribadendo di continuo, come si può vedere nelle interviste rilasciate, la necessità di un impegno da cui non deflettere, una volontà di partecipazione e di intervento civile che si nutra non del ricordo ma della memoria (di una memoria che non sia passiva rievocazione, ma fonte di ammaestramento, lezione che si attivi nella coscienza e che tenga alta l'allerta sul presente).<sup>65</sup>

## 6 CONCLUSIONI

A conclusione del presente studio, si può dire che il saggismo costituisca una sorta di filo rosso nella multiforme produzione di Francesca Sanvitale, una tensione e una tentazione costante: dal romanzo-saggio che ne segnò l'esordio all'inizio degli anni Settanta fino agli articoli e alle raccolte di saggi degli ultimi anni, ci sembra che la vocazione profonda della scrittrice milanese sia proprio quella saggistica, intesa come testimonianza e militante volontà di intervento, come gesto di affermazione del proprio impegno culturale e civile, ma anche, nello stesso tempo, come indagine sui valori della letteratura e sulla funzione (controversa e tutt'altro che pacifica) che essa può ancora svolgere nella società moderna.

Muovendosi entro un quadro sostanzialmente post-ideologico, ma anche prendendo le distanze da rigide formulazioni di principio – anche se non mancano, come si è visto, originali inserti di consapevolezza teorica, a partire dal concetto di *sensu della realtà* assunto in funzione anti-mimetica – Sanvitale propone un saggismo modernamente aggiornato, calato in forme originali, sia negli interventi maggiormente legati all'impegno civile, sia nelle pagine di autocommento o di critica letteraria applicata ad autrici ed autori sentiti come vicini e congeniali alla propria indole e al proprio gusto. Nella convinzione, in ogni caso, di dover preservare «l'istinto e la libertà dello scrittore che conducono sempre all'indagine dell'io e del mondo; al coraggio di vivere la propria soggettività».<sup>66</sup>

È questo, in definitiva, il tratto caratterizzante che emerge dalla considerazione dei diversi modi in cui si esplica la scrittura dell'autrice: da una parte, una narrativa che si riveste *naturaliter* di forme riflessive e saggistiche e, dall'altra, una saggistica che si declina spesso in forma di racconto, prediligendo modalità tipicamente narrative, come dimostra, per esempio, il frequente ricorso all'aneddotica, la tendenza a riprendere eventi e momenti recuperati dalla vita quotidiana o dall'esperienza personale.

Ma ciò che colpisce maggiormente è la costante, calibratissima ricerca espressiva, la specificità stilistica di questi saggi, dove emergono immagini e figure ossessive, spesso

64 Al riguardo cfr. *ivi*, p. 36: «Non si parlava una volta, con metafora che pare arcaica, di *patrimonio culturale*? Allora, con un'altra metafora si potrebbe dire che quel *patrimonio*, se è stato svalutato e comunque non assolve più la sua funzione, va in qualche modo, anche se con fatica e per tentativi, ricostruito. [...] Ma solo pragmatismo politico è troppo poco». Corsivi dell'autrice.

65 Si veda SANVITALE, *Camera ottica*, cit., p. 187: «Confesso che la parola "ricordo" non mi piace. Mi piace la parola "memoria". La memoria mi sembra un fatto attivo, è con noi nel presente, è la grande caldaia che accompagna, genera, rifiuta e si unisce ai grandi e piccoli atti della nostra quotidianità. La parola "ricordo" isola le immagini e le allontana in un Olimpo gelato, Olimpo o Ade di ombre che possiamo rendere vivide o scolorirle a nostro piacere. Non ho mai pensato così a chi ho voluto bene ed è morto».

66 SANVITALE, *Mettendo a fuoco*, cit., p. 113.

declinate in senso metaforico: non insisteremo, perché lo si rilevato più volte, sull'importanza della visività e sulla centralità delle metafore riprese dalla fotografia, come testimoniano, anzitutto, i titoli delle due raccolte che abbiamo preso in esame. Titoli che, a questo punto, possiamo leggere in tutta la loro pregnanza: il saggista è forse colui che cerca di afferrare il reale attraverso il dispositivo della *camera ottica*, utilizzando cioè gli strumenti interpretativi che ha a disposizione (ma ben sapendo che potrà cogliere non la realtà nella sua irriducibile e inattuabile complessità, ma solo un suo *riflesso*, una sua *immagine* parziale, più o meno fedele e attendibile). Di qui, appunto, l'esigenza di *mettere a fuoco*, di fissare lo sguardo sulle cose per non arrendersi all'«entropia» che diventa «inerzia», non al fine di trasmettere messaggi o sostenere moralistiche perorazioni, ma al fine di ritrovare, nei limiti del possibile, quella che la scrittrice chiama – come abbiamo visto – una «prospettiva collettiva», un progetto, per forza di cose incerto e sempre parziale, di sviluppo e rinascita civile.

Al riguardo, non sapremmo proporre conclusione migliore che non sia quella offerta da questo passo, tratto dall'intervento *Lo scrittore e il limite della coscienza*, su cui ci siamo già soffermati: «Forse si tratta di accettare la meccanica di questa scelta imposta: ostinati, insistenti, intermittenti *messaggi nella bottiglia* sapendo che andranno quasi tutti perduti. Con la speranza che uno almeno arrivi all'altra sponda, cioè agli altri».<sup>67</sup>

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BALDACCI, LUIGI, *Introduzione*, in FRANCESCA SANVITALE, *Il cuore borghese*, Milano, Mondadori, 1986, pp. 5-15. (Citato a p. 198.)
- BÁRBERI SQUAROTTI, GIORGIO, *La narrativa*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, a cura di GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI, Torino, UTET, 1996, vol. V/II, pp. 1631-1632. (Citato a p. 187.)
- BERARDINELLI, ALFONSO, *Tra il libro e la vita: saggisti italiani*, in *Tra il libro e la vita. Situazioni della letteratura contemporanea*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990. (Citato alle pp. 188, 189, 200.)
- CAROTENUTO, CARLA, *Tra scrittura e biografia. L'opera di Francesca Sanvitale*, in *Identità femminile e conflittualità nella relazione madre-figlia. Sondaggi nella letteratura italiana contemporanea: Duranti, Sanvitale, Sereni*, Pesaro, Metauro, 2012, pp. 117-148. (Citato alle pp. 188, 196.)
- CASADEI, ALBERTO e MARCO SANTAGATA, *Manuale di letteratura italiana contemporanea*, Roma - Bari, Laterza, 2007. (Citato a p. 188.)
- DALL'ACQUA, MARZIO, in FRANCESCA SANVITALE, *Camera ottica*, Torino, Einaudi, 1999, p. IX. (Citato a p. 194.)
- FASOLI, DORIANO, *Il grande inganno. Conversazione con Francesca Sanvitale*, novembre 2005, [https://www.riflessioni.it/conversazioni\\_fasoli/francesca\\_sanvitale.htm](https://www.riflessioni.it/conversazioni_fasoli/francesca_sanvitale.htm). (Citato a p. 197.)

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 120. Corsivo dell'autrice.

- FERRONI, GIULIO, *Quindici anni di narrativa*, in *Storia della Letteratura Italiana*, a cura di EMILIO CECCHI e NATALINO SAPEGNO, Milano, Garzanti, 2001, vol. XI, p. 227. (Citato a p. 187.)
- LILLI, LAURA, *Francesca Sanvitale borghese selvatica*, in «La Repubblica» (10 gennaio 2011), p. 46. (Citato a p. 188.)
- MANACORDA, GIULIANO, *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1996)*, Roma, Editori Riuniti, 1996. (Citato a p. 187.)
- MELLARINI, BRUNO, *La geometria delle passioni. Rappresentazione e racconto nel Cuore borghese di Francesca Sanvitale*, in «Studi Novecenteschi», XXXVIII/82 (2011), pp. 393-436. (Citato a p. 193.)
- PAMPALONI, GENO, *Seconda di copertina*, in FRANCESCA SANVITALE, *Il cuore borghese*, Firenze, Vallecchi, 1972. (Citato a p. 188.)
- RAGNI, EUGENIO e TONI IERMANO, *Scrittori dell'ultimo Novecento*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di ENRICO MALATO, Roma, Salerno, 2000, vol. IX. (Citato a p. 187.)
- SANVITALE, FRANCESCA, *Il cuore borghese*, Firenze, Vallecchi, 1972. (Citato a p. 193.)
- *Madre e figlia*, Torino, Einaudi, 1980. (Citato alle pp. 187, 194, 197.)
- *Mettendo a fuoco. Pagine di letteratura e realtà*, Torino, Gremese, 1988. (Citato alle pp. 188, 190, 195-197, 199-203.)
- *Verso Paola*, Torino, Einaudi, 1991. (Citato a p. 201.)
- *Camera ottica. Pagine di letteratura e realtà*, Torino, Einaudi, 1999. (Citato alle pp. 190-196, 198, 199, 202.)
- WRIGHT, SIMONA, *Intervista a Francesca Sanvitale. Roma 17 luglio 1995*, in «Italian Quarterly», XXXIII/127-128 (1996), pp. 87-110. (Citato alle pp. 189, 195.)



## PAROLE CHIAVE

Dimensioni del saggismo; impegno civile; critica letteraria; Italia; crisi sociale; ruolo dell'intellettuale.

## NOTIZIE DELL'AUTORE

Bruno Mellarini, docente di Lettere nelle scuole superiori di II grado, attualmente in congedo come dottorando presso l'Università di Trento, ha pubblicato articoli di critica letteraria sulle riviste «Studi buzzatiani», «Studi novecenteschi» e «Sinestesie». Su Buzzati, ha di recente pubblicato presso Fabrizio Serra il volume *Il mito e l'altrove. Saggi buzzatiani (1999-2016)*.

[bruno.mellarini@unitn.it](mailto:bruno.mellarini@unitn.it)

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

BRUNO MELLARINI, *Messaggi nella bottiglia: sul saggismo letterario e civile di Francesca Sanvitale*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IX (2018), pp. 187–205.

L'articolo è reperibile al sito <http://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.



## ADAM ZAGAJEWSKI: NEL SEGNO DELL'ESILIO

SARA TONGIANI – *Università di Genova*

Questo contributo si concentra sulla produzione saggistica di Adam Zagajewski, uno fra i maggiori poeti polacchi contemporanei. Per l'autore, il saggio rappresenta una forma libera e aperta, ove è possibile contaminare i generi. A seguito dell'esilio della propria comunità e dell'allontanamento forzato della sua famiglia da Leopoli, l'immagine della città natale diventa per Zagajewski dimora della memoria, individuale e collettiva. Analogamente a quel che avviene nella poesia, anche i saggi di Zagajewski esprimono la condizione erratica dell'autore.

This paper focuses on three essays by Adam Zagajewski, who is considered one of the greatest contemporary Polish poets. The author addresses the essay as a free and open form, in which genres can be mixed. After the exile of his community and the displacement of his family from Lvov, for Zagajewski the image of his hometown becomes a memory's place. Like Poetry, Zagajewski's essays often express the erratic condition of the author.

## I INTRODUZIONE

Nella sua celebre trattazione del saggio come genere, Theodor Adorno definisce «la legge formale del saggio una eresia»,<sup>1</sup> esaltando la capacità di questa forma di violare e contraddire l'ortodossia letteraria, raggiungendo l'essenza della realtà. Le disquisizioni filosofiche e critiche e i tentativi di definizione, moderni e contemporanei, concordano nell'attribuire al saggio una libertà formale esasperata talvolta dalla scrittura frammentaria o da esercizi e pratiche autobiografiche.<sup>2</sup> Il saggio spesso presuppone una profonda interazione dialogica fra l'istanza autoriale e il lettore, un rapporto che si fonda su un nuovo «patto autobiografico»,<sup>3</sup> che si «stipula» tradizionalmente nelle narrazioni autobiografiche. Ad alcuni di questi nodi problematici corrisponde la produzione saggistica di Adam Zagajewski, universalmente riconosciuto fra i maggiori poeti polacchi contemporanei. Nato a Lwów - Lvov (Leopoli)<sup>4</sup> nel 1945, l'autore subisce, neonato, l'esilio imposto alle popolazioni della città e di altri territori di confine, passati dopo la Seconda Guerra Mondiale dalla Polonia all'Ucraina. Per lungo tempo, l'esperienza dell'esilio vissuto dalla propria famiglia e solo tangenzialmente in prima persona assume per Zagajewski un ruolo predominante che si riflette nell'opera poetica e saggistica. Quel che afferma Edward Said nella sua fenomenologia dell'esilio, calza perfettamente per l'opera di Zagajewski: «Exile [...] is the unhealable rift forced between a human being and a native place, between the self and its true home».<sup>5</sup>

In questo articolo verrà esplorata la saggistica di Zagajewski, nella quale la memoria, il luogo e la casa assumono valore narrativo e poetico al contempo.

- 1 THEODOR W. ADORNO, *Il saggio come forma*, in *Note per la letteratura 1943-1961*, Torino, Einaudi, 1979, p. 30.
- 2 Si vedano alcuni testi della bibliografia generale di riferimento: ALFONSO BERARDINELLI, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002; GYÖRGY LUKÁCS, *L'anima e le forme. Teoria del romanzo*, a cura di SERGIO BOLOGNA, Milano, SE, 2002; JEAN STAROBINSKI, *Peut-on définir l'essai?*, in *Cahiers pour un temps*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985.
- 3 PHILIPPE LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- 4 Si rimanda per il contesto storico e culturale a: MARIA GRAZIA BARTOLINI e GIOVANNA BROGI BERCOFF (a cura di), *Kiev e Leopoli. Il "testo" culturale*, Firenze, Firenze University Press, 2007; GEORG G. GRABOVITZ, *Mythologizing Lviv/Lwów*, in «Harvard Ukrainian Studies», XXIV (2000), pp. 313-342.
- 5 EDWARD W. SAID, *Reflections on Exile*, Cambridge, Harvard University Press, 2000, p. 173.

## 2 PER UNA FENOMENOLOGIA DELLO SPAZIO LIBERO

In una discussione tra Basil Kerski, Sebastian Kleinschmidt e Adam Zagajewski, pubblicata sulle pagine della storica rivista «Sinn und Form»,<sup>6</sup> i tre riflettono sul valore della poesia e del saggio, a partire dalla cultura e dall'esperienza letteraria polacca del XX secolo.<sup>7</sup> Il titolo stesso di questo prezioso dialogo a più voci, *Der Essay als Raum freien Denkens*, sottolinea e rilancia il valore del saggio inteso quale spazio in cui sperimentare la propria libertà intellettuale. Sin dall'inizio dell'incontro-conversazione, e da sempre proprio sulle pagine di questa rivista, Zagajewski viene indicato e riconosciuto fra i massimi poeti e saggisti polacchi, capace di declinare allo stesso tempo questi due distinti spazi letterari. Uno degli aspetti interessanti di questa discussione è proprio l'*incipit*, che sembra in qualche modo assecondare un nesso peculiare nell'opera di Zagajewski, ovvero il rapporto intenso e indissolubile fra il luogo e il pensiero. A partire da quella che potrebbe essere letta come una semplice introduzione alla rivista e al suo ruolo di mediazione culturale, Zagajewski si spinge a indicare e riconoscere la redazione di «Sinn und Form» e il caporedattore Kleinschmidt come «casa, una casa in cui non si abita, ma che si conosce».<sup>8</sup> Come spesso accade, nelle poesie, nelle prose e nei saggi, Zagajewski si ancora a un luogo definito, materiale e metafisico allo stesso tempo. In questa battuta, inoltre, l'autore sottolinea l'importanza di questo luogo chiamandolo «casa», investendolo dunque di un significativo e ulteriore peso emotivo e psicologico.

Nato nel 1945 a Leopoli, città traboccante di culture e lingue, di echi di popoli lontani e perduti, di storia e storie familiari, semplici e appena offuscate dal tempo, Zagajewski sembra essere irrimediabilmente segnato dal peso di una memoria intrecciata a luoghi difficili da cancellare, ma impossibili da vivere. Leopoli, una delle grandi città della parte orientale della Polonia, al centro di complicate vicissitudini storiche e militari che culminano con l'occupazione tedesca, lo sterminio della popolazione ebraica e la spartizione dolorosa imposta dalla Conferenza di Yalta, rappresenta ed esemplifica il destino delle terre di confine, i *kresy*, segnati da un passato turbolento e da un eterno tempo assoluto, cristallizzato dai racconti dei suoi abitanti.<sup>9</sup> A partire dalla metà dell'Ottocento si consolida una significativa tradizione letteraria che inaugura e sviluppa una sorta di sottogenera, in grado di definire e rispecchiare la risonanza geo-politica della letteratura. Secondo questa prospettiva, anche Leopoli, dopo il 1945, viene eletta «eden» mitico e smarrito, luogo di un'infanzia perduta e perfetta, culla di un armonioso sincretismo culturale. La particolare posizione geografica della città, simbolo di «polonitas», determina nelle comunità di polacchi costrette a trasferirsi un sentimento di appartenenza destinato a rimanere frustrato: quella patria amata e familiare viene negata per sempre. Lo stes-

6 BASIL KERSKI, *Der Essay als Raum freien Denkens. Gespräch mit Adam Zagajewski und Sebastian Kleinschmidt*, in «Sinn und Form», IV (2013), pp. 508-518.

7 «Gedicht und Essay sind in der polonischen Literatur diejenigen Gattungen, die am deutlichsten mit eigener Stimme sprechen» (*ivi*, p. 508).

8 Si veda la citazione completa: «Für mich sind Sinn und Form und Sebastian Kleinschmidt nicht so leicht voneinander zu trennen. Sinn und Form ist für mich ein Haus, in dem ich zwar nicht wohne, aber es ist eins der wenigen Häuser in der Welt, die ich kenne» (*ivi*, p. 510).

9 Si veda a questo proposito: BARTOLINI e BROGI BERCOFF, *Kiev e Leopoli*, cit.

so sentimento di abbandono e di esilio si riflette naturalmente anche nella produzione letteraria, che influenza solo in parte l'opera di Zagajewski.

La questione della perdita del luogo e della condizione dell'esilio diventa per l'autore un duplice tema inteso quale esilio dei genitori, che abbandonano Leopoli con il figlio di pochi mesi per trasferirsi a Gliwice, e l'esilio del poeta stesso, poi *emigré* e dissidente politico costretto a vivere in Francia e in America e destinato ad attendere una mutata situazione politica per poter rientrare in Polonia. Il tempo che intercorre fra la nascita e la maturità di Zagajewski viene scandito da una serie di ricordi, racconti e immagini che costruisce e definisce una «*post-memory*».<sup>10</sup> Storie, fotografie e aneddoti dei genitori e dei famigliari di Zagajewski diventano post-memoria, costruita attraverso un rapporto empatico di condivisione di un dolore, l'esperienza dell'abbandono di Leopoli e della perdita dell'identità vincolata a quel luogo. La famiglia dello scrittore oppone Gliwice, la città che li accoglie dopo il trasferimento forzato, alla vecchia e maestosa Leopoli, perduta nel passato, cristallizzando un sentimento di chiara nostalgia e di mancanza, che lo stesso Zagajewski non può comprendere o condividere a pieno, ma che percepisce come proprio. La voce dell'autore si lega allora indissolubilmente a un luogo perduto, visitato e raccontato dai versi della celebre poesia *Jechać do Lwowa - To go to Lvov* (1983, in volume 1985). Da questo momento in avanti, la riflessione su quella significativa cesura storica, collettiva e individuale, e la condizione dell'esilio permettono a Zagajewski di raddoppiare le possibilità immaginative e di costruire tempi e spazi paralleli e diversi, investendo anche il soggetto. Lo scrittore a passeggio per le strade di Berlino, Parigi o Cracovia, si troverà sempre, parallelamente, in un altrove, spazio mitopoietico della mente, raccontato e immortalato dai versi della poesia o dalle pagine di un saggio.

### 3 FRA IMPEGNO E CONTEMPLAZIONE

Comunemente riconosciuto come un grande poeta contemporaneo,<sup>11</sup> Zagajewski studia e si forma negli anni Settanta a Cracovia, dove partecipa attivamente all'entusiasmo generato dalla *Nowa Fala - New Wave*, gruppo della Generazione 68 - *Pokolenie 68* che raccoglie ed esprime le istanze dei giovani intellettuali polacchi, desiderosi di contrastare la retorica visuale e linguistica del regime.<sup>12</sup> L'esordio poetico è contraddistinto dunque dall'*engagement*, che si compie nel manifesto *Świat nie przedstawiony - The World Unrepresented* (1974) scritto e firmato insieme al giovane Julian Kornhauser. Accanto ai riflessi dell'attività politica, è presente e spiazzante, sin dai primi versi, lo sguardo quasi mistico di Zagajewski, che si rivolge alla realtà, interrogando luoghi, oggetti, perso-

<sup>10</sup> MARIANNE HIRSH, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012.

<sup>11</sup> Per un'analisi della poesia di Zagajewski si rimanda agli studi di Clare Cavanagh, traduttrice delle opere dell'autore in lingua inglese. CLARE CAVANAGH, *Lyrical Ethics: The poetry of Adam Zagajewski*, in «Slavic Review», LIX/1 (2000), pp. 1-15; *Lyrical and public: The case of Adam Zagajewski*, in «World Literature Today», LXXIX/2 (2005), pp. 16-19.

<sup>12</sup> Per un inquadramento generale della produzione poetica degli anni giovanili si veda: BOŽENA SHALLSCROSS, *Through the Poet's Eye. The travels of Zagajewski, Herbert, and Brodsky*, Evaston, Northwestern University Press, 2002.

ne. Il manifesto di rivolta e ribellione risuona come una sorta di «chiamata alla armi», il rintocco di una campana che avverte dell'imminenza di un pericolo, e che chiede di abbandonare «the Disneyland of contemporary literature»; eppure, pochi anni dopo, l'intera produzione di Zagajewski sembra in qualche modo contravvenire al monito lanciato in gioventù, prediligendo metafore visive che inneggiano la bellezza degli oggetti e della realtà. Un aspetto distintivo dell'opera dell'autore è proprio la contraddizione, spesso esplorata attraverso un processo dialettico di incontro che si svolge dal tu al noi, dalla comunità al singolo, dal pensiero all'oggetto, e viceversa. Malgrado sia completamente assorbito dal gruppo Generazione 68, Zagajewski alterna «versi nuovi» a versi che contraddicono il manifesto scritto in gioventù.

Secondo questa prospettiva, allora, non solo la vocazione poetica procede parallelamente rispetto a quella saggistica, ma anzi, il saggio si dimostra luogo e spazio unico e straordinario in cui liberamente esprimere, interrogare, ripercorrere, costruire e ipotizzare.

Se nel suo fare poesia Zagajewski predilige il verso libero, la sperimentazione, il respiro ampio, la costruzione di immagini e metafore prettamente visive, analogamente nella produzione saggistica l'autore forza i limiti del saggio, ibridandolo, innestando memorie diaristiche e stralci narrativi. Allo stesso tempo, soprattutto nelle raccolte recenti, Zagajewski riafferma e si riappropria di una tradizione di testi e di autori, grandi pensatori e saggisti dell'Ottocento e del Novecento, su cui spesso si sofferma, analizzandoli e lavorando sul saggio all'interno del genere stesso.

Sin dagli esordi dunque, l'attività di Zagajewski si contraddistingue per una visione libera che si realizza e ripercuote nei contenuti: la vita quotidiana, la ricerca delle tracce e dei segni del «unseen God», la compresenza di luoghi diversi che riemergono da un medesimo posto, la tradizione della poesia polacca e dei suoi autori, i limiti della commistione fra letteratura e ideologia, fra creazione artistica e politica. Su tutto questo complicato e delicato intrico di immagini, temi e motivi, domina il peso della storia, la condizione dell'esilio e la necessità di instaurare un rapporto sincero fra generazioni a confronto. All'interno del gruppo Generazione 68 si parla, si scrive e si pensa come un soggetto collettivo, che si avvale della prima persona plurale. Zagajewski e i suoi compagni appartengono alla prima generazione, nata, cresciuta e plasmata dalla «routine» del realismo socialista; il loro ardore e la loro ribellione scaturisce dalla necessità di rompere sterili legami con le vecchie generazioni per costruirne nuovi e più fecondi. L'esperienza di questo impegno politico, però, innesca in Zagajewski una sorta di crisi personale, espressa nei saggi che compongono la raccolta *Solidarność i samotność - Solidarity, Solitude*, apparsa in volume nel 1986. Il pensiero critico di Zagajewski si costruisce e si impone lentamente, attraverso una serie di affermazioni che da un lato tentano di attribuire la giusta prospettiva a una lettura politicamente impegnata del presente, dall'altro rivendicano una «solitaria unione» con la poesia. La voce del gruppo, quell'ingombrante «noi», si affievolisce a favore di un «Io» in cerca di identità. Zagajewski oppone alla ribellione la costruzione di un nuovo modello di conoscenza della realtà, che si concentra sulla bellezza e che si trasmette attraverso la poesia. L'inclinazione mistica e lievemente estetizzante appare controllata; nel saggio l'autore prende tempo e, a partire da alcune peculiarità del

patrimonio culturale del proprio paese, propone un flebile equilibrio: «Polish culture has a communal character and it is at once splendid and painful. Awful and splendid. Every word belongs to everybody. Every silence becomes public property».<sup>13</sup> I termini della coppia antinomica del titolo del saggio, «*Solidarność i samotność - Solidarity and Solitude*», diventano allora gli estremi di una condizione e di una poetica che oscilla fra solidarietà e individualismo, fra la comunità e l'uomo. Assecondando il ritmo del pensiero, Zagajewski scrive in questo saggio, quasi liberandosene, una proclamazione di intenti e di poetica: «I have urge to become a dissident from dissidents».<sup>14</sup>

#### 4 PER UN ATLANTE DELLA CONDIZIONE DELL'ESILIO: LA SVOLTA DI *DWA MIASTA - TWO CITIES*

La riflessione sull'esilio e sulla condizione del «viaggiatore senza casa» si trasforma per Zagajewski in occasione per plasmare una dimensione immaginaria, abitata in un primo tempo da una sorta di *alter ego* capace di esplorare il mondo fisico assimilandolo a un paesaggio prettamente memoriale. Per questo tipo di approdo, Zagajewski sceglie la forma del saggio, inteso quale spazio aperto e libero, ove è possibile ibridare altre forme letterarie, mischiando le voci dell'istanza autoriale, e costruire universi della mente. In seguito al viaggio, intenso e assolutamente immaginario, raccontato dai versi di *Jechać do Lwowa - To go to Lvov*, qualche anno più tardi, dopo aver finalmente avuto la possibilità di passeggiare realmente per le strade di Leopoli, Zagajewski raccoglie in volume una serie di saggi dal titolo programmatico e significativo: *Dwa miasta - Two cities* (1998). Dunque ancora una volta vengono stabiliti e fissati i termini di un infinito viaggiare: due città, due dimensioni, due spazi, due tempi, ma anche due età, due generazioni e due approcci diversi alla memoria e alla vita. In questi saggi, che esplorano luoghi, abitudini, pratiche sociali e culturali, l'autore rintraccia un passato dai contorni labili per conoscere e riconoscersi, affidando al residuo memoriale una potenza produttiva e gnoseologica. Non si tratta soltanto del tentativo di arginare l'oblio, piuttosto di cogliere e di esaltare la valenza memoriale degli oggetti, delle strade, dei negozi, dei rapporti e dei gesti familiari della vita quotidiana. Nel saggio intitolato *Dwa miasta - Two cities*, posto in apertura della raccolta, Zagajewski costruisce una sorta di racconto biografico, contaminato però da inserti prettamente saggistici, nei quali per esempio cataloga e analizza le diverse tipologie di persone o ripercorre brevi momenti della storia musicale.<sup>15</sup> Il protagonista del saggio è contemporaneamente Zagajewski e un ipotetico Zagajewski bambino: insieme, i due dispiegano un resoconto genealogico della loro famiglia, fondato sulla fenomenologia degli oggetti, da cui in parte scaturisce la riflessione sulle funzioni della memoria e sul valore conoscitivo del ricordo.<sup>16</sup> L'autore sceglie solo in apparenza di allontanare l'oggetto della narrazione, assumendo il punto di vista di un bambino, del «Sé» bambino; questa

13 ADAM ZAGAJEWSKI, *Solidarity, Solitude. Essays*, New York, Eco Press, 1990, p. 108.

14 *Ivi*, p. 114.

15 ADAM ZAGAJEWSKI, *Two cities. On Exile, History, and the Imagination*, Athens, University of Georgia Press, 2002, pp. 3-5, 5-6.

16 *Ivi*, pp. 8-12, 15-18, 22-23.



pratica permette a Zagajewski di esplorare la memoria personale di un'intera comunità, calandosi all'interno di essa, attraverso gli occhi di un giovane ragazzo, per sperimentare il senso di smarrimento causato dall'emigrazione forzata. Come di consueto, ricorrendo anche a frammenti diaristici e a inserti saggistici, l'autore racconta dettagliatamente la partenza da Leopoli, introducendo per prima cosa una sorta di riduzione storica, un breve e pungente affresco delle condizioni di quel trasferimento:

In 1945 almost my entire family was packing suitcases and trunks, getting ready to leave Lvov and vicinity. At the same time countless German families [...] were also packing. Millions of people were forcing resistant suitcases shut with their knees; all this was happening at the behest of three old men who had met at Yalta.<sup>17</sup>

Ma la storia diventa immediatamente un mosaico infinito di storie, che racchiude sentimenti, gesti e abitudini:

My aunts and uncles, their friends and friends' cousins, families, clans and tribes, all of them, left Lvov and met - not all but most of them - on the streets of Gliwice. What sort of city was it? The worse of the two. [...] But one had to live there.<sup>18</sup>

Zagajewski si sofferma subito sullo sconvolgimento emotivo subito da un'intera comunità di persone, costrette ad abbandonare il proprio paese, i propri luoghi. Lo smarrimento e la perdita dell'identità culturale si riflettono immediatamente sulle città che rappresentano gli estremi di questo esilio *sui generis*: Leopoli e Gliwice. Da un lato la città perfetta, cristallizzata nel tempo e nello spazio, dall'altro quella nuova, reale e angusta. Leopoli diventa per la comunità di polacchi, per la famiglia di Zagajewski e per l'autore stesso un sacrario, depositario di una memoria inaccessibile e lontana. Inoltre, poco più avanti nel testo, l'autore riesce a comprendere, comunicare e trasmettere la dinamica memoriale che mantiene la comunità aggrappata a quel luogo, la città perduta:

In my family, too, there were old people who were losing their memories [...] I accompanied them on walks. [...] I put my memory at their disposal! [...] In losing their memories they returned to their lost city. Paradoxically, by losing their memories they recovered them, because it is clear that loss of memory in old age means loss of control over the most recent layers of memories and a return to old memories, which nothing is capable of eradicating. They returned to Lvov. Thus I walked the streets of Gliwice with my grandfather [...] but in fact we were strolling two separate cities. [...] I was absolutely certain that in walking the streets of Gliwice [...] I was where I really was. My grandfather, however, despite his walking right next to me, was in Lvov.<sup>19</sup>

Questa lunga citazione permette di comprendere come da un lato la comunità non voglia, almeno con la mente, abbandonare Leopoli, dall'altro come il rapporto che lega

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 11-12.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 16.

Zagajewski a Leopoli si fonda su un'opposizione sospesa e irrisolvibile fra assenza e presenza, fra immagine e materia, fra vita e mito. La relazione fra la città e l'autore si fonda su di una caratteristica, quasi uno *status* approfondito da Zagajewski in occasione di un altro saggio, dal titolo *A Defense of Ardor*, riconducibile al «being in between», ovvero l'essere in bilico fra due situazioni: in questo caso la città sembra essere «in between» fra dimensione simbolica e reale, trascendente e materiale. La duplice natura della città affascina e turba l'autore, il quale in visita a Leopoli, sporgendosi dalla finestra di un hotel, ammetterà: «I had before me a city that was both absolutely foreign and completely familiar, forgotten, forsaken, surrendered, mourned, bullet-ridden, but still truly existing, vividly and persuasively illuminated, solid, living».<sup>20</sup>

In *Two cities*, conteso e in cammino rispetto a due spazi e due tempi diversi, Zagajewski si immerge in una prassi memoriale che non gli appartiene, ma che gli consente di apprendere una storia che si svincola dall'esperienza individuale e che diviene memoria condivisa, collettiva, da tramandare e condividere; secondo questa prospettiva allora a Leopoli riecheggiano le voci degli ebrei sterminati, dei polacchi esiliati, dei soldati tedeschi e di quelli russi. Comprendendo il valore dei ricordi di famiglia e assimilandoli, Zagajewski compie un energico *coming of age*, che si sviluppa attraverso un saggio eccentrico, contaminato da inserti finzionali, affermazioni aforistiche e racconti autobiografici.

La consapevolezza e l'accettazione del proprio status di «eterno viaggiatore senza casa» consentono a Zagajewski di definire l'identità perduta della propria famiglia e di rintracciare, per sottrazione rispetto alle persone che lo circondano a Gliwice, la propria. Il movimento fra *solidarity* e *solitude* ritorna a definire l'autore: differente eppure simile ai genitori, ai compagni di scuola e agli insegnanti, dai quali viene respinto e attratto allo stesso tempo.

Nel saggio, Zagajewski ricorda come da bambino si ponesse il problema di rappresentare nel miglior modo possibile la realtà in cui viveva, scegliendo di affidarsi alla macchina fotografica, intesa quale dispositivo utile a documentare e registrare il mondo senza contraffazioni o alterazioni. Il ricorso alla fotografia innesca però una tensione fra i due piani entro cui si consuma l'esperienza dell'autore, quello della storia, della famiglia e di Leopoli da un lato, e quello del presente e di Gliwice dall'altro:

I had the cheapest camera, a Druh, [...] I photographed blossoming cherry trees, sunsets, footbridges over streams, [...] With the aid of a rather primitive time-releaser, I also made self-portraits. [...] I did not take pictures of members of my family, representatives of the older generation (*pokolenie*). Perhaps I felt one couldn't take their pictures, because they were part and parcel of an invisible city, existing only in their memory.<sup>21</sup>

Zagajewski abbraccia la realtà che lo circonda, Gliwice, fotografandola, per avere testimonianza del proprio passaggio e per riconoscere se stesso iscritto nel luogo che accoglie la sua presenza dopo l'esilio. Per quel che riguarda la sua famiglia, invece, non è possibile ritrarre e riconoscersi: Gliwice rappresenta un luogo estraneo, che nega lo spazio profondo dell'essere, la terra natia abbandonata in passato. In questo senso allora

<sup>20</sup> ADAM ZAGAJEWSKI, *A Defense of Ardor*, New York, Farrar, Straus e Giroux, 2004, posizione 179.

<sup>21</sup> ZAGAJEWSKI, *Two cities*, cit., pp. 41-42.

appare insufficiente il tentativo dell'autore di far proprie le istanze della famiglia: fra le due generazioni rimane un residuo inconciliabile di vita vera e vissuta che determina una condizione di sradicamento simile eppure differente.

Infine, Zagajewski torna a distinguere nella comunità la presenza di generazioni («*generation - pokolenie*») diverse che vivono il rapporto con la storia proprio a partire dalla loro appartenenza generazionale. Non si tratta di una semplice constatazione, bensì di un riguardo rispetto all'elaborazione di una condizione storica complessa, che determina l'identità e l'orgoglio nazionale polacco. Si pensi a questo proposito alla «trilogia della guerra» di Andrzej Wajda,<sup>22</sup> che segue la rappresentazione di un'intera generazione che combatte e ricostruisce il proprio paese. Lo sguardo del regista è quello di un uomo che si confronta con la storia a partire dalla propria generazione, rilanciando la possibilità di incontro e dialogo ai discendenti, i figli e i nipoti di quell'epoca.

## 5 *IT' TIME FOR A DEFENSE OF ARDOR*

Nei saggi che compongono *Obrona żarliwości - A Defense of Ardor* Zagajewski espone la propria istanza critica e il proprio io, rifuggendo qualunque nascondimento. Si tratta anche in questo caso di testi che nascono o si costruiscono intorno ad avvenimenti biografici: ancora una volta lo spazio libero del saggio si contamina, includendo soprattutto annotazioni diaristiche e memorie personali. L'autore accetta la sovrapposizione fra vita e arte e la declina in una serie di saggi che si rivolgono, quasi interpellandolo, al lettore. La relazione che si instaura fra Zagajewski e il pubblico sembra modellarsi sul «patto autobiografico» di veridicità che si istituisce solitamente nei testi che raccontano la vita dell'autore. Secondo questa prospettiva, i saggi di *A Defense of Ardor* rispondono allora, più o meno implicitamente, ad alcune caratteristiche che determinano la credibilità della «vita degli altri»: la coincidenza fra autore e narratore, il rigore del soggetto, la visione retrospettiva del racconto, il primato del percorso individuale rispetto alla storia. Zagajewski scrive liberamente di sé e della storia, rispetta in parte modelli e canone e si concede saggi molto diversi fra loro, dedicati alla poesia, ai luoghi e alle città dell'autore, ai grandi pensatori europei, ma anche a questioni formali che riguardano la letteratura e soprattutto il fare letteratura. Tutti questi saggi sono legati e attraversati da un *fil rouge*: la condizione del «being in between». Zagajewski stesso è «in between»: fra sé e il lettore, fra diverse città che lo accolgono, fra la tradizione letteraria e la sua discussione. L'autore, teso all'incontro con l'altro e l'altrove, esplora e racconta il suo sé in una serie di saggi che diventano immediatamente potenti, in virtù della loro marca contenutistica. A livello formale, invece, Zagajewski abbandona in parte il frammento e si concede ordine e spazio, ricorrendo a una lingua precisa e colta, che si presta infine perfettamente a diventare strumento d'indagine soprattutto nei saggi dallo spiccato taglio critico: si pensi a *The Shabby and the Sublime* o a *Against Poetry*.

Nel saggio d'apertura che dà anche il titolo alla raccolta, l'autore affronta direttamente la duplice natura del mondo, materiale e trascendente, che si riflette sulla con-

<sup>22</sup> Compongono questa trilogia *Una Generazione* (*Pokolenie*, 1955), *I dannati di Varsavia* (*Kanal*, 1957), *Cenere e Diamante* (*Popiół i diament*, 1958).

dizione umana e sulle espressioni artistiche, su tutte la poesia. Domina ancora una volta l'esperienza personale e il patrimonio memoriale dell'autore, racchiusi da un itinerario che si muove da Leopoli a Gliwice, e poi verso Cracovia, Berlino, Parigi e Houston.<sup>23</sup> Nell'*incipit*, Zagajewski declina la natura del mondo che si ripercuote, condizionandola, sulla situazione umana, nella metafora del viaggio, scandito da tappe geograficamente rintracciabili che rinviano però agli stadi di un cammino spirituale. Più avanti, nel saggio, l'autore ricorre alla nozione platonica di «metaxu» per definire la condizione dell'uomo colto nel suo essere «in between», «en route», in bilico fra due forze opposte che sembrano attirarlo. Il senso e il significato del platonico «metaxu» costituiscono per Zagajewski una categoria imprescindibile e fondamentale per i grandi pensatori: «Metaxu is something more than the state of being in between [...] this category is also holds a vital, double-edged warning».<sup>24</sup> Alla ricognizione storica e critica del concetto di «metaxu» si aggiunge la definizione di una categoria utilizzata come monito e guardia contro i pericoli della retorica. In questi passaggi, il saggio si connota come scrittura critica consapevole e calibrata, e a partire dall'analisi di brani di Zbigniew Herbert e Benedetto Croce, Zagajewski arriva a definire uno degli elementi indispensabili della poesia, che racconta quell'essere «in between», fra quotidiano e straordinario: l'ironia. L'autore intende delineare la portata dell'ironia intesa come strumento retorico che da un lato si lega all'impegno politico e alla storia, dall'altro diviene oggetto di preoccupazione per il poeta. In queste pagine, a partire da una tradizione definita, Zagajewski pensa soprattutto alla propria poetica e trasforma il saggio in un percorso autoriflessivo. Malgrado manchino allusioni esplicite alla produzione poetica dell'autore, è possibile cogliere in alcuni passi il riferimento a questioni formali e contenutistiche affrontate da Zagajewski negli anni della formazione nel gruppo della *Nowa Fala*:

Only ardor is a primary building block in our literary constructions. Irony is indispensable [...] is more like the windows and doors without which our buildings would be solid monuments [...] We've learned to value things because they exist.<sup>25</sup>

In queste poche righe è immediatamente riconoscibile la poetica di Zagajewski, l'ardore dei suoi versi, l'ironia dei suoi saggi e la singolare dimensione metafisica che li attraversa. Inoltre, una delle questioni sotterranee presenti in questo saggio, e più in generale nell'intera raccolta, è la possibilità di fare poesia, appellandosi al valore mitopoietico della parola, anche e soprattutto dopo la barbarie del Novecento, seguendo l'esempio dei grandi pensatori, filosofi e intellettuali della storia recente dell'Occidente.

23 «From Lvov to Gliwice, from Gliwice to Krakow, from Krakow to Berlin (for two years), for a long while, and from there to Houston every year for four months; then back to Krakow» (ZAGAJEWSKI, *A Defense of Ardor*, cit., posizione 12).

24 *Ivi*, posizione 20.

25 *Ibid.*, posizione 21-22.

## 6 *A SMALL SUBMARINE*

In un passo di *A Defense of Ardor*, con rapida e intensa passione Zagajewski, sorretto da un'immagine che sconfinata nella poesia, ammette: «And so here I am, like a passenger on a small submarine that has not one periscope, but four».<sup>26</sup> I quattro «periscopi» sono le culture che l'autore sente proprie: polacca, francese, tedesca e inglese. Se il nesso fra cultura e lingua rimane in *Two cities* sullo sfondo, tale riflessione si impone in termini maggiormente consapevoli a partire proprio da *A defense of Ardor*, divenendo infine fondamentale nel diario-saggio *Lekka przesada - Slight Exaggeration* (2011). In *Two Cities* Zagajewski riconduce la lingua madre, il polacco, a uno degli elementi necessari per costruire un personale rapporto con la storia del proprio paese; tale rapporto, però, viene immediatamente esteso all'intera comunità di esuli che abitano inconsapevolmente Gliwice. Il polacco diventa allora parte di un'identità sospesa e incompleta. In *A defense of Ardor*, invece, la lingua si lega alla cultura letteraria e permette all'autore di misurarsi alla pari con i testi che compongono la *Weltliteratur*. In questo senso, funziona dunque la metafora dei quattro periscopi della maturità: l'atteggiamento critico di Zagajewski si evolve e si arricchisce di un'analisi che presuppone il fermento della lingua e delle sue ripercussioni culturali. In questo modo, in *Slight Exaggeration* i riferimenti imprescindibili e gli autori prediletti di Zagajewski - Miłosz, Valéry, Stendhal, Proust, Nietzsche, Mann, Kafka, Shakespeare e anche Mandel'stam, Brodskij e Nabokov - si armonizzano e si fondono con la voce critica e poetica dell'autore stesso:

When reading Kafka: the world's strangeness. [...] I liked the summaries [...] where the author revealed what would befall the hero over the next thirty page or so. We nodded off, serene in the knowledge that someone was watching over us. Our guardian angel and a kindly old writer with ink-stained fingers took turns by the child's bedside and banished all demons and fears.<sup>27</sup>

Il tono e la forma di questo *incipit* accompagnano il lettore alla scoperta di un'idea di poetica e di letteratura in cui l'autore diventa una divinità creatrice, buona e rassicurante. Spesso nelle sue opere Zagajewski ricorre all'assimilazione della figura del poeta con quella della divinità, unite dalla capacità di creare e ordinare mondi e bellezza. Malgrado questa predilezione, Zagajewski appare nei suoi saggi quali novello *flâneur*, eterno viaggiatore che oppone all'ordine e al rigore il caos del frammento e del procedere senza meta. In questo senso, ritorna l'essenza profonda del pensiero dell'autore, condannato all'essere «in between».

L'importanza che Zagajewski riconosce alla lingua e alla cultura che la trasmette implica per l'autore anche la rilettura del contesto familiare e dei suoi componenti; non a caso, infatti, *Slight Exaggeration* ha fra i personaggi principali (forse un secondo personaggio principale), il padre di Zagajewski. In queste pagine, in cui ritorna la tendenza al frammento e al disordine, l'istanza autoriale, matura e consapevole di sé e del mondo a cui appartiene, celebra la figura del padre, considerandola costantemente quale depo-

<sup>26</sup> *Ivi*, posizione 115.

<sup>27</sup> ADAM ZAGAJEWSKI, *Slight Exaggeration*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2011, posizione 68.

sitario di conoscenza e cultura. In questo saggio, Zagajewski compie dolorose ma potenti riflessioni che riguardano soprattutto la condizione dell'esilio, la smaterializzazione del mito di Leopoli e la ridefinizione della propria identità. Dopo aver raccontato di un viaggio fugace e tremendamente reale nella città natale, Zagajewski predispone quasi distratamente una serie di affermazioni che ridefiniscono i termini e la discussione sulla condizione dell'esilio:

My generation had already lost this sense, I didn't suffer, I was an observer, not an emigrant. [...] In childhood I observed that vast community of emigrants [...] I don't intend to deny it [...] I watched them [...] I might even say it changed my life, it pierced me, it shaped me, that great, sad spectacle, that mournful parade; [...] So there may be some link between what I saw as a child and what I do now, but I wasn't an exile. I'm not an exile. But I'm not settled either.<sup>28</sup>

In questo lungo e intenso passaggio, l'autore si aggrappa all'esperienza e al suo valore conoscitivo, precisando di non aver subito l'esilio, ma di averlo osservato, guardato. Ma l'immagine del padre presente in queste pagine e la voce sicura dell'autore definiscono una condizione greve e complicata, che lo stesso Zagajewski immortalava per sempre:

I'm not displaced; but once I realized that my family tree was a tree of displacement, I also realized that the grain of unreality I kept encountering grew from wanderings, uncertain tomorrows, from suitcases with gamping, hungry maws.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, posizione 67-68.

<sup>29</sup> *Ibid.*, posizione 70.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADORNO, THEODOR W., *Il saggio come forma*, in *Note per la letteratura 1943-1961*, Torino, Einaudi, 1979. (Citato a p. 207.)
- BARTOLINI, MARIA GRAZIA e GIOVANNA BROGI BERCOFF (a cura di), *Kiev e Leopoli. Il "testo" culturale*, Firenze, Firenze University Press, 2007. (Citato alle pp. 207, 208.)
- BERARDINELLI, ALFONSO, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002. (Citato a p. 207.)
- CAVANAGH, CLARE, *Lyrical Ethics: The poetry of Adam Zagajewski*, in «Slavic Review», LIX/1 (2000), pp. 1-15. (Citato a p. 209.)
- *Lyrical and public: The case of Adam Zagajewski*, in «World Literature Today», LXXIX/2 (2005), pp. 16-19. (Citato a p. 209.)
- GRABOVITZ, GEORG G., *Mythologizing Lviv/Lwów*, in «Harvard Ukrainian Studies», XXIV (2000), pp. 313-342. (Citato a p. 207.)
- HIRSH, MARIANNE, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012. (Citato a p. 209.)
- KERSKI, BASIL, *Der Essay als Raum freien Denkens. Gespräch mit Adam Zagajewski und Sebastian Kleinschmidt*, in «Sinn und Form», IV (2013), pp. 508-518. (Citato a p. 208.)
- LEJEUNE, PHILIPPE, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986. (Citato a p. 207.)
- LUKÁCS, GYÖRGY, *L'anima e le forme. Teoria del romanzo*, a cura di SERGIO BOLOGNA, Milano, SE, 2002. (Citato a p. 207.)
- SAID, EDWARD W., *Reflections on Exile*, Cambridge, Harvard University Press, 2000. (Citato a p. 207.)
- SHALLSCROSS, BOŽENA, *Through the Poet's Eye. The travels of Zagajewski, Herbert, and Brodsky*, Evaston, Northwestern University Press, 2002. (Citato a p. 209.)
- STAROBINSKI, JEAN, *Peut-on-définir l'essai?*, in *Cahiers pour un temps*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985. (Citato a p. 207.)
- ZAGAJEWSKI, ADAM, *Solidarity, Solitude. Essays*, New York, Eco Press, 1990. (Citato a p. 211.)
- *Two cities. On Exile, History, and the Imagination*, Athens, University of Georgia Press, 2002. (Citato alle pp. 211-213.)
- *A Defense of Ardor*, New York, Farrar, Straus e Giroux, 2004. (Citato alle pp. 213, 215, 216.)
- *Slight Exaggeration*, New York, Farrar, Straus e Giroux, 2011. (Citato alle pp. 216, 217.)



## PAROLE CHIAVE

Adam Zagajewski; Saggio; Poesia; Letteratura polacca; Esilio; Memoria collettiva; Cultura nazionale; Post-memory.

## NOTIZIE DELL'AUTRICE

Sara Tongiani ha conseguito il Dottorato in Letterature Comparete all'Università di Torino (2012), dal 2014 è Cultrice della materia Storia e Critica del Cinema all'Università di Genova, dove dal 2015 è dottoranda in Digital Humanities. Tra le pubblicazioni recenti: *Westworld: dove la finzione è reale*, in P. Montani (a cura di), *Il Realismo nelle arti (e altrove)*, «Costellazioni», IV (2017, in corso di pubblicazione); *Le molte vite di James Bond: da divertissement a icona popolare*, in *James Bond. Fenomenologia di un mito (post)moderno*, a cura di M. Pollone, Bietti 2016; *L'altro Castellani. Weltliteratur e immagine filmica*, «L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes», II (2016). Ha inoltre pubblicato saggi su letteratura e cinema in volumi e riviste quali «Elephant&Castle», «Quêtes Littéraires», «Between», «Rivista di storia e letteratura religiosa». È autrice della monografia *Tra assurdo e atonalità: le forze del male nel Doktor Faustus di Thomas Mann e nel Master i Margarita di Michail Afanasevič Bulgakov* (De Ferrari 2009).

saratongiani@gmail.com


## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

SARA TONGIANI, *Adam Zagajewski: nel segno dell'esilio*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IX (2018), pp. 207–219.

L'articolo è reperibile al sito <http://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.



PENSER LA FRONTIÈRE ENTRE ESSAI ET  
AUTOBIOGRAPHIE À PARTIR DE LA BANDE DESSINÉE.  
*ARE YOU MY MOTHER?* D'ALISON BECHDEL

ANNE GRAND D'ESNON – *École Normale Supérieure de Lyon*

Dans cet article, *Are You My Mother?* d'Alison Bechdel permet d'interroger deux frontières de l'essai : d'une part la frontière générique entre essai et autobiographie questionnée par la possibilité d'un « essai autobiographique », d'autre part une frontière médiatique remise en cause par l'émergence de l'essai de bande dessinée. *Are You My Mother?* est une œuvre autobiographique fortement réflexive qui suit la découverte par l'auteur des travaux de la psychanalyse et se penche à la fois sur les relations mère-enfant et les continuités entre écriture romanesque, autobiographie et psychanalyse, articulant ainsi matériau autobiographique et réflexion générale. L'œuvre prend en particulier la forme d'un dialogue constant avec les travaux de Donald Winnicott, dialogue très visible formellement à travers l'abondance de cases uniquement consacrées aux citations ou bien l'association d'un article du psychanalyste au titre de chaque chapitre. La frontière entre essai et autobiographie s'incarne dans les spécificités du médium, en particulier son fonctionnement séquentiel, traditionnellement associé au récit, et la relation entre texte et images. Alison Bechdel s'appuie ainsi sur de nombreuses ruptures de la séquentialité narrative et sur des progressions parallèles entre récitatifs et séquence d'images pour confronter expérience et concepts théoriques, en déstabilisant en même temps toute correspondance univoque par la multiplication des récits et des personnages.

Based on Alison Bechdel's *Are You My Mother?*, this article is a discussion on two boundaries of the essay: a generic boundary between essay and autobiography, questioned by the possibility of autobiographical essay, and an intermedial boundary challenged by the development of graphic essays in comics. *Are You My Mother?* is a self-reflexive autobiographical work which describes the author's discovery of psychoanalysis and deals at the same time with mother-child relationships and the continuity between novel writing, autobiography and psychoanalysis, thus articulating autobiographical material and general thoughts. The book can be described in particular as a consistent dialogue with Donald Winnicott's work, which we can see through the profusion of panels entirely devoted to quotes or the association of one of his articles to each chapter title. The boundary between essay and autobiography is embodied in the specificities of the medium, in particular its sequential mode, usually associated with narrative, and text / image relations. Alison Bechdel frequently breaks narrative sequentiality and uses parallel progressions of recitatives and iconic sequences to confront her experience and theoretical concepts, disrupting in the process any simple correspondence by multiplying narratives and characters.

Évoquant la multiplication de récits biographiques, de reportages, d'enquêtes, d'ouvrages de vulgarisation ou d'essais dans la production contemporaine de bande dessinée, Thierry Groensteen souligne que la non-fiction en bande dessinée ne peut plus être réduite à sa manifestation la plus ancienne, l'autobiographie, qui s'est développée dans les années 70 aux États-Unis et dans les années 90 en France, et parle d'un phénomène d'« extension du domaine de la non-fiction ».<sup>1</sup> Cette expression rend bien compte de la réticence éditoriale et critique à catégoriser *a priori* ces œuvres en genres bien distincts – par référence aux genres littéraires traditionnels – quand ce phénomène se comprend d'abord dans la perspective d'un renouvellement profond de la bande dessinée dont la tradition est étroitement liée à la fiction, domaine lui-même fortement segmenté par un « système des genres »<sup>2</sup> bien spécifique.

1 THIERRY GROENSTEEN, *La Bande dessinée au tournant*, Angoulême / Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2017.

2 THIERRY GROENSTEEN, *Un Objet culturel non identifié*, Angoulême, Éditions de l'An 2, 2006, pp. 62-

Toutefois, cette production d'œuvres de non-fiction n'est pas sans effets sur la façon de penser les genres et appelle une perspective transmédiatique susceptible de franchir la frontière théorique entre la littérature et d'autres médiums : la thèse en cours de préparation de Maxime Hureau sur « l'essai dessiné » entreprend ainsi ce travail sur le genre de l'essai, à partir d'une acception large du terme destinée à rendre compte des spécificités de l'inscription de ce genre dans la production de bande dessinée.<sup>3</sup>

La frontière médiatique entre littérature et bande dessinée est en même temps redoublée par la difficulté à identifier des frontières génériques claires à l'intérieur de la production de bandes dessinées non-fictionnelles, difficulté que posait d'ailleurs déjà la production de littérature non-fictionnelle, néanmoins plus théorisée.<sup>4</sup> L'étude de la frontière générique entre autobiographie et essai dans le cadre de la bande dessinée mettra ainsi en exergue quelques enjeux d'une perspective transmédiatique sur l'essai. Parue en 2012, la bande dessinée *Are You My Mother?* d'Alison Bechdel me permettra d'interroger cette frontière générique. Fortement réflexive, cette œuvre autobiographique adressée à sa mère retrace la découverte par l'auteur des travaux de la psychanalyse et s'appuie sur un dialogue constant avec les travaux de Donald Winnicott pour interroger à la fois les relations mère-enfant et les continuités entre écriture romanesque, autobiographie et psychanalyse.

## I UN ESSAI AUTOBIOGRAPHIQUE ?

La tension entre le propos théorique et le matériau autobiographique dans *Are You My Mother?* donne une pertinence à chaque paradigme générique : du point de vue de l'autobiographie – paradigme privilégié par la narratrice – les concepts et les appuis de la psychanalyse ont une fonction explicative et permettent à la narratrice de ressaisir, comprendre et mettre en forme sa propre vie ; du point de vue de l'essai, la dimension autobiographique permet de toujours ancrer les réflexions générales dans l'expérience,

63. Thierry Groensteen désigne par cette expression des catégories en général transmédiatiques issues de la littérature populaire et associées à des conventions fixes (science-fiction, policier, fantasy, etc.).

<sup>3</sup> Intitulée *Vers l'essai dessiné : perspectives historiques, industries culturelles et formes contre-culturelles*, la thèse de Maxime Hureau est en cours de préparation depuis octobre 2016 à l'Université de Limoges sous la direction d'Irène Langlet. Voir la brève présentation de « L'essai dessiné » dans l'argument du séminaire « L'essai médiatique », organisé par le laboratoire Espaces Humains et Interactions Culturelles (EHIC) à l'Université de Limoges (<https://essaimedia.hypotheses.org/argument>).

<sup>4</sup> Les riches théorisations de l'essai et de l'autobiographie en témoignent, mais demeurent cependant une forme d'exception au sein des genres non-fictionnels, beaucoup plus divers. Jean-Louis Jeannelle met en lien ce manque relatif de théorisation à « la structuration progressive de la production écrite esthétique autour de la fiction et de la poésie, au détriment d'un vaste ensemble de textes en prose non fictionnels, subsumables sous le terme très général de "genres factuels" ». Il précise : « Sont ainsi concernés les écrits scientifiques, l'histoire, la philosophie, la critique, les récits de soi, les récits de voyage, la littérature de témoignage, les genres oratoires ou les écritures ordinaires. Cette satellisation d'un grand nombre de modèles ayant joui jusqu'alors pour beaucoup d'entre eux d'une véritable légitimité, mais peu à peu écartés en raison de leur trop grande disparité avec l'idéal que l'on se fait depuis l'époque romantique de la littérature, représente l'objet propre de l'histoire littéraire, son véritable enjeu théorique » (JEAN-LOUIS JEANNELLE, *Histoire littéraire et genres factuels*, in « Fabula-LhT » (février 2005), <http://www.fabula.org/lht/0/jeannelle.html>).

évitant l'écueil d'un système conceptuel clos et s'éloignant d'un simple travail de médiation et de synthèse des travaux présentés. Le terme « essai autobiographique », susceptible de rendre compte de cette double appréhension générique, soulève immédiatement un paradoxe : comment identifier une forme intermédiaire entre essai et autobiographie alors que la théorie de l'essai s'inscrit si souvent dans un paradigme du mixte ou de l'entre-deux ?<sup>5</sup> La tension entre réflexion générale et implication subjective ou expérience personnelle semble en effet à première vue caractéristique de l'essai lui-même.<sup>6</sup>

Différents critères, discutés par Vincent Ferré dans son article *Frontières de l'essai et de l'autobiographie*,<sup>7</sup> peuvent cependant servir d'appuis pour distinguer l'essai des écritures personnelles (et en particulier de l'autobiographie) : la fluidité des deux principaux critères,<sup>8</sup> la place du récit et la nature de l'objet de l'œuvre, que j'examinerai successivement, permettent en effet de penser une continuité entre essai et autobiographie.

### 1.1 LA PLACE DU RÉCIT : NON-LINÉARITÉ NARRATIVE ET RÉFLEXIVITÉ

Essai et autobiographie sont d'abord distingués à partir d'un ensemble de traits relatifs à la présence du récit et à son organisation linéaire ou chronologique<sup>9</sup> dans l'autobiographie, par opposition à l'essai, décrit d'abord comme un discours. Or le critère du récit est fluide, comme le rappelle Philippe Lejeune lorsqu'il définit l'autobiographie : « Le texte doit être *principalement* un récit, mais on sait toute la place qu'occupe le *discours* dans la narration autobiographique ». <sup>10</sup> Réciproquement, la référence au récit est très présente dans la théorie de l'essai. Dans l'autobiographie contemporaine, non seulement la linéarité chronologique du récit est fortement mise en cause, mais l'alternance entre des passages de récits et des passages réflexifs engage également l'opposition entre récit et discours comme critère de définition. Or dans le cas d'une bande dessinée autobiographique, cette opposition est d'emblée complexifiée par l'articulation attendue de récitatifs à la première personne et de séquences narratives d'images : c'est sur cet aspect

- 5 IRÈNE LANGLET, *L'Abeille et la Balance. Penser l'essai*, Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 81-123.
- 6 La subjectivité affichée de l'essayiste serait en particulier propre à une certaine tradition qui n'est qu'une modalité du genre, que Marc Angenot a proposé de nommer « essai-méditation » (MARC ANGENOT, *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982, p. 47). La notion d'expérience, plus transversale, rend peut-être mieux compte des traits inductifs et empiriques de la tradition anglophone.
- 7 VINCENT FERRÉ, *Frontières de l'essai et de l'autobiographie*, in FRANÇOIS SIMONET-TENANT, *Le Propre de l'écriture de soi*, Paris, Téraèdre, 2007, pp. 43-49.
- 8 Le troisième critère, qui repose sur la nature de l'instance énonciative (le « je » de l'essayiste) et le rapport de l'essai à la fiction, est à la fois plus binaire et plus contestable, comme le souligne Vincent Ferré qui insiste sur la différence entre *fictionnalité* et *littérarité*. Sans développer davantage cet aspect, je voudrais tout de même souligner l'important écart théorique que produit l'absence d'ancrage énonciatif équivalent des images de bande dessinée : bien que certaines théories de la bande dessinée proposent de théoriser une énonciation graphique qui coexiste avec l'énonciation verbale sous la forme d'une instance énonciative, parfois nommée « monstateur » (proposition qui se heurte à un certain nombre d'objections que je ne développerai pas ici), il n'existe du moins aucun « je » du dessin dont on puisse discuter linguistiquement la nature référentielle ou fictive, comme c'est le cas dans le débat essentiel ouvert par la théorie littéraire et la linguistique associé à une approche par l'énonciation des genres littéraires et en particulier du récit fictionnel. Voir KÄTE HAMBURGER, *Logique des genres littéraires*, trad. par PIERRE CADIOT, Paris, Éditions du Seuil, 1986.
- 9 LANGLET, *L'Abeille et la Balance*, cit., pp. 60-61.
- 10 PHILIPPE LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, pp. 14-15.

que le récit graphique d'Alison Bechdel est particulièrement intéressant.

La première œuvre autobiographique d'Alison Bechdel, *Fun Home*,<sup>11</sup> qui porte sur l'homosexualité secrète et le suicide de son père, présente une structure narrative très équilibrée, qui ne répond que ponctuellement à un principe d'alternance de plusieurs strates de récit et plus souvent à une organisation en réseau des différentes séquences narratives. *Are You My Mother?* présente non seulement le même type de structure réticulaire, mais comporte en fait des séquences narratives suivies relativement plus longues. Pourtant, *Fun Home* ne pourrait pas être décrit comme un essai autobiographique, quelle que soit l'importance qu'y prenne le commentaire des événements passés. On peut alors chercher du côté de la réflexivité beaucoup plus marquée dans *Are You My Mother?* un symptôme de sa dimension essayiste : l'œuvre est en effet en grande partie construite autour de la représentation de sa propre composition laborieuse (qui prend environ sept ans) et des discussions entre Alison et sa mère, Helen Bechdel, à propos de sa démarche autobiographique. Helen Bechdel, après avoir lu les premiers chapitres, s'exclame d'ailleurs à la fin de l'œuvre : « It's a metabook ! »<sup>12</sup> (« C'est un métalivre ! »). Ce choix se traduit par une multiplication de longues séquences narratives d'images montrant Alison Bechdel à sa table de travail, lisant des œuvres mentionnées dans *Are You My Mother?*, recueillant des éléments autobiographiques en discutant avec sa mère, consultant des objets personnels ou des photographies ou bien parlant avec sa psychothérapeute Carol de sa vie personnelle et professionnelle.

De cette façon, un large espace narratif est ouvert autour de la période de composition de l'œuvre et concurrence les séquences narratives plus directement rétrospectives – en particulier les scènes d'enfance. L'opposition temporelle entre énonciation au présent et récit au passé, qui recoupe l'opposition entre discours et récit dans l'autobiographie en littérature, est ainsi doublement perturbée : d'un côté par la séquentialité narrative propre à la bande dessinée,<sup>13</sup> de l'autre par l'alternance entre passé et présent dans les récitatifs pour faire référence à la période de composition d'*Are You My Mother?* (voir fig. 1, p. 225).<sup>14</sup> Les séquences consacrées à la maturation et à la composition de l'œuvre sont toujours l'occasion d'une réflexion sur l'autobiographie et sur le rapport d'Alison Bechdel à l'écriture. La formule d'Irène Langlet pour caractériser l'essai comme littérature personnelle rend sensible l'importance du rapport à un présent dynamique et à la réflexivité dans l'essai : « Si l'essai est une littérature personnelle, c'est ... dans un sens différent de l'autobiographie, dont le “voici ce que je suis devenu” se mue, dans l'essai, à un “voici ce que je suis, et, ce que disant, je deviens” ».<sup>15</sup> Ces deux aspects sont fondus dans *Are You My Mother?* en raison de l'organisation de la temporalité, synthétisée au

11 ALISON BECHDEL, *Fun Home*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2006.

12 ALISON BECHDEL, *Are You My Mother?*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2012, p. 285 ; *C'est toi ma maman ?*, trad. par LILIANE SZTAJN et CORINNE JULVE, Paris, Denoël Graphic, 2013, p. 291.

13 En effet, l'inscription de la temporalité dans l'énonciation n'a de sens en bande dessinée qu'à l'égard des énoncés verbaux et du système de temps propre au langage verbal, tandis que les images ne s'inscrivent que dans une temporalité relative (la convention la plus répandue veut qu'une case en suivant une autre montre une action qui se déroule après l'action montrée par la première) ou indiquée par des éléments conventionnels ou exogènes (comme les récitatifs).

14 BECHDEL, *Are You My Mother?*, cit., p. 284.

15 LANGLET, *L'Abeille et la Balance*, cit., p. 207.

début de l'ouvrage dans une pleine page (voir fig. 2, p. 226),<sup>16</sup> et en particulier grâce aux allers-retours incessants entre l'enfance d'Alison, la période marquée par sa relation avec sa compagne Eloise et sa rencontre avec sa première psychologue, Jocelyn, et toute la période ouverte par son passage à l'écriture autobiographique associée à sa rencontre avec Carol, psychothérapeute formée à la psychanalyse.

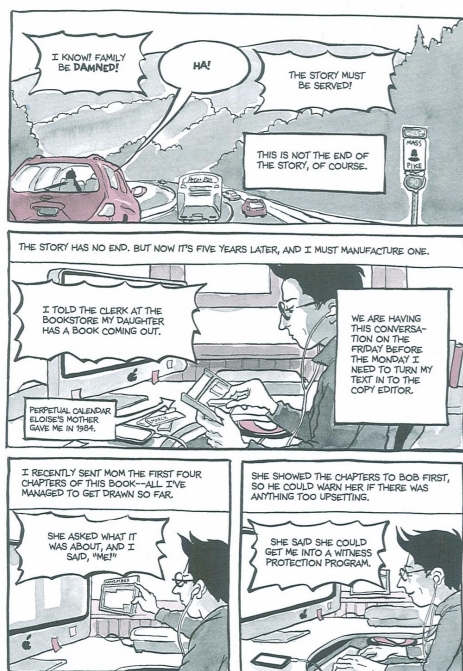


FIG. 1: Excerpt from *Are You My Mother?: A Comic Drama* by Alison Bechdel. Copyright (c) 2012 by Alison Bechdel, used by permission of Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company. All rights reserved.

Pourtant, la réflexivité reste encore insuffisante pour « sortir » de l'autobiographie, qui s'accommode très bien d'une forte présence du discours réflexif. La notion d'autoportrait proposée par Michel Beaujour s'appuie précisément sur « l'absence d'un récit suivi »<sup>17</sup> pour le distinguer de l'autobiographie. Ce terme, susceptible de rendre compte d'une telle organisation de la temporalité narrative, pose toutefois un problème en raison son origine picturale, qui se distingue justement de la séquentialité de la bande dessinée et suppose un principe de synthèse opposé au cheminement complexe de la réflexion et l'itinéraire de pensée d'*Are You My Mother?*.<sup>18</sup> Il faut par conséquent attribuer le glissement vers l'essai à un rapport spécifique au savoir et à un déplacement d'objet et

<sup>16</sup> BECHDEL, *Are You My Mother?*, cit., p. 22.

<sup>17</sup> MICHEL BEAUJOUR, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980, p. 8.

<sup>18</sup> Michel Beaujour lui-même exprime son insatisfaction à l'égard de la dimension métaphorique du terme « autoportrait » au début de *Miroirs d'encre*: « Le mot *autoportrait* ne me satisfait guère. [...] Dans le contexte littéraire, cette métaphore ne se laisse pas filer indéfiniment [...]. Elle permet seulement de fixer – et de fausser – certaines intentions » (*ibidem*, p. 7).



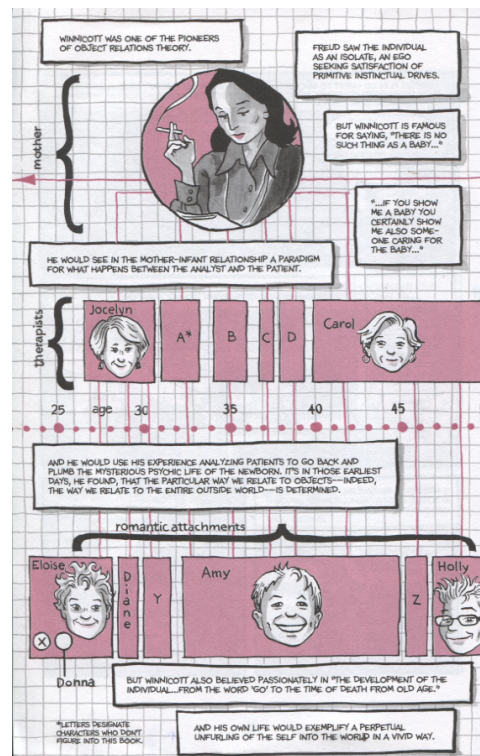


FIG. 2: Excerpt from *Are You My Mother?: A Comic Drama* by Alison Bechdel. Copyright (c) 2012 by Alison Bechdel, used by permission of Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company. All rights reserved.

d'intention. La formule souvent citée d'Alfred Kazin pour décrire l'essai, « not the self, but the self thinking », <sup>19</sup> est un pivot intéressant : si cette formule décrit l'essai comme un discours fortement ancré dans un sujet et associé à une réflexivité qui deviendrait finalement l'objet même de l'œuvre, elle fait aussi écho chez Alison Bechdel aux thématiques explorées dans *Are You My Mother?*: le *self* et son rapport à la pensée et à l'écriture.

## 1.2 MATÉRIAU AUTOBIOGRAPHIQUE, OBJETS DU MONDE ET « CORPUS CULTUREL » : L'INTIME PEUT-IL ÊTRE UN OBJET EXTÉRIEUR ?

Le deuxième critère avancé pour distinguer essai et autobiographie repose en effet sur une opposition d'objet : « l'autobiographie raconte une vie, l'essai parle d'objets du monde ». <sup>20</sup> Au matériau autobiographique sont opposés des « objets du monde », des « objets extérieurs », parfois des « objets culturels » voire un « corpus culturel » selon l'expression de Paquette : « si l'autobiographie et le journal intime s'édifient à partir d'un corpus culturel, ils relèvent alors de l'essai ; sans quoi ils doivent être classés comme genre

<sup>19</sup> ALFRED KAZIN, *The Open Form. Essays for our time*, New York, Harcourt, Brace & World, 1961, p. II, cité dans FERRÉ, *Frontières de l'essai et de l'autobiographie*, cit., p. 43.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

littéraire distinct ».<sup>21</sup> Cette distinction fait apparaître la difficulté à définir précisément ce que l'on entend par ces multiples expressions, dès lors que les thématiques abordées relèvent de l'intime ou de l'intériorité, susceptibles de ménager des espaces de transition entre le récit autobiographique et la réflexion libre sur un objet : les objets d'*Are You My Mother?* sont ainsi – à grands traits – l'écriture et le récit de soi, la relation entre mère et enfant, la psyché et ses modes d'interaction avec autrui et le monde.

*Are You My Mother?* repose en fait sur une tension entre l'horizon unificateur du matériau autobiographique autour d'un individu singulier d'une part, et la démultiplication des thématiques abordées, des références et des approches d'autre part : d'un côté, non plus « la vie » mais un aspect de la vie de l'autrice – la relation entre Alison et sa mère, et en particulier la façon dont leur relation affecte et est affectée par le choix d'Alison de l'écriture autobiographique ; de l'autre, un vaste corpus de références qui permet d'aborder à la fois la psychanalyse et son histoire, le genre autobiographique et les fonctions de l'écriture, y compris fictionnelle.

Pourtant, cette unité associée au matériau autobiographique est en réalité un point de bascule : la mère est à la fois un élément référentiel – mais d'emblée relationnel, puisqu'il ne s'agit pas d'abord d'Helen Bechdel comme personne mais de *la mère d'Alison Bechdel* – et un élément conceptuel auquel se rattachent toutes les thématiques abordées, comme figure paradigmatique de l'altérité.<sup>22</sup>

C'est ainsi le déplacement *hors de soi* qui devient le point d'équilibre de l'essai autobiographique, sous deux aspects principaux qui répondent au questionnement obsessionnel de l'autrice sur la capacité de l'écriture à « transcender le sujet » : la relation d'une part, la généralisation et l'universalisation d'autre part. Le premier mode de déplacement engage essentiellement le travail sur le personnage, tandis que le deuxième problématise le rapport du récit autobiographique singulier à un discours théorique, conceptuel ou général.<sup>23</sup> Cependant, la psychanalyse propose précisément une modélisation théorique de la relation, redoublant le déplacement : la page de synthèse qui présente, à partir de la figure unificatrice de la mère, tous les personnages de l'œuvre avec lesquels l'autrice est en relation inscrit ce déplacement *hors de soi* sous le patronage de Winnicott, en opposant (à grands traits) le psychanalyste britannique à Freud (voir fig. 2, p. 226) :

Freud saw the individual as an isolate, an ego seeking satisfaction of primitive instinctual drives.

21 JEAN-MARCEL PAQUETTE, *Prologomènes à une théorie de l'essai*, in «Kwartalnik Neofilologiczny», XXXIII/4 (1986), p. 453, cité dans LANGLET, *L'Abeille et la Balance*, cit., p. 85.

22 On peut souligner à cet égard le rapport complexe qu'entretient *Are You My Mother?* avec une pensée essentialiste du genre (*gender*), dans laquelle la fonction de parent ne semble échoir qu'à la mère d'un enfant. Si les écrits de Winnicott, omniprésents, participent de la construction de cette perspective et s'articulent par ailleurs à la thématique du père absent dans le récit autobiographique, on observe un effort évident pour penser la figure de la mère en-dehors d'une idéologie de « l'altérité sexuelle » et d'une interprétation rigide des corps (qu'Alison Bechdel attribue à Freud). Le signe le plus évident de cet effort est visible à travers la figure de Winnicott comme « mère d'élection » pour l'autrice, et non comme père spirituel.

23 C'est ce dernier aspect qui met en évidence le déplacement générique entre *Fun Home* et *Are You My Mother?* : le travail de mise en relation est bien présent dans *Fun Home* et s'appuie sur un riche corpus littéraire de fiction, qui permet de multiplier les personnages. En revanche, ce procédé ne donne jamais lieu dans *Fun Home* à une tentative de généralisation ou de conceptualisation des expériences singulières.

But Winnicott is famous for saying, « There is not such think as a baby... »  
 «...if you show me a baby you certainly show me also someone caring for the  
 baby... »

Freud voyait l'individu comme isolé, un ego cherchant la satisfaction des pulsions primitives.

Mais Winnicott est célèbre pour avoir dit : « un bébé, cela n'existe pas... »

« lorsqu'on me montre un bébé, on me montre à coup sûr quelqu'un qui s'occupe de lui... ».<sup>24</sup>

C'est à partir de ce déplacement que l'abondance de citations et de références théoriques et littéraires, qui pouvait dans un premier temps apparaître comme le marqueur essentiel de la dimension essayiste de l'œuvre en introduisant un « corpus culturel » légitime,<sup>25</sup> prend une signification plus complexe : les références théoriques apportent des concepts généraux confrontés à l'expérience autobiographique, en même temps qu'elles justifient et unifient les thématiques abordées en donnant une base théorique aux liens entre la relation intime (la relation de parenté ou la relation amoureuse), la psychanalyse et l'écriture. De surcroît, les auteurs ou autrices cités deviennent des personnages publics par opposition aux personnages de l'entourage personnel d'Alison Bechdel, moins facilement « partageables » : les références théoriques sont ainsi dédoublées par la matière biographique attachée à une existence historique. La projection sur ces personnages est une des stratégies utilisées par Alison Bechdel pour extérioriser des questionnements de nature intime associés à l'expérience personnelle, de concert avec leur conceptualisation théorique, l'exploration de certains fonctionnements psychologiques ou psychiques, et le questionnement sur la nature des émotions et la genèse des relations.

À la différence d'autres champs du savoir souvent impliqués par l'essai, comme l'histoire, la critique littéraire ou la philosophie, la psychanalyse propose ainsi une méthode singulière, d'emblée ancrée dans l'expérience, et surtout dans l'interaction discursive entre deux individus. C'est sur ce cadre qu'Alison Bechdel s'appuie pour envisager la psychanalyse comme une théorie de la littérature et de sa propre écriture autobiographique.

### 1.3 DISCOURS ANTI-AUTOBIOGRAPHIQUES ET POSITIONNEMENT GÉNÉRIQUE DANS LE MÉTADISOURS DE L'ŒUVRE

Convoquer les pôles génériques de l'essai et de l'autobiographie pour qualifier *Are You My Mother?* soulève une objection : l'absence de problématisation du genre de l'essai dans le métadiscours d'une œuvre qui, à l'inverse, thématise et questionne constamment l'expression autobiographique. Mais plus précisément, le déplacement vers l'essai dans *Are You My Mother?* est largement justifié par la nécessité de « transcender le sujet », nécessité elle-même associée à un point de départ anti-autobiographique : la légitimité

<sup>24</sup> BECHDEL, *Are You My Mother?*, cit. ; *C'est toi ma maman ?*, cit., p. 28.

<sup>25</sup> Les principaux auteurs et autrices cités sont, par ordre d'apparition, Virginia Woolf, Donald Winnicott, Sylvia Plath, Sigmund Freud, Alice Miller, Carl Jung, Adrienne Rich, Anne Bradstreet, Jacques Lacan et Adam Phillips. Bien que le terme « corpus » prenne ici une acception très littérale en raison de la pratique étendue de la citation, il faut cependant noter que l'expression de Paquette ne renvoie pas nécessairement à une existence textuelle en-dehors du rapport qui s'établit lorsqu'un essai se saisit de ces objets.

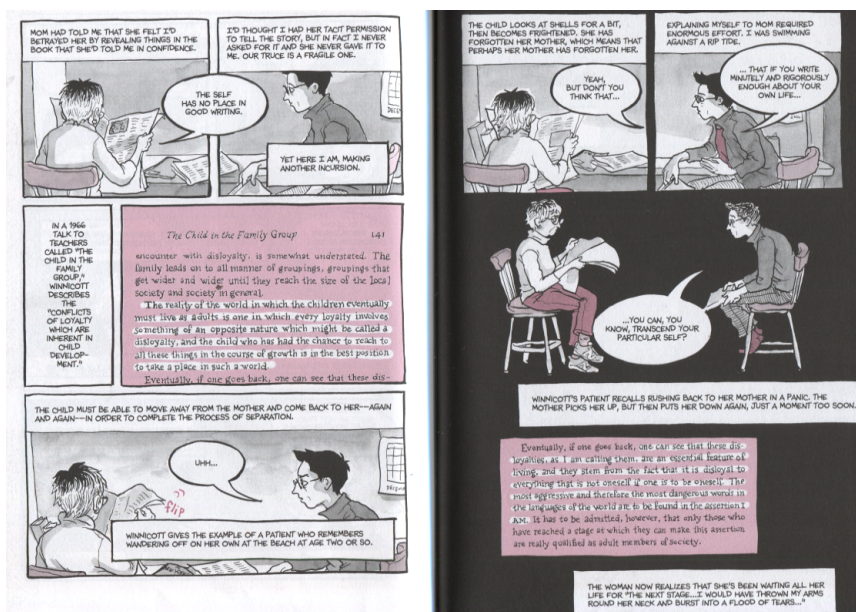


FIG. 3: Excerpt from *Are You My Mother? : A Comic Drama* by Alison Bechdel. Copyright (c) 2012 by Alison Bechdel, used by permission of Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company. All rights reserved.

de l'écriture autobiographique ne cesse en effet d'être remise en cause par Helen Bechdel qui reproche à sa fille – et à l'ensemble de la littérature contemporaine – d'écrire trop sur elle-même (voir fig. 3, p. 229) :<sup>26</sup> « I just don't know why everyone has to write about themselves. [...] The self has no place in a good writing »<sup>27</sup> (« Je ne sais vraiment pas pourquoi tout le monde pense devoir écrire sur soi. [...] Le "soi" n'a pas sa place dans un bon texte »).

Cette critique, intériorisée par la narratrice, induit un positionnement générique très particulier puisque l'œuvre ne cesse de convoquer d'autres genres littéraires et d'autres formes de discours, esquissant une théorie générale qui articule toutes les formes médiatisées – intellectuelles ou artistiques – de rapport à soi et aux autres. D'un côté, l'œuvre met en avant l'investissement du sujet dans une pratique de type littéraire ou narrative relative à soi et à autrui : l'écriture d'un journal personnel, la relation entre analyste et patiente lors d'une thérapie, les conversations entre Alison et sa mère et l'écriture d'ouvrages autobiographiques consacrés à ses parents sont ainsi fondues dans un même paradigme. La poésie et le théâtre, dans leur rapport à l'expression authentique de soi et au masque, viennent compléter cette pensée des genres. De l'autre côté, la littérature est envisagée comme une pensée du lien entre général et particulier, dont le modèle est le roman par son pouvoir de symbolisation. *To the Lighthouse*, la principale référence littéraire de l'œuvre, est ainsi décrit selon les deux perspectives : comme un outil de deuil pour Woolf par sa dimension semi-autobiographique, et comme une tentative de création de

26 BECHDEL, *Are You My Mother?*, cit., pp. 200-201.

27 *ibidem*, pp. 199-200 ; *C'est toi ma maman ?*, cit., pp. 205-206.

figures universelles. Les travaux de psychologues ou de psychanalystes s'inscrivent quant à eux dans ces deux aspects mais moins du point de vue de leur écriture que de ce qui se joue dans la lecture.

Alison Bechdel propose donc une pensée de l'expression qui s'affranchit largement des catégories génériques pour faire de la médiation entre soi et le monde et de la représentation de cette relation un enjeu fondamental dont ni le récit, ni la fiction, ni la présence d'une subjectivité explicite, ni la volonté de publication, ni même en réalité les notions d'art et de littérature ne sont des conditions nécessaires, puisqu'une interaction comme la conversation y est aisément intégrée. Il s'agit de faire du *self* le cœur de cette théorie unifiée de l'expression littéraire, personnelle ou artistique, dans une acception beaucoup plus large que l'écriture autobiographique, alors qu'Helen Bechdel propose une vision de la littérature fondée sur l'expulsion du sujet, dont les présupposés sont plus traditionnels et dont l'horizon générique est la poésie.

Étonnamment, les enjeux de légitimation de la bande dessinée ou de littérarité de l'essai sont court-circuités dans le métadiscours d'*Are You My Mother?* par la question obsessionnelle du dépassement de soi dans l'écriture. Paradoxalement, le choix de la bande dessinée, qui n'a rien d'évident, n'est jamais réellement mis en avant dans le positionnement de l'autrice par rapport aux genres traditionnels, alors qu'il a des conséquences majeures sur sa propre démarche artistique. De la même façon, l'abondance des références théoriques, qui a pourtant été fortement critiquée dans la réception de l'œuvre, n'est à aucun moment assimilée dans son métadiscours à une moindre valeur de l'œuvre, contrairement au contenu autobiographique. Au contraire, Alison Bechdel se sert de ces références théoriques pour recréer une dialectique susceptible de résoudre l'accusation d'égoïsme faite à l'autobiographie, dépassant ainsi *de facto* cette catégorie générique qu'elle continue pourtant de revendiquer.

## 2 DÉCOUVERTES, USAGES ET TRANSMISSION D'UN SAVOIR : « FOR NOTHING WAS SIMPLY ONE THING »

Tirée de *To the Lighthouse*, œuvre abondamment citée par la suite, la courte épigraphe d'*Are You My Mother?*, « For nothing was simply one thing »<sup>28</sup> (« Car rien n'était uniquement ceci ou cela »), inscrit l'enquête personnelle et intellectuelle de l'œuvre dans une stratégie de complexification systématique des objets dont se saisit la narratrice.

### 2.1 INTRODUCTION À LA PSYCHANALYSE : ASPECTS DIDACTIQUES, PARCOURS HERMÉNEUTIQUE ET MISE EN FORME DU SAVOIR

À première vue pourtant, il y a une vraie volonté d'Alison Bechdel d'initier la lectrice ou le lecteur aux travaux qu'elle a elle-même découverts et d'en proposer une présentation organisée et incarnée dans la démarche autobiographique. De surcroît, la bande dessinée d'une façon générale est souvent présentée comme un bon support de vulgarisation.

<sup>28</sup> BECHDEL, *Are You My Mother?*, cit., épigraphe (sans pagination).



sation, comme en témoigne la production contemporaine de bandes dessinées :<sup>29</sup> les discours communs sur la médiation scientifique en bande dessinée décrivent alors l'image comme un contrepoint qui rend la lecture plus vivante et agréable, bien que les stratégies formelles demeurent très variées.<sup>30</sup>

Alison Bechdel utilise essentiellement deux stratégies didactiques : d'une part, le contenu théorique est introduit de façon progressive, avec un souci permanent de clarté et de référence ; d'autre part, l'ouvrage s'appuie sur une stratégie de découverte autodidactique, qui permet de narrativiser le contenu de savoir dans la mesure où la narratrice raconte sa propre découverte, tardive, de la psychanalyse. Le récit de la séance de thérapie qui pousse Alison à s'intéresser à la psychanalyse, inséré dans le second chapitre, participe de cette stratégie : Carol, la psychothérapeute, suggère un concept interprétatif qui n'évoque rien pour Alison, avant de le définir, toujours avec un langage spécialisé – le rapport entre thérapeute et patiente définit ainsi un premier cadre didactique dans la diégèse, qui se rejoue ensuite à l'échelle de l'œuvre :

- Your anxiety attack in the church sounds like a compromise formation.
- A what ?
- Your unconscious wants to express the pain you feel about your own lost innocence. But your ego wants to keep it repressed. So the compromise is anxiety.
  
- Votre crise d'angoisse dans l'église ressemble à une formation de compromis.
- Une quoi ?
- Votre inconscient veut exprimer la douleur que vous ressentez de votre propre innocence perdue. Mais votre ego veut la réprimer. Le compromis est donc l'angoisse.<sup>31</sup>

La trajectoire autodidactique se traduit par la profusion de cases représentant l'autrice en train de lire ou de consulter à nouveau certains ouvrages au cours de l'écriture de l'œuvre (voir fig. 4, p. 232)<sup>32</sup> : le savoir psychanalytique transmis est ainsi resitué dans une réception particulière, qui associe le cadre de la thérapie de l'autrice et sa démarche autobiographique, grâce au récit.

29 En témoigne récemment en France la création de collections spécialisées dans la médiation scientifique comme « Sociorama » chez Casterman et « La Petite Bédéthèque des Savoirs » chez Le Lombard, à l'issue du succès de différentes expériences de médiation scientifique en bande dessinée en ligne, comme « Tu mourras moins bête » de Marion Montaigne (voir PASCAL ROBERT, *Professeure Moustache contre les médias. Science, bande dessinée, humour et vulgarisation*, in « Comicalités » (2 septembre 2015), <http://journals.openedition.org/comicalites/2111>). On peut également citer dans la production américaine la bande dessinée *Economix* de Dan Burr et Michael Goodwin (2012) ou le célèbre *Understanding Comics* de Scott McCloud (1993). Pour une étude plus ancienne de ce type de bandes dessinées, voir YVES GIRAULT, *Contribution à l'étude de la bande dessinée comme outil de vulgarisation scientifique*, thèse de doct., France, Université Paris Diderot, 1989. Le laboratoire junior Sciences Dessinées (ENS de Lyon) ou l'association Stimuli, qui a co-organisé le colloque *Telling Science, Drawing Science* (novembre 2016), ont plus récemment initié des travaux et des expérimentations autour de la médiation scientifique en bande dessinée.

30 On peut citer en particulier le choix ou non de transformer le savoir théorique en récit, soit par le biais de la fiction, soit par le biais de la « biographie de savant », sous-genre également bien représenté

31 BECHDEL, *Are You My Mother?*, cit., p. 45 ; *C'est toi ma maman ?*, cit., p. 51.

32 BECHDEL, *Are You My Mother?*, cit., p. 253.



FIG. 4: Excerpt from *Are You My Mother? : A Comic Drama* by Alison Bechdel. Copyright (c) 2012 by Alison Bechdel, used by permission of Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company. All rights reserved.

La progression didactique se manifeste formellement par la structuration de l'œuvre en sept chapitres dont le titre est à chaque fois tiré d'un ouvrage ou d'un article de Winnicott : *The Ordinary Devoted Mother*, *Transitional Objects*, *True and False Self*, *Mind*, *Hate*, *Mirror* et *The Use of an Object*.<sup>33</sup> Chaque chapitre présente un nombre restreint d'ouvrages ou d'articles, en général mis en scène sur la table de travail de l'autrice.

La moindre notoriété de Winnicott et de ses travaux auprès du grand public par rapport à d'autres psychanalystes explique l'importance de ce travail didactique parallèle à la progression du récit autobiographique. Les concepts les plus familiers du grand public et les plus concrets sont ainsi présentés dans les premiers chapitres : *The Ordinary Devoted Mother* renvoie directement à Helen Bechdel qui est au cœur du premier chapitre ; le concept d'« objet transitionnel » dans le deuxième chapitre est restreint à son avatar

<sup>33</sup> DONALD WINNICOTT, *The Ordinary Devoted Mother and Her Baby. Nine Broadcast Talks*, London, distribution privée, 1949; *Transitional Objects and Transitional Phenomena*, in «International Journal of Psychoanalysis», xxxiv (1953), pp. 89-97; *Distortion in terms of True and False Self* [1960], in *Maturational Processes and the Facilitating Environment : Studies in the Theory of Emotional Development*, London, Hogarth Press, 1965; *Mind and its Relation to the Psyche-Soma*, in «British Journal of Medical Psychology», xxvii/4 (1954), pp. 201-209; *Hate in the Counter-Transference*, in «International Journal of Psychoanalysis», xxx (1949), pp. 69-74; *Mirror-role of Mother and Family in the Child Development* [1967], in *Playing and Reality*, London, Routledge, 1982; DONALD WINNICOTT, *The Use of an Object*, in «International Journal of Psychoanalysis», l (1969), pp. 711-716.



le plus célèbre, l'ours en peluche, et incarné par l'ours en peluche d'Alison, Mr. Beezum. Les concepts deviennent progressivement plus abstraits et de moins en moins personnalisés, jusqu'à la problématique générale de la relation entre sujet et objet dans le dernier chapitre, *The Use of an Object*. Chaque chapitre définit un nouveau concept en utilisant les concepts définis dans les précédents chapitres.

La progression didactique et l'unité conceptuelle ou intertextuelle apparente des chapitres sont pourtant largement déstabilisées par la circulation d'un concept à un autre et par l'accumulation de plusieurs thèmes très différents à l'intérieur d'un chapitre grâce à une succession de digressions : cette complexification témoigne d'une progression herméneutique de l'œuvre, dont l'effort didactique ne fait qu'assurer la lisibilité pour le lecteur ou la lectrice. Chaque chapitre déploie ainsi un réseau de concepts et de motifs articulés très finement : par exemple, le chapitre 3, intitulé *True and False self*, porte sur le soin maternel à travers le motif du vêtement raccommodé, et s'achève sur l'objet transitionnel par excellence, l'ours en peluche, évoqué au chapitre 2. Le « false self », introduit dans le chapitre 3, est un concept central dans les chapitres *Mind* et *Mirror*. *Hate* parle en réalité essentiellement du rapport des femmes à l'écriture et à la littérature, tandis que le premier chapitre, *The Ordinary Devoted Mother*, peut aussi bien être décrit comme un chapitre introductif sur l'autobiographie.

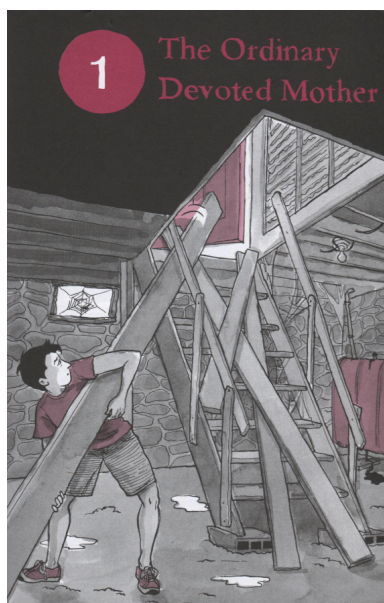


FIG. 5: Excerpt from *Are You My Mother? : A Comic Drama* by Alison Bechdel. Copyright (c) 2012 by Alison Bechdel, used by permission of Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company. All rights reserved.

De surcroît, cette progression conceptuelle par chapitre est doublée d'une progression chronologique des rêves qui occupent les deux premières pages de chaque chapitre. Ces rêves, comme les titres, confèrent une unité aux chapitres, mais tissent cette fois un fil autobiographique. Bien que des éléments viennent souvent l'interpréter au cours du

chapitre, le rêve reste un simple élément autobiographique à l'intérieur d'un réseau complexe de séquences narratives, de citations, de concepts et de motifs. Deux dynamiques, l'une d'ordre autobiographique, l'autre d'ordre intellectuelle, structurent donc formellement *Are You My Mother?* en se nouant et se dénouant. Les pages de titre des chapitres assemblent ces deux fils en confrontant directement un élément abstrait à une image qui forme le cadre du début du récit de rêve à la page suivante. Ce choix suppose de confronter en début de chapitre des éléments qui n'ont aucun lien entre eux (à l'exception du miroir au chapitre 6), comme la première image du livre, où l'on voit Alison seule déplacer des planches dans une cave, sous le titre *The Ordinary Devoted Mother* (voir fig. 5, p. 233).<sup>34</sup> Cette disjonction des pages de titre reproduit à l'échelle d'une seule page la relation complexe entre les séquences narratives autobiographiques et l'élaboration conceptuelle.

## 2.2 USAGES, APPROPRIATIONS ET MISES À DISTANCE DES TRAVAUX « THÉORIQUES »

Cette transmission d'un savoir récemment acquis de façon autodidactique introduit une hétérogénéité dans l'œuvre, qui est exploitée à la fois sur le plan énonciatif (l'autrice *cède la parole* ou *emprunte les mots d'autrui*) et sur le plan épistémologique. L'appropriation du savoir psychanalytique et son articulation au projet autobiographique s'appuient sur un modèle d'interaction disponible – l'analyse – mais oscillent entre mise à distance et mise en dialogue. Le rapport au savoir psychanalytique est en particulier marqué par trois modalités : l'ironie, l'hypothèse interprétative et la citation.

L'ironie, tout d'abord, se manifeste à l'égard du vocabulaire complexe et quelque peu hermétique de la psychanalyse, comme à l'égard de ses aspects les plus familiers ou caricaturaux. Cette ironie est initiée par Helen Bechdel à propos de la théorie freudienne de l'envie de pénis : l'autrice raconte l'agacement et les singeries de sa mère face aux tentatives de Bruce Bechdel de transmettre les bases de la psychanalyse à ses enfants.

Donald Winnicott, personnage pour lequel l'autrice ne cesse d'affirmer son affection, n'échappe pas à cette ironie lorsque ses propres déclarations lors de sa psychanalyse par James Strachey sont retranscrites dans l'œuvre : « My mother was disguised in a bearskin. Then her penis popped out and castrated me »<sup>35</sup> (« Ma mère était déguisée et portait une peau d'ours. Ensuite son pénis a surgi d'un coup et m'a castré »), « I think I enjoy urinating into the sea so much because I might have urinated on my mother just after birth »<sup>36</sup> (« Je pense que si j'aime tant uriner dans la mer c'est que j'ai dû uriner sur ma mère juste après la naissance »). La même distance humoristique s'exprime lorsque l'autrice représente Winnicott en train d'élaborer une explication assez farfelue de l'arachnophobie de sa patiente, dramatisant par ses gestes la transformation du vide entre l'attente du sein et l'absence de la mère en araignée. Cette ironie s'inscrit dans une mise à distance plus large des aspects du travail de Winnicott ou des théoriques psychanalytiques qui mettent au premier plan les organes sexuels ou sexualisés pour décrire les relations interpersonnelles.

34 BECHDEL, *Are You My Mother?*, cit., p. 1.

35 *ibidem*, p. 27 ; *C'est toi ma maman ?*, cit., p. 33.

36 BECHDEL, *Are You My Mother?*, cit., p. 60 ; *C'est toi ma maman ?*, cit., p. 66.

Même lorsque les propositions interprétatives sont sérieuses, l'obscurité du jargon psychanalytique vient relativiser la pertinence du concept qui n'est qu'un appui, manié souvent de façon ludique :

– Huh ... Like, the spontaneous drawing is my id, and the anal, laborious drawing is my superego ? It's like my dream ! [...] Stonehenge is my true self ! and it's obscured from view by... by... whuddaya call it... ... my mother's narcissistic cathexis !

– Heu... comme si le dessin spontané était mon identité et le dessin anal, laborieux, mon super ego ? C'est comme dans mon rêve ! [...] Stonehenge est mon vrai self ! et il est caché à ma vue à cause de... comment vous dites, déjà... l'investissement narcissique de ma mère !<sup>37</sup>

L'ironie s'articule ici avec un usage de l'hypothèse interprétative caractéristique de l'œuvre d'Alison Bechdel. Le statut très particulier du rapport entre interprétation et vérité, déjà central dans *Fun Home*, trouve ainsi une nouvelle portée grâce au cadre psychanalytique dans *Are You My Mother?* : les relations entre les théories psychanalytiques et le matériau autobiographique excluent tout régime de vérité démonstratif et assuré – la propension à l'interprétation étant par ailleurs un symptôme en soi. La distinction entre les concepts théoriques de la psychanalyse, qui ont une prétention scientifique, et le processus d'interprétation ou d'analyse lui-même, dont la fonction est thérapeutique, implique dans ce cas pour l'essai autobiographique un régime mixte de confrontation permanente d'un savoir, de l'interprétation et du matériau narratif.

Pour autant, le dialogue est constant et se construit souvent sur le mode de la juxtaposition ou de la simple remarque comparative qui suggère une relation sans la développer théoriquement. Ce procédé de juxtaposition, facilité par les conventions qui régissent la mise en page dans la bande dessinée, engage tout particulièrement le traitement des textes cités. Bien que les récits graphiques d'Alison Bechdel soient marqués par une très grande présence du verbal, qu'il s'agisse des récitatifs pris en charge par la narratrice ou des citations de Winnicott, les liens entre les éléments brisent en réalité les articulations logiques attendues et favorisent un dialogue souple entre Winnicott et sa lectrice. Le cas le plus évident d'utilisation des travaux de Winnicott consiste à mettre la théorie générale à l'épreuve de l'expérience personnelle, et à interpréter réciproquement l'expérience personnelle grâce à des propositions théoriques et conceptuelles.

Mais la spécificité de la psychanalyse est aussi de s'appuyer en permanence sur des études de cas, c'est-à-dire sur des récits et sur des personnages qui ponctuent l'œuvre de Winnicott et le mettent lui-même en scène en tant qu'analyste ou pédiatre au contact de patient-e-s : toute cette matière narrative va servir de comparant au matériau autobiographique.

Généralisation et projection vers d'autres personnages vont ainsi de pair, parfois de manière très lisible (voir fig. 6, p. 236).<sup>38</sup> Lors de leur dernière séance de thérapie, Jocelyn dit à Alison : « I know that you love me » (« Je sais que vous m'aimez ») ; la page

<sup>37</sup> BECHDEL, *Are You My Mother?*, cit., p. 252 ; *C'est toi ma maman ?*, cit., p. 258.

<sup>38</sup> BECHDEL, *Are You My Mother?*, cit., pp. 280-281 ; *C'est toi ma maman ?*, cit., pp. 286-287.

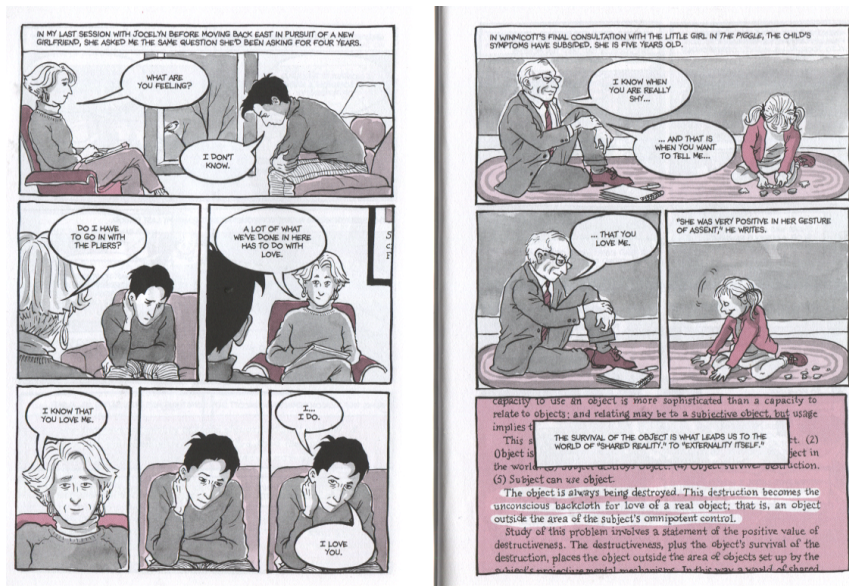


FIG. 6: Excerpt from *Are You My Mother? : A Comic Drama* by Alison Bechdel. Copyright (c) 2012 by Alison Bechdel, used by permission of Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company. All rights reserved.

suiivante représente la dernière consultation de Winnicott avec la petite patiente de *The Piggie*, où le pédiatre suggère à celle-ci que sa réserve est une manière de lui dire qu'elle l'aime, ce qu'elle confirme par des gestes, là où Alison s'appropriait l'assertion de Jocelyn : « I... I do. I love you » (« Je... c'est vrai. Je vous aime »). Enfin, la dernière case introduit l'ultime citation de Winnicott dans l'œuvre et révèle l'enjeu de la discussion (assez abstraite) sur les relations sujet / objet, la destruction de l'objet et la survie de l'objet : c'est en fait la condition de l'amour pour autrui. Un premier déplacement d'une scène autobiographique à une scène rapportée par Winnicott permet donc d'introduire un comparant, puis ce déplacement vers autrui est complété par l'interprétation de ces deux scènes en miroir à l'intérieur du texte cité qui reprend le mot prononcé à quatre reprises dans la page – assez inattendu pour ce type de relation : « love ». Trois niveaux sont ainsi juxtaposés, associant le matériau autobiographique, le récit d'un « cas clinique » et une proposition théorique générale sur les rapports humains.

Cet usage de la mise en page et de l'articulation implicite des éléments, caractéristique de Bechdel, présente de nombreuses variantes plus complexes, qui mettent en évidence la façon dont les ressources de la bande dessinée sont travaillées pour construire un essai autobiographique.





FIG. 7: Excerpt from *Are You My Mother? : A Comic Drama* by Alison Bechdel. Copyright (c) 2012 by Alison Bechdel, used by permission of Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company. All rights reserved.

### 3 LA BANDE DESSINÉE AU SERVICE DE L'ESSAI AUTOBIOGRAPHIQUE

Trois exemples d'usages des textes de Winnicott permettront de décrire plus précisément les moyens par lesquels la frontière entre essai et autobiographie s'incarne dans les spécificités d'un médium, la bande dessinée : celle-ci est en effet marquée d'une part par son fonctionnement séquentiel,<sup>39</sup> traditionnellement associé au récit, d'autre part par une mixité sémiotique qui articule des énoncés verbaux et des images. J'ai caractérisé la dimension essayiste d'*Are You My Mother?* par la confrontation entre théorie et expérience, et par une méthode fondée sur la comparaison qui permet à la narratrice de se projeter dans d'autres personnages : ces exemples mettront en évidence la façon dont ces traits se traduisent formellement à l'échelle d'une ou de quelques pages.

<sup>39</sup> THIERRY GROENSTEEN, *Séquence*, in « Neuvième art 2.0 » (novembre 2012), <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article490>. Alors que Will Eisner, en définissant originellement la bande dessinée comme « art séquentiel », inclut dans cette définition des relations à la fois narratives (« raconter une histoire ») et non-narratives entre les images (« dramatiser une idée »), Groensteen choisit la notion de « solidarité iconique » comme « principe fondateur » (THIERRY GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France, 1999, pp. 21-25). Cela lui permet ensuite de distinguer trois types d'agencement des images, la *suite*, la *série* et la *séquence*, dont seule la dernière relève d'une articulation narrative, « car il n'est pas vrai [...] que deux dessins [...] juxtaposés soient forcés de raconter quelque chose » (*ibidem*, p. 124).

### 3.1 « I'VE NEVER FOUND MY MOTHER AGAIN » : PROGRESSION PARALLÈLE DE LA SÉQUENCE ICONIQUE ET DES RÉCITATIFS (VOIR FIG. 3, P. 229 ET 7, P. 237)\*

Les dernières pages du chapitre *Hate*, qui racontent une conversation entre Alison et sa mère à propos de la place du sujet dans la littérature, montrent bien les effets tirés de la fragmentation des séquences iconiques ou textuelles : il s'agit ici, grâce à une progression parallèle des récitatifs et des images, de construire un lien entre l'histoire de la patiente de Winnicott perdue sur la plage qui retrouve sa mère et les enjeux de la conversation sur l'écriture entre Helen Bechdel et Alison.

En réalité, il ne s'agit pas d'une stricte répartition entre images et récitatifs : le fil de Winnicott est lui-même composé à la fois de cases de citations et de récitatifs, et divisé entre les énoncés généraux et conceptuels et le cas clinique. À l'inverse, les récitatifs en haut de la page 200, encore associés au fil autobiographique ménagent une transition avec la théorie de Winnicott sur les conflits de loyauté chez l'enfant en évoquant le sentiment de trahison d'Helen Bechdel. À la page 201, un unique récitatif rompt la progression parallèle : « Explaining myself to Mom required enormous effort. I was swimming against a rip tide »<sup>40</sup> (« M'expliquer devant ma mère réclamait d'énormes efforts. Je nageais à contre-courant. »). La métaphore de la nage pour décrire l'effort d'explication d'Alison fait immédiatement écho à l'histoire de la patiente perdue errant seule sur la plage, ce qui donne au récit de la patiente une valeur métaphorique, à la manière d'une sous-conversation, alors même que cette scène frappante n'est pas dessinée.

Enfin, les derniers récitatifs, à l'intérieur d'une unique case finale, rapportent les paroles de la patiente de Winnicott à la première personne, renforçant l'identification avec Alison et permettant de caractériser l'effet de la dernière réponse d'Helen Bechdel, et plus largement cette conversation apparemment anodine, comme une rupture invisible, ou plus exactement la répétition de l'abandon permanent qui caractérise leur relation : « “As it was,” the woman told Winnicott, “I never found my mother again” »<sup>41</sup> (« “Mais comme ça, confia cette femme à Winnicott, je n'ai jamais retrouvé ma mère” »). Les trois niveaux déjà identifiés – matériau autobiographique, projection dans l'histoire d'un autre personnage et théorie générale – sont ici finement articulés par la mise en page, le travail de fragmentation de la séquentialité, et les jeux d'appropriation de la parole d'autrui.

### 3.2 « HOW MUCH OF ME IS ME ? » : DE LA REPRÉSENTATION DU FANTASME À L'EMPRUNT D'UN PERSONNAGE DE LIVRE ILLUSTRÉ (VOIR FIG. 8, P. 240)\*

Ce travail sur les niveaux énonciatifs est particulièrement remarquable lorsque les citations de Winnicott sont pleinement utilisées comme des récitatifs, sans être néces-

\* BECHDEL, *Are You My Mother?*, cit., pp. 200-203

<sup>40</sup> *ibidem*, p. 201; *C'est toi ma maman ?*, cit., p. 207.

<sup>41</sup> BECHDEL, *Are You My Mother?*, cit., p. 115; *C'est toi ma maman ?*, cit., p. 121.

\* BECHDEL, *Are You My Mother?*, cit., p. 141

sairement subordonnées à ceux de la narratrice<sup>42</sup>. C'est le cas lorsqu'Alison imagine son démembrement à la suite du refus de sa mère de l'embrasser le soir. La séquence imaginée est introduite par un récitatif et une bulle de pensée : « At some point most of us wonder : *How much of me is me ?* »<sup>43</sup> (« Nous nous demandons tous à un moment : *Quelle part de moi est-elle moi ?* »). Les récitatifs habituels s'effacent ensuite – ce qui est très rare dans l'œuvre – et sont remplacés par des cases de citation de l'article de Winnicott « Mind and its relation to the psyche-soma », intercalées dans la séquence, qui décrivent précisément un processus abstrait. Ces extraits permettent d'interpréter le fantasme d'Alison comme le moment où celle-ci se détache définitivement de son corps au profit d'un mode de relation au monde entièrement intellectuel, tandis que la séquence d'images vient illustrer métaphoriquement le processus psychique complexe et abstrait décrit par Winnicott. Le caractère spectaculaire du fantasme de démembrement répond ainsi à la complexité conceptuelle du propos théorique.

La case suivante, au-dessus de laquelle on retrouve le récitatif de la narratrice, reprend le fil théorique et l'associe à une image commentée dans le même chapitre, celle d'un personnage du *Sleep book* du Dr. Seuss, seul personnage insomniaque d'un univers dans lequel tous les personnages s'endorment les uns après les autres, enfermé à l'intérieur d'une gigantesque machine en plexiglas reliée au reste du monde imaginaire par des tuyaux. Cet emprunt à un album pour enfants, sa ressemblance avec les tuyaux qui maintiennent la tête d'Alison en vie et le récitatif au-dessus de la case font de ce personnage fictionnel à la fois un alter ego de la narratrice et une figure qui personnifie le concept de « mind-psyche ».

### 3.3 « NOTHING BETWEEN ME AND NOTHING » : ÉMOTION, SUBJECTIVITÉ ET THÉORISATION (VOIR FIG. 9, P. 241)\*

L'autonomisation des citations de Winnicott est enfin une façon paradoxale d'éviter et de renforcer simultanément la densité émotionnelle d'une image : évitement caractéristique du détour intellectuel pathologique de la narratrice dans la mesure où le discours théorique et la présence même d'encadrés de texte viennent gêner ou cacher l'image de soi ; renforcement par l'effet de sélection qui confère aux mots de Winnicott une capacité d'approfondissement de l'émotion ou de la sensation dessinée.

Ainsi, lorsque Jocelyn refuse d'enlacer à nouveau Alison et que celle-ci repart sous la neige, une pleine page met en scène graphiquement – par l'effacement du trait – la dissolution du sujet dans l'environnement extérieur indistinct associé au néant : « Now there was nothing between me ... / ... and nothing » (« Maintenant, il n'y avait plus rien entre moi... / ... et rien »). Ces deux récitatifs auraient pu suffire à décrire l'état intérieur d'Alison représenté par cette page pleine où le trait et la couleur disparaissent, à l'exception

42 Je définis le récitatif, sans recourir à la notion de narrateur, comme un énoncé de bande dessinée qui ne possède pas d'ancrage énonciatif (source d'énonciation, temps et lieu) dans l'image ou les images avec laquelle / lesquelles il entretient un rapport de signification, ou dans la continuité spatio-temporelle virtuelle de cette image / ces images.

43 BECHDEL, *Are You My Mother?*, cit., p. 140 ; *C'est toi ma maman ?*, cit., p. 146.

\* BECHDEL, *Are You My Mother?*, cit., p. 272 ; *C'est toi ma maman ?*, cit., p. 278.



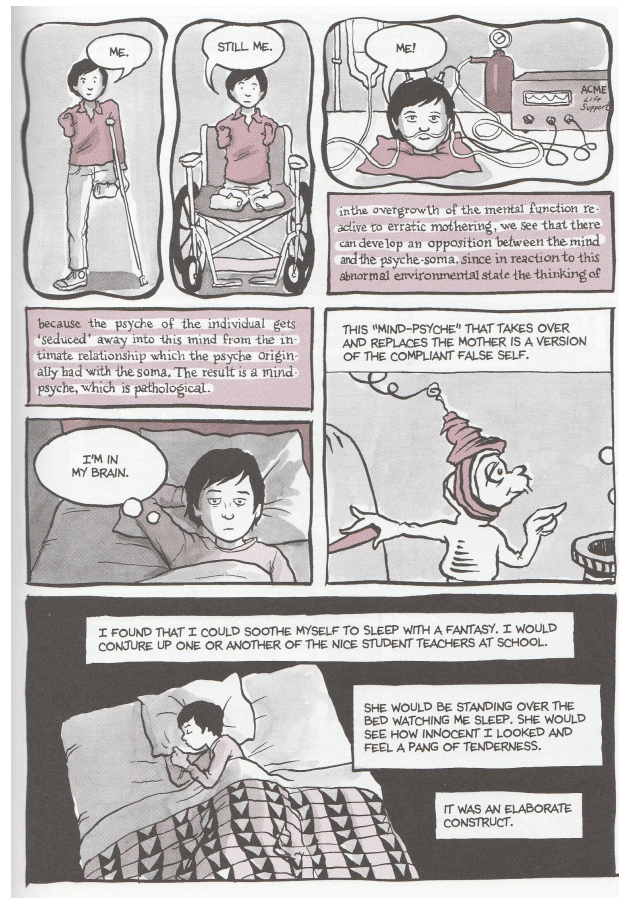


FIG. 8: Excerpt from *Are You My Mother?: A Comic Drama* by Alison Bechdel. Copyright (c) 2012 by Alison Bechdel, used by permission of Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company. All rights reserved.

du manteau au centre. Or une série de récitatifs succède à cette expression personnelle de l'intériorité pour développer à nouveau un aspect des travaux de Winnicott sur le bébé. La citation de Winnicott, la plus proche du corps d'Alison, au milieu de la page, se présente sous la forme d'une liste :

1. Going to pieces.
2. Falling for ever.
3. Having no relationship to the body.
4. Having no orientation.

1. Se morceler
2. Tomber indéfiniment
3. Ne pas avoir de relation avec son corps

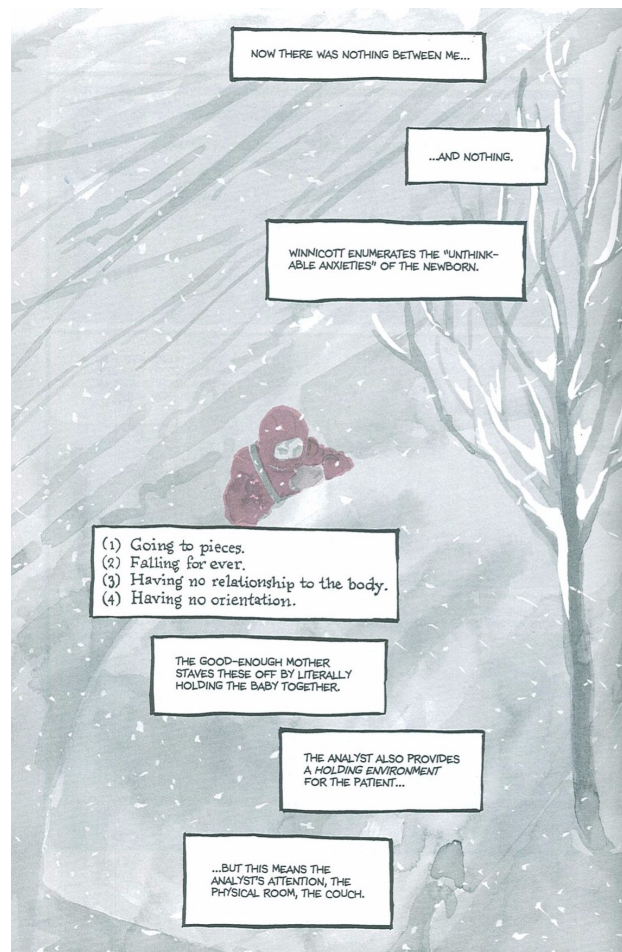


FIG. 9: Excerpt from *Are You My Mother? : A Comic Drama* by Alison Bechdel. Copyright (c) 2012 by Alison Bechdel, used by permission of Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company. All rights reserved.

#### 4. Ne pas avoir d'orientation

La forme de la liste, le langage conceptuel mais bref et l'utilisation d'un mode impersonnel introduisent dans l'image un fragment qui n'est plus nécessairement perçu comme une citation, mais comme un énoncé disponible pour l'interprète. Les sujets auxquels s'appliquent les expressions, Alison et le nouveau-né, s'effacent au profit d'une représentation d'une anxiété brute et dépersonnalisée.

## 4 CONCLUSION

Tout en plaçant au cœur de sa conception de l'autobiographie un présupposé d'universalisation du sujet très ancien, Alison Bechdel rejoint une approche du sujet éminem-

ment contemporaine, qui s'appuie ici sur le déplacement vers l'essai : une identité composite et dynamique apparaît grâce à une méthode fondée sur la digression permanente et sur une composition parfaitement maîtrisée qui articule en réseau des éléments glanés au fil de l'enquête autobiographique, des lectures et de la vie.

La réflexivité et la non-linéarité narrative qui caractérisent l'œuvre d'une part, la réversibilité d'un enjeu autobiographique ancré dans une vie singulière – la relation entre l'autrice et sa mère – en objet culturel, articulé à une réflexion générale et à un corpus de références culturelles d'autre part, situent l'œuvre dans un continuum entre essai et autobiographie, tandis que le métadiscours de l'œuvre questionne inlassablement le soupçon d'égoïsme de l'autobiographie. Sans jamais thématiser le genre de l'essai, ce métadiscours propose de voir dans toute écriture, tout langage, toute expression artistique, un espace de relation entre un sujet et autrui.

L'essai autobiographique accorde par conséquent une place cruciale au savoir et à son appropriation : l'œuvre se présente comme un dialogue souple avec la psychanalyse et certains de ses concepts, mais des concepts incarnés par un interlocuteur, Winnicott, avec lequel une relation se noue. Le choix de la psychanalyse comme cadre théorique instaure dans le même temps un rapport particulier à la vérité, qui s'appuie certes sur une progression didactique mais fonde surtout une construction herméneutique où les concepts sont mis en mouvement et où les rapprochements et les hypothèses, toujours incertaines, se multiplient.

Peut-on alors identifier des caractéristiques formelles stables de l'essai en bande dessinée ? La singularité de cet essai autobiographique ne permet d'envisager que des pistes de réponse : la tension de l'autobiographie vers l'essai dans l'œuvre se traduit par des solutions formelles très spécifiques liées à l'articulation entre le matériau autobiographique et l'approche par la théorie ou la comparaison. Ces solutions engagent de façon évidente le rapport à la séquentialité et trouvent une solution dans la composition réticulaire de l'œuvre. À cet égard, l'hétérogénéité sémiotique de la bande dessinée offre des possibilités de composition inédites dans la mesure où elle favorise la disjonction des éléments et leur mise en relation en-dehors des outils logiques du discours : le dessin, les signes graphiques conventionnels, les structures de mise en relation que sont la page de bande dessinée, la mise en série de plusieurs cases et l'articulation d'éléments verbaux et iconiques à l'intérieur d'une case sont autant d'aspects fondamentaux d'une rhétorique propre à la bande dessinée.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANGENOT, MARC, *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982. (Citato a p. 223.)
- BEAUJOUR, MICHEL, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autportrait*, Paris, Seuil, 1980. (Citato a p. 225.)
- BECHDEL, ALISON, *Fun Home*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2006. (Citato a p. 224.)
- *Are You My Mother?*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2012. (Citato alle pp. 224, 225, 228-231, 234, 235, 238, 239.)
- *C'est toi ma maman?*, trad. par LILIANE SZTAJN et CORINNE JULVE, Paris, Denoël Graphic, 2013. (Citato alle pp. 224, 228, 229, 231, 234, 235, 238, 239.)
- FERRÉ, VINCENT, *Frontières de l'essai et de l'autobiographie*, in FRANÇOIS SIMONET-TENANT, *Le Propre de l'écriture de soi*, Paris, Téraèdre, 2007, pp. 43-49. (Citato alle pp. 223, 226.)
- GIRAULT, YVES, *Contribution à l'étude de la bande dessinée comme outil de vulgarisation scientifique*, thèse de doct., France, Université Paris Diderot, 1989. (Citato a p. 231.)
- GROENSTEEN, THIERRY, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France, 1999. (Citato a p. 237.)
- *Un Objet culturel non identifié*, Angoulême, Éditions de l'An 2, 2006. (Citato a p. 221.)
- *Séquence*, in «Neuvième art 2.0» (novembre 2012), <http://neuviemeart.cit.ebd.org/spip.php?article490>. (Citato a p. 237.)
- *La Bande dessinée au tournant*, Angoulême / Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2017. (Citato a p. 221.)
- HAMBURGER, KÄTE, *Logique des genres littéraires*, trad. par PIERRE CADIOT, Paris, Éditions du Seuil, 1986. (Citato a p. 223.)
- JEANNELLE, JEAN-LOUIS, *Histoire littéraire et genres factuels*, in «Fabula-LhT» (février 2005), <http://www.fabula.org/lht/0/jeannelle.html>. (Citato a p. 222.)
- KAZIN, ALFRED, *The Open Form. Essays for our time*, New York, Harcourt, Brace & World, 1961. (Citato a p. 226.)
- LANGLET, IRÈNE, *L'Abeille et la Balance. Penser l'essai*, Paris, Classiques Garnier, 2015. (Citato alle pp. 223, 224, 227.)
- LEJEUNE, PHILIPPE, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975. (Citato a p. 223.)
- PAQUETTE, JEAN-MARCEL, *Prolégomènes à une théorie de l'essai*, in «Kwartalnik Neofilologiczny», XXXIII/4 (1986). (Citato a p. 227.)
- ROBERT, PASCAL, *Professeure Moustache contre les médias. Science, bande dessinée, humour et vulgarisation*, in «Comicalités» (2 septembre 2015), <http://journals.openedition.org/comicalites/2111>. (Citato a p. 231.)
- WINNICOTT, DONALD, *The Ordinary Devoted Mother and Her Baby. Nine Broadcast Talks*, London, distribution privée, 1949. (Citato a p. 232.)
- *Hate in the Counter-Transference*, in «International Journal of Psychoanalysis», XXX (1949), pp. 69-74. (Citato a p. 232.)

- WINNICOTT, DONALD, *Transitional Objects and Transitional Phenomena*, in «International Journal of Psychoanalysis», xxxiv (1953), pp. 89-97. (Citato a p. 232.)
- *Mind and its Relation to the Psyche-Soma*, in «British Journal of Medical Psychology», xxvii/4 (1954), pp. 201-209. (Citato a p. 232.)
- *Distortion in terms of True and False Self* [1960], in *Maturational Processes and the Facilitating Environment : Studies in the Theory of Emotional Development*, London, Hogarth Press, 1965. (Citato a p. 232.)
- *The Use of an Object*, in «International Journal of Psychoanalysis», l (1969), pp. 711-716. (Citato a p. 232.)
- *Mirror-role of Mother and Family in the Child Development* [1967], in *Playing and Reality*, London, Routledge, 1982. (Citato a p. 232.)



### PAROLE CHIAVE

Essai ; autobiographie ; essai autobiographique ; bande dessinée ; Alison Bechdel ; études transmédiales ; non-fiction ; psychanalyse.

### NOTIZIE DELL'AUTRICE/AUTORE

Anne Grand d'Esnon est élève de l'ENS de Lyon et agrégée de Lettres modernes. Elle prépare un projet de thèse sur la représentation de la pensée et de l'intériorité en littérature et en bande dessinée sous la direction d'Henri Garric (Université de Bourgogne). Ses mémoires de recherche portaient sur les structures linguistiques, énonciatives et narratives du texte de bande dessinée (2015) et sur les usages et les perturbations du récit autobiographique chez Annie Ernaux et Alison Bechdel (2017). Elle a approfondi différents aspects de l'oeuvre d'Alison Bechdel à l'occasion de la journée d'étude « Plaisir de lire » à l'ENS de Lyon (mai 2017) et du colloque international « La destruction des images de bande dessinée » à l'Université de Bourgogne (novembre 2016 – actes en cours de publication). Elle poursuit parallèlement des travaux sur les rapports entre genre, enseignement et littérature.

[anne.grand-desnon@ens-lyon.fr](mailto:anne.grand-desnon@ens-lyon.fr)

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ANNE GRAND D'ESNON, *Penser la frontière entre essai et autobiographie à partir de la bande dessinée. Are You My Mother? d'Alison Bechdel*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», ix (2018), pp. 221-244.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



## ‘HYBRID PRACTICES’ BETWEEN ART, SCHOLARLY WRITING AND DOCUMENTARY – THE DIGITAL FUTURE OF THE ESSAY?

ANNA WIEHL – *University of Bayreuth*

This contribution explores in how far emerging interactive configurations can be regarded as isomorphisms of essayistic writing in the digital. The framework of thought is based on considerations on essayistic writing (Montaigne, Benjamin, Adorno), ‘new media’ (Manovich) as well as digital storytelling, remediation (Bolter and Grusin) and practices of ‘interactive factuals’ (Miles). All this feeds into a transdisciplinary understanding of interactive digitext and serves as a point of departure for a discussion of database documentary as a possible ‘digital future’ of the essay. Questions in this context arise with regard to the transformation of conventions and techniques of ‘traditional essayistic writing’, narrative and rhetorical principles into digital non-fiction. In how far do the specific characteristics of digital environments such as non-linearity, interactivity and plurivocality affect notions of authorship and argument? Are there unique features of digital essays that afford new forms of addressing the reader? And what forms of hybridization can be identified? To illustrate the argument, *Public Secrets* will be analysed. Important issues will be the concept of interface as argument, the notion of the author as ‘context-provider’ and critical reflections on the conditions of insight and knowledge in procedural, interactive media environments.

Questo contributo indaga fino a che punto le emergenti configurazioni interattive possono essere considerate come isomorfismi della scrittura saggistica nell’ambito del digitale. La cornice teorica del lavoro si basa su considerazioni riguardanti la scrittura saggistica (Montaigne, Benjamin, Adorno), i “nuovi media” (Manovich), nonché lo storytelling digitale, la rimediazione (Bolter and Grusin) e la pratica dei “fatti interattivi” (Miles). Tutto ciò alimenta una comprensione transdisciplinare del digitext interattivo e funge da punto di partenza per un esame del database documentario come possibile “futuro digitale” del saggio. Ciò suscita degli interrogativi riguardo alla trasformazione delle convenzioni e delle tecniche della “tradizionale scrittura saggistica” e dei principi della narrativa e della retorica all’interno della non-fiction digitale. Fino a che punto le caratteristiche specifiche dei mezzi digitali, come l’assenza di linearità, l’interattività e la plurivocalità influenzano i concetti di autorialità e discorso? È un effetto esclusivo dei saggi digitali sviluppare nuovi modi di rivolgersi al lettore? E quali tipi di ibridazione possono essere individuati? Per mostrare e spiegare questo dibattito, si considererà *Public Secrets*. Un particolare rilievo sarà attribuito all’idea di interfaccia come discorso, alla nozione di autore come ‘context-provider’ e alle riflessioni critiche sulle modalità di conoscenza e approfondimento all’interno dei contesti mediatici interattivi.

### I SOME PRELIMINARY CONSIDERATIONS: INTERACTIVE FACTUALS – THE DIGITAL FUTURE OF THE ESSAY?

Within the context of ‘new media’ and ‘digital media culture’, ‘new’ genres, practices and configurations<sup>1</sup> keep emerging and various forms of so-called computational non-fiction and factual digitexts are developing. The spectrum is widespread – reaching from largely information-orientated digital archives to poetic considerations, from

<sup>1</sup> Despite minor differences, the concepts of (interactive) assemblage coined by Deleuze and Guattari and the concept of configuration employed by Law and Latour will be used synonymously in this article. The understanding of both concepts is based on the specificity of assemblage versus configuration, the former being intended as «a combinatory system [...] enabl[ing] the production of affect via complex forms of media practice.» (Deleuze and Guattari quoted in MATT SOAR, *Making (with) the Korsakow System: Database Documentaries as Articulation and Assemblage*, in *New Documentary Ecologies*, ed. by KATE NASH, CRAIG HIGHT, and CATHERINE SUMMERHAYES, New York, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 246-279, p. 268)

interactive documentary to self-reflexive considerations on the epistemology and ontology of hypertext, from new media art, artistic research to experimental forms of scholarly writing and philosophical inquiry. What unites the field is the fact that most of these configurations are hybridizations of various media practices and that they combine digital interactive media and principles of factual ‘narration’. As such, they potentially enable the ‘author’ to think through issues in alternative ways, they invite the user-interactor to assume an active role within processes in which tracks of thoughts are explored, and they often comprise a participatory component which affords collaborative practices.

This contribution explores in how far recent interactive hybrid configurations can be regarded as continuations of different variations of essayistic writing in the digital and in how far one can detect intersections with practices that are (more or less) genuine of ‘new media’.

In 1989, Kauffmann states that it is an open question whether «paradigms of knowledge and their forms of presentation will change in response to cybernetic technology»,<sup>2</sup> and she continues, referring to Lyotard’s reflections in *The Postmodern Condition*, that «the essay as a form [...] will follow the pragmatics of postmodern science, practicing avant-garde experimentation in its search for new rules, new statements, and creative instabilities».<sup>3</sup> Almost three decades later, it is time to find – at least preliminary – answers to these ‘open questions’.

Key aspects in this context are, among others, how rhetoric and principles of essayistic writing operate in digital non-fiction. In how far do the specific characteristics of digital environments such as non-linearity, interactivity and participation affect notions of authorship and argument? In how far are there parallels between the Benjaminian ‘mosaic’ and the ‘fragmentary’ nature of essayistic writing and spatial montage versus interface design? How can digital environments contribute to productively exploiting the tension of the essay’s oscillation between objectivism and subjectivism? In how far do ephemeral textual manifestations of thinking present a form of «unmethodological methodology»?<sup>4</sup> And how can one as a researcher of digital media and as a literary scholar describe hybridizations between rhetoric, aesthetics and ethics, criticism and art, introspection, self-reflexivity and socio-cultural criticism of ideology that manifest themselves in many projects?

These issues necessitates a transdisciplinary approach: considerations concerning the essay (among others by Montaigne, Adorno and Benjamin) will need to be transferred to practices of factual discourses in ‘new media’ with their specific affordances, as outlined by Manovich<sup>5</sup> and in terms of remediation – a figure of thought developed by Bolter and Grusin.<sup>6</sup>

<sup>2</sup> LANE KAUFFMANN, *The Skewed Path: Essaying the Unmethodological Method*, in *Essays on the essay. Redefining the Genre*, ed. by ALEXANDER J. BUTRYM, Athens, University of Georgia Press, 1989, pp. 221-240, p. 236.

<sup>3</sup> FRANÇOIS LYOTARD, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, p. 81.

<sup>4</sup> KAUFFMANN, *The Skewed Path: Essaying the Unmethodological Method*, cit., p. 235.

<sup>5</sup> See LEV MANOVICH, *The language of new media*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2001.

<sup>6</sup> See JAY DAVID BOLTER and RICHARD A. GRUSIN, *Remediation*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2002.



As these reflections shall not remain purely theoretical, the analysis of a paradigmatic example of factual ‘essayistic’ practices will serve as a test stone for our considerations: *Public Secrets*<sup>7</sup> presents such a «*hybrid practice*»<sup>8</sup> in which art, documentary practices, factual storytelling, research, criticism and activism fuse – always trying to render plurivocal complexity graspable for the user-interactor in a procedural exploration. In its hybrid nature, the database project – insofar as our hypothesis purports to explain – can be regarded as a ‘laboratory of thought’ – a space for literary and scholar experiments and a space to think through issues in associative and yet creatively productive and meaningful ways. Hence, one essential question will be in how far database documentaries such as *Public Secrets* open a space for self-interrogation – i.e. a virtual forum to try out different modes of presenting fragments of discourses, of argument, of hypertextual or digitextual, potentially ‘essayistic’ ‘writing’ and (inter-)active reading.

## 2 FORMLESS FORM, UNMETHODOLOGICAL METHOD: PARALLELS BETWEEN ESSAYISTIC WRITING AND PRACTICES OF DIGITAL ‘INTERACTIVE FACTUALS’

In academic writing, it is *bon usage* to start a scholarly article by setting the field and defining the subject of interest. This essay on the prospective digital future of the essay, however, sets off from a stance that in some way emulates the features of its subject: it *probes* into the subject matter. One of the reasons for it is that not only the essay but also the second component of these considerations – interactive factuals – evade clear-cut taxonomic typology and classifications. As Holdheim pointedly claims, «[t]he essay is less a genre than quite deliberately an antigenre»,<sup>9</sup> and it is equally difficult to define forms of ‘computational non-fiction’, ‘interactive documentary’ or ‘database factual’: both the essay and factual digital discourses (which is a less ideologically charged term for ‘documentary’) are experimental, continually evolving and emerging out of the ‘zeitgeist’ – and yet there is *some* stability – a stability that finds its ways in new design in new media-cultural environment.

With regard to the essay, this most prominently features in the fact that the essay always conveys an experimental investigation of some matter of concern. Etymologically, the term ‘essay’ derives from the late Latin word *exagium* which means ‘to balance’ – a term that was later integrated into the English (as well as French) vocabulary in the forms ‘to essay’ – i.e. to try, to fathom the limits of thought and perception, affective relatedness and cognitive ‘knowledge’ – and ‘*essayer*’. This idea of trying, approaching and testing ideas in the light of concrete experiences is certainly a core feature of the essay: it does not only imply subjectivity and self-reflexive introspection and hence builds a bridge between ‘the world’ and the reasoning self – two aspects that will be discussed in detail

7 SHARON DANIEL, *Public Secrets*, 2008, <http://vectors.usc.edu/issues/4/publicsecrets/>.

8 SHARON DANIEL, *Hybrid Practices*, in «Cinema Journal», XLVIII/2 (2008), pp. 154-159, p. 154.

9 WOLFGANG W. HOLDHEIM, *The Essay as Knowledge in Progress*, in *The Hermeneutic mode. Essays on time in literature and literary theory*, Ithaca, Cornell University Press, 1984, pp. 19-32, p. 20.

in their digital ‘actualization’; it also entails a sort of ‘formlessness of form’<sup>10</sup> as well as a kind of ‘unmethodological method’, as delineated by American deconstructivists with their renewed interest in creative criticism’.<sup>11</sup> As Kauffmann states, on the one hand, the essay is

‘unmethodological’ insofar as it draws on the unregulated faculties and energies of art; on the other hand, the essay is methodological insofar as it bends to the more prosaic chores of humanistic knowledge – not only discovery but interpretation, commentary, synthesis.<sup>12</sup>

As such, the broad spectrum of the rhetorical practices of essayism and their textual manifestations which at first sight appears to be a problem brings about an enormous advantage: in fact, it is exactly due to this formlessness of form that the essaying subject is enabled to speak *beyond* him- or herself. It means stimulating an «extra-disciplinary mode of *thought*»<sup>13</sup> (not so much of *writing*); and it invites a transcending of conventional genre-specific boundaries.

This leads to the second concept which stands in the focus of this essay on the possible digital future of the essay: interactive factials as non-fictional database configurations. And again, it is difficult to methodologically and theoretically approach the related practices and their (digi-)textual manifestations. One problem hereby stems from the terminological compound ‘factual’ or ‘non-fictional’, because there hardly exists a straightforward relation between ‘reality’ and its mediatized representation. The problem of defining factual discourses in their relation to truth, ‘reality’ and the mediatization of ‘reality’ is even more severe in emerging non-fictional practices in *digital* media cultures. In this context, there seems to be a shift away from the conventional belief in representation and linearly unfolding argument towards practices that are exploiting digital media’s specific affordances: procedurality and experientiality, interactivity and participation, non-linearity and spatial montage. Aligned with this paradigm shift, emerging interactive factials are questioning their own ontological and epistemological status – as does the self-reflexive essay with its delicate balance between objectivity and subjectivity.

### 3 THE AFFORDANCES OF ‘NEW MEDIA’ – INTERACTIVITY, INTERACTION AND PARTICIPATION

Before fathoming the potential digital future of the essay in the form of interactive factials, one needs to address an important issue: the concept of ‘newness’ with regard to

<sup>10</sup> ALEXANDER J. BUTRYM, *Essays on the Essay – An Introduction*, in *Essays on the essay. Redefining the Genre*, Athens, University of Georgia Press, 1989, pp. 1-10, p. 2.

<sup>11</sup> See for example GEOFFREY HARTMAN, *Criticism in the Wilderness*, New Haven, Yale University Press, 1980.

<sup>12</sup> KAUFFMANN, *The Skewed Path: Essaying the Unmethodological Method*, cit.

<sup>13</sup> *Ibid.*

so-called ‘new media’ which constitute the sociocultural ecology<sup>14</sup> of emerging essayistic practices.

In fact, speaking of ‘old’ media vs. ‘new’ media would account for a trivial approach to the effects of media change: it would be based on a linear, cause-and-effect logic, a teleological vision of our world, accompanied by an underlying technological determinism.<sup>15</sup>

An alternative to mono-causal conceptualizations based on the assumption of deterministic forces consists in looking at specific *affordances* of so-called ‘new’ media and their role in emerging factual discourses in digital culture. This includes contextualizing them in their relation to other media phenomena, practices and genres instead of focusing on *distinct* features of *distinct* ‘innovations’; and – as this stance nonetheless acknowledges that so-called ‘changes’ in the media ecological nexus are profoundly affecting scholarly and literary practices – it suggests thinking of ‘new’ media rather in terms of *remediations of practices of mediatization* than through an over-simplifying rhetoric of ‘newness’. Hence, our attention shall be directed to affordances that are *more prominent* in ‘new’ than in ‘old’ media.

If one sets up terms which delineate assumedly specific affordances of ‘new’ media, this collection would be quite broad and items on it will be diverse: Marie-Laure Ryan, for instance, stresses that ‘new’ media (most often referred to as ‘*digital*’ media in her writings) are «interactive», «participatory and reactive», «fluid» and «sensory rich» (which points towards hypermediacy and hybrid practices).<sup>16</sup> Moreover, she puts emphasis on their ‘networking capabilities’ and ‘modularity’ (i.e. the fact that they are composed of many autonomous objects). Lev Manovich’s list of ‘Principles of New Media’ reads similarly: he reduces all principles of ‘new media’ to five: «numerical representation, modularity, automation, variability and cultural transcoding».<sup>17</sup> And to refer to a third major ‘new media’ scholar: Jane H. Murray characterizes ‘new media’ as «spatial», «procedural», «participatory» and «encyclopaedic».<sup>18</sup> Consequently, in Murray’s concept, ‘interactivity’ is the combination of a medium’s procedurality and the option it offers for participation.

Though terminological wording might differ according to the approach adopted, one aspect appears to be more or less explicit in all definitions given so far: what seems to be decisive when speaking of ‘new’ media assemblages is their potential for ‘the Interactive’. This ‘Interactive’ feature can take on different forms with different consequences for the overall conception of the then ‘interactive’ assemblage. Still, speaking of ‘the Interactive’ in a reflected manner is a challenging task: as McMillan pointedly states, «in-

14 See JON DOVEY, *Documentary Ecosystems: Collaboration and Exploitation*, in *New Documentary Ecologies*, ed. by KATE NASH, CRAIG HIGHT, and CATHERINE SUMMERHAYES, New York, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 11-30, p. 11.

15 See SARAH KEMBER and JOANNA ZYLINSKA, *Life after new media. Mediation as a vital process*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2012, p. 5.

16 MARIE-LAURE RYAN, *Beyond Myth and Metaphor. Narrative in Digital Media*, in «Poetics Today», XXIII (2002), pp. 581-609, pp. 581ss.

17 MANOVICH, *The language of new media*, cit., p. 44.

18 JANET H. MURRAY, *Inventing the medium. Principles of interaction design as a cultural practice*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2012, p. 51.

teractivity means different things to different people in different contexts. [...] We know it when we see it, but what is it?»<sup>19</sup> With regard to our field of interest – the exploration of the digital future of the essay in terms of interactive factials – a transdisciplinary conceptualization offers a chance of differentiating among different qualities and levels of ‘the Interactive’. Moreover, this approach takes into account the *procedural*ity, the *experiential* as well as *transformative* potential of interactive factials – with all the epistemological and ontological implications.

Coming from a user-centric point of departure, we suggest differentiating between three, multi-faceted dimensions of ‘the Interactive’: interactivity ‘in the narrow sense’ with a small ‘i’, interaction and participation. *Interactivity* can be described as feedback-loops between ‘man and machine’ – in our context a computational system. *Interaction*, in contrast, comprises *interpersonal* exchange, thus bearing a social dimension. Often, it is characterized by the role-change of ‘sender’ and ‘receiver’ – or, in the terminology of literary studies, author and reader-respondent. In environments that emphasize interactional exchange between agents, such communicational processes are more important than the representational function – an aspect that is most prominent in dialogical genres. *Participation*, as the third form of ‘the Interactive’, bears a *creative* as well as a *socio-political* dimension which feeds into a socio-cultural and socio-political ‘mission’. Hence, the concept of participation is not too far away from neither ‘committed documentary’ and from what Kauffmann describes as the «Socratic mission» of the essay: «the critical discussion of culture in the public sphere».<sup>20</sup>

#### 4 THE LANGUAGE OF ‘NEW MEDIA’ – THE DATABASE AS A ‘CULTURAL FORM’

This brings us to the second central concept in the field of new media cultures: the database. One of the hypotheses Manovich formulates in *The Language of New Media* (1999) is that in digital media, engaging (or interacting) with databases has become the dominant mode of creative, artistic and scientific practices. The database as a cultural form differs significantly from other forms of representation: the decisive paradigm of experience is non-linearity: «[Databases] don’t have a beginning or an end, in fact, they don’t have any development, thematically, formally or otherwise, which would organise their elements into a sequence».<sup>21</sup>

While in writing and reading linearity is formative for the affective and cognitive reaction to texts, in ‘new’ media spatial montage is the predominant form of mediatization. Manovich therefore argues for the distinction between two types of montage:

The first technique is temporal montage: separate realities form consecutive moments in time. The second technique is montage within a shot [or image]. It is

19 SALLY MCMILLAN, *Exploring Models of Interactivity from Multiple Research Traditions. User, Documents and Systems*, in *Handbook of new media*, ed. by LEAH A. LIEVROUW, London, Sage, 2006, pp. 205-229, p. 205.

20 KAUFFMANN, *The Skewed Path: Essaying the Unmethodological Method*, cit., p. 234.

21 MANOVICH, *The language of new media*, cit., p. 80.

the opposite of the first: separate realities form consecutive parts of a *single image*.

Consequently, spatial montage implies a fragmentation of ‘one image’ into many smaller items which are presented simultaneously. As the parallelization of database facts and Benjamin’s notion of fragmentation will show, this discursive mode is more than a merely aesthetic matter. In fact, database, interface design and spatial montage represent a new way to structure our experience of ourselves and of the world as the ‘granularity’ of the material – i.e. the different voices and their statements – is not forced into one monolithic text; rather, ‘granularity’ remains discernable in the ‘final’ database configuration.

## 5 ENTERING PUBLIC SECRETS – SETTING OFF FOR THE EXPLORATION OF A PARADIGMATIC INTERACTIVE CASE OF ESSAYISM IN NEW MEDIA

*Below I suggest exploring a paradigmatic case of presumably interactive, essayistic practices in new media: the interactive, participatory, factual database project Public Secrets by Sharon Daniel. The core of the online-based configuration consists of an audio archive of over five hundred statements about justice and detention in a complex interlinked database. At this point, it is important to note that Sharon Daniel, the ‘producer’ as well as ‘authoring instance’ (or rather context-provider as we will see), is not only a professor in the film and digital media but also a new media artist, a documentary maker and an activist involved with the US-American anti-prison organization Justice Now. Thus, bringing together first-person reflections of about 20 creatively participating inmates of one of the largest female correctional facility in the US cannot be detached from her political commitment and her mission to create ‘hybrid’ pieces which have an impact on the social sphere. Hence, throughout the production process, she encouraged the ‘subject participants’ who co-authored this database to put forward their personal reflections on detention, shame, dignity, justice, equal opportunities and – on a more abstract level – what to be a human being means. These themes are interwoven with records of Daniel’s own experience with these women – i.e. they are drawn from their actual interaction and brought into a virtual dialogue with passages from legal and political texts and works by Giorgio Agamben, Walter Benjamin, Fredric Jameson, Angela Davis and others. The project does not only negotiate relationships between public institutions and private life, it also thematizes in a plurivocal, interactive way the linkages between official authorities, ideologies, discrimination, violence, gender, race and everyday life.*

The oxymoron in the title – ‘public secrets’ – alludes to the underlying figure of thought of such configuration: Daniel approaches her topic in the form of an *aporia* – «an irresolvable internal *contradiction*, between power and knowledge, between information and denial, between the masks of politics and the goals of an open society».<sup>22</sup> This conceptualization of the prison system recurs in the structure of the configuration:

<sup>22</sup> DANIEL, *Hybrid Practices*, cit., p. 157.

each of the three main branches of argument of *Public Secrets* is structured as an *aporia*: ‘inside/outside’, ‘bare-life/human-life’, and ‘public secret/utopia’.

After a short audio introduction to the context of production (and its textual transcription by Daniel *herself*) which addresses issues of access to the imprisoned women, the exploration of the database documentary sets off with a screen that reflects the first of these *aporias*. The screen is horizontally split – the lower half standing for life ‘inside’, the upper half standing for life ‘outside’. This divide is built through blocks which present short quotes (see fig. 10, p. 252).

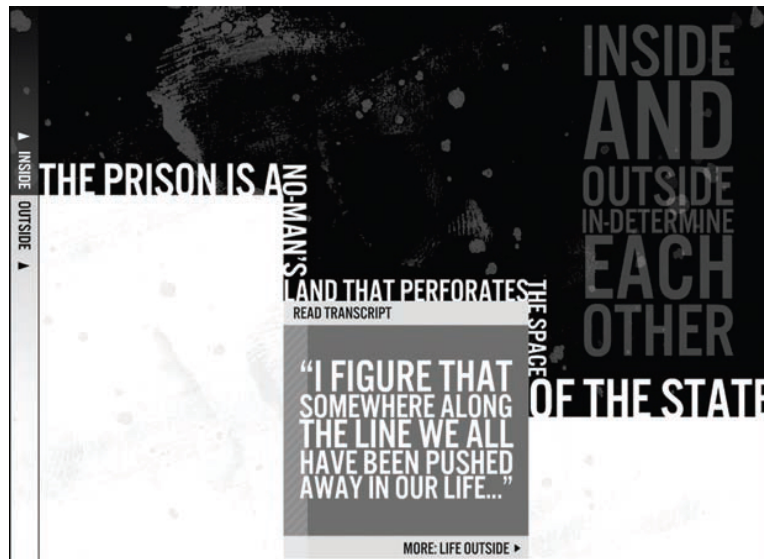


Figure 10: Screenshot from *Public Secrets – aporia* as basic figure of thought and structural element of interface design.

When the user-interactor rolls over these fields, s/he triggers the corresponding audio clip, and by clicking on the quote, a new screen view is opened; selecting e.g. a clip on the ‘inside’-half of the *aporia* screen view leads to a new page where the corresponding clip can be listened to and read in a transcript. After each clip, the user-interactor can decide whether s/he wants to return to the main topic (the *aporia* page), whether s/he wants to see thematically related statements – i.e. more audio testimonies related to life inside prisons or whether s/he prefers to ‘read more from’ the person s/he has just listened to.

This additional material, which shares the same context or potentially further explores a topical thread, can be accessed in two different modes: either as an array of themes which then form a sort of ephemeral plurivocal digitext (see fig. 11, p. 253); or as a rhizomatic visualization, displaying connections and inviting associations between elements and tracks of thought (see fig. 12, p. 254).

Despite the minimalist interface, the user-interactor can explore multiple themes and threads elaborated in clusters of narrative and theoretical texts – which are again complexly related (see fig. 12, p. 254); one learns about different dimensions of the ‘space





Figure 11: Screenshot from *Public Secrets* – topical array of themes connected to ‘public secret/utopia’ forming an ephemeral plurivocal text; mosaic interface design, built of tiles of quotes forming an ephemeral fragmented digitext.

of the prison’ – not only in terms of its physical closeness as a micro-cosmos of personal fates, but also in terms of the economic, political and ideological facets involved, which go beyond the individual women’s stories: *Public Secrets* poses the question of how the space of the prison affects the space ‘outside’.

In the following analysis, important issues are among others the question as to how far the database presents an ‘essayistic space’ – a kind of laboratory of thought and, as such, an alternative to linear argument. Important aspects are hereby the idea of the interface as argument, the notion of the author as ‘context-provider’ instead of authoritative authoring instance, as well as critical reflections on the conditions of insight and knowledge in procedural media environments. These reflections will serve to fathom the potential for interactive factials as a possible continuation of essayism in the realm of the digital. Answers shall be provided to what extent *Public Secrets* remediates traditional concepts of essayistic writing (and thinking), in how far it expands those and in how far it transcends the argumentative scope of other hypertext projects due to the specific interface and interaction design and the subjectively autobiographically ‘framed’ layout of the otherwise participatory project.

### 5.1 DATABASE LOGIC AND THE INTERFACE AS ARGUMENT – NON-LINEARITY, SPATIAL MONTAGE AND MOSAIC FRAGMENTATION

As already delineated, the concept of database «as a cultural form»<sup>23</sup> is certainly a key aspect if one tries to approach *Public Secrets* in terms of an analysis of the potential

<sup>23</sup> LEV MANOVICH, *Database as Symbolic Form*, in «Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies», v (1999), pp. 80-99, p. 85.





Figure 12: Screenshot from *Public Secrets* displaying relations between topics and agents.

digital future of essayistic practices in new media culture. Starting from the concept of the database, however, does not only lead to an analysis of the *content* of the database – i.e. the interlinked material it consists of; equally important as what the database consists of is the design of the *interface* through which the user-interactor can interact with the items of the database.

As the notion of interface design already suggests, we are dealing here with aesthetics – the *aesthetics* of the database and its being *sensually* accessible and ‘surfable’. Navigation, however, is far from being merely a pragmatic issue; rather, it is the expression of socio-cultural assumptions and therefore affects the experience it affords. In this regard, *Public Secrets* differs from many other hypertextual projects which are based on textual fragments only – and it differs from merely pragmatically structured databases in which the user interface only serves as a functional surface for data retrieval, in that, for Daniel, «[d]ata on its own has no meaning».<sup>24</sup> Data – here in form of subjective audio statements – need to be contextualized so as to take on additional meaning; this is achieved in *Public Secrets* through the specific dynamic spatial montage.

The decisive role of ‘interface as argument’ is even more important if one takes into consideration the non-linear nature of the interactive database. Consequently, ‘junks’ of argument – in the case of *Public Secrets* the single audio-clips and textual excerpts – are meaningless without some sort of context and co-text. In new media configurations, one way to provide such contextualizing ‘frameworks’ is by rendering information accessible through a graphic, textual and/or audio-visual ‘surface’ structure – the interface.

In *Public Secrets*, the database consists of a heterogeneous collection of material, which is already remarkable as most other participatory database projects, dealing with

<sup>24</sup> SHARON DANIEL, *The Database: An Aesthetics of Dignity*, in *Database aesthetics. Art in the age of information overflow*, ed. by VIKTORIJA VESNA BULAJIĆ, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, pp. 142-182, p. 142.

similar topics focus on one kind of source – most often the voices of the participating subjects as, for instance, in *Serial*.<sup>25</sup> In *Public Secrets*, in contrast, the roughly 500 audio clips – i.e. the first-person testimonies and reflections by inmates of the Central California Women’s Facility – are brought into a virtual dialogue with records of Daniel’s own experience when collaborating as an activist with the women, as well as with passages from juridical texts and other, more general, considerations of legal, political and social nature by theorists and various philosophers, social sciences scholars, activists, artists and literary critics.

The main discursive ‘work’, however, is not accomplished in the rather short statements presenting various aspects related with the general topics (and interrelated among each other); in fact, it is through the interface that various potential lines of argument are unfolded. This, again, sets *Public Secrets* apart from *plurilinear* but still linear assemblages. Most obvious in this regard is certainly a comparison with the thematically related configuration *Prison Valley*,<sup>26</sup> in which the interface design is much more concrete, featuring, for example, the room the main protagonist (and the user’s alter ego) rents and which serves as her/his headquarters for the exploration of the topic (see fig. 13, p. 255).



Figure 13: Screenshot from *Prison Valley*. The motel room that serves the user’s avatar as headquarters for her/his further exploration of the so-called Prison Valley and which contrasts in the concreteness of its spatiality with the rather minimalistic interface and interaction design of *Public Secrets*.

In contrast to *Prison Valley*, *Public Secrets* relies on three rather stylized minimalistically designed paradigms of representation: the opening screen of each branch of the *aporia* presents a screen which is horizontally split into irregular ‘steps’ formed by three blocks of quotes (see fig. 10, p. 252); the second view displays a larger number of cells with quotes (see fig. 11, p. 253); and the third mode of display shows relations between different

<sup>25</sup> See JESSICA WEISBERG, *Serial*, 2014-2018, <https://serialpodcast.org/>.

<sup>26</sup> See DAVID DUNFRESNE and PHILIPPE BRAULT, *Prison Valley*, 2009, <http://prisonvalley.arte.tv/?lang=fr>.

statements, persons, sources of texts etc. (see fig. 12, p. 254). The basic figure of thought, *the aporia*, and the paradox of the dynamic interdependencies of the two seemingly unreconcilable sides of the same coin, become most apparent in the entering screen view of each of the ‘branches’. The contrast between the two areas – one black, one white – not only symbolizes the opposition of positions; it also alludes to the idea formulated among others in gestalt theory that both sides – the black area, standing for life ‘inside’, and the white one, standing for life ‘outside’ – are inseparable from each other, as is the case with illustrations based on the principles of the interrelatedness of figure and ground, of the part and the whole. This reflects Daniel’s assumption that life ‘inside’ – despite its separation, its exclusion and suspension in public awareness – deeply affects life ‘outside’, especially notions of democracy, human rights and what ‘being human’ really means. In this regard, the minimalism of design potentially develops a much more impressive impact on the user-interactor than the rather game-like set-out of *Prison Valley* and it draws the user-interactor’s attention towards really listening to the audio statements and not only to collecting new items which then are only superficially perceived.

The interdependency between only seemingly distinct spheres of life, ‘outside’ and ‘inside’, also becomes evident in the second kind of interface design: graphically, the main ‘surface’ of the database which provides user-interaction with a larger number of audio recordings consists of rectangular cells with a quote or an array of key words of the statement the field connects to. These cells of quotes are displayed in constantly shifting constellations, organized by topic, theory or speaking subject, thus forming a mosaic digitext – in the literal sense with the ‘tiles’ of quotes linking to short statements, reflections and observations. What is remarkable in this context is that all textual excerpts in this screen view are treated equally, regardless of their source. Statements are not ‘weighed’: e.g., personal reflections by one of the detained women are positioned on one level with a quote by Jameson; a socio-psychological text is juxtaposed with a prison officer’s thoughts; or a passage from Benjamin’s writings enters into a dialogue with recent judicial material. Consisting of a collage of complexly related quotes, each screen view constitutes a kind of fluid plurivocal digitext which calls for a procedural, performative act of exploration or ‘reading’.

At the same time, in its fragmentation *Public Secrets* presents a spatial montage of juxtaposed quotes, a «field of coherence and contradiction».<sup>27</sup> This paradox can be regarded as a remediation of Adorno’s antinomian method and his concept of discontinuity when delineating essential features of his essayistic practices. Referring back to Benjamin’s concept of the essayistic mosaics, displaying little or no «uninterrupted purposeful structure»,<sup>28</sup> Adorno claims that «discontinuity is essential to the essay».<sup>29</sup> Still, discontinuity and ruptures are only *relative*: what the essay lacks in logically, linearly unfolding argument and discursive precision, it makes up in *aesthetic* stringency – in the case of *Public Secrets* the sophisticated interface design. Though it would be quite daring to name Benjamin or Adorno as direct literary predecessors of the digital multi-media

27 DANIEL, *The Database: An Aesthetics of Dignity*, cit., p. 151.

28 WALTER BENJAMIN, *The Origin of German Tragic Drama*, trans. by JOHN OSBORNE, London, New Left Books, 1977, p. 27.

29 THEODOR W. ADORNO, *The Actuality of Philosophy*, in «Telos», III (1977), pp. 132-133, p. 163.

essay, similarities are nonetheless significant. The essay does not present arguments in a «foolproof deductive sequence»;<sup>30</sup> rather, its «arguments interweave as in a carpet»,<sup>31</sup> as Adorno puts it: the essay «establishes internal cross-connections [and] it co-ordinates elements, rather than subordinating them».<sup>32</sup>

In *Public Secrets*, fragmentation and mosaic digitextuality manifest themselves in the various threads of the interwoven textuality; however, as a complex medial configuration, *Public Secrets* goes beyond the mere juxtaposition of different perspectives and experiences. The combination of personal testimonies by the participants, Daniel's own reflections, philosophical considerations and the legal texts shows that only the network of micro-narrations – i.e. of fragments or splinters of 'Truth' – can allow for some glimpses of 'the Whole', which is evasive all the same. In this sense, the 'formlessness of form'<sup>33</sup> which is characteristic of essayism opens up a field for Daniel to experiment with different formal realizations and as many modes of navigating the material, which again afford different user experience.

Moreover, as in Adorno's embracement for the fragmentary nature as a founding principle of human perception and thought, the interface design of *Public Secrets*, which gives access to short 'glimpses' of insight, visualizes the philosophical stance that one can never fully grasp 'the whole' or achieve some 'universal truth' – or, in Adorno's words:

For the mind [Geist] is indeed not capable of producing or grasping the totality of the real, but it may be possible to penetrate the detail, to explode in miniature the mass of merely existing reality.<sup>34</sup>

As such, *Public Secrets* resonates with Benjamin's «non-acquisitive ideal for philosophy».<sup>35</sup> Benjamin claims that the «discontinuous treatise» or «esoteric essay»<sup>36</sup> can be compared to a mosaic – and that this mosaic presents the proper form of *alternative* philosophy. Instead of linearly unfolding an argument, Benjamin believes in the associative and affective power of digression and meandering tracks of thought:

the absence of an uninterrupted purposeful structure is its [the essayistic text's, N.d.A.] primary characteristic. [...] The value of fragments of thought is all the greater the less direct their relationship to the underlying idea.<sup>37</sup>

Subsequently, Benjamin's experiments in his essayistic writing employing surrealist montage to see cultural phenomena in a sudden «profane illumination»,<sup>38</sup> to embrace the fragmentary nature of Life and the Human Condition can be regarded as inspiration for Daniel's *Public Secrets* and her way of thinking through material and putting forward

30 KAUFFMANN, *The Skewed Path: Essaying the Unmethodological Method*, cit., p. 229.

31 THEODOR W. ADORNO, *The Essay as Form*, in «New German Critique», xxxii (1984), pp. 151-171, p. 160.

32 *Ibid.*, pp. 169-170.

33 BUTRYM, *Essays on the Essay – An Introduction*, cit., p. 2.

34 ADORNO, *The Actuality of Philosophy*, cit., pp. 132-133.

35 KAUFFMANN, *The Skewed Path: Essaying the Unmethodological Method*, cit., p. 227.

36 BENJAMIN, *The Origin of German Tragic Drama*, cit., p. 27.

37 *Ibid.*, pp. 27-30.

38 *Ibid.*

an argument through interface design and spatial montage. And, in fact, Daniel refers to Benjamin in several of her academic writings and names his probing into essayistic writing as one of her sources for *Public Secrets* – not only with regard to concrete quotes, which also feature in *Public Secrets*, but also vis-à-vis the German philosopher's way of thinking and writing in a more general way.<sup>39</sup>

## 5.2 PLURIVOCALITY, OBJECTIVITY AND SUBJECTIVITY IN ESSAYISTIC DIGITEXTUALITY

The mosaic nature of *Public Secrets* is closely related to a second key feature of many interactive database factuality: plurivocality, which often goes hand in hand with some form of collaborative working on a participatory project. However, at this point, a further aspect needs to be discussed, namely the role of a very specific kind of participation in form of first person statements and testimonials. In this context the question arises of how to find a balance between subjectivity and objectivity in essayistic practices; and the striving for an equilibrium between the specific and the universal moves towards a similar direction, and so does in its ultimate consequence the search for insights into and at least glimpses at the evasive 'Truth' as an epistemological ideal. In this regard, *Public Secrets* in its striving to balance private and public, personal and universal differs from comparable plurivocal, plurilinear, participatory projects which do not critically address their ontology and epistemology on a meta-level of reflection.

For Montaigne, essayistic practices are grounded in the humanistic idea that knowledge can only be achieved through the investigation of the self in its manifold relations; hence, essaying means probing into the constituency of the 'I' and the 'Thought'. However, as Recchio states,

all writing from the perspective of the writer is problematic; it begins in the uncertainty inherent in the writer's situation. [...] There is the subjective consciousness of the writer and there is everything 'out there', a 'seemingly objective world'.<sup>40</sup>

To bridge the gap between the self and the world, Montaigne suggests that subject and object must become *one* in the process of essayistic writing. Accordingly, he begins his collection of essays with the words:

This book was written in good faith, reader. It warns you from the outset that in it I have set myself no goal but a domestic and a private one. Thus, reader, I am myself the matter of my book.<sup>41</sup>

For Montaigne, the act of writing is an affirmative action, transforming subjective experiences, different perspectives and uncertainties into a fundamental quality of the essay form. However, the subjective stance Montaigne assumes does not only bridge the

<sup>39</sup> DANIEL, *Hybrid Practices*, cit.

<sup>40</sup> THOMAS RECCHIO, *A Dialogic Approach to the Essay*, in *Essays on the essay. Redefining the Genre*, ed. by ALEXANDER J. BUTRYM, Athens, University of Georgia Press, 1989, pp. 271-288, p. 272.

<sup>41</sup> MICHEL DE MONTAIGNE, *The Complete Essays of Montaigne*, trans. by DONALD M. FRAME, Stanford, Stanford University Press, 1965, p. 2.

gap between the subject and the object; it also establishes an open, transparent and hence truthful relation between the author and the reader.

In this regard, *Public Secrets* can be seen to resonate with Montaigne's ideal of essaying as an exploration of the self and the other: due to the entanglement of the specific affordances of networked digital media with a transparently performed self-reflection and self-presentation in a (virtual) media community, Daniel tries to bridge the discrepancies that surface with regard to the heterogeneity of the material in *Public Secrets*. In the prologue and epigraph of the multimedia piece, Daniel 'frames' the participants' voices and the textual passages from other sources as well as her own reflections with a highly subjective account of her experience when entering one of the prisons. Thus, in contrast to many other plurivocal pieces, she makes clear right from the outset which status the different voices will have in it – and what might be problematic regarding their distinctiveness and individuality on the one hand and their 'equal value' to that of other textual fragments on the other hand. In this regard, emerging essayistic practices bear a resemblance with Adorno's concept of essayism. Though the individual self is still the origin of experience, as in Montaigne's essays, the *function* of subjectivity is a different one: unlike in Montaigne's self-centred approach, Adorno believes that it is through «the liquidation of opinion or standpoint including the form from which it begins *The Skewed Path*»<sup>42</sup> that the gap between subject and object, knowing and speculation can be transcended. As Kauffmann observes, «self-restraint [...] is at once epistemologically and rhetorically motivated [...] so that the subject may experience the object without dominating it».<sup>43</sup>

Both Montaigne's endorsement of subjectivism and Adorno's belief in the congenial equality of the essayist-author, co-authoring participants and readers can be found in at least two different ways in *Public Secrets*, which are all related to the concept of plurivocality.

As already hinted at, the complexity of human condition is rendered experiential in the multitude of voices – including Daniel's own experience. In these sequences, Daniel explicitly points out *her* reflections, these being based on *her* personal experiences. These, however, are only *one* perspective out of many. As such, *Public Secrets* stands in the tradition of subjectivism with regard to the endorsement of uncertainty and a deconstructivist skepticism towards universal, objective knowledge.

Secondly, the database essay's endorsement of both subjectivity and – at the same time – the transcendence of individual, singular mono-perspectives is grounded in the participatory component of the configuration. This brings along a shift with regard to the concept of authorship. In her production notes on *Public Secrets* and her theoretical texts, Daniel describes her role as 'context-provider' – not 'content-provider': «A context-provider does not speak for others, but 'induces' others to speak for themselves by providing both the means, or tools, and the context where they can speak and be heard».<sup>44</sup> Again, Daniel describes her stance of 'context-provision' as being inspired by

42 ADORNO, *The Actuality of Philosophy*, cit., p. 166.

43 KAUFFMANN, *The Skewed Path: Essaying the Unmethodological Method*, cit., p. 231.

44 DANIEL, *Hybrid Practices*, cit., p. 154.



Benjamin. In his essay *The Author as Producer*<sup>45</sup> (2003 [1934]), Benjamin distinguishes between the ‘informative’ and the ‘operative author’ (artist). Where the first primarily functions as a sort of omniscient authorial-authoritarian instance, standing ‘outside’, or even ‘above’, the text, the latter is part of the complex medial configuration.

Though Daniel writes that she was at first reluctant to include her own perspective, «feeling uncomfortable about producing a kind of self-reflexive, anecdotal essay»,<sup>46</sup> she was also convinced that her position could never be neutral. «In theory or in practice, that would be an impossible place».<sup>47</sup> Therefore, she overtly included her own perspective – even though in a deeply self-reflexive and explicit way as *one* perspective out of *many*. This deliberately self-reflexive stance, again, sets *Public Secrets* apart from many other plurivocal digital configurations which, however, do not overtly address the tension which might arise in the context of participatory cultures and plurivocal textures on the one hand and authored and perspectivalised, never unbiased databases on the other hand.

### 5.3 PROCEDURALITY AND EXPERIENTIALITY IN INTERACTIVE FACTUALS – ESSAYING AS A MODE OF BEING

The specific affordances of digital factuals – namely, the concepts of participation and interaction between different agents – disclose another characteristic of ‘new media cultures’: procedurality and interactive experientiality.

One specificity in digital media ecologies consists in the fact that the *process* of essaying does not exclusively originate from the author or context-provider. Interactivity enables the user-interactor to explore in a self-directed way the arguments or reflections of a database, to argue herself/himself, to actualize a complex interwoven digitextual network of polyvocal threads of thought and thus to tentatively ‘write’ an ephemeral text. As such, hypertext essays and especially their extreme realizations in audio-visual interaction design can be regarded as a form of Barthes’s writerly texts.<sup>48</sup>

The user-interactor’s grappling with the various fragmentary miniatures of philosophical reflections, subjective testimonies and recollections becomes a «distillation and translation»<sup>49</sup> of the essaying ‘author’s’ involvement. In this sense, the configuration re-mediates Daniel’s experiences when curiously digging deeper into the various facets of the socio-philosophical *aporia* of public secrets. Daniel compares this procedural editing of various transitory ‘story-lines’ by the user-interactor to an open-ended expedition with an uncertain outcome:

I collect a significant amount of direct testimony from a «site» and then I design an interface structured in a manner that will circumscribe this «site» of

45 WALTER BENJAMIN, *The Author as Producer*, in *Understanding Brecht*, London, Verso, 2003, pp. 85-103, p. 85.

46 SHARON DANIEL, *Collaborative Systems – Redefining Public Art*, in *Context providers*, ed. by MARGOT LOVEJOY, CHRISTIANE PAUL, and VIKTORIJA VESNA BULAJIĆ, Bristol, tellect, 2011, pp. 5-83, p. 81.

47 *Ibid.*

48 See ROLAND BARTHES, *S/Z*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1976.

49 SHARON DANIEL, *On politics and aesthetics: A case study of ‘Public Secrets’ and ‘Blood Sugar’*, in «Studies in Documentary Film», II (2012), pp. 215-227, p. 215.



socio-economic and political experience as articulated by the participants. Rather than building a single road across that site to get from point A to point B (or the beginning of an argument to its resolution), the database design maps out an extensive territory – say, 100 square miles – and the interface sets the viewer down within the boundaries of this territory – allowing her to find her own way – to navigate a difficult terrain, to become immersed in it, and, thus, potentially to have a transformative experience. The interface and information design constitute a form of «argument» (as writing does for a scholar), and *a user's navigation becomes a path of «inquiry»* [...]. Together, argument and inquiry are intended to challenge the viewer's assumptions and destroy her complacency.<sup>50</sup>

Potentially, the combination of an elaborate interaction design by the context-provider of the interactive factual subtly outlines an argument and the self-directed re-staging of the processes of inquiry. Moreover, the user-interactor's engagement with the material, her/his openness to «retrieve the unexpected»,<sup>51</sup> as s/he can only *guess* what lies beneath the next quote, results in a sort of contingency and openness of the textual web.

This finally brings us back to the point of departure of our essayistic enquiry on the essay as an evolving cultural practice: the etymological origin of the 'essay' as a literary form, which «evokes trying, experimenting: what seems to be primary is less the subject matter than the *activity* of the *inquiring* mind»<sup>52</sup> in which «occasionality remains an earmark of the genre» and «understanding comes about, is tested, and progresses».<sup>53</sup> As such, the essay in the form of interactive factual database-originating digitexts is – in this regard – not only a continuation of the essayistic endeavour; rather, one might consider essayistic database digitexts as a drive to move beyond 'the essay's boundaries' – as the oscillation of essayistic practices between thinking, writing, participating, interacting, clicking and linking the subject and the object of the database environment. 'Essaying in the digital' can thus be regarded as a dialogue between paradigms which are diametrically opposed on two levels: the essay's rootedness in individual, maybe even idiosyncratic subjectivity and the objectivity that comes along with interactive *factuals*, as well as the self-reflexive, self-questioning, tentative quest for knowledge and at the same time the annihilation of a state of total, universal insight into the complexities of being.

As Montaigne states, the *quest* for knowledge, the «pleasure of the chase»<sup>54</sup> is essential to essaying. And, as Kauffmann observes, referring back to Adorno's analogies which emphasize the essay's networked aesthetic texture and transitions, one can only conclude «that the rhetorical function of essaying is not merely to transmit the essayist's *thoughts* but to convey the *feeling* of their movement and thereby to induce an experi-

50 SHARON DANIEL, *Argument, query and Political Narrative: Navigating an Aesthetics of Database Documentary*, in *Database – Narrative – Archive. Seven interactive essays on digital nonlinear storytelling*, ed. by MATT SOAR and MONIKA GAGNON, 2014, <http://dnaanthology.com/anvc/dna/case-study-public-secrets-and-blood-sugar>.

51 ADRIAN MILES, *12 Statements for Archival Flatness*, in *Performing Digital: Multiple Perspectives on a Living Archive*, ed. by DAVID CARLIN and LAURENE VAUGHAN, Farnham, Ashgate, 2014.

52 HOLDHEIM, *The Essay as Knowledge in Progress*, cit., p. 20 (emphasis by the author).

53 *Ibid.*, pp. 28-29.

54 KAUFFMANN, *The Skewed Path: Essaying the Unmethodological Method*, cit., p. 229.

ence of thought in the reader».<sup>55</sup>

## 6 EMBRACING HYBRIDITY – THE DATABASE AS ESSAYISTIC ‘LABORATORY OF THOUGHT’?

Summarizing these thoughts on parallels between ‘traditional’ essayistic practices and emerging practices in the form of interactive participatory database factuals, one can conclude that *Public Secrets* qualifies as an essayistic space for autonomous essaying, a «zone of indetermination»<sup>56</sup> – thus taking the notion of essaying probing and tentative fathoming literally: *Public Secrets* opens a space in which ‘unmethodological methodology’ and ‘formless form’ can be realized. Situated at the intersection of art, research, philosophy, theory and activism, documentary and self-reflection, this assemblage is certainly outstanding in the context of digital documentary; and yet, in its consistent and elaborated layout of argument and interface, interaction design and participatory outset, it illustrates the specific potential of interactive factuals to transfer essayistic thinking and writing into the digital.

As seen when delineating in how far interface design forms plurivocal and multi-linear ‘lines’ of argument, the question of how audio-visual and textual material can be accessed is not so much a pragmatic issue in terms of the ‘functionality’ or ‘usability’ of the configuration; it is rather a question of cognitive, affective and *ethical* relations – of rendering, for instance, the fragmentary and still complex, interrelated nature of human existence graspable. In this understanding, Daniel pursues a very specific goal with her work – one which sets it apart from other plurivocal interactive artefacts. Rather than only designing a project, she aims at webbing a network of relations which is carrying an ‘ethical charge’ beyond the actual textual manifestation. As Hight rightly observes, within this «environment of expanding ephemera, [such configurations] retain [their] significance as a discourse and series of practices which ‘make sense’ of digital materials which are aligned with reality, which carry the ‘ethical charge’ of the real».<sup>57</sup>

If one tries to parallelize this specific feature of database configuration and the characteristic of the essay as a *probing* (anti-)genre, it is mainly the dynamic, always subjective and perspectivized *conditio humana* that is rendered experiential in glimpses of insight and affective response. This procedural logic, which Miles describes as the process of «click – think – link»<sup>58</sup> (and then, again, think – click – link), manifests itself in the form of the interaction design. As such, interactive works can potentially become spaces for self-interrogation – a self-reflection of the essaying author, the participating co-authoring subjects (i.e. the female prisoners in the case of *Public Secrets*) and

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> ADRIAN MILES, *Click, Think, Link: Interval and Affective Narrative, Database – Narrative – Archive. Seven interactive essays on digital nonlinear storytelling*, ed. by MATT SOAR and MONIKA GAGNON, 2014, <http://www.dnaanthology.com/anvc/dna/click-think-link-interval-and-affective-narrative>.

<sup>57</sup> CRAIG HIGHT and RAMASWAMI HARINDRANATH, *Documentary as sense-making*, in «Studies in Documentary Film», VIII (2014), pp. 177-178, p. 177.

<sup>58</sup> MILES, *Click, Think, Link: Interval and Affective Narrative, Database – Narrative – Archive*, cit.

the reader/user-interactor. In such environments, an argument can be *experientially* unfolded and linked to interrelated positions and arguments – and in this sense pushing the borders of ‘traditional’ essayistic texts further: the granularity of the different elements of thought as well as the different voices are maintained throughout the whole life-cycle of the digital text. Balancing objectivity and subjectivity, managing complexity, fragmentation, uncertainty and contingency, embracing plurivocality in the form of interaction, interactivity and participation, experientially probing into developing non-linearly unfolding ideas and experiments of thought, the factual database configuration qualifies as the potential expansion of the concept of essaying in ‘new media’ cultures.

Therefore, coming back to the very initial thoughts regarding the essay as a discursive cultural practice that challenges conventional taxonomies and attempts of definition in its formless form and unmethodical methodology in combination with the old question of what is new in ‘new media’, one can state that all the uncertainties which have been encountered in this essay on the essay’s potential digital future shall not be seen as a drawback but as an opportunity: rather, the fluidity of this genre invites experimentations of various forms, methods and practices; it breaks with disciplinary boundaries and encourages hybridizations of art and activism, scholarly writing and first person account, intimate testimony and general knowledge; it stimulates thinking through complex matters in unconventional ways; and it opens spaces which can be regarded as ‘laboratories of thought’.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADORNO, THEODOR W., *The Actuality of Philosophy*, in «Telos», III (1977), pp. 132-133. (Citato alle pp. 256, 257, 259.)
- *The Essay as Form*, in «New German Critique», XXXII (1984), pp. 151-171. (Citato a p. 257.)
- BARTHES, ROLAND, *S/Z*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1976. (Citato a p. 260.)
- BENJAMIN, WALTER, *The Origin of German Tragic Drama*, trans. by JOHN OSBORNE, London, New Left Books, 1977. (Citato alle pp. 256, 257.)
- *The Author as Producer*, in *Understanding Brecht*, London, Verso, 2003, pp. 85-103. (Citato a p. 260.)
- BOLTER, JAY DAVID and RICHARD A. GRUSIN, *Remediation*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2002. (Citato a p. 246.)
- BUTRYM, ALEXANDER J., *Essays on the Essay – An Introduction*, in *Essays on the essay. Redefining the Genre*, Athens, University of Georgia Press, 1989, pp. 1-10. (Citato alle pp. 248, 257.)
- DANIEL, SHARON, *The Database: An Aesthetics of Dignity*, in *Database aesthetics. Art in the age of information overflow*, ed. by VIKTORIJA VESNA BULAJIĆ, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, pp. 142-182. (Citato alle pp. 254, 256.)
- *Public Secrets*, 2008, <http://vectors.usc.edu/issues/4/publicsecrets/>. (Citato a p. 247.)
- *Hybrid Practices*, in «Cinema Journal», XLVIII/2 (2008), pp. 154-159. (Citato alle pp. 247, 251, 258, 259.)
- *Collaborative Systems – Redefining Public Art*, in *Context providers*, ed. by MARGOT LOVEJOY, CHRISTIANE PAUL, and VIKTORIJA VESNA BULAJIĆ, Bristol, tellect, 2011, pp. 5-83. (Citato a p. 260.)
- *On politics and aesthetics: A case study of ‘Public Secrets’ and ‘Blood Sugar’*, in «Studies in Documentary Film», II (2012), pp. 215-227. (Citato a p. 260.)
- *Argument, query and Political Narrative: Navigating an Aesthetics of Database Documentary*, in *Database – Narrative – Archive. Seven interactive essays on digital nonlinear storytelling*, ed. by MATT SOAR and MONIKA GAGNON, 2014, <http://dnaanthology.com/anvc/dna/case-study-public-secrets-and-blood-sugar>. (Citato a p. 261.)
- DOVEY, JON, *Documentary Ecosystems: Collaboration and Exploitation*, in *New Documentary Ecologies*, ed. by KATE NASH, CRAIG HIGHT, and CATHERINE SUMMERHAYES, New York, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 11-30. (Citato a p. 249.)
- DUNFRESNE, DAVID and PHILIPPE BRAULT, *Prison Valley*, 2009, <http://prisonvalley.arte.tv/?lang=fr>. (Citato a p. 255.)
- HARTMAN, GEOFFREY, *Criticism in the Wilderness*, New Haven, Yale University Press, 1980. (Citato a p. 248.)
- HIGHT, CRAIG and RAMASWAMI HARINDRANATH, *Documentary as sense-making*, in «Studies in Documentary Film», VIII (2014), pp. 177-178. (Citato a p. 262.)

- HOLDHEIM, WOLFGANG W., *The Essay as Knowledge in Progress*, in *The Hermeneutic mode. Essays on time in literature and literary theory*, Ithaca, Cornell University Press, 1984, pp. 19-32. (Citato alle pp. 247, 261.)
- KAUFFMANN, LANE, *The Skewed Path: Essaying the Unmethodological Method*, in *Essays on the essay. Redefining the Genre*, ed. by ALEXANDER J. BUTRYM, Athens, University of Georgia Press, 1989, pp. 221-240. (Citato alle pp. 246, 248, 250, 257, 259, 261, 262.)
- KEMBER, SARAH and JOANNA ZYLINSKA, *Life after new media. Mediation as a vital process*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2012. (Citato a p. 249.)
- LYOTARD, FRANÇOIS, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984. (Citato a p. 246.)
- MANOVICH, LEV, *Database as Symbolic Form*, in «Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies», v (1999), pp. 80-99. (Citato a p. 253.)
- *The language of new media*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2001. (Citato alle pp. 246, 249, 250.)
- MCMILLAN, SALLY, *Exploring Models of Interactivity from Multiple Research Traditions. User, Documents and Systems*, in *Handbook of new media*, ed. by LEAH A. LIEVROUW, London, Sage, 2006, pp. 205-229. (Citato a p. 250.)
- MILES, ADRIAN, *12 Statements for Archival Flatness*, in *Performing Digital: Multiple Perspectives on a Living Archive*, ed. by DAVID CARLIN and LAURENE VAUGHAN, Farnham, Ashgate, 2014. (Citato a p. 261.)
- *Click, Think, Link: Interval and Affective Narrative, Database – Narrative – Archive. Seven interactive essays on digital nonlinear storytelling*, ed. by MATT SOAR and MONIKA GAGNON, 2014, <http://www.dnaanthology.com/anvc/dna/click-think-link-interval-and-affective-narrative>. (Citato a p. 262.)
- DE MONTAIGNE, MICHEL, *The Complete Essays of Montaigne*, trans. by DONALD M. FRAME, Stanford, Stanford University Press, 1965. (Citato a p. 258.)
- MURRAY, JANET H., *Inventing the medium. Principles of interaction design as a cultural practice*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2012. (Citato a p. 249.)
- RECCHIO, THOMAS, *A Dialogic Approach to the Essay*, in *Essays on the essay. Redefining the Genre*, ed. by ALEXANDER J. BUTRYM, Athens, University of Georgia Press, 1989, pp. 271-288. (Citato a p. 258.)
- RYAN, MARIE-LAURE, *Beyond Myth and Metaphor. Narrative in Digital Media*, in «Poetics Today», XXIII (2002), pp. 581-609. (Citato a p. 249.)
- SOAR, MATT, *Making (with) the Korsakow System: Database Documentaries as Articulation and Assemblage*, in *New Documentary Ecologies*, ed. by KATE NASH, CRAIG HIGHT, and CATHERINE SUMMERHAYES, New York, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 246-279. (Citato a p. 245.)
- WEISBERG, JESSICA, *Serial*, 2014-2018, <https://serialpodcast.org/>. (Citato a p. 255.)

### PAROLE CHIAVE

Interactive documentary; digitext; digital media; interface; non-linearity; plurivocality; authorship; non-fiction; essay; hybridization.

### NOTIZIE DELL'AUTRICE

Dr. Anna Wiehl has been working as a lecturer and research assistant at the University of Bayreuth, Germany, Department for Media Studies and has spent the last year as a research fellow at the *Digital Cultures Research Centre* of the University of the West of England, Bristol. Her transdisciplinary research focuses on Digital Media Cultures and emerging documentary practices. Currently, Anna is holding a scholarship at the University of Bayreuth.

In 2010, she received her Ph.D. in the international program *Cultural Encounters*. Apart from that, she has been working as an author for TV, radio and Internet, among others for ARTE and the German public broadcaster *Bayerischer Rundfunk*. At the moment, she is leading a research project on networked|networking documentary practices and finishing her habilitation on *The 'New' Documentary Nexus*.

[a.wiehl@gmx.de](mailto:a.wiehl@gmx.de)


### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ANNA WIEHL, 'Hybrid Practices' between Art, Scholarly Writing and Documentary – *The Digital Future of the Essay?*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IX (2018), pp. 245–266.

L'articolo è reperibile al sito <http://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.

## L'EDUCAZIONE ANGLOSASSONE CHE NON HO MAI RICEVUTO

CLAUDIO GIUNTA – *Università di Trento*

Come scrivere un saggio sulla letteratura? Davanti al giovane studioso di vent'anni fa si aprivano due strade: lo stile accademico, spesso fumoso e pieno di opache espressioni gergali (il gergo della filosofia, quello della scienza, quello della linguistica strutturale); e lo stile della pubblicistica anglosassone, più impressionistico, più legato a una personale esperienza di lettura, ma anche più onesto. Dopo aver assimilato, con fatica, il primo, l'autore di questo articolo ha cercato di avvicinarsi al secondo, riorientando le sue letture e il suo modo di scrivere. L'articolo riflette su questa evoluzione.

How to write an essay on literature? Twenty years ago, a young scholar in the humanities could follow two paths: the academic style, often airy and replete with opaque jargon expressions (those of philosophy, of science, of structural linguistics); and the style of Anglo-Saxon essay-writing, this being more impressionistic, more focused on a personal reading experience, and yet more honest. After having distressingly assimilated the former model, the author of this article has thrived to draw near the latter, reorienting both his readings and writing manner. In the following pages, he reflects on such evolution.

### I

Quando ho cominciato a studiare all'università pensavo che della letteratura si dovesse parlare più o meno così:

Il caso di A è esemplare non foss'altro per il modo con cui è stato trattato il problema dell'*oggetto* (2). Qui la soluzione adottata, vale a dire  $2\alpha\beta$ , è tanto più seriamente gravata da sospetti di dualismo, in quanto  $2\beta$  è dato sotto forma di glossa, e fra i due termini, anche strutturalmente, esistono solo rapporti di meccanica giustapposizione ( $2\alpha$ , nella seconda strofa [...],  $2\beta$ , come in nota, nell'ultima parte).

O così:

La dinamica tensiva testo-lettore mentre rinvia ad un significato relazionale del testo, che si realizza di volta in volta nelle articolazioni della circolarità domanda-risposta-domanda, sottrae il lettore all'arbitrio del soggettivismo solipsistico, trasformando la soggettività esistenziale in soggettività etica in quanto ermeneutica.

Oppure così:

Noi siamo più portati a indagare non solo quali strutture economico-sociali siano state alla radice dell'innologia cristiana e dell'ode rinascimentale ma quali alla radice della *mens* claudeliana: a chiederci quali determinazioni di classe abbiano operato in Claudel sì da condurlo, attraverso una serie di mediazioni che divengono, ma che all'origine non sono, soltanto 'culturali', a ricercare quell'eredità (l'ode rinascimentale e l'innologia) invece di un'altra.

*Pensavo* significa che l'iniziativa era mia: non erano quelli gli unici modelli, al liceo ne avevo incontrati altri più, come dire, amabili; e altri ne avrei conosciuti negli anni dell'università, anche dentro l'università. Studiosi che mi piacevano – per esempio Baldacci



– non scrivevano così, e in realtà neanche la maggior parte dei professori che ascoltavo a lezione. Ma l'ambiente agiva: e l'ambiente mi diceva che mettersi davanti a un libro e provare a dire ciò che pensavo di quel libro non era davvero sufficiente, che dovevo trovare il mio posto nel vasto campo della 'scienza della letteratura', e che potevo, a scelta, fare il critico-analista (primo esempio) o il critico-filosofo (secondo) o il critico-ideologo (terzo). A seconda della scelta, oltre che di un punto di vista, si sarebbe trattato di impadronirsi di un linguaggio che col linguaggio della letteratura aveva solo mediamente a che fare.

Poi è successo che ho imparato l'inglese. L'avevo già studiato al liceo, ma male. E non era ancora cominciata, almeno per la piccolissima borghesia, l'epoca delle vacanze-studio in Inghilterra. L'ho imparato meglio durante gli anni dell'università, e subito dopo, grazie a borse di studio di istituzioni americane e grazie a una fidanzata americana. Ho letto le millecento pagine di *United States* di Gore Vidal in una settimana. Poi i saggi di Lionel Trilling, di Edmund Wilson, poi sono andato a recuperare le riviste su cui critici come Trilling e Wilson pubblicavano le loro recensioni. Poi gli scrittori-critici come Auden o Updike, quindi i più giovani come Martin Amis, David Foster Wallace, Zadie Smith. Sono stati incontri importanti, per me, soprattutto perché il loro inglese mi ha aiutato a migliorare il mio italiano: tutto il gergo che avevo assimilato negli anni dell'università, leggendo i manuali di teoria letteraria, ha cominciato a sembrarmi non soltanto inutile ma ridicolo.

Non da tutti ma da molti di questi autori ho assorbito una certa diffidenza circa lo studio accademico della letteratura, soprattutto quando lo studio riguarda autori contemporanei. Nel mio quadernetto di citazioni ne ho due che non sottoscriverei al cento per cento, ma che mi sembrano contenere una considerevole dose di buon senso. La prima è di Gore Vidal, e si riferisce a un'edizione dell'epistolario di Francis Scott Fitzgerald:

Il professor Broccoli [*il curatore del volume che Vidal sta recensendo*] si frega le mani nell'introduzione alla *Correspondence*: «Sappiamo di Fitzgerald più di ciò che sappiamo di ogni altro suo contemporaneo perché lui ci ha conservato il materiale. Il migliore tra gli studiosi di Fitzgerald è stato Francis Scott Fitzgerald». Battendo a macchina queste parole ho il senso di una perfetta follia. *Studioso* di Fitzgerald? Uno capisce che ci sia bisogno di studiosi di Dante, Rabelais, Shakespeare. Ma *studiosi* di uno scrittore popolare contemporaneo? Tutto questo non è un po' fuori proporzione?<sup>1</sup>

La seconda citazione è di Philip Larkin (nel mio *pantheon* americano c'è posto anche per qualche ospite inglese), ed è la risposta a una domanda fattagli da Robert Phillips della *Paris Review*:

– Lei cita Auden, Thomas, Yeats e Hardy come precoci influenze nell'introduzione alla seconda edizione di *The North Ship*. Che cosa in particolare ha imparato dallo studio di questi quattro poeti?

– Oh, Gesù Cristo, non si *studiano* i poeti! Li leggi e pensi: «È meraviglioso, com'è fatto, potrei farlo io?». Ed ecco come s'impara.<sup>2</sup>

1 GORE VIDAL, *United States. Essays 1952-1992*, London, Abacus, 1993, p. 294. Questa traduzione e le successive sono mie.

2 PHILIP LARKIN, *Required Writing. Miscellaneous Pieces 1955-1982*, London, Faber & Faber, 1983, p. 67.

Ho copiato queste considerazioni nel mio quadernetto perché mi fanno sentire meno solo e meno in colpa, e in qualche modo giustificano il mio modesto interesse per la critica della letteratura contemporanea fatta dagli accademici e più in generale, temo, a mano a mano che gli anni passano, il mio modesto interesse per, diciamo, il lavoro accademico sulla letteratura *tout court* (e dico *temo* perché un professore di letteratura che si disinteressa del lavoro dei professori di letteratura dovrebbe invitare anche i suoi studenti a nutrire lo stesso disinteresse, e cioè dovrebbe astenersi dal formare degli specialisti di letteratura, con le conseguenze che s'immaginano). Col passare del tempo, questa mia tendenza a schivare la critica italiana e a interessarmi di quella anglosassone si è acuita, si è aggravata (perché troppa estraneità al proprio contesto, come ho detto, può essere rischiosa), e una buona mano gliel'ha data internet, che offre l'opportunità di ascoltare vedere leggere qualsiasi cosa gratis, o con poca spesa, a qualsiasi ora del giorno o della notte. Nel complesso, riflettendo a posteriori, direi che niente ha avuto sulla mia vita culturale matura un'influenza paragonabile a quella di applicazioni come Flipboard e Pocket, che permettono di crearsi una propria rassegna stampa e di archiviare tutte le cose interessanti che si trovano in rete su riviste come il «New Yorker» o la «New York Review of Books» o la «London Review of Books» o «The Atlantic» o decine di altre simili. Sia ringraziata la *techne*.

## 2

Dei saggi che leggo su riviste come quelle che ho appena citato apprezzo soprattutto tre cose.

La prima è ovviamente che la qualità media dei contenuti è piuttosto alta, anche per la banale ragione che le grandi riviste in lingua inglese possono contare su un pubblico internazionale, possono attingere a una schiera molto ampia di collaboratori e possono pagare bene questi collaboratori. Martin Amis ha rievocato una volta i tempi aurei anteriori alla crisi petrolifera dei primi anni Settanta, tempi in cui a Londra si poteva vivere di collaborazioni alle riviste culturali: «Gli storici della letteratura la conoscono come l'Età della Critica. Cominciò, possiamo dire, nel 1948, con la pubblicazione di *Note per la definizione della cultura* di Eliot e *La grande tradizione* di Leavis. Cosa ne decretò la fine? Una risposta brutale consisterebbe in una parola di quattro lettere: OPEC. Negli anni Sessanta si poteva vivere con dieci scellini la settimana: uno poteva campare a scrocco dormendo sul pavimento delle case di amici e facendo il 'critico letterario'. Poi, all'improvviso, dieci scellini fu il prezzo di un *biglietto dell'autobus*».<sup>3</sup> Non so se la cesura sia da collocare nei primi anni Settanta, e non so come se la passino oggi i critici inglesi; ma la «New York Review of Books», per esempio, l'unica rivista a cui io sia abbonato, continua a pagare molto bene i suoi contributori, e perciò può sceglierli tra i migliori specialisti delle varie discipline. Non contano soltanto i soldi, ma i soldi contano. Nello zelo per la cultura finalmente liberata, aperta a tutti, dimentichiamo spesso di notare che in Italia sono sempre di meno le occasioni di guadagnare qualche soldo con una recensione. Le

<sup>3</sup> MARTIN AMIS, *The War Against Cliché. Essays and Reviews 1971-2000*, New York, Vintage International, 2002, pp. XII-XIII.

riviste culturali chiudono, o sopravvivono a stento. Fino a non molti anni fa riviste come «Il Mulino» e l'«Indice dei libri del mese» pagavano i loro contributori, oggi non più. E per tutti quelli che si occupano di libri è ormai abbastanza normale sentirsi chiedere un saggio o un articolo senza che l'argomento denaro venga neppure sollevato: s'intende che la transazione non ne prevede – c'è l'onore, c'è la visibilità, c'è il piacere di partecipare a un'iniziativa culturale meritoria. Di fatto, l'unico spazio culturale che assicuri una qualche remunerazione è quello offerto dalla stampa nazionale. Di qui la ressa un po' imbarazzante per essere chiamati a collaborare; e l'incapacità di dire di no quando un no sarebbe opportuno, cioè quando la richiesta da parte del quotidiano o del settimanale riguarda cose, argomenti sui quali una persona seria non ha niente da dire, e anzi su cui una persona seria non dovrebbe dire niente.

Quanto alla qualità di questi pezzi molto modicamente pagati, è chiaro che nessuna generalizzazione è possibile. Ma da un lato l'esigenza di tenere dietro giorno per giorno all'agenda culturale con i suoi anniversari, le sue mostre, i suoi defunti illustri, obbliga soprattutto i quotidiani a un'iperproduzione di livello necessariamente medio-basso; dall'altro, gli articoli di approfondimento culturale o gli elzeviri (oggi *think piece*) hanno un carattere più spesso polemico che onestamente informativo, cioè mirano a fomentare il dibattito più che a presentare al lettore in maniera oggettiva una determinata questione o oggetto culturale. Si discute molto, sui nostri giornali, ma si spiega poco (basta confrontare i nostri *obituary* a quelli dei giornali anglosassoni: dai primi non si riesce quasi mai a formarsi un'idea attendibile del profilo del defunto, dai secondi sì). A me piacciono invece quegli articoli o saggi in cui si spiega per bene, analiticamente, come funziona una certa cosa (un libro, un quadro, una macchina, un patto tra nazioni nemiche) e perché funziona o perché non funziona. Anche su questo c'è una pagina intelligente di Gore Vidal. Sta parlando di Somerset Maugham, uno dei non molti scrittori contemporanei che Vidal ammira, e cita due righe di una sua biografia scritta da un accademico americano, Robert Calder, due righe nelle quali si liquidano con troppa leggerezza le doti di narratore di Maugham: «La sua carriera – scrive Calder – è stata soprattutto un trionfo della determinazione e della volontà, il successo [...] di un uomo non naturalmente dotato come scrittore». Commenta Vidal:

Solo un maestro di scuola ignaro di come la letteratura viene fatta può avere scritto una frase del genere. Come è facile dimostrare, Maugham era molto bravo a fare ciò che faceva. Ora – questa domanda è per il voto finale – *che cosa* faceva? Descrivi, per favore. Sfortunatamente, non ci sono molti buoni descrittori (critici) in una generazione. Perciò mi ci metterò io.<sup>4</sup>

Segue una lunga, articolata analisi di che cosa e di come Maugham scriveva, un'analisi che si fonda sui libri pubblicati da Maugham, e che è abbastanza sicura dei suoi mezzi da non aver bisogno di quei puntelli o alibi che sono i minuti dati biografici (quelli che Calder accumula inutilmente nel suo libro), le lettere, le varianti... E alla fine, un giudizio sintetico che non teme di tracciare una linea tra ciò che è vivo e ciò che è morto di Maugham:

<sup>4</sup> GORE VIDAL, *Maugham's Half and Half*, in *United States. Essays 1952-1992*, London, Abacus, 1993, pp. 228-250, alle pp. 236-237.

Salverei i racconti e alcuni dei racconti di viaggio, ma butterei via gli ormai scialbi drammi teatrali, e aggiungerei al bagaglio di Maugham *Lo scheletro nell'armadio*, un piccolo perfetto romanzo, e, sentimentalmente *Acque morte*. Infine, Maugham verrà ricordato non tanto per le sue opere quanto per la sua influenza sul cinema e sulla televisione.<sup>5</sup>

Naturalmente, per scrivere cose del genere ci vuole, oltre che personalità, spazio: servono cioè pagine, non righe; e la «New York Review of Books» o «The Nation» non sono il «Corriere della sera». Ma, fatte le debite proporzioni, le “segnalazioni” di cento parole non vanno bene. Come lettore, mi aspetto che il recensore entri nel merito, che riassume e giudichi, e mi faccia sentire la sua voce. Non amo i giudizi non argomentati, soprattutto quando riguardano cose complicate o persone la cui opera o il cui pensiero non possono essere sintetizzati in uno slogan; e soprattutto quando sono giudizi negativi. Invece la contrazione degli spazi, nei giornali di carta (poche pagine per la cultura, troppe novità di cui parlare, molte pressioni da parte delle case editrici), ha portato alla proliferazione di queste schedine, che non servono a niente, o al fiorire di pareri immotivati e perentori (per esempio io sospettavo che un tale intellettuale, fino a qualche tempo fa molto visibile nei *media*, fosse un mediocre, ma ne ho avuto la conferma quando ho letto le dieci righe di recensione a un certo libro, dieci righe in cui erano disperse battute come questa: «Per chi crede che Karl Popper fosse un grande filosofo e Bruno Bettelheim un grande psicanalista». Sono cose facili da dire e da scrivere, anche perché solleticano la propria vanità; ma appunto per questo non andrebbero né dette né scritte). È vero: contrattosi lo spazio sulla carta, quello spazio si ritrova adesso in rete, anche in Italia, nei blog e nelle riviste culturali. Ma, a parte la qualità spesso mediocre dei pezzi pubblicati, si tratta di nicchie piccolissime, che non compensano del tutto la perdita sul fronte della stampa generalista.

### 3

La seconda cosa che mi è sempre piaciuta, nella saggistica anglosassone, è la qualità della scrittura: ho sempre amato lo stile chiaro e distinto dei critici e degli scrittori che ho citato sopra (Wilson, Trilling, Vidal), uno stile che è funzionale a un discorso che si rivolge a un pubblico non sterminato ma ampio abbastanza da non tollerare bizantinismi. Ricordando il fondatore della «New York Review of Books» Robert Silvers, Fintan O' e ha scritto: «Credeva che esistesse qualcosa come “il lettore generale”, e che la vita pubblica dipenda dall'esistenza di uno spazio comune in cui le idee possono essere condivise, assorbite, rimuginate, discusse. E se c'è il lettore generale dev'esserci anche lo scrittore generale. Se eri abbastanza fortunato da scrivere per la «New York Review of Books», dovevi essere pronto a condividere ciò che sapevi o pensavi senza arroganza o sussiego».<sup>6</sup>

Arroganza e sussiego si trovano invece in abbondanza in Italia nei settori della produzione culturale, dalle antologie scolastiche in su, sicché non è sorprendente – e appare anzi ben intonato al carattere nazionale, al suo rapporto retorico con la cultura – il fatto

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 250.

<sup>6</sup> FINTAN O' TOOLE, *On Robert Silvers*, in «The New York Review of Books» (11 maggio 2017), p. 35.

che su un quotidiano di larga diffusione sia possibile leggere cose di questo genere, che sembrano avere l'unico scopo di trasmettere al lettore ignaro il brivido dell'incontro con un feticcio del pensiero filosofico:

Il Dio dell'Acqua esalta la fluidità proteica (W. Otto) delle rappresentazioni del divino. Proteo (*protogonos!*) è il suo primo nato, la sua immagine più veridica. Egli è capace di assumere l'aspetto di quanti esseri viventi abitano la terra, ma anche quello di ogni elemento. Perfino Fuoco può diventare il Vecchio del Mare! Mai fisso, mai afferrabile, mai contenibile in un nome, simbolo della stessa energia che conduce al porto la nave e che la distrugge, che si distende serena ai piedi delle terre e che le squassa e sconvolge, riaffermando così la propria arcaica signoria: *gaieochos, ennosigaios* [...]. La terza navigazione è quella stessa di Socrate, dove l'*apallagé* radicale dalla *doxa* dei molti (*polloi-kakoi!*) non è che l'inizio del ritorno a sé, all'*anima-psyché* organo di ogni *theoria*, condizione trascendentale di ogni conoscenza [...]. Questa è dipartenza radicale e senza ritorno: essa è concepibile, sì, soltanto al termine del viaggio dell'anima lungo tutto il *Reich der Verstand* (Kant), ma ne rappresenta insieme la trasgressione.

Qui – e *qui* vuol dire, ripeto, le pagine di un quotidiano nazionale – lo scrivente non fa altro che sbobinare sulla tastiera le idee che gli passano per la testa senza curarsi del fatto che il lettore (anche il lettore esperto di letteratura classica) capisca o no, e condendo questo monologo con uno stuolo di “autorità” parte peregrine (Walter Otto) e parte ovvie (Socrate, Kant), e citazioni decorative da lingue che il medio lettore non conosce o ha dimenticato: *Gaieochos, ennosigaios*, il *Reich der Verstand*... Non credo di avere mai trovato mistificazioni del genere nei giornali stranieri che mi capita di leggere: libero ciascuno di decidere se è una distinzione della quale andare fieri oppure no; ma si può immaginare come avrebbe reagito Robert Silvers – il nemico dell'arroganza e del sussiego degli intellettuali – di fronte a un simile sconcio.

Ora, una novità che apprezzo particolarmente, nei saggisti anglosassoni delle ultime generazioni (gente come Daniel Mendelsohn, John Jeremiah Sullivan, Zadie Smith o Chuck Klosterman), è che, rispetto a quella dei maestri novecenteschi che ho citato sopra, la loro scrittura si è fatta ancora più brillante, arguta, e a volte francamente comica. Il fatto è che il repertorio delle cose criticabili si è – ed è una fortuna – ampliato enormemente, e quando si parla di film o di TV o di canzoni si tende ad adoperare un linguaggio diverso da quello che si adopera per parlare di libri. O comunque: chi oggi si occupa di libri ha anche esperienza di film, TV e canzoni, e anzi a volte si occupa professionalmente di libri e di film e di TV e di canzoni, e questo fa sì che i confini tra l'una e l'altra retorica vengano spesso trasgrediti con mutuo vantaggio, perché la serietà che si riservava alla letteratura si estende adesso agli audiovisivi, e un po' della leggerezza che è consustanziale alla critica degli audiovisivi si comunica alla critica della letteratura.

Questo nuovo linguaggio, che è poi anche un modo nuovo di guardare le cose, stenta a trovare spazio in Italia: per limiti connessi al nostro modo di scrivere di questioni culturali, per l'età media di chi ne scrive e soprattutto, direi, per un certo conservatorismo dei responsabili delle terze pagine. È come se un po' tutti – tanto chi scrive quanto chi legge – fossero usciti ieri col massimo dei voti dal liceo classico. E forse è così. Ma da

una prospettiva del genere ogni mutamento culturale, anzi ogni allargamento dell'ambito della cultura, finisce per essere percepito come un segno di declino o come una concessione al cattivo gusto. Ho conservato le due pagine della cultura del «Corriere della sera» del 10 agosto 2011. Contengono una recensione di Cesare Segre a un libro di Paolo Cherchi che s'intitola *L'irresistibile declino della critica (quando la letteratura perde prestigio)*; un articolo di Giorgio Montefoschi dal titolo *Nostalgia della conversazione nella società del frastuono*; un articolo di Corrado Stajano su *Il malpensante* di Jemolo; un articolo di Guido Ceronetti dal titolo *Ma forse gli alieni sono già arrivati*. In taglio basso c'è un necrologio per Rosa Calzecchi Onesti. Ma è come se il necrologio proiettasse la sua cupezza sul resto della pagina: si respira ovunque un'aria di rassegnata costernazione. Segre constata che tutto si corrompe, tutto – arte, critica, pubblica conversazione – scolora in questo, cito, «clima crepuscolare». <sup>7</sup> Montefoschi inizia domandandosi «Che fine ha fatto, nel mondo occidentale, la conversazione?». <sup>8</sup> E l'occhiello spiega: «In Italia si è perso il gusto del pacato scambio di opinioni. Domina ovunque un rumore aggressivo tipico delle risse televisive». Ceronetti fantastica di mandare un SOS agli alieni per salvare «il nostro malconcio pianeta», e conclude che «bisogna accogliere la verità parallela alla conoscenza scientifica (non sottostante, ma parallela) rivelata dai testi portati dalla risacca dei secoli, verità che è psichica e telepatica nella sincronicità junghiana». <sup>9</sup> Da pagine del genere il lettore ricava l'impressione di vivere in un'epoca di verticale decadenza culturale, una decadenza dalla quale può forse salvarci soltanto il ritorno a Omero o ai classici della religione – la Genesi, le Upanishad. Sono opinioni rispettabili, in parte anche condivisibili, ma qui non importa misurare i torti e le ragioni, importa osservare come tutte muovano dal presupposto che l'appannamento o l'eclissi di determinate forme tradizionali della cultura umanistica corrisponda all'eclissi della cultura *tout court*. Si hanno occhi solo per guardare ciò che muore, non ciò che di nuovo prende vita nel solco di quella tradizione. Mi pare che il punto di vista anglosassone per come l'ho definito sin qui sia spesso meno parziale, o più equilibrato, o più propenso a reagire positivamente ai mutamenti, e mi pare che ciò rifletta anche un diverso modo di considerare il proprio ruolo di intellettuali. Il che ci porta al punto seguente.

#### 4

La terza cosa che apprezzo nella saggistica anglosassone ha a che fare con l'atteggiamento che questi intellettuali tengono nei confronti dei lettori e degli argomenti che affrontano, o se si preferisce con la qualità della loro voce. Per apprezzare la differenza conviene ricordare come suona invece, generalmente, la voce degli intellettuali italiani, e per ricordarlo mi servo di un aneddoto molto divertente raccontato da Carlo Fruttero nel suo libro di memorie, un aneddoto che riguarda Giulio Einaudi e la sua casa editrice.

7 CESARE SEGRE, *L'irresistibile declino della critica (quando la letteratura perde prestigio)*, in «Corriere della Sera» (10 agosto 2011).

8 GIORGIO MONTEFOSCHI, *Nostalgia della conversazione nella società del frastuono*, in «Corriere della Sera» (10 agosto 2011).

9 GUIDO CERONETTI, *Ma forse gli alieni sono già arrivati*, in «Corriere della Sera» (10 agosto 2011).

«Non feci mai parte – scrive Fruttero – della sua cerchia intima, non ne subivo il leggendario fascino, non andavo oltre il rispetto e la gratitudine». Rispetto, perché «negli anni Trenta, quando il fascismo non solo era vincente ma sembrava solido, durevole [...], il giovane Einaudi, con pochissimi altri, non ci cascò, capì che la grande cialtronata era effimera e sarebbe finita presto o tardi nel peggiore dei modi»;<sup>10</sup> e gratitudine per averlo assunto come redattore a venticinque anni. Nel 1956 la rivolta in Ungheria scatena in Via Biancamano «un’esplosione che sbriciolava anni di materialismo dialettico, centralismo democratico, terza via, via italiana al comunismo, aperture e chiusure ai cattolici, sfumature eretiche, temibili deviazionismi e migliaia e migliaia di saggi, studi, articoli interamente dedicati al Paese Guida». Soprattutto, in Via Biancamano si discute, si litiga, non si crede alle proprie orecchie («Compagni massacrati da compagni, è incredibile, è pazzesco! Ma no, non è affatto pazzesco, è normale, rispondevamo noi»).

Una sera, mentre la radio dice che a Budapest si combatte nelle strade, Einaudi chiama a casa Bollati: vuole mandare un appello all’ONU a nome della casa editrice. Bollati incarica della traduzione Fruttero, «l’anglista ufficiale della *maison*». Ricorda Fruttero:

Mi sentii morire, lottai disperatamente per evitare quella prova funesta. A cosa poteva mai servire un simile documento? Nella bolgia di una così grave crisi internazionale cosa gliene poteva fregare all’ONU dell’indignazione di una casa editrice torinese, illustre finché vuoi, ma insomma... Una goccia nell’oceano, un’iniziativa perfettamente inutile e perfino ridicola, se permetti. Ma loro non la pensavano così, la casa editrice aveva una notevole influenza morale, un alto prestigio etico in Italia e in Europa, la sua voce doveva essere presa in considerazione dal mondo intero.

Così Fruttero esegue, tentando un impossibile slalom tra le formule dell’ufficialità italiana. «C’erano le solite cose, “ferma presa di posizione”, “fiduciosa speranza”, “valori democratici”, “ripudio d’ogni violenza”, “sangue innocente”, “comune sforzo per la Patria”, e così avanti da un *cliché* all’altro». Fruttero finisce di tradurre che è notte, e a quel punto si tratta di andare alla posta centrale per spedire il telegramma. Lui e Bollati arrivano alla posta, vanno dall’unico impiegato in servizio, che conta le parole e dice una cifra. «Fu qui che la farsa entrò nella rivolta di Budapest». Perché i due non hanno con sé denaro a sufficienza. Rinunciare? Fruttero sarebbe di quest’idea, Bollati no. Einaudi abita a due passi, basta andare a chiedere i soldi a lui. Arrivati sotto casa, i due non si azzardano a suonare, perché sono le due del mattino. Raccolta un po’ di ghiaia, la tirano contro i vetri della camera da letto, e dopo un po’ la porta-finestra si apre e compare Einaudi in un bel pigiama celeste. Bollati gli spiega la situazione, Einaudi lo ascolta senza fiatare, poi rientra in casa, torna coi soldi, li tira a Bollati e poi richiude la porta-finestra, sempre senza dire una parola. I due tornano alla posta, pagano il dovuto, rimontano in macchina e tornano a casa nella città deserta. Conclude Fruttero:

Era stato un giorno di troppe parole, dette, gridate, ascoltate, lette, scritte, decifrate, e quel silenzio veniva come un soave soffio di piume. Immaginavo vagamente un remoto impiegato dell’ONU che in questi istanti, cravatta slacciata, stanco

<sup>10</sup> CARLO FRUTTERO, *The Night of the Telegram*, in *Mutandine di chiffon*, Milano, Mondadori, 2010, pp. 100-110.



quanto noi, registrava il nostro appello a New York. Cosa ne avrebbe fatto? Dove lo avrebbe messo? In archivio? Nel cestino? In quella macchina che trancia i fogli in tante strisciole? Non ne seppi più niente, in ogni caso, e non ne parlai mai più con Einaudi e con Bollati.

Ho sempre amato questo raccontino, dalla prima volta che l'ho letto, sia perché è scritto splendidamente sia perché, se lo si tratta come allegoria, spiega bene certi tratti degli intellettuali italiani che mi sono sempre sembrati respingenti, tratti che invece non trovo o trovo di rado negli intellettuali anglosassoni di cui sto facendo l'elogio.

Il più respingente, per me, fra questi tratti respingenti, consiste nel declinare spesso il proprio impegno culturale in maniera ideologica, come dedizione a una causa. Non solo quando parlano di storia o di politica, ma anche quando parlano di romanzi o di film molti intellettuali italiani lo fanno non tanto alla luce dei propri gusti o di una loro idea della letteratura o del cinema che si sono formati coll'esperienza quanto aderendo a un sistema di pregiudizi che hanno cominciato a fabbricarsi sui banchi della scuola e dell'università, giurando sulle parole dei maestri: e il romanzo o il film devono passare al filtro di quel sistema, di quei pregiudizi. Non è stata soltanto una prerogativa degli intellettuali einaudiani su cui ironizza Fruttero, anche se è certamente tra di loro che la dedizione alla Causa ha prodotto i guasti più gravi e più duraturi: nei decenni passati – per tenersi nei confini della letteratura – ci sono state anche un'ideologia strutturalista e un'ideologia semiotica, produttrici entrambe di un numero infinito di saggi oggi giustamente dimenticati, e ci sono oggi, tra le tante, un'ideologia postcoloniale, una *gender-oriented*, una foucaultiana-bourdiesiana che fruga tra le pieghe dei testi per scorgervi le tracce di un pervasivo dominio. Sono tutte prospettive legittime se applicate (come talvolta capita) con discrezione; ma soprattutto all'interno dell'università – là dove cioè si crede di dover insegnare non a leggere ma a *interpretare* la letteratura – tutti questi spunti interessanti hanno l'incoercibile tendenza a irrigidirsi in Metodo o Sistema, e l'uno e l'altro mi sembrano essere più spesso un ostacolo che un ausilio alla critica, almeno per come io la intendo.

È anche colpa di questa scolastica se leggendo i critici italiani, che dovrebbero parlare con la loro voce, si avverte spesso l'intenzione e la coscienza di parlare a nome di un gruppo. Al mio orecchio questo effetto di eco – il «noi» a nome dei quali si parla nel terzo dei brani che ho citato all'inizio di questo articolo – non è gradevole. Nei pochi maestri è la presunzione di spiegare agli altri come si deve pensare e come si deve vivere: il tipo di presunzione condensata nel verso «Protegete le nostre verità», che mi commoveva quand'ero adolescente e che adesso trovo stomachevole. Nei molti allievi è gregarismo, e spesso è stupidità. Molti, specie tra gli intellettuali, non sanno vivere senza una Causa. A me invece piacciono quelli che senza una Causa vivono benissimo, soprattutto quando il rovescio dell'impegno culturale – come nell'aneddoto di Fruttero – è o pretende di essere l'impegno politico. C'entra anche l'esperienza personale: gli insegnanti migliori che ho avuto tenevano ben distinte le due sfere; quelli che confondevano le due sfere – a lezione, nella vita – erano per lo più dei ciarlatani o dei vanesi. Naturalmente, provo molta gratitudine per i primi, nessuna per i secondi. Ebbene, questa distinzione di ambiti tra cultura e politica mi pare venga rispettata quasi sempre dagli scrittori anglosassoni

ai quali cerco d'ispirarmi (tutt'altro, naturalmente, è l'orientamento nei dipartimenti di *Humanities* delle università: ma non è di questi che sto parlando).

Ma anche al di là della sfera politica, mi piacciono in generale gli intellettuali senza saldi principi, quelli che sono pronti a barattare le loro poche idee-guida con idee-guida diverse ogni volta che la realtà, o quello spicchio di realtà che sono i libri, fa loro sospettare che persistere nelle vecchie convinzioni o nei vecchi metodi sarebbe un errore. Sono liberale nelle letture (come in ogni altra cosa, spero), ma mi piacerebbe che tutti leggessero un saggio di una decina di pagine del sociologo Albert Hirschman che s'intitola *Having Opinions – One of the Elements of Well-Being?*, per imparare a non vergognarsi di avere idee incerte e sfocate su un sacco di cose, e anzi per imparare a diffidare degli *strong-opinionated*, soprattutto quando costoro derivano le loro convinzioni dall'«adesione globale a un'ideologia».<sup>11</sup> Fortini ha scritto una volta che la saggistica «presuppone sempre un'etica, una filosofia, una fede, insomma una verità che non parta dal senso comune».<sup>12</sup> Credo che gran parte degli intellettuali italiani sottoscriverebbe un programma del genere, mentre io la penso esattamente all'opposto: non mi piace che in filigrana, nelle pagine che leggo, s'indovini l'adesione a un'etica, una filosofia, una fede, una verità; e non mi dispiace, invece, se il saggista costeggia intelligentemente il senso comune, quello che come avverte l'adagio inglese – *there is nothing less common than common sense* – non è comune affatto.

Non avere principi o idee forti su niente è anche una garanzia contro il rischio di essere retorici, cioè di dare troppa importanza a se stessi e alle proprie opinioni. Nell'aneddoto di Fruttero la posa retorica era il telegramma spedito all'ONU; la reazione antiretorica, e ben anglosassone, era l'ironia di Fruttero: «Nella bolgia di una così grave crisi internazionale cosa gliene poteva fregare all'ONU dell'indignazione di una casa editrice torinese, illustre finché vuoi, ma insomma...». Ma l'allegoria qui funziona particolarmente bene, perché quella posa retorica, quell'esagerato concetto di sé, gli studiosi e gli intellettuali italiani lo succhiano col latte. Primi nel tema, nella versione di latino al liceo, essi non faticano troppo a convincersi che – per citare la mia vecchia insegnante di Lettere – «le arti e il pensiero siano le uniche attività degne dell'Uomo». All'università, la lettura di De Sanctis, Croce, Gramsci, con l'importanza esagerata che questi autori attribuiscono alla mediazione degli intellettuali, li conferma non solo nell'idea di essere migliori rispetto a tutti quelli che *non* dedicano la loro esistenza alle arti e al pensiero – ciò che presto, in tempi tanto mutati rispetto a quelli di De Sanctis, Croce e Gramsci, li espone a delusioni cocenti – ma anche di dover prestare la loro voce e la loro azione per un'opera eroica di emancipazione: operai, donne, migranti sono stati, negli anni, il loro personale – e ovviamente narcisistico, e totalmente vano – Appello alle Nazioni Unite. Ne deriva da un lato, sotto la boria dei concetti e delle ideologie, una ridottissima comprensione della vita pratica, uno spaesamento rispetto alle necessità dell'esistenza, uno spaesamento del quale uno dei primi colpevoli era, secondo Bobbio, l'edificio idealistico costruito da Gentile, che «ci abituò a vedere nello studio di problemi concreti una fatica da manovale e che per conto suo risolse i grandi problemi del tempo di cui ebbe una coscienza distorta

11 ALBERT O. HIRSCHMAN, *Autosoversione*, Bologna, Il Mulino, 1997, p. 109.

12 FRANCO FORTINI, *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 295.

in incredibili spire verbali, in oscure tautologie, in formule ad effetto». <sup>13</sup> Dall'altro lato, la retorica dell'Appello all'ONU rispecchia un fraintendimento del proprio posto nel mondo, una patetica sopravvalutazione di sé. La frustrazione, il risentimento, e il senso di catastrofe che trapela dalla pagina del «Corriere» che ho citato prima vengono anche da questo doppio equivoco, a proposito della realtà e a proposito di se stessi: dalla pretesa insomma di incarnare, anziché uno dei tanti punti di vista possibili sulle cose, «una filosofia, una fede, una verità».

Naturalmente non bisogna pensare che l'atteggiamento dei saggisti anglosassoni che mi sono cari sia l'opposto di quello che, caricando molto le tinte, ho appena descritto. Ma in linea di massima il senso critico di questi scrittori non è reso ottuso né dal risentimento né dal sussiego, e le cose intelligenti che dicono sembrano pronunciate da una voce più libera, la voce di chi non intende formare delle coscienze ma solo portare argomenti che rendano più ricca e più varia la conversazione tra le persone interessate. Al posto della Causa, nei loro scritti, c'è un'infinità di casi concreti su cui si cerca di riflettere senza pregiudizi. È il genere di atmosfera che mi piace respirare.

### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AMIS, MARTIN, *The War Against Cliché. Essays and Reviews 1971-2000*, New York, Vintage International, 2002. (Citato a p. 269.)
- BOBBIO, NORBERTO, *Profilo ideologico del Novecento italiano*, Torino, Einaudi, 1986. (Citato a p. 277.)
- CERONETTI, GUIDO, *Ma forse gli alieni sono già arrivati*, in «Corriere della Sera» (10 agosto 2011). (Citato a p. 273.)
- FORTINI, FRANCO, *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987. (Citato a p. 276.)
- FRUTTERO, CARLO, *The Night of the Telegram*, in *Mutandine di chiffon*, Milano, Mondadori, 2010, pp. 100-110. (Citato a p. 274.)
- HIRSCHMAN, ALBERT O., *Autosovversione*, Bologna, Il Mulino, 1997. (Citato a p. 276.)
- LARKIN, PHILIP, *Required Writing. Miscellaneous Pieces 1955-1982*, London, Faber & Faber, 1983. (Citato a p. 268.)
- MONTEFOSCHI, GIORGIO, *Nostalgia della conversazione nella società del frastuono*, in «Corriere della Sera» (10 agosto 2011). (Citato a p. 273.)
- O'TOOLE, FINTAN, *On Robert Silvers*, in «The New York Review of Books» (11 maggio 2017). (Citato a p. 271.)
- SEGRE, CESARE, *L'irresistibile declino della critica (quando la letteratura perde prestigio)*, in «Corriere della Sera» (10 agosto 2011). (Citato a p. 273.)
- VIDAL, GORE, *United States. Essays 1952-1992*, London, Abacus, 1993. (Citato a p. 268.)  
— *Maugham's Half and Half*, in *United States. Essays 1952-1992*, London, Abacus, 1993, pp. 228-250. (Citato alle pp. 270, 271.)

<sup>13</sup> NORBERTO BOBBIO, *Profilo ideologico del Novecento italiano*, Torino, Einaudi, 1986, p. 4.

### PAROLE CHIAVE

Saggistica anglosassone; Gore Vidal; Robert Silvers; riviste; «New York Review of Books»; feticci del pensiero; ideologie.

### NOTIZIE DELL'AUTORE

Claudio Giunta (Torino, 1971) insegna Letteratura italiana all'Università di Trento, ed è uno specialista di letteratura medievale (*La poesia italiana nell'età di Dante*, Il Mulino, 1998; *Due saggi sulla tenzone*, Antenore, 2002; *Versi a un destinatario*, Il Mulino, 2002; *Codici. Saggi sulla poesia del Medioevo*, Il Mulino, 2005; commento alle *Rime di Dante*, Meridiani Mondadori, 2015).

[claudio.giunta@unitn.it](mailto:claudio.giunta@unitn.it)


### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

CLAUDIO GIUNTA, *L'educazione anglosassone che non ho mai ricevuto*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IX (2018), pp. 267–278.

L'articolo è reperibile al sito <http://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 GRAN VERMO E IL VERMO REO.  
APPUNTI ONOMASILOGICI SULL'ETEROMORFIA  
NELL'INFERNO DANTESCO

LEONARDO CANOVA – *Università di Pisa*

Dopo una breve panoramica sugli studi relativi al bestiario della *Commedia*, si prendono in considerazione due dei più celebri esseri infernali – Cerbero e Lucifero – accomunati dal fatto di essere entrambi identificati dall'epiteto *vermo*. Grazie all'analisi delle possibili fonti, ma soprattutto a indagini di tipo storico-linguistico e onomasiologico, si cerca di far luce sulla eccezionale polisemia che contraddistingue questo termine, fornendo così un'interpretazione, basata su dati rigorosi e il più possibile oggettivi, sul motivo che potrebbe aver spinto Dante a impiegarlo unicamente per questi due esseri.

Starting with a brief overview about recent studies on Dante's *Divine Comedy* bestiary, this article considers two of the most famous hellish beings – Cerberus and Lucifer – both identified by the common attribute *vermo*. Thanks to the analysis of the possible sources, but mostly to linguistic and onomasiological investigations, the essay aims to shed light on the extraordinary polysemy characterising this word, thus providing an explanation, as more as possible grounded on meticulous and objective data, about why Dante could have attributed this term only to these two monsters.

## I PREMESSA

Riguardo la fauna della *Commedia* dantesca, l'ultimo studio sistematico e completo risale al vecchio volume di Holbrook,<sup>1</sup> poco conosciuto e scarsamente diffuso nelle biblioteche italiane. Non mancano però – sebbene non particolarmente abbondanti nella critica dantesca – studi su singole figure animali o categorie di essi, su serie di similitudini oltre che su particolari aspetti della bestialità, dei quali si è occupato prevalentemente Giuseppe Ledda.<sup>2</sup> Un tentativo di catalogazione recente e tutto sommato esaustivo è

- 1 RICHARD THAYER HOLBROOK, *Dante and the Animal Kingdom*, New York, Columbia University Press, 1902.
- 2 Per una recensione completa dei più importanti studi sull'argomento cfr. GIUSEPPE LEDDA, *La «Commedia» e il bestiario dell'aldilà. Osservazioni sugli animali nel «Purgatorio»*, in *Dante e La fabbrica della «Commedia»*. *Atti del Convegno Internazionale di Studi, Ravenna 14-16 settembre 2006*, a cura di ALFREDO COTTIGNOLI, DONATINO DOMINI e GIORGIO GRUPPIONI, Ravenna, Longo, 2008, pp. 139-159, pp. 139-140. In questa sede ci limiteremo ad elencare altri lavori del Ledda, che spingono nella direzione di colmare questa lacuna critica: GIUSEPPE LEDDA, *Per un bestiario dantesco della cecità e della visione: vedere «non altrimenti che per talpe»*, in *Da Dante a Montale. Studi di filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini*, a cura di GIAN MARIO ANSELMINI, Bologna, Gedit, 2005, *Animali nel «Paradiso»*, in *La poesia della natura nella «Divina Commedia»*. *Atti del Convegno internazionale di Studi (Ravenna, 10 novembre 2007)*, a cura di GIUSEPPE LEDDA, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2009, pp. 93-135, *Pipistrelli e uccelli notturni*, in *Animali della letteratura italiana*, a cura di GIAN MARIO ANSELMINI e GINO RUOZZI, Roma, Carocci, 2009, pp. 205-211, *Per lo studio del bestiario dantesco*, in *Bollettino Dantesco. Per il Settimo Centenario*, a cura del Comitato Ravennate della Società Dante Alighieri Ravenna, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2012, pp. 87-101, *Quelli colombe dal disio chiamate? a bestiary of desire in Dante's «Commedia»*, in *Desire in Dante and the Middle Age*, a cura di MANUELE GRAGNOLATI et al., Leeds, Legenda, 2012, pp. 58-70, *Per un bestiario di Malebolge*, in *Dante e il mondo animale*, a cura di GIUSEPPE CRIMI e LUCA MARCOZZI, Roma, Carocci, 2013, pp. 92-113, *Un bestiario metaletterario dell'«Inferno» dantesco*, in «Studi danteschi», LXXVIII (2013), pp. 119-153. *Un bestiario politico nelle «Epistole» di Dante*, in «Italianistica», XLIV/2 (2015), pp. 161-179; oltre ai pochi studi realizzati negli ultimi anni: MARIANNA MARTINA BESCA, *La fenice infernale. Una nota su bestiario cristiano e parodia sacra*



stato condotto da Valeria Mouchet<sup>3</sup> che – pur toccando solo marginalmente il poema dantesco e lasciando il bestiario poco più che allo stadio di catalogo di occorrenze – ha avuto la felice intuizione di comprendere come, ormai nel pieno del XXI secolo, l'unica via percorribile per un lavoro di tale entità sia quella dell'edizione digitale e interattiva. In questo panorama, ancora meno comuni sono gli studi che affrontano il problema della combinazione di questo mondo con quello umano, di quella eteromorfia che caratterizza molti dei demoni e degli esseri fantastici che popolano l'universo dantesco.<sup>4</sup>

Avendo di recente avuto modo di occuparmi di alcuni aspetti del bestiario dantesco, vorrei qui proporre alcune osservazioni in merito a uno degli esseri inaspettatamente più straordinari del poema: il *vermo*.

## 2 LA POLISEMIA DI VERMO

Sono sei le occorrenze del lemma *vermo* (pl. *vermi*) nel corpus delle opere dantesche:<sup>5</sup> quattro nell'*Inferno* e due nel *Purgatorio*. Di queste, alcune sono di facile interpretazione. Nel passo in *Inf* III, v. 69, i «fastidiosi vermi» sono quelli che raccolgono il sangue dei pusillanimi, perennemente insidiati dalle punture di vespe e mosconi; Pastoureau conferma infatti che, tra i vermi, i bestiarri riportavano spesso anche la sanguisuga e altri insetti ematofagi.<sup>6</sup> Il Buti, commentando il passo, immagina tra quei vermi perfino dei serpenti: «Questi vermi si può dire che fossono serpi, botte, et altri fastidiosi vermi, reptanti come sono quelli che genera la terra»<sup>7</sup> ma, essendo la zona dell'antinferno popolata prevalentemente da insetti, è forse più economico immaginare che anche quelli presenti

*nella bolgia dei ladri (Inf. XXIV, 97-111)*, in «L'Alighieri», xxxv (2010), pp. 133-152, GIOVANNI LOVITO, *L'Aquila e la croce. Lettura storica della Divina Commedia. Sulle tracce del veltro*, Salerno, Plectica, 2012, GUIDO BATTELLI, *Gli animali fantastici nel poema di Dante*, in *Bollettino Dantesco. Per il Settimo Centenario*, a cura del Comitato Ravennate della Società Dante Alighieri, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2012, pp. 77-85, MASSIMO COLELLA, «Fa molte belle trasmutazioni ovidiezzando». *Antichi commenti e metamorfosi dantesche (Inf. 24-25)*, in «Italianistica», XLIV (2015), pp. 85-98, e il bel volume GIUSEPPE E MARCOZZI LUCA CRIMI, *Dante e il Mondo Animale*, Roma, Carocci, 2013.

- 3 VALERIA MOUCHET, *Gli animali tra racconto e novella. Repertorio ipertestuale delle occorrenze zoonime nella narrativa volgare due-trecentesca*, Fregene-Roma, Spolia, 2008, *Il "Bestiario" di Dante e di Petrarca. Repertorio ipertestuale delle occorrenze zoonime nella "Commedia" e nei "Rerum vulgerium fragmenta"*, Fregene-Roma, Spolia, 2010.
- 4 Tra i quali gioverà ricordare ETTORE PARATORE, *I mostri dell'"Inferno" derivanti dalla mitologia classica*, in *Da Malebolge alla Senna. Studi letterari in onore di Giorgio Santangelo*, Palermo, Palumbo, 1993, pp. 463-500, BENYAKIR B HOROWITZ, *L'ibridismo nell'Inferno: traduzione, mostri e il rapporto fra Virgilio e Dante*, in *Undergraduate Honors Theses*, Boulder, University of Colorado, 2014 e LEONARDO CANOVA, *Animali e mostri nell'Inferno dantesco - un'analisi onomasiologica secondo il sistema concettuale di R. Hallig e W. v. Wartburg*, tesi di laurea mag., Università di Pisa, a.a. 2014-2015.
- 5 Per le analisi di tipo quantitativo sul lessico dantesco si fa uso della piattaforma *DanteSearch*. Cfr. MIRKO TAVONI (a cura di), *DanteSearch*, <http://www.perunaenciclopediadantescadigitale.eu:8080/dantesearch/>.
- 6 Cfr. MICHEL PASTOUREAU, *Bestiari del medioevo*, traduzione di Camilla Testi, Torino, Einaudi, 2012, p. 268.
- 7 FRANCESCO DA BUTI, *Commento di Francesco da Buti sopra La Divina Commedia di Dante Allighieri*, a cura di CRESCENTINO GIANNINI, Pisa, Fratelli Nistri, 1858-1862, commento a *Inf* III, vv. 52-69 (gli esseri indicati come *botte* sono i rospi). Dove non altrimenti indicato i commenti danteschi sono citati dal *Dartmouth Dante Project*.

sul terreno lo siano. Allo stesso modo, in *Inf* XXIX, v. 61, il riferimento è al mito della peste mandata da Giunone sull'isola di Egina che uccise «li animali, infino al picciol vermo», dove il termine è usato in iperbole per indicare la più bassa forma di vita animale. Sempre al mondo entomologico alludono le due occorrenze della seconda cantica, dove i «vermi nati a formar l'angelica farfalla» (*Pur* X, vv. 124-125) e il «vermo in cui formazion falla» (*Pur* X, v. 129) sono – in una ripresa agostiniana<sup>8</sup> – bruchi, immagine dell'imperfezione umana.

Più interessanti sono le due occorrenze legate alle descrizioni di Cerbero («gran vermo», *Inf* VI, v. 22) e di Lucifero («vermo reo», *Inf* XXXIV, v. 108), due creature mostruose che, apparentemente, non sembrerebbero avere peculiarità tali da caratterizzarli come vermi.

Su questo aspetto, la maggior parte dei commentatori antichi vede in *vermo* un riferimento all'aspetto sotterraneo e geofago dei due esseri che, in qualche modo, forano la terra come i vermi.<sup>9</sup> I moderni, invece, si distribuiscono perlopiù in due filoni: il primo individua nel termine un attributo riferibile all'aspetto ripugnante dei due mostri infernali;<sup>10</sup> il secondo, diversamente, riconduce *vermo* a un'analogia col termine biblico che indica il rimorso della coscienza, scaturito dalla putredine del peccato.<sup>11</sup>

8 Cfr. Aug., *In Iohann.*, I 12: «Omens homines, de carne nascentes, quid sunt nisi vermes? Et de vermibus angelus facit».

9 Cfr. i commenti tre-quattrocenteschi: BENVENUTO DA IMOLA, *Comentum super Dantis Aldigherii Comœdiam: nunc primum integre in lucem editum*, a cura di GIOVANNI FILIPPO LAICATA, 5 voll., Firenze, Barbera, 1897, commento a *Inf* VI, vv. 22-24: «Cerbero el gran vermo. Nam non est vermis maior isto, quia omnia rodit, vorat et consumit»; FRANCESCO DA BUTI, *Commento di Francesco da Buti sopra La Divina Commedia di Dante Alighieri*, cit., commento a *Inf* VI, vv. 22-33: «Finge l'autore che Cerbero sia gran vermo: imperò che è grande cane, e dice lo vermo perché finge che sia nell'inferno nelle caverne della terra»; ANONIMO FIORENTINO, *Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV*, a cura di PIETRO FANFANI, Bologna, Romagnoli, 1866-1874, commento a *Inf* VI, v. 22: «Ogni animale che vive sotto terra si può chiamare vermo; et Cerbero che sta sotto terra, per comperazione de' piccioli vermini, si può chiamare grande»; CRISTOFORO LANDINO, *Comento sopra la Comedia*, a cura di PAOLO PROCACCIOLI, Roma, Salerno, 2001, commento a *Inf* VI, vv. 22-24: «*vermo*, perché vermo è nato di putrefactione, et pascesi di terra». Ma cfr. anche Uguccione, *Derivationes*, C, 296, 2: «et hic [CREOS] Cerberus –ri, idest canis infernalis, quasi creos boros, idest carnes vorans: dicitur nim carnes vorare sed ossa reservare et eis incubare, quod nichil aliud est nisi quod Cerberus est terra que carnes mortuorum consumit sed ossa consumere non potest; unde et sarcophagus dicitur sepulcrum hominis, quasi comedens carnes, quod melius postea determinabitur» (ed. di riferimento UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes*, a cura di ENZO CECCHINI e GUIDO ARBIZZONI, Firenze, SISMEL, 2004).

10 Cfr. i commenti ottocenteschi: DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia di Dante Alighieri*, a cura di LUIGI PORTIRELLI, Milano, Tipografia de' Classici Italiani, 1804-1805, commento a *Inf* VI, v. 22: «Vermo per *verme*, usato da Dante anche fuori di rima nell'*Inf*. XXXIV, 8. A taluno parve sproporzionata questa voce per un mostro quale si finge il Cerbero, ma trovasi pure applicata dal Pulci (Morg. C. IV st. 15) ad una bestia orribile e smisurata, e dall'Ariosto (Orl. C. XLVI St. 78) allo stesso Satanasso» sebbene nei casi citati sia Dante a fare da modello; Tommaseo 1927, commento a *Inf* VI, vv. 22-24: «Vermo: In antico valeva qualunque sia fiera schifosa. Pulci (IV, 15). Ariosto: "Che al gran vermo infernal mette la briglia"».

11 Cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia, novamente corretta, spiegata e difesa da F.B.L.M.C.*, a cura di BALDASSARRE LOMBARDI, Roma, A. Fulgoni, 1791-1792, commento a *Inf* VI, v. 22: «O forse che pe' l' *verme*, che le scritture sacre pongono insieme col fuoco al tormento de' dannati [...] intend'essi i demoni»; DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia di Dante Alighieri nuovamente commentata*, commenti di FRANCESCO TORRACA, Milano-Roma-Napoli, Albrighi-Segati, 1920, commento a *Inf* VI, v. 22: «Di questo traslato non si conoscono esempi anteriori a Dante. "Il verme" era una delle pene assegnate dalla Chiesa

Nessuna di queste interpretazioni, tuttavia, è a mio avviso pienamente convincente. Tutti gli esseri infernali sono – in una certa misura – ripugnanti e disgustosi, così come tutti sono sotterranei (se si considera l’Inferno un ambiente ipogeo) e molti di essi possono essere considerati simbolo di peccato. Ma, tra questi, ad essere definiti *vermo* sono esclusivamente Cerbero e Lucifero: esseri simili, anche anatomicamente, dei quali – come si vedrà nel corso di quest’analisi – il primo parrebbe costituire un’anticipazione del secondo.

In primo luogo, è necessario precisare che già nelle fonti enciclopediche mediolatine il lemma *vermis* aveva un’estensione semantica molto ampia. Isidoro da Siviglia, ad esempio, elencava nella sezione *De Vermibus* delle sue *Etymologiae* una grande varietà di insetti – dal ragno alla cimice – accomunati dalla credenza che nascessero, senza accoppiamento, dalla decomposizione di sostanze organiche,<sup>12</sup> ripresa in seguito anche da Ugucione.<sup>13</sup> Ma spesso sotto la generica etichetta di *vermes* rientravano anche animali appartenenti a specie diverse dagli insetti: Bartolomeo Anglico<sup>14</sup> vi inserisce la lucertola, Tommaso di Cantimpré<sup>15</sup> e Alberto Magno<sup>16</sup> anche la rana e la tartaruga. Nel panorama dei bestiari, poi, «il mondo dei vermi [...] comprende tutte le larve ma anche un gran numero di insetti – concetto che emergerà chiaramente solo nel Cinquecento –, alcuni piccoli roditori (topo campagnolo, toporagno) e animali che non ci si aspetterebbe di trovare in questo contesto. [...] I “vermi” nascono dalla decomposizione e dal marciume della terra, dell’acqua, dell’aria o della carne. Alcuni volano, altri nuotano, altri ancora strisciano, camminano o saltano».<sup>17</sup>

Questa spiccata polisemia si mantiene anche nel passaggio ai vari volgari italiani. L’a-

---

ai dannati, cioè il rimorso della coscienza»; FRANCESCO MAZZONI, *Il canto VI dell’Inferno*, Firenze, Le Monnier, 1967, commento a *Inf* VI, vv. 22-33: «Nella Bibbia il termine è usato a fini analogici e traslati: così in *Isaia* (LXVI, 24) *vermis* indica l’inevitabile tormento della pena del dannato: “vermis eorum non morietur et ignis eorum non extinguetur”»; DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, a cura di ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, 3 voll., Milano, Mondadori, 1994-1997, commento a *Inf* VI, v. 22: «il gran verme: verme è termine biblico per indicare figurativamente il tormento che roderà in eterno i dannati: “vermis eorum non morietur et ignis eorum non extinguetur” (*Is.* 66, 24; *Marc.* 9, 43). Era usato tradizionalmente per il demonio e Dante lo attribuirà a Lucifero (XXXIV 108). L’epiteto di *grande* dà a Cerbero quella misura fuori del comune che già gli aveva conferito Virgilio: “Cerberus... ingens”».

12 Cfr. ISIDORO DA SIVIGLIA, *Etym.*, XII, v, 1: «Vermis est animal quod plerumque de carne, vel de ligno, vel de quacumque re terrena sine ullo concubitu gignitur; licet nonnumquam et de ovis nascuntur, sicut scorpio. Sunt autem vermes aut terrae, aut aquae, aut aeris, aut carniū, aut frondium, aut lignorum, aut vestimentorum» (ed. di riferimento *Etimologie o Origini*, a cura di ANGELO VALASTRO CANALE, Torino-Novara, UTET, 2014).

13 Cfr. Ugucione, *Derivationes*, U, 18, 3.

14 Cfr. Bartolomeo Anglico, *De proprietatibus rerum*, XVIII, 113 (ed. di riferimento BARTHOLOMEUS ANGLICUS, *De genuinis rerum coelestium, terrestrium et inferarum proprietatibus, libri XVIII* [...] (ris. anastatica: Bartholomaeus Anglicus, *De proprietatibus rerum*, Frankfurt am Main, Minerva, 1964), Frankfurt a.M., Wolfgang Richter per Nikolaus Stein, 1601).

15 Cfr. Tommaso di Cantimpré, *Liber de natura rerum*, IX, 52 (ed. di riferimento THOMAS CANTIMPRA-TENSIS, *Liber de Natura Rerum, Editio princeps secundum codices manuscriptos*, Berlin, De Gruyter, 1973).

16 Cfr. Alberto Magno, *De animalibus*, XXVI (ed. di riferimento ALBERTO MAGNO, *De animalibus libri XXVI*, a cura di HERMANN STADLER, Münster, Aschendorff, 1916-1920).

17 PASTOUREAU, *Bestiari del medioevo*, cit., pp. 249-250.

nalisi del corpus OVI,<sup>18</sup> che riporta 120 occorrenze lemmatizzate di *verme*, evidenzia una vastissima gamma di significati. In italiano antico, infatti, il lemma può indicare il ragno,<sup>19</sup> il baco da seta<sup>20</sup> ma anche qualunque insetto dannoso in generale.<sup>21</sup> Nel suo commento alla *Commedia*, Boccaccio estende l'uso del termine *verme*, in relazione al passo in *Inf* VI 22, addirittura ad ogni essere che abiti sotto terra,<sup>22</sup> mentre in un testo di inizio Trecento<sup>23</sup> troviamo il termine esteso anche ai rettili e perfino ai draghi che – è bene ricordarlo – per la cultura medievale erano animali reali.<sup>24</sup>

Nel suo significato più generale, come indicato nel Vocabolario TLIO,<sup>25</sup> il lemma indica dunque «qualsiasi animale invertebrato terrestre di piccole dimensioni (in partic. gli insetti, compresi quelli volanti, i ragni, e altri artropodi)»<sup>26</sup> e non esclusivamente quello di *verme* modernamente inteso (il lombrico e alcune varietà di larve), come dimostrano gli esempi citati. Eppure, nonostante questa vastissima estensione di significato, risulta ancora difficile comprendere in che modo Cerbero e Lucifero possano essere considerati *vermi*.

### 3 CERBERO, IL GRAN VERMO

Comunemente descritto come un cane demoniaco con tre teste – sebbene il numero di queste ultime cambi da autore a autore –, come buona parte degli esseri infernali anche Cerbero affonda le sue origini nella mitologia greca, che lo vuole figlio di Echidna e Tifone, fratello di Idra di Lerna, Chimera e Orto, un altro cane mostruoso. Lo si incontra

- 18 ELENA ARTALE e PÄR GUNNAR LARSON (a cura di), *Corpus OVI dell'Italiano Antico*, [http://gattoweb.ovi.cnr.it/\(S\(o2pzebji3o2lfqj2erxyc145\)\)/CatForm01.aspx](http://gattoweb.ovi.cnr.it/(S(o2pzebji3o2lfqj2erxyc145))/CatForm01.aspx), da qui si citano tutti i testi antico italiani.
- 19 Cfr. BONVESIN DA LA RIVA, *Le opere volgari di Bonvesin da la Riva*, a cura di GIANFRANCO CONTINI, Roma, Società Filologica Romana, 1941, 499, p. 74: «Lo verme aragn te prende con redhe insidiosa».
- 20 Cfr. VANNA BIGAZZI, *I «Proverbia» pseudoiaccoponici*, in «Studi di filologia italiana», XXI (1963), pp. 5-124, 15, p. 26: «De laydi vermi rècipu la pretiosa seta».
- 21 Cfr. MINO DEITAIUVE, *Sonetti sopra la prima parte di Dante chiamata Inferno*, in *Miscellanea dantesca*, a cura di LODOVICO FRATI, Firenze, Libreria Dante, 1884, pp. 19-32, 197, v. 9: «Da vespi, da mosconi e d' altri vermi».
- 22 Cfr. GIOVANNI BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di GIORGIO PADOAN, Milano, Mondadori, 1965, commento a *Inf* VI, vv. 22-24: «Pone l'autore questo nome a Cerbero di "vermo" dal luogo dove il truova, cioè sotterra, per ciò che i più di quegli animali, li quali sotterra stanno, sono chiamati "vermini"».
- 23 Cfr. MARIO DEGLI INNOCENTI, *L'Elucidario. Volgarizzamento in antico milanese dell'«Elucidarium» di Onorio Augustodunense*, Padova, Antenore, 1984, p. 188: «Vermi che no pòno morire, zoè serpenti e dragoni oribeli da vedere e da odire».
- 24 Cfr. PASTOUREAU, *Bestiari del medioevo*, cit., p. 255.
- 25 LINO LEONARDI (a cura di), *Tesoro della lingua italiana delle origini*, <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>.
- 26 Cfr. anche BARBARA SPAGGIARI, *Antecedenti e modelli tipologici nella letteratura d'oil*, in *I monstra nell'Inferno dantesco: tradizione e simbologie. Atti del XXXIII Convegno storico internazionale, Todi, 13-16 ottobre 1996*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1997, pp. 107-140: «Il vocabolo *vermine* include tutti gli animali ripugnanti che strisciano per terra (secondo la maledizione del *Levitico* XI, 41 sgg.): dai bruchi ai vermi, dalle larve agli insetti, dai ragni agli scorpioni; ma anche curiosamente i rospi, accomunati alla spregevole fauna dei sotterranei dalla credenza medievale che li riteneva capaci di scavare gallerie sotto terra per raggiungere, e rosicchiare, i cadaveri».

nell'ottavo libro dell'*Iliade* (avventure di Ercole)<sup>27</sup> e nell'undicesimo libro dell'*Odissea*; la più antica menzione nota, tuttavia, è in Esiodo,<sup>28</sup> dove il mostro conta ben cinquanta teste e si nutre di carne cruda. Ma, com'è ovvio, i modelli più vicini a Dante furono quelli della latinità classica, in particolare Virgilio<sup>29</sup> e Apuleio.<sup>30</sup>

Se la fonte virgiliana è sicuramente la più presente, Dante la rielabora rendendo Cerbero non più guardiano dell'intero inferno, ma soltanto del cerchio dove sono puniti i golosi, e attribuendogli alcune innovazioni che potrebbero rimanere inosservate senza un'analisi approfondita di alcuni termini chiave coinvolti nella sua descrizione.

Cerbero viene da subito introdotto come *fiera* (*Inf* VI, v. 13), lemma che in italiano antico indica genericamente qualsiasi animale selvaggio,<sup>31</sup> mentre nell'*Inferno* dantesco è spesso accompagnato da aggettivi quali *orribil*, *crudele*, *selvaggia*, per indicare creature mostruose come Gerione, Plutone e lo stesso Cerbero. Specificato l'insieme, Dante procede col descriverne i dettagli: il primo – forse non per caso – è la *gola* (*gole* v. 14), lemma impiegato dal poeta per indicare la parte anteriore del collo, la sede degli organi vocali e degli organi addetti alla deglutizione, con un significato molto simile a quello odierno.

Tuttavia, proprio questo termine apparentemente banale indirizza la discussione sulla commistione tra universo umano e bestiale in questo canto e nei mostri infernali in genere. Delle ventuno occorrenze di questo lemma nel corpus delle opere dantesche, infatti, solo in questo caso esso è utilizzato per indicare una parte di un corpo animale; nelle rimanenti esso si riferisce alla parte del corpo umano (*Inf* XII, v. 116) oppure, per estensione, al vizio della gola (*Inf* VI, v. 53)<sup>32</sup> o ancora, per analogia, alla parte più profonda di un fosso o di una voragine (*Inf* XXIV, v. 123). Anche in italiano antico l'impiego del lemma per indicare la gola animale è molto raro,<sup>33</sup> per cui non si può escludere che Dante abbia deliberatamente scelto un termine che presenta il tratto semantico [UMANO] per descrivere il suo demone.

Con «caninamente latra» (*Inf* VI, v. 14) il senso dell'udito prevale momentaneamente su quello della vista. Se in italiano moderno il latrare indica un volume più alto ed un tono più rabbioso e lamentoso del semplice abbaiare, in italiano antico questa distinzione non appare ancora del tutto canonizzata, in quanto i due termini compaiono nei medesimi contesti.<sup>34</sup> Anche il Buti, nel suo commento, non sembra percepire alcuna sfu-

27 Cfr. BRUNO BASILE, *Mostri delle Storie d'Ercole nell'Inferno*, in *Il tempo e la memoria. Studi di critica testuale*, Modena, Mucchi, 1996, pp. 11-32.

28 Esiodo, *Theog.*, 311: «Cerbero, che si nutre di carne cruda, cane di Ade dalla voce bronzea, con cinquanta teste, spietato e potente» (traduzione mia).

29 VIRGILIO, *Aen.* VI 417-418: «Cerberus haec ingens latratu regna trifauci personat».

30 Ap., *Met.* VI 19: «canis praegrandis, teriugo et satis amplo capite praeditus, immanis et formidabilis, tonantibus oblatrans faucibus mortuos».

31 Sebbene in rari contesti l'uso del termine si estenda anche agli animali domestici. Cfr. ZUCCHERO BENCIVENNI, *Volgarizzamento dell'Esposizione del Paternostro*, a cura di LUIGI RIGOLI, Firenze, Piazzini, 1828, p. 103: «lo leone soprastà e per natura, e per potenza universalmente a tutte fiere salvatiche o domestiche...».

32 Sul valore allegorico delle gole cfr. GUGLIELMO BARUCCI, *La gola, il corpo, la giustizia* («*Inf.* VI»), in *La divina foresta. Studi danteschi*, a cura di FRANCESCO SPERA, Napoli, D'Auria, 2006, pp. 31-70.

33 Si conta una sola occorrenza pre-dantesca in questo senso. Cfr. RESTORO D'AREZZO, *La composizione del mondo colle sue cascioni*, a cura di ALBERTO MORINO, Firenze, Accademia della Crusca, 1976, p. 167: «e passa per lo mezzo de la gola e del mento, e tali animali sono c'hano diviso l'osso del mento».

34 Cfr. ANDREA DA GROSSETO, *Volgarizzamento del De Arte loquendi et tacendi di Albertano*, in *Volgarizza-*

matura semantica tra i due termini se scrive: «latra; cioè grida, come abbaia lo cane»,<sup>35</sup> così come anche Cristoforo Landino, qualche decennio più tardi: «latra: latrare in lingua latina significa abbaiare».<sup>36</sup> Inoltre, l'avverbio *caninamente* – che il Padoan interpretava «*caninamente*, cioè a guisa di cane»<sup>37</sup> – sarebbe di per sé sufficiente a indicare il fatto che Cerbero abbaia come un cane, pur non essendolo propriamente.

Col procedere delle terzine il poeta focalizza il muso del guardiano: i suoi «occhi vermigli» (*Inf* VI, v. 16) dal sapore demoniaco e la sua *barba*. Quest'ultimo termine, in particolare, risulta abbastanza opaco; delle 10 occorrenze del lemma nell'opera dantesca, infatti, soltanto in questo contesto *barba* sembra descrivere un elemento di un muso animale, mentre nei restanti casi è riferito a un personaggio umano o comunque antropomorfo.<sup>38</sup> Perciò, o Dante intendeva riferirsi alla barba dell'uomo adulto per caratterizzare umanamente il demonio Cerbero, oppure alla peluria spesso presente sul mento dei cani, ma in tal caso avremmo dovuto rinvenire almeno un esempio anteriore a quello dantesco, mentre delle 216 occorrenze del lemma *barba* presenti nel corpus OVI in nessun caso, fatta eccezione per il presente contesto e i suoi commenti, il termine indica un elemento animale.

È dunque evidente che, nell'immaginare le tre teste di Cerbero, Dante avesse in mente la barba propria dell'uomo adulto; fatto reso ancora più esplicito dall'aggettivo *unta*, che accompagna il termine ricordando la barba di un ingordo intrisa del sugo di una qualche pietanza trangugiata. Eppure, a questa che potrebbe parere una sottigliezza non sembra far caso nessuno dei commentatori antichi, i quali hanno quasi sempre rinvenuto nella barba unta un'allegoria dell'ingordigia, identificandola talvolta con la peluria tipica del mento dei cani.<sup>39</sup> Di fatto, il primo a rendere esplicita questa celata forma di ibridismo fu Isidoro del Lungo nel 1926, parlando di «cagnaccio antropoide»,<sup>40</sup> cui fece seguito il Vandelli chiosando: «[Cerbero] agli elementi canini ne congiunge altri d'altra specie, quali barba e mani e faccia».<sup>41</sup> Qualche anno più tardi anche Carlo Grabher noterà come

---

*menti del Due e Trecento*, a cura di CESARE SEGRE, Torino, UTET, 1953, pp. 139-156, p. 156: «onde son detti nimici coloro che quando vogliono parlare latran come cane»; FRANCESCA FALERI, *Il volgarizzamento dei trattati morali di Albertano da Brescia secondo il 'codice Bargiacchi' (BNCF II.III.272)*, in «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano», XIV (2009), pp. 187-368, p. 179: «la ragione di coloro che abaiano come cani e(st) da schifare».

35 FRANCESCO DA BUTI, *Commento di Francesco da Buti sopra La Divina Commedia di Dante Alighieri*, cit. commento a *Par* VI, vv. 73-81.

36 LANDINO, *Comento sopra la Comedia*, cit., commento a *Inf* VI, vv. 13-15.

37 Cfr. GIORGIO PADOAN, *La Divina Commedia, Inferno (canti I-VIII)*, in *Opere di Dante*, a cura di VITTORE BRANCA et al., Firenze, Le Monnier, 1967, vol. IX, commento a *Inf* VI, v. 14.

38 Il centauro Chirone (*Inf* XII, vv. 77-78), ad esempio, è per metà animale ma ha il volto indubbiamente umano.

39 Cfr. LODOVICO CASTELVETRO, *Sposizione di Lodovico Castelvetro a XXIX Canti dell'Inferno dantesco, ora per la prima volta data in luce da Giovanni Franciosi*, Modena, Società tipografica, 1886, commento a *Inf* VI, v. 16: «La barba unta: chiama barba i peli del mento; li quali peli sono unti, o per la bava che scola dalle bocche o per lo sangue dell'anime ingoiate e squartate».

40 Cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, commenti di ISIDORO DEL LUNGO, Firenze, Le Monnier, 1926, commento a *Inf* VI, v. 16: «Avete in questa descrizione d'un cagnaccio antropoide, il grottesco d'un parassita».

41 DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia col commento scartazziniano rifatto*, commenti di GIUSEPPE VANDELLI, Milano, Hoepli, 1929, commento a *Inf* VI, vv. 13-15.



in Cerbero «l'umana sembianza si fissa paurosamente nella bestia»,<sup>42</sup> mentre considerevole è anche il commento del Momigliano che definisce il mostro «un innesto di fiera e di uomo sopra un mostruoso corpo di cane».<sup>43</sup> Tuttavia, sono i dati emersi dalla ricerca sui corpora dell'italiano antico a dimostrare in maniera stringente che con quel termine Dante non avrebbe potuto riferirsi alla peluria tipica del mento dei cani, ma soltanto a una barba di natura umana.

Al verso successivo (*Inf* VI, v. 17) compaiono poi alcuni termini legati alla funzione divoratrice di Cerbero. Di *ventre* si contano sedici occorrenze nell'opera dantesca, variamente associate ad animali o a esseri umani: una pluralità di usi confermata anche dalle circa duemila occorrenze riportate dal corpus OVI.<sup>44</sup> Ciò nonostante, il testo lascia supporre che – fatta eccezione per il volto e gli arti – il corpo di Cerbero non presenti altri elementi umani.

Sempre legato all'ambito del divoramento, il sintagma «unghiate mani» (v. 17) rappresenta forse il maggior esempio di innesto tra umano e ferino nel canto. Se da una parte il lemma *mano* – con la sua imponente mole di occorrenze (circa 150 nell'opera dantesca e oltre 2500 nel corpus OVI) – è riferito esclusivamente ad esseri umani, dall'altra l'aggettivo *unghiate* parrebbe alludere a una dimensione bestiale. Le scarse occorrenze di quest'ultimo lemma sia nell'opera dantesca (solo una) sia nel corpus OVI (sette e tutte legate a questo passo) non permettono tuttavia di approfondire la questione. Ad ogni modo è forse lecito supporre che Dante immaginasse mani simili a quelle umane ma dotate di artigli propri delle belve feroci, dato che di esse si serve per scuoiare e squartare i dannati e che, se avesse immaginato unghie proprie della mano umana, probabilmente non avrebbe sentito la necessità di specificarne la presenza.

Segue, poi, la celebre climax «graffia li spirti, ed iscoia ed isquatra» (v. 18), la cui lezione – promossa fin dal finire del Cinquecento dalla Crusca e accettata da Petrocchi – è tramandata soltanto dai mss. Ash. 828 e Plut. 40.22 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, per cui nelle edizioni moderne prevale la variante «ingoia e disquatra»,<sup>45</sup> come vedremo molto più calzante in vista dell'interpretazione che qui si propone.

Posticipando la discussione relativa all'epiteto «gran vermo» (v. 22), le *bocche* del v. 23 rimandano nuovamente al campo semantico dell'alimentazione. Il lemma *bocca* conta 56 occorrenze nell'opera dantesca, nella maggior parte delle quali è utilizzato in senso proprio per indicare la bocca di personaggi umani oppure demoniaci. Anche in questo

42 DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, commenti di CARLO GRABHER, Firenze, La Nuova Italia, 1934-1936, commento a *Inf* VI, vv. 13-18.

43 DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di ATTILIO MOMIGLIANO, Firenze, Sansoni, 1979, commento a *Inf* VI, vv. 13-33.

44 Cfr. ad esempio ANDREA DA GROSSETO, *Dei Trattati morali di Albertano da Brescia volgarizzamento inedito del 1268*, a cura di FRANCESCO SELMI, Bologna, Romagnoli, 1873, p. 38: «Domenedio è con teco e benedetto 'l frutto del ventre tuo»; RESTORO D'AREZZO, *La composizione del mondo colle sue cascioni*, cit., p. 12: «adonqua pare che quello ariete abia corna e capo e ventre, e deppo' el ventre dea venire la groppa e la coda».

45 Cfr. ANDREA CANOVA, *Il testo della Commedia dopo l'edizione Petrocchi*, in «Testo», 61-LXII (2011), pp. 65-78, DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, cur. e comm. da GIORGIO INGLESE, Roma, Carocci, 2007, SONIA GENTILI, «Cerberus quasi kreoboros»: *iscoia / ingoia in Inf. VI, 18*, in «Cultura Neolatina», LVII (1997), pp. 103-146.



caso è usato in senso proprio per denotare le tre bocche del *dimonio*; tuttavia non è chiaro se – come gli occhi – anche queste bocche possano essere di natura umana, magari provviste di *sanne* animali.

Questi tratti si sviluppano in una fame incontrollabile: se nel canto proemiale la lupa era stata definita «la bestia senza pace» (*Inf* I, v. 58), anche Cerbero – furioso come quasi tutti i demoni infernali – «non avea membro che tenesse fermo» (*Inf* VI, v. 24). Il riferimento alla gola e alla voracità, costante in questo canto, è reiterato nelle *canne* del v. 27: «bramose canne» per placare le quali – diversamente dal modello virgiliano per il quale si era resa necessaria un'offerta di miele ed erbe soporifere lanciata dalla Sibilla<sup>46</sup> – è sufficiente una manciata di terra fangosa. Il lemma *canna*, in Dante e nell'italiano antico in generale, ricorre come sinonimo di *gola* quasi esclusivamente in registri comici per indicare le funzioni addette alla deglutizione<sup>47</sup> oppure, in espressioni come «appendere per la canna», per riferirsi all'impiccagione. Anche il Buti conferma la sinonimia tra i due termini quando dichiara: «La gittò dentro alle bramose canne; cioè gole di Cerbero».<sup>48</sup>

Dopo aver ingoiato la terra gettatagli da Virgilio, Cerbero si placa:

Qual è quel cane ch'abbaiando agogna  
E si racqueta poi che 'l pasto morde,  
ché solo a divorarlo intende e pugna.<sup>49</sup>

In maniera del tutto analoga a quanto osservato per «caninamente», per descrivere il comportamento del demonio il poeta si serve di una similitudine che lo paragona a quello di un cane, lasciando nuovamente intuire come l'anatomia di Cerbero non possa essere completamente canina.

Al v. 31, infatti, i volti del mostro sono *facce*, termine di cui – nell'intera opera dantesca – sono presenti 72 occorrenze. Solo in questo contesto, tuttavia, il lemma è impiegato nella descrizione della parte anteriore della testa di un animale per cui – normalmente – Dante utilizza *muso*<sup>50</sup> o *ceffo*.<sup>51</sup> Nel panorama di oltre mille occorrenze del lemma nel corpus OVI nessuna, ad eccezione di quelle direttamente connesse al passo dantesco, è impiegata nella descrizione di un muso animale; non sembra perciò sbagliare Fernando Salsano quando, riguardo a questo passo, scrive: «faccia non è traslato per grugno canino, in quanto il mostro mitologico, nell'assunzione dantesca a demonio, acquista caratteri umani, come la barba e le mani».<sup>52</sup> Del resto, i risultati dello spoglio delle occorrenze in entrambi i corpora – dantesco e italiano antico – non fanno che confermare questa interpretazione, mettendo maggiormente in evidenza come Dante, nel rielaborare la figura del cane tripicite, lo abbia ibridato con attributi umani come la *faccia*, la *barba* e le *mani*,

46 Cfr. VIRGILIO, *Aen* VI, vv. 417-423.

47 Si veda il derivato, sempre di registro comico, *tracannare*. Per la fortuna dell'espressione cfr. LUCA SERIANNI, *Echi danteschi nell'italiano letterario e non letterario*, in «Italice», xc (2013), pp. 290-298.

48 FRANCESCO DA BUTI, *Commento di Francesco da Buti sopra La Divina Commedia di Dante Alighieri*, cit., commento a *Inf* VI 22-33.

49 *Inf* VI, vv. 28-30.

50 Cfr. ad es. *Inf* XXII, v. 26; XXV, v. 130; XXXII, v. 32; *Pur* III, v. 81; XIV, v. 48.

51 Cfr. *Inf* XVII, v. 50.

52 *Enciclopedia dantesca*, 6 voll., Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1970-1978, s. v. *faccia*.

concepndo un essere eteromorfo non diverso da molti degli altri demoni ctoni. Se nessuno degli antichi commentatori sente la necessità di sottolineare questo fenomeno – se non nella formula poco caratterizzante di «trasmutato in un demónio»<sup>53</sup> – tra i moderni, invece, già il Vandelli chiosava il passo scrivendo: «avendo tre teste Cerbero ha pure tre facce; il Cerbero di Dante non è cane, ma, come immediatamente dice, demónio».<sup>54</sup> A loro volta lo Steiner e lo Chimenz parlano di «facce d'uomo»<sup>55</sup> e «facce umane»,<sup>56</sup> sebbene anche in età moderna non siano mancati commentatori, anche autorevoli, che hanno interpretato *facce* come *musi*.<sup>57</sup> Tuttavia, al di là di ogni possibile interpretazione personale, l'analisi delle occorrenze contenute nei corpora dell'italiano antico dimostra in maniera oggettiva che Dante difficilmente avrebbe potuto impiegare il termine *faccia* per indicare un muso animale.

Il Cerbero dantesco, dunque, allude alla tradizione classica pur presentando molti elementi d'innovazione. Per avere un'idea esaustiva di come, con ogni probabilità, Dante lo immaginasse, dobbiamo perciò distaccarci dal modello iconografico classico di cane tricipite, reso celebre dalle illustrazioni del Doré e talmente riconoscibile da essere ripreso anche nel film d'animazione di Walt Disney *Hercules* (1997). Il *demonio* Cerbero è un essere dalle membra e dall'atteggiamento canini ma con tratti antropomorfi: i volti irsuti sono quelli di un essere umano e ricordano la figura di un ingordo, ma le loro bocche sono provviste di zanne di fatto simili a quelle del cane. Meno chiara l'anatomia del corpo: il mostro è provvisto di mani umane ma dotate di artigli propri di una bestia (con un assemblaggio analogo a quello delle bocche *sannute*), mentre il torso e gli arti sono da ritenersi più aderenti al modello classico e quindi canini, supponendo che ogni eventuale altra innovazione sarebbe stata esplicitata dal poeta, sempre attento – specialmente nell'*Inferno* – al realismo visivo delle sue descrizioni.

Se nessuno degli antichi commentatori sembrava essersi accorto di questo fenomeno o – caso parimenti probabile – non lo aveva esplicitato perché ritenuto ovvio alla luce di una più vicina sensibilità linguistica e culturale, i primi miniatori – o chi, per loro, compose «brief written intructions»<sup>58</sup> – prestarono più attenzione a questi dettagli, per quanto anche tra loro serpeggiasse una certa confusione. L'illustrazione più antica del Cerbero dantesco di cui siamo in possesso – conservata nel cosiddetto codice Pog-

53 Cfr. JACOPO DELLA LANA, *Comedia di Dante degli Allaghieri col Commento di Jacopo della Lana bolognese*, a cura di LUCIANO SCARABELLI, Bologna, Tipografia Regia, 1866-1867, commento a *Inf* VI, vv. 13-15 e Ottimo1829, commento a *Inf* VI, vv. 13-14.

54 ALIGHIERI, *La Divina Commedia col commento scartazziniano rifatto*, cit., commento a *Inf* VI, v. 31.

55 DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di CARLO STEINER, Torino, Paravia, 1921, commento a *Inf* VI, v. 14.

56 DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia di Dante Alighieri*, a cura di SIRO A. CHIMENZ, Torino, UTET, 1962, commento a *Inf* VI, vv. 31-33.

57 Cfr. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di GIOVANNI FALLANI, Messina-Firenze, D'Anna, 1965, DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di GIUSEPPE GIACALONE, Roma, Signorelli, 1968 e PADOAN, *La Divina Commedia, Inferno (canti I-VIII)*, cit., che cita a sproposito il passo in *Inf* XVII, v. 70, dove *faccia* è sì riferito al leone, ma ne indica evidentemente l'aspetto.

58 Cfr. PETER BRIEGER, MILLARD MEISS e CHARLES S. SINGLETON (a cura di), *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1969, vol. I, p. 87. Al secondo volume di quest'opera si rimanda per l'analisi delle illustrazioni citate.

giali<sup>59</sup> – ritrae infatti un essere molto simile a un diavolo, ricoperto da una folta peluria, munito di coda e zampe inferiori sicuramente animali, che tuttavia incede in posizione eretta e presenta mani umane e tre teste con volti antropomorfi. Analoga l'illustrazione presente nel ms. Paris, Bibliothèque nationale de France, it. 74, c. 18r, nella quale tuttavia le tre teste presentano musi canini. Numerose sono poi le illustrazioni che tendono al ripristino del modello classico, tra le quali quelle contenute nei mss. London, British Library, Add. 19587, c. 9v e Paris, Bibliothèque nationale de France, it. 2017, c. 72r.

Eppure, l'iconografia più comune nei manoscritti della *Commedia* tre-quattrocenteschi è quella che accosta la figura di Cerbero a quella di Lucifero, richiamata – a livello figurativo – dal tricipitismo e dalla posizione frontale. Ciò è in particolar modo evidente in due codici: nel ms. Milano, Archivio storico civico e Biblioteca Trivulziana, Triv. 2263, c. 18v il guardiano infernale è ritratto al centro della scena, seduto come in trono, mentre tiene tra le mani due dannati; nel codice di Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Laur. Plut. 40.7, c. 12r, di poco più tardo, le facce sono innestate su un'unica testa e compare anche un paio di ali. Una ricchissima varietà di raffigurazioni che mostra come, già pochi decenni dopo la composizione della *Commedia*, la sensibilità linguistica dovesse essere significativamente cambiata, tanto che molti dettagli della descrizione dantesca venivano colti con difficoltà. Alla luce dell'analisi linguistica, tuttavia, è possibile affermare che l'illustrazione che maggiormente si avvicina alla descrizione che Dante diede del suo Cerbero sia quella presente nel codice London, British Library, Egerton 943, c. 12r, dove il mostro è rappresentato con tre volti umani ma con corpo indubbiamente ferino (si veda l'immagine 14 nella pagina successiva).

Il Cerbero dantesco, quindi, si distacca dal modello classico molto più di quanto possa apparire ad una lettura superficiale. Sotto il profilo onomasiologico, andando a distribuire i 17 termini coinvolti nella sua descrizione nelle diverse sezioni del sistema concettuale di R. Hallig e W. v. Wartburg,<sup>60</sup> soltanto 12 (il 71%) si sono rivelati effettivamente appartenenti al mondo zoologico, mentre gli altri 5 (il 29%) sono legati all'universo umano (si veda il grafico 16 a pagina 294). Questo tipo di indagine statistica evidenzia in modo ancor più rigoroso come questo Cerbero non possa essere ricondotto all'immagine classico-virgiliana di cane tricipite, in quanto su una base teriomorfa si innestano tratti di indubbia antropomorfia. Di tale fenomeno di composizione – definibile eteromorfia (*ἑτερομορφία*)<sup>61</sup> secondo la terminologia isidoriana – questo demone rappresenta uno degli esempi più chiari e affascinanti all'interno della prima cantica della *Commedia*, sebbene sia ad oggi poco evidente a livello testuale.

È tuttavia improbabile che tutte le innovazioni evidenziate siano da ritenersi invenzioni dantesche. Sulla fantasia del poeta dovette agire innanzitutto la linea interpretativa medievale, che muoveva in gran parte dall'ermeneutica serviana. Lo scoliasta, nel commentare l'*Eneide*, analizza la figura di Cerbero in tre luoghi: nel primo di questi il mostro si identifica con la terra che consuma i corpi dei defunti, per cui il suo nome deriva

59 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palat. 313, c. 14r.

60 RUDOLF HALLIG e WALTHER VON WARTBURG, *Begriffssystem als Grundlage für die Lexicographie*, Berlin, Akademie Verlag, 1963.

61 Cfr. ISIDORO DA SIVIGLIA, *Etym.*, XI, iii, 9.



Immagine 14: London, British Library, Egerton 943, c. 12r

dall'aggettivo greco κρεοβόρος (divoratore di carne);<sup>62</sup> interpretazione poi ripresa nell'epiteto «consumptor corporum»,<sup>63</sup> 'divoratore di corpi', e riproposta più avanti nel commento.<sup>64</sup> Gli stessi *Mythographi Vaticani* – che nei secoli XII e XIII raggiunsero una certa diffusione in quanto impiegati come testi scolastici<sup>65</sup> – ricalcano la formulazione serviana.<sup>66</sup>

Dietro la cristianizzazione del Cerbero classico, tuttavia, si celano simbolismi di rimando scritturale che maggiormente giustificano la presenza del guardiano all'interno dell'oltretomba dantesco. Tra questi, in primo luogo la relazione che, nel Vecchio e Nuovo Testamento, lega la terra all'esistenza corporea dell'uomo, il quale, da essa generato dall'atto creatore divino, ad essa ritorna al termine del suo ciclo vitale;<sup>67</sup> analogia, questa, presente anche nel commento di Bernardo di Utrecht all'*Ecloga Theoduli*<sup>68</sup> – una tenzo-

62 Cfr. SERVIO GRAMMATICICO, *In Vergilii Aeneidos*, VI, 395: «nam Cerberus terra est, id est consumptrix omnium corporum. Unde et Cerberus dictus est, quasi κρεοβόρος, id est carnem vorans: unde legitur 'ossa super recubans': nam non ossa citius terra consumit» (ed. di riferimento *In Vergilii Aeneidos*, in *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Carmina Commentarii*, a cura di GEORG THILO e HERMANN HAGEN, Leipzig, Teubner, 1884).

63 Cfr. SERVIO GRAMMATICICO, *In Vergilii Aeneidos*, VI, 418: «personat aut personare facit: aut per regna sonat. Et quia de animabus dicturus est, bene facit ante Cerberi commemorationem».

64 Cfr. SERVIO GRAMMATICICO, *In Vergilii Aeneidos*, VIII, 297: «Cerberum esse terram, quae corpora sepulta consumit; nam inde Cerberus dictus est quasi κρεοβόρος».

65 Cfr. DOMENICO COMPARETTI, *Virgilio nel Medio Evo*, nuova edizione a cura di Giorgio Pasquali, Firenze, La Nuova Italia, 1967.

66 Cfr. ad es. *Mythographi Vaticani*, I, 57, 6-8, p. 25: «Nam Cerberus terra est que omnium coporum consumptrix est, unde Cerberus dicitur quasi creoboros, id est carnem vorans» (ed. di riferimento PETER KULCSAR (a cura di), *Mythographi Vaticani I et II*, Turnhout, Brepols, 1987), ma informazioni al riguardo si trovano anche negli altri due *Mythographi*.

67 Cfr. GENTILI, «Cerberus quasi kreoboros»: *iscoia / ingoia in Inf. VI*, 18, cit., p. 127.

68 Cfr. BERNARDO DI UTRECHT, *Commentum in Theodolum (1076-1099)*, a cura di ROBERT B. C. HUYGENS, Spoleto, CISAM, 1977, p. 72: «Quod autem Cerberum ab inferis traxisse dicitur, sic accipit Servius, quod omnes cupiditates et vicia terrena contempsit et domuit. Nam Cerberus terra est, omnium consumptrix corporum».

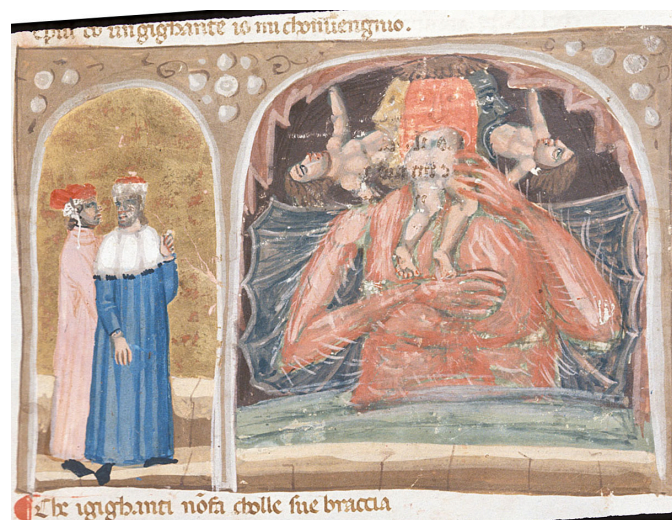


Immagine 15: London, British Library, Egerton 943, c. 61r

ne in versi tra i personaggi Alithia e Pseustis, personificazioni del cristianesimo scritturale e del paganesimo mitologico –, impiegato in epoca medievale nell'istruzione elementare, come parte del canone degli *Auctores Octo*.<sup>69</sup> Sia nel commento serviano che nei citati *Mythographi*,<sup>70</sup> poi, il tricopitismo di Cerbero è letto come allegoria dei tre continenti allora conosciuti: interpretazione che dovette avere una diffusione piuttosto vasta se la si rinviene anche negli scolii relativi a *Geo* I, 338 e *Aen* VI, 418 presenti rispettivamente nei mss. Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 7930 e Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Lat. Plut. 39.23, entrambi databili intorno al XIII secolo.<sup>71</sup> In direzione esistenziale e non più geografica, le tre teste furono anche intese come allegoria delle tre età – infanzia, giovinezza e vecchiaia – attraverso le quali la morte divorava gli uomini. Quest'interpretazione, di probabile matrice fulgenziana,<sup>72</sup> poteva esser giunta a Dante anche tramite la lettura di Isidoro<sup>73</sup> o di Rabano Mauro.<sup>74</sup>

69 Cfr. EUGENIO GARIN, *Documenti scolastici del XIV e XV secolo*, in *Il pensiero pedagogico dell'umanesimo*, Firenze, Sansoni, 1958.

70 Cfr. *Mythographi Vaticani*, II, 3, 27-33, p. 99: «Hinc etiam Neptunus secunde sortis regnator perhibetur, quia aqua vicinior est celo quam terra. Tria autem haec numina, licet divisa imperia teneant, videntur tamen invicem regni totius habere potestatem, sic et ipsa elementa que retinent, physica inter se quadam ratione iunguntur, quod et ipsorum hominum scepra significant, Iuppiter enim trifido utitur fulmine, Neptunus tridente, Pluto Cerbero».

71 Cfr. JOHN J. SAVAGE, *The Medieval Tradition of Cerberus*, in «Traditio», VII (1949-1951), pp. 405-410.

72 Cfr. FULGENZIO, *Mithologiarum libri III*, I, 6, 15, p. 20: «Cerberus vero dicitur quasi creboros, hoc est carnem vorans et fingitur tria habere capita pro tribus etatibus, infantia, iuventute, senectute, per quas introivit mors in orbem terrarum» (ed. di riferimento *Mithologiarum libri III*, a cura di ROBERT HELM, Leipzig, Teubner, 1898).

73 ISIDORO DA SIVIGLIA, *Etym.*, III, 33: «Fingunt et monstra quaedam inrationabilium animantium, ut Cerberum inferorum canem tria capita habentem, significantes per eum tres aetates per quas mors hominem devorat, id est infantiam, iuventutem et senectutem. Quem quidam ideo dictum Cerberum putant quasi κρεοβόρος, id est carnem vorans».

74 Cfr. Rabano Mauro, *De universo*, VII (PL CXI, col. 198A): «Cerberum inferorum canem tria capita ha-



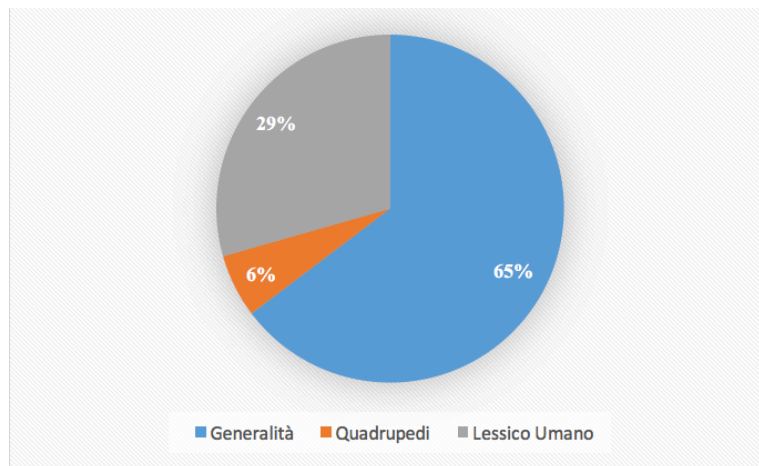


Immagine 16: Distribuzione delle nature di Cerbero.

Alla luce di questa ricca tradizione, la trasformazione dantesca dell'offa soporifera in un pugno di terra non sarà più da considerarsi semplicemente un riferimento alla follia e al degrado portati dalla gola. La furia del mostro divoratore di corpi è soddisfatta, in quanto terra e carne, in fondo, sono la stessa cosa: «donec revertaris in terram, de qua sumptus es; quia pulvis es, et in pulverem reverteris» (Gen 3, 19).<sup>75</sup> Analogamente, risultano più comprensibili alcuni dettagli della descrizione dantesca di Cerbero: l'attività divoratrice e necrofaga, concretizzata nelle «bocche sannute», nel «ventre largo», nelle «unghiate mani» e nel controverso *ingoia*, si sintetizza infine nell'epiteto *vermo*, quasi totalmente oscuro se inconsapevoli dei filtri intervenuti tra la fonte classica e il testo della *Commedia*.

Ma nemmeno la memoria delle fonti scolastiche e scritturali pare sufficiente a spiegare tutte le innovazioni del Cerbero dantesco, in particolar modo quell'eteromorfia che – notata soltanto da una stretta minoranza di commentatori – l'analisi linguistica ha messo in evidenza. Non era questa l'unica tradizione da cui Dante poteva attingere.

In un pregevole contributo, Barbara Spaggiari dimostra infatti come i mostri danteschi condividano con quelli della letteratura antico-francese, in particolare quei *romans antiques* di argomento Romano – come i *Romans de Thèbes, d'Enéas, de Troie* –, la caratteristica strutturale di essere «il risultato di un'opera di assemblaggio, che riunisce in forma inedita, e per ciò mostruosa, elementi disparati (magari di per sé non-mostruosi) che appartengono a specie diverse».<sup>76</sup> La studiosa riporta infatti un passo dell'*Enéas* in

bentem, significantes per eum tres atates per quas mors hominem devorat, id est, infantiam, iuventutem, senectutem, quem quidem ideo dictum Cerberum putant quasi creovororum, id est, carnem vorans» (ed. di riferimento RABANO MAURO, *Beati Rabani Mauri Fuldensis Abbatis et Moguntini Archiepiscopi De Universo Libri Viginti Duo* (PL CXXI coll. 9-614)).

<sup>75</sup> Su questo aspetto cfr. ancora GENTILI, «Cerberus quasi kreoboros»: *iscoia / ingoia* in *Inf. VI*, 18, cit.

<sup>76</sup> SPAGGIARI, *Antecedenti e modelli tipologici nella letteratura d'oil*, cit., p. III: «Nell'Inferno dantesco, come nei testi antico-francesi che ospitano questa specialissima fauna, si incontrano soprattutto mostri ibridi, costituiti per montaggio (Gerione), per trapianto (Minotauro)».

cui la figura di Cerbero viene ritratta in questi termini:

«Cerberus ert d'enfer portiers, / garder l'entree ert ses mestiers, / molt par est laiz a desmesure / et de molt horrible faiture; / jambes et piez a toz veluz / et les artelz a toz crochuz, / tels ongles a come grifons / et coez est come gaignons; / agu dos a et recorbé / et le *ventre gros* et enflé; / une estrume a desor l'eschine, / et maigre et seche la peitrine, / espalles grailes et braz gros, / *les mains a teles come cros*, / treis cols a gros et *serpentins*, / et de colovrë a les crins; / treis chiés a tels *come de chien*; / onkes ne fu plus laie rien. / *Com chiens aboie par costume*; / de sa boche chiet une escume». <sup>77</sup>

Tuttavia, se è vero che la Spaggiari nota le indubbie affinità tra il «ventre largo» e il «ventre gros» e le «unghiate mani» e le «mains teles come cros», i molteplici rimandi testuali lasciano ipotizzare un rapporto più stretto tra i due passi. Il verso 2582 dell'*Enéas* «Com chiens aboie par costume» è infatti pressoché identico al «caninamente latra» del testo dantesco, mentre il riferimento ai «cols gros et serpentins» ed ai capelli «de colovrë» <sup>78</sup> – data la dimostrata polisemia del lemma *verme* in italiano antico – poteva aver influito sulla scelta dell'epiteto di *Inf VI*, v. 22.

Ma se nel testo oitanico non compare alcun accenno alla natura umana e i dettagli meravigliosi sono impiegati col solo fine di suscitare ribrezzo, <sup>79</sup> nei versi di Dante l'eteromorfia assume un valore strutturale non solo all'interno del canto, ma rispetto all'intera cantica. Nel suo muoversi incessante (*Inf VI*, v. 24), il corpo di Cerbero richiama quello della lupa (*Inf I*, v. 58), ma le sue tre teste provviste di «bramoso canne» prefigurano le tre bocche di Lucifero in cui sono tormentati i tre traditori di Cristo e dell'Impero.

#### 4 IL GRAN VERMO E IL VERMO REO

Tornando infine all'interrogativo iniziale, per comprendere il motivo per cui Dante abbia definito Cerbero e Lucifero – e questi esseri soltanto – *vermo*, è opportuno introdurre il concetto di “mostro divoratore”, mutuato dalla concezione classica ma ripreso anche nella tradizione cristiana dell'Inferno come «enorme bocca di un'entità che ingoia anime di defunti». <sup>80</sup> Di conseguenza «il mostro di Dante corrisponde al Cerbero virgiliano nell'orribile latrare, ma non nel *ventre largo* e nelle *unghiate mani*, caratteri di predisposizione al divoramento mancanti al *custos* di *Aen. VI*» <sup>81</sup> ed è paragonabile a Lucifero in quanto «al di là delle congruenze figurative, nell'economia dell'Inferno dantesco Cerbero, “il gran *vermo*”, presenta effettivamente forti affinità con Lucifero, “il *vermo* reo

<sup>77</sup> *Enéas*, vv. 2561-2583 (corsivi miei), cfr. *ivi*, p. 119.

<sup>78</sup> L'abbondanza e la complessità dei rimandi intertestuali, pur insufficiente a considerare l'*Enéas* una fonte diretta, apre tuttavia la strada ad un'analisi più approfondita sui rapporti tra i due testi, che potrà essere condotta in un futuro lavoro.

<sup>79</sup> Cfr. SPAGGIARI, *Antecedenti e modelli tipologici nella letteratura d'oil*, cit., p. 119.

<sup>80</sup> SONIA GENTILI, «*Ut canes Infernales*»: Cerbero e le *Arpie* in Dante, in *I monstra nell'Inferno dantesco: tradizione e simbologie. Atti del XXXIII Convegno storico internazionale, Todi, 13-16 ottobre 1996*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1997, pp. 177-204, p. 178.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 185.



/ che tutto 'l mondo fora", anch'esso caratterizzato da tricipitismo e dall'attività di divoramento dei dannati»;<sup>82</sup> attività ancor più evidentemente riscontrabile se si accetta la lezione *ingoia* (*Inf* VI, v. 18) accolta dall'edizione Sanguineti. Dal momento che nella rappresentazione delle pene infernali i *vermes edaces* sono presenti nella tradizione cristiana fin dalla *Hamartigenia* di Prudenzio,<sup>83</sup> possiamo dunque ragionevolmente ritenere che Dante consideri vermi Cerbero e Lucifero proprio in virtù della loro attività fagocitatrice, paragonabile a quella di tutti quegli esseri appartenenti alla macro-categoria dei *vermes* che, secondo le credenze medievali, nascevano dalla decomposizione dei cadaveri e di questi si nutrivano.

Tra i due esseri i rimandi sono talmente abbondanti da sfociare persino nell'inter-testualità: tornando all'*Enéas* non possiamo non cogliere l'analogia del v. 2583 («de sa boche chiet une escume») – riferito a Cerbero – con quello in *Inf* XXXIV, v. 54 («gocciava il pianto e sanguinosa bava») – riferito a Lucifero –, a riprova del fatto che nella fantasia dantesca l'assimilazione dei due demoni cominciasse già nelle possibili fonti. Infine, anche l'antropomorfia del carnefice dei golosi – da ritenersi vera e propria innovazione dantesca – deve essere letta nella chiave di una sovrapposizione tra i due esseri, tanto più che anche in questo senso si riscontrano evidenti rimandi intratestuali, come il lemma *faccia* che, nella forma plurale, compare nella prima cantica unicamente a loro riferito (*Inf* VI, v. 31 e *Inf* XXXIV, v. 38).

Ma se il cane tricipite, assumendo elementi umani, si avvicina alla forma di Lucifero, un processo speculare riguarda l'angelo caduto, che da serafino dalla straordinaria bellezza si fa ibrido grottesco, parodia trinitaria.<sup>84</sup> Dei 37 termini coinvolti nella descrizione del demonio dantesco, infatti, ben 13 (il 39%) sono attributi bestiali, a partire dalle tre coppie di ali che «non avean penne, ma di vispistrello / era lor modo» (*Inf* XXXIV, vv. 49-50), dalle quali si sprigionano i venti che gelano Cocito, per finire con la folta peluria che ne ricopre il corpo, la cui presenza è reiterata in maniera quasi ossessiva nel canto dalle cinque occorrenze dei lemmi *velluto*, *vello* e *pelo* (*Inf* XXXIV, vv. 73, 74, 75 e 80).

La stessa natura del tormento dei golosi, che Cerbero *graffia*, *iscoia* ed *isquatra* (*Inf* VI,

82 *Ivi*, p. 192, in cui la studiosa accoglie la variante "ingoia" per *Inf* VI, v. 18.

83 Cfr. Prudenzio, *Hamartigenia*, vv. 827-828: «et Phlegethonte sub gurgite sanxit edaces / perpetuis sceleurum poenis inolescere vermes» (ed. di riferimento PRUDENZIO, *Prudentius*, trad. da HENRI J. THOMSON, London / Cambridge (Mass.), Heinemann-Harvard University Press, 1949-1953).

84 Data l'immensa mole di studi critici sulle rappresentazioni medievali – letterarie e iconografiche – di Lucifero, ci si limita, in questa sede, a rimandare ai più recenti studi di Marco Chiariglione (MARCO CHIARIGLIONE, "Svolazza" Lucifero come le anime dei morti?, in «Parole Rubate», IX (2014), pp. III-121 e MARCO CHIARIGLIONE, Lucifero "vispistrello". Manifestazioni diaboliche nell'"Inferno" dantesco, Napoli, Liguori, 2016) e di Laura Pasquini (Il diavolo nell'iconografia medievale, in *Il Diavolo nel Medioevo. Atti del XLIX Convegno storico internazionale, Todi, 14-17 ottobre 2012*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2013, pp. 479-518, *La rappresentazione di Lucifero in Dante e nell'iconografia medievale*, in "Il mondo errante". *Dante fra letteratura, eresia e storia. Atti del convegno internazionale di studio, Bertinoro, 13-16 settembre 2010*, a cura di MARCO VEGLIA, LORENZO PAOLINI e RICCARDO PARMEGGIANI, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2013, pp. 267-288 e in particolare l'esautivo *Diavoli e Inferni nel Medioevo. Origine e sviluppo delle immagini dal VI al XV secolo*, Padova, Il Poligrafo, 2015). Per quanto concerne invece le corrispondenze con Cerbero cfr. di nuovo GENTILI, «Ut canes Infernales»: Cerbero e le Arpie in Dante, cit. e CANOVA, *Animali e mostri nell'inferno dantesco - un'analisi onomasiologica secondo il sistema concettuale di R. Hallig e W. v. Wartburg*, cit.

v. 18), è di fatto simile a quella della punizione di Giuda («A quel dinanzi il mordere era nulla / verso 'l graffiar», *Inf* XXXIV, vv. 58-59), entrambe pertinenti al tipo “mostro divoratore”, che si cristallizza infine nelle espressioni «gran vermo» (*Inf* VI, v. 22) e «vermo reo» (*Inf* XXXIV, v. 108) e che è ben evidente in alcuni dei primi commenti figurati alla cantica (si confronti, ad esempio, l'immagine 14 a pagina 292 con l'immagine 15 a pagina 293).

Se quindi l'Inferno dantesco, non diversamente da quello classico, è concepito come una enorme bocca che ingoia le anime dei defunti<sup>85</sup> («fondo che divora / Lucifero con Giuda», *Inf* XXXI, v. 142), esso si incarna nei “mostri divoratori” che lo popolano: Cerbero, il «gran vermo» e Lucifero, il «vermo reo / che tutto 'l mondo fora».

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- MAGNO, ALBERTO, *De animalibus libri XXVI*, a cura di HERMANN STADLER, Münster, Aschendorff, 1916-1920. (Citato a p. 284.)
- BARTHOLOMEUS ANGLICUS, *De genuinis rerum coelestium, terrestrium et inferarum proprietatibus, libri XVIII* [...] (ris. anastatica: Bartholomaeus Anglicus, *De proprietatibus rerum*, Frankfurt am Main, Minerva, 1964), Frankfurt a.M., Wolfgang Richter per Nikolaus Stein, 1601. (Citato a p. 284.)
- ARTALE, ELENA e PÄR GUNNAR LARSON (a cura di), *Corpus OVI dell'Italiano Antico*, [http://gattoweb.ovi.cnr.it/\(S\(o2pzebji3o21fjqj2erxyc145\)\)/CatForm01.aspx](http://gattoweb.ovi.cnr.it/(S(o2pzebji3o21fjqj2erxyc145))/CatForm01.aspx). (Citato a p. 285.)
- BARUCCI, GUGLIELMO, *La gola, il corpo, la giustizia* (“*Inf.*” VI), in *La divina foresta. Studi danteschi*, a cura di FRANCESCO SPERA, Napoli, D'Auria, 2006, pp. 31-70. (Citato a p. 286.)
- BASILE, BRUNO, *Mostri delle Storie d'Ercule nell'Inferno*, in *Il tempo e la memoria. Studi di critica testuale*, Modena, Mucchi, 1996, pp. 11-32. (Citato a p. 286.)
- BATTELLI, GUIDO, *Gli animali fantastici nel poema di Dante*, in *Bollettino Dantesco. Per il Settimo Centenario*, a cura del Comitato Ravennate della Società Dante Alighieri, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2012, pp. 77-85. (Citato a p. 282.)
- BENCIVENNI, ZUCCHERO, *Volgarizzamento dell'Esposizione del Paternostro*, a cura di LUIGI RIGOLI, Firenze, Piazzini, 1828. (Citato a p. 286.)
- BESCA, MARIANNA MARTINA, *La fenice infernale. Una nota su bestiario cristiano e parodia sacra nella bolgia dei ladri* (*Inf.* XXIV, 97-111), in «L'Alighieri», xxxv (2010), pp. 133-152. (Citato a p. 281.)
- BIGAZZI, VANNA, *I «Proverbia» pseudoiacoponici*, in «Studi di filologia italiana», XXI (1963), pp. 5-124. (Citato a p. 285.)
- BOCCACCIO, GIOVANNI, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di GIORGIO PADOAN, Milano, Mondadori, 1965. (Citato a p. 285.)

85 Cfr. THEODORE SILVERSTEIN, *Visio Sancti Pauli. The history of the Apocalypse in latin together with nine texts*, London, Christophers, 1935, p. 118: «The representation of Hell as a devouring beast was, of course, common in both classical and Judeo-Christian lore».

- BONVESIN DA LA RIVA, *Le opere volgari di Bonvesin da la Riva*, a cura di GIANFRANCO CONTINI, Roma, Società Filologica Romana, 1941. (Citato a p. 285.)
- FRANCESCO DA BUTI, *Commento di Francesco da Buti sopra La Divina Commedia di Dante Alighieri*, a cura di CRESCENTINO GIANNINI, Pisa, Fratelli Nistri, 1858-1862. (Citato alle pp. 282, 283, 287, 289.)
- CANOVA, ANDREA, *Il testo della Commedia dopo l'edizione Petrocchi*, in «Testo», 61-LXII (2011), pp. 65-78. (Citato a p. 288.)
- CANOVA, LEONARDO, *Animali e mostri nell'inferno dantesco - un'analisi onomasiologica secondo il sistema concettuale di R. Hallig e W. v. Wartburg*, tesi di laurea mag., Università di Pisa, a.a. 2014-2015. (Citato alle pp. 282, 296.)
- CANTIMPRATENSIS, THOMAS, *Liber de Natura Rerum, Editio princeps secundum codices manuscriptos*, Berlin, De Gruyter, 1973. (Citato a p. 284.)
- CASTELVETRO, LODOVICO, *Sposizione di Lodovico Castelvetro a XXIX Canti dell'Inferno dantesco, ora per la prima volta data in luce da Giovanni Franciosi*, Modena, Società tipografica, 1886. (Citato a p. 287.)
- CHIARIGLIONE, MARCO, "Svolazza" *Lucifero come le anime dei morti?*, in «Parole Rubate», IX (2014), pp. III-121. (Citato a p. 296.)
- *Lucifero "vispistrello". Manifestazioni diaboliche nell'"Inferno" dantesco*, Napoli, Liguori, 2016. (Citato a p. 296.)
- ALIGHIERI, DANTE, *Commedia*, a cura di ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, 3 voll., Milano, Mondadori, 1994-1997. (Citato a p. 284.)
- *La Divina Commedia di Dante Alighieri*, a cura di SIRO A. CHIMENZ, Torino, UTET, 1962. (Citato a p. 290.)
- COLELLA, MASSIMO, "Fa molte belle trasmutazioni ovidiezzando". *Antichi commenti e metamorfosi dantesche (Inf. 24-25)*, in «Italianistica», XLIV (2015), pp. 85-98. (Citato a p. 282.)
- COMPARETTI, DOMENICO, *Virgilio nel Medio Evo*, nuova edizione a cura di Giorgio Pasquali, Firenze, La Nuova Italia, 1967. (Citato a p. 292.)
- CRIMI, GIUSEPPE E MARCOZZI LUCA, *Dante e il Mondo Animale*, Roma, Carocci, 2013. (Citato a p. 282.)
- ANDREA DA GROSSETO, *Dei Trattati morali di Albertano da Brescia volgarizzamento inedito del 1268*, a cura di FRANCESCO SELMI, Bologna, Romagnoli, 1873. (Citato a p. 288.)
- *Volgarizzamento del De Arte loquendi et tacendi di Albertano*, in *Volgarizzamenti del Due e Trecento*, a cura di CESARE SEGRE, Torino, UTET, 1953, pp. 139-156. (Citato a p. 286.)
- DEGLI INNOCENTI, MARIO, *L'Elucidario. Volgarizzamento in antico milanese dell'"Elucidarium" di Onorio Augustodunense*, Padova, Antenore, 1984. (Citato a p. 285.)
- DEITAIUVE, MINO, *Sonetti sopra la prima parte di Dante chiamata Inferno*, in *Miscellanea dantesca*, a cura di LODOVICO FRATI, Firenze, Libreria Dante, 1884, pp. 19-32. (Citato a p. 285.)

- DELLA LANA, JACOPO, *Comedia di Dante degli Allaghieri col Commento di Jacopo della Lana bolognese*, a cura di LUCIANO SCARABELLI, Bologna, Tipografia Regia, 1866-1867. (Citato a p. 290.)
- ALIGHIERI, DANTE, *La Divina Commedia*, commenti di ISIDORO DEL LUNGO, Firenze, Le Monnier, 1926. (Citato a p. 287.)
- Enciclopedia dantesca*, 6 voll., Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1970-1978. (Citato a p. 289.)
- FALERI, FRANCESCA, *Il volgarizzamento dei trattati morali di Albertano da Brescia secondo il 'codice Bargiacchi' (BNCF II.III.272)*, in «Bollettino dell'Opera del Vocabolario Italiano», XIV (2009), pp. 187-368. (Citato a p. 287.)
- ALIGHIERI, DANTE, *La Divina Commedia*, a cura di GIOVANNI FALLANI, Messina-Firenze, D'Anna, 1965. (Citato a p. 290.)
- ANONIMO FIORENTINO, *Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV*, a cura di PIETRO FANFANI, Bologna, Romagnoli, 1866-1874. (Citato a p. 283.)
- FULGENZIO, *Mithologiarum libri III*, a cura di ROBERT HELM, Leipzig, Teubner, 1898. (Citato a p. 293.)
- GARIN, EUGENIO, *Documenti scolastici del XIV e XV secolo*, in *Il pensiero pedagogico dell'umanesimo*, Firenze, Sansoni, 1958. (Citato a p. 293.)
- GENTILI, SONIA, «Cerberus quasi kreoboros»: iscoia / ingoia in *Inf. VI*, 18, in «Cultura Neolatina», LVII (1997), pp. 103-146. (Citato alle pp. 288, 292, 294.)
- «Ut canes Infernales»: Cerbero e le Arpie in Dante, in *I monstra nell'Inferno dantesco: tradizione e simbologie. Atti del XXXIII Convegno storico internazionale, Todi, 13-16 ottobre 1996*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1997, pp. 177-204. (Citato alle pp. 295, 296.)
- ALIGHIERI, DANTE, *La Divina Commedia*, a cura di GIUSEPPE GIACALONE, Roma, Signorelli, 1968. (Citato a p. 290.)
- *La Divina Commedia*, commenti di CARLO GRABHER, Firenze, La Nuova Italia, 1934-1936. (Citato a p. 288.)
- HALLIG, RUDOLF e WALTHER VON WARTBURG, *Begriffssystem als grundlage fur die lexicographie*, Berlin, Akademie Verlag, 1963. (Citato a p. 291.)
- HOLBROOK, RICHARD THAYER, *Dante and the Animal Kingdom*, New York, Columbia University Press, 1902. (Citato a p. 281.)
- HOROWITZ, BENYAKIR B, *L'ibridismo nell'Inferno: traduzione, mostri e il rapporto fra Virgilio e Dante*, in *Undergraduate Honors Theses*, Boulder, University of Colorado, 2014. (Citato a p. 282.)
- BENVENUTO DA IMOLA, *Comentum super Dantis Aldigherii Comoediam: nunc primum integre in lucem editum*, a cura di GIOVANNI FILIPPO LAICATA, 5 voll., Firenze, Barbera, 1897. (Citato a p. 283.)
- ALIGHIERI, DANTE, *Commedia*, cur. e comm. da GIORGIO INGLESE, Roma, Carocci, 2007. (Citato a p. 288.)
- SIVIGLIA, ISIDORO DA, *Etimologie o Origini*, a cura di ANGELO VALASTRO CANALE, Torino-Novara, UTET, 2014. (Citato a p. 284.)

- KULCSAR, PETER (a cura di), *Mythographi Vaticani I et II*, Turnhout, Brepols, 1987. (Citato a p. 292.)
- LANDINO, CRISTOFORO, *Comento sopra la Comedia*, a cura di PAOLO PROCACCIOLI, Roma, Salerno, 2001. (Citato alle pp. 283, 287.)
- LEDDA, GIUSEPPE, *Per un bestiario dantesco della cecità e della visione: vedere «non altrimenti che per talpe»*, in *Da Dante a Montale. Studi di filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini*, a cura di GIAN MARIO ANSELMINI, Bologna, Gedit, 2005. (Citato a p. 281.)
- *La «Commedia» e il bestiario dell'aldilà. Osservazioni sugli animali nel «Purgatorio»*, in *Dante e La fabbrica della «Commedia». Atti del Convegno Internazionale di Studi, Ravenna 14-16 settembre 2006*, a cura di ALFREDO COTTIGNOLI, DONATINO DOMINI e GIORGIO GRUPPIONI, Ravenna, Longo, 2008, pp. 139-159. (Citato a p. 281.)
- *Animali nel «Paradiso»*, in *La poesia della natura nella «Divina Commedia». Atti del Convegno internazionale di Studi (Ravenna, 10 novembre 2007)*, a cura di GIUSEPPE LEDDA, Ravenna, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, 2009, pp. 93-135. (Citato a p. 281.)
- *Pipistrelli e uccelli notturni*, in *Animali della letteratura italiana*, a cura di GIAN MARIO ANSELMINI e GINO RUOZZI, Roma, Carocci, 2009, pp. 205-211. (Citato a p. 281.)
- *Per lo studio del bestiario dantesco*, in *Bollettino Dantesco. Per il Settimo Centenario*, a cura del Comitato Ravennate della Società Dante Alighieri Ravenna, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2012, pp. 87-101. (Citato a p. 281.)
- *Quali colombe dal disio chiamate? a bestiary of desire in Dante's "Commedia"*, in *Desire in Dante and the Middle Age*, a cura di MANUELE GRAGNOLATI, TRISTIAN KAY, ELENA LOMBARDI et al., Leeds, Legenda, 2012, pp. 58-70. (Citato a p. 281.)
- *Per un bestiario di Malebolge*, in *Dante e il mondo animale*, a cura di GIUSEPPE CRIMI e LUCA MARCOZZI, Roma, Carocci, 2013, pp. 92-113. (Citato a p. 281.)
- *Un bestiario metaletterario dell'«Inferno» dantesco*, in «Studi danteschi», LXXVIII (2013), pp. 119-153. (Citato a p. 281.)
- *Un bestiario politico nelle «Epistole» di Dante*, in «Italianistica», XLIV/2 (2015), pp. 161-179. (Citato a p. 281.)
- LEONARDI, LINO (a cura di), *Tesoro della lingua italiana delle origini*, <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>. (Citato a p. 285.)
- ALIGHIERI, DANTE, *La Divina Commedia, novamente corretta, spiegata e difesa da F.B.L.M.C.*, a cura di BALDASSARRE LOMBARDI, Roma, A. Fulgoni, 1791-1792. (Citato a p. 283.)
- LOVITO, GIOVANNI, *L'Aquila e la croce. Lettura storica della Divina Commedia. Sulle tracce del veltro*, Salerno, Plectica, 2012. (Citato a p. 282.)
- MAZZONI, FRANCESCO, *Il canto VI dell'Inferno*, Firenze, Le Monnier, 1967. (Citato a p. 284.)
- ALIGHIERI, DANTE, *La Divina Commedia*, a cura di ATTILIO MOMIGLIANO, Firenze, Sansoni, 1979. (Citato a p. 288.)

- MOUCHET, VALERIA, *Gli animali tra racconto e novella. Repertorio ipertestuale delle occorrenze zoonime nella narrativa volgare due-trecentesca*, Fregene-Roma, Spolia, 2008. (Citato a p. 282.)
- *Il “Bestiario” di Dante e di Petrarca. Repertorio ipertestuale delle occorrenze zoonime nella “Commedia” e nei “Rerum vulgerium fragmenta”*, Fregene-Roma, Spolia, 2010. (Citato a p. 282.)
- PADOAN, GIORGIO, *La Divina Commedia, Inferno (canti I-VIII)*, in *Opere di Dante*, a cura di VITTORIO BRANCA, FRANCESCO MAGGINI, BRUNO NARDI *et al.*, Firenze, Le Monnier, 1967, vol. IX. (Citato alle pp. 287, 290.)
- PARATORE, ETTORE, *I mostri dell’“Inferno” derivanti dalla mitologia classica*, in *Da Malebolge alla Senna. Studi letterari in onore di Giorgio Santangelo*, Palermo, Palumbo, 1993, pp. 463-500. (Citato a p. 282.)
- PASQUINI, LAURA, *Il diavolo nell’iconografia medievale*, in *Il Diavolo nel Medioevo. Atti del XLIX Convegno storico internazionale, Todi, 14-17 ottobre 2012*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo, 2013, pp. 479-518. (Citato a p. 296.)
- *La rappresentazione di Lucifero in Dante e nell’iconografia medievale*, in *“Il mondo errante”. Dante fra letteratura, eresia e storia: Atti del convegno internazionale di studio, Bertinoro, 13-16 settembre 2010*, a cura di MARCO VEGLIA, LORENZO PAOLINI e RICCARDO PARMEGGIANI, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo, 2013, pp. 267-288. (Citato a p. 296.)
- *Diavoli e Inferni nel Medioevo. Origine e sviluppo delle immagini dal VI al XV secolo*, Padova, Il Poligrafo, 2015. (Citato a p. 296.)
- PASTOUREAU, MICHEL, *Bestiari del medioevo*, traduzione di Camilla Testi, Torino, Einaudi, 2012. (Citato alle pp. 282, 284, 285.)
- ALIGHIERI, DANTE, *La Divina Commedia di Dante Alighieri*, a cura di LUIGI PORTIRELLI, Milano, Tipografia de’ Classici Italiani, 1804-1805. (Citato a p. 283.)
- PRUDENZIO, *Prudentius*, trad. da HENRI J. THOMSON, London / Cambridge (Mass.), Heinemann-Harvard University Press, 1949-1953. (Citato a p. 296.)
- MAURO, RABANO, *Beati Rabani Mauri Fuldensis Abbatis et Moguntini Archiepiscopi De Universo Libri Viginti Duo (PL CXI coll. 9-614)*. (Citato a p. 294.)
- RESTORO D’AREZZO, *La composizione del mondo colle sue cascioni*, a cura di ALBERTO MORINO, Firenze, Accademia della Crusca, 1976. (Citato alle pp. 286, 288.)
- SAVAGE, JOHN J., *The Medieval Tradition of Cerberus*, in «Traditio», VII (1949-1951), pp. 405-410. (Citato a p. 293.)
- SERIANNI, LUCA, *Echi danteschi nell’italiano letterario e non letterario*, in «Italica», XC (2013), pp. 290-298. (Citato a p. 289.)
- SERVIO GRAMMATICO, *In Vergilii Aeneidos*, in *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Carmina Commentarii*, a cura di GEORG THILO e HERMANN HAGEN, Leipzig, Teubner, 1884. (Citato a p. 292.)
- SILVERSTEIN, THEODORE, *Visio Sancti Pauli. The history of the Apocalypse in latin together with nine texts*, London, Christophers, 1935. (Citato a p. 297.)



- BRIEGER, PETER, MILLARD MEISS e CHARLES S. SINGLETON (a cura di), *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1969. (Citato a p. 290.)
- SPAGGIARI, BARBARA, *Antecedenti e modelli tipologici nella letteratura d'oil*, in *I monstra nell'Inferno dantesco: tradizione e simbologie. Atti del XXXIII Convegno storico internazionale, Todi, 13-16 ottobre 1996*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1997, pp. 107-140. (Citato alle pp. 285, 294, 295.)
- ALIGHIERI, DANTE, *La Divina Commedia*, a cura di CARLO STEINER, Torino, Paravia, 1921. (Citato a p. 290.)
- TAVONI, MIRKO (a cura di), *DanteSearch*, <http://www.perunaenciclopediadantescadigitale.eu:8080/dantesearch/>. (Citato a p. 282.)
- ALIGHIERI, DANTE, *La Divina Commedia di Dante Alighieri nuovamente commentata*, commenti di FRANCESCO TORRACA, Milano-Roma-Napoli, Albrighi-Segati, 1920. (Citato a p. 283.)
- UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes*, a cura di ENZO CECCHINI e GUIDO ARBIZZONI, Firenze, SISMEL, 2004. (Citato a p. 283.)
- BERNARDO DI UTRECHT, *Commentum in Theodolum (1076-1099)*, a cura di ROBERT B. C. HUYGENS, Spoleto, CISAM, 1977. (Citato a p. 292.)
- ALIGHIERI, DANTE, *La Divina Commedia col commento scartazziniano rifatto*, commenti di GIUSEPPE VANDELLI, Milano, Hoepli, 1929. (Citato alle pp. 287, 290.)

## PAROLE CHIAVE

Dante; Divina Commedia; Letteratura Italiana; Linguistica Italiana; Bestiari; Lessicologia; Onomasiologia.

## ELENCO DEI MANOSCRITTI

### FIRENZE

- Biblioteca Medicea Laurenziana  
 Ash. 828 (Citato a p. 288.)  
 Lat. Plut. 39.23 (Citato a p. 293.)  
 Plut. 40.22 (Citato a p. 288.)  
 Plut. 40.7 (Citato a p. 291.)  
 Biblioteca Nazionale Centrale  
 Palat. 313 (Citato a p. 291.)

### LONDON

- British Library  
 Add. 19587 (Citato a p. 291.)  
 Egerton 943 (Citato alle pp. 291, 292 e p. 293.)



## MILANO

Archivio storico civico e Biblioteca Trivulziana  
Triv. 2263 (Citato a p. 291.)

## PARIS

Bibliothèque nationale de France  
it. 74 (Citato a p. 291.)  
it. 2017 (Citato a p. 291.)  
lat. 7930 (Citato a p. 293.)

## NOTIZIE DELL'AUTORE

Dopo essersi laureato in Lettere con una tesi sulla teoria degli atti linguistici di J. Searle, Leonardo Canova ha conseguito nel giugno 2016 la laurea magistrale in Lingua e Letteratura Italiana discutendo una tesi dal titolo “Animali e mostri dell’*Inferno* dantesco: un’analisi onomasiologica secondo il sistema concettuale di R. Hallig e W. v. Wartburg”. Il suo progetto di dottorato riguarda il bestiario della *Commedia* dantesca. Cultore della materia per l’insegnamento di Linguistica italiana, fa parte del Centro Interdipartimentale di Studi Ebraici M. Luzzati di Pisa in qualità di membro esperto e collabora con l’Istituto Storico Lucchese.

[leonardo.canova@fileli.unipi.it](mailto:leonardo.canova@fileli.unipi.it)


## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

LEONARDO CANOVA, *Il gran vermo e il vermo reo. Appunti onomasiologici sull’eteromorfia nell’Inferno dantesco*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IX (2018), pp. 281–303.

L’articolo è reperibile al sito <http://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.



## VARIANTI SINTATTICHE TRA PRIMO E TERZO *FURIOSO*

SARA GIOVINE – *Università di Padova*

Il contributo si propone di illustrare, attraverso il confronto tra le tre edizioni dell'*Orlando Furioso*, le principali tendenze correttive ariostesche relative alla sintassi: a tale scopo si sono analizzate le varianti riguardanti in primo luogo la costruzione della frase semplice e l'utilizzo dei suoi elementi costitutivi; in secondo luogo le correzioni relative all'organizzazione del periodo complesso e la costruzione sintattico-ritmica dell'ottava, prestando particolare attenzione alle differenti forme di interazione tra metro e sintassi, quali inarcature, strutture parallelistiche e altri fenomeni di simmetria.

The contribution aims to illustrate, through the comparison of the three editions of *Orlando Furioso*, the main correction trends related to the syntax: to this end I have analyzed the variants concerning firstly the construction of the simple sentence and the use of its constituent elements; and secondly the organization of the complex period and the syntactic-rhythmic construction of the octave, paying particular attention to the corrections related to the different forms of interaction between meter and syntax, such as enjambments, parallelistic structures and other symmetry phenomena.

### I

Il radicale processo di revisione linguistica che interessa l'*Orlando Furioso*, attuato attraverso le tre edizioni del poema e condotto principalmente sulla scia delle indicazioni grammaticali delle *Prose della volgar lingua* del Bembo, comporta, come noto, il passaggio dal volgare "illustre" di tipo padano del primo *Furioso* al toscano letterario della terza edizione. L'assiduo lavoro di correzione cui viene sottoposta l'opera, che impegna l'autore per circa un trentennio, come illustrato dai molteplici studi in materia,<sup>1</sup> riguarda principalmente l'aspetto fonico-morfologico della lingua ariostesca, ma può essere in realtà osservato anche a livello sintattico e stilistico: obiettivo del presente contributo è proprio l'illustrazione delle principali tendenze correttive ariostesche relative alla sintassi e ad alcuni aspetti dello stile del poema, che non sono state ancora oggetto di un'analisi sistematica e approfondita da parte della critica,<sup>2</sup> la quale si è invece concentrata prevalentemente sulle varianti fonico-morfologiche. Dopo aver selezionato un *corpus* rappresentativo di sedici canti (corrispondente a circa un terzo del poema),<sup>3</sup> si sono quindi analizzate

<sup>1</sup> Cfr. fra tutti BRUNO MIGLIORINI, *Sulla lingua dell'Ariosto*, in *Saggi linguistici*, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. 178-186, EMILIO BIGI, *Appunti sulla lingua e sulla metrica del Furioso*, in *La cultura del Poliziano e altri studi umanistici*, Pisa, Nistri-Lischi, 1967, pp. 164-186, ANGELO STELLA, *Note sull'evoluzione linguistica dell'Ariosto*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile, tradizione. Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara, 12-16 ottobre 1974*, a cura di CESARE SEGRE, Feltrinelli, 1976, pp. 49-64, MARIA AUGUSTA BOCO, *Varianti fonomorfologiche del Furioso*, Perugia, Guerra edizioni, 1997, MARIA AUGUSTA BOCO, *Varianti fonomorfologiche del Furioso. II parte*, Perugia, Guerra edizioni, 2001 e MARIA AUGUSTA BOCO, *Varianti fonomorfologiche del Furioso. III parte*, Perugia, Guerra edizioni, 2005 e per le varianti interne della terza edizione, CONOR FAHY, *L'Orlando furioso del 1532. Profilo di un'edizione*, Milano, Vita e pensiero, 1989.

<sup>2</sup> Il contributo si colloca all'interno di un lavoro più ampio dedicato alla sintassi del poema ariostesco, oggetto della mia tesi di dottorato e attualmente in corso di revisione per la stampa.

<sup>3</sup> Lo spoglio, basato sull'edizione critica di Debenedetti-Segre (LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*, a cura di SANTORRE DEBENEDETTI

le varianti riguardanti in primo luogo la costruzione della frase semplice e l'utilizzo dei suoi elementi costitutivi; in secondo luogo le correzioni relative all'organizzazione del periodo complesso e alla costruzione sintattico-ritmica dell'ottava, prestando particolare attenzione alle differenti forme di interazione tra metro e sintassi, quali inarcature, strutture parallelistiche e altri fenomeni di simmetria.

## 2

Per quanto riguarda il primo gruppo di varianti considerato, quello relativo ai costituenti minimi della frase semplice, il dato più significativo emerso dalla loro osservazione risulta la progressiva intensificazione in diacronia o la successiva introduzione, attraverso le tre edizioni, di costrutti microsintattici riconducibili all'uso toscano letterario; parallelamente, si è riscontrata la tendenziale riduzione, talora fino all'eliminazione, di diversi tratti di natura popolareggiante o influenzati dall'elemento locale, per quanto tali correzioni non eliminino in realtà del tutto, neppure dalla terza edizione, oscillazioni e alternanze. Come infatti osserva Stella, il processo di toscanizzazione che investe l'opera ariostesca, pur comportando il sostanziale superamento dell'ibridismo linguistico del primo *Furioso*, non cancellerebbe neppure dall'ultima edizione «le seducenti zone d'ombra della *variatio* cortigiana»,<sup>4</sup> all'interno di una lingua di impostazione prevalentemente toscana e letteraria, ma comunque caratterizzata da una relativa ricchezza e varietà di usi, di volta in volta piegati alle differenti esigenze stilistiche ed espressive dell'opera.<sup>5</sup> L'osservazione, formulata dallo studioso in merito alla dimensione fono-morfologica della lingua del poema, come vedremo nel corso del lavoro, sarà tanto più valida se applicata alla sintassi, in cui centrale diviene il peso dell'elemento stilistico e per cui più difficile risulta di conseguenza «distinguere lo stilistico dal linguistico»,<sup>6</sup> separando cioè ciò che è da ricondurre alla norma linguistica, e quindi alle spinte istituzionali, da quelle che sono invece le scelte individuali, stilistiche, del singolo autore. Sostanziale allineamento al modello del toscano letterario di prescrizione bembesca si può innanzitutto osservare in ambito pronominale: da segnalare in primo luogo il diffusissimo impiego del pronome

e CESARE SEGRE, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960), ha interessato in particolare i canti: I, IV, VII, X, XIII, XVI, XIX, XXII, XXV, XXVIII, XXXI, XXXIV, XXXVII, XL, XLIII, XLVI. Si adottano le consuete sigle A, B e C per indicare le varianti delle tre edizioni del poema. Il testo di A si cita dall'edizione commentata del poema di Praloran-Matarrese (LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso secondo l'editio princeps del 1516*, a cura di TINA MATARRESE e MARCO PRALORAN, 2 voll., Torino, Einaudi, 2016), che adotta, con qualche minima variante, il testo critico approntato da Dorigatti (LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso secondo la princeps del 1516*, a cura di MARCO DORIGATTI, Firenze, Olschki, 2006).

4 ANGELO STELLA, *Tra Boiardo e Ariosto*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di LUCA SERIANNI e PIETRO TRIFONE, Torino, Einaudi, 1994, vol. III, pp. 290-294, p. 294.

5 Cfr. in proposito CESARE SEGRE, *Storia interna dell'Orlando Furioso*, in *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, pp. 29-41, p. 36, che ha parlato di correzioni effettuate «con orecchio di poeta» e «non con rigore di grammatico», a definire la non completa sistematicità dei mutamenti linguistici del poema e dell'accoglimento non sempre costante della lezione bembesca da parte dell'Ariosto, definito dallo stesso critico «alleato più che seguace» del grammatico veneziano (CESARE SEGRE, *Bembo e Ariosto*, in *Prose della volgar lingua di Pietro Bembo (Gargnano del Garda, 4-7 ottobre 2000)*, a cura di SILVIA MORGANA, MARIO PIOTTI e MASSIMO PRADA, Milano, Cisalpino, 2001, pp. 1-7, p. 6).

6 PIER VINCENZO MENGALDO, *Prima lezione di stilistica*, Bari, Laterza, 2001, p. 14.

proclitico di terza persona singolare *gli* in funzione di pleonastico impersonale, proprio dell'uso letterario ma anche del toscano vivo, la cui presenza nel poema viene significativamente intensificata nel corso della revisione per la seconda e la terza edizione. Il costrutto, riscontrato quasi esclusivamente all'interno di frase nominale con il verbo *essere*, benché sporadicamente attestato già nella prima versione dell'opera, viene infatti nella maggior parte dei casi introdotto solo nell'edizione del 1532 o già in quella del 1521, verosimilmente per influsso delle osservazioni del Bembo, che nelle *Prose* ne raccomanda l'uso in quanto «legamento leggiadro e gentile», «voce molto necessaria a ben voler ragionare toscaneamente»,<sup>7</sup> nonostante fosse in realtà caratteristico anche dell'uso popolare fiorentino.<sup>8</sup> Troviamo quindi per es.:<sup>9</sup>

AB	è 'l (il B) gonfalon del duca di Nortfocia	C	<i>gli</i> è 'l gonfalon del duca di Nortfozia
AB	È spesso che disia trovarsi a proda	C	<i>Gli</i> è spesso che disia trovarsi a proda
A	È ver ch'io non son stata sì 'nfelice	BC	<i>Gli</i> è ver ch'io non son stata sì infelice
A	Le parve più onorevole e più tuto	BC	<i>Gli</i> è meglio (dicea seco) s'io rifiuto
A	È meglio una trovarne che di faccia	BC	<i>Gli</i> è meglio una trovarne che di faccia
A	È ver che ti bisogna altro viaggio	BC	<i>Gli</i> è ver che ti bisogna altro viaggio

Sempre nell'ambito dei clitici, conformemente alla norma letteraria coeva, nel poema si osserva la quasi totale assenza dell'ordine antico accusativo + dativo, di tipo fiorentino e aretino, nei gruppi di pronomi atoni, secondo un uso che a tale altezza cronologica risulta del resto ormai connotato in direzione dotta e arcaizzante.<sup>10</sup> Tale ordine, di cui si registra un solo esempio nella terza edizione («se 'l vi raccorda», *Orlando Furioso* XXII 72, v. 3), è d'altra parte evitato già nella prima versione dell'opera e in un caso corretto nel passaggio all'edizione del '21: «né alcun le ne sa mai render ragioni» di BC<sup>11</sup> sostituisce infatti il verso di A «né trova alcun che mai ne le ragioni». Discorso a parte va invece formulato per i numerosi esempi riscontrati di sequenza dei clitici del tipo *se gli* e *se le*, in quanto del tutto comune nell'uso toscano letterario del Cinquecento e raccomandata anche dal

7 PIETRO BEMBO, *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, a cura di CARLO DIONISOTTI, Milano, TEA, 1989, pp. 213-214. Per il giudizio degli altri grammatici del tempo, cfr. DANILO POGGIAGALLI, *La sintassi nelle grammatiche del Cinquecento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1999, pp. 155-158.

8 Cfr. GERHARD ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll., Torino, Einaudi, 1966-1969, § 449 e SILVIA MORGANA, *Le "lingue" del Galateo*, in *Per Giovanni Della Casa. Ricerche e contributi*, a cura di GENNARO BARBARISI e CLAUDIA BERRA, Milano, Cisalpino, 1997, pp. 337-369, p. 360, che sottolinea come il clitico, presente nella redazione manoscritta del *Galateo*, venga eliminato o sostituito nella *princeps*, proprio perché percepito come tratto marcatamente fiorentino.

9 In questi esempi (X 79, v. 2; X 106, v. 5; XIII 30, v. 5; XXV 30, v. 5; XXVIII 50, v. 1; XXXIV 67, v. 1) e nei successivi i corsivi sono miei. Segnalo inoltre un caso di successiva introduzione del clitico nel corso della seconda stesura di un gruppo di versi: «*Gli* è pur men che morir, mostrar le brutte» (*Orlando Furioso* XXXVII 114, v. 4), che sostituisce un precedente «E pur men che morir [...]» (LUDOVICO ARIOSTO, *I frammenti autografi dell'Orlando Furioso*, a cura di SANTORRE DEBENEDETTI, Torino, Chiantore, 1937, p. 92).

10 Cfr. LUCA SERIANNI, *Profilo linguistico della poesia neoclassica*, in *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua italiana*, Milano, Garzanti, 2002, pp. 212-253, p. 235, secondo il quale l'ordine antico regredirebbe nell'uso fiorentino vivo agli inizi del Quattrocento e in poesia sarebbe piuttosto raro già nel Cinquecento. Cfr. inoltre ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, cit., § 472 e LORENZO RENZI e GIAMPAOLO SALVI, *Grammatica dell'italiano antico*, 2 voll., Bologna, Il Mulino, 2010, pp. 443-450.

11 *Orlando Furioso* VII 35, v. 2.

Bembo nelle *Prose*:<sup>12</sup> il suo impiego nel *Furioso* è di conseguenza pressoché assoluto e in alcuni casi addirittura introdotto *ex novo* nel corso della revisione per la terza edizione. Per es.:<sup>13</sup>

AB	[...] e in mezo lui s' (si B) accampa	C	[...] e in mezzo <i>se gli</i> accampa
AB	Onde essa non si volga, e non la azanni	C	acciò non <i>se le</i> volga e non la azzanni
B	Non si vede che alcun mai segni in faccia	C	non <i>se gli</i> vede alcun segnare in faccia
AB	Ma quel prese il vantaggio e via si tolse	C	ma quel prese vantaggio, e <i>se gli</i> tolse

Altro esempio di correzione microsintattica in linea con le indicazioni grammaticali del Bembo è poi quella relativa alla sostituzione della preposizione semplice con la variante articolata a introdurre un complemento di materia retto da un sostantivo preceduto dall'articolo: il costrutto, raro già nel Quattrocento e ormai considerato un arcaismo sintattico nel Cinquecento, è tuttavia prescritto dal grammatico veneziano, che ne sottolinea l'uso costante da parte dei «buoni e regolati scrittori» del Trecento toscano<sup>14</sup>. Come osservato già da Migliorini, l'Ariosto, pur ricorrendo di norma alla variante con preposizione semplice, ha però senz'altro presente il suggerimento bembesco quando adopera il costrutto in uno dei canti aggiunti in C («e l'aquila de l'or con le due teste»),<sup>15</sup> o quando corregge il verso di AB «Altra si chiuse in la vacca di legno» in «Pasife ne la vacca entrò del legno» di C,<sup>16</sup> per quanto la ragione principale della riscrittura del verso sia da attribuire alla volontà di evitare l'incontro di nasale e liquida nel gruppo preposizionale *in la*, costantemente eliminato nel passaggio alla terza edizione. A tale costante correttoria sono da riportare anche un altro paio di varianti, che oltre a permettere di evitare l'incontro consonantico, ancora una volta concorrono all'intensificazione di un costrutto proprio della lingua letteraria toscana del tempo: si tratta della locuzione preposizionale *in su*, in realtà diffusa in funzione rafforzativa anche nel fiorentino parlato quattrocentesco,<sup>17</sup> che l'Ariosto introduce nel corso della revisione del poema in «che torni Cristo *in su* la bianca nube»<sup>18</sup> (che sostituisce la variante di AB «che torni Cristo *in la* celeste nube») e, con valore temporale indeterminato, in «Quivi arrivando *in su* l'aprir del giorno»<sup>19</sup> (che corregge la versione di AB «Quivi arrivando *in l'* apparir del giorno»).

12 BEMBO, *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, cit., pp. 205-209 215-216. Sulla posizione degli altri grammatici cinquecenteschi, cfr. POGGIOGALLI, *La sintassi nelle grammatiche del Cinquecento*, cit., pp. 141-152.

13 *Orlando Furioso* X 40, v. 4; X 103, v. 8; XVI 22, v. 8; XIX 14, v. 5.

14 BEMBO, *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, cit., pp. 203-204. Cfr. BRUNO MIGLIORINI, *Note sulla sintassi dell'articolo*, in *Saggi linguistici*, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. 156-174, pp. 156-166, ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, cit., § 659 e RENZI e SALVI, *Grammatica dell'italiano antico*, cit., pp. 323-324.

15 *Orlando Furioso* XLV 69, v. 3. MIGLIORINI, *Note sulla sintassi dell'articolo*, cit., p. 165 segnala la presenza del costrutto anche in «la cuffia dell'acciar, ch'era di sotto» (*Orlando Furioso* XLI 101, v. 4), che rappresenta l'unico esempio di impiego attestato già nella prima edizione del poema.

16 *Orlando Furioso* XXV 37, v. 3. Cfr. ARIOSTO, *Orlando furioso secondo l'editio princeps del 1516*, cit., n. 3 a XXIII 35.

17 Cfr. GHINASSI, *Il volgare letterario nel Quattrocento e le Stanze del Poliziano*, Firenze, Le Monnier, 1957, p. 33 e RENZI e SALVI, *Grammatica dell'italiano antico*, cit., pp. 676-677.

18 *Orlando Furioso* XXXIV 59, v. 8.

19 *Orlando Furioso* XLIII 96, v. 1.

Un maggiore adeguamento alla norma linguistica si può poi riconoscere nella tendenziale eliminazione attraverso le tre edizioni di forme e costruzioni sintattiche riconducibili all'influsso locale o dell'uso più propriamente colloquiale e popolare: è il caso della progressiva espunzione del possessivo *suo/suoi* riferito a soggetti plurali, segnalata già da Vitale,<sup>20</sup> di cui restano solo sporadiche occorrenze in C e che viene per lo più sostituito dalla regolare forma *loro*. L'uso di *suo/suoi* per 'loro', seppure attestato nella lingua letteraria antica sul modello del latino *suus*, valido sia per la testa persona, sia per la sesta, nel Cinquecento è infatti ormai percepito come tratto di sapore popolareggiante (ed è del resto ancora vivo nelle parlate toscane e mediane e nei dialetti settentrionali)<sup>21</sup> e viene quindi evitato dall'Ariosto nell'ultima edizione e talora corretto già nella seconda (ma non nelle *Lettere* e nelle *Commedie*, in cui è invece di uso frequente). Per es.:<sup>22</sup>

A	Poi son le genti senza nome tante, Che del suo sangue oggi faranno un lago	BC	Poi son le genti senza nome tante che <i>del lor sangue</i> oggi faranno un lago
A	De i dua gioveni figli d'Oliviero, Che già tanto onoraro il suo lignaggio?	BC	dei dua giovini figli d'Oliviero, che già tanto onoraro <i>il lor lignaggio?</i>
AB	Li dui di Chiaramonte e il buon Ruggiero Accettaron Marfisa in la sua schiera	C	I duo di Chiaramonte e il buon Ruggiero l'accettar volentier <i>ne la lor schiera</i>

Sempre in ambito pronominale, va registrata la volontà ariostesca di evitare già nella prima edizione ripetizioni e altre forme di ridondanza nell'uso dei pronomi, che sono invece prevedibilmente frequenti nella scrittura epistolare dell'autore: nel poema troviamo quindi solo un paio di esempi di ripetizione pleonastica del clitico nei costrutti con verbo servile, secondo modalità che non risultano però del tutto sconosciute alla tradizione letteraria,<sup>23</sup> in «e *si* sentian degli aspri colpi iniqui / per tutta la persona anco dolersi»<sup>24</sup> (con pleonasma qui ricercato dall'Ariosto, che lo introduce correggendo la variante regolare di A «ancor sentian dolersi») e in «guardarsi da ogni macchia *si* dovea»;<sup>25</sup> mentre viene eliminato in C anche un semplice caso di ripresa pronominale di un elemento dislocato a sinistra, che è invece ammessa dai grammatici del tempo e diffusa anche nell'uso scritto più elevato:<sup>26</sup> il verso di AB «Poi *del lamento* d'essa non *ne* tacque» viene infatti corretto nella revisione del poema in «Del lamento di lei poi nulla tacque».<sup>27</sup>

20 MAURIZIO VITALE, *Lingua padana e koinè cortigiana nella prima edizione dell'Orlando Furioso*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2012, p. 168.

21 Cfr. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, cit., §§ 427-428.

22 *Orlando Furioso* XVI 75, vv. 5-6; XX 92, vv. 3-4; XXVI 9, vv. 1-2. Segnalo anche un esempio di correzione contraria: il verso «et essi, se 'l suo re ponno aver seco» (*Orlando Furioso* XLVI 70, v. 7) nella sua prima stesura presentava il possessivo *loro*, «se 'l re loro i Bulgari avran seco» (ARIOSTO, *I frammenti autografi dell'Orlando Furioso*, cit., p. 137).

23 Cfr. RENZI e SALVI, *Grammatica dell'italiano antico*, cit., p. 439, che lo riconduce al fenomeno della salita del clitico.

24 *Orlando Furioso* I 22, vv. 3-4.

25 *Orlando Furioso* XXV 87, v. 6.

26 Cfr. PAOLO D'ACHILLE, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana: analisi di testi dalle origini al secolo XVIII*, Roma, Bonacci, 1990, III-III2 e 126 e POGGIAGALLI, *La sintassi nelle grammatiche del Cinquecento*, cit., pp. 152-155.

27 *Orlando Furioso* XXV 48, v. 5. Ripresa pronominale di un elemento dislocato a sinistra si registra inoltre in



Nel passaggio alla terza edizione l'Ariosto tende inoltre a ridurre il ricorso a *entrare* transitivo, di influsso latino ma comune anche nei dialetti settentrionali,<sup>28</sup> e per questo probabilmente espunto in C: il costrutto, che risulta in realtà del tutto minoritario già nella prima edizione, viene mantenuto nella terza solo in un caso, in «De le quai non più tosto entrò le porte»,<sup>29</sup> riscrittura di un precedente «Di cui la soglia non entrò più presto» di AB, in cui l'autore si limita a sostituire la forma avverbiale *presto*, secondo una costante corretoria della terza edizione,<sup>30</sup> senza preoccuparsi invece della forma verbale. La costruzione transitiva viene invece corretta in altre due occorrenze, che elenchiamo qui di seguito:<sup>31</sup>

AB	Ch'avea già cominciato intrar il guado	C	ch'avea già cominciato a <i>entrar nel</i> guado
AB	Entrò fra due montagne un stretto calle	C	Fra due montagne <i>entrò in</i> un stretto calle

Ancora, in ambito preposizionale, tra i più soggetti all'influsso locale, segnaliamo come risultino significativamente assenti già nel primo *Furioso* alcuni usi di *da* per *di* di sapore settentrionale, che si riscontrano invece in abbondanza nel poema e talora nelle liriche di Boiardo:<sup>32</sup> nel poema ariostesco troviamo infatti solo qualche occorrenza di *da* con valore caratterizzante, che è però attestato anche nella lingua letteraria,<sup>33</sup> in «quel dal nero», «al cavallier dal nero», «dal duca dal Pardo» (che è epiteto boiardesco per Astolfo), «il guerrier dal liocorno», «l cavallier dal liocorno»;<sup>34</sup> e un esempio isolato di *dentro da*, che ha comunque «precedenti toscani anche aulici»,<sup>35</sup> in «che poi che 'l re Branzardo fu ridotto / dentro da quella [...]»,<sup>36</sup> ma che viene in ogni caso corretto in «[...] e in pochi giorni ritrovosse / dentro di Roma alle paterne case»,<sup>37</sup> a sostituire la versione di AB «dentro da Roma in le paterne case». Riconducibili a una sintassi di tipo popolare sono forse anche il paio di esempi riscontrati di *diverso a* per indicare separazione, in luogo della più regolare costruzione con la preposizione *da*, che risulta del

una variante di C\*, in cui si legge «e questo, c'hai già di lasciarmi detto, / farai bene a lasciarmelo in effetto», mentre in C si rileva la costruzione regolare senza ripresa del clitico, «e questo [...] / farai bene a lasciarmi con effetto» (*Orlando Furioso* I 28, vv. 7-8).

28 Cfr. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, cit., § 635. Il tratto è rilevato già da VITALE, *Lingua padana e koinè cortigiana nella prima edizione dell'Orlando Furioso*, cit., p. 164, che ne segnala la presenza anche nell'*Innamorato* di Boiardo e nelle opere di Folengo.

29 *Orlando Furioso* XIII 79, v. 1.

30 Cfr. SANTORRE DEBENEDETTI, *Quisquilie grammaticali ariostesche*, in «Studj romanzi», xx (1930), pp. 217-225, pp. 217-225, tra i primi a riconoscere in tale correzione una delle prove decisive dell'influsso determinante esercitato dalla teorizzazione bembesca sull'opera di revisione linguistica dell'Ariosto.

31 *Orlando Furioso* II 73, v. 6; XXII 4, v. 1.

32 Cfr. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, cit., § 833. Sull'uso boiardesco si vedano PIER VINCENZO MENGALDO, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki, 1963, pp. 154-155 e TINA MATARRESE, *Parole e forme dei cavalieri boiardeschi: dall'Innamoramento de Orlando all'Orlando Innamorato*, Novara, Interlinea, 2004, p. 91.

33 Cfr. RENZI e SALVI, *Grammatica dell'italiano antico*, cit., p. 663, che lo registra nella *Commedia* dantesca.

34 Gli esempi sono tratti rispettivamente da: *Orlando Furioso* XIX 80, v. 3; XIX 95, v. 7; XL 35, v. 6; XLVI 22, v. 4; XLVI 48, v. 3.

35 MENGALDO, *La lingua del Boiardo lirico*, cit., p. 155. *Dentro da* è anche nell'*Innamorato* di Boiardo (MATARRESE, *Parole e forme dei cavalieri boiardeschi: dall'Innamoramento de Orlando all'Orlando Innamorato*, cit., p. 91).

36 *Orlando Furioso* XL 15, vv. 6-7.

37 *Orlando Furioso* XXVIII II, vv. 1-2.

resto largamente maggioritaria nell'opera ariostesca: «Oh di quante battaglie il fin successe / diverso a quel che si credette inante»;<sup>38</sup> «e fa camin diverso al suo disegno»;<sup>39</sup> «fece pensier diverso a quel d'avante».<sup>40</sup> La costruzione, probabilmente dovuta all'analogia con il costrutto di affine valore *lontano a*, che è però della lingua anche letteraria<sup>41</sup> e di conseguenza di uso piuttosto diffuso nel poema, viene invece corretta in «parer da quel diverso, che solea»,<sup>42</sup> che modifica la variante di AB «Parer diverso a quel ch'esser solea».

In qualche caso tuttavia, come si è già detto, si osserva il mantenimento, anche nella terza edizione, di forme e costrutti che pur non essendo direttamente influenzati dall'elemento dialettale, si rivelano comunque maggiormente connotati in direzione colloquiale. Il loro impiego andrà però per lo più ricondotto a ragioni di ordine stilistico, e in particolare alla volontà di conferire una coloritura più espressiva a determinati contesti: non è quindi casuale se la maggior parte delle occorrenze attestate si presenta all'interno del discorso diretto o indiretto, quasi a imprimere alla narrazione una «tinta di elegante sprezzatura e di raffinata naturalezza»,<sup>43</sup> rendendo così in qualche modo più verosimili i dialoghi tra i personaggi. È il caso per es. della ripetizione del *che* dichiarativo dopo subordinata interposta, frequente nella prosa letteraria antica, ma nel Cinquecento ormai propria di scritture di livello medio o popolare e di conseguenza sconsigliata dai grammatici,<sup>44</sup> che nel poema ariostesco ricorre appunto quasi esclusivamente all'interno del discorso diretto, per es. in: «Mi maraviglio – incominciò il mio amante – / ch'avendoti io fra tutti li mie' uguali / sempre avuto il rispetto e sempre amato, / ch'io sia da te sì mal remunerato»;<sup>45</sup> «io non ho dubbio alcun, *che* s'io l'arreo / là dove Alcina ogni tuo ben ti fura, / *ch'*io non le rompa il suo disegno [...]»;<sup>46</sup> «Ma ben ti priego *che* prima che sia / pugna tra noi, *che* pianamente intenda / la giustissima e vera scusa mia».<sup>47</sup> Prevalente impiego all'interno del discorso diretto si osserva anche per la congiunzione *quando* con valore condizionale, talora attestata nella lingua letteraria in prosa, ma diffusa specialmente nel parlato più informale influenzato dai dialetti,<sup>48</sup> che nel poema ritroviamo

38 *Orlando Furioso* X 54, vv. 1-2.

39 *Orlando Furioso* XXII 9, v. 8.

40 *Orlando Furioso* XL 7, v. 8.

41 Cfr. RENZI e SALVI, *Grammatica dell'italiano antico*, cit., p. 633.

42 *Orlando Furioso* XXII 19, v. 2.

43 LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di EMILIO BIGI, Milano, Rusconi, 1982, n. 3 a V 27.

44 Cfr. RENZI e SALVI, *Grammatica dell'italiano antico*, cit., pp. 772-777 e POGGIAGALLI, *La sintassi nelle grammatiche del Cinquecento*, cit., p. 155. Il fenomeno è frequente anche nelle novelle del Magnifico, ma «solo all'interno del discorso diretto, entro i cui confini, colloquiali e familiari, Lorenzo sembra averlo ristretto» (TIZIANO ZANATO, *Gli autografi di Lorenzo il Magnifico: analisi linguistica e testo critico*, in «Studi di filologia italiana», XLIV (1986), pp. 69-207, p. 152), nelle *Facezie* del Piovano Arlotto (GIANFRANCO FOLENA, *Appunti sulla lingua*, in *Motti e facezie del Piovano Arlotto*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953, pp. 359-385, p. 383) e nella lingua epistolare cinquecentesca (MASSIMO PALERMO, *Il carteggio Vaianese (1537-39): un contributo allo studio della lingua d'uso nel Cinquecento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1994, p. 190).

45 *Orlando Furioso* V 27, vv. 5-8.

46 *Orlando Furioso* VII 47, vv. 3-5.

47 *Orlando Furioso* XXXI 100, vv. 1-3.

48 Cfr. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, cit., § 780, che ne riporta esempi dal *Decameron* e dalla novellistica cinquecentesca (sempre all'interno di discorso diretto) e ne segnala la diffusione nel toscano vivo attuale e in altre varietà dialettali settentrionali. Tale uso della congiunzione è

per es. in: «Voglio, – le soggiungea – quando vi piaccia, / l'assedio al mio signor levar d'intorno»;<sup>49</sup> «e dei voler, quando di me ti doglia»;<sup>50</sup> «ti seguirò, quando abbi il destrier teco»;<sup>51</sup> «senza periglio ci puoi far riparo, / quando mi lasci in pace il corridore»;<sup>52</sup> «[...] lungo sarebbe / a raccontarti, e il suo merto infinito, / quando egli avesse a più grato uom servito»<sup>53</sup>. Osservazioni analoghe vanno infine formulate per la tipologia mista del periodo ipotetico, costruita con l'indicativo imperfetto nella protasi e il condizionale presente o passato nell'apodosi, sconosciuta all'italiano antico e maggiormente marcata in direzione popolare,<sup>54</sup> rilevata appunto all'interno di dialoghi, come in: «e così insieme ne vennero al loco, / dove la turba scelerata e fella / *posto m'avria*, se tu non *v'eri*, al fuoco»; «che s'io 'l *poteva far* di quella sorte / ch'era il disio, *non avria* alcun difetto»; «Ben credo che 'l primo anno *sarei morto*, / se non mi *dava* aiuto un sol conforto»; «ma che se *volea far* per suo consiglio, / tutta notte *dormir potria* a diletto»; «*T'avrei giovato*, s'io *veniva*, assai».<sup>55</sup>

### 3

Passiamo ora al gruppo di varianti relative alla fisionomia sintattico-metrica dell'ottava ariostesca, concentrandoci in particolare sulla costruzione e l'organizzazione del periodo complesso all'interno dell'organismo metrico. È innanzi tutto da sottolineare come uno degli aspetti che maggiormente permetterebbe all'Ariosto di differenziarsi dal Boiardo e in generale dalla precedente tradizione narrativa in ottave sia rappresentato proprio dalla sintassi del periodo, e in particolare dall'estrema varietà delle soluzioni adottate in tale ambito, funzionale alla resa delle differenti situazioni narrative del poema: l'ottava ariostesca si caratterizza infatti per un ricorso molto più ampio alla subordinazione rispetto alla tradizione precedente e per la formazione di periodi di maggiore estensione,<sup>56</sup> che si alternano però con modalità più lineari di strutturazione della frase e che risultano spesso compensati dal ricorso a figure di carattere euritmico di ascendenza lirica e petrar-

---

invece significativamente assente nei *Fragmenta* petrarcheschi (MAURIZIO VITALE, *La lingua del Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta) di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1996, pp. 261-262). Cfr. inoltre RENZI e SALVI, *Grammatica dell'italiano antico*, cit., p. 1019.

49 *Orlando Furioso* XXV 90, vv. 1-2.

50 *Orlando Furioso* XXVIII 61, v. 8.

51 *Orlando Furioso* XXXI 96, v. 7.

52 *Orlando Furioso* XXXI 97, vv. 4-5.

53 *Orlando Furioso* XXXIV 17, vv. 6-8.

54 Cfr. ROHLFS, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, cit., § 753, che ne attesta l'impiego nelle commedie di Machiavelli, oltre che nel vernacolo toscano e in alcune varietà settentrionali, e RENZI e SALVI, *Grammatica dell'italiano antico*, cit., p. 1022. La tipologia, assente nella lirica petrarchesca, è invece registrata nel poema di Boiardo (MENGALDO, *La lingua del Boiardo lirico*, cit., p. 187).

55 Gli esempi sono rispettivamente da: *Orlando Furioso* XXV 40, vv. 2-4; XXXVII 72, vv. 3-4; XLIII 43, vv. 7-8; XLIII 51, vv. 2-3; XLIII 160, vv. 5-6.

56 Cfr. MARCO PRALORAN, *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 175-198 e SARA GIOVINE, *Tra ipotassi e paratassi. Sulla sintassi del periodo dell'ottava ariostesca*, in «Stilistica e metrica italiana», XVII (2017), pp. 73-106.

chesca,<sup>57</sup> oltre che da molteplici fenomeni di simmetria e parallelismo, che strutturano e armonizzano i periodi. Tuttavia, va anche detto che la fisionomia sintattico-metrica del poema si rivela in sostanza già definita all'altezza della prima edizione, «frutto di scelte che l'Ariosto non modificherà mai in modo radicale»:<sup>58</sup> non molto numerose sono di conseguenza le correzioni che riguardano la sintassi del periodo, nella maggior parte dei casi finalizzate al rassodamento ritmico dell'ottava e al conferimento di maggiore unitarietà alla stessa.<sup>59</sup> È il caso per es. dell'ottava 6 del VII canto, che viene riscritta in C al fine di riordinarne il materiale sintattico, distribuendolo in due blocchi unitari e simmetrici, corrispondenti alla misura della quartina, e in tal modo sostituire l'andamento più franto e spezzato del discorso di AB:

AB

*La gigantessa a speronar è presta*  
*L'orribil lupo, e ne l'arcion si serra;*  
*Da l'altra parte, con la lancia in resta*  
*Ne vien Ruggier e fa tremar la terra.*  
*La lancia di Erifilla in pezzi resta.*  
*Il buon Ruggier lei sotto l'elmo afferra,*  
 e de l'arcion con tal furor la caccia,  
 che la riporta indietro oltra sei braccia.

C

Non men la gigantessa ardita e presta  
 sprona il gran lupo e ne l'arcion si serra,  
 e pon la lancia a mezzo il corso in resta,  
 e fa tremar nel suo venir la terra.  
 Ma pur sul prato al fiero incontro resta;  
 che sotto l'elmo il buon Ruggiero l'afferra,  
 e de l'arcion con tal furor la caccia  
 che la riporta indietro oltra sei braccia.

Si osservi in particolare come nella prima quartina l'inarcatura inerte e prosastica tra verbo e complemento oggetto («a speronar è presta / l'orribil lupo») dei primi due versi venga sostituita da un'inarcatura di più debole intensità tra soggetto e verbo, con ulteriore attenuazione del fenomeno dovuta all'espansione aggettivale del soggetto a occupare interamente il primo verso («Non men la gigantessa *ardita e presta*») e simmetrica suddivisione del secondo nella duplice sequenza verbo/complemento, che vede inoltre la raffinata disposizione chiasmica degli elementi interessati («*sprona IL GRAN LUPO e NE L'ARCION si serra*»). L'inarcatura viene invece eliminata nel secondo distico, in cui si assiste a una più simmetrica distribuzione delle frasi semplici, ciascuna delle quali viene dispiegata ad occupare un singolo verso; mentre l'unitarietà della seconda quartina viene sottolineata dal parallelismo sintattico instaurato tra i due distici, entrambi con disposizione della principale nel primo verso e subordinata introdotta dalla congiunzione *che* nel secondo.

Nella maggior parte dei casi, la ricerca di rassodamento ritmico dell'ottava si traduce nella riscrittura dei periodi in direzione ipotattica, con l'introduzione dunque di legami

57 Cfr. naturalmente EMILIO BIGI, *Petrarchismo ariostesco*, in *Dal Petrarca al Leopardi. Studi di stilistica storica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, pp. 47-76, che commentando la presenza di alcune di queste figure nel poema, nota come il petrarchismo ariostesco sia un fenomeno di tipo eminentemente retorico-stilistico.

58 ALBERTO CASADEI, *1516-1532: le trasformazioni dell'Orlando Furioso*, in *Orlando Furioso 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi. Catalogo della mostra di Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 24 settembre 2016-8 gennaio 2017*, a cura di GUIDO BELTRAMINI e ADOLFO TURA, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2016, pp. 296-303, p. 300.

59 Cfr. LUIGI BLASUCCI, *Osservazioni sulla struttura metrica del Furioso*, in *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, pp. 73-112, p. 83, che in proposito osserva come molte delle correzioni che riguardano l'ottava mirano «all'instaurazione di misure, insieme, sintatticamente più articolate e ritmicamente più salde».

subordinanti che «conferiscano continuità e ampiezza di respiro a costrutti inizialmente slegati». <sup>60</sup> Una simile tendenza si può per es. rilevare nell'ottava 5 del XXV canto, che nel corso della revisione per la terza edizione del poema viene trasformata e ristrutturata in forma mono-periodale, ossia in sintassi continua, secondo modalità di costruzione metrico-sintattica che risultano del resto particolarmente sfruttate dall'Ariosto nella realizzazione di sezioni narrative condotte in forma di sommario, che permettono di riepilogare rapidamente eventi già narrati o esporre in sintesi fatti, azioni e spostamenti compiuti dai personaggi del poema. <sup>61</sup> Si noti in particolare come la semplice giustapposizione dei tre periodi di B, che occupavano rispettivamente la prima quartina e gli ultimi due distici, venga sostituita da un periodo unitario, costruito attraverso un'articolazione della sintassi in profondità, con la principale posta in apertura di ottava, da cui dipendono una catena di frasi subordinate, legate l'una all'altra:

B  
 Non era ito lontan dal pozzo un miglio,  
 Che venir un correr vide a gran corso,  
 Un de quei che 'l re d'Africa e Marsiglio  
 Mandava in fretta a dimandar soccorso.  
 Fermar Ruggier lo fece, e udì il periglio  
 Di quei che agli suo' amici avean ricorso;  
 L'obligazione allora si fe' inante,  
 Che grande avea Ruggiero al re Agramante.

C  
 Non è dal pozzo ancor lontano un miglio,  
 che venire un corrier vede in gran fretta,  
 di quei che manda di Troiano il figlio  
 ai cavalieri onde soccorso aspetta;  
 dal qual ode che Carlo in tal periglio  
 che, se non è chi tosto le dia aita,  
 tosto l'onor vi lascerà o la vita.

Ampliamento del respiro sintattico e ristrutturazione del periodo in direzione ipotattica si osservano anche nelle correzioni relative a XIII 52, che portano ad inglobare il primo distico (in AB sintatticamente autonomo) all'interno di un periodo più ampio e articolato, disteso ad occupare l'intera misura strofica. La frase che costituiva la reggente del primo periodo diviene infatti la reggente dell'intera ottava, cui si lega una successione di proposizioni subordinate, che sviluppano nella forma del discorso diretto le raccomandazioni rivolte dalla fata Melissa a Bradamante:

AB  
 Per non cader dunque in l'errori de tanti,  
 Ti convien esser cauta et avertita:  
 Se ben del tuo Ruggier viso e sembianti  
 Ti parrà di veder, che chieda (chieggia B) aita,  
 Non gli creder però; ma come inanti  
 Ti vien, fagli lasciar l'indegna vita;  
 né dubitar perciò che Ruggier muoia,  
 Ma ben colui che ti dà tanta noia.

C  
 Acciò l'inganni, in che son tanti e tanti  
 caduti, non ti colgan, sie avertita,  
 che se ben di Ruggier viso e sembianti  
 ti parrà di veder, che chieggia aita,  
 non gli dar fede tu; ma, come avanti  
 ti vien, fagli lasciar l'indegna vita:  
 Né dubitar per ciò che Ruggier muoia,  
 ma ben colui che ti dà tanta noia.

La volontà ariostesca di conferire, attraverso le tre edizioni, maggiore unitarietà alla costruzione metrico-sintattica di alcune stanze può naturalmente riguardare anche por-

<sup>60</sup> *Ibidem.*

<sup>61</sup> Cfr. PRALORAN, *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, cit., pp. 229-30 e GIOVINE, *Tra ipotassi e paratassi*, cit., pp. 81-85.

zioni testuali inferiori all'ottava: si registrano infatti anche diversi casi di riscrittura di singole quartine, come avviene per es. in XXXIV 30, vv. 5-8. Qui la correzione, introdotta già in B, mira a evitare la presenza di una pausa forte all'interno del penultimo verso, che ne spezza eccessivamente il ritmo, e allo stesso tempo eliminare le due inarcature discorsive tra oggetto e verbo, a favore di una più simmetrica disposizione delle frasi all'interno dei singoli versi. Vengono dunque corrette le frasi coordinate degli ultimi due versi e inglobate all'interno di una struttura periodale unitaria di tipo ipotattico, che vede anche l'inserzione di una proposizione parentetica:

A	BC
Mi cadde a' piedi, e supplicommi assai, Che <i>i portamenti suoi poco cortesi</i> <i>Vendicassi uccidendolo; e in man diemmi</i> <i>La spada, e offerta del suo petto femmi.</i>	Mi cadde a' piedi, e supplicommi assai, che col coltel che si levò da canto (e volea in ogni modo ch'io 'l pigliassi) di tanto fallo suo mi vendicassi.

Ancora, un altro esempio di correzione finalizzata alla formazione di una quartina sintatticamente unitaria si può osservare in XLIII 116, vv. 1-4, in cui i due distici, asindeticamente giustapposti nella versione di AB, vengono collegati tra loro attraverso l'introduzione di una proposizione relativa, disposta in inarcatura, a cavallo tra i due distici. Va però segnalato come in questo caso la riscrittura del primo verso sia da mettere in relazione anche con l'eliminazione di un'intera ottava, che in AB precedeva quella citata e che narrava la morte di Adonio, menzionata in A in apertura della nostra stanza.<sup>62</sup>

AB	C
<i>Per la morte de (di B) Adonio non si tolse</i> <i>Da la giovane mai però la fata:</i> <i>Le pose amore, e tanto le ne volse</i> Che sempre star con lei si fu ubligata.	Adonio lungamente frutto colse de la sua bella donna, a cui la fata grande amore pose, e tanto le ne volse, che sempre star con lei si fu ubligata.

Se gran parte delle correzioni relative alla macrosintassi vedono la ristrutturazione del periodo in direzione ipotattica, non mancano però anche esempi di correzioni contrarie, che operano una tendenziale semplificazione di costruzioni e periodi ritenuti eccessivamente lunghi e complessi. È quanto avviene per es. nella riscrittura di XXXI 27, che nella prima edizione del poema si presentava come un'ottava caratterizzata da una sintassi inerte ed elencativa, a tratti confusa nella presentazione delle singole informazioni veicolate dalla successione di brevi proposizioni dipendenti. La stanza viene dunque completamente riscritta e suddivisa in tre periodi distinti (i primi due coincidenti con la misura del distico, il terzo della quartina), dalla costruzione sintattica più semplice e lineare, ottenuta anche grazie alla riduzione del numero delle subordinate, che contribuisce a conferire maggiore chiarezza e nitidezza espressiva al dettato:

A	BC
<i>Il cortese guerrier tenne l'invito,</i> <i>Che non gli bisognò più d'una prece;</i> <i>E seguitò Rinaldo dove era ito</i>	Non bisognò a Rinaldo pregar molto, che 'l cortese baron tenne lo 'nvito. Ne vanno insieme ove il drappel raccolto

62 Cfr. ARIOSTO, *Orlando furioso secondo l'editio princeps del 1516*, cit., n. 1 a XXXIX 113.

*Il suo stendardo, che gran via non fece,  
Essendo sopra un buon caval salito,  
Che Francia non avea tal altri diece;  
E Rinaldo di quel gli fece un dono,  
Tanto più volentier, perch'era buono.*

di Montalbano era in sicuro sito.  
Rinaldo al suo scudiero avea già tolto  
un bel cavallo e molto ben guernito,  
a spada e a lancia e ad ogni prova buono,  
et a quel cavallier fattone dono.

Una certa semplificazione della costruzione sintattica ai fini di una maggiore chiarezza espositiva si può osservare anche nelle correzioni attuate in XXXIV 36, che portano alla suddivisione dell'ottava in due segmenti metrico-testuali distinti (in questo caso di misura differente, con conseguente scansione dispari della stanza, del tipo 3+5), a sostituire l'originaria strutturazione mono-periodale di A, per altro complicata dalla presenza di diverse subordinate:

A  
Seguitò la vittoria, e in men d'un mese,  
Senza dispendio alcun del padre mio,  
Ciò che tolto gli avea, non pur gli rese,  
Ma più che non gli fu dannoso e rio,  
Essergli volse utile e buono, e prese  
In parte, e gravò in parte a grave fio  
Armenia e Capadocia che confina,  
E scorse Ircania fin su la marina.

BC  
Seguitò la vittoria, et a sue spese,  
senza dispendio alcun del padre mio,  
ne rendé tutto il regno in men d'un mese.  
Poi per ricompensarne il danno rio,  
oltr'alle spoglie che ne diede, prese  
in parte, e gravò in parte di gran fio  
Armenia e Capadocia che confina,  
e scorse Ircania fin su la marina.

In altri casi, l'eliminazione dei nessi subordinanti e la riformulazione dei periodi in forma paratattica andrà ricondotta non solo al tentativo di snellire il dettato e appianare costrutti ipotattici complessi, ma anche a specifiche ragioni stilistiche ed espressive, secondo quanto evidenziato già da Segre, per il quale in Ariosto spesso «anche le correzioni di lingua si risolvono [...] in perfezionamenti di stile»: <sup>63</sup> è il caso per es. delle correzioni relative a XVI 84, vv. 1-5, che oltre ad eliminare la breve relativa del v. 2, sostituita da un semplice sintagma aggettivale, e la causale del v. 5, mutata in una più lineare frase parentetica, permettono di evitare l'oziosa quadruplica replicazione del *che* subordinante presente nella versione di A, che viene inoltre espunto nella sua prima occorrenza nel v. 1 ricorrendo alla variante relativa *il quale*:

A  
Rinaldo, che avea mente a porre in terra  
Or questo or quel che più vedea gagliardo,  
La spada contra il re Agramante afferra,  
Ch'un pezzo egli mirò con fiero sguardo,  
Che sol più che mille altri facea guerra;

BC  
Il buon Rinaldo, il quale a porre in terra  
i più dannosi avea sempre riguardo,  
la spada contra il re Agramante afferra,  
che troppo gli pareo fiero e gagliardo  
(facea egli sol più che mille altri guerra)

Ma si possono citare anche una serie di varianti minime, che pur limitandosi a ristrutturare in forma paratattica singole frasi dipendenti di ridotta estensione, risultano comunque significative dal punto di vista stilistico: è quanto si riscontra nei due esempi

<sup>63</sup> SEGRE, *Storia interna dell'Orlando Furioso*, cit., p. 37. Il critico inoltre aggiunge come «ad individuare le aspirazioni stilistiche del poeta contribuiscono ancor più le correzioni più ampie, quelle di sintassi e metrica, quelle che rifanno in tutta la loro struttura le ottave», in quanto indicherebbero «entro la generica elaborazione linguistica, da quali posizioni, o verso quali mete, il poeta abbia mosso la sua invenzione».



riportati di seguito, in cui la successiva introduzione di legami coordinanti è finalizzata alla resa espressiva della velocità delle azioni dei personaggi, appunto conseguita attraverso l'accostamento di brevi proposizioni coordinate con verbo coniugato al presente, che contribuiscono a conferire maggiore dinamismo ritmico alla scena.<sup>64</sup> Si noti inoltre come nel secondo distico riportato, corretto anche per evitare l'incontro di consonante laterale con *s* implicata del primo verso (*il stral*), anche lo stesso utilizzo del presente risulti una conquista di C, a sostituire il passato remoto di AB:<sup>65</sup>

AB	C
Non <i>sa</i> il paese, onde convien che falle E torni fra le spine a inviluparsi.	Non conosce il paese, e la via falle, e torna fra le spine a inviluparsi.

AB	C
Arrivò il stral che gli passò la gola, E gli tagliò pel mezzo la parola.	lo strale arriva e gli passa la gola, e gli taglia pel mezzo la parola.

Vanno infine registrare anche diverse occorrenze di varianti, che oltre a introdurre strutture paratattiche più scorrevoli e lineari, contribuiscono a eliminare inarcature di sapore prosastico e discorsivo, spesso situate a cavallo di due distici (in una posizione in cui l'Ariosto tende per lo più ad evitare il fenomeno nella terza edizione), a favore di una più simmetrica distribuzione del materiale sintattico all'interno dei versi,<sup>66</sup> come si può osservare per es. in:<sup>67</sup>

A	BC
Se non che raccordossi in quello instante Del corno, ch'abbassar li animi altieri E far vili potea col grave suono, Era morto da lor senza perdono.	Ma ricordossi il corno in quello instante, che fe' loro abbassar gli animi altieri. Se non si soccorrea col grave suono, morto era il paladin senza perdono.

A	BC
La donna, ch'avea in tanto i lacci tolti Al giovene, de l'arme che lasciaro Quei che fuggiano, come seppe armollo, E in man gli diè una spada e un scudo al collo.	gli diè una spada in mano e un scudo al collo. Avea la donna intanto i lacci tolti, ch'ambe le mani al giovine legaro; e come poté meglio, presto armollo,

In entrambe le occorrenze registrate, la costruzione sintatticamente unitaria della quartina di A viene infatti suddivisa in due periodi distinti, ciascuno dei quali va a occupare lo spazio di un singolo distico e al cui interno ciascuna proposizione viene disposta entro i confini del verso, dunque con una più stretta coincidenza tra misura metrica e costruzione sintattica. Un'analoga tendenza correttoria si può riconoscere anche in XX-XI 49, vv. 1-4, nell'ambito di un'ottava riscritta per ben due volte dall'Ariosto: nel corso

64 Cfr. in proposito MARCO PRALORAN, *Tempo e azione nell'Orlando Furioso*, Firenze, Olschki, 1999, pp. 112-114.

65 *Orlando Furioso* XIX 3, vv. 5-6; XIX 9, vv. 7-8. Sull'uso dei tempi verbali nel poema cfr. naturalmente *ivi*, p. 148 e ss.

66 Cfr. SEGRE, *Storia interna dell'Orlando Furioso*, cit., p. 39, che parla in proposito di «passaggio dal contrasto all'alleanza di sintassi e di metrica».

67 *Orlando Furioso* XXII 20, vv. 5-8; XXV 17, vv. 5-8.

della revisione viene infatti eliminata l'inarcatura inerte tra sintagma verbale e oggetto del secondo distico, ai fini di una più regolare disposizione delle frasi semplici all'interno dei versi e con conseguente instaurazione di un parallelismo verticale tra gli stessi, dato dalla distribuzione in chiasmo degli elementi interessati (*i Saracin* prima FUGGIRE, / e LIBERAR *le parigine mura*). Ma non solo: viene anche cancellata l'inarcatura di più forte intensità tra i vv. 1 e 3, che vedeva addirittura l'interposizione di una proposizione incidentale tra il verbo in innesco e l'oggetto in *rejet* e che viene in seguito evitata grazie alla cancellazione dell'oggettiva e alla sua integrazione all'interno della gerundiale iniziale.

A	B	C
Ma vedendo ch'avea qui fatto unire, Sia volontà del ciel o sia aventura, <i>Quei cavallier, vuol prima far fuggire</i> <i>Li Saracini e liberar le mura</i>	Ma fatto avendo già quel stuolo unire, Sia volontà del ciel o sia aventura, <i>Li Saracin vuol prima far fuggire,</i> E liberar le parigine mura.	Ma già lo stuolo avendo fatto unire, sia volontà del cielo o sia aventura, vuol fare i Saracin prima fuggire, e liberar le parigine mura.

Accanto a queste correzioni più strettamente connesse alla costruzione macrosintattica del periodo e alla disposizione dello stesso all'interno del metro, si registrano anche moltissime varianti, in qualche caso minime, che pure concorrono a delineare quella che è la peculiare fisionomia sintattico-metrica dell'ottava ariostesca, caratterizzata da un'«architettura varia fusa e complessa e insieme governata da una sicura e vigorosa simmetria»,<sup>68</sup> appunto perfezionata nel corso delle successive revisioni del poema. Come osservato già da Bigi,<sup>69</sup> il confronto delle tre edizioni rivela infatti il progressivo incremento in diacronia di differenti fenomeni di simmetria e parallelismo, che contribuiscono a conferire una più bilanciata simmetria alla struttura sintattico-ritmica dei versi interessati: il ricorso a tali fenomeni, per altro consistente già all'altezza del primo *Furioso*, non risponderebbe infatti esclusivamente alla ricerca di *ornatus*, rivelandosi invece piuttosto finalizzato all'ordinamento e alla salda strutturazione del vario e complesso materiale sintattico del poema. Le strutture parallelistiche, in particolare, svolgerebbero un'importante funzione coesiva e costruttiva all'interno del metro, di cui viene generalmente esaltata la «fondamentale geometria rimica»<sup>70</sup> e la primaria scansione in distici, permettendo una più solida ed equilibrata articolazione sintattica del discorso e di conseguenza anche un suo maggiore controllo da parte del lettore. Il semplice perfezionamento di una costruzione parallelistica già esistente, sviluppata all'interno del singolo verso, lungo l'asse orizzontale, si può per es. rilevare nelle occorrenze riportate di seguito, in cui la figura viene intensificata in C tramite la replicazione anaforica della preposizione introduttiva.<sup>71</sup>

AB	C
Di lor mogli e lor teneri figliuoli	<i>per le lor mogli e per li lor figliuoli</i>
Su pei fianchi, pel petto e per la pancia	<i>per lo petto, pei fianchi e per la pancia</i>

68 BIGI, *Petrarchismo ariostesco*, cit., p. 62.

69 BIGI, *Appunti sulla lingua e sulla metrica del Furioso*, cit., pp. 170-175.

70 BLASUCCI, *Osservazioni sulla struttura metrica del Furioso*, cit., p. 106.

71 *Orlando Furioso* XVI 34, v. 5; XXV 11, v. 4; XLIII 88, vv. 7-8. Si osservi come in questo caso al parallelismo sviluppato lungo l'asse orizzontale si aggiunga un secondo parallelismo articolato lungo l'asse verticale, tra i due versi del distico, entrambi aperti da un duplice complemento di causa efficiente e chiusi da un participio passato.

Non da beltà né lunghi prieghi indotta,  
Ma da guadagno e gran prezzo corrotta.

non *da* bellezza né *da* prieghi indotta,  
ma *da* guadagno e *da* prezzo corrotta.

L'introduzione di una maggiore simmetria all'interno del verso attraverso la semplice ripresa anaforica dell'elemento introduttivo si riconosce anche nelle seguenti attestazioni, in cui la giustapposizione tra sintagma nominale e sintagma preposizionale che occupava lo spazio del verso nelle prime edizioni viene sostituita in C dal parallelismo perfetto tra i due termini, con disposizione in alternanza o in chiasmo degli aggettivi che li accompagnano (con schema quindi *abab* o *abba*):<sup>72</sup>

A	BC
regno di suo padre in Oriente	Al <i>patrio</i> REGNO, al <i>suo natio</i> RICETTO
AB	C
Al strano armar de la scagliosa pelle.	all'ARME <i>istrane</i> , alla <i>scagliosa</i> PELLE

In qualche caso il ricorso alle strutture parallelistiche può invece rilevarsi un espediente funzionale all'eliminazione o all'attenuazione di una o più inarcature percepite come eccessivamente marcate: è quanto avviene nella seconda quartina di XXXIV 51, che nella sua prima versione si presentava inarcata ad ogni verso, con una pausa forte all'interno del v. 7. In BC si assiste invece a una più simmetrica distribuzione del materiale sintattico all'interno dello spazio metrico, ottenuta con l'eliminazione delle prime due inarcature, di sapore prosastico e discorsivo, e il mantenimento invece dell'ultima nel distico finale, che viene però compensata dall'allargamento dei due soggetti coordinati in innesco ad occupare interamente lo spazio del verso, con instaurazione appunto di un parallelismo scandito dall'anafora dell'aggettivo *tanto*:

A	BC
Surgea nel mezo la bella pianura	Surgea un palazzo in mezzo alla pianura
Uno edificio, che di fiamma viva	ch'acceso esser pareva di fiamma viva:
Esser pareva: tanto splendore e lume	<i>tanto</i> SPLENDORE intorno e <i>tanto</i> LUME
Raggiava intorno fuor d'ogni costume	raggiava, fuor d'ogni mortal costume.

Attenuazione del procedimento inarcante si osserva anche nelle correzioni attuate in XL 16, vv. 7-8, in cui l'*enjambement* tra sintagma aggettivale e complementi viene smorzato dal perfezionamento della struttura parallelistica che lega i diversi complementi, di nuovo tramite iterazione anaforica dell'elemento introduttore e in questo caso anche con estensione dello schema al verso precedente. Si noti inoltre come nella versione di C si preferisca combinare l'inarcatura con il fenomeno dell'inversione, antepoendo i vari complementi al sintagma aggettivale, che viene invece collocato in chiusura d'ottava, e

<sup>72</sup> *Orlando Furioso* I 54, v. 5; XVI 21, v. 2. Nel primo esempio la correzione è naturalmente indotta anche dalla volontà di evitare l'incontro di consonante laterale e *s* implicata.

permettendo in tal modo un'ulteriore attenuazione dello scompenso metrico-sintattico generato dall'uso della figura:<sup>73</sup>

AB	C
De' quai non viene alcun che non sia grave D'asce (D'asse B) o di pietra (petra B) o di fascina o trave.	che vengon, <i>chi di pietre e chi di travi,</i> <i>chi d'asce e chi d'altra materia gravi.</i>

Allo stesso modo, la riscrittura della prima quartina di XXXIV 54, pur mantenendo l'inarcatura forte tra determinante e nome del primo distico, comporta l'eliminazione della figura nella seconda coppia versale, perfezionando lo schema parallelistico già esistente (con disposizione chiastica dei sostantivi e dei relativi aggettivi coloristici), e introducendo un secondo parallelismo nel verso successivo, in questo caso con distribuzione in alternanza degli elementi coinvolti:

A	BC
Nel splendido vestibulo di quella Felice casa un vecchio al duca occorre Che di porpora ha il manto, e la gonnella Candida sì, che si può al latte opporre	Nel lucente vestibulo di quella felice casa un vecchio al duca occorre che <i>l'manto</i> ha ROSSO, e BIANCA <i>la gonnella,</i> che <i>l'un</i> può AL LATTE, e <i>l'altro</i> AL MINIO opporre

Qualche esempio, infine, anche di perfezionamento o di successiva instaurazione di strutture parallelistiche articolate lungo l'asse verticale, attuate cioè all'interno del distico (o di porzioni metriche superiori): il parallelismo può prevedere la semplice iterazione anaforica di un elemento lessicale o grammaticale, o la ripresa dell'intera costruzione sintattica, con mantenimento anche del medesimo ordine degli elementi costituenti o loro riproposizione in forma chiastica. Per es.:<sup>74</sup>

AB	C
La corazza avea indosso e l'elmo in testa, Cinta la spada et imbracciato il scudo.	INDOSSO <i>la corazza, l'elmo</i> IN TESTA, <i>la spada</i> AL FIANCO, e IN BRACCIO avea <i>lo scudo</i>
A	BC
Si perché tor non se lo sa d'appresso, Parte che avea gran confidenza in esso.	<i>si perché</i> tor non se lo sa d'appresso, <i>si perché</i> avea gran confidenza in esso.

73 Cfr. ARNALDO SOLDANI, *Verso un classicismo "moderno": metrica e sintassi negli sciolti didascalici del Cinquecento*, in «La parola del testo», III (1999), pp. 279-344, p. 311, che sottolinea come le inarcature combinate con figure di ordine, presupponendo uno sviluppo successivo nel verso contiguo, permettono una lettura continua del distico oltre la frattura metrica, dunque senza interruzione del flusso intonativo. Una simile modalità di sfruttamento dell'inarcatura è di conseguenza largamente prevalente nella tradizione lirica italiana, specialmente petrarchesca, oltre che nel poema ariostesco, per cui cfr. ENZO TUROLLA, *Dittologia e «Enjambement» nell'elaborazione dell'Orlando Furioso*, in «Lettere Italiane», X (1958), pp. 1-20, pp. 10-20, BLASUCCI, *Osservazioni sulla struttura metrica del Furioso*, cit., pp. 99-104 e MARIO FUBINI, *Poscritto: gli enjambements nel Furioso*, in *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1971, pp. 241-247, pp. 241-247.

74 *Orlando Furioso* I II, vv. 1-2; XIII 23, vv. 7-8; XXV 59, vv. 1-2. A proposito del primo esempio, cfr. Bigi, che sottolinea come la correzione, introdotta anche per evitare l'incontro di laterale e *s* implicata, «si risolve in una ricomposizione dei due versi secondo una simmetria più complessa e più sottile» (ARIOSTO, *Orlando Furioso*, cit., n. I a I II).

AB

La cagion dirò prima del partire,  
Acciò intendil del ritorno ancora.

C

DIRÒ prima la causa *del partire*,  
poi *del ritorno* L'UDIRETE ancora.

Ma basti questa breve rassegna delle varianti sintattico-stilistiche del poema a tracciare quelle che sono le principali direttrici linguistico-stilistiche seguite dall'Ariosto nel corso del suo lavoro correttorio e a ricostruirne, almeno in parte, il percorso di progressivo adeguamento al modello del toscano letterario e di avvicinamento a quell'ideale di armonia ed equilibrio da sempre riconosciuto come soggiacente alla creazione poetica ariostesca, esito finale di un processo di «ricomposizione in armonia di elementi caratterizzati da varietà, complessità e tensione».<sup>75</sup>

### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARIOSTO, LUDOVICO, *I frammenti autografi dell'Orlando Furioso*, a cura di SANTORRE DEBENEDETTI, Torino, Chiantore, 1937. (Citato alle pp. 307, 309.)
- *Orlando Furioso secondo l'edizione del 1532 con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*, a cura di SANTORRE DEBENEDETTI e CESARE SEGRE, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1960. (Citato a p. 305.)
- *Orlando Furioso*, a cura di EMILIO BIGI, Milano, Rusconi, 1982. (Citato alle pp. 311, 320, 321.)
- *Orlando furioso secondo la princeps del 1516*, a cura di MARCO DORIGATTI, Firenze, Olschki, 2006. (Citato a p. 306.)
- *Orlando furioso secondo l'editio princeps del 1516*, a cura di TINA MATARRESE e MARCO PRALORAN, 2 voll., Torino, Einaudi, 2016. (Citato alle pp. 306, 308, 315.)
- BEMBO, PIETRO, *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, a cura di CARLO DIONISOTTI, Milano, TEA, 1989. (Citato alle pp. 307, 308.)
- BIGI, EMILIO, *Petrarchismo ariostesco*, in *Dal Petrarca al Leopardi. Studi di stilistica storica*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954, pp. 47-76. (Citato alle pp. 313, 318.)
- *Appunti sulla lingua e sulla metrica del Furioso*, in *La cultura del Poliziano e altri studi umanistici*, Pisa, Nistri-Lischi, 1967, pp. 164-186. (Citato alle pp. 305, 318.)
- BLASUCCI, LUIGI, *Osservazioni sulla struttura metrica del Furioso*, in *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, pp. 73-112. (Citato alle pp. 313, 314, 318, 320.)
- BOCO, MARIA AUGUSTA, *Varianti fonomorfologiche del Furioso*, Perugia, Guerra edizioni, 1997. (Citato a p. 305.)
- *Varianti fonomorfologiche del Furioso. II parte*, Perugia, Guerra edizioni, 2001. (Citato a p. 305.)
- *Varianti fonomorfologiche del Furioso. III parte*, Perugia, Guerra edizioni, 2005. (Citato a p. 305.)

75 *Ivi*, pp. 32-33.

- CASADEI, ALBERTO, *1516-1532: le trasformazioni dell'Orlando Furioso*, in *Orlando Furioso 500 anni. Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi. Catalogo della mostra di Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 24 settembre 2016-8 gennaio 2017*, a cura di GUIDO BELTRAMINI e ADOLFO TURA, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2016, pp. 296-303. (Citato a p. 313.)
- D'ACHILLE, PAOLO, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana: analisi di testi dalle origini al secolo XVIII*, Roma, Bonacci, 1990. (Citato a p. 309.)
- DEBENEDETTI, SANTORRE, *Quisquilie grammaticali ariostesche*, in «Studj romanzi», XX (1930), pp. 217-225. (Citato a p. 310.)
- FAHY, CONOR, *L'Orlando furioso del 1532. Profilo di un'edizione*, Milano, Vita e pensiero, 1989. (Citato a p. 305.)
- FOLENA, GIANFRANCO, *Appunti sulla lingua*, in *Motti e facezie del Piovano Arlotto*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953, pp. 359-385. (Citato a p. 311.)
- FUBINI, MARIO, *Poscritto: gli enjambements nel Furioso*, in *Studi sulla letteratura del Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia, 1971, pp. 241-247. (Citato a p. 320.)
- GHINASSI, GHINO, *Il volgare letterario nel Quattrocento e le Stanze del Poliziano*, Firenze, Le Monnier, 1957. (Citato a p. 308.)
- GIOVINE, SARA, *Tra ipotassi e paratassi. Sulla sintassi del periodo dell'ottava ariostesca*, in «Stilistica e metrica italiana», XVII (2017), pp. 73-106. (Citato alle pp. 312, 314.)
- MATARRESE, TINA, *Parole e forme dei cavalieri boiardeschi: dall'Innamoramento de Orlando all'Orlando Innamorato*, Novara, Interlinea, 2004. (Citato a p. 310.)
- MENGALDO, PIER VINCENZO, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze, Olschki, 1963. (Citato alle pp. 310, 312.)
- *Prima lezione di stilistica*, Bari, Laterza, 2001. (Citato a p. 306.)
- MIGLIORINI, BRUNO, *Sulla lingua dell'Ariosto*, in *Saggi linguistici*, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. 178-186. (Citato a p. 305.)
- *Note sulla sintassi dell'articolo*, in *Saggi linguistici*, Firenze, Le Monnier, 1957, pp. 156-174. (Citato a p. 308.)
- MORGANA, SILVIA, *Le "lingue" del Galateo*, in *Per Giovanni Della Casa. Ricerche e contributi*, a cura di GENNARO BARBARISI e CLAUDIA BERRA, Milano, Cisalpino, 1997, pp. 337-369. (Citato a p. 307.)
- PALERMO, MASSIMO, *Il carteggio Vaianese (1537-39): un contributo allo studio della lingua d'uso nel Cinquecento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1994. (Citato a p. 311.)
- POGGIOGALLI, DANILO, *La sintassi nelle grammatiche del Cinquecento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1999. (Citato alle pp. 307-309, 311.)
- PRALORAN, MARCO, *Tempo e azione nell'Orlando Furioso*, Firenze, Olschki, 1999. (Citato a p. 317.)
- *Le lingue del racconto. Studi su Boiardo e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2009. (Citato alle pp. 312, 314.)
- RENZI, LORENZO e GIAMPAOLO SALVI, *Grammatica dell'italiano antico*, 2 voll., Bologna, Il Mulino, 2010. (Citato alle pp. 307-312.)
- ROHLFS, GERHARD, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, 3 voll., Torino, Einaudi, 1966-1969. (Citato alle pp. 307-312.)

- SEGRE, CESARE, *Storia interna dell'Orlando Furioso*, in *Esperienze ariostesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, pp. 29-41. (Citato alle pp. 306, 316, 317.)
- *Bembo e Ariosto*, in *Prose della volgar lingua di Pietro Bembo (Gargnano del Garda, 4-7 ottobre 2000)*, a cura di SILVIA MORGANA, MARIO PIOTTI e MASSIMO PRADA, Milano, Cisalpino, 2001, pp. 1-7. (Citato a p. 306.)
- SERIANNI, LUCA, *Profilo linguistico della poesia neoclassica*, in *Viaggiatori, musicisti, poeti. Saggi di storia della lingua italiana*, Milano, Garzanti, 2002, pp. 212-253. (Citato a p. 307.)
- SOLDANI, ARNALDO, *Verso un classicismo "moderno": metrica e sintassi negli sciolti didascalici del Cinquecento*, in «La parola del testo», III (1999), pp. 279-344. (Citato a p. 320.)
- STELLA, ANGELO, *Note sull'evoluzione linguistica dell'Ariosto*, in *Ludovico Ariosto: lingua, stile, tradizione. Atti del Congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara, 12-16 ottobre 1974*, a cura di CESARE SEGRE, Feltrinelli, 1976, pp. 49-64. (Citato a p. 305.)
- *Tra Boiardo e Ariosto*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di LUCA SERIANNI e PIETRO TRIFONE, Torino, Einaudi, 1994, vol. III, pp. 290-294. (Citato a p. 306.)
- TUROLLA, ENZO, *Dittologia e «Enjambement» nell'elaborazione dell'Orlando Furioso*, in «Lettere Italiane», X (1958), pp. 1-20. (Citato a p. 320.)
- VITALE, MAURIZIO, *La lingua del Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta) di Francesco Petrarca*, Padova, Antenore, 1996. (Citato a p. 312.)
- *Lingua padana e koinè cortigiana nella prima edizione dell'Orlando Furioso*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2012. (Citato alle pp. 309, 310.)
- ZANATO, TIZIANO, *Gli autografi di Lorenzo il Magnifico: analisi linguistica e testo critico*, in «Studi di filologia italiana», XLIV (1986), pp. 69-207. (Citato a p. 311.)



## PAROLE CHIAVE

Ludovico Ariosto; *Orlando Furioso*; varianti; sintassi; stilistica; storia della lingua italiana; ottava; poema cavalleresco.

## NOTIZIE DELL'AUTRICE

Sara Giovine ha conseguito il dottorato di ricerca presso l'Università degli Studi di Padova (XXIX ciclo) con una tesi sulle strutture sintattiche e retoriche dell'*Orlando Furioso*, attualmente in corso di revisione in vista della pubblicazione. Sull'argomento sono stati pubblicati: *Tra ipotassi e paratassi. Sulla sintassi del periodo dell'ottava ariostesca*, in «Stilistica e Metrica Italiana», XVII (2017); *Tra norma e stile: sull'uso dei pronomi clitici nel Furioso*, Atti della I giornata ASLI per i dottorandi; *La sintassi del Furioso tra narrazione epica ed esperienza lirica*, Atti della Graduate Conference 2016 di Napoli In limine; *La fortuna linguistica del Furioso nella riflessione grammaticale cinquecentesca*, Atti del Convegno di Merano *La fortuna europea dell'Orlando Furioso*. Si è inoltre occupata della lingua epistolare di Foscolo, con due contributi apparsi negli «Studi di Lessicografia Italiana», XXXII (*Espressionismo linguistico e inventività ironico-giocosa nella scrittura epistolare di Ugo Foscolo*) e in «Stilistica e Metrica Italiana», XVI (*Sintassi e stile nell'epistolario di Ugo Foscolo*). È redattrice del Lessico Etimologico Italiano dal 2015 ed è attualmente borsista presso l'Accademia della Crusca nell'ambito del progetto ARCUS relativo alla Consulenza linguistica.

sara.giovine@unipd.it


## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

SARA GIOVINE, *Varianti sintattiche tra primo e terzo Furioso*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IX (2018), pp. 305–324.

L'articolo è reperibile al sito <http://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.

## ORIZZONTI D'ATTESA: SULLA RICEZIONE DI LEOPARDI IN POLONIA DALL'OTTOCENTO A OGGI

MAŁGORZATA TRZECIAK – *University of Warsaw*

Riallacciandosi agli studi nell'ambito della teoria della ricezione, l'articolo si propone di ricostruire gli *orizzonti d'attesa* e di fornire un panorama della ricezione delle opere leopardiane in Polonia. L'articolo è focalizzato su diversi approcci e chiavi di lettura all'opera leopardiana a seconda del periodo storico. Prendendo in considerazione traduzioni, studi critici, articoli e testimonianze di scrittori e poeti polacchi dall'Ottocento fino agli anni Duemila, l'articolo mette in risalto il loro ruolo nel processo della diminuzione della distanza tra l'autore e il lettore.

Drawing upon studies on the reception theory, this essay aims at reconstructing the *horizons of expectation* on Leopardi's poetry in Poland. It investigates various approaches to his oeuvre according to different historical periods. In doing so, it emphasises the role of different agents involved in the process of closing the distance between the author and the audience. The article analyses Polish translations, critical essays, poetry and narrative by Polish authors that refer to Leopardi from 1858 until now and indicates ways of understanding a more widespread perception of Leopardi's poetry throughout transnational works including also most recent translations and critical essays.

Spostando l'attenzione dall'autore al lettore, Robert Jauss ha aperto nuove prospettive sulle possibilità di *usare* il testo letterario sia dal punto di vista del giudizio e della valutazione, sia dal punto di vista dell'interpretazione. Quasi lo stesso potere è stato assegnato all'autore, all'opera e al lettore, rinnovando così il modo di pensare all'esperienza estetica: «it renewed the question of what aesthetic experience could mean when viewed as a productive, receptive and communicative activity».<sup>1</sup> Infatti, da quando è stata data voce al pubblico, il testo letterario si pone nell'*orizzonte d'attesa* che comprende diversi criteri indispensabili al giudizio a seconda del periodo in cui l'opera veniva letta.

L'*orizzonte d'attesa* è flessibile, cambia e non è mai prevedibile, ma in questa imprevedibilità, appunto, sta il potere dell'opera letteraria. La possibilità dell'infinita comunicazione tra l'autore e il lettore garantisce la continuità dello scambio tra passato e presente e tra culture diverse. Gli studi sulla ricezione non contribuiscono, in effetti, solo all'arricchimento della cultura ricevente ma, come spiega Lorna Hardwick,<sup>2</sup> spesso sono in grado di porre nuove domande o rivelare alcuni aspetti del testo letterario che finora sono stati trascurati o emarginati nella cultura emittente. Quest'articolo si pone lo scopo di ricostruire alcune svolte decisive nella ricezione dell'opera leopardiana in Polonia e alcuni tentativi di avvicinare il poeta italiano al pubblico polacco al fine di mettere in risalto il dialogo tra le due culture.

<sup>1</sup> ROBERT JAUSS, *The Theory of Reception. A Retrospective of its Unrecognized Prehistory in Literary Theory Today*, a cura di PETER COLLIER e HELGA GEYER-RYAN, Ithaca / New York, Cornell University Press, 1990, p. 53.

<sup>2</sup> «It used sometimes to be said that reception studies only yield insights into the receiving society. Of course they do this, but they also focus critical attention back towards the ancient source and sometimes frame new questions or retrieve aspects of the source which have been marginalized» (LORNA HARDWICK, *Reception studies*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 5).

## I PRIME TRADUZIONI E PRIMI STUDI CRITICI

Non deve certo sorprendere il fatto che la prima opera di Leopardi tradotta in polacco sia l'operetta morale *Il Copernico*, pubblicata nel 1858 sulla rivista «Czas».<sup>3</sup> Leopardi, effettivamente, non diede particolare spazio alla Polonia nella sua opera (fanno eccezione soltanto alcuni appunti sparsi nelle pagine dello *Zibaldone* e l'abbozzo giovanile dell'*Elogio* del generale Tadeusz Kościuszko, scritto in vista di un concorso bandito da una società scientifico-letteraria di Varsavia [Towarzystwo Przyjaciół Nauk]).<sup>4</sup> Sebbene la scelta di tradurre per prima proprio l'opera il cui protagonista è «il nostro legislatore del Sole»<sup>5</sup> sia del tutto logica, è abbastanza particolare invece, che, nella dedica, si parli di una visita compiuta alla tomba di Leopardi nei pressi di Napoli. Sappiamo dalle testimonianze dei poeti romantici in viaggio per l'Italia che era d'obbligo una visita alla tomba di Virgilio, che stimolava la sensibilità romantica quanto il paesaggio del Vesuvio. Invece, al lettore polacco che si accosta per la prima volta all'opera leopardiana vanno fornite anche le indicazioni su come raggiungere la “tomba” del poeta, morto poco più di vent'anni prima. Si tratta del primo articolo in lingua polacca dedicato a Leopardi, che inizia con la famosa frase: «Vedi Napoli e poi muori!» (in italiano), alla quale seguono una descrizione del paesaggio vesuviano e le indicazioni che un pellegrino che parte dalla tomba dell'autore dell'*Eneide* deve seguire per vedere la pietra commemorativa con la scritta di Rainieri, il cui testo viene citato in originale. L'autore di questa testimonianza è il traduttore del già citato *Copernico*, Władysław Kulczycki, che pubblicò questo studio nel 1859 sul quotidiano «Gazeta warszawska».<sup>6</sup> Il conte Kulczycki fu una figura di spicco dell'emigrazione polacca in Italia e svolse un ruolo importante per gli scambi culturali, mantenendo contatti con poeti e letterati dell'epoca, tra cui Giovanni Prati, che conobbe nei primi anni del soggiorno italiano e i cui versi tradusse prima del testo leopardiano, nel 1857, sempre per la rivista «Czas» di Cracovia,<sup>7</sup> una delle tante riviste polacche alle quali collaborava scrivendo saggi di letteratura e arte e traducendo autori italiani.<sup>8</sup>

Questo primo studio, seppur breve e con dei limiti interpretativi, per un lungo tempo sarà una delle fonti più ricche sul poeta di Recanati disponibili in polacco. Władysław Kulczycki poteva avere una conoscenza più approfondita dell'opera leopardiana, vivendo in Italia e avendo a disposizione non solo il famoso saggio di Sainte-Beuve, la cui influenza emerge nella maggior parte dei primi studi polacchi su Leopardi, ma anche

3 GIACOMO LEOPARDI, *Kopernik z włoskiego przez Władysława Kulczyckiego*, in «Czas», XI (1858), pp. 68-85.

4 Leopardi poté leggere l'annuncio del concorso per il «miglior elogio del generale Taddeo Kościuszko» bandito dalla Società Reale di Scienze e Lettere di Varsavia apparso nell'*Appendice critico-letteraria* della *Gazzetta di Milano* (n. 304) il 3 Novembre 1818. Per approfondimenti rimando a MAŁGORZATA TRZECIAK, *Mickiewicz e Leopardi: l'amor patrio l'identità nazionale e il mito di Kościuszko*, in «Kwartalnik neofilologiczny», LIX/2 (2012), pp. 253-262.

5 Come si legge nella dedica del traduttore, cfr. LEOPARDI, *Kopernik z włoskiego przez Władysława Kulczyckiego*, cit., p. 68.

6 WŁADYSŁAW KULCZYCKI, *Jakób Leopardi przez Władysława Kulczyckiego*, in «Gazeta warszawska», CCC-CCIII (1859).

7 Cfr. CARLO M. FIORENTINO, *Władysław Sas Kulczycki*, Roma, Archivio Guido Izzi, 2003.

8 Tradusse tra l'altro alcuni canti del *Purgatorio* e del *Paradiso* della *Divina commedia* insieme al poeta polacco (pure esule) Teofil Lenartowicz. Cfr. *ivi*, p. 20, nota 29.

fonti italiane quali le voci enciclopediche<sup>9</sup> o le testimonianze di letterati italiani (nell'articolo cita Giordani e Cancellieri) e stranieri (Akerblad, Watz, Niebuhr). Nell'articolo di Kulczycki Leopardi viene considerato un vate e situato tra Dante, «vate della fede e della speranza», e Alfieri, «vate del dubbio e della disperazione».<sup>10</sup> L'autore si concentra sullo studio precocissimo degli autori antichi, sulla salute cagionevole e sulle sofferenze fisiche affrontate con *titanismo*, ma pone anche l'accento sul *sentire* romantico, l'esperienza dell'io e l'introspezione, necessaria per conoscere la verità. Kulczycki riconosce in Leopardi il *mal di vivere* ma, allo stesso tempo, ne esalta l'originalità, distinguendolo dagli autori italiani contemporanei: «Non so se l'originalità deriva piuttosto dai suoi studi classici, che l'hanno distinto tra il corteo dei poeti nazionali, oppure dai suoi sentimenti, che lo hanno reso solitario tra i contemporanei».<sup>11</sup> Alcuni di questi aspetti del pensiero del poeta, qui soltanto brevemente accennati, saranno apprezzati in Polonia soltanto a cavallo tra Otto e Novecento dalla generazione dei letterati riuniti in un movimento artistico e letterario chiamato *Młoda Polska* (Giovane Polonia), che rivendicava il ritorno alle tradizioni romantiche.

Come è stato già sottolineato,<sup>12</sup> la conoscenza dell'opera leopardiana in Polonia si diffuse con un certo ritardo, innanzitutto a causa della situazione storico-politica. In una cultura in cui prevalevano le rivendicazioni indipendentistiche si scelse di privilegiare autori quali Pellico, Niccolini, Manzoni, perché le loro opere erano meglio assimilate dai lettori polacchi. Non a caso, per quanto riguarda Leopardi, la critica pose inizialmente più

- 9 Leopardi è presente nei Dizionari e nelle Enciclopedie italiane tra cui: *Dizionario bibliografico universale*, Firenze, Passigli, 1844-1845, vol. III, pp. 1014-1015, *Nuova enciclopedia popolare*, Torino, Pomba, 1846, vol. VIII, pp. 399-400.
- 10 Cfr. JOANNA UGNIĘWSKA, *O Leopardim w Polsce*, in *Giacomo Leopardi*, Warszawa, PWN, 1991, pp. 205-206.
- 11 Cfr. KULCZYCKI, *Jakób Leopardi przez Władysława Kulczyckiego*, cit., p. 1. Questa e tutte le traduzioni seguenti delle fonti polacche sono a cura dell'autore, se non specificato diversamente.
- 12 Sulla ricezione di Leopardi in Polonia si vedano innanzitutto gli studi di J. Heistein, J. Ugniewska e A. Ceccherelli: JÓZEF HEISTEIN, *L'opera di Leopardi in Polonia*, in *Leopardi e l'Ottocento. Atti del II Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 1-4 ottobre 1967)*, Firenze, Olschki, 1970, pp. 389-392, JOANNA UGNIĘWSKA, *Z dziejów recepcji Leopardiego w Polsce w XIX w.* In «Kwartalnik neofilologiczny», XXXI/4 (1984), pp. 501-517, *La «ricezione» del Leopardi nell'Ottocento polacco*, in «La Rassegna della letteratura italiana», LXXXIX/1 (1985), pp. 69-75, *Sulla prima traduzione del Leopardi in Polonia*, in *La corrispondenza imperfetta. Leopardi tradotto e traduttore*, a cura di ANNA DOLFI e ADRIANA MITESCU, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 303-306, *La «ricezione» del Leopardi nell'Ottocento polacco*, in *Elogio della poesia – saggi leopardiani*, Warszawa, Zakład Małej Poligrafii UW, 1991, *La fortuna di Giacomo Leopardi in Polonia dal decadentismo ai giorni nostri*, in «Romanica Wratislaviensia», XLI (1996), pp. 417-424; ANDREA CECCHERELLI, *Leopardi w Młodej Polsce*, in «Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza», XXXII (1997), pp. 133-152, *Giacomo Leopardi e la «Giovane Polonia». Della presenza e degli usi*, in *La Polonia, il Piemonte, e l'Italia. Omaggio a Marina Bersano Begey. Atti del convegno Marina Bersano Begey intellettuale piemontese e polonista. Torino, 12 dicembre, 1994*, a cura di KRYSZYNA JAWORSKA, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, pp. 193-218, *Giacomo Leopardi e le origini del modernismo polacco*, in «Studi Leopardiani. Quaderni di Filologia e Critica Leopardiana», XII (1998), pp. 39-57, *Leopardi e l'Ottocento slavo. Reciprocità di sguardi e diversità di volti*, in *Premio Città di Monselice per la traduzione letteraria e scientifica*, n. 28, a cura di GIANFRANCO PERON, Monselice, Il poligrafo, 2003, pp. 90-102, ANDREA CECCHERELLI, «Forme d'attenzione»: *sulla fortuna dell'opera di Leopardi in Polonia nell'Ottocento*, in *L'Europa delle nazioni e delle nazionalità – idee e ideologie ottocentesche in Italia e nell'Europa centrale e orientale*, ideato da Piotr Salwa, testi a cura di Stefano Redaelli, Warszawa, Semper, 2009, pp. 85-93.

attenzione alle canzoni patriottico-civili: *All'Italia, Sopra il monumento di Dante, Ad Angelo Mai*, paragonando Leopardi ai poeti impegnati nelle cause nazionali, distorcendo in questo modo l'opera del poeta. Da una parte questa distorsione è dovuta ai bisogni dei lettori, per i quali questioni come la libertà, l'amor patrio e l'identità nazionale erano di primissima importanza, dall'altra invece all'atteggiamento dei critici, che trattarono in modo superficiale i contenuti della poesia leopardiana, ignorandone spesso la forma e sforzandosi di paragonarla alla tradizione letteraria polacca. Inoltre, illustrare le vicende biografiche o gli aspetti patriottici non richiedeva una profonda conoscenza della lingua poetica e della tradizione letteraria italiana, perciò si scelse di offrire inizialmente al lettore polacco opere più facilmente traducibili e dal contenuto comune e chiaro. Come scrive Joanna Ugniewska, «l'orizzonte d'attesa prevedeva e accettava: la rottura con un classico stile alto, l'umiltà cristiana, la speranza, l'ottimismo storico. Soprattutto l'opera di Pellico esprimeva un atteggiamento generalmente accettabile nel sistema delle norme estetiche ed etiche, diventava segno della condizione d'artista in un paese oppresso, confermava la postulata identità del pensiero e dell'azione».<sup>13</sup> Leopardi sarà apprezzato pienamente soltanto a partire dagli anni Ottanta del XIX secolo, quando i critici finalmente superarono le consuete linee interpretative (quella biografica e quella storico-patriottica).

La lettura in chiave patriottico-nazionale traspare innanzitutto nell'articolo pubblicato sul quotidiano *Gazeta Codzienna* nello stesso anno dell'articolo di Kulczycki (1859): *Poeti italiani: Leopardi, Marchetti, Mamiani, Tommaseo, Prati, Levi, Alcardi*. Sebbene già nell'introduzione Leopardi e Manzoni siano descritti come artefici della svolta letteraria di carattere romantico-nazionale in Italia, l'autore dell'articolo distingue Leopardi da Manzoni «per il suo pensiero potente», collocandolo direttamente dopo Dante. Secondo l'autore dell'articolo, Manzoni ha una straordinaria capacità di ricostruire il mondo esterno, mentre Leopardi appare «un classico, nel senso nobile di questa parola: profondo come Dante, ammirevole e notevole come Pindaro, e, come loro, semplice e controllato, ogni parola nella sua poesia è come se fosse incisa in granito, potente e significativa, ogni parola si può *et ponderare et numerare*. Questa nobile semplicità, essenzialità della forma tanto meglio risplende se accompagnata con ricchezza, forza e nobiltà dei pensieri». La sua voce piena di disperazione e sofferenza assomiglia, secondo il critico polacco, alla voce di Byron, Shelley e Słowacki, e può essere paragonata anche a Goethe e Mickiewicz.

Per quanto possa sembrare strano quest'ultimo accostamento, non è la prima volta che il poeta-filosofo viene situato accanto al vate polacco: anche il primo traduttore dei due poeti in tedesco, Karl Ludwig Kannegiesser, aveva notato la stessa affinità circa l'impegno patriottico dei due coetanei descritta nella sua dedica alla prima traduzione integrale dei *Canti* in tedesco, uscita a Lipsia nel 1837.<sup>14</sup> Ovviamente un tale paragone

<sup>13</sup> UGNIEWSKA, *La «ricezione» del Leopardi nell'Ottocento polacco*, cit., p. 70.

<sup>14</sup> Nella dedica Kannegiesser scrisse: «Infatti, per quanto diversi siano Mickiewicz e Leopardi, tuttavia essi concordano nell'inflammato amor di patria e nell'odio contro i nemici di essa. Entrambi sono veri poeti, e se Mickiewicz ha una fantasia più ricca, certo Leopardi non gli è da meno per la sua profondità del sentimento [...]» (K. L. Kannegiesser in NOVELLA BELLUCCI, *Leopardi e i contemporanei*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1996, pp. 471-472, nota 21, trad. it di L. Bocci). Leopardi era informato da de Sinner nella sua ultima lettera del 1 maggio 1837 della traduzione tedesca dei *Canti*.

doveva basarsi sulla conoscenza delle loro opere giovanili: le canzoni civili di Leopardi e *Konrad Wallenrod* di Mickiewicz, che Kannegiesser tradusse in tedesco. Non sorprende quindi che pure negli studi polacchi si dedicasse spazio alle affinità tra il poeta-filosofo e i poeti del romanticismo polacco, concentrandosi non solamente sul comune amore per la patria, ma, come nel caso di uno studio del 1888, anche sull'affine destino segnato dalla sofferenza fisica, condiviso con un altro grande poeta romantico: Zygmunt Krasiński. Tuttavia, come scrive l'autore di questo studio, i due poeti assunsero un atteggiamento diverso: Leopardi seguì fino in fondo la strada del radicale pessimismo, mentre la poesia di Krasiński è «un «inno alla speranza» e del pessimismo rimangono soltanto delle tracce nelle sue lettere».<sup>15</sup>

Come è stato già ampiamente documentato, le vicende biografiche di Leopardi prevalevano nella ricezione della sua opera in Polonia nella seconda metà dell'Ottocento: «la biografia diventava infatti un segno più facilmente decifrabile, una chiave per l'interpretazione di tutta l'opera. Il dolore, la disperazione, lo scoraggiamento, la solitudine definiranno ormai nella critica polacca sia la vita, sia l'opera leopardiana che verrà intesa come l'espressione più radicale e coerente di una tragica visione della vita».<sup>16</sup> La lettura biografica dell'opera leopardiana è attestata già nell'articolo del 1860. Vi si legge che la tragicità dell'esistenza, la sofferenza e l'amore infelice influiscono sulla lirica del poeta «piena di dolore e di lacrime» e sebbene l'autore dell'articolo sembri di accusare Leopardi di non aver introdotto nulla di nuovo, si affretta comunque a spiegare che non è quello il compito della poesia: «innanzitutto cerchiamo in essa quello che risveglia il battito del cuore: la poesia come l'acqua in un ruscello, sempre scaturisce dalla stessa fonte e può possedere, come essa, l'unico ed eterno, nutriente e rinfrescante potere del sentimento [...]».<sup>17</sup> Nell'articolo vengono tradotti frammenti tratti da *Il risorgimento*, *A se stesso* e *Le ricordanze*. Leopardi è descritto come l'autore di varie dissertazioni scientifiche e «un volume di dialoghi» i cui personaggi esprimono sempre la stessa disperazione. Un aspetto interessante di questo studio è che si cerca di presentare la biografia leopardiana sullo sfondo dell'immagine d'Italia come patria del sole e dell'allegria: «mai prima in questo paese del sole e dell'allegria si era svegliato nel petto umano un rancore incolmabile, mai si era svegliata una voce infinitamente triste quale è quella di Leopardi». L'autore del saggio si richiama anche alla proverbiale sfortuna del poeta con le donne: «la sua anima triste, fiera e timida poteva essere compresa da poche italiane» e infine scorge nei «toni cupi» dell'opera leopardiana l'effetto della scarsa popolarità del poeta di Recanati, stimato soltanto da pensatori eccellenti. L'articolo si conclude con un'emblematica frase: «Dopo la morte, come in vita, il destino gli è rimasto avverso, e gli uomini indifferenti alla sua memoria».<sup>18</sup>

Per lungo tempo il lettore polacco non poté trovare molte informazioni su Leopardi

15 Cfr. MARIAN ZDZIECHOWSKI, *Mesyaniści i słowianofile*, Kraków, G. Gebethner i Spółka, 1888, pp. 249-250. Il riferimento a Krasiński si trova anche in STANISŁAW BRZOZOWSKI, *Legenda Młodej Polski*, Leopoli, Księgarnia Polska Bernarda Połonieckiego, 1910.

16 UGNIEWSKA, *La «ricezione» del Leopardi nell'Ottocento polacco*, cit., p. 7.

17 WACŁAW MAJERANOWSKI, *Literatura włoska- rzut oka na obecne piśmiennictwo*, in «Biblioteka Warszawska», I (1860), p. 389.

18 *Ivi*, pp. 386-390.



di, neanche nelle voci enciclopediche. Henryk Lewestam, noto storico della letteratura, ha dedicato poco spazio a Leopardi nell'*Encyklopedyja Powszechna* (*Enciclopedia universale*)<sup>19</sup> e nella *Historia literatury powszechnej* (*Storia della letteratura universale*), del 1864: concentrandosi quasi esclusivamente sulle vicende biografiche e le sofferenze fisiche del poeta, ha fornito un secco elenco delle opere di Leopardi, di cui sembra apprezzare soltanto la canzone *Ad Angelo Mai*, che «è una delle più eccellenti opere della lirica italiana».<sup>20</sup> Come scrive Joanna Ugniewska, «le “competenze comunicative” del critico si rivelarono in questo caso del tutto insufficienti e egli reagì dunque non più assimilando l'opera al già noto ma con un radicale atto «censorio»: ciò che era incomprensibile e diverso venne eliminato per far spazio agli scrittori di “uso” più facile: Pellico, Manzoni, Prati, Giusti».<sup>21</sup> L'*Historia literatury powszechnej w zarysie* (*Breve Storia di letteratura universale*) presenta al lettore medio l'opera di Leopardi meno “deformata”. L'autore finalmente dà rilievo anche alle *Operette morali* in cui «pensieri infinitamente tristi, pieni di aspra ironia e disperata rassegnazione vengono rivestiti del più bello stile prosaico che la prosa italiana abbia mai creato»;<sup>22</sup> ma siamo ormai negli anni Ottanta, quando l'opera leopardiana gode di una grande fortuna e i due approcci interpretativi, quello di vedere in Leopardi solamente un poeta-vate e quello di leggere la sua opera come effetto delle sofferenze fisiche, vengono finalmente superati.

## 2 IL CRESCENTE INTERESSE PER IL POETA “PESSIMISTA”

Paradossalmente, l'essenza del pensiero e della poesia leopardiana inizia ad essere apprezzata in Polonia soltanto alla fine del Romanticismo. Sono gli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento a segnare la chiusura del periodo romantico in Polonia e l'apertura verso una nuova sensibilità. Si risveglia una visione del mondo chiamata “modernista” ad opera della nuova generazione letteraria (Młoda Polska, Giovane Polonia) nata intorno all'anno della fallita insurrezione di gennaio (1863).<sup>23</sup> L'introspezione e l'attenzione alla propria sensibilità portano verso il pessimismo non soltanto la Giovane Polonia, ma anche altre “giovani nazioni” (Germania, Belgio, Scandinavia). Tuttavia in Polonia il pessimismo ha radici più profonde e maggiore intensità e significato. Non è tanto la decadenza, il declino di un'epoca, quanto la consapevolezza aspra e triste della situazione politica e sociale, e l'ingombrante sensazione della vanità e inutilità degli sforzi umani che portano la nuova generazione a prediligere il pessimismo. Si levano domande, come quella del pittore Jacek Malczewski, che si chiedeva se la fine di un'epoca avrebbe comportato pure la morte spirituale della nazione.<sup>24</sup> La comprensione dell'opera di Leopardi trae grande vantaggio da

19 *Encyklopedyja powszechna*, Warszawa, S. Orgelbrand, 1864, pp. 857-858

20 *Ivi*, p. 858.

21 UGNIEWSKA, *La «ricezione» del Leopardi nell'Ottocento polacco*, cit., p. 71.

22 WALERY GOSTOMSKI, *Pellico, Niccolini, Leopardi*, in *Historia Literatury Powszechnej w zarysie*, Warszawa, Gebethner i Wolff, 1898, vol. II, p. 501.

23 Cfr. CECCHERELLI, “*Forme d'attenzione*”: *sulla fortuna dell'opera di Leopardi in Polonia nell'Ottocento*, cit., pp. 131-151.

24 J. Malczewski intitola la sua tela considerata il manifesto del simbolismo polacco *Melanconia. Prologo. Visione. L'ultima età in Polonia*, 1890-1894.



questi cambiamenti di sensibilità: la sua poesia diventa l'esempio insuperabile della visione tragica della vita, dell'inutilità dell'esistenza e della sua nullità. Il "pessimista" Leopardi non solo disprezza la vita e affronta la sua vanità con un'eroica rassegnazione, ma riesce a esprimere con grande autenticità ed eccezionale linguaggio poetico questo stato d'animo, diventando così una figura-simbolo per un'intera generazione letteraria. Così, la critica polacca, nel 1873,<sup>25</sup> sostiene che questo grande romantico, segnato più degli altri dalla malattia del secolo, riesce a sintetizzare e ad esprimere il dramma di un'intera generazione<sup>26</sup> e scorge anche la sua originalità come pensatore che, senza conoscere Schopenhauer, creò il più coerente sistema del pessimismo. Leopardi come archetipo del poeta pessimista diventa quindi una figura centrale per la nuova generazione e potrà godere di una fortuna sempre crescente, fino a diventare «sombre amante de la mort»<sup>27</sup> o «un poète maudit».<sup>28</sup> L'artista di fine secolo era considerato alla stregua del romanticismo un genio, che, spesso respinto dal pubblico, si chiudeva nel proprio mondo, e l'immagine del poeta di Recanati si addiceva benissimo a questa visione decadentistica di genio incompreso e solitario.

La svolta nella ricezione dell'opera leopardiana non avrebbe potuto avere luogo senza la prima pubblicazione di un'antologia delle sue opere. Nel 1887 il lettore polacco poteva, per la prima volta, giudicare direttamente gli scritti del poeta, avendo a disposizione un volume che conteneva 18 *Canti* (mancano, però, per esempio *A Silvia*, *Le ricordanze*, *La ginestra*), 17 *Operette morali*, tutti i *Pensieri* e 6 lettere. Il primo traduttore di Leopardi, Edward Porębowicz (1862-1937), noto romanista, professore all'Università di Leopoli e futuro traduttore della *Divina Commedia*, pubblicò quest'ampia antologia di scritti di Leopardi *Wybór pism wierszem i prozą* (*Scritti scelti in versi e in prosa*), accompagnata da un saggio introduttivo, nel quale ricostruì l'evoluzione del pensiero e dell'opera di Leopardi, influenzando così sulla sua attualizzazione nella nuova epoca.<sup>29</sup>

Rispetto ai contributi critici italiani il saggio del traduttore non introduce grandi novità, ma lo scopo principale di Porebowicz sembra piuttosto quello di rivelare al lettore polacco le affinità tra la sensibilità del poeta italiano e quella della nuova generazione dei poeti polacchi. Per Porebowicz l'opera leopardiana è ancora inseparabile dalla sua biografia, anche se all'inizio chiarisce che Leopardi stesso nega, nella famosa lettera a de Sinner, il legame tra il suo pessimismo e i malanni del corpo. Va riconosciuta però la volontà dell'autore di sottolineare l'autonomia del sistema filosofico di Leopardi («che nasce dalla sua testa come Minerva dalla testa di Giove») rispetto a Schopenhauer: «la teoria di Leopardi traspare poco chiaramente dalle sue opere a causa del non sistematico ordine dei suoi dialoghi: una volta riordinati, si può ricostruire il suo sistema, del resto

25 Cfr. TOMASZ ZAWADYŃSKI, *Dwaj poeci włoscy w XIX w.: studyjum literackie; Giusti i Leopardi*, Warszawa, Czarnowski i s-ka, 1873.

26 Cfr. UGNIEWSKA, *La «ricezione» del Leopardi nell'Ottocento polacco*, cit., p. 72.

27 C. Jellenta riprende la definizione mussetiana del poeta di Recanati; Cfr. CEZARY JELLENTA, *Studia i szkice filozoficzne*, Warszawa, Gebethner i Wolff, 1891.

28 Secondo J. Heistein sarà soltanto M. Brahmer nella sua conferenza intitolata *Leopardi e il momento contemporaneo* (pubblicata nel volume *Leopardi trzy odczyty* del 1939) a respingere quest'opinione; HEISTEIN, *L'opera di Leopardi in Polonia*, cit., p. 390.

29 Cfr. CECCHERELLI, "Forme d'attenzione": *sulla fortuna dell'opera di Leopardi in Polonia nell'Ottocento*, cit., p. 86 e *Giacomo Leopardi e le origini del modernismo polacco*, cit., pp. 41-44

chiarissimo e semplice».<sup>30</sup> Porębowicz elenca i temi chiave dell'opera del poeta: la natura matrigna, l'egoismo e l'amor proprio, il piacere che non è mai presente ma passato o futuro; la noia che subentra al dolore; la morte che non è dolorosa ma piacevole; il pensiero del suicidio, del tutto razionale ma da scongiurare per non causare dolore ai propri cari. Porębowicz chiarisce anche al lettore polacco le circostanze dell'edizione italiana delle *Operette morali*, la cui pubblicazione coincise con l'uscita dei *Promessi sposi* di Manzoni: secondo il traduttore tale coincidenza editoriale influi negativamente sulla ricezione delle *Operette* in Italia, a causa della loro maggiore complessità e della mancanza del messaggio rassicurante rinvenibile nell'opera manzoniana. Il traduttore descrive brevemente anche i *Paralipomeni della Batracomiomachia* e infine elenca i *più importanti* saggi critici, tra cui i già menzionati autori polacchi, Sainte-Beuve, Montanari, e due critici francesi oggi quasi dimenticati: Marc Monnier e A. Bouché Leclercq.

Da allora in poi Leopardi divenne un autore sempre più letto in Polonia. Tra i suoi lettori troviamo per esempio Zygmunt Korczyński, il protagonista del romanzo di Eliza Orzeszkowa *Nad Niemnem (Sul Niemen)* che sceglie, appunto, Leopardi: «Mezzo disteso sul morbido sofà, sfogliava un volumetto di poesie di Leopardi, la cui profondissima tristezza era in armonia con la sua odierna, ma da tempo ormai perdurante, disposizione d'animo. Applicava a se stesso tutti i sospiri, le lacrime, i dubbi di quel grande pessimista. Leggendo della vanità e disperazione universali, pensava alla propria vita».<sup>31</sup> Orzeszkowa compose questo romanzo in contemporanea con la pubblicazione della traduzione di Porębowicz e probabilmente il suo personaggio non possedeva ancora il volume delle opere leopardiane tradotto da Porębowicz ma un'edizione francese<sup>32</sup> (il titolo non è specificato), che del resto conosceva già abbastanza bene, come veniamo a sapere dai rimproveri della moglie: «Mi pareva che tu non fossi occupato in nulla, perché sfogliare questo libro, che conosci bene, non è certo un'occupazione». Come fa giustamente notare Andrea Ceccherelli, questo passo, insieme ad un presunto verso di Leopardi (che in realtà era di Adam Asnyk) citato nel romanzo di Waław Berent *Próchno* (Legno fradicio),<sup>33</sup> sono un'ulteriore conferma del crescente interesse per l'opera leopardiana negli ambienti letterari polacchi, che emergerà anche nel Novecento (leggerà Leopardi pure Emilia - protagonista del romanzo ambientato nella capitale polacca a cavallo dei secoli di Isaac Bashevis Singer *Sztukmistrz z Lublina* [Il mago di Lublino]).

### 3 DALL'INFINITO AL NIRVANA: GLI USI DI LEOPARDI NELLA CULTURA POLACCA

Alcuni aspetti della complessa figura del poeta di Recanati, che erano stati soltanto lievemente accennati dalla critica precedente, vengono messi finalmente in luce negli anni Ottanta, suscitando una rinnovata attenzione e ispirando nuove generazioni di autori

<sup>30</sup> GIACOMO LEOPARDI, *Wybór pism wierszem i prozą*, a cura di EDWARD PORĘBOWICZ, Warszawa, Nakład S. Lewentala, 1887, p. II.

<sup>31</sup> E. Orzeszkowa, *Nad Niemnem* nella traduzione italiana di CECCHERELLI, "Forme d'attenzione": sulla fortuna dell'opera di Leopardi in Polonia nell'Ottocento, cit., p. 87.

<sup>32</sup> Cfr. *ivi*, nota 12, p. 91.

<sup>33</sup> Cfr. *ivi*, p. 87.

polacchi. I modernisti sono colpiti dall'autenticità di Leopardi. Il *mal di vivere*, diversamente da quello teatrale degli eroi romantici, è un fatto costante della sua esistenza, e il suo pessimismo, diventato ormai una parola-chiave, è sentito e raccontato dal poeta con una autenticità che colpisce e lascia perplessi.

Quante volte, anche nella poesia più triste, sentiamo soltanto un'inclinazione passeggera dell'autore, una lacrima caduta sulla carta, e quante volte percepiamo anche la frenetica concentrazione e ricerca del dolore come fonte d'ispirazione. [...] Leopardi appare del tutto diverso: invano suona le altre corde; la disperazione inguaribile non gli dà tregua neanche per un momento [...].<sup>34</sup>

accennava il già citato Waław Majeranowski negli anni Sessanta. La sensibilità degli autori di fine secolo si mostra ancora più attenta alla poetica leopardiana. Alcuni sono talmente attratti dall'opera del poeta-pessimista che ne rivendicano apertamente l'influenza, come il protagonista principale del movimento Giovane Polonia Kazimierz Przerwa-Tetmajer,<sup>35</sup> altri, invece, come uno degli scrittori più noti del modernismo polacco, Stefan Żeromski, mostrano maggior distacco dal pessimismo leopardiano. La testimonianza che ci ha lasciato Żeromski è interessante per il suo carattere contraddittorio; inizialmente lo scrittore respinge la visione cupa della vita proposta da Leopardi: «Troppo nera la sua visione, troppo amaro il suo canto [...] Voglio credere che valga la pena di vivere, o piuttosto non voglio credere che *quel brutto poter a comun danno imperi* [...]». Che spaventosa disperazione, che sventura – credere una volta per tutte in ciò che dice!»; ma poi annota: «Non immaginavo che dopo due settimane sarei stato un seguace tanto sincero dei suoi *Pensieri*. Ma anche oggi non sono pessimista fino in fondo. Lontano, al di là dei mondi, deve esistere un regno della felicità».<sup>36</sup> Quest'amore-odio, attrazione-rifiuto – nella definizione di Joanna Ugniewska<sup>37</sup> – che il giovane scrittore nutre nei confronti del poeta di Recanati lascerà chiare impronte sulla sua futura produzione letteraria. Citazioni di poesie leopardiane si rinvencono sia nel diario di Żeromski (in cui trascrive frammenti di *All'Italia*, *Nelle nozze della sorella Paolina*, *Amore e morte*, *A se stesso*) sia nei discorsi dei protagonisti delle sue opere (Raduski [*Promień*] e Korzecki [*Ludzie bezdomni*] citano *A se stesso* e i protagonisti di *Zamieć* e *Róża* citano *Nelle nozze della sorella Paolina*).<sup>38</sup>

Altrettanto significativo è l'influsso dell'opera leopardiana sulla poesia del capostipite della Giovane Polonia, Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Nella seconda serie delle sue *Poezye*, uscita nel 1894 (data che tradizionalmente segna la nascita del movimento) risuona chiaramente l'eco del poeta di Recanati. Come si è appena accennato, Tetmajer

34 MAJERANOWSKI, *Literatura włoska- rzut oka na obecne piśmiennictwo*, cit., p. 385.

35 «Sono piuttosto un autodidatta che un discepolo delle scuole poetiche. Quello che influì maggiormente su di me è *Condor* di Leconte de Lisle, il rassegnato pessimismo di Leopardi», scrive K. Tetmajer al suo amico F. Hoesick il 9 febbraio 1895 (in KRYSZYNA JABŁOŃSKA, *Kazimierz Tetmajer. Próba biografii*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1969, p. 42) Per approfondimenti cfr. CECCHERELLI, *Leopardi w Młodej Polsce*, cit., pp. 138-146.

36 S. Żeromski, *Dzienniki*, vol. II, 1886-1887, in CECCHERELLI, «Forme d'attenzione»: *sulla fortuna dell'opera di Leopardi in Polonia nell'Ottocento*, cit., p. 90. La traduzione italiana è di A. Ceccherelli.

37 Cfr. UGNIEWSKA, *La «ricezione» del Leopardi nell'Ottocento polacco*, cit., p. 73.

38 Cfr. CECCHERELLI, *Leopardi w Młodej Polsce*, cit., p. 145.

rivendica apertamente l'infusso leopardiano sulla sua produzione letteraria, e benché, a differenza di Żeromski, non citi direttamente Leopardi, alcune somiglianze tra i suoi versi raccolti in questo volume e i versi leopardiani, tradotti da Pořebowicz, sono evidenti.<sup>39</sup> Tra i temi leopardiani presenti nella poesia polacca vi è innanzitutto l'opposizione tra l'amore e la morte, la predilezione per l'infinito e la visione tragica della vita. Benché nel primo caso si tratti di un tema largamente discusso a cavallo del secolo e ripreso non solo nella poesia ma anche nella pittura del fine secolo, nel caso dell'infinito si tratta di un riferimento interessante, presente in autori come Tetmajer e Asnyk, ma anche nelle poesie della poetessa polacca Maria Konopnicka,<sup>40</sup> che è chiaramente influenzata dall'immagine dell'immersione nell'infinito. Nella raccolta *Italia* (1901) dedica un'intera parte delle poesie alla contemplazione della vista del mare in cui affiora il ricordo del celebre idillio leopardiano:

Non perciò ammirando a te dinnanzi mi inchino/ che in te risplende l'azzurro  
de lo zaffiro [...] / Ma perciò che sulla tua azzurra lontananza sorvolando/ il pensiero  
non urta con l'ali a riva alcuna! / Perché sei così infinitamente vasto! Perché  
sei divino! / Perché tra tutte le strade per le quali io m'avvii, per questa (tua sola/  
io posso immergermi nell'infinito, / per questo io ti canto, per questo ti desidero,  
o mare!<sup>41</sup>

Mentre Asnyk nella poesia *Bez granic* (*Senza limiti*) parla dell'inclinazione umana per l'infinito, Tetmajer assegna proprio il titolo del più celebre idillio di Leopardi ai suoi tre sonetti, nei quali, non per nulla, si possono riscontrare delle affinità sorprendenti con i versi leopardiani. Come fa notare Andrea Ceccherelli, la struttura del primo sonetto richiama quella dell'*Infinito* leopardiano, basata sulla doppia dimensione spazio-temporale e sull'intrecciarsi delle sensazioni uditivo-visive; Tetmajer riprende dal poeta di Recanati anche il concetto dell'annientamento nel pensiero, ma già nel secondo sonetto aggiunge un nuovo elemento, molto in voga nel simbolismo: il nirvana.<sup>42</sup>

L'*Infinito* leopardiano e innanzitutto il finale del "dolce naufragar" hanno dato luogo a diverse interpretazioni: nella cultura polacca del decadentismo spunta l'interpretazione in chiave "buddista", proposta già da Pořebowicz (il traduttore polacco cita nell'introduzione la lettera di Leopardi a Giordani del 19 novembre 1819 come testimonianza dell'interpretazione del "dolce naufragar" in chiave buddista),<sup>43</sup> quest'interpretazione è ripresa poi da Marian Zdziechowski sotto la formula dell'inclinazione indiana (seppur

39 Per un'attenta analisi delle affinità tra alcune poesie di Tetmajer e Leopardi rimando all'interessante e approfondito studio di CECCHERELLI (*ivi*, pp. 138-143).

40 Per approfondimenti si veda MAŁGORZATA TRZECIAK, *Reminiscenze leopardiane nell'opera di Maria Konopnicka*, in «Kwartalnik neofilologiczny», LXIII/2 (2016), pp. 234-243.

41 MARIA KONOPNICKA, *Italia*, trad. da CRISTINA AGOSTI GAROSCI e CLOTILDE GAROSCI, Roma, Istituto per l'Europa Orientale, 1929, *Italia* (trad. it. di C. Agosti Garosci, C. Garosci), Istituto per l'Europa Orientale, Roma, 1929, p. 160.

42 Cfr. CECCHERELLI, *Leopardi w Młodej Polsce*, cit., p. 144. M. Zdziechowski parla della disperazione sopra il destino umano che porta il poeta alla predilezione dei sogni nirvanici in MARIAN ZDZIECHOWSKI, *G. Leopardi*, in «Przegląd Polski», III (1894), p. 142.

43 «Sono così stordito dal niente che mi circonda, che non so come abbia forza di prender la penna per rispondere alla tua del primo. Se in questo momento impazzissi, io credo che la mia pazzia sarebbe di seder sempre cogli occhi attoniti, colla bocca aperta, colle mani tra le ginocchia, senza né ridere né piangere, né muovermi

inconsapevole e passeggera) e ripetuta da Kasproicz, per il quale Leopardi è ormai «immerso nel buddismo». <sup>44</sup> L'accostamento tra Leopardi e il buddismo, precocemente notato dalla critica polacca di fine secolo, non poteva trovare ancora la conferma precisa nelle parole del poeta stesso, che all'epoca erano ancora inedite (come si sa, Leopardi, dopo aver esposto il nucleo del suo sistema negativo nel più famoso passo zibaldoniano «tutto è male» aggiunge che «si potrebbe esporre e sviluppare questo sistema in qualche frammento che si supponesse di un filosofo antico, indiano ec.», *Zib*, 4175). Quest'argomento divenne, infatti, un tema di studio organico soltanto un secolo dopo. <sup>45</sup>

Spesso succede che gli autori che influiscono su una generazione letteraria cadano in  *cliché*  interpretativi e godano di una ricezione condizionata dall'instabile clima dell'epoca. Il successo di Leopardi nella cultura polacca di fine secolo, da una parte, porta al riconoscimento del valore letterario e stilistico della poesia leopardiana e al superamento delle tendenze interpretative di tipo biografico o patriottico-nazionale, dall'altra, invece, comporta il pericolo delle sovrainterpretazioni. Forse è soltanto una caratteristica della ricezione di un autore in un'altra cultura, che rimane sempre un'interpretazione limitata e soggetta alle mode e ai mutamenti del clima politico-sociale, ma, come si vede dalle testimonianze che abbiamo citato, il nocciolo del pensiero di Leopardi, che in poche parole si può ridurre al famoso "tutto è male", non era facile da accettare. Era più facile concentrarsi sulle possibili origini di questa sua filosofia «dolorosa, ma vera» ricordando la biografia e i malanni del corpo, o proporre delle soluzioni al *mal di vivere* alquanto lontane dal suo pensiero. Józef Heistein, Joanna Ugniewska e Andrea Ceccherelli sono d'accordo, però, sul fatto che soltanto un importante filosofo e critico letterario di fine secolo, Stanisław Brzozowski, affronti il nichilismo leopardiano con una lucidità del tutto insolita. Egli, infatti, ne indica le cause non più nel dramma personale di un poeta malato e eccessivamente sensibile, bensì nella condizione drammatica dell'Italia moderna. Secondo Brzozowski, il poeta «orfano di una possente storia plurisecolare» riuscì a guardare il proprio Paese senza illusioni, ricavandone, con occhio disincantato, l'assurdo della vita: il critico auspica perciò uno studio attento del Leopardi-filosofo e non soltanto del Leopardi-poeta. <sup>46</sup>

Indubbiamente però i modernisti polacchi condividevano con Leopardi, consciamente o meno, l'unica illusione che il poeta preservò fino ai suoi ultimi giorni: la fede nel potere delle «opere di genio». Nei modernisti polacchi l'arte veniva rivestita di un ruolo simile a quello postulato da Leopardi nello *Zibaldone*: quello, cioè, di preservare le illusioni (e perciò anche il passato), trasportandole nel regno dell'immaginazione. Ovviamente non potevano conoscere ancora il pensiero estetico affidato da Leopardi al suo diario intellettuale (quest'aspetto del pensiero del poeta sarà sottolineato soltanto

---

altro che per forza dal luogo dove mi trovassi» (GIACOMO LEOPARDI, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di LUCIO FELICI e EMANUELE TREVI, Roma, Newton, 1997, p. 1192).

44 Cfr. CECCHERELLI, *Leopardi w Młodej Polsce*, cit., pp. 137-138.

45 Cfr. FILIPPO MIGNINI (a cura di), *Leopardi e l'Oriente: atti del Convegno internazionale (Recanati, 1998)*, Macerata, Provincia di Macerata – Assessorato alla cultura, 2001.

46 Cfr. UGNIEWSKA, *La «ricezione» del Leopardi nell'Ottocento polacco*, cit., p. 74 e anche *La fortuna di Giacomo Leopardi in Polonia dal decadentismo ai giorni nostri*, cit., pp. 419-420, HEISTEIN, *L'opera di Leopardi in Polonia*, cit., p. 391 e CECCHERELLI, *Leopardi w Młodej Polsce*, cit., pp. 146-149. La traduzione del frammento di S. Brzozowski è di J. Ugniewska.

da Mieczysław Brahmer, in uno studio pubblicato nel 1938) ma sembrano comunque condividere l'idea del potere delle «opere di genio» che, come scrisse Leopardi, anche in uno stato di abbattimento e scoraggiamento, danno vita e riaccendono l'entusiasmo. Anche perché il regno dell'immaginazione era per i modernisti polacchi l'unico luogo in cui potevano preservare e custodire quello che nella realtà non poteva esistere. La ricezione delle opere poetiche, infatti, si basa sull'esperienza personale dei versi poetici, che nel caso del poeta-filosofo costituisce il cardine del suo intero sistema poetico, attentamente recepito dalla generazione della Giovane Polonia, che, per salvaguardare il patrimonio culturale, poteva affidarsi soltanto alla rimembranza, al ricordo e all'immaginazione.

#### 4 LA PRESENZA DEL POETA-PENSATORE IN POLONIA DAL NOVECENTO AI GIORNI NOSTRI

Nel 1909 esce la traduzione dei *Pensieri* (*Mysli*) di Józef Ruffer nella collana curata da Leopold Staff e dedicata ai grandi pensatori ("Symposion") e come nota Andrea Ceccherelli, «l'uscita dei *Pensieri* ha una doppia valenza: da un lato sancisce l'ingresso di Leopardi nel "simposio" dei grandi pensatori facendone un classico; al tempo stesso sigilla simbolicamente la fine della sua presenza vitale in Polonia». <sup>47</sup> Paradossalmente, quando la Polonia riacquista l'indipendenza, la fortuna di Leopardi cambia rotta. Negli anni trenta del Novecento si celebra il centenario della morte del poeta e si ritorna a parlare del suo impegno nelle questioni nazionali. In linea con la critica fascista, Leopardi viene considerato un poeta impegnato, che dà l'esempio e incoraggia gli italiani alla lotta per la nuova Italia <sup>48</sup> o un poeta che piange per la patria insanguinata. <sup>49</sup> Nel 1938 esce una nuova traduzione dei *Canti*, eseguita da Julia Dickstein-Wieleżyńska, già autrice di uno studio sul pessimismo leopardiano, <sup>50</sup> questa volta ben documentato e basato su un'approfondita lettura delle opere leopardiane (*Zibaldone* compreso).

Dopo la seconda guerra mondiale vi è un periodo di relativa eclissi: soltanto dagli anni Sessanta e Settanta riappaiono nuove traduzioni (Stanisław Kasprzysiak pubblica la sua traduzione delle *Operette morali*) e nuovi e ben documentati studi sia sull'influsso del poeta di Recanati su autori polacchi (Żeromski), <sup>51</sup> sia sul suo pensiero filosofico in linea con la critica italiana dell'epoca. <sup>52</sup> Dopo il crollo del comunismo, negli anni Novanta, insieme alle nuove traduzioni, esce la monografia su Leopardi (1991) della leopardista polacca Joanna Ugniewska, che affronta in modo organico tutta l'opera leopardiana e rimane ancora la fonte più ricca e utile di informazioni sul poeta di Recanati in ambi-

47 CECCHERELLI, *Giacomo Leopardi e la "Giovane Polonia"*, cit., p. 194.

48 Cfr. OTTO FORST DE BATTAGLIA, *Wieszcz i prorok młodych Włoch. W Stulecie zgonu G. Leopardiego*, in «Przegląd Powszechny» (ottobre 1937), pp. 79-84, a p. 84.

49 Cfr. ARTURO STANGHELLINI, *Miłość i śmierć w poezji Leopardiego*, in «Przegląd współczesny» (gennaio 1938), p. 30.

50 JULIA DICKSTEIN-WIELEŻYŃSKA, *Pierwiastki filozoficzne w pesymizmie Leopardiego*, in «Przegląd współczesny», xv (1925), pp. 94-115.

51 ZIELIŃSKI ANDRZEJ, *Pod urokiem Italii*, Warszawa, PWN, 1973.

52 JOANNA UGNIEWSKA, *Oświeceniowy kryzys pojęciaładu w twórczości Leopardiego*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1976.



to polacco.<sup>53</sup> È superfluo aggiungere che Leopardi è presente in tutti i manuali polacchi di storia della letteratura italiana (da J. Heistein a K. Żaboklicki) e nel volume dedicato interamente al romanticismo italiano *Włochy w czasach romantyzmu* (2005) di Anna Tylusińska-Kowalska e Joanna Ugniewska, ma va sottolineato il crescente interesse dei non-italianisti al pensiero del poeta. Leopardi è citato innanzitutto nel volume di Jan Marx intitolato *Idea samobójstwa w filozofii. Od antyku do współczesności (L'idea del suicidio nella filosofia. Dall'antichità ai tempi nostri)* (2003), nel volume di Mikołaj Sokołowski dedicato al sensismo italiano nell'opera di Mickiewicz *Idee dodatkowe: Mickiewicz i włoski sensualizm* (2005) e in una monografia sulla storia del nulla - *Oblicza nicości* (2010), in cui Jan Wasiewicz situa il poeta tra Schopenhauer, Nietzsche e Kierkegaard, basando la sua analisi innanzitutto sulla traduzione polacca delle *Operette morali* di Stanisław Kasprzysiak. Anche nel volume *Przestrzenie komparatystyki-italianizm (Spazi della comparatistica - italianismo)* la comparatista Olga Płaszczewska dedica spazio alle *Operette morali* analizzando le forme del dialogo, il suo significato e la sua importanza per il pensiero leopardiano.<sup>54</sup>

Ovviamente l'interesse che la cultura e la critica polacca nutre ai nostri giorni verso l'opera del poeta di Recanati non è paragonabile alla fortuna che egli ebbe a cavallo tra l'Ottocento e il Novecento, tuttavia gli studi più recenti, riallacciandosi alle tendenze interpretative *globali*, dimostrano che il pensiero di Leopardi è ancora attuale. Per quanto riguarda invece la ricezione *locale*, quella cioè che può produrre esiti preziosi in quanto del tutto originali, nel caso di Leopardi è ancora da definire perché stanno ancora aparendo nuove traduzioni. I *Canti* sono stati ritradotti<sup>55</sup> da Grzegorz Franczak nel 2000 e nel 2017 Stanisław Kasprzysiak ha pubblicato la traduzione di un'ampia scelta di passi dello *Zibaldone* che sicuramente potrà contribuire all'apertura di nuovi orizzonti interpretativi dell'opera leopardiana in Polonia.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BELLUCCI, NOVELLA, *Leopardi e i contemporanei*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1996. (Citato a p. 328.)
- BRZOWSKI, STANISŁAW, *Legenda Młodej Polski*, Leopoli, Księgarnia Polska Bernarda Połonieckiego, 1910. (Citato a p. 329.)
- CECCHERELLI, ANDREA, *Leopardi w Młodej Polsce*, in «Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza», xxxii (1997), pp. 133-152. (Citato alle pp. 327, 333-335.)

<sup>53</sup> Va sottolineato che nello stesso anno esce anche lo studio su Leopardi di Joanna Ugniewska in italiano. Cfr. JOANNA UGNIEWSKA, *Elogio della poesia - saggi leopardiani*, Warszawa, Zakład Małej Poligrafii UW, 1991.

<sup>54</sup> Cfr. *O dialogu literackim w Dziełkach moralnych (Operette morali) Giacoma Leopardiego* in: OLGA PŁASZCZEWSKA, *Przestrzenie komparatystyki-italianizm*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010, pp. 329-348.

<sup>55</sup> Va sottolineato che nel 2006 esce un'antologia delle traduzioni polacche dei poeti italiani [*Antologia polskich przekładów poezji włoskiej od wieku XVI do końca XIX stulecia*] a cura di Monika Gurgul e Jadwiga Miszańska in cui si trovano alcune traduzioni dimenticate e meno note dei *Canti* leopardiani.



- CECCHERELLI, ANDREA, *Giacomo Leopardi e la "Giovane Polonia". Della presenza e degli usi*, in *La Polonia, il Piemonte, e l'Italia. Omaggio a Marina Bersano Begey. Atti del convegno Marina Bersano Begey intellettuale piemontese e polonista. Torino, 12 dicembre, 1994*, a cura di KRYSZYNA JAWORSKA, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, pp. 193-218. (Citato alle pp. 327, 336.)
- *Giacomo Leopardi e le origini del modernismo polacco*, in «Studi Leopardiani. Quaderni di Filologia e Critica Leopardiana», XII (1998), pp. 39-57. (Citato alle pp. 327, 331.)
- *Leopardi e l'Ottocento slavo. Reciprocità di sguardi e diversità di volti*, in *Premio Città di Monselice per la traduzione letteraria e scientifica, n. 28*, a cura di GIANFRANCO PERON, Monselice, Il poligrafo, 2003, pp. 90-102. (Citato a p. 327.)
- *"Forme d'attenzione": sulla fortuna dell'opera di Leopardi in Polonia nell'Ottocento*, in *L'Europa delle nazioni e delle nazionalità – idee e ideologie ottocentesche in Italia e nell'Europa centrale e orientale*, ideato da Piotr Salwa, testi a cura di Stefano Redaelli, Warszawa, Semper, 2009, pp. 85-93. (Citato alle pp. 327, 330-333.)
- DICKSTEIN-WIELEŻYŃSKA, JULIA, *Pierwiastki filozoficzne w pesymizmie Leopardiego*, in «Przegląd współczesny», XV (1925), pp. 94-115. (Citato a p. 336.)
- Dizionario bibliografico universale*, Firenze, Passigli, 1844-1845. (Citato a p. 327.)
- Encyklopedyja powszechna*, Warszawa, S. Orgelbrand, 1864. (Citato a p. 330.)
- FIorentino, CARLO M., *Władysław Sas Kulczycki*, Roma, Archivio Guido Izzi, 2003. (Citato a p. 326.)
- FORST DE BATTAGLIA, OTTO, *Wieszcz i prorok młodych Włoch. W Stulecie zgonu G. Leopardiego*, in «Przegląd Powszechny» (ottobre 1937), pp. 79-84. (Citato a p. 336.)
- GOSTOMSKI, WALERY, *Pellico, Niccolini, Leopardi*, in *Historia Literatury Powszechnej w zarysie*, Warszawa, Gebethner i Wolff, 1898, vol. II. (Citato a p. 330.)
- HARDWICK, LORNA, *Reception studies*, Oxford, Oxford University Press, 2003. (Citato a p. 325.)
- HEISTEIN, JÓZEF, *L'opera di Leopardi in Polonia*, in *Leopardi e l'Ottocento. Atti del II Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 1-4 ottobre 1967)*, Firenze, Olschki, 1970, pp. 389-392. (Citato alle pp. 327, 331, 335.)
- JABŁOŃSKA, KRYSZYNA, *Kazimierz Tetmajer. Próba biografii*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1969. (Citato a p. 333.)
- JAUSS, ROBERT, *The Theory of Reception. A Retrospective of its Unrecognized Prehistory in Literary Theory Today*, a cura di PETER COLLIER e HELGA GEYER-RYAN, Ithaca / New York, Cornell University Press, 1990. (Citato a p. 325.)
- JELLENTA, CEZARY, *Studia i szkice filozoficzne*, Warszawa, Gebethner i Wolff, 1891. (Citato a p. 331.)
- KONOPNICKA, MARIA, *Italia*, trad. da CRISTINA AGOSTI GAROSCI e CLOTILDE GAROSCI, Roma, Istituto per l'Europa Orientale, 1929. (Citato a p. 334.)
- KULCZYCKI, WŁADYSŁAW, *Jakób Leopardi przez Władysława Kulczyckiego*, in «Gazeta warszawska», CCC-CCCLIII (1859). (Citato alle pp. 326, 327.)
- LEOPARDI, GIACOMO, *Kopernik z włoskiego przez Władysława Kulczyckiego*, in «Czas», XI (1858), pp. 68-85. (Citato a p. 326.)

- *Wybór pism wierszem i prozą*, a cura di EDWARD PORĘBOWICZ, Warszawa, Nakład S. Lewentala, 1887. (Citato a p. 332.)
- *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di LUCIO FELICI e EMANUELE TREVI, Roma, Newton, 1997. (Citato a p. 335.)
- MAJERANOWSKI, WACŁAW, *Literatura włoska- rzut oka na obecne piśmiennictwo*, in «Biblioteka Warszawska», I (1860). (Citato alle pp. 329, 333.)
- MIGNINI, FILIPPO (a cura di), *Leopardi e l'Oriente: atti del Convegno internazionale (Recanati, 1998)*, Macerata, Provincia di Macerata – Assessorato alla cultura, 2001. (Citato a p. 335.)
- Nuova enciclopedia popolare*, Torino, Pomba, 1846. (Citato a p. 327.)
- PŁASZCZEWSKA, OLGA, *Przestrzenie komparatystyki-italianizm*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010. (Citato a p. 337.)
- STANGHELLINI, ARTURO, *Miłość i śmierć w poezji Leopardiego*, in «Przegląd współczesny» (gennaio 1938). (Citato a p. 336.)
- TRZECIAK, MAŁGORZATA, *Mickiewicz e Leopardi: l'amor patrio l'identità nazionale e il mito di Kościuszko*, in «Kwartalnik neofilologiczny», LIX/2 (2012), pp. 253-262. (Citato a p. 326.)
- *Reminiscenze leopardiane nell'opera di Maria Konopnicka*, in «Kwartalnik neofilologiczny», LXIII/2 (2016), pp. 234-243. (Citato a p. 334.)
- UGNIEWSKA, JOANNA, *Oświeceniowy kryzys pojęciaładu w twórczości Leopardiego*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1976. (Citato a p. 336.)
- *Z dziejów recepcji Leopardiego w Polsce w XIX w.* In «Kwartalnik neofilologiczny», XXXI/4 (1984), pp. 501-517. (Citato a p. 327.)
- *La «ricezione» del Leopardi nell'Ottocento polacco*, in «La Rassegna della letteratura italiana», LXXXIX/1 (1985), pp. 69-75. (Citato alle pp. 327-331, 333, 335.)
- *Sulla prima traduzione del Leopardi in Polonia*, in *La corrispondenza imperfetta. Leopardi tradotto e traduttore*, a cura di ANNA DOLFI e ADRIANA MITESCU, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 303-306. (Citato a p. 327.)
- *O Leopardim w Polsce*, in *Giacomo Leopardi*, Warszawa, PWN, 1991. (Citato a p. 327.)
- *La «ricezione» del Leopardi nell'Ottocento polacco*, in *Elogio della poesia – saggi leopardiani*, Warszawa, Zakład Małej Poligrafii UW, 1991. (Citato a p. 327.)
- *Elogio della poesia – saggi leopardiani*, Warszawa, Zakład Małej Poligrafii UW, 1991. (Citato a p. 337.)
- *La fortuna di Giacomo Leopardi in Polonia dal decadentismo ai giorni nostri*, in «Romanica Wratislaviensia», XLI (1996), pp. 417-424. (Citato alle pp. 327, 335.)
- ZAWADYŃSKI, TOMASZ, *Dwaj poeci włoscy w XIX w.: studyjum literackie; Giusti i Leopardi*, Warszawa, Czarnowski i ska, 1873. (Citato a p. 331.)
- ZDZIECHOWSKI, MARIAN, *Mesyjniści i słowianofile*, Kraków, G. Gebethner i Spółka, 1888. (Citato a p. 329.)
- *G. Leopardi*, in «Przegląd Polski», III (1894). (Citato a p. 334.)
- ANDRZEJ, ZIELIŃSKI, *Pod urokiem Italii*, Warszawa, PWN, 1973. (Citato a p. 336.)

## PAROLE CHIAVE

Ricezione; Giacomo Leopardi; Polonia; orizzonte d'attesa; romanticismo.

## NOTIZIE DELL'AUTRICE

Małgorzata Trzeciak is an assistant professor at the Faculty of Applied Linguistics at the University of Warsaw, where she teaches Italian Literature and Italian-Polish translation. She holds an M.A. and a Ph.D. in Italian Studies (University of Warsaw) and a Master's degree in Theory and Techniques of Aesthetic and Museum Communication (University of Rome "Tor Vergata"). She has recently completed a research project on the intercultural dialogue in Italian travel literature describing journeys to Poland within the Marie Skłodowska – Curie Fellowship at the University of Turin. Her publications include a monograph on Giacomo Leopardi's aesthetics *L'esperienza estetica nello Zibaldone di Giacomo Leopardi* (Aracne, 2013) and a series of articles and book chapters on Polish-Italian relations between late Renaissance and Post-Unification period. She has recently translated into Polish Giovan Battista Fagiuoli's travel journal *Diariusz podróży do Polski (1690-1691)* (Museum of King Jan III's Palace at Wilanow, 2017).

[m.trzeciak@uw.edu.pl](mailto:m.trzeciak@uw.edu.pl)

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MAŁGORZATA TRZECIAK, *Orizzonti d'attesa: sulla ricezione di Leopardi in Polonia dall'Ottocento a oggi*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IX (2018), pp. 325–340.

L'articolo è reperibile al sito <http://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.

LES FIGURES DE « FOLLES LITTÉRAIRES » CHEZ  
FRANÇOIS MAURIAC ET GEORGES BERNANOS.  
DE L'HYSTÉRIE FIN-DE-SIÈCLE À LA  
« PASSION HOMICIDE » MODERNE

CHARLES PLET – *Université de Montréal – l'Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle*

Républicains ou catholiques, les écrivains du tournant du XX<sup>e</sup> siècle travaillent beaucoup le motif littéraire de la déviance au féminin. Leurs héroïnes traduisent, en le somatisant, le malaise dans la culture qui ne répond que timidement à la nécessité de repenser les rapports entre les sexes, l'image des femmes au-delà du modèle « bonne épouse-bonne mère » et, de manière générale, la place du féminin dans une société en voie d'émancipation par rapport aux valeurs anciennes. Dans les années 1920, les figures romanesques de Mouchette et de T. Desqueyroux, chez Bernanos et Mauriac, s'inscrivent dans ce paradigme tout en le distordant fondamentalement. Dans cet article, nous montrerons la distance dont témoignent Mauriac et Bernanos par rapport à un cadre de pensée théologique révolue, qui faisait, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, de la résignation et de la souffrance rédemptrice (féminines), incarnées dans la passivité physique, une valeur chrétienne essentielle. Ensuite, nous verrons comment G. Bernanos et F. Mauriac, dans *Sous le soleil de Satan* (1926) et *Thérèse Desqueyroux* (1927), construisent une poétique renouvelée de la « folle littéraire » en façonnant des personnages subversifs qui, loin de se résigner comme leurs consœurs d'hier, refusent avec violence leur destin de femmes soumises à l'autorité maritale ou paternelle.

Whether they are Republicans or Catholics, writers at the turn of the twentieth century work massively on the theme of female deviance. The characters they create represent the cultural malaise that answers rather timidly the necessity to rethink sex relations and, more generally, the woman condition within a society freeing itself from old values. In the 1920s, Mouchette and Thérèse Desqueyroux, in Bernanos's and Mauriac's works, enter this paradigm while distorting it. In this article, we shall show that Bernanos and Mauriac distance themselves from a Catholic theological framework that is over (resignation and redemptive suffering). Then, we shall show how Georges Bernanos and François Mauriac create new "literary madwomen" in *Under the Sun of Satan* (1926) and *Thérèse Desqueyroux* (1927). They are subversive women characters who refuse to submit themselves to a passive fate and rebel against patriarchal authority.

Qu'ils soient républicains ou catholiques, les écrivains du tournant du XX<sup>e</sup> siècle travaillent beaucoup le motif littéraire de la déviance au féminin. Les personnages féminins malades ou fous, autrement dit les phisiques, les dépressives, les possédées, les hystériques et même les anorexiques sont légion dans la littérature de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle : il suffit de penser à Marguerite Gautier, à Véronique Cheminot, à Louise Marles, à Mary Barbe, à Hellé Riveyrac ou à Nadja, entre autres.<sup>1</sup> Ces héroïnes de papier traduisent en le somatisant le malaise dans la culture qui ne répond que timidement à la nécessité de repenser les rapports entre les sexes, l'image des femmes au-delà du modèle « bonne épouse-bonne mère » et, de manière générale, la place du féminin dans une société en voie de laïcisation, d'industrialisation et d'émancipation par rapport aux valeurs anciennes.

Dans les années 1920, les figures romanesques de Mouchette et de Thérèse Desqueyroux, chez Bernanos et Mauriac, s'inscrivent dans ce paradigme tout en le distordant fondamentalement. Si chez plusieurs écrivains catholiques fin-de-siècle, tels Léon Bloy, Joris-Karl Huysmans ou Émile Baumann, les figures féminines dites folles, devenues les

<sup>1</sup> Les héroïnes citées apparaissent dans *La Dame aux camélias* (1848), *Le Désespéré* (1887), *En rade* (1887), *La Marquise de Sade* (1887), *Hellé* (1899) et *Nadja* (1928), respectivement.

incarnations du combat des romanciers catholiques contre le rationalisme scientifique et littéraire de l'époque, se définissent par une passivité inspirée notamment par le dogme de la communion des Saints, chez Bernanos et Mauriac, qui appartiennent à la « renaissance littéraire catholique »<sup>2</sup> des années 1910-1920, les « folles littéraires » se distinguent radicalement de leurs consœurs, en particulier du fait de leur « passion homicide ».<sup>3</sup> Peu fréquente dans les fictions catholiques de l'après-guerre malgré la progressive perte d'influence de la théorie de la substitution mystique dans les milieux littéraires catholiques, cette agentivité nouvelle dont font preuve les héroïnes de papier catholiques signale un déplacement paradigmatique majeur concernant le traitement de la « folle littéraire » dans la littérature catholique de l'entre-deux siècles.

En suivant une approche inspirée par l'histoire littéraire et l'histoire des idées, il s'agira dans cet article de montrer la distance dont témoignent Mauriac et Bernanos par rapport à un cadre de pensée théologique révolue, qui faisait de la résignation et de la souffrance rédemptrice (féminines), incarnées dans la passivité physique, une valeur chrétienne essentielle. Pour ce faire, nous nous intéresserons d'abord à trois romans publiés par Léon Bloy et Joris-Karl Huysmans au tournant du XX<sup>e</sup> siècle,<sup>4</sup> qui investissent la thématique de la « folle hystérique » charcotienne pour la contester radicalement. Par la suite – et cela constituera le cœur de cet article –, nous verrons comment Georges Bernanos et François Mauriac, dans *Sous le soleil de Satan* (1926) et *Thérèse Desqueyroux* (1927), construisent une poétique renouvelée de la « folle littéraire » en façonnant des personnages subversifs qui, loin de se résigner comme leurs consœurs d'hier, refusent avec violence leur destin de femmes soumises à l'autorité maritale ou paternelle.

## I LA « FOLIE HYSTÉRIQUE » ANTINATURALISTE CHEZ LÉON BLOY ET JORIS-KARL HUYSMANS

Tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle et plus particulièrement durant les années 1880 qui voient l'ascension fulgurante dans la société de la figure médicale de Charcot, la notion de « folie hystérique » est régulièrement avancée pour caractériser les divers désordres

- 2 Nous empruntons cette expression à Hervé Serry dans son article *Déclin social et revendication identitaire : la « renaissance littéraire catholique » de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, in « Sociétés contemporaines », XLIV (2001), pp. 91-109. Cette expression déjà vieille était employée presque telle quelle par Louis-Alphonse Maugendre, par exemple, dans son ouvrage *La Renaissance catholique au début du XX<sup>e</sup> siècle*, 6 t., Paris, Beauchesne, 1963-1971.
- 3 MAXIME DU CAMP, *Les Convulsions de Paris*, t. 1, Paris, Hachette, 1878, p. 470. Du Camp emploie l'expression de « passion homicide » pour caractériser ce qu'il considère être les égarements meurtriers de la Commune de Paris. Réutilisant le vocabulaire de la médecine aliéniste de la période, la Commune est, selon lui, une maladie qui est « née pendant l'investissement de Paris par les armées allemandes, sous l'influence de la surexcitation, des privations, de la licence des mœurs, des aberrations proclamées et répétées, [...] et [...] aurait atteint son plus haut degré d'intensité après le 18 mars, aurait tourné à la manie raisonnante, à la démence furieuse, à la folie d'imitation jacobine, à la passion homicide » (*ibidem*). Ainsi, Du Camp voit la violence communarde sous le signe de la folie. De la même manière, les actes violents que commettent Mouchette et Thérèse Desqueyroux apparaissent aux yeux de leur famille et des villageois comme la conséquence de leur folie supposée.
- 4 Il sera question du *Désespéré* (1887) de Léon Bloy et des romans *En rade* (1887) et *Là-bas* (1892) de Huysmans.

féminins et critiquer les femmes qui dévient de manière trop visible de leur rôle attendu de femme-mère-épouse.<sup>5</sup> Ainsi que l'explique Nicole Edelman, « à travers la représentation de l'hystérique qu'ils dessinent, les médecins participent largement à l'élaboration d'une hiérarchie entre les sexes mais aussi entre les êtres humains, qui elle-même est fondatrice de la place sociale et politique de chacun ».<sup>6</sup> Les écrivains, notamment naturalistes, loin d'ignorer le « spectacle de la douleur »<sup>7</sup> qu'est l'hystérie féminine, se l'approprient au contraire et en font l'un de leurs thèmes romanesques de prédilection.<sup>8</sup> Ainsi, depuis l'écrit fondateur qu'est *Germinie Lacerteux* (1865) des Goncourt, la figure de l'hystérique apparaît à de nombreuses reprises dans les romans du dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle. De manière générale, les naturalistes dessinent l'image d'une femme au corps détraqué par son sexe, notamment dans les récits traitant de l'hystérie religieuse ou mystique. Par exemple, dans le roman anticlérical *L'Hystérique* (1885) de Camille Lemonnier, le mysticisme de sœur Humilité, loin de n'être que douce et chaste envolée vers Dieu, est caractérisé au contraire par un profond masochisme imprégné d'un érotisme violent :

Puis le visage changea : des tendresses amoureuses et comme l'alanguissement d'une vision de volupté montèrent à ses paupières, effaçant insensiblement sous des langueurs la brûlante intensité du regard mystique. Sa bouche s'évasa, avec le tremblement d'un baiser au bout, et elle détendit les bras, d'un geste désirant qui eut l'air de s'ouvrir à une possession charnelle. [...] – Oui, je viens. C'est moi, ton seigneur. Adore-moi, Humilité. Je t'ouvrirai les portes du Paradis.<sup>9</sup>

De la même manière, de nombreuses autres fictions naturalistes présentent les (femmes) mystiques comme de simples hystériques et la religion comme l'une des causes principales de cette pathologie spécifiquement féminine. Par ailleurs, les phénomènes de stigmatisation et de possession diabolique sont eux aussi réduits à des pathologies nerveuses par les médecins républicains et les romanciers naturalistes, puisqu'il s'agit de réfuter la doctrine chrétienne jugée irraisonnable tout autant que dangereuse pour la cohésion du nouveau régime républicain, guidé par l'idée du progrès et par la raison. En cette fin-de-siècle, néanmoins, où apparaissent parallèlement des courants de pensée privilégiant l'inconnu et l'irrationnel, plusieurs écrivains catholiques s'insurgent contre la représentation d'un mysticisme féminin médicalisé. C'est ainsi que Léon Bloy et Huysmans détournent l'hystérie naturaliste en façonnant des figures de femmes dites folles qui remettent en cause l'étiologie traditionnelle de cette pathologie.

Pour les écrivains catholiques fin-de-siècle influencés par l'esthétique décadente, la folie féminine se révèle être un outil littéraire efficace pour montrer les limites des théories médicales contemporaines sur l'hystérie. Rejetant l'image jugée simpliste d'un corps

5 Si Charcot reconnaît dès le début des années 1880 que les hommes peuvent être hystériques, force est de constater qu'il ne traite presque que de l'hystérie féminine dans ses écrits. Quelques décennies auparavant, Flaubert et Baudelaire, quant à eux, disaient déjà qu'ils étaient hystériques.

6 NICOLE EDELMAN, *Les métamorphoses de l'hystérique. Du début du XIX<sup>e</sup> siècle à la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2003, p. 14.

7 GEORGES DIDI-HUBERMAN, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982, p. 9.

8 Voir JEAN-LOUIS CABANÈS, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, 2 t., Paris, Klincksieck, 1991.

9 CAMILLE LEMONNIER, *L'Hystérique*, Paris, Charpentier, 1885, p. 262.



féminin détraqué dû à un excès de religiosité, Léon Bloy construit dans *Le Désespéré* (1887) une héroïne dont le profond mysticisme sera finalement le révélateur de sa sainteté. Véronique Cheminot est une prostituée repentie et accueillie chez lui par le héros, Caïn Marchenoir, pamphlétaire reconnu. Convertie au catholicisme grâce à l'aide spirituelle apportée par Marchenoir et redevenue entièrement chaste, la jeune femme refuse d'épouser son sauveur, et cela afin de sauver leurs âmes vouées au Dieu pur, ennemi du Diable sensuel. Fervente croyante, Véronique va même jusqu'à se défigurer pour annihiler l'amour que Marchenoir ressent pour elle et qui le détruit progressivement. Si le corps de la jeune femme « tomb[e] dans la boue », son âme au contraire « mont[e] vers la lumière »<sup>10</sup> dans un mouvement qui annonce le triomphe de l'âme surnaturelle (catholique) sur le corps matériel (naturaliste). Ainsi, la croyance catholique en l'absolue séparation de l'âme et du corps est mise en récit par un Léon Bloy soucieux de réaffirmer la préséance du spirituel sur le temporel. Pour couronner son roman aux allures clairement antinaturalistes, l'écrivain catholique finit même par faire interner son héroïne à l'hôpital Sainte-Anne, lieu célèbre où sont concentrées de nombreuses femmes jugées folles par la société. En effet, Véronique, qui ne réussit qu'à redoubler les désirs charnels de Marchenoir en se défigurant – l'effacement du visage sensible et fini ayant pour conséquence la révélation de la charité chrétienne immatérielle et infinie, qui prend la forme du sacrifice répété –, se déclare coupable de l'emprisonnement amoureux du héros et, assiégée par la douleur, perd la raison. Si Marchenoir affirme que c'est sa propre passion pour la jeune femme qui a « éteint sa [de Véronique] raison »,<sup>11</sup> le lecteur comprend cependant que l'état de déraison dans lequel se trouve Véronique a été voulu par celle-ci, qui explique à son ami :<sup>12</sup> « Je n'ai que ma vie à vous offrir, vous le savez, puisque je n'ai pas d'innocence et que je suis la plus grande pauvre du monde !... ».<sup>13</sup> Le sacrifice librement consenti fait de la jeune femme une sainte chrétienne dont l'enfermement physique au sein de l'institution asilaire révèle, selon le narrateur, l'enfermement symbolique de toute l'institution ecclésiale : « L'Église est écroulée dans un hôpital de folles ».<sup>14</sup> En ce temps considéré par le narrateur et par Léon Bloy lui-même comme démesurément rationaliste, l'écrivain catholique construit une figure féminine en souffrance qui, par sa volonté de se donner entièrement aux autres – à l'image du Christ sur la croix –, fait perdurer une tradition héroïque chrétienne qui remonte aux premiers temps de l'Église et

10 LÉON BLOY, *La Femme pauvre*, Rennes, La Part Commune, 2004, p. 163. La trajectoire de Clotilde, qui, dans *La Femme pauvre* (1897), passe du statut d'Ève à celui de Marie, est largement similaire à celle de la Véronique du précédent roman de Bloy.

11 LÉON BLOY, *Le Désespéré*, Paris, Mercure de France, 1930, p. 424.

12 Véronique voit son « sauveur » Marchenoir comme une figure christique. Voir par exemple p. 114 : « Je [Véronique] ne suis pas assez savante pour vous le dire, mais quand j'ai vu notre ami si malheureux, il m'a semblé que je voyais Dieu souffrir sur la terre. » Elle confondait ainsi les deux sentiments, jusqu'à n'en faire qu'un seul ».

13 BLOY, *Le Désespéré*, cit., p. 217. La phrase suivante est : « Pour tout dire, une mystique de telle envergure se trouvait désorientée de n'avoir plus rien à souffrir ».

14 *ibidem*, p. 290. Voir aussi p. 218 : « L'action qu'elle venait d'accomplir, cette simple chrétienne, était aussi parfaitement inintelligible pour ses contemporains que pourrait l'être la Transfiguration du Seigneur aux yeux d'un hippopotame vaquant à son boubier. Une si haute température d'enthousiasme répugne invinciblement à la fuyante queue de maquereau de cette fin de siècle ».



surtout au Moyen-Âge, révéralé par Léon Bloy et Huysmans pour son grand nombre de saints.<sup>15</sup>

De manière moins passionnée, Huysmans va lui aussi remettre en cause, dans ses récits, l'étiologie de l'hystérie telle qu'elle est définie par la médecine républicaine du tournant du siècle. Si dès *À Rebours* (1884) l'écrivain – qui ne se convertit au catholicisme qu'en 1892, après la publication de *Là-bas* – invoque l'hystérie féminine pour décrire la figure décadente par excellence qu'est Salomé, « déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite [...] cause de tous les péchés et de tous les crimes », <sup>16</sup> c'est surtout dans ses écrits ultérieurs qu'il conteste la pertinence de cette notion médicale si floue. Dans *Là-bas* (1892), il fait dire à Des Hermies que

[...] les matérialistes se sont donné la peine de réviser les procès de la magie d'antan. Ils ont retrouvé dans la Possession des Ursulines de Loudun, des religieuses de Poitiers, dans l'histoire même des miraculés de Saint-Médard, les symptômes de la grande hystérie, ses contractures généralisées, ses résolutions musculaires, ses léthargies, enfin jusqu'au fameux arc de cercle. Eh bien, qu'est-ce que cela démontre ? [...] Et en admettant même que ce dernier point soit contrové, il reste toujours à résoudre cette insoluble question : une femme est-elle possédée parce qu'elle est hystérique, ou est-elle hystérique parce qu'elle est possédée ? L'Église seule peut répondre, la science pas.<sup>17</sup>

Lorsqu'ils interrogent l'hystérie, les médecins sont condamnés à décrire uniquement ce qu'ils voient et, puisqu'ils « décrètent que le Satanisme n'existe point », <sup>18</sup> nient toute explication d'ordre supranaturel. Décrétant, quant à lui, l'influence certaine exercée par l'âme en souffrance sur le corps, Des Hermies explique que « tout échoue sur cette maladie inexplicable, stupéfiante, [...] car il y a de l'âme là-dedans, de l'âme en conflit avec le corps, de l'âme renversée dans de la folie de nerfs ! » <sup>19</sup> Si dans *Là-bas* Huysmans, désormais au seuil de sa conversion, privilégie clairement l'interprétation religieuse des phénomènes hystériques, il met pourtant déjà en fiction cette « âme en conflit avec le corps » dans son roman *En rade* publié quelques années plus tôt, en 1887. L'écrivain catholique, à travers son protagoniste principal, Jacques Marles, critique les « savants [qui] annoncent » <sup>20</sup> des explications contradictoires pour expliquer la maladie de Louise, l'épouse du héros, qui souffre tout au long du roman de « maux inconnus et vagues » <sup>21</sup> qui ressemblent à de l'hystérie charcotienne. Si les médecins, toujours impuissants dans l'œuvre huysmansienne, ne peuvent expliquer la maladie, le narrateur donne quant à lui plusieurs indices qui poussent le lecteur à chercher au-delà de ses symptômes visibles la

15 Pour une analyse plus fouillée du *Désespéré* et de *La Femme Pauvre*, nous renvoyons à notre article *L'amour et la souffrance dans les romans de Léon Bloy : un écrivain contre son temps*, in «Loxias», LVIII (2017), <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=8732>.

16 JORIS-KARL HUYSMANS, *À Rebours*, Paris, Georges Crès et Cie, 1922, p. 110.

17 JORIS-KARL HUYSMANS, *Là-bas*, Paris, Tresse & Stock, 1895, p. 212.

18 *Ibidem*.

19 *Ibidem*, p. 213.

20 JORIS-KARL HUYSMANS, *En rade ; Un dilemme ; Croquis parisiens*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1976, p. 80.

21 *Ibidem*, p. 118.

mystérieuse maladie d'ordre spirituel dont souffre la jeune femme.<sup>22</sup> L'indice le plus significatif sans doute apparaît au moment où les deux époux rêvent sadiquement de ce à quoi leur vie ressemblerait sans l'autre. Seule scène du roman où la voix de Louise se fait entendre,<sup>23</sup> ce passage révèle les indignations de la jeune femme contre Jacques, qui, selon elle, est l'unique responsable des multiples ennuis qui accablent le ménage parisien réfugié au château de Lourps :

Mais aussi quelle insouciance de ses intérêts ! Maintes fois elle s'était inquiétée de ses placements d'argent, plus retorse, plus défiante que lui en ces matières. [...] Combien de fois s'était-elle exaspérée contre son mari qui était peut-être un homme supérieur dans elle ne savait quoi, mais qui était à coup sûr un béjaune, dans la pratique ! Que faire ? [...] et elle avait dû s'abstenir désormais de reproches, se répétant qu'après tout cette petite fortune n'était pas la sienne, se sentant, pour ainsi dire, dans la situation fautive d'une personne qui participe à un bien-être qu'elle ne détient pas.<sup>24</sup>

Dépendante économiquement et socialement, la jeune femme, qui regrette même pendant un moment d'avoir épousé Jacques, n'ose cependant pas extérioriser par la parole sa souffrance de femme soumise à l'autorité maritale, se répétant que son époux a fait preuve d'une grande générosité en l'épousant malgré sa pauvreté et au mépris de sa famille bourgeoise, opposée à cette union. Néanmoins, ce n'est pas parce qu'un processus psychologique complexe empêche Louise d'extérioriser ses rancœurs qu'elle n'en éprouve pas pour autant le besoin de le faire, d'où, selon nous, la somatisation de sa révolte intérieure, qui prend la forme de la folie hystérique. Pour autant, telle que mise en récit par Huysmans, cette rébellion passive qui « signifie obliquement », par le corps malade – devenant lui-même le « signe textuel d'un impossible à dire » –,<sup>25</sup> le mal-être intérieur de la jeune femme, ne signifie pas que l'auteur fasse preuve d'un féminisme précoce. La misogynie de l'écrivain catholique est bien connue et, nous semble-t-il, irréfutable. Ce qui nous intéresse plutôt ici est la manière dont la révolte intérieure de Louise se manifeste par le biais du corps féminin malade, détraqué, qui se prend pour cible lui-même.

Les héroïnes de Bloy et de Huysmans, représentées comme des « folles littéraires » passives, souffrent corporellement et ne peuvent pas agir sur leur destinée tragique. Ainsi, bien que Véronique ne revendique pas d'être aliénée par Marchenoir, il n'empêche que celui-ci lui demande à mots couverts de se défigurer pour lui éviter des tourments. Quant à Louise, sa maladie est directement liée à sa condition de femme soumise à son mari.

22 Louise souffre d'une « maladie dont les incompréhensibles phases déroutaient les spécialistes, une saute perpétuelle d'étisie et d'embonpoint, la maigreur se substituant en moins de quinze jours au bien en chair et disparaissant de même, puis des douleurs étranges, jaillissant comme des étincelles électriques dans les jambes, aiguillant le talon, forant le genou, arrachant un soubresaut et des cris, tout un cortège de phénomènes aboutissant à des hallucinations, à des syncopes, à des affaiblissements tels que l'agonie commençait au moment même où, par un inexplicable revirement, la malade reprenait connaissance et se sentait vivre » (*ibidem*, p. 42).

23 La grande majorité du roman ne se focalise que sur la parole du mari, ce qui est déjà en soi le signe d'une parole diminuée de la jeune femme au sein du ménage parisien.

24 HUYSMANS, *En rade ; Un dilemme ; Croquis parisiens*, cit., p. 126.

25 CHRISTINE DUPUIT, *Huysmans et Charcot : l'hystérie comme fiction théorique*, in « Sciences sociales et santé », VI (1988), pp. 115-131, p. 130.

## 2 MOUCHETTE ET THÉRÈSE DESQUEYROUX : LA « FOLLE LITTÉRAIRE » SUICIDAIRE ET CRIMINELLE

Quelques décennies plus tard, le personnage de la « folle littéraire » intéresse toujours les écrivains catholiques, quoique de manière moins systématique. L'apaisement des conflits entre la République et l'Église – particulièrement violent durant les années 1880-1910 – qui fait suite notamment à la réconciliation entre catholiques et républicains lors de la Première Guerre mondiale, de même que le déplacement progressif des théories médicales sur la folie féminine, qui, de l'hystérie corporelle, passe du côté des désordres psychiques (freudiens notamment), entraînent les écrivains catholiques des années 1920 vers une représentation profondément renouvelée des « folles littéraires ». Non plus axée sur le corps féminin passif et en souffrance, la folie féminine chez Georges Bernanos et François Mauriac s'oriente au contraire du côté d'une violence active qui, de manière significative, voit la sainte chrétienne bloyenne (souffrante) se transformer en « sainte » païenne bernanosienne (qui fait souffrir) et la bourgeoise huysmansienne malade (car soumise) se métamorphoser en bourgeoise mauricienne empoisonneuse (car révoltée).

Ce nouveau régime d'agentivité féminine visible chez les écrivains catholiques d'après-guerre a très certainement à voir avec l'évolution du droit des femmes et plus particulièrement avec l'ébranlement du mariage, qui fait naître de virulents débats entre les partisans et les détracteurs de l'amour libre et du mariage bourgeois au début du XX<sup>e</sup> siècle. À l'instar de Léon Blum qui, dans *Du mariage* (1908), propose d'octroyer la liberté sexuelle aux jeunes filles, de plus en plus de penseurs et d'écrivains se battent pour l'émancipation juridique et sexuelle des femmes. En littérature, on peut signaler l'événement important que représente la publication en 1922 du best-seller sulfureux *La Garçonne* de Victor Margueritte. Dans cette œuvre pour le moins provocatrice, Monique refuse son mariage planifié et s'émancipe totalement : elle se coupe les cheveux, prend un travail de décoratrice et jouit de l'amour libre avec des hommes et des femmes qu'elle rencontre à des soirées mondaines. Si la fin du roman replace la jeune femme dans les bras d'un homme, il n'en demeure pas moins que la philosophie de l'héroïne pourrait s'incarner dans cette phrase du narrateur : « Libre elle était, libre elle resterait ».<sup>26</sup>

Bernanos et Mauriac, dans leurs romans *Sous le soleil de Satan* (1926) et *Thérèse Desqueyroux* (1927), font écho à ce désir exprimé par Monique mais aussi par de plus en plus de vraies femmes de se libérer des contraintes qui pèsent sur leur corps et, de manière générale, sur leur vie. Pour ce faire, ces écrivains réinvestissent le motif romanesque de la « folle littéraire » – quelque peu délaissé par les écrivains catholiques mineurs des deux premières décennies du siècle –, non pour contester la conception de l'hystérie telle que forgée précédemment par les romanciers naturalistes, mais pour faire ressortir la douleur existentielle vécue par leurs héroïnes, qui refusent les lois des hommes concernant l'autorité et l'obéissance maritales et paternelles. L'inspiration de ces écrivains leur vient notamment de souvenirs personnels : Mauriac parle par exemple de ses réminiscences des « créature[s] sans âge » de son enfance, qui ne sont là que pour procréer. C'est en effet assez jeune qu'il prend conscience de « ce sentiment tragique de la sujétion, de l'as-

26 VICTOR MARGUERITTE, *La Garçonne*, Paris, Flammarion, 1922, p. 296.

servissement des femmes ».<sup>27</sup> Quant à Bernanos, « qui voit dans le[s] personnage[s] de Mouchette presque [des] personne[s] réelle[s] »,<sup>28</sup> il prie par extension pour toutes celles qui s'écartent de la « grand'route » lorsqu'il écrit : « La Mouchette de la *Nouvelle Histoire* n'a de commun avec celle du *Soleil de Satan* que la même tragique solitude où je les ai vues toutes deux vivre et mourir. À l'une et à l'autre que Dieu fasse miséricorde ! ».<sup>29</sup>

Comme le souligne Astrid Heyer, « chez Bernanos, Mouchette serait donc une incarnation de l'éternelle victime : victime des circonstances de sa vie, victime de ses propres illusions, victime de la littérature, victime de son désespoir et de son manque de foi ».<sup>30</sup> Le statut de la grande Mouchette est tout entier résumé dans ce vocable de « victime » qui prend une place si essentielle dans la théologie catholique et qui rappelle qu'à l'instar de la petite Mouchette de *Nouvelle histoire de Mouchette* (1937), l'adolescente païenne créée dix années plus tôt par Bernanos ne vit que de souffrances et de privations. Révoltée contre les différentes autorités qui régissent son existence – son père Malorthy, le marquis de Cadignan et le docteur-député Gallet –, la jeune fille s'enfoncé progressivement dans la haine des autres et de soi et, désespérée, se donne la mort en se tranchant la gorge avec un rasoir suite à sa rencontre nocturne avec l'abbé Donissan, le protagoniste principal du roman.

La révolte première de Mouchette vise l'autorité paternelle incarnée dans la figure de Malorthy, brasseur républicain. Comprenant que sa fille est enceinte mais ne parvenant pas à lui faire avouer le nom du père, Malorthy se rend chez le marquis de Cadignan, son rival aristocratique qu'il soupçonne d'être l'amant de la jeune fille ; et, parce que le marquis nie son aventure amoureuse avec Mouchette, Malorthy énonce le mensonge fondateur qui, dans la mesure où il corrompt la vérité (nécessairement une), entraîne le cycle mensonger (par essence multiple) qui contamine les autres personnages ainsi qu'une tare héréditaire irrésistible : « Ce mensonge [la fille aurait avoué sa liaison] lui parut sur le champ une ruse honnête. De plus, il eût été bien embarrassé de se dédire. Une idée seulement traversa toutefois sa cervelle, mais qu'il ne put fixer, et dont il ne sentit que l'angoisse. Entre deux routes offertes, il eut cette impression vague d'avoir choisi la mauvaise et de s'y être engagé à fond, irréparablement ».<sup>31</sup> Lancé « dans le royaume des mensonges qui, typiquement pour les personnages bernanosiens, procure l'effet d'une drogue »,<sup>32</sup> Malorthy ment ensuite à sa fille en lui disant que le marquis de Cadignan « a porté la main sur [lui] ».<sup>33</sup> Alors qu'il espère faire naître l'indignation filiale en faveur du père outragé, Mouchette défait cette espérance puisqu'elle idéalise le marquis, identifié désormais dans son esprit comme un « héros »<sup>34</sup> aimé davantage. Le rejet de la

27 FRANÇOIS MAURIAC, *L'Éducation des filles*, dans *Le romancier et ses personnages*, Paris, Presses Pocket, 1990, pp. 85 et 90, respectivement.

28 ÉRIC BENOIT, *Bernanos, littérature et théologie*, Paris, Cerf, 2013, p. 200.

29 Préambule de GEORGES BERNANOS, *Nouvelle histoire de Mouchette*, Paris, Plon, 1947, p. 3. C'est l'auteur qui souligne.

30 ASTRID HEYER, *La femme dans le monde imaginaire de Georges Bernanos*, Berne, Peter Lang, 1999, p. 46.

31 GEORGES BERNANOS, *Sous le soleil de Satan*, Paris, Plon, 1926, pp. 21-22.

32 HEYER, *La femme dans le monde imaginaire de Georges Bernanos*, cit., p. 37.

33 BERNANOS, *Sous le soleil de Satan*, cit., p. 30.

34 « Le cœur de la petite révoltée battit plus fort, moins à la pensée de l'outrage fait à son seigneur maître, qu'à l'image entrevue du héros, dans sa magnifique colère... Sa main ! Cette terrible main !... Et d'un regard

figure paternelle s'explique notamment par le manque d'affection dont fait preuve Malorthy pour sa fille depuis sa naissance. Ainsi, il refuse par exemple que Mouchette ait des amies, les croyant corrompues par le clergé. Celui qui « ne confronta jamais que sa conscience et son grand livre »,<sup>35</sup> à savoir son livre de comptabilité, emblème chez Bernanos de l'esprit bourgeois aliénant et matérialiste, ne peut espérer comprendre le profond désir de liberté de Mouchette, dont la réalisation n'est possible, selon l'écrivain, que par l'acceptation du « Grand Livre » divin. Englué dans le paraître, Malorthy ne prête attention qu'à l'apparence de sa fille en société et, moralement parlant, ne se réfère qu'à lui-même : « Pour la voir en robe du dimanche, sagement peignée, pour entendre son rire vif et frais, le père Malorthy ne doutait point que sa demoiselle fût accomplie, "élevée comme une reine", disait-il parfois, non sans fierté. Il disait encore : "J'ai ma conscience, cela suffit" ». <sup>36</sup>

Si Malorthy est incapable de concevoir le désir de respiration éprouvé par la jeune fille, qui étouffe dans « leur [de ses parents] maison de briques et leur jardin de poupee »,<sup>37</sup> la mère de Mouchette n'est pas non plus en mesure de remédier au manque d'amour dont souffre sa fille. Présentée par le narrateur comme une figure antithétique, cette mère « vertueuse par état »<sup>38</sup> n'est là que pour mieux accentuer la maturité amoureuse de sa fille, qui à seize ans « savait aimer (non point rêver d'amour, qui n'est qu'un jeu de société)... ». <sup>39</sup> Alors que la mère Malorthy n'a jamais connu l'amour vrai, ses mystères, ses délices et ses tourments, s'étant contentée d'un mariage de convenance où tout est arrangé et déjà connu, Mouchette au contraire ressent la complexité de l'amour, qui oscille sans cesse entre le connu et l'inconnu, la certitude et le risque, le bien et le mal ; cet amour véritable rappelle les amours d'Ève et d'Adam au jardin d'Éden, qui varient entre obéissance et tentation, c'est-à-dire, ultimement, entre Dieu et le Diable : « Germaine savait aimer, c'est-à-dire qu'elle nourrissait en elle, comme un beau fruit mûrissant, la curiosité du plaisir et du risque, la confiance intrépide de celles qui jouent toute leur chance en un coup, affrontent un monde inconnu, recommencent à chaque génération l'histoire du vieil univers ». <sup>40</sup> Si Mouchette, telle une nouvelle Ève, doit « recommencer l'histoire du vieil univers », c'est à cause du choix qu'elle doit nécessairement faire entre l'Espoir divin et le Désespoir diabolique ; car, comme nous le verrons, la tragique histoire de Mouchette fictionnalisée par Bernanos n'est pas la banale histoire amoureuse d'une jeune fille qui « rêv[e] d'amour », mise en récit à l'infini dans les romans sentimentaux du début du XX<sup>e</sup> siècle en France. <sup>41</sup> Alors que la plupart des fictions catholiques du tournant du siècle s'intéressent beaucoup au personnage de la jeune fille (amoureuse), celle-ci est très rarement amenée à faire un choix définitif entre Dieu et le Diable ; et si Mouchette, à l'instar des héroïnes des romans sentimentaux, vit bien des histoires amou-

perfade, elle en cherchait la trace sur le visage paternel » (*ibidem*).

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> Voir en particulier des auteures comme Mathilde Aigueperse, Mathilde Alanic, Berthe Bernage, Jean de la Brète ou encore Delly.

reuses, celles-ci se révéleront insatisfaisantes pour l'héroïne bernanosienne, qui sera de plus en plus blessée dans son amour-propre ; jusqu'au moment où la jeune fille, guidée par le Diable, accomplira le péché ultime condamné par le catholicisme, le suicide.

Pour tomber entre les mains du Malin, néanmoins, Mouchette doit d'abord connaître le désespoir qui passe principalement, chez elle, par les déboires amoureux répétés. Sommée par son père de choisir entre ses parents et son amant, la jeune révoltée refuse. Ce « non »<sup>42</sup> proféré par Mouchette à l'endroit de son géniteur, énoncé performatif qui rappelle la rébellion de Satan contre son Créateur, enclenche le processus d'émancipation de la tutelle parentale souhaitée par la jeune fille : « Parce que les dés étaient jetés, en pleine bataille, elle se sentait si libre, si vivante ! Ce non, sur ses lèvres lui parut aussi doux et aussi amer qu'un premier baiser. C'était son premier défi ».<sup>43</sup> Cette remise en cause directe de l'autorité paternelle constitue une véritable transgression, un déplacement de l'équilibre familial bourgeois qui entraîne l'exclusion progressive de la jeune fille de l'institution domestique. La mère Malorthy, imprégnée qu'elle est des conventions fermées de son milieu, ne peut expliquer le comportement de sa fille que par la folie : « – Elle est folle, Seigneur Dieu ! gémissait maman Malorthy, en levant les bras au ciel, folle à lier ! ».<sup>44</sup>

Éprise d'un irrépressible sentiment de liberté, Mouchette quitte sa vie ordonnée et le domaine familial étouffant de conformisme, symbolisé par ce « jardin aux ifs taillés »<sup>45</sup> qu'elle traverse pour rejoindre l'homme qu'elle croit aimer et qui lui paraît être le seul qui la comprenne. Néanmoins, le marquis de Cadignan se révèle être un lâche qui a peur du scandale et de la colère de Malorthy. Ramenant la révolte de l'enfant contre l'injustice du monde bourgeois à un banal « coup de tête d'écolière »,<sup>46</sup> le marquis ne fait qu'humilier Mouchette et réduire à néant ses espoirs, créant par là même la possibilité de son abandon à la parole diabolique, qui se substitue d'autant mieux aux paroles du marquis qu'elle ne provient pas de l'extérieur mais de la conscience même de la révoltée :

« Rien n'est changé, murmurait-elle, rien de nouveau... » Mais contre l'évidence, une voix intérieure, mille fois plus nette et plus sûre, témoignait de l'écroulement du passé, d'un vaste horizon découvert, de quelque chose de délicieusement inattendu, d'une heure irréparablement sonnée. À travers son bruyant désespoir, elle sentait monter la grande joie silencieuse, pareille à un pressentiment. [...] Dès ce moment, son proche destin se pouvait lire au fond de ses yeux insolents.<sup>47</sup>

Entraînée par Satan, père du mensonge, Mouchette se venge de son amant en affirmant qu'elle n'est pas enceinte et en prétendant être la maîtresse du docteur-député Gallet, le second rival du marquis de Cadignan. Fou de colère, l'amant viole la jeune fille, scellant ainsi l'espace de la rébellion féminine au moyen d'une réaffirmation physique de sa domination absolue de mâle ; à la suite du viol, « aveuglée par une rage inouïe, souf-

42 BERNANOS, *Sous le soleil de Satan*, cit., p. 26.

43 *Ibidem*, p. 29.

44 *Ibidem*, p. 25.

45 *Ibidem*, p. 22.

46 *Ibidem*, p. 26.

47 *Ibidem*, p. 39.

frant dans son orgueil plus que dans un membre blessé », <sup>48</sup> Mouchette tue son amant avec un fusil de chasse accroché au mur. Le geste criminel de la révoltée, d'une grande violence, est dirigé contre le détenteur de l'autorité, cet amant qui pense pouvoir exercer tout pouvoir sur le corps de l'adolescente souffrante.

Quelques mois après l'assassinat du marquis de Cadignan par Mouchette, celle-ci se rend chez son nouvel amant, qui n'est nul autre que le docteur-député Gallet. Incarnation parfaite de l'idée que se fait Bernanos du régime de la Troisième République – en même temps positiviste et anticlérical, d'où le tiret qui relie les deux mots –, le docteur-député ne croit pas Mouchette lorsqu'elle avoue, sous l'impulsion de la colère, être l'assassin du marquis. S'enfermant dans un discours médical positiviste bien connu, Gallet dresse un constat clinique et ne voit rien d'autre que de la « démence » <sup>49</sup> dans le comportement de la jeune fille. À l'instar du père Malorthy, de la mère et du marquis de Cadignan, le docteur-député ne prend pas au sérieux les paroles de Mouchette, rabaisant aux proportions d'un rêve d'enfant le secret meurtrier que révèle la jeune fille :

- Tu as fait un vilain rêve, Mouchette. Elle supplia de nouveau :
- Tu me rendras folle. Si je doute de cela aussi, que croirai-je ? Mais qu'est-ce que je dis, reprit-elle, d'une voix perçante. Depuis quand refuse-t-on de croire la parole d'un assassin qui s'accuse, et qui se repent ? Car je me repens !... Oui... oui...<sup>50</sup>

Le docteur-député Gallet parle d'hyperémotivité et, suite à la crise de Mouchette, d'hyperesthésie. Si elle ne remet jamais en cause la validité du diagnostic médical, la jeune fille se sent néanmoins dépossédée de son identité de révoltée, dépouillée de ce qui fait d'elle un être unique et irremplaçable qui a tenté de révéler son rejet de la condition féminine imposée aux femmes en commettant un crime passionnel. Néanmoins, l'assassinat n'ayant pas été élucidé par la justice, la prise en compte de la révolte de Mouchette par la société ne peut s'opérer. En ce sens, la société prive la jeune fille de son geste de révolte et, par l'intermédiaire du docteur-député Gallet, la considère comme une folle à guérir. Mouchette passera d'ailleurs par la suite un mois dans un asile, accouchant d'un enfant mort, avant d'être ostracisée par l'ensemble de la communauté villageoise, qui la considère atteinte de l'inguérissable « maladie noire ».

Contrairement aux figures féminines dites folles des romans de Bloy et de Huysmans, dont la douleur causée par leur condition féminine passe par une dégradation (volontaire ou non) du corps, l'héroïne de Bernanos, de son côté, repousse le schéma pré-organisé d'un mariage convenu « au bras d'un sot » <sup>51</sup> en attaquant non pas uniquement son propre corps – ce qu'elle fera bien sûr en se suicidant –, mais aussi celui du marquis de Cadignan ; et, si Mouchette tue le marquis et personne d'autre, c'est non seulement parce qu'il lui enlève sa révolte en l'infantilisant, mais aussi parce qu'il la dépossède de son propre corps en la violant. Son identité perdue, la jeune fille n'a plus qu'une solution : tuer l'homme qui la prive d'elle-même. L'assassinat de l'amant par une jeune fille

48 *Ibidem*, p. 57.

49 *Ibidem*, p. 84.

50 *Ibidem*, p. 89.

51 *Ibidem*, p. 48.



est suffisamment rare dans les fictions catholiques des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle pour attirer l'attention ; mais il ne faut pas oublier que la révolte meurtrière et suicidaire de Mouchette ne pourrait être complète sans l'intervention directe du Diable, qui représente, pour ce début de siècle, un défi lancé par l'écrivain catholique au matérialisme de la Troisième République. Ainsi que l'explique Malcolm Scott, l'incarnation du Diable dans *Sous le soleil de Satan* est peut-être « le plus radical défi lancé au monde moderne que l'on puisse vraisemblablement trouver chez un écrivain du vingtième siècle ».<sup>52</sup>

C'est entre autres choses cette utilisation que fait Bernanos du Diable comme personnage à part entière que refuse Mauriac, qui évacue presque toute référence religieuse de son roman, même si à plusieurs reprises il dresse l'image trouble d'une femme qui aspire à devenir chrétienne. Thérèse Desqueyroux, comme Mouchette, s'éloigne des « folles littéraires » passives fin-de-siècle en ce qu'elle exprime sa révolte de femme mariée soumise en commettant un crime : elle empoisonne Bernard, son mari. Si la tentative d'empoisonnement est un échec, on peut pourtant dire que la révolte féminine chez Mauriac est encore plus radicale que chez Bernanos, car si Mouchette se suicide bel et bien, Thérèse ne détruit pas son propre corps et parvient même à se libérer de l'emprise familiale aliénante.

En écrivant *Thérèse Desqueyroux*, Mauriac s'intéresse au thème bien développé déjà de la femme mariée malheureuse, dont les archétypes sont Emma Bovary ou Jeanne dans *Une vie* (1883) de Maupassant. Élevée par sa tante Clara, une vieille fille sourde, Thérèse est délaissée par son père, qui ne lui donne aucun signe d'affection. Lycéenne « moqueuse »,<sup>53</sup> Thérèse doit néanmoins passer par le « rite initiatique » majeur de la vie des femmes, le mariage, qui instaure de fait un *avant* et un *après* de la jeune fille. Ainsi que l'explique le narrateur, « [...] peut-être cherchait-elle moins dans le mariage une domination, une possession, qu'un refuge. Ce qui l'y avait précipitée, n'était-ce pas une panique ? Petite fille pratique, enfant ménagère, elle avait hâte d'avoir pris son rang, trouvé sa place définitive ; elle voulait être rassurée contre elle ne savait quel péril ».<sup>54</sup> Ce péril innommé que la jeune femme ressent néanmoins est incarné par la tante Clara, dont le statut de vieille fille n'est pas à envier dans le milieu bourgeois. Réaliste et « raisonneuse »,<sup>55</sup> Thérèse sait que dans le monde bordelais dans lequel elle vit, le mariage est la seule garantie d'une position sociale stable et solide. D'ailleurs, elle trouve Bernard plus fin que les autres jeunes gens, et, si leur union est arrangée par les deux familles, elle est pourtant séduite par la quantité d'argent qu'elle possédera après son mariage. Néanmoins, le jour de son mariage est « étouffant »<sup>56</sup> et, au moment d'épouser Bernard, « Thérèse se sentit perdue. Elle était entrée somnambule dans la cage et, au fracas de la lourde porte refermée, soudain la misérable enfant se réveillait. [...] Au plus épais d'une famille, elle allait couvrir ».<sup>57</sup> Le vocable animalier renforce l'idée de la perte

52 MALCOLM SCOTT, *The Struggle for the Soul of the French Novel. French Catholic and Realist Novelists, 1850-1970*, Washington D.C., Catholic University of America Press, 1990, p. 242. C'est nous qui traduisons.

53 FRANÇOIS MAURIAC, *Thérèse Desqueyroux*, Paris, Grasset, 1989, p. 18.

54 *Ibidem*, p. 31.

55 *Ibidem*, p. 18.

56 *Ibidem*, p. 33.

57 *Ibidem*.

d'identité ressentie par la jeune femme lorsqu'elle prend le nom de son époux et entre dans sa famille. Chez les Desqueyroux, Thérèse a l'impression de ne pas exister sous une autre forme que celle de la femelle reproductrice qui, à l'instar des poules pondant des œufs sans arrêt, ne serait destinée qu'à rejouer perpétuellement l'acte de procréation, qui aliène définitivement la personnalité. Ainsi, loin de s'anéantir dans la maternité, la jeune femme repousse au contraire l'unique rôle maternel qui est censé sublimer sa vie. Cela l'entraîne à délaisser complètement sa fille Marie et à la placer entre les mains de celle qui fut pendant de nombreuses années son amie la plus proche : Anne de la Trave. Ne pouvant épouser Jean Azévédo, le tentateur parisien aux accents gidiens, Anne retrouve tout de même une certaine joie de vivre en compagnie de Marie. Si Thérèse juge « beau, ce don total à l'espèce ; [...] cet effacement, [...] cet anéantissement » opéré par la jeune femme, elle est convaincue que pour sa part elle ne pourrait pas supporter de « perdre toute existence individuelle ».<sup>58</sup> Obsédée par sa propre souffrance existentielle, l'héroïne refuse de se concentrer sur un autre objet qu'elle-même. Contrairement aux membres de la famille de son époux, qui glorifient le collectif (le clan) et rejettent le particulier (l'individu), Thérèse rejette n'importe quel type de lien affectif et tente sans cesse de réaffirmer son statut de sujet :

Comment lui [à Anne de la Trave] expliquer ? Elle ne comprendrait pas que je suis remplie de moi-même, que je m'occupe tout entière. Moi, il faut toujours que je me retrouve ; je m'efforce de me rejoindre... Anne oubliera son adolescence contre la mienne, les caresses de Jean Azévédo, dès le premier vagissement du marmot que va lui faire ce gnome, sans même enlever sa jaquette. [...] Mais moi, mais moi...<sup>59</sup>

Influencée par le discours rempli de clichés de Jean Azévédo, qui affirme par exemple que « chaque minute doit apporter sa joie, une joie différente de toutes celles qui l'ont précédée »<sup>60</sup> et que tout être doit « devenir soi-même »,<sup>61</sup> Thérèse empoisonne un jour son mari Bernard. Si Jean ne pousse pas directement la jeune femme à s'émanciper par la violence, il confie tout de même à l'héroïne son espoir de la voir un jour se « délivrer »<sup>62</sup> de l'étouffante Argelouse. Or, le seul moyen non-violent qui permettrait à la jeune femme d'aller à Paris serait de se séparer de Bernard, ce qui est pourtant fort peu probable dans un milieu où le divorce est perçu comme une atteinte à l'intégrité de la famille. En ce sens, le besoin informel ressenti par Thérèse au moment de commettre son crime a sans aucun doute un lien avec les propos tentants de Jean Azévédo et avec l'absence de toute autre échappatoire.

La tentative d'empoisonnement de Thérèse joue un double rôle dans l'œuvre de Mauriac. Elle permet à l'héroïne diminuée de se venger en brisant le clan unifié des Des-

58 *Ibidem*, p. 116.

59 *Ibidem*.

60 *Ibidem*, p. 63.

61 *Ibidem*, p. 68.

62 « Après cette rencontre dernière où il me donna rendez-vous dans un an, plein de l'espoir, me disait-il, qu'à cette époque je saurais me délivrer (j'ignore encore aujourd'hui s'il parlait ainsi légèrement ou avec une arrière-pensée. J'incline à croire que ce Parisien n'en pouvait plus de silence, du silence d'Argelouse, et qu'il adorait en moi son unique auditoire) » (*ibidem*, p. 71).

queyroux et, en même temps, de se libérer de la tutelle maritale en faisant converger toute la violence présente dans son cœur de révoltée en une seule personne, Bernard Desqueyroux : « Seul, dans ce néant, Bernard prenait une réalité affreuse : sa corpulence, sa voix du nez, et ce ton péremptoire, cette satisfaction. Sortir du monde... Mais comment ? et où aller ? ». <sup>63</sup> Détenteur de l'autorité par excellence et personnage devenu grotesque aux yeux de la jeune femme depuis sa rencontre avec Jean Azévédo, Bernard est la cible idéale pour la malheureuse épouse-et-mère en quête d'émancipation. L'héroïne, en tentant de tuer son mari, quitte son statut d'objet soumis à la violence pour celui de sujet violent.

Alors que le réflexe de tout lecteur est de se poser la question de savoir pourquoi Thérèse empoisonne son mari, il faut rappeler que Mauriac n'en donne jamais une explication claire et définitive. Au contraire, l'auteur préfère semer le trouble chez son personnage et son lecteur en construisant une figure féminine qui ne comprend pas le sens de son acte et ne parvient pas à l'expliquer. À la fin du roman, lorsque l'héroïne obtient finalement son indépendance – la jeune femme n'est pas condamnée par la justice grâce à l'aide de la famille Desqueyroux, qui ne veut pas que la réputation familiale soit ternie par l'affaire –, Bernard demande à sa femme la raison pour laquelle elle a tenté de le tuer. Ne sachant pas répondre, Thérèse assure cependant, en prenant une posture victimaire, qu'elle « céda[t] à un affreux devoir. Oui, c'était comme un devoir ». <sup>64</sup> Ainsi, Mauriac joue sciemment sur le flou qui entoure l'acte meurtrier de la jeune femme et le narrateur ne dit jamais directement s'il la croit davantage victime ou coupable. En ce sens, Mauriac et le narrateur s'opposent à la communauté d'Argelouse, pour qui aucune ambiguïté n'est possible ; pour eux, la jeune femme ne peut être que victime ou coupable : « Que ce fût ou non à son insu, Thérèse suscitait le drame pire que le drame, - : le fait divers ; il fallait qu'elle fût criminelle ou victime... ». <sup>65</sup>

Se trouvant à plusieurs reprises sur le seuil de la folie, la jeune femme sombre progressivement dans les ténèbres du délabrement psychologique, notamment pendant sa grossesse. Elle est d'ailleurs considérée comme folle par l'ensemble de la communauté d'Argelouse, y compris son propre père, qui affirme que toutes les filles sont des « hystériques quand elles ne sont pas des idiotes ». <sup>66</sup> Cependant, contrairement à Mouchette, la souffrance existentielle de Thérèse ne se traduit pas par une volonté de s'autodétruire, même si la jeune femme tente bel et bien de se suicider lors de sa longue et dure séquestration à Argelouse, due à la volonté de la famille Desqueyroux d'étouffer l'affaire.

### 3 DU GRABAT AU FUSIL : LA « FOLLE LITTÉRAIRE » EN MOUVEMENT

Entre les années 1880 et 1930, le thème de la « folle littéraire » évolue grandement dans la littérature catholique. Si Bloy et Huysmans utilisent plusieurs figures féminines dites folles dans leurs romans, c'est en partie pour critiquer la façon dont la fin du XIX<sup>e</sup>

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 124.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 114.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 13.

siècle perçoit l'expérience mystique d'une part et, d'autre part, la religion dans son ensemble : d'où l'importance de s'emparer de la notion d'hystérie pour combattre ses opposants. Alors que l'hystérie, dans le roman naturaliste, s'applique à un certain type de femmes qui possèdent des caractéristiques précises décrites par les médecins aliénistes et neurologues tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, l'hystérie que présente les romans catholiques d'après-guerre étudiés est une maladie appliquée à toutes les femmes qui ne suivent pas la route commune.

Si Bloy et Huysmans décrivent avec maints détails médicaux la souffrance vécue par Véronique et Louise, ils ne disent jamais que cette souffrance est due à la condition féminine des dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. Bien qu'ils représentent une douleur au féminin qui passe par la folie, ces écrivains ne semblent pas solidaires des femmes qui souhaitent s'émanciper de la tutelle masculine. Au contraire, Bernanos et Mauriac – et surtout l'écrivain bordelais – s'intéressent grandement à la souffrance féminine parce que la société française d'avant-guerre leur fournit des exemples personnels qui les marquent profondément. Ainsi, c'est parce que Mauriac ressent encore en 1933 « le sentiment tragique de la sujétion, de l'asservissement des femmes »<sup>67</sup> qu'il a connues lorsqu'il était enfant qu'il décide de donner son opinion sur l'éducation des filles ; et si la femme est, selon Bernanos, la « sœur tragique de l'enfant »<sup>68</sup>, c'est parce que la dure condition qui attend toutes les femmes ne peut que les rendre malheureuses et corrompre leur pureté enfantine originelle.

L'évolution des mentalités concernant le rapport entre les sexes et la réconciliation entre catholiques et républicains à l'occasion de la Première Guerre mondiale modifient grandement le rapport qu'ont les écrivains catholiques de l'entre-deux-guerres avec la « folle littéraire ». Chez ces auteurs, l'hystérie passive laisse la place à la folie active : alors que les « revendications » de Louise et les souffrances de Véronique passent par la destruction de leur propre corps, celles de Mouchette et de Thérèse passent d'abord par la destruction du corps des autres (hommes).

67 MAURIAC, *L'Éducation des filles*, dans *Le romancier et ses personnages*, cit., p. 90.

68 BERNANOS, *Sous le soleil de Satan*, cit., p. 85.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BENOIT, ÉRIC, *Bernanos, littérature et théologie*, Paris, Cerf, 2013. (Citato a p. 348.)
- BERNANOS, GEORGES, *Sous le soleil de Satan*, Paris, Plon, 1926. (Citato alle pp. 348-351, 355.)
- *Nouvelle histoire de Mouchette*, Paris, Plon, 1947. (Citato a p. 348.)
- BLOY, LÉON, *Le Désespéré*, Paris, Mercure de France, 1930. (Citato a p. 344.)
- *La Femme pauvre*, Rennes, La Part Commune, 2004. (Citato a p. 344.)
- CABANÈS, JEAN-LOUIS, *Le Corps et la maladie dans les récits réalistes (1856-1893)*, 2 t., Paris, Klincksieck, 1991. (Citato a p. 343.)
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982. (Citato a p. 343.)
- DU CAMP, MAXIME, *Les Convulsions de Paris*, t. I, Paris, Hachette, 1878. (Citato a p. 342.)
- DUPUIT, CHRISTINE, *Huysmans et Charcot : l'hystérie comme fiction théorique*, in «Sciences sociales et santé», VI (1988), pp. 115-131. (Citato a p. 346.)
- EDELMAN, NICOLE, *Les métamorphoses de l'hystérie. Du début du XIX<sup>e</sup> siècle à la Grande Guerre*, Paris, La Découverte, 2003. (Citato a p. 343.)
- HEYER, ASTRID, *La femme dans le monde imaginaire de Georges Bernanos*, Berne, Peter Lang, 1999. (Citato a p. 348.)
- HUYSMANS, JORIS-KARL, *Là-bas*, Paris, Tresse & Stock, 1895. (Citato a p. 345.)
- *À Rebours*, Paris, Georges Crès et Cie, 1922. (Citato a p. 345.)
- *En rade ; Un dilemme ; Croquis parisiens*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1976. (Citato alle pp. 345, 346.)
- LEMONNIER, CAMILLE, *L'Hystérique*, Paris, Charpentier, 1885. (Citato a p. 343.)
- MARGUERITTE, VICTOR, *La Garçonne*, Paris, Flammarion, 1922. (Citato a p. 347.)
- MAUGENDRE, LOUIS-ALPHONSE, *La Renaissance catholique au début du XX<sup>e</sup> siècle*, 6 t., Paris, Beauchesne, 1963-1971. (Citato a p. 342.)
- MAURIAC, FRANÇOIS, *Thérèse Desqueyroux*, Paris, Grasset, 1989. (Citato alle pp. 352-354.)
- *L'Éducation des filles, dans Le romancier et ses personnages*, Paris, Presses Pocket, 1990. (Citato alle pp. 348, 355.)
- PLET, CHARLES, *L'amour et la souffrance dans les romans de Léon Bloy : un écrivain contre son temps*, in «Loxias», LVIII (2017), <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=8732>. (Citato a p. 345.)
- SCOTT, MALCOLM, *The Struggle for the Soul of the French Novel. French Catholic and Realist Novelists, 1850-1970*, Washington D.C., Catholic University of America Press, 1990. (Citato a p. 352.)
- SERRY, HERVÉ, *Déclin social et revendication identitaire : la « renaissance littéraire catholique » de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, in «Sociétés contemporaines», XLIV (2001), pp. 91-109. (Citato a p. 342.)

## PAROLE CHIAVE

Folie ; Femmes ; Roman catholique ; Georges Bernanos ; François Mauriac.

## NOTIZIE DELL'AUTORE

Charles Plet est doctorant en cotutelle à l'Université de Montréal et l'Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle sous la direction d'Andrea Oberhuber et de Henri Scepi. Après s'être intéressé à la souffrance féminine chez quatre écrivains catholiques, il étudie, dans une perspective d'histoire littéraire et culturelle, la représentation de la « jeune fille » dans le roman catholique de la Belle Époque en France (1880-1918). Il est membre actif de Figura.

[charles.plet@orange.fr](mailto:charles.plet@orange.fr)


## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

CHARLES PLET, *Les figures de « folles littéraires » chez François Mauriac et Georges Bernanos. De l'hystérie fin-de-siècle à la « passion homicide » moderne*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IX (2018), pp. 341-357.

L'articolo è reperibile al sito <http://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.





## PRIMO LEVI, THE HEBREW BIBLE AND DANTE'S *COMMEDIA* IN *SE NON ORA, QUANDO?*

BRENDA SCHILDGEN – *University of California (Davis)*

Primo Levi's 1982 novel *Se Non Ora, Quando?* is a fictional version of the partisan activity of Eastern European Jews during the Second World War. Through allusions, echoes, parallelisms, and specific references to the Hebrew Bible and to Dante's *Commedia*, Levi systematically turns his story of these humble Eastern European Jewish peasants, craftsmen, artisans, and other fellow travellers into heroic narrative. He adapts the self-questioning and attempt at self-understanding of the Hebrew Bible to this contemporary story of loss of homeland and desire for a future home. By bringing this humanistic cultural legacy into the framework of a historical novel or fictionalized history, Levi transforms history into literature while using the western sacred and secular literary legacy to provide a matrix to organize what on the surface appears as the random and cruel unfolding of history.

L'opera di di Primo Levi *Se non ora, quando?* (1982) è una versione romanzata dell'attività dei partigiani ebrei dell'Europa orientale durante la seconda guerra mondiale. Attraverso allusioni, echi, parallelismi e precisi riferimenti alla Bibbia ebraica e alla *Commedia* di Dante, Levi trasforma sistematicamente in una narrazione eroica la storia di questi contadini e artigiani, ebrei dell'Europa orientale, e dei loro compagni di viaggio. Adatta l'esame personale e il tentativo di autocomprensione della Bibbia ebraica in questa storia contemporanea di perdita della patria e di desiderio di una futura casa. Inserendo questo lascito culturale umanistico nel quadro di un romanzo storico o di un resoconto storico romanzato, Levi trasforma la storia in letteratura mentre usa l'eredità letteraria occidentale sia sacra sia profana per fornire una matrice per organizzare ciò che sulla superficie appare come lo svolgimento casuale e crudele della storia.

Chi ha detto che i morti non hanno più potere?

PRIMO LEVI, *Se non ora, quando?*,  
Torino, Einaudi, 1982, p. 200

### I INTRODUCTION

Primo Levi's 1982 novel *Se Non Ora, Quando?*<sup>1</sup> is a fictional version of the resistance to Nazism by Eastern European Jews during the Second World War. Although it had been well-received in Italy, the novel was not particularly applauded in the United States<sup>2</sup> in contrast to *Survival at Auschwitz*, the original American title of Levi's first work, *Se questo è un uomo*,<sup>3</sup> published in English in 1955. Through allusions, echoes, parallelisms, and specific references to the Hebrew Bible and to Dante's *Commedia*, Levi systematically turns his story of these humble Eastern European Jewish peasants, craftsmen, artisans, and other fellow travellers into heroic narrative. He adapts the self-questioning and attempts at self-understanding of the Hebrew Bible to his contemporary story of loss of homeland and desire for a future home. By bringing this humanistic cultural legacy into the framework of a historical novel or fictionalized history, Levi transforms history into

1 PRIMO LEVI, *Se non ora, quando?*, Torino, Einaudi, 1982.

2 JONATHAN USHER, *Primo Levi, the Canon and Italian Literature*, in ROBERT S. C. GORDON (ed.), *The Cambridge Companion to Primo Levi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 171-188, p. 172.

3 PRIMO LEVI, *Se questo è un uomo*, Torino, De Silva, 1947.

literature while using the western sacred and secular literary legacy to provide a matrix to organize what on the surface appears as the random and cruel unfolding of history.

Levi's novel thus deliberates on actual historical events through a fictional narrative. In so doing he straddles the fiction-factual dichotomous view of history,<sup>4</sup> using the Jewish partisan activity on the eastern front and the partisans' sojourn to Italy and thence on to Palestine as the facts of the narrative while adopting fiction to enter their daily lives, their struggle to survive, and their joys and pain. The novel, in fact, recounts the history of Eastern European Jewish partisans as fiction (for all the characters are fictional) through two of the most revered texts of the western humanistic tradition, that is, Dante and the Bible. The Bible and Dante are neither in the background nor the foreground but provide the context that frames present experiences and concerns against those of the past and gives the foundation that connects the fundamental philosophical questions of the past, such as why evil exists and how do we manage to survive it to the present.

Critical assessment of Levi's work has consistently maintained that despite the horrors of twentieth-century historical failure (the Shoah, specifically), Levi rejected the pessimism current in twentieth-century literature (Pirandello, Proust, Musil, or Svevo, for example) and remained committed to Enlightenment values and to a secular version of humanism.<sup>5</sup> In a provocative study of Primo Levi, Jonathan Druker defines this humanist commitment as

Levi's type of humanism positions man, not God, at its center; it rediscovers human genius in centuries of European art and literature while marginalizing the religious content of these works; it subscribes to Enlightenment universality and the rights and dignity of the individual; it has faith in reason and in the capacity of the human mind to understand the material world; it has faith in the ability of language to convey meaning transparently, and [...] it remains at least partially optimistic about human nature and the prospects of social progress.<sup>6</sup>

Druker goes on to evaluate Levi's work in terms of what he calls posthumanism, linking this with postmodernism and thinkers like Emmanuel Levinas, Michel Foucault, and Jean-François Lyotard, as well as Theodor Adorno, all of whom «understand the Holocaust as a break in the expected trajectory of European civilization».<sup>7</sup> For example, Jean-François Lyotard wrote of "Auschwitz":

- 4 MICHEL DE CERTEAU, *History: Science and Fiction*, in *Heterologies: Discourse on the Other*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, pp. 199-221, p. 200.
- 5 JOSEPH FARRELL, *Introduction*, in *Primo Levi: The Austere Humanist*, ed. by JOSEPH FARRELL, Oxford, Peter Lang, 2004, p. 9. See also, among numerous others, GIAN-PAOLO BIASIN, *The Haunted Journey of Primo Levi*, in *Memory and Mastery: Primo Levi as Writer and Witness*, ed. by ROBERTA S. KREMER, Albany, New York, State University of New York Press, 2001; GIAN-PAOLO BIASIN, *Till My Ghastly Tale is Told: Levi's Moral Discourse from Se questo è un uomo to I sommersi e i salvati*, in SUSAN R. TARROW (ed.), *Reason and Light. Essays on Primo Levi*, Ithaca / New York, Cornell University Press, 1990, pp. 127-139; BRYAN CHEVETTE, *Appropriating Primo Levi*, in GORDON, *The Cambridge Companion to Primo Levi*, cit., pp. 67-85.
- 6 JONATHAN DRUKER, *Primo Levi and Humanism After Auschwitz: Posthumanist Reflections*, New York, Palgrave Macmillan, 2007, p. 5.
- 7 *Ibid.*, p. 9.

Following Theodor Adorno, I have used the name "Auschwitz" to signify just how impoverished recent Western History seems from the point of view of the "modern" project of the emancipation of humanity. What kind of thought is capable of "relieving" Auschwitz – relieving (*relever*) in the sense of *aufheben* (i.e., overcoming) – capable of situating it in a general, empirical, or even speculative process directed towards universal emancipation.<sup>8</sup>

This frontal attack on Enlightenment values violently brought into perspective because of the Holocaust contrasts radically with the kind of humanism to which Levi remained committed for the remainder of his life. The consequence of this interpretation of Levi against posthumanism produces a paradoxical pairing of newly recuperated Enlightenment optimism with the irruption of methodical and irrational violence perpetrated by Nazism.

The philosophical and historical probing of Western civilization in the wake of the Second World War by figures like Adorno, Foucault, and Lyotard severely questioned its humanistic legacy as well as the optimistic scientific teleological ideas of progress that the Enlightenment had promoted. Yet, one of the most remarkable features of some of the scholarly and intellectual awakening to the unspeakable horrors of Fascism and Nazism was a renewed engagement with the literary, artistic, and philosophical traditions of the West rather than a repudiation of them.<sup>9</sup> One can think immediately of a number of German Jewish intellectuals steeped in the European humanist traditions who found themselves exiled in the wake of the Nazi hegemony. Some of the most brilliant "English" intellectual work on the European Renaissance in the United States was indeed that of German Jewish refugees, all trained in German philology, whose scholarly work is carved into Renaissance Studies: Hans Baron, Ernst Cassirer, Felix Gilbert, Paul Oskar Kristeller, Erwin Panofsky, and of course, Erich Auerbach. In fact, in his *Epilegomena to "Mimesis"*, which appeared in 1953, six years after *Mimesis*, Auerbach responded to one of the many criticisms of *Mimesis*, a work not just steeped in the Western canon, but in a sense consecrating it:

*Mimesis* attempts to comprehend Europe, but it is a German book not only on account of its language. Anyone who is a little familiar with the structure of the humanities in various countries sees that at once. It arose from the themes and methods of German intellectual history and philology: it would be conceivable in no other tradition than in that of German romanticism and Hegel. It would never have been written without the influences that I experienced in my youth in Germany.<sup>10</sup>

8 JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *Note on the Meaning of 'Post'*, in *The Postmodern Explained: Correspondence 1982-1985*, ed. by JULIAN PEFANIS and MORGAN THOMAS, trans. by DON BARRY, Minneapolis, University of Minnesota press, 1993, p. 78.

9 JANE O. NEWMAN, *The Present Confusion Concerning the Renaissance: Burckhardtian Legacies in the Cold War United States*, in *Other Renaissances: A New Approach to World Literature*, ed. by BRENDA DEEN SCHILDGEN, GANG ZHOU, and SANDER L. GILMAN, New York, Palgrave/Macmillan, 2006, pp. 243-26.

10 ERICH AUERBACH, *Epilegomena to "Mimesis"*, trans. by JAN M. ZIOLKOWSKI, in ERICH AUERBACH, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, trans. by WILLARD R. TRASK. Fiftieth Anniversary Edition with an introduction by EDWARD W. SAID, Princeton, Princeton University Press, 2003, pp. 559-574, p. 571.

In Auerbach's both sad and affectionate concluding words in the *Epilogue*, written in 1945 in Istanbul, where he had fled from Germany as a refugee, he wrote,

I hope that my study will reach its readers – both my friends of former years, if they are still alive, as well as all the others for whom it was intended. And may it contribute to bringing together again those whose love for our western history has serenely persevered.<sup>11</sup>

This sentiment and this reverence represent a commitment to an enduring value in literature and art and the human spirit that produces them, and that survives and thrives despite the degradations of history. It is the same spirit that characterizes Primo Levi's work, what has been called his «moral poise» revealed in his «miniature of moral striving and reflectiveness»,<sup>12</sup> even while he never loses sight of the catastrophe and offense. For example, in chapter two of *Se Questo è un' uomo, Sul fondo*, an allusion to *Inferno* that would liken Auschwitz to hell, when Levi details how the Nazi officials in the camp systematically confiscated the prisoners' human dignity and identity, he adopts a language of inexpressibility akin to Dante's to evoke the indescribable,

Allora per la prima volta ci siamo accorti che la nostra lingua manca di parole per esprimere questa offesa, la demolizione di un uomo. In un attimo, con intuizione quasi profetica, la realtà ci si è rivelata: siamo arrivati al fondo.

But this allusion is not an ironic inversion of Dante's apophatic experience when words fail the poet at the moment of the heavenly vision, «Oh quanto è corto il dire e come fioco/ al mio concetto!» (*Par.* XXIII, vv. 120-121). Levi, with humility and without irony or hyperbole, likens the incommensurability of Auschwitz to divine ineffability. Experiences of both transcend speech and words cannot express either. Levi moves the transcendent to the immanent, Dante's sense of mystical incomprehension to the recognition that language can only fail any attempt to speak of the offense of the Shoah. Similarly, in *Se Non Ora, Quando?*, when the main character ruminates about human suffering, about which Levi writes, «Il mare del dolore non ha sponde, non ha fondo, nessuno lo può scandagliare» (187), he seems to reverse Dante's lines about the inscrutability of the divinity, «Però ne la giustizia sempiterna/ la vista che riceve il vostro mondo,/ com' occhio per mare, entro s'interna» (*Par.* XIX, vv. 58-60). In both allusions, Levi turns Dante's view of divine transcendent incommensurability into immanent human incomprehension but without irony or despair.

## 2 SE NON ORA QUANDO?

Breaking from concrete personal experience, in this work Levi chose to respond to the question as he put it, «Did [the Jews] really allow themselves to be led to the slaughter without resistance?» His answer to this rhetorical question was «In my opinion, this discussion is unhistorical and polluted by prejudices».<sup>13</sup> This novel features the heroic

<sup>11</sup> AUERBACH, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, cit., p. 557.

<sup>12</sup> IRVING HOWE, *Introduction*, in PRIMO LEVI, *If Not Now, When?*, trans. by WILLIAM WEAVER, New York, Simon and Schuster, Inc., 1985 (rept. Penguin, 1995), pp. 3-16.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 7.

resistance of partisans who, like the Dante of history, are permanent exiles, victims of loss of family, home, possessions and citizenship because they can never return to their homes. In a *Nota* that follows the novel, Levi wrote that his inspiration came from a story a friend had told him of the Jewish refugees from Eastern Europe who reached Milan in 1945. He says of these men and women, «che anni di sofferenze avevano induriti ma non umiliati, superstiti di una civiltà (poco nota in Italia) che il nazismo aveva distrutto fin dalle radici, stremati ma consapevoli della loro dignità» [261]). Despite enormous suffering, they were not humiliated but survivors and while Nazism had destroyed their civilization, Yiddish culture endured in them to preserve their dignity. The novel explores the dignity, culture, and self-understanding of these exiled and homeless men and women who trek across Europe to Italy, striving to reach Palestine

Levi had taken the title *Se Non Ora, Quando?* from the *Pirké Avoth, The Sayings of the Fathers*, a second-century collection of famous rabbinical quotations. In the novel, the quotation appears as the refrain in a “canzone” that summarizes the Jewish experience in Eastern Europe. One evening, the narrator tells us, Gedale, the leader of the Jewish band of partisans, a skilled violinist, who regularly plays for the group, accompanied by his violin, sings the following in Yiddish, although it appears in Italian in the text:

Ci riconoscete? Siamo le pecore del ghetto,  
 Tosate per mille anni, rassegnate all'offesa.  
 Siamo i sarti, i copisti ed i cantori  
 Appassiti nell'ombra della Croce.  
 Ora abbiamo imparato i sentieri della foresta,  
 Abbiamo imparato a sparare, e colpiamo diritto.  
 Se non sono io per me, chi sarà per me?  
 Se non così, come? E se non ora, quando?  
 I nostri fratelli sono saliti al cielo  
 Per i camini di Sobibór e di Treblinka,  
 Si sono scavati una tomba nell'aria.  
 Solo noi pochi siamo sopravvissuti  
 Per l'onore del nostro popolo sommerso  
 Per la vendetta e la testimonianza.  
 Se non sono io per me, chi sarà per me?  
 Se non così, come? E se non ora, quando?  
 Siamo i figli di Davide e gli ostinati di Massada.  
 Ognuno di noi porta in tasca la pietra  
 Che ha frantumato la fronte di Golia.  
 Fratelli, via dall'Europa delle tombe:  
 Saliamo insieme verso la terra  
 Dove saremo uomini fra gli altri uomini.  
 Se non sono io per me, chi sarà per me?  
 Se non così, come? E se non ora, quando? (119)

This song that Gedale insists is not an “inno” or hymn (120) synthesizes a central characteristic of the novel. Just as the Hebrew Bible represents a people’s history, memory, and self-understanding in the face of repeated exile and oppression, here the Bible’s core narratives provide the cultural means for these Eastern European Jews to place themselves in a biblical history that is ongoing. The first stanza situates them as the tailors, scribes, and cantors of Eastern European ghettos, the second as victims and survivors of Nazi atrocity, and the third, as sons of David, as resisters against oppression, all carrying within them the stone that killed Goliath, who now, as then, search for the “promised land” and a restored dignity: «Saliamo insieme verso la terra/ Dove saremo uomini fra gli altri uomini», that is Palestine.

Carlo de Matteis emphasizes the singular importance of the biblical and Talmudic texts to the self-understanding of the main character (Mendel) in *Se non ora, quando?* – even if Mendel is a non-believer – a Jewish self-understanding expressed in this canzone that Gedale sings. He writes,

L’intero libro è impregnato dello spirito di questa civiltà che ha il suo fondamento nelle sacre scritture della Bibbia e del *Talmud*, di cui vengono ripetutamente citati passi, formule, preghiere e compaiono personaggi – Mosè, Caino e Abele, Giacobbe, Sansone, Nabucodonosor, Raab ed altri – esemplari di gesti e situazioni che tornano ad attualizzarsi nel presente. Il riferimento alle scritture, tuttavia, non comporta sempre il riconoscimento della loro verità da parte di coloro che le citano, come è il caso del personaggio principale, Mendel, che se ne serve per ritorcerle contro un Dio nel quale non crede più, ma che continua a invocare in quanto nutrito di una religione che è parte di se stesso, connaturata al suo essere, finendo per assumere una dimensione culturale senza più fede nei suoi principi di origine divina.<sup>14</sup>

Furthermore, the refrain in the “inno” and also the title of the book, *Se non ora quando?* expresses Jewish apocalyptic thought, and in fact goes against historical materialism (whether of the Marxist or Fascist variety). Walter Benjamin, writing between 1939-40, explored this apocalyptic approach in his essay on the “concept of history.”<sup>15</sup> Written in the winter of 1939-40, this last essay that this philosopher of material culture wrote before the fateful events on the Spanish border that led to his suicide, confronts the question of how history can be understood. Composed when Hitler’s Germany had initiated its invasions, Benjamin’s essay responded to a critical time in history, and to an apocalyptic moment to think about history. Examining the theory of historical materialism, Benjamin linked it to the theory of messianic expectation that turns the past into a mere citation, thus rendering history in the service of winners,<sup>16</sup> making it akin to a type of “epochal” historical theory.<sup>17</sup> Benjamin instead advances an apocalyptic theory of history: «The tradition of the oppressed teaches us that the exceptional state in which we

14 CARLO DE MATTEIS, *Il romanzo dell’epos ebraico: Se non ora, quando?*, in «Italianistica Ultraiectina», VIII (2014), pp. 79-96, p. 84.

15 WALTER BENJAMIN, *Sur le concept d’histoire*, trans. by PIERRE MISSAC, in «Les Temps Modernes», III/25 (October 1947), pp. 623-634.

16 *Ibid.*, pp. 625-627.

17 For this idea of history, see ROBIN GEORGE COLLINGWOOD, *The Idea of History*, Oxford, Oxford University Press, 1956, pp. 49-50.

live is in reality the rule. We must form a concept of history that corresponds to this».<sup>18</sup> Benjamin argues that because the revolutionary or subjugated elements in society are uniquely able to recognize the apocalyptic moment, not just at the point of crisis in 1940 but throughout history, it is they that must assume an intense commitment to historical action.<sup>19</sup> This view closely parallels the Pauline apocalyptic approach to history, as expounded by Giorgio Agamben in his essay on Paul's Letter to the Romans.<sup>20</sup>

Turning back to the "inno" that is not an "inno," we see this same apocalyptic consciousness at work in the refrain: the voices understand themselves in a long history of suffering and resistance, but the history is not completed, it has not reached a terminus, as they act "ora" on behalf of themselves. They do not go without resistance. In another essay titled *Theses on the Philosophy of History* that concerns how to understand and act in the historical moment, Benjamin seems to cry out for action. Before the enemy would destroy all past legacies and the dead, living traditions and the future, this past must be seized for the present:

To articulate the past historically does not mean to recognize it "the way it really was" (Ranke). It means to seize hold of a memory as it flashes up at a moment of danger. Historical materialism wishes to retain that image of the past which unexpectedly appears to man singled out by history at a moment of danger. The danger affects both the content of the traditions and its receiver. The same threat hangs over both: that of becoming a tool of the ruling classes. In every era the attempt must be made anew to wrest tradition away from conformism that is about to overpower it [...] Only that historian will have the gift of fanning the spark of hope in the past who is firmly convinced that even the dead will not be safe from the enemy if he wins. And this enemy has not ceased to be victorious.<sup>21</sup>

This is the same sentiment expressed in this "inno," which is a historical lamentation, a search for historical self-understanding, and a call for action. It provides a fitting title for the novel, which follows a similar trajectory. It expresses the losses and aspirations of a defeated people, whose link to biblical narrative gives them the "spark of hope" to possibly survive their enemy.

In the remainder of this essay, I will be discussing how Levi employs biblical narratives and Dante's *Commedia* to situate fictionalized historic events in the sacred and secular literary traditions of the West.<sup>22</sup> In this process, while never denying the cen-

<sup>18</sup> BENJAMIN, *Sur le concept d'histoire*, cit., p. 628.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 632-634.

<sup>20</sup> For this interpretation of Paul, see GIORGIO AGAMBEN, *Il tempo che resta: un commento alla lettera ai Romani*. Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 60-84.

<sup>21</sup> WALTER BENJAMIN, *Theses on the Philosophy of History*, in *Illuminations: Essays and Reflections*, trans. by HANNAH ARENDT, New York, Schocken Books, 1968, pp. 253-64.

<sup>22</sup> On Levi and the Hebrew biblical and Talmudic canon, see DE MATTEIS, *Il romanzo dell'epos ebraico: Se non ora, quando?*, cit.; TERESA AGOVINO, *Se non ora, quando? Citazioni talmudiche e bibliche nell'opera di Primo Levi*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVIII congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Padova, 10 - 13 settembre 2014)*, ed. by GUIDO BALDASSARRI et al., Roma, Adi editore, 2016, <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/AGOVINO%282%29.pdf>. Others have written on Dante's poetry in Levi's work as well as on Levi's use of the Italian canon. See for example, for Dante and Levi, LYNN M. GUNZBERG,



tral importance of “ora,” he still contrasts the ephemerality of humans and their history to the quasi permanence of this cultural tradition,<sup>23</sup> the means whereby we can both interpret history and its horrors and also survive it. These intertextual references and allusions to Dante and to the Bible undergird the thematic threads of exile and Jewish-self-understanding that traverse the novel.

The novel begins with what we might identify as a twentieth-century *topos*: the clock. The mechanical clock, in the urban setting of Kafka’s *Metamorphosis* or Charlie Chaplin’s metropolitan *Modern Times* symbolizes man ruled by machine. In a village in Western Russia, quite the opposite to these visions of twentieth-century metropolitan “progress” and simultaneous mechanization of the human, the clock on the church steeple had stopped working during the Russian Revolution, and even the bell ringer, after the bell rope broke could only use the radio and his gun to announce the time. But when the Germans came, they confiscated the gun, «e il paese è rimasto senza ore» (3). In the village from which the main character, Mendel, Menachém, which means “consolatore,” even though «non ha mai consolato nessuno» (4), he was «l’orologiaio» (4), a “watchmender,” the one who metaphorically starts time up again. But his village had no time. Just like Eden, this stopped time provides a fitting beginning for a novel that asks about the time of now, “ora.” In his village that «era Strelka, perché questa Strelka non c’è più» (4), he had a wife who «sta nella fossa» of Jews and Christians, and when he thinks about it now, «sembra il Giardino dell’Eden, e mi taglierei una mano perché il tempo camminasse all’indietro e tutto tornasse come prima» (4). This nostalgic evocation of Mendel’s village of Jews and Christians, synagogue and church, and ducks and goats as a pre-lapsus timeless Eden is characteristic of Levi’s systematic juxtaposition of the revered texts of the West, in this case, the Bible and Dante’s *Comedy*, against the current historic events.

Levi returns to the bell tower that signals the renewal of time later in the novel when the war ends. As Mendel wakes:

Ma poi il suo orecchio, acuito dal silenzio, colse un suono improbabile, infantile, non sentito da anni. Campane: erano proprio campane, uno scampanio tenue, fragile, filtrato dalla terra che li seppelliva; un carillon giocattolo che suonava a festa e voleva dire che la guerra era finita.

Fu sul punto di svegliare i compagni, ma si trattenne: più tardi, c’era tempo, ora aveva altro da fare. Che cosa? Fare i conti, i suoi conti. Si sentiva come sfuggito a un mare in tempesta, e approdato solo su una terra deserta e sconosciuta. Non

*Down Among the Dead Men: Levi and Dante in Hells*, in «Modern Language Studies», XVI/1 (1986), pp. 10-28, a discussion of *Se questo è un’uomo* and Dante’s *Inferno*; also, see her essay, “Nuotando altrimenti che nel Serchio”: *Dante as Vademecum for Primo Levi*, in TARROW, *Reason and Light*, cit., pp. 82-98, which looks at Dante in *Survival in Auschwitz*; also RISA B. SODI, *A Dante of Our Time: Primo Levi and Auschwitz*, New York, Peter Lang, 1990 and *La terza via: Dante and Primo Levi*, in «MLN», CXXVII/1 (2012), pp. 199-203; LINO PERTILE, *Songs Beyond Mankind: Poetry and the Lager from Dante to Primo Levi*, Binghamton, NY, Center for Medieval and Renaissance Studies, 2013; STANISLAO PUGLIESE, *The Legacy of Primo Levi*, New York, Palgrave Macmillan, 2005. On Levi’s use of the Italian canon in general, see USHER, *Primo Levi, the Canon and Italian Literature*, cit.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 180.

pronto, non preparato, vuoto; tranquillo e scarico, come è tranquillo un orologio scarico (199).

«Si sentiva come sfuggito a un mare in tempesta» alludes to the common image captured in the first simile of the *Commedia*, when Dante-pilgrim looks back «E come quei che con lena affannata/ uscito fuor del pelago a la riva/ si volge a l'acqua perigliosa e guata» (*Inf.* I, vv. 22-24) as well as to the beginning of *Purgatorio* when the poet refers to the inferno, which he has just left, as «il mar sì crudele» (*Purg.* I. 3). This echo ties Mendel's reverie to Dante the pilgrim's retrospective gaze to what might have drowned him and to his survival at the beginning of the poem. But Levi's literary move brings Dante's otherworld journey (recounted as actually looking backward to the experience) alongside Mendel's thoughts about the horrors of the war he seems about to leave behind. Thus, deploying the humanistic poetic and religious traditions to frame contemporary history, Levi alludes to the escape from suffering and hell in Dante's poem to characterize the Second World War and the experiences of this band of Jewish exiles.

A major feature of Levi's style in this novel is the recourse to typology, a standard medieval and specifically Dantean literary technique. Typological epic patterns of exile and return pervade the novel. The work actually begins in a dark wood, evoking the post-lapsarian un-Edenic beginning of *Inferno*, with the main character Mendel, having lost everything in mid-life: his wife, his work, and his natal village. As in the *Commedia*, Levi situates his main character, who, like Dante, finds himself exiled without family, friends, home: «Tu lascerai ogne cose diletta/ più caramente; e questo è quello strale/ che l'arco de lo essilio pria saetta» (*Par.* XVII, vv. 55-57). Mendel, exiled from his village and wandering in a dark forest alone meets a man, Leonid, who will become his companion. Like Dante in *Inferno* I in a biblical wilderness, Mendel understands his loss of his natal village as parallel to the human exile from Eden, saying of his erstwhile village, «e adesso a pensarlo mi sembra il Giardino dell'Eden» (4). When he offers hospitality to Leonid, Mendel likens this nomadic encounter to that of the patriarch of exile, Abraham, «Avrei dovuto anch'io fare quattro porte alla mia casa, una per ogni parete, come aveva fatto Abramo» (7); and why four doors? So other wayfarers (viandanti) could find entrance. Levi has here linked several typological narratives of exile (Eden, Abraham, and Dante), establishing the main theme of the novel, the journey from home as an exile and towards another home.

In tying the exilic condition in this novel to the search for a homeland, Levi can move beyond the lachrymose history that is the story of the Jewish people, focusing instead on the journey away from exile. Mendel's ruminations and self-understanding of his experiences and situation are informed, as he says, less by the Bible than the Talmud and the Mishnah, «Da bambino ero allievo di quel rabbino che ti ho detto. Ma adesso sta nella fossa anche lui, e io ho dimenticato quasi tutto. Ricordo solo i proverbi e le favole» (7).

Mendel specifically evokes biblical narratives of exile and new life as patterns of repetition whereby he understands his own experience and those in the same situation. Thus, he is an exile from Eden, or is Abraham the nomad, as discussed above. When the partisans in the band, particularly the old face more tribulations, Mendel is reminded of

Moses in exile. They would return to the ghetto and face tribulations they know rather than the unknown:

Preferivano la servitù e il pane scarso del nemico: come dargli torto? Tornò a mente a Mendel una voce terribile di tremila anni prima, la protesta che avevano rivolta a Mosé gli ebrei incalzati dai carri del Faraone: Mancavano dunque le tombe in Egitto perché tu ci conducessi a morire qui? Servire gli Egizi era per noi sorte migliore che morire nel deserto – Il Signore nostro Dio, il Padrone del Mondo, aveva diviso le acque del Mar Rosso, e i carri erano stati travolti. Chi avrebbe diviso le acque davanti agli ebrei di Novoselki? Chi li avrebbe sfamati con le quaglie e la manna? Dal cielo nero non scendeva manna, ma neve spietata (62-63).

Mendel equates the wandering band of Jewish exiles typologically to their progenitors in the desert of Exodus. Divine intervention in the Bible brought the Hebrews out of Egypt, but no divinity saves Mendel's world. The Hebrews in the desert, even after God had divided the Red Sea so they could flee, grew disgruntled. Why wouldn't these refugees from Nazism, who had no manna from heaven and only the miserable snow do the same? And indeed they chose «il proprio destino» (63).

In another example of a biblical narrative providing a typological reference for self-analysis, when Leonid distances himself from Mendel, Mendel ruminates «che lui non era responsabile di quanto Leonid faceva o non faceva, ma mentre diceva così percepiva come un prurito intorno al cuore, perché si era accorto che le parole che gli erano uscite di bocca erano quelle che aveva dette Caino quando il Signore gli aveva chiesto conto di Abele» (52). When Mendel and Line, Leonid's woman, make love and Leonid surreptitiously abandons the partisan group, this likening of Mendel's relationship to Leonid as Cain to Abel returns to the novel. Again, Mendel wonders,

Leonid non era morto [...] e lo sai, tu, se non è morto? Se non lo hai ucciso tu, che eri il suo fratello, e che quando ti hanno chiesto conto di lui hai risposto con l'insolenza di Caino? Forse gli hai tolto la sola cosa che aveva (141).

Here the character sees himself as a “new Cain,” a betrayer of his brother. But Line, on the other hand, Mendel likens to Raab, Raab of Jericho, «Di nessuno e di tutti» (139), «Raab: la santa peccatrice di Gerico» (236), she who opened the gates to Jericho, the “new life,” so that the Hebrews could finally find a home and return from exile. The value of typology here is that it facilitates the character's moral inventory, offering a means for self-scrutiny and also a means for understanding the present in terms of a catena of biblical and Talmudic texts.

The Bible and Dante, thus, give the literary means for historical questioning and for self-understanding that establishes a continuity with the past and its legacy. This turn to the humanistic and sacred canons cannot thwart the sufferings of the present, but it can introduce questions, that is, raise perplexing problems with which humans perennially wrestle. Among these and central to this novel are why evil exists and why revenge might be wrong. The Book of Job could be considered the supertext that informs the entire narrative, and Job-like questions occur at the very beginning of the novel with Mendel asking:

... sono cose incomprensibili, perché i treni corazzati li hanno fatti i tedeschi, ma i tedeschi li ha fatti Dio; e perché li ha fatti? O perché ha permesso che il Satàn li facesse? Per i nostri peccati? E se un uomo non ha peccati? O una donna? E che peccati aveva mia moglie? O che forse una donna come mia moglie deve morire e giacere in una fossa con cento altre donne, e con i bambini, per i peccati di qualcun altro, magari per i peccati stessi dei tedeschi che le hanno mitragliate sull'orlo della fossa? (9-10)

The historical narratives of the Hebrew Bible, that is the Deuteronomic histories (Joshua-Kings), when “God” frequently intervenes in human affairs, pose these same questions. The central tenet in these narratives is that because of Israel’s covenantal relationship with God, the Israelites can have the promised land, but breaching this covenant will result in the people’s destruction and exile. The answer to the question, «Why are we constantly oppressed» assigns blame to the Israelites: «Once again they did wrong in the eyes of the Lord» (for example, *Judges* 3.7, 3.12, 6.110.6, 13.1, *passim*; or *1.Kings* 15.34, 16.30, 22.52). In this simplistic “sin-punishment” historic theory, failure to do as the Lord demands will result in suffering and exile.

Mendel, “the consoler,” however, is asking Job-like questions, in which answers are more elusive. The Book of Job was likely written at the time of a national disaster, probably the beginning of the Babylonian exile. Like Mendel, Job refuses to accept the simple pieties that assign blame. The biblical text offers four explanations for why Job suffers: a) he really wasn’t pious enough; b) he has done wrong and is being punished; c) God has withdrawn from human affairs and suffering is therefore random; d) God’s ways are incommensurable.<sup>24</sup> The first two express the simplistic view, as proposed by Job’s friends. As Mendel puts it, «Per i nostri peccati?» or «per i peccati di qualcun altro, magari per i peccati stessi dei tedeschi che le hanno mitragliate sull’orlo della fossa?» just as found in the Deuteronomic histories, where innocent and guilty suffer alike in the collective punishment. The latter two raise the question of God’s absence, and here Mendel’s answer is «sono cose incomprensibili», that his innocent wife and all the children should die. Mendel, one assumes asking the question that anyone with such an experience might ask, understands that innocents have died, that God is absent, there was no manna, no divine intervention, no reward and punishment, just incomprehensible sacrifice. By having Mendel ask Job-like questions, Levi follows in the typological reading of these fictional characters in a historical setting to mount an inquiry into the nature and reason for suffering. But he does not give the answers provided by the sacred text. The sacred text, however, gives him the means to connect these current historic events to the fundamental questions they raise about the nature and reason for suffering but with no answer other than that they cannot be explained. Suffering follows from systematic acts of meaningless violence.

<sup>24</sup> Still the most provocative discussion of the Book of Job is MARTIN BUBER, *The Question of the Generation of Job*, in «Moznayim», XIII (1941), pp. 322-331, actually written before the atrocities of the Nazi regime had begun in earnest, but already for-seeing what would occur. For Buber, unlike Levi, the answer to the question why is God absent, came in God’s presence and response to Job to remember the great gift and wonder of creation.

Confronting the experience of such senseless suffering also raises the issue of “vendetta.” The question, “Why us?” perhaps calls for “vendetta.” If innocents have been killed, why should not the guilty pay for their crimes? This is another question for which the Bible offers innumerable answers. But Levi, with no divine apparatus to adjudicate, swerves far from Dante’s just universe where wrongdoers pay and are punished for their actions. The band discusses this desire for revenge, initiating it with a humorous question, «ammazzare di sabato non è peccato?» (166). Ròkhele Bianca responds instantly, «Ammazzare è peccato sempre» (166). But when the question arises of whether killing an SS is a sin, Ròkhele Bianca, whose rabbi husband was killed by the SS, reveals her ethical confusion – after all, Samson, a hero, killed a Philistine, and the SS are like the Philistines. This theoretical discussion becomes an ethical test later in the novel when Ròkhele Nera, she who had survived the ghetto, Treblinka, and the war, is shot in a German village when the war is over: «Una donna, di venti’ anni, neppure una guerriera; una donna scampata al ghetto e a Treblinka, uccisa in tempo di pace, a tradimento, senza motivo, da una mano tedesca» (225-26).

The band, almost without thinking, decides on instant revenge, while Mendel, again in typological fashion calls up a biblical parallel:

[...] mentre a Mendel tornavano a mente immagini lontane, sbiadite et importune, immagini che ti inceppano invece di sospingerti. Simone e Levi che vendicano col sangue l’affronto fatto dai Sichemiti alla sorella Dina. Era stata giusta quella vedetta? Esiste una vendetta giusta? Non esiste; ma sei uomo, e la vendetta grida nel tuo sangue, e allora corri e distruggi e uccidi. Come loro, come i tedeschi (226).

In other words, he raises the typological parallel of Jacob’s sons Levi and Simone, who avenge their sister Dina against the Sichemites, one of whom had raped their sister. But, Mendel asks, is this just? Seeking ethical self-understanding, he conjures yet another biblical narrative that actually does not provide the model answer. Worse, he asserts that taking vengeance makes them just like the Germans, killing and destroying. After the successful raid in which they kill ten Germans, Line says that «Vanno sul conto dei milioni di Auschwitz» (227). But this does not satisfy Mendel. For him,

Il sangue non si paga col sangue. Il sangue si paga con la giustizia. Chi ha sparato alla Nera è stato una bestia, ed io non voglio diventare una bestia. Se i tedeschi hanno ucciso col gas, dovremo uccidere col gas tutti i tedeschi? Se i tedeschi uccidevano dieci per uno, e noi faremo come loro, diventeremo come loro, e non ci sarà pace mai più (227).

This brave statement stands against the fact that as he says, «a Dresda sono morti centoquarantamila tedeschi in una sola notte» (227). But facing the punishment visited on the German cities «Glogau, Neuhaus, Dresda, Berlino, e Amburgo di cui avevano sentito con raccapriccio» (228), «la vera Germania, quella che si era ubriacata di sangue e aveva dovuto pagare» (228), Mendel recalls the story of Noah, «Nudo: insieme con l’allegria barbarica della rivincita, provavano un disagio nuovo: si sentivano indiscreti ed impudichi, come chi scopre una nudità vietata» (228). Like Noah’s son

seeing his father's drunken nakedness (*Gen.* 9.23), the band experiences a new uneasiness caused by their «l'allegria barbarica della rivincita». Levi's literary expression of the shame of this revenge against the Germans is confirmed by W. G. Sebald's historic description of the devastation of Germany in the last years of the war when the «Royal Air Force alone dropped a million tons of bombs on enemy territory,» attacking 131 towns and cities, killing 600,000 civilians and leaving seven and a half million people homeless.<sup>25</sup> Vengeance may not be the Lord's in Levi's post-God world, but neither is it man's, according to Mendel, who is schooled on the self-understanding of the Hebrew Bible's lachrymose history of the Jewish people.

With allusions to the “epic narrative” of Hebrew biblical history, Levi likens the Jewish band to the Hebrews wandering in exile and their escape from captivity and slavery into the promised land, and the end of the war to «After the flood». Train-bound for Italy, in the way forward (as opposed to Auschwitz and revenge, the way backward), from whence they hope to go to Palestine, the band of survivor-partisans listen as Gedale plays his violin, «un ritmo danzante, lieto,» and the rest of the band follow along. Levi here turns to images provided by both the Bible and Dante's *Commedia*. The radical unmoving negativity of the lake of ice in lower hell that precedes the exit from *Inferno* provides an important literary reference through which to interpret and understand the narrative movement of the novel:

Finite le insidie, finita la guerra, la via, il sangue e il ghiaccio, morto il satàn di Berlino, vuoto e vacante il mondo, da ricreare, da ripopolare, come dopo il diluvio. In risalita, in allegra salita verso il valico: salita, *alià*, si chiama così il cammino quando si esce dall'esilio, dal profondo, e si sale verso la luce (237).

The end of the war leaves the blood and ice of Hell behind, just as in Dante's *Commedia*. Dante's powerless Satan remains motionless in Hell only able to flap his wings; Levi's Satan is dead and powerless, and the world is ready for recreation, repopulation, just as after the Flood. The band, like Dante in the *Commedia*, quits Hell and the depths of exile and climbs towards the light, «E quindi uscimmo a riveder le stelle» (*Inf.* 34. 139). As Dante has his main character confront the failures of history in *Inferno* to journey towards the light and as “il diluvio” freed the world of evil, Levi's novel leads his readers on the path from the suffering and exile of Eastern European refugees while its main character, having lost all, travels steadily towards the light.

### 3 CONCLUSION

In this novel, Levi adopts the traditions of grand narrative with its mixture of myth, history, and fiction to mount a far-ranging literary-philosophical inquiry into suffering and survival in which its main character seeks historical and self-understanding through the lens of biblical narrative. Levi situates this inquiry within the framework of epic narratives of exile, most pointedly Dante and the Hebrew Bible, the literary grounding for exploring perennial occurrences of both human malice and human resilience.

<sup>25</sup> WINFRIED GEORG SEBALD, *On the Natural History of Destruction*, trans. by ANTHEA BELL, New York, The Modern Library, 2004, pp. 3-4.



## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGAMBEN, GIORGIO, *Il tempo che resta: un commento alla lettera ai Romani*. Torino, Bollati Boringhieri, 2000. (Citato a p. 365.)
- AGOVINO, TERESA, Se non ora, quando? *Citazioni talmudiche e bibliche nell'opera di Primo Levi*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVIII congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Padova, 10 - 13 settembre 2014)*, ed. by GUIDO BALDASSARRI, VALERIA DI IASIO, GIOVANNI FERRONI, et al., Roma, Adi editore, 2016, <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/AGOVINO%282%29.pdf>. (Citato a p. 365.)
- AUERBACH, ERICH, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, trans. by WILLARD R. TRASK. Fiftieth Anniversary Edition with an introduction by EDWARD W. SAID, Princeton, Princeton University Press, 2003. (Citato alle pp. 361, 362, 372.)
- *Epilegomena to "Mimesis"*, trans. by JAN M. ZIOLKOWSKI, in ERICH AUERBACH, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, trans. by WILLARD R. TRASK. Fiftieth Anniversary Edition with an introduction by EDWARD W. SAID, Princeton, Princeton University Press, 2003. (Citato alle pp. 361, 362, 372.) pp. 559-574. (Citato a p. 361.)
- BENJAMIN, WALTER, *Sur le concept d'histoire*, trans. by PIERRE MISSAC, in «Les Temps Modernes», III/25 (October 1947), pp. 623-634. (Citato alle pp. 364, 365.)
- *Theses on the Philosophy of History*, in *Illuminations: Essays and Reflections*, trans. by HANNAH ARENDT, New York, Schocken Books, 1968, pp. 253-64. (Citato a p. 365.)
- BIASIN, GIAN-PAOLO, *Till My Ghastly Tale is Told: Levi's Moral Discourse from Se questo è un uomo to I sommersi e i salvati*, in SUSAN R. TARROW (ed.), *Reason and Light. Essays on Primo Levi*, Ithaca / New York, Cornell University Press, 1990. (Citato alle pp. 360, 366, 372, 373.) pp. 127-139. (Citato a p. 360.)
- *The Haunted Journey of Primo Levi*, in *Memory and Mastery: Primo Levi as Writer and Witness*, ed. by ROBERTA S. KREMER, Albany, New York, State University of New York Press, 2001. (Citato a p. 360.)
- BUBER, MARTIN, *The Question of the Generation of Job*, in «Moznayim», XIII (1941), pp. 322-331. (Citato a p. 369.)
- CERTEAU, MICHEL DE, *History: Science and Fiction*, in *Heterologies: Discourse on the Other*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, pp. 199-221. (Citato a p. 360.)
- CHEVETTE, BRYAN, *Appropriating Primo Levi*, in ROBERT S. C. GORDON (ed.), *The Cambridge Companion to Primo Levi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007. (Citato alle pp. 359, 360, 372, 373.) pp. 67-85. (Citato a p. 360.)
- COLLINGWOOD, ROBIN GEORGE, *The Idea of History*, Oxford, Oxford University Press, 1956. (Citato a p. 364.)
- DRUKER, JONATHAN, *Primo Levi and Humanism After Auschwitz: Posthumanist Reflections*, New York, Palgrave Macmillan, 2007. (Citato a p. 360.)
- FARRELL, JOSEPH, *Introduction*, in *Primo Levi: The Austere Humanist*, ed. by JOSEPH FARRELL, Oxford, Peter Lang, 2004. (Citato a p. 360.)



- GORDON, ROBERT S. C. (ed.), *The Cambridge Companion to Primo Levi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007. (Citato alle pp. 359, 360, 372, 373.)
- GUNZBERG, LYNN M., *Down Among the Dead Men: Levi and Dante in Hells*, in «Modern Language Studies», xvi/1 (1986), pp. 10-28. (Citato a p. 365.)
- GUNZBERG, LYNN M., «Nuotando altrimenti che nel Serchio»: *Dante as Vademecum for Primo Levi*, in TARROW, *Reason and Light*, cit., pp. 82-98. (Citato a p. 366.)
- HOWE, IRVING, *Introduction*, in PRIMO LEVI, *If Not Now, When?*, trans. by WILLIAM WEAVER, New York, Simon and Schuster, Inc., 1985 (rept. Penguin, 1995), pp. 3-16. (Citato a p. 362.)
- LEVI, PRIMO, *Se questo è un uomo*, Torino, De Silvia, 1947. (Citato a p. 359.)
- *Se non ora, quando?*, Torino, Einaudi, 1982. (Citato a p. 359.)
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS, *Note on the Meaning of 'Post'*, in *The Postmodern Explained: Correspondence 1982-1985*, ed. by JULIAN PEFANIS and MORGAN THOMAS, trans. by DON BARRY, Minneapolis, University of Minnesota press, 1993. (Citato a p. 361.)
- DE MATTEIS, CARLO, *Il romanzo dell'epos ebraico: Se non ora, quando?*, in «Italianistica Ultraiectina», VIII (2014), pp. 79-96. (Citato alle pp. 364, 365.)
- NEWMAN, JANE O., *The Present Confusion Concerning the Renaissance: Burckhardtian Legacies in the Cold War United States*, in *Other Renaissances: A New Approach to World Literature*, ed. by BRENDA DEEN SCHILDGEN, GANG ZHOU, and SANDER L. GILMAN, New York, Palgrave/Macmillan, 2006, pp. 243-26. (Citato a p. 361.)
- PERTILE, LINO, *Songs Beyond Mankind: Poetry and the Lager from Dante to Primo Levi*, Binghamton, NY, Center for Medieval and Renaissance Studies, 2013. (Citato a p. 366.)
- PUGLIESE, STANISLAO, *The Legacy of Primo Levi*, New York, Palgrave Macmillan, 2005. (Citato a p. 366.)
- SEBALD, WINFRIED GEORG, *On the Natural History of Destruction*, trans. by ANTHEA BELL, New York, The Modern Library, 2004. (Citato a p. 371.)
- SODI, RISA B., *A Dante of Our Time: Primo Levi and Auschwitz*, New York, Peter Lang, 1990. (Citato a p. 366.)
- *La terza via: Dante and Primo Levi*, in «MLN», CXXVII/1 (2012), pp. 199-203. (Citato a p. 366.)
- TARROW, SUSAN R. (ed.), *Reason and Light. Essays on Primo Levi*, Ithaca / New York, Cornell University Press, 1990. (Citato alle pp. 360, 366, 372, 373.)
- USHER, JONATHAN, *Primo Levi, the Canon and Italian Literature*, in GORDON, *The Cambridge Companion to Primo Levi*, cit., pp. 171-188. (Citato alle pp. 359, 366.)

## PAROLE CHIAVE

Hebrew Bible; Dante; Exile; Eastern European Jews; Partisans; *Se Non Ora, Quando?*; History and fiction.

## NOTIZIE DELL'AUTRICE

Brenda Deen Schildgen (Distinguished Professor Emerita of Comparative Literature), 2008 recipient of the UC Davis Prize for Undergraduate Teaching and Scholarly Achievement, specializes in the European Middle Ages, Bible as Literature, Dante, and Jewish, Christian, and Moslem relations in the European Middle Ages. She has a strong secondary interest in colonial and post-colonial literature, especially of Africa and the Indian subcontinent. She is a recipient of numerous fellowships including National Endowment for the Humanities, PEW, Bogliasco Foundation, and the National Humanities Center in 2005-2006. Her books include, most recently *Divine Providence, A History: The Bible, Virgil, Orosius, Augustine, and Dante* (Continuum, 2012), *Heritage or Heresy: Destruction and Preservation of Art and Architecture in Europe* (Palgrave/Macmillan, 2008), the co-edited volume (with Gang Zhou and Sander Gilman) *Other Renaissances; Dante and the Orient; Pagans, Tartars, Moslems and Jews in Chaucer's Canterbury Tales; Power and Prejudice: The Reception of the Gospel of Mark*, which won a Choice Best Book award in 1999, and *Crisis and Continuity: Time in the Gospel of Mark*.


[bdschildgen@ucdavis.edu](mailto:bdschildgen@ucdavis.edu)

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

BRENDA SCHILDGEN, *Primo Levi, the Hebrew Bible and Dante's Commedia in Se Non Ora, Quando?*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IX (2018), pp. 359-374. L'articolo è reperibile al sito <http://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.

## POSTMODERN TURN. PER UNA POSSIBILE RILETTURA DELLA CRITICA SUL POSTMODERNO

LAURA RINALDI – *Università di Perugia*

Il saggio si propone di rileggere la critica sul postmoderno legandola anche alla critica neomarxista che si sviluppa negli Stati Uniti dagli anni Ottanta. Il tentativo è di analizzare la corrente letteraria anche con una chiave mimetica, non svincolata dunque dalla realtà. Fino a definire le tendenze che permangono anche nella letteratura contemporanea.

The essay aims to reread the postmodern linking it with the neo-Marxist criticism born in the States during the 80's. The attempt is to analyze the literary trend even with a mimetic key, this way the trend makes a visible connection with reality itself. In the end, the essay determines the directions that still remain in contemporary literature.

### I INTRODUZIONE

Si è spesso tentato di fornire un quadro generale della letteratura postmoderna individuandone i motivi che lo modulano e lo caratterizzano all'interno della scena sociale e culturale. In parte perché il '900 è per sua natura un momento della storia estremamente eterogeneo e mutevole (forse ancora troppo vicino per poterlo osservare con uno sguardo del tutto disincantato), in parte perché per *sua* natura il postmoderno è periodo storico estremamente eterogeneo e mutevole. Da un lato sembra che chiunque affronti il tema sia colto da una frenesia a volerlo ridurre e contestualizzare solo come poliedrica espressione artistica e non come momento storico, proprio in virtù della forma impura del movimento, tanto elastica da prestarsi ad infinite conclusioni critiche, dall'altro – spesso – viene dipinto in negativo e tacciato semplice autoreferenzialità. Che la critica tenda ad evidenziare in essa la degenerazione e l'assoluta assenza di un senso etico-morale non è cosa nuova; ma anche questa, anche lo studio e il lavoro di ricerca che è stato fatto, cade inevitabilmente nella generale nebbia di un periodo che rifugge la teorizzazione. Si torna inevitabilmente all'impossibilità dei *métarécits*. Se niente può essere narrato, o tantomeno descritto, nella sua totalità, tantomeno può esserlo il postmoderno:

We don't have to wonder; we know just for the "fun of it". We write just for the fun of it, just as we think, make love, parody, and praise. Indeed, with Merleau-Ponty we praise philosophy and have doubts about Socrates. After all, hemlock doesn't taste as good as Coke; this is one benefits of deconstructing the elements.

Besides, we are having a nice day, maybe a thousand nice days.

The postmodern scene is a panic site, just for the fun of it. And beneath the forgetting, there is only the scribbling of another Bataille, another vomiting flavorless blood, another heterogeneity of excess to mark the upturned orb of the pineal eye. The solar anus is parodic of postmodernism, but, again, just for the fun of it.<sup>1</sup>

Nell'affrontare il dibattito sul postmoderno si delinea, davanti ad una vastità di concezioni divergenti e aspri scontri, un aspetto che unanimemente viene accettato: l'inevitabilità della sua formazione. Molte scuole di pensiero si sono affrontate cercando di

1 ARTHUR KROKER e DAVID COOK, *The postmodern scene – Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*, New York, St. Martin's Press, 1986, p. 27.

riuscire a definire quali fossero le origini, non solo ideologiche ma anche temporali e spaziali, di un movimento che sembra essere principalmente caratterizzato da una forma fin troppo miscellanea. Già ponendo l'accento sul termine si nota la contrapposizione che lo rende per sua stessa natura fase di rottura e controtendenza, fase che tende alla formazione di un momento storico svincolato e destrutturante rispetto al passato:

The prefix 'post', in this prescriptive sense, signifies an active rupture (*coupure*) with what preceded it. As we have noted, this rupture can be interpreted positively as a liberation from old constraining and oppressive conditions (Vattimo 1985) and as an affirmation of new developments, a moving into new terrains, a forging of new discourses and ideas (Foucault 1973, Deleuze and Guattari 1983 and 1987, Lyotard 1984). Or the new post-modernity can be interpreted negatively as a deplorable regression, as a loss of traditional values, certainties, and stabilities (Toynbee 1963, Bell 1976), or as a surrender of those still valuable elements of modernity (Habermas 1981 and 1987). On the other hand, the 'post' in post-modern also signifies a dependence on, a continuity with, that which it follows, leading some critics to conceptualize the postmodern as merely an intensification of the modern, as a Hypermodernity (Merquior 1986, During 1987), a new 'face of modernity' (Calinescu 1987), or a 'postmodern' Development within modernity (Welsch 1988).<sup>2</sup>

Gli anni di particolare interesse sono quelli che vanno dai Sessanta agli Ottanta e che spaziano tra la scuola francese e i consecutivi approcci statunitensi alle teorie della filosofia continentale. Proprio in nome della negazione di una realtà oggettiva, si forma in Francia una scuola di pensiero che prospetta la decostruzione, l'abbandono della sistematizzazione e dell'uniformità del sapere.<sup>3</sup> A partire dagli anni '80 il dibattito muta forma e spazi. Se per i due decenni precedenti la scena era stata dominata dalla corrente post-strutturalista e decostruzionista francese, adesso il campo di gioco è quello statunitense e le nuove regole sono quelle neomarxiste che spostano, anche se non totalmente, l'attenzione dall'analisi filosofica e testuale verso l'analisi economica. Il postmoderno veste gli abiti di una modernità degenerata, di un capitalismo mutato. In un periodo, quello degli anni Ottanta, in cui il progetto delle grandi sinistre sembra eclissarsi in occidente (basti pensare al socialismo sovietico), viene riproposto un metodo interpretativo riformulato tentando di armonizzare un insieme di modelli che possano essere applicati ad uno scenario completamente diverso da quello otto-novecentesco.

Proprio lo spaesamento della seconda metà del secolo è terreno fertile per una letteratura che oscilla vorticosamente tra autocompiacimento e ossessiva speculazione filosofica. Così Disneyland diventa l'America stessa, gli scenari dei cataloghi diventano la casa ideale, il sesso descritto nei manuali e nelle riviste di genere diventa il terreno su cui misurare le relazioni, in una società dove tutto è immagine di altro: immagine così precisa

<sup>2</sup> STEVEN BEST and DOUGLAS KELLERN, *Postmodern Theory*, New York, The Guilford Press, 1991, pp. 29-30.

<sup>3</sup> Con French Theory si indica un particolare gruppo di filosofi, letterati e sociologi francesi che a partire dagli anni Sessanta a cui si ispirarono molte scuole di pensiero universitarie americane nei decenni successivi. Non solo da queste premesse si sono sviluppate gran parte delle formulazioni sul postmoderno – anche spesso narrative vista la particolare convergenza del mondo letterario con quello accademico – ma anche molti degli approcci agli studi umanistici che ancora oggi sono utilizzati, quali: Cultural Studies e Gender Studies.

da non lasciare dubbi sulla sua autenticità, anche se nel processo di riproduzione si perde il *sensu*. Le rappresentazioni che nascono sono prive di significato, pura apparenza che nello spasmodico tentativo di creare una nuova dimensione si staccano completamente dal termine *icona*, per divenire *simulacro*. Nell'implosione generale della società nulla ha valore, se non il proprio riflesso.

È qui però che si può tentare una soluzione diversa da quella tipicamente incentrata sul linguaggio e il gioco testuale. Mentre è ovvio che l'ipertestualità sia stata uno degli elementi cardine del progetto postmoderno,<sup>4</sup> oggi è interessante analizzare l'aderenza di questo tipo di produzione artistica anche alla *realtà*. Se di "realtà" univoca forse è difficile parlare, proprio in nome di un decostruzionismo esasperato, è però riscontrabile una percezione di questa frammentazione del concetto che coincide inevitabilmente con la presa di coscienza di un mondo popolato da oggetti e rimandi indiscutibilmente concreti. Così, il postmoderno è mimetico non solo – e non tanto – per la sua coerenza con una linea filosofica che segna una svolta epocale nella concezione del mondo e della contemporaneità, ma per la sua peculiare capacità di descrizione della società del boom economico, della televisione, delle multinazionali. Una concretezza che è tangibile quanto quella delle ciminiere nei romanzi ottocenteschi e che innalza, una volta posta al pari dei vezzi stilistici, il postmoderno da semplice avanguardia ad uno dei momenti più lucidi della letteratura novecentesca.

In questo saggio si osserverà il postmoderno alla luce del grande dibattito che ha coinvolto teoria e critica letteraria secondo due principali direttrici: la prima basata su una concezione del postmoderno come espressione principalmente estetica, la seconda come momento anche mimetico della realtà sociale ed economica. Verranno analizzati in particolare gli studi che hanno cercato di creare un legame tra la proposta tardonovecentesca e la teoria neomarxista tra Francia e Stati Uniti. La stessa contrapposizione tra assenza di contenuto e aderenza al dato fattuale sarà proposta anche attraverso lo studio della letteratura postmoderna; concludendo con il tentativo di fare luce sulle cause della fine della corrente, con i problemi legati al suo superamento e la formulazione di un tipo di letteratura che comunque, ancora, subisce le influenze di un momento storico e artistico incisivo.

## 2 CRITICA POSTMODERNA E NEOMARXISMO

Le scuole critiche che hanno affrontato il postmoderno, lo si è già accennato, trovano di rado terreno comune. In particolare dagli anni Ottanta è possibile notare una radicalizzazione su due versanti. Uno declina il momento storico attraverso la sua componente estetica e avanguardista, sottolineando come questa tenda ad allontanare l'interesse dal contesto storico e perciò a rendere l'intera fase postmoderna un momento di autoriflessione sostanzialmente vuota. Un secondo approccio, invece, è quello che affianca l'esperienza proveniente dalla filosofia francese con un ritrovato interesse per il materialismo e gli studi economici.

<sup>4</sup> Derrida e Wittgenstein sono tra gli autori più canonicamente vicini agli scrittori postmoderni, non solo per il contributo teorico, ma spesso anche per la presenza.

È chiaro che il primo orientamento tende a considerare il postmoderno più come un insieme di contraddizioni irrisolte che come un momento dialettico rispetto al passato. Abbandonando l'analisi che si incentra sull'accusa all'aspetto più spiccatamente ipertestuale e alla forma metanarrativa e citazionistica che tutte le espressioni della corrente acquisiscono come principale forma di narrazione, in questo intervento verrà invece analizzata un'altra critica, alla presunta mancanza di attenzione del postmoderno verso la realtà sociale. Si consolida l'idea per la quale il secondo Novecento, o almeno questa espressione di esso, si distanzi definitivamente dal materiale e dal dato fattuale:

Il postmoderno è stato il periodo di una generale anestetizzazione (il termine è di Glucksmann). C'è stata una anestesia della vita collettiva, e una anestesia specifica degli intellettuali, che, perduta la antica funzione di "legislatori" e di mediatori civili, si sono ridotti al ruolo subalterno di "esperti" o "consulenti" o a quello di "intrattenitori". Si è diffuso un nichilismo morbido e soddisfatto, insensibile alla cura del mondo. Gli intellettuali hanno scambiato il trionfo incontrastato della logica del mercato e del regime di equivalenze che essa sancisce con la mancanza del conflitto. Hanno teorizzato la fine del conflitto proprio mentre accettavano e praticavano come assolutamente naturale la principale conseguenza di quel trionfo, la competizione senza freni, con il suo corredo di narcisismo isterico e d'egolatria. Hanno mescolato vecchio idealismo e nuove tecnologie annullando la materialità e sostenendo la linguisticità del mondo, la riduzione delle cose a simbolo. Occuparsi dello storico e del contingente era chiacchiera.<sup>5</sup>

Ancor più radicale nella sua disamina Eagleton, che, riportando l'attenzione su un piano marxista, costruisce un'immagine la cui forza sta proprio nell'identificare le forti contraddizioni del momento storico. Se, infatti, il postmoderno si muove in opposizione alle scelte politiche della sua contemporaneità, rimane invece vincolato alla struttura economica che si forma in quegli anni. L'illusorietà del movimento affonderebbe le radici in una complicità con i movimenti del mercato, la rinascita economica – secondo Eagleton – mai affrontata criticamente è il motivo per cui il postmoderno diviene, per i suoi detrattori, un momento di relativismo senza fondamenta, nel quale le proposte di sovversione sono più che mai illusorie:

If the system has need of the autonomous subject in the law court or polling booth, it has little enough use for it in the media or shopping mall. In these sectors, plural-ity, desire, fragmentation and the rest are as native to the way we live as coal was to Newcastle before Margaret Thatcher got her hands on it.<sup>6</sup>

Un altro gruppo di critici, invece, guarda al postmoderno come ad un momento prima storico e poi artistico in continuo divenire e strettamente connesso alla realtà in cui è immerso. Ancora una volta il campo d'azione è quello della percezione che la rappresentazione postmoderna ha del contesto in cui essa prende forma; a differenza del modernismo – la cui dominante era *epistemologica* – qui ci si relaziona con un nuovo tipo di narrazione del reale che trova la sua essenza nella ricerca *ontologica*. È quindi chiaro che

<sup>5</sup> ROMANO LUPERINI, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005, p. II.

<sup>6</sup> TERRY EAGLETON, *Le illusioni del postmodernismo*, Roma, Editori Riuniti, 1998, p. 131.

sì, ci si è ormai allontanati da una visione del mondo che voleva essere autoconclusivo e oggettivamente conoscibile, ma non si è abbandonata la ricerca di una comprensione, seppur ormai disincantata:

[...] the dominant of postmodernism fiction is ontological. That is, postmodernist fiction deploys strategies which engage and foreground questions like the one Dick Higgins calls “post-cognitive”: “Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it?”. Other typical postmodernist questions bear either on the ontology of the literary text itself or the ontology of the world which it projects, for instance: What is a world? What kind of worlds are there, how are they constituted, and how they differ?; What happens when different kinds of worlds are violated?; What is the mode of existence of a text, and What is the mode of existence of the world (or worlds) it projects?; How is a projected world structured? And so on.<sup>7</sup>

McHale, con il richiamo al concetto di *dominante*, delinea il primo quadro di una forma artistica che non è più mimetica per la sua adesione al contenuto dell’oggetto osservato, ma per la forma miscelanea e caleidoscopica che la stessa realtà ha acquisito con la nuova struttura economica e sociale del secondo dopoguerra. Se infatti la narrativa postmoderna si articola tra citazioni e rimandi alla tradizione letteraria, la decostruzione che propone sia del testo sia del contenuto dell’opera sono funzionali per una rappresentazione fedele della contemporaneità postindustriale, ormai non più visibile nel suo insieme bensì solo attraverso il frammento. Questa prospettiva di richiamo al passato e alle proposte letterarie precedenti è la chiave di lettura anche di Hutcheon, che vede nel postmoderno un tentativo di rivisitazione della tradizione per una presa di coscienza e analisi del presente. Critica e storia della letteratura possono essere usate in modo parodico e demistificante proprio grazie all’attenzione che la letteratura postmoderna dedica loro; l’utilizzo di forme narrative costruite sul rimando citazionistico sarebbe dunque funzionale ad una disamina della mercificazione della cultura.

La linea di McHale e Hutcheon è funzionale per dimostrare quanto, in realtà, questa espressione artistica abbia in sé anche una volontà mimetica non trascurabile. Il mutamento sociale ed economico che avviene nel periodo del suo sviluppo non è dimenticato in nome di una dislocazione atemporale, anzi rimane un punto focale non sostituito. La questione che Hutcheon definisce è, piuttosto, quella di una descrizione diversa dalle precedenti sia stilisticamente sia riguardo ai contenuti. Ciò che qui si intende dimostrare è che – nonostante tutti i tentativi di dissimulazione interna – il postmoderno non può prescindere dal materiale e proprio in nome di quest’ultimo si avvicina alla realtà ponendosi in un rapporto dialettico con il mondo della merce e del capitale.

E proprio mentre Lyotard dichiara la morte di ogni metanarrazione, a distanza di vent’anni negli Stati Uniti la critica rilegge la produzione artistica (e anche la realtà in generale) con categorie che si erano dette sorpassate, in particolare quelle marxiste; l’incredulità verso una forma di teorizzazione onnicomprensiva e totalizzante viene in qualche modo meno nel nuovo approccio. Ci si trova in un terreno nuovo, tuttavia resta il ritorno in auge della centralità, si potrebbe dire quasi imprescindibile, *anche* del materialismo

<sup>7</sup> BRIAN MCHALE, *Postmodern Fiction*, London, Routledge, 2001, p. 10.



per comprendere gli slanci artistici e le motivazioni che li producono. Il capitalismo, che fino a mezzo secolo prima era il “grande nemico”, diventa ora il motore imprescindibile, un mostro che assorbe e annulla qualsiasi prospettiva alternativa. Qui avviene – nuovamente – la rottura con la Storia: il crollo dell’ordine temporale inevitabilmente conduce alla perdita di senso nel concetto di progresso, a tutto vantaggio di una concezione del processo storico come serie di immagini rievocate da un passato lontano:

[...] the background of temporality suddenly releases this present of time from all the activities and internationalities that might focus it and make it a space of praxis; thereby isolated, that present suddenly engulfs the subject with indescribable vividness, a materiality of perception properly overwhelming, which effectively dramatize the power of the material – or better still, the literal – signifier in isolation. This present of the world or material signifier comes before the subject with heightened intensity, bearing a mysterious charge of affect, here described in the negative terms of anxiety and loss of reality, but which one could just as well imagine in the positive terms of euphoria, a high, an intoxicating or hallucinating intensity.<sup>8</sup>

E ancora, il crollo del senso del progresso e dell’utopia verso un futuro sono contingenti allo sfaldamento dell’individuo come individuo unitario:

We can no longer conceive of the individual as alienated in the classical Marxist sense, because to be alienated presupposes a coherent rather than fragmented sense of self from which to be alienated. It is only in terms of such a centred sense of personal identity that individuals can pursue projects over time, or think cogently about the production of a future significantly better than time present and time past. Modernism was very much about the pursuit of better futures, even if perpetual frustration of that aim was conducive to paranoia. But postmodernism typically strips away that possibility to concentrating upon the schizophrenic circumstances induced by fragmentation and all those instabilities (including those of language) that prevent us even picturing coherently, let alone devising strategies to produce, some radically different future.<sup>9</sup>

Grava l’assenza, nel pieno postmoderno, di una teoria che lo possa spiegare nella sua interezza. Proprio quella volontà di slacciarsi da ogni narrazione universale impedisce, un po’ paradossalmente, una piena autoriflessione. Il problema rimane lo stesso: se considerare il postmoderno una nuova fase storica o se considerarlo un metodo interpretativo del mutamento della modernità. Nel primo caso si crea una scissione irrecuperabile e un superamento della possibilità dialettica, la negazione dell’avanzare storico fissa un quadro di sostanziale immobilità. Nel secondo – Jameson considera il tardo capitalismo come uno sviluppo del capitalismo tradizionale – il postmoderno, comunque non riducibile ad un solo stile estetico, mantiene il suo carattere divergente. È proprio la struttura

8 FREDRIC JAMESON, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke, Duke University Press, 1991, pp. 27-28.

9 DAVID HARVEY, *The Condition of Postmodernity – An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge (Mass.), Blackwell, 1989, pp. 53-54.

economica di base che, seppur sottoposta a metamorfosi, convive sia nella modernità sia nel suo seguito.

Il capitalismo, o *tardo capitalismo* per essere precisi, diventa la chiave interpretativa in una società dove – ancora una volta – *tutto ciò che è solido si dissolve nell'aria*; il marxismo rimane una delle poche narrazioni ancora possibili, l'unica linea interpretativa che sopravvive alla desolazione di significati e delle credenze. Sebbene possa sembrare assurdo, in particolare sotto l'aura francese (Lyotard), che si possa ancora parlare di modelli oggettivi di interpretazione, non è un caso che questa rivalutazione avvenga in un contesto culturale come quello statunitense, dove la merce non ha mai smesso di imporre il proprio dominio sulle vite e dove la logica del capitalismo non solo domina le coscienze, ma è condizione *sine qua non* per tutte le sovrastrutture postmoderniste.

L'interpretazione marxista del postmoderno tende ad allontanarsi dalla volontà de-costruttiva di questo (rendendola più risultato che causa) per ritrovarne l'origine nel cambiamento culturale indotto dai processi economici americani dal secondo dopoguerra. Non a caso non è più il solo dato economico a fare da perno per la valutazione, bensì l'apparato culturale nella sua influenza diretta e nello svuotamento della funzione critica che aveva. È proprio la colonizzazione della sfera culturale, la subordinazione della realtà all'ideologia a rendere l'intero postmoderno rivisitabile sotto una diversa luce. Ponendo l'accento sull'enorme potenzialità degli Stati Uniti di creare consenso sulla base della standardizzazione non solo di merci e del commercio, ma di proposte artistiche e culturali, si crea di fatti quella scissione con il reale che lo stesso movimento vanta come elemento imprescindibile della sua essenza.

So also with the attempting to separate ideology and reality: the ideology of the market is unfortunately not some supplementary ideational or representational luxury or embellishment that can be removed from the economic problem and then sent over to some cultural or superstructural morgue, to be dissected by specialists over there. It is somehow generated by the thing itself, as its objectively necessary afterimage; somehow both dimensions must be registered together, in their identity as well as in their difference. They are, to use a contemporary but already outmoded language, semiautonomous; which means, if it is to mean anything, that they are not really autonomous or independent from each other, but they are not really at one with each other, either.<sup>10</sup>

È quindi proprio questa coincidenza (o meglio quasi coincidenza) tra struttura e sovrastruttura a rendere l'industria culturale tanto forte da aver costruito una perfetta macchina del consenso. Processo – quello della semiautonomia della sovrastruttura già analizzato da Jameson in *Political Unconscious*<sup>11</sup> che a sua volta sviluppava alcune intuizioni di Balibar.<sup>12</sup>

È possibile individuare, però, delle resistenze: da un lato l'ovvia conclusione che tutta la produzione artistica dell'epoca sia indirizzata e creata solo in funzione del suo lato

<sup>10</sup> JAMESON, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, cit., pp. 260-261.

<sup>11</sup> FREDRIC JAMESON, *The Political Unconscious, Narrative as a social symbolic art*, London / New York, Routledge, 1981.

<sup>12</sup> Analizzata nel testo sullo sviluppo del sistema capitalista *Lire le capital*, a cui Balibar partecipa insieme a Althusser, Establet, Rancière e Macherey, uscito nel 1965.

estetico, e dall'altro che proprio questa fattura così degradata e vuota sia espressione mimetica perfetta della realtà da cui deriva. È proprio quella macchina produttiva che regge l'intero apparato a divenire simbolo di un'intera arte lanciando quello che viene definito come *Capitalism Realism*. Un tipo di arte – in cui rientra perfettamente anche la *Pop art* – che pone al centro della sua riflessione l'estetica esasperata del prodotto di consumo.

È la superficie ad essere veicolo di contenuti che non interessano più, il *simulacro* di Baudrillard diventa la chiave di lettura di un'intera società; tanto da non lasciare posto ad altro che alla sublimazione dell'immanenza all'immagine imposta, tanto da mediare l'intera percezione attraverso l'immaginario. Così gli Stati Uniti sono loro stessi una *funhouse*,<sup>13</sup> e ogni componente della vita può essere riprodotta tramite televisione e pubblicità; ogni aspetto concreto non è più l'essenza da cui ricavare l'arte, piuttosto «il reale e l'immaginario sono confusi in una medesima totalità operativa, il fascino estetico è ovunque [...] non [è] più uno spazio di produzione, ma una banda di lettura, banda di codifica e decodifica».<sup>14</sup>

In the fully estheticized phase of late capitalism, art as institution works to incite desire in the designer body by providing a reception aesthetics suitable for “promotional culture”; it merges perfectly with estheticized production when the production-machine (of primitive capitalism) requires a consumption machine (of late capitalism) with a political economy of signs (in fashion, rock video, television, and architecture) which inscribes the surface of the body, its *tattoo*, as a text for the playing out of the commodity-form as power; and the institution of art plays a decisive role in sustaining the general circulation of the commodity-form.<sup>15</sup>

La conclusione parrebbe dover essere una proposta letteraria – perché questo è il campo di interesse – che si lancia verso una acritica ammirazione della sua contemporaneità, che vive i tempi moderni con affascinato interesse. La rielaborazione “realista” degli scrittori postmoderni, però, lavora su una rappresentazione sempre in bilico tra descrizione e forte opposizione.

### 3 LETTERATURA POSTMODERNA

La letteratura in questo caso, e di nuovo in particolare quella statunitense, gioca un ruolo molto importante. Viene a formarsi un approccio più che mai in antitesi con il panorama artistico del periodo: mentre infatti la scena propone un tipo di arte sostanzialmente svincolato da ogni contenuto, la letteratura – utilizzando l'*ironia* – fa dell'estetica, del feticcio, uno strumento di dissonanza rispetto al contesto in cui si trova. Diversi sono i livelli in cui questa si sviluppa: il primo, più tipicamente riconosciuto, è quello dell'*ipertestualità*, dove il testo e la narrazione divengono protagonisti indiscussi delle

<sup>13</sup> Qui il riferimento è all'analisi del simulacro disneyano che Baudrillard elabora rispetto all'analisi della società americana e delle sue strutture che alla celebre short story di John Barth, *Lost in the Funhouse*, uno dei più famosi racconti postmoderni.

<sup>14</sup> JEAN BAUDRILLARD, *Simulacri e imposture. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Roma, PGreco, 2009 (ed. or. *Simulacres et simulation*, Editions Galilée, Paris, 1981), pp. 88-89.

<sup>15</sup> KROKER e COOK, *The postmodern scene – Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*, cit., p. 17.

opere e dove la parola acquisisce un significato così vincolante da non lasciare spazio al suo stesso significato originario; il secondo è invece un attacco alla società dei consumi mediato attraverso una proposta di mimesi.

È chiaro che questa seconda componente spesso sia sfuggita alla critica, o sia rimasta in qualche modo schiacciata dalla grande innovazione della ricerca stilistica postmoderna. L'idea che la forma vinca sul contenuto, convinzione che ancora oggi viene difesa e che aiuta spesso a denigrare il postmoderno, può essere evitata se si pone come base teorica un approccio storicistico-materialista. È dall'interpretazione solo testuale che nasce una delle critiche più serrate, quella che vorrebbe la letteratura postmoderna una letteratura "amorale", così come teorizzato da Gardner. Ancora una volta è proprio il diverso approccio teorico a dare una risposta fallace: accettando la linea interpretativa di Gardner, ed in particolare del suo *On Moral Fiction*,<sup>16</sup> la produzione postmoderna sarebbe immorale proprio per la sua scarsa aderenza al reale. Non sarebbe tanto una scelta consapevole, ma l'espressione di un atteggiamento tanto comune da non poter essere più definito nemmeno controcorrente: una scelta "celebrativa" del distacco collettivo.

Se i dibattiti sulla rivendicazione della morale in letteratura hanno sempre il sapore di un conservatorismo spiccio, si dovrebbe far chiarezza su questa idea di *celebrazione indiscriminata del presente da parte del postmodernismo*. Dove infatti Gardner vede un allontanamento dal reale c'è invece un'adesione ad una realtà che è caratterizzata proprio da questi aspetti *amoralis*; il mondo che viene descritto nei romanzi e racconti postmoderni è un mondo che non ha morale e si muove sul limite estremo della legge del consumo e dell'apparenza: allora forse, proprio per questo, è uno dei tentativi letterari più mimetici di quei decenni. Che lo si faccia con tecniche che non seguono una precisa linearità non lascia spazio alla possibilità di negare che lo stravolgimento della proposta artistica sia, almeno in parte, specchio della società.

La presa di coscienza che non esista una morale oggettiva a cui aggrapparsi, che non esistano quei valori universali sovraculturali che Gardner vorrebbe propri dell'uomo nella sua essenza, è solo l'allontanamento della corrente postmoderna (ma anche del *dirty realism*) dal precetto morale (di origine platonica) per cui la mimesis è ammissibile solo se è dotata di un'esplicita impalcatura morale. L'attacco declinato in *On Moral Fiction*, per quanto riguarda i postmoderni, non tiene conto del tentativo di redigere una nuova mappa di un mondo in cui la morale ha perso di significato «It seems to me very important to persuade ourselves, [...], that we are *inside* the cultural of the market and that the inner dynamic of the culture of consumption is an infernal machine from which one does not escape by thought (or moralizing positions), an infinite propagation and replication of "desire" that feeds on itself and has no outside and no fulfillment».<sup>17</sup>

Il postmoderno dunque registra il, e risponde al, cambiamento della società americana degli anni Cinquanta cui pensa Gardner. Esso prende forma dalla nascita della *American middle class* per come la descrive Wright Mills nel '51,<sup>18</sup> dal superamento della Seconda guerra mondiale, dalla vita durante la Guerra fredda, dall'incremento del benessere,

16 JOHN GARDNER, *On Moral Fiction*, New York, Basic Books, 1978.

17 JAMESON, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, cit., p. 208.

18 CHARLES WRIGHT MILLS, *White Collars: The American Middle Classes*, New York, Oxford University Press, 1951.

dall'imposizione delle multinazionali e dei loro meccanismi pubblicitari, dal consumo e dallo sviluppo delle tecnologie.

Quando viene chiesto a Foster Wallace se tutti i valori contemporanei affondino le proprie radici su una società che punta solamente a vendere qualcosa (proprio perché così sembra dai suoi romanzi), non stupisce che la risposta si formuli prima di tutto per definire il perimetro di gioco «America, as everybody knows, is a country of many contradictions, and a big contradiction for a long time has been between a very aggressive form of capitalism and consumerism against what might be called a kind of moral or civic impulse».<sup>19</sup>

Il ruolo che acquisisce il postmoderno nella storia della letteratura può essere ricavato dal netto distacco con i movimenti precedenti. La questione si complica, piuttosto, quando si parla del postmoderno e della sua influenza. Di seguito viene proposto un brano che tenta di racchiudere i caratteri fondanti del modernismo: un frammento tratto dal saggio *The Literature of Replenishment* di Barth; il quale, nel tentativo di svincolare il postmoderno dai motivi precedenti, e conscio dell'acceso dibattito che imperversa negli Stati Uniti, fissa un esaustivo quadro delle dinamiche di inizio secolo:

[...] its artistic strategy [of modernism] was the self-conscious overturning of the conventions of bourgeois realism by such tactics and devices as the substitution of the "Mythical" for a "realistic" method and the "manipulation of the conscious parallels between contemporaneity and antiquity" [...], also the radical disruption of the linear flow of narrative, the frustration of conventional expectations concerning unity and coherence of plot and character and the cause-and-effect "development" thereof, the deployment of ironic and ambiguous juxtapositions to call into question the moral and philosophical "meaning" of literary action, the adoption of a tone of epistemological self-mockery aimed at the naïve pretensions of bourgeois rationality, the opposition of inward consciousness to rational, public, objective discourse, and an inclination to subjective distortion to point up the evanescence of the objective social world of the nineteenth-century bourgeois. [...] I would add to it the modernist' insistence, borrowed from their romantic forebears, on the special, usually alienated role of the artist in his society [...] (and) the modernists' foregrounding of language and technique as opposed to straightforward traditional "content" [...].<sup>20</sup>

Nessun dubbio, quindi, sul modernismo; il problema, semmai, è il rapporto – o il non rapporto – tra il modernismo e la letteratura che viene dopo di esso. Lo scarto che avviene, però, non è puramente estetico-formale e va rintracciato nelle infinite nuove rappresentazioni della realtà e dell'uomo. Se, infatti, la grande innovazione modernista era stata quella di guardare *dentro sé* per capire il mondo, attaccando così le certezze ottocentesche, il postmoderno smette questo approccio per tornare a porre l'accento sull'*esterno*. Nel sentire la necessità di dichiarare la propria indipendenza dal modernismo, Barth ci

19 OSTAP KARMODI, 'A Frightening Time in America': An Interview with David Foster Wallace, in «NYR Blog» (13/06/2011), <http://www.nybooks.com/daily/2011/06/13/david-foster-wallace-russia-interview/>.

20 JOHN BARTH, *The Literature of Replenishment*, in *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, London, The John Hopkins University Press, 1984, pp. 193-206, p. 199.

dice che allo stesso tempo non si è manifestata “sovversione”, perché dire che il postmoderno letterario non distrugge il ponte con la tradizione ottocentesca (cosa che ha tentato con particolare successo la letteratura modernista), se ormai parlare di realtà è una fantasia? La risposta è nella differente cultura d'appartenenza. Partendo dalla semplice collocazione geografica, la cultura statunitense per sua stessa natura ragiona diversamente rispetto a quella europea: e lo fa, in particolare, in un momento in cui sta assumendo una posizione privilegiata.

La narrativa, secondo Barth, risente di una visione del mondo che, seppur svincolata da miti e favole antiche (qui l'aggancio con il modernismo), rimane comunque legata all'aspetto immanente della cultura d'appartenenza. Proprio perché la classe intellettuale statunitense si forma su un sostrato che non avverte la dialettica di classe sulle proprie spalle, il prodotto letterario che ne deriva non risente della necessità di svincolarsi dalla struttura classica. Ovvio che il contesto non è esattamente lo stesso; ma, stando comunque attenti a non semplificare troppo, è possibile individuare un certo parallelismo tra il romanzo nella tradizionale borghese e il romanzo massimalista in quella tardo capitalista. Come la società è implosa lasciando una realtà indecifrabile, visibile solo attraverso un'infinità di immagini e rimandi privi di senso, così anche il romanzo è mutato, espandendosi a dismisura, fagocitando la tradizione stessa. Seguendo ancora la tesi di Jameson sulla degenerazione della modernità, anche la letteratura postmoderna può essere letta come una degenerazione delle forme precedenti. Da un lato degenerazione dell'uomo e del mondo borghese e dall'altro radicalizzazione delle paure e degli entusiasmi modernisti (ancora una volta la presenza contemporaneamente di un aspetto materiale/concreto e di uno più ideologico/simbolico).

È interessante notare come la scelta di termini sia la stessa che Barth ha utilizzato nei due saggi teorici sul postmoderno. In entrambi il problema della definizione del movimento viene elevato a bisogno primario, in un tentativo continuo di legittimazione dello stesso:

What my essay “The Literature of Exhaustion” was really about, so it seems to me now, was the effective “exhaustion” not of a language or of literature, but of the aesthetic of high modernism [...].<sup>21</sup>

Il Postmoderno si conclude con il nuovo millennio, eppure rimangono le sue categorie di pensiero nelle nuove proposte. L'*exhaustion* in entrambi i casi definisce un malessere che affonda le proprie radici su un'estetica che, ormai superata, non è più funzionale. Da qui la necessità di un mutamento: mentre la dialettica tra una proposta ideologica e la successiva si è sempre basata sul superamento di una struttura per un'altra che fosse in sostanza antitetica, dagli anni Sessanta la chiave di lettura pone l'accento sull'accumulo. L'«esaurimento» postmoderno gira attorno a una proposta che non lascia spazio a nuove letture, bensì ad infinite versioni dello stesso canone.

Il problema del superamento non deve essere ricercato in una nuova fiducia nel processo storico, piuttosto in una normalizzazione dello mutamento avvenuto nel trentennio precedente. Se si costruisce una teoria del movimento a partire da una visione materialista della letteratura postmoderna, l'*ipertestualità* e l'uso fin troppo ossessivo del

<sup>21</sup> *Ivi*, pp. 193-206.

*pastiche* possono essere evidenziati come elementi necessari per la scrittura di un periodo storico in subbuglio. L'*Exhaustion* è causata dall'incapacità di relazionarsi con la realtà attraverso immagini giudicate inattuali, e non tanto dalla rivendicazione di approcci differenti. Il modernismo tanto quanto il realismo rimangono modelli largamente sfruttati e molto spesso fusi insieme nel tentativo di descrivere ancor meglio una società ormai troppo eterogenea. Proprio la diversificazione interna alla società e alla struttura economica, che Jameson rivendica come uno dei sintomi primari del *late capitalism*, sono uno dei temi più interessanti. E ancora, è sostanzialmente questo scenario – la realtà statunitense del secondo dopoguerra in poi – ad essere stata il terreno fertile per lo sviluppo di un'arte postmoderna.

Non è perciò possibile relegare la corrente ad un semplice esperimento ludico, ad un gioco ipertestuale senza significato e profondità; nel momento in cui si delineano il campo d'azione, e le cause primarie che lo hanno indotto, non si può prescindere dal definirne una realtà concreta e significativa. Presa coscienza della matrice anche sociologica della narrativa postmoderna è anche più semplice poter individuare in essa la forte attenzione che essa ha verso le nuove forme sovversive all'interno della società.

Il soggetto è quindi tanto frammentato quanto il mondo in cui è immerso, tanto disgregato da non avere speranza per l'avvenire. E se è possibile rintracciare questo scollamento dalla realtà con una adesione alle teorie sulla centralità del linguaggio<sup>22</sup> e del testo, è altresì possibile ricollocarlo all'interno di una società che è più che mai – a partire dai *Long Sixties* – trasformata da movimenti e mutamenti tendenti al rinnovamento e all'emancipazione. In genere gli anni Sessanta sono visti come un decennio di profondi mutamenti sociali e culturali: innegabile è il profondo spirito sovversivo che porta con sé i germi di una controcultura che costringerà l'occidente a cambiare pelle.

The Civil Rights and Black Power movements, the New Left, antiwar and student movements, second-wave feminism, and gay liberation. Countercultural movements include alternative hippie and communal ways of life, consciousness-expanding use of drugs, nontraditional and non-Western-oriented spiritual practices, as well as a range of avant-garde, underground, and popular cultural production and practices, in all the arts.<sup>23</sup>

Resta, però, il problema della macchina sociale oppressiva descritta da Jameson, e con lui da molti altri, che domina su tutto il secolo e non lascia spazio ad esperienze contrastanti. Proprio qui DeKoven, rileggendo Marcuse, trova il modo di includere, e rendere essenziali, aspetti che escono dal blocco monolitico del tardo capitalismo. Nella società a una dimensione, dove l'uomo è prigioniero della macchina culturale imperante, di un sistema che non lascia scampo e che grazie alle nuove tecnologie domina su tutto, non c'è più spazio per l'individuo in quanto tale, nessuno spazio per lo sviluppo individuale del soggetto.

22 Gran parte dei personaggi postmoderni si domandano se la loro esistenza sia legata semplicemente ad una narrazione o se esistano a priori, l'ossessione è sia vincolata ad una forma di metanarrazione che li rende spesso consapevoli del loro essere finzionale, ma anche di una – malcelata – diffidenza verso il reale, un reale che non è necessariamente solo quello interno alla narrazione.

23 MARIANNE DEKOVEN, *Utopia Limited*, Durham, Duke University Press, 2004, p. 4.



È con questa chiave interpretativa che lega il movimento alla contestazione e all'impegno politico che si emancipa l'intera fase artistica: non è più solo un momento di disinteressata disamina dei tempi ma ha in sé un momento di critica. Legato alle teorie sulla sovrastruttura e sulla critica neomarxista, il postmoderno – in questo caso letterario – trova spazio per essere anche altro, per svincolarsi dal suo ruolo di sperimentalismo testuale e diventare una delle più forti espressioni di rappresentazione, pure ideologica, del secondo Novecento. È grazie a queste declinazioni che poi si aprirà la strada, nell'ultima fase, verso molte delle scuole critiche che partono proprio da visioni prima considerate marginali o “scomode”:

Postmodernism was never simply a matter of style; it inevitably also involved the ideology of representation, including self-representation. It was over the issue of the access to and means of self-representations that the feminists and the postmodern first met in the 1980's; it would be over this same issue that the postmodern would make the acquaintance of the postcolonial (and others) in the 1990's, these fortuitous meetings worked not only to hide postmodern theory's focus, but also to increase its reflective awareness of its pragmatic limitations in actual interventionist arenas.<sup>24</sup>

#### 4 LA FINE DEL POSTMODERNO

I decenni di passaggio tra il XX e il XXI secolo tendenzialmente vengono indicati come quelli della fine del postmoderno. Anni di cambiamenti, di ritorno della Storia – che, dopo essere stata frettolosamente “archiviata” proclamandone addirittura la fine (Fukuyama), dall'11 settembre 2001 torna ad irrompere e a scorrere nelle forme più impetuose e imprevedibili – e con essa al Realismo. Sebbene il 2001 sembra la più appropriata delle date, l'anno precedente è ancor più calzante se il terreno di riferimento è quello letterario. Il 2000 è sia l'anno di pubblicazione del primo romanzo di Zadie Smith, *White Teeth*, che l'anno in cui James Wood scrive il saggio *Human, All too Inhuman*,<sup>25</sup> in parte dedicato al romanzo appena citato, sullo stato della letteratura contemporanea e sulla nuova generazione di scrittori che crede abbia definito una nuova narrativa. L'idea è quella di una narrativa che racchiude una forte tendenza al paradosso e all'esasperazione e una tendenza – opposta – che invece si concentra sull'analisi del reale e dei fenomeni sociali. L'*Histerycal Realism* racchiude in sé autori ormai conosciuti e spesso annessi alla schiera del postmoderno – DeLillo, Pynchon, Rushdie – e nuovi scrittori – Zadie Smith tra tutti, Eggers, Foster Wallace – inevitabilmente coinvolti in una forma narrativa che non può, anche nel più disperato dei tentativi, dimenticarsi della tradizione realista (Dickens in questo caso)

The conventions of realism are not being abolished but, on the contrary, exhausted, and overworked. Appropriately, then, objections are not made at the level of verisimilitude, but at the level of morality: this style of writing is not to

<sup>24</sup> LINDA HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988, p. 7.

<sup>25</sup> JAMES WOOD, *Human, All Too Inhuman*, in «The New Republic» (24 July 2000).

be faulted because it lacks reality – the usual charge against botched realism – but because it seems evasive of reality while borrowing from realism itself. It is not a cock-up, but a cover-up.<sup>26</sup>

Identificato il luogo di partenza, per nulla scontato – il postmoderno si delinea senza dubbio come la prima corrente letteraria influente in occidente che non sia nata in Europa – non si può che ricercarne la fine (o il mutamento) negli stessi confini. L'*Hysterical Realism* diviene ancor più funzionale non solo per la stretta parentela, ma anche per la continuità stilistica e espressiva che dimostra l'efficace influenza del postmoderno nella letteratura posteriore. La cultura massimalista racchiude anch'essa il gusto per l'eccesso e in egual misura un'attenzione particolare al prodotto e alla merce. Persiste una visione che volta le spalle ai principi del fondazionalismo, ma che, allo stesso tempo, è radicata su dati empirici solidi. La chiusura del postmoderno – se queste sono le categorie di riferimento – è palesemente meno evidente e lascia spazio ad un'influenza che è più che mai presente nella scrittura contemporanea, ormai assuefatta alla velocità e eterogeneità del sistema economico globalizzato.

Nel momento in cui si afferma definitivamente la globalizzazione e le tecnologie prendono sempre più spazio nella vita quotidiana, la concretezza di queste nuove realtà va scontrandosi con la percezione postmoderna. Adulti dagli anni Ottanta in poi si trovano a vivere in una società che, per quanto fondata sulla merce e l'apparire, è costituita da modelli che richiamano costantemente la concretezza del mondo esterno. La televisione, i fast-food, le marche d'abbigliamento ecc. sono tutte nuove forme di interpretazione che inevitabilmente cozzano con la concezione più elitaria e teorica a cui il postmoderno delle origini dava voce. La letteratura si trova a fare i conti con una formulazione – quella appunto postmoderna – che aveva incentrato la sua analisi mimetica anche attraverso la corrispondenza tra decostruzione testuale e impossibilità di una totalizzante visione del mondo.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> *Ivi*, pp. 41-45.

<sup>27</sup> È emblematica una citazione di Foster Wallace fatta durante la famosa intervista con McCaffery riguardo alla scissione che avvenne tra la generazione di scrittori postmoderni e quella subito successiva che invece iniziava ad avere un ruolo attivo a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta: «For me, the last few years of the postmodern era have seemed a bit like the way you feel when you're in high school and your parents go on a trip, and you throw a party. You get all your friends over and throw this wild disgusting fabulous party. For a while it's great, free and freeing, parental authority gone and overthrown, a cat's-away-let's-play Dionysian revel. But then time passes, and the party gets louder and louder, and you run out of drugs, and nobody's got any money for more drugs, and things get broken and spilled, and there's a cigarette burn on the couch, and you're the host and it's your house too, and you gradually start wishing your parents would come back and restore some fucking order in your house. It's not a perfect analog, but the sense I get of my generation of writers and intellectuals or whatever is that it's 3:00 A.M. and the couch has several burn-holes and somebody's thrown up in the umbrella stand and we're wishing the revel would end. The postmodern founders' patricidal work was great, but patricide produces orphans, and no amount of revelry can make up for the fact that writers my age have wishing some parents would come back – I mean, what's wrong with us? Are we total pussies? Is there something about authority and limits we actually need? And then the easiest feeling of all, as we start gradually to realize that parenting aren't ever coming back – which means we're going to be the parents» ((DAVID FOSTER WALLACE, *An Interview with Larry McCaffery*, in «The review of Contemporary Fiction», XIII/2 (1993), p. 192)).

Il 27 marzo 1997, in un'intervista condotta da Charlie Rose, Foster Wallace parlando del postmoderno afferma: «I'm thinking about the black humorists who came along in the 1960s, the post-Nabokovian», e continua individuando come caratteri principali *Irony* e *Self-consciousness*. Se consideriamo questi come i due elementi imprescindibili per poter parlare di postmoderno, è chiaro come già si sia sfuggiti dalla definizione canonica del solo estetismo esasperato. Difatti sia l'aspetto ironico che quello di autoconsapevolezza racchiudono in loro non solo una forte attenzione per la forma, ma anche una particolare sensibilità per l'aspetto contenutistico. Foster Wallace continua sostenendo che ormai il postmoderno può considerarsi concluso proprio perché quella vena d'ironia e d'irriverenza, che aveva fornito da slancio per la critica alla contemporaneità, è talmente fusa con la cultura di massa, fagocitata dagli strumenti d'intrattenimento, da aver perso ogni carattere sovversivo. Ed è qui la chiave per definire il superamento del postmoderno, una forma nuova di narrativa e di strumenti ad essa legati che entrano a far parte di una nuova formula di analisi della realtà.

The next real literary “rebels” in this country might well emerge as some weird bunch of “anti-rebels”, born oglers who dare to back away from ironic watching, who have the childish gall actually to endorse single-entendre values. Who treat old untrendy human troubles and emotions in U.S. life with reverence and conviction. Who eschew self-consciousness and fatigue. [...] the old postmodern insurgents risked the gasp and squeal: shock, disgust, outrage, censorship, accusations of socialism, anarchism, nihilism, the new rebels might be the ones willing to risk the yawn, the rolled eyes, the cool smile, the nudged ribs, the parody of gifted ironists, the “How banal”.<sup>28</sup>

La trasformazione della narrativa americana è proprio sulla descrizione mimetica della società: è ormai superata la concezione del postmoderno come semplice stile o estremizzazione estetica; l'analisi per parlare del suo superamento si incentra invece proprio sugli strumenti che vengono in esso usati per la rappresentazione mimetica, ormai superati nella misura in cui il mondo non è più lo stesso e necessita formule diverse per essere narrato. In quest'ottica due saggi si muovono nella stessa direzione arrivando alla stessa conclusione. Sia Hutcheon sia Kirby partono dall'analisi della contemporaneità e dalla radicalizzazione sia della struttura economica tardocapitalista che della nuova era tecnologica come punto focale per un inevitabile mutamento nella proposta letteraria:

But it's all over now – even if the postmodern shadow will be a long one. It seems to me that our concepts of both textuality and worldliness are in the process of changing – likely forever. Even before the new century began, we watched electronic technology and globalization transform how we experience the language we use and the social world in which we live. For many, these changes are simple further manifestations of postmodernity. But what if we considered these as the first signs of what has come *after* the postmodern? The intertextual, interactive aesthetic suggested by hypertextuality is related to postmodern, to be sure, but it is the same thing? What if postmodern parody was merely the preparatory step to a 'Net' aesthetic [...]? The postmodern has left us with many questions, and

<sup>28</sup> *Ivi*, pp. 192-193.

I am convinced that the answer we'll come up with have profound political implications for both the textual and the worldly dimensions of our culture in the future.<sup>29</sup>

E ancora:

Along with this new view of reality, it is clear that the dominant intellectual framework has changed. While postmodernism's cultural products have been consigned to the same historicized status as modernism and romanticism, its intellectual tendencies (feminism, postcolonialism, etc.) find themselves isolated in the new philosophical environment. The academy, perhaps especially in Britain, is today so swamped by the assumptions and practices of market economics that it is deeply implausible for academics to tell their students they inhabit a postmodern world where a multiplicity of ideologies, world-views and voices can be heard.<sup>30</sup>

Il postmoderno è, quindi, concluso. Ciò che interessa qui tuttavia sono le “prove” che vengono addotte per sostenere questa tesi. Il quadro che si delinea è quello di una letteratura, e più in generale di un momento storico, fortemente influenzati dai mutamenti e sociali e economici; la proposta che si suggerisce è quella di un momento nella letteratura occidentale che ha saputo far convivere una spinta alla decostruzione e alla delegittimazione delle formule filosofiche totalizzanti con la capacità di osservare la realtà, non solo realista, nel senso più classico, ma spesso – come si è potuto vedere negli studi di DeKoven e Hutcheon tra gli altri – anche critica e in dialogo verso nuove forme commerciali e artistiche in grado di ridefinire la società da cui sono prodotte. Il postmoderno si conclude perché ha perso la sua spinta sovversiva ed è diventato – se possibile – canonico anch'esso. Non stupisce dunque che i suoi successori<sup>31</sup> si formino e siano definiti con strutture totalmente divergenti: *Realism* (Wood), “*anti-rebels*” (Foster Wallace).

29 LINDA HUTCHEON, *Postmodern Afterthoughts*, in «Wascana Review of Contemporary Poetry and Short Fiction», XXXVII/1 (2002), pp. 5-12, a p. 11.

30 *Ivi*, p. 11.

31 Molti degli scrittori a cui si fa riferimento sono citati da Wood nel suo saggio ma anche altri potrebbero essere annoverati tra le nuove file nate dalle ceneri del postmoderno. Due saggi possono essere citati per illustrare alcuni dei più grandi esponenti della scena contemporanea Nordamericana: STEPHEN J. BURNS, *Jonathan Franzen at the End of Postmodernism*, London, Continuum, 2008, e NAOMI MANDEL, *Fact, Fiction, Fidelity in the Novels of Jonathan Safran Foer*, in «Novel», XLV/2 (2012), pp. 238-256, rispettivamente su Jonathan Franzen e Safran Foer.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARTH, JOHN, *The Literature of Replenishment*, in *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*, London, The John Hopkins University Press, 1984, pp. 193-206. (Citato alle pp. 384, 385.)
- BAUDRILLARD, JEAN, *Simulacri e imposture. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Roma, PGreco, 2009 (ed. or. *Simulacres et simulation*, Editions Galilée, Paris, 1981). (Citato a p. 382.)
- BEST, STEVEN e DOUGLAS KELLERN, *Postmodern Theory*, New York, The Guilford Press, 1991. (Citato a p. 376.)
- BURNS, STEPHEN J., *Jonathan Franzen at the End of Postmodernism*, London, Continuum, 2008. (Citato a p. 390.)
- DEKOVEN, MARIANNE, *Utopia Limited*, Durham, Duke University Press, 2004. (Citato a p. 386.)
- EAGLETON, TERRY, *Le illusioni del postmodernismo*, Roma, Editori Riuniti, 1998. (Citato a p. 378.)
- FOSTER WALLACE, DAVID, *An Interview with Larry McCaffery*, in «The review of Contemporary Fiction», XIII/2 (1993). (Citato alle pp. 388, 389.)
- GARDNER, JOHN, *On Moral Fiction*, New York, Basic Books, 1978. (Citato a p. 383.)
- HARVEY, DAVID, *The Condition of Postmodernity – An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge (Mass.), Blackwell, 1989. (Citato a p. 380.)
- HUTCHEON, LINDA, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988. (Citato a p. 387.)
- *Postmodern Afterthoughts*, in «Wascana Review of Contemporary Poetry and Short Fiction», XXXVII/1 (2002), pp. 5-12. (Citato a p. 390.)
- JAMESON, FREDRIC, *The Political Unconscious, Narrative as a social symbolic art*, London / New York, Routledge, 1981. (Citato a p. 381.)
- *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke, Duke University Press, 1991. (Citato alle pp. 380, 381, 383.)
- KARMODI, OSTAP, *'A Frightening Time in America': An Interview with David Foster Wallace*, in «NYR Blog» (13/06/2011), <http://www.nybooks.com/daily/2011/06/13/david-foster-wallace-russia-interview/>. (Citato a p. 384.)
- KROKER, ARTHUR e DAVID COOK, *The postmodern scene – Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*, New York, St. Martin's Press, 1986. (Citato alle pp. 375, 382.)
- MCMALE, BRIAN, *Postmodern Fiction*, London, Routledge, 2001. (Citato a p. 379.)
- MANDEL, NAOMI, *Fact, Fiction, Fidelity in the Novels of Jonathan Safran Foer*, in «Novel», XLV/2 (2012), pp. 238-256. (Citato a p. 390.)
- LUPERINI, ROMANO, *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida, 2005. (Citato a p. 378.)
- WOOD, JAMES, *Human, All Too Inhuman*, in «The New Republic» (24 July 2000). (Citato alle pp. 387, 388.)
- WRIGHT MILLS, CHARLES, *White Collars: The American Middle Classes*, New York, Oxford University Press, 1951. (Citato a p. 383.)

## PAROLE CHIAVE

Postmoderno; neomarxismo; critica letteraria; John Barth; French theory; Fredric Jameson; Linda Hutcheon; David Foster Wallace; Hysterical Realism; tardo capitalismo.

## NOTIZIE DELL'AUTRICE

Laura Rinaldi si è laureata nel 2016 in Letteratura comparata con una tesi sul postmoderno tra Stati Uniti e Italia, tesi che si è classificata seconda nella selezione del Premio Zanotti. Le sue ricerche si focalizzano sullo sviluppo della corrente postmoderna e le successive influenze fino alla produzione degli anni Zero, in particolare nell'analisi dello spazio nei romanzi e contestualmente sulla capacità mimetica di questo tipo di narrativa. L'obiettivo primario del suo lavoro è identificare il postmoderno come la prima letteratura, di stampo occidentale, a non avere radici prevalentemente europee; analizza per questo – con approccio comparatistico – gli esponenti statunitensi (da Barth a Foster Wallace) e autori di nazionalità diverse (in particolare Calvino, Arbasino, Malerba e Tabucchi).

[laurarinaldi91@gmail.com](mailto:laurarinaldi91@gmail.com)


## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

LAURA RINALDI, *Postmodern turn. Per una possibile rilettura della critica sul postmoderno*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IX (2018), pp. 375–392.

L'articolo è reperibile al sito <http://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.

## Y SE LLAMABAN MAHMUD Y AYAZ DE JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS. UN EPOS CONTEMPORÁNEO

MARIA CATERINA RUTA – *Università di Palermo*

*Y se llamaban Mahmud y Ayaz (seis voces en el silencio)* (Madrid, Ediciones Amargord, 2012) de José Manuel Lucía Megías es un poemario con ritmo narrativo, nacido ante la noticia de la ejecución capital de dos jóvenes iraníes culpables de entretener un amor homosexual. En los poemas un narrador-testigo organiza el relato dando la voz a turno a tres parejas de víctimas. Los jóvenes se abandonan a la lírica manifestación de su amor y de sus sufrimientos, mientras en otros poemas el narrador subraya con dramática insistencia el culpable silencio de quien asiste a las condenas sin ninguna reacción. El silencio es también nuestro silencio, el silencio de los que quedan pasivos y no luchan en defensa de los derechos humanos. El poeta declara haber corrido el riesgo de escribir un libelo, pero, evitando el tono periodístico, privilegia como eje estructural el amor. En 2016, con la dramaturgía de Carlos Jiménez, se realiza una versión para el teatro. Las partes del poema se recomponen con las voces de dos Hombres (I y II), que denuncian los sufrimientos de las víctimas, y una Mujer con el papel del narrador.

*Y se llamaban Mahmud y Ayaz (seis voces en el silencio)* (Madrid, Ediciones Amargord, 2012) by José Manuel Lucía Megías is a poetry collection with a narrative pace, written right after the execution of two young Iranians who were found guilty of homosexuality. In the poems a witness narrator controls the storytelling, giving the floor to three couple of victims. The young couples indulge the lyrical expression of their love and suffering, whereas in other poems the narrator underlines in a quasi-dramatic way the guilty silence of those who have witnessed a condemn and did nothing. That silence is our silence, namely the silence of those who stay on the sidelines and do not fight for human rights. The poet admits having run the risk of writing a pamphlet; nonetheless, he favours the theme of love as structural ratio to the journalistic format. In 2016, a play version was produced, directed by Carlos Jiménez. The parts of the text are embedded in two male voices (I and II), who condemn the suffering of the victims and of a Woman in the role of narrator.

Mahmud y Ayaz fueron colgados a una grúa en la plaza de la ciudad iraní de Mashad el 19 de julio de 2005 con la acusación de haber cometido varios crímenes (hurtos, desórdenes públicos, consumo de alcohol). Por esto recibieron un número incalculable de latigazos, pero la acusación fundamental por la que fueron condenados fue la de haber violado a un chico de trece años, después de haberlo asaltado y haberlo torturado. En realidad su verdadera culpa era la de mantener entre ellos una relación homosexual. Los muchachos tenían un edad entre los quince y los diecisiete años. *Amnesty International* difundió varias fotos que atestiguan la angustia de Mahmud y Ayaz mientras los conducen hacia la grúa que será su patíbulo. La imagen de sus cuerpos colgados después de la ejecución queda impresa en nuestros ojos sin poderla borrar.

Mojtar y Ali, de veinticuatro años el uno y de veinticinco el otro, son ajusticiados en el mes de noviembre de 2005 en Gagan, ciudad del Norte de Irán por la misma razón. La condena de estos jóvenes es el resultado de una represión aberrante, difundida en todo el país y que no ahorra víctimas.

José Manuel Lucía Megías nos proporciona estas noticias en su *Nota del autor* al poemario *Y se llamaban Mahmud y Ayaz (seis voces en el silencio)*,<sup>1</sup> que voy a analizar como texto narrativo en versos por relatar a través de la reelaboración poética episodios dramáticos de la crónica internacional. Por esta característica el poema está presidido por

1 JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS, *Y se llamaban Mahmud y Ayaz (2012)*, Madrid, Ediciones Amargord, 2014 tercera edición corregida, pp. 89-92.



un narrador que, además de referir en primera persona los acontecimientos reales, construye una larga composición de compleja polifonía con las voces de los personajes que viven sus historias de amor y de muerte.

La lectura del poema provoca una dolorosa emoción y asimismo crea en el lector una sensación de extrema incomodidad, emoción por lo dramático de los episodios ilustrados e incomodidad por la repetida denuncia de la violación de los derechos humanos, a la que el mundo occidental asiste, manteniendo un pasivo y cómplice silencio, que el poeta subraya repetidamente con el verso «Fue también necesario nuestro silencio»<sup>2</sup> Respecto a otros poemas, dictados en sus años universitarios por la indignación frente a la guerra en Irak,<sup>3</sup> esta vez Lucía Megías manifiesta su reacción con un poemario en el que las voces de los personajes se mezclan implicando la participación del lector. En las *Notas textuales* a su poesía reunida, con las que nos explica el entero desarrollo creativo de su producción poética, el mismo autor nos cuenta el lento proceso de depuración que sufrió la gestación de la composición a raíz del conflicto entre la ética y la estética que lo tenía insatisfecho de sus intentos líricos, hasta percatarse que para hacerlas poesía había que matizar la indignación y la denuncia por el intermediario del “amor”.<sup>4</sup>

Alrededor de la toma de posición civil el poeta construye frágiles historias de amor, de un amor más imaginado que realizado y que, por la ineluctable frustración a la que está destinado, decanta el deseo de seducción en la sublimación casi mística del sentimiento. En la filigrana de sus palabras se descubren los ecos de la tradición literaria, no solo española, con excursiones que van de la lírica medieval a la poesía de los místicos, de la épica juglaresca al Romancero, de la poesía erótica a la poesía iraní clásica hasta llegar a las experimentaciones de la poesía contemporánea.<sup>5</sup> En sus libros precedentes, José Manuel Lucía Megías había dado prueba de un uso sabio y perfectamente controlado de las figuras retóricas, de la frecuente inclinación hacia el procedimiento narrativo y la dramatización de las situaciones, además de la capacidad de crear imágenes de dúctil plasticidad.<sup>6</sup>

En el texto de 2012 estos rasgos convergen para potenciar la fuerza de la denuncia sin quitarles a los versos la expresividad lírica. La construcción de las escenas de amor y de muerte, nunca minuciosa y vulgar, produce efectos visivos que se pueden comparar con los fotogramas de una película; pero, si consideramos la especialidad profesional del autor, también remiten al juglar medieval que declama su romance al público de los oyentes con el soporte de su cartelón.<sup>7</sup> Por otra parte unos recursos de su poesía confirman

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>3</sup> Véanse *Dos sombras*, el segundo “Poema escénico” de *Tríptico: ivi*, pp. 33-44.

<sup>4</sup> JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS, *Notas textuales (a modo de recuerdo genético)*, en *El único silencio, (Poesía reunida, 1998-2017)*. Prólogo de CATERINA RUTA, Madrid, Sial / Contrapunto, 2017, pp. 585-626, pp. 621-624.

<sup>5</sup> Muy interesante y aclarador el comentario de ANTONIO JOAQUÍN GONZÁLEZ, “Y se llamaban Mahmud y Ayaz”, en «La Mansión del Gaviero» (2 de enero de 2014).

<sup>6</sup> MARIA CATERINA RUTA, *La poesía neobarocca di José Manuel Lucía Megías*, en *Libri, manoscritti, scartafacci e altre rarità. Studi in onore di José Luis Gotor*, ed. por LORETTA FRATTALE, MATTEO LEFÈVRE y LAURA SILVESTRI, Firenze, Alinea, 2014, pp. 211-225.

<sup>7</sup> Lucía Megías es catedrático de Filología Románica en la Universidad Complutense de Madrid.

algunos rasgos típicos de la poesía oral<sup>8</sup> rasgos útiles, como sabemos, sea para mantener despierta la atención de los oyentes, sea para ayudar la memoria del juglar. Hay más. En la organización de las estrofas podemos individuar la aplicación de la técnica del leit motiv, de memoria wagneriana, a través de la repetición del íncipit de algunas de ellas, a veces ligeramente modificado, y también el uso del mismo registro lingüístico y las mismas figuras retóricas en relación al personaje hablante.

En el comienzo de la composición el yo narrador actúa como testigo ocular y presenta la escena de la ejecución de los dos iraníes con un fotograma esencial y fulminante. En las estrofas siguientes que repiten la imagen, se insertan en forma de espiral elementos nuevos que la enriquecen progresivamente hasta proyectar en los ojos de los lectores todo el horror enseñado por las fotos difundidas por los medios de comunicación:

Y SE LLAMABAN MAHMUD Y AYAZ,  
y tenían tan solo 17 años,  
y fueron ahorcados un 19 de julio.  
No lo olvidemos.  
Su historia debía haberse escrito  
con otros titulares, con otras fotografías.  
Pero no fue así.  
Llegaron llorando a la plaza.  
En la furgoneta de su angustia,  
llorando las lágrimas que no derramarán de viejos.  
(Como tantos otros, yo he visto las fotografías).  
Y llegaron como dos cachorros asustados,  
temblando entre el frío de tantas miradas,  
ante el abismo del final de su vida  
antes incluso de haber intentado imaginarla. (p. 11)

El poeta-narrador, que ha decidido denunciar la perversa injusticia de aquella ejecución y de otras, igualmente crueles, se encuentra ante la opción de elegir entre el relato periodístico y el desahogo de su afán lírico. La tentación periodística, subrayada en el quinto y en el sexto verso de la primera estrofa («Su historia debía haberse escrito / con otros titulares, con otras fotografías») y repetida en el séptimo («Su historia tenía que haberse escrito / con la tinta anónima de tantas otras vidas», p. 17), necesita depurarse del exceso emotivo y transformar la crónica en una sucesión de eficaces metáforas que conmuevan al lector.<sup>9</sup> Por ejemplo, en la estrofa inicial el medio que lleva a las víctimas

8 Sobre la oralidad cfr. JACK GOODY, *Il suono e i segni. L'interfaccia tra oralità e scrittura* (1987), Milano, Il Saggiatore, 1989; ERICK A. HAVELOCK, *La musa imparata a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi* (1986), Roma, Laterza, 2005; PAUL ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

9 «Hacer una entramado lírico sobre las ejecuciones de dos personas, las ejecuciones determinadas por un Estado, se me antoja de una dificultad extrema, especialmente si se quiere evitar el panfleto» (GUILLERMO ARROIZ LÓPEZ, *Y se llamaban Mahmud y Ayaz, de José Manuel Lucía Megías*, en «El Librepensador» (14 de marzo de 2013)).

al patíbulo se convierte en «la furgoneta de su angustia» y los chicos parecen «dos cachorros asustados». Leamos cómo el poeta aclara el momento en que este proceso halló la salida para convertir un discurso polémico en poesía:

Y allí, en el Salón de Actos del Ateneo de Madrid bien se puede decir que se terminó el libro. Ahí estaba la prueba de que la apuesta de la mezcla del lenguaje poético con el periodístico funcionaba, que la mezcla de voces en el puzzle de las posibilidades alejaba el texto del libelo para convertirlo en una potente arma de denuncia.<sup>10</sup>

Los dos versos de la estrofa inicial (p. 11) y de la séptima (p. 17), «Y se llamaban Mahmud y Ayaz / y tenían tan solo 17 años», aislados en un dístico, a partir de la página 34 se repiten con intervalo regular de diecisiete páginas para recordar la edad de los muchachos. El poeta quiere mantener despierta la atención de los receptores sobre el tema de la defensa de los derechos humanos,<sup>11</sup> estigmatizando la intempestiva interrupción de la vida de los dos menores como efecto de la malvada prevaricación de parte de los poderosos que solo miran defender sus privilegios.

En la *Nota del autor*<sup>12</sup> Lucía Megías recuerda que la riqueza de petróleo de Irán y la amenaza de la adquisición de la bomba atómica autorizan la arrogancia y la hipocresía de aquellos gobernantes, favorecidos también por la connivencia de las intrigas internacionales:

Fue necesario seguir acudiendo al trabajo,  
dejar abiertos los senderos del petróleo  
y de las *cuentas sonrientes* de los bancos,  
olvidarse, una vez más, del uranio enriquecido  
y de los planes de guerra geoestratégicas. (p. 35)<sup>13</sup>

Y aún: «El gesto soberbio de la amenaza nuclear/ y nuestro silencio.»

El yo poético no se rinde ante la cómplice indiferencia del mundo civil y no se cansa de reiterar la denuncia de la gravedad de su silencio y del nuestro con un verso seco e implacable: «Fue también necesario nuestro silencio».<sup>14</sup> La severa amonestación, con la que el poeta cierra la composición, no admite la presunción de inocencia por parte de quienquiera que, si bien ha tenido noticia de esos crímenes, no se empeña en la denuncia:

<sup>10</sup> LUCÍA MEGÍAS, *Notas textuales (a modo de recuerdo genético)*, cit., pp. 612-621.

<sup>11</sup> «Lucía Megías construye sus poemas unas veces como oraciones, creando en la repetición de ciertas frases los mantras que irán penetrando en nuestras conciencias y que nos despertarán a una terrible realidad; otras veces como crónicas [...]» (AGUSTÍN CALVO GALÁN, *Y se llamaban Mahmud y Ayaz*, en «Poemofilia» (18 de febrero 2013)).

<sup>12</sup> LUCÍA MEGÍAS, *Y se llamaban Mahmud y Ayaz* (2012), cit., pp. 90-91.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 27. La cursiva es mía para subrayar la metáfora «cuentas sonrientes» que pone en relación las cuentas corrientes de los bancos con las hipotéticas sonrisas de sus ricos y cínicos dueños.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 15.

«No lo olvidemos nunca. / Fue también necesario nuestro silencio. / No lo olvidemos nunca. / Sigue siendo necesario nuestro silencio» (p. 88).<sup>15</sup>

Este silencio permite que se ejecuten sin problemas las condenas a muerte de Mahmud y Ayaz y de las demás víctimas señaladas siguiendo un ritual confirmado: después de un juicio sumario, se emite una veloz sentencia y se levanta el patíbulo en la plaza. La muchedumbre, curiosa y divertida, se reúne y los dos verdugos preparan la soga que tienen que pasar alrededor del cuello de los condenados. Después de unos instantes sus cuerpos cuelgan agitándose en las últimas sacudidas. El poeta describe las escenas en estrofas que distribuye a lo largo del poemario y que empiezan con la severa admisión de la connivencia general: «Fueron necesarios/as» («cuatro brazos», «dos grúas», «declaraciones») o «Fue necesario» («que se mirara», «que los dedos asesinos», «que olvidáramos», «que la multitud aplaudiera»). Esta complicidad, no siempre consciente por parte de la gente común, es aun más grave si proviene de las instituciones internacionales: «Este silencio cómplice, / este silencio maniatado, este silencio cobarde, / este silencio que se disfraza de siglas internacionales» (p. 70). En el ejemplo transcrito a continuación Lucía Megías no ahorra los detalles más penosos de la ejecución, sin por eso abandonar el tono lírico:

Tomamos parte del criminal desfile  
que aplaude vuestro último instante,  
que jalea el segundo en que la garganta  
y los pies dejan de buscar  
una tierra en que seguir respirando,  
en que seguir sintiendo y soñando. (p. 49)

*Y se llamaban Mahmud y Ayaz* quiere ser una imperiosa apelación a la memoria colectiva, que el poeta consigue gracias a la colocación del sintagma “No lo olvidemos” en el incipit y a su repetición en el explicit del texto («No lo olvidemos nunca./ Sigue siendo necesario nuestro silencio», p. 88), como extremos de un proceso que se desarrolla por acumulación y se cierra con la definición del tema tratado.

En la primera de las estrofas que empiezan con el número “dos”, todas breves y sencillas, se sugiere el verdadero crimen por el que se condenaron a los dos chicos: «Dos jóvenes. / Perseguidos en sus miradas. / Espiados en sus susurros. / Asesinados por su deseo.» (p. 13); dos ángeles que tratarán de recuperar en la otra vida los goces que no pudieron vivir en su ciudad (p. 43). Este número está implicado también en la ejecución de su asesinato: «Dos verdugos. Dos infames verdugos / Sin rostro. Tras los pañuelos, / escondidas sus miradas» (p. 31). La descripción de los dos verdugos y de sus gestos forma un fotograma desconcertador, completado por la escena final que muestra “Dos jóvenes colgados / en las grúas criminales de la plaza.” (p. 69). La ejecución es la consecuencia de la represión aberrante difundida en todo el país y que no ahorra víctimas, como el poeta

<sup>15</sup> «La obra quiere ser una lucha contra el olvido. Una reivindicación de la memoria. Por eso se insiste en recuperar sus nombres (desde el título) y su edad, repitiéndolos constantemente a lo largo de todo el volumen» (ALBERTO GARCÍA-TERESA, “*Y se llamaban Mahmud y Ayaz de José Manuel Lucía Megías*”, en «La Republica cultural» (2 de octubre de 2013)).

reitera a lo largo del poemario: «Irán se ha llenado de grúas/ [...] Mil grúas esperando mil cuerpos» (24); »Hoy han levantado una nueva grúa/ en el parque de Daneshju/ [...]» (32), «Hoy me ha detenido la policía/ [...] Creo que me han roto todos los huesos,/ y que cinco policías me violaron/ y me azotaron unas ochenta veces.» (p. 38).

Los amantes homosexuales viven en el miedo de que los prendan, los torturen y luego los asesinen:

Quizás algún día me vengán.  
 Quizás algún día me arrastren  
 Por los adoquines irregulares de las calles.  
 Quizás algún día me encierren  
 en la celda sin número de la ignominia.  
 Quizás allí me violen durante toda la noche  
 y amanezca sin lengua y sin dientes  
 para así no poder pronunciar tu nombre. (p. 57)  
 ...  
 mi destino está ya escrito. Es inevitable.  
 Es una simple y angustiada cuestión de tiempo.  
 Mañana seré yo  
 quien cuelgue sin vida de lo más alto  
 de aquella grúa que ahora están levantando,  
 soberbia, imponente, asesina en medio de la plaza (pp. 32-33)

Las estrofas de la denuncia se entrelazan con otras en las que, mezclando las voces entre ellas, a turno el “yo” de los distintos actores, que sufren la persecución homófoba, se dirige al “tú” de la persona amada. Los diálogos entre los dos jóvenes nos cuentan historias de pasiones furtivas y fugaces, destinadas a interrumpirse por el forzado alejamiento de uno de los dos («Me dijeron que te fuiste lejos. / Muy lejos. Lejos más allá de las ciudades / que marcan las fronteras de los autobuses.», p. 50; «Me encuentro sin fuerzas. / Ni para recordarte siquiera. / [...] / Pero ¿y si te da por volver? / ¿Y si vuelves como un día prometiste?», p. 61), o por la muerte de ambos («Dos jóvenes / en el siniestro cielo de Mashad. / Dos tumbas abiertas.» (p. 60). En los versos de Lucía Megías la dolorosa añoranza de lo que hubiera podido acontecer y no pasó, se superpone a la desesperada evocación de las pocas horas de amor que los enamorados pudieron gozar.

Son las historias de Mahmud y Ayaz, de Mojtar y Ali y de otros jóvenes que viven en la capital Teherán. La relación física, revivida en un estado liminar entre la vida y la muerte, se expresa con emocionado lirismo, trascendiendo la materialidad de los cuerpos para salvar la intensidad del sentimiento en la angustiada conciencia del fin inminente. Los ecos de la tradición literaria, española y oriental, alimentan las correspondientes estrofas a través del filtro de la experiencia poética contemporánea.

La figura de la repetición, utilizada en la variante del paralelismo, permite identificar la individualidad de las parejas, confiriendo cohesión y ritmo al poema. En las numerosas estrofas que empiezan con el verso «Y tú siempre me decías», este “yo” recuerda los momentos del placer y de la afinidad espiritual perdidos, y, si bien sufriendo, nunca pierde

la esperanza de conseguir un futuro sin prohibiciones y persecuciones: «Llegará un día/ en que podamos mirarnos a los ojos/ sentados en la plaza de nuestro pueblo.» (p. 22). El otro, sin embargo a menudo se deja llevar por el desánimo y empieza su contestación con el verso trimembre «Morir. Morir. Morir.», que reproduce los espeluznantes instantes de su agonía.

Un “tú”, probablemente Mahmud o Ayaz, responde con la misma pasión, interrogándose sobre la razón de las frustraciones que los affigen: «¿Por qué se ha detenido nuestro tiempo?» (p. 14); «¿Por qué un gesto es una amenaza / y una sonrisa una sentencia de muerte [...]?» (p. 30); «¿Por qué no se han hecho las aceras para nosotros, / corazón mío, las aceras de los paseos por las calles...?» (p. 41). Pero hay momentos en que asoma el consuelo que a la muerte física le corresponde la vida que el amante ha conquistado en el encuentro con el otro: «Saber que sin haberte conocido/ [...] / nunca me podría haber sentido vivo.» (p. 37). Esta vida, aunque solo imaginada, les faltará de forma implacable a los que los han condenado a muerte, ellos, en revancha: «están y seguirán estando durante su vida muertos» (p. 53).

Son muchas las preguntas que se plantean las distintas voces, al lado del amor conseguido, hay quien se desespera por no haber comprendido en su momento la oferta del otro y se pregunta: «¿Dónde encontrarte ahora, corazón mío?» (p. 21); «¿Dónde recuperarte el gesto justo que yo te negué [...]?» (p. 54). O quien quisiera contar las ocasiones perdidas, pero se da cuenta de la inutilidad de esta operación, cuando tiene que sobrevivir por muy poco tiempo: «No tengo vida para comprender tantas matemáticas» (p. 29).

En este interrogarse sobre la ineluctable interrupción de la relación amorosa, el sujeto poético recrea el ambiente de la casa paterna, que fue el escenario de su amor:

Caen las llaves.  
Caen mientras la puerta se abre.  
[...]  
No hay nadie. No hay nada.  
Los pocos muebles no ahogan el eco  
y en el abismo de las paredes  
cuelgan las huellas de otras vidas,  
de otros cuadros,  
la geografía geométrica del polvo  
y de la miseria compartida.  
En esta misma habitación vivieron  
mis padres y mi hermana mayor,  
la hermana que nunca encontró marido.  
En esta misma habitación te amé  
una noche,  
siempre desde aquella única noche.  
En esta misma habitación te perdí.  
Para siempre. (p. 16)

Para revivir las caricias, los besos, los abrazos que se habían concedido en su breve relación a los dos amantes les ayuda la presencia de algunos objetos (las llaves, la mesa, la

cama), el olor de una prenda («Conservo una de tus camisetas / la que te dejaste olvidada aquella única noche. / La única joya en la pocilga de mi vida. / La única prenda de valor de mi casa», p. 55) o el contacto de las sábanas: «Algunas noches me despierto / y te busco entre mis sábanas.» (p. 71).

En la parte final del poemario hay cuatro composiciones (pp. 74, 77, 81, 83), que empiezan con el verso «Inventario de una noche» y que, como formando una síntesis de los elementos diseminados en todas las estrofas, reúnen las experiencias de una sola noche, quizás la única que los dos amantes pasaron juntos. En el desarrollo narrativo se describen ambientes, gestos y comportamientos que transcurren desde la cita furtiva, vivida probablemente en la terraza de una cafetería, cargada de aromas y de luces, hasta el paseo entre los árboles, cuando los cuerpos van acumulando pulsiones cada vez más intensas; desde la unión, finalmente alcanzada en la cama de una habitación, hasta la despedida y la separación al amanecer, cuando el movimiento de la ciudad, que lentamente recupera su carrera frenética, fotografía «Espaldas. Miles de espaldas recorriendo la ciudad», mientras se descubre «Un sol a lo lejos entre los últimos edificios» y «una avenida que comienza a iluminarse, / a llenarse de los gemidos cotidianos de la mañana» (p. 83). Imagen, esta, en la que la aportación positiva de la luz creciente se anula por los gemidos de una humanidad que está empezando su día de trabajo y de sufrimientos.

En este juego entre lo real y lo imaginario, Lucía Megías introduce algún detalle referido a los lugares iraníes concretos donde viven los jóvenes perseguidos.<sup>16</sup> Alude, entonces, a los sitios de Teherán que constituyen el escenario de los supuestos crímenes: los parques de Mehlat y de Daneshju, (pp. 29, 32, 62), el restaurante Jam-e Jam (p. 29); se entrevé la ciudad de Mashad, el lugar de la ejecución de Mahmud y Ayaz («Dos jóvenes/ en el siniestro cielo de Mashad» p. 60). Se cita el histórico discurso del ex-Presidente de Irán, quien en Colombia proclamó la ausencia de homosexuales en su país :

Fue necesario mirar para otro lado  
cuando el presidente Ahmadineyad se sube al estrado  
y grita a los cuatro vientos de la derrota  
que en Irán no existen homosexuales. (p. 45)

Si las referencias al paisaje urbano no son muchas, es aún más difícil descubrir descripciones de la naturaleza. Al lado de las alusiones a una primavera que huele a rosas y que exhibe el canto de los pájaros («¿Por qué se ha detenido nuestro tiempo / este tiempo que debía de ser de rosas primaverales...» p. 47); «...reconozco el eco primaveral del paraíso, / porque siento cómo en mi corazón / se confunden los cantos de la alondra y del ruiseñor.» (p. 52), se impone el oasis, un espacio alimentado por el agua de una 'fuente' o de un 'manantial', muestras de vida que, como permiten la supervivencia de las 'palmeras', asimismo nutren el amor de los dos jóvenes en una noche iluminada por los astros:

¿Por qué no llenar de oasis este amor,  
de palmeras y de caricias nuestros encuentros,

<sup>16</sup> Véase la *Nota del autor* al poemario.



de lunas llenas y de estrellas andantes...? (p. 19)

Si falta el agua, el desierto se convierte en simbólica manifestación de muerte: «Morir ahogado en el desierto, / muy lejos de la fuente de tus labios.» (p. 72).

Para concluir este análisis de *Y se llamaban Mahmud y Ayaz*, en relación a la definición de ‘poesía neobarroca’, que le atribuí en otro trabajo a la obra de Lucía Megías, creo que el mismo lector se ha percatado que también en esta larga composición el poeta, entre otras figuras, se sirve de anáforas, paralelismos, aliteraciones, polisíndetos. Señalo algunos versos, en parte ya citados, para proporcionar unos ejemplos:

Y se llamaban Mahmud y Ayaz,  
y tenían tan solo 17 años,  
y fueron ahorcados un 19 de julio. (p. 11)

Mil grúas en el cielo de Irán.  
Mil grúas en el horizonte mácabro.  
Mil grúas esperando mil cuerpos,  
mil jóvenes, mil niños, mil mujeres... (p. 24)

Morir. Morir. Morir.  
Morir tan cerca de ti.  
Morir sin imágenes. Sin luz. (p. 64)

Son frecuentes también los versos bimembres y trimembres como:

y calientes los canapés y las sonrisas cómplices (p. 45)  
Morir. Morir. Morir (p. 37)  
Te quiero. Te quiero. Te quiero. (p. 46)  
Para siempre. Para siempre. Para siempre. p. (65)

Ni faltan ejemplos de quiasmo:

Dos verdugos. Dos infames verdugos  
[...]  
Dos infames verdugos. Dos verdugos (p. 31)

Otra área es la de las metáforas, en general muy originales y poéticas, que con equilibrio se distribuyen entre las estrofas. A las ya mencionadas añado solo dos, que remiten a la simbología del desierto antes aludida: «el gozoso manantial de los abrazos», «el oasis acuático de los besos» (p. 65). Un lector atento descubrirá figuras menos evidentes, que, sin embargo, contribuyen igualmente a soportar la enramada lingüística y lírica del poemario sin ocultar su significado profundo.

Ni siquiera el ritmo narrativo, que estructura todo el libro, es ajeno a la poesía del Siglo de Oro, poesía que presenta una variedad de composiciones líricas y épicas dedicadas a contar mitos clásicos y empresas históricas.

Este texto, en el que domina la implicación humanitaria, en un conjunto organizado con riguroso control del envite emotivo, contenía algo más que una narración, según una inclinación que Lucía Megías ha manifestado en otros poemarios. En el curso de mi comentario ya he puesto de relieve la presencia en algunas estrofas de efectos visivos que acercan el texto a la fotografía y al cine, o la afinidad de otras a la actuación del juglar en la cultura medieval, y aun la espectacularidad de algunas escenas especialmente espeluznantes. La mezcla de voces que alimenta su desarrollo, es, en resumidas cuentas, una mezcla de actores que entrecruzan sus existencias, sus gritos, sus llantos, como en las tablas de un escenario. Y pronto se produjo la metamorfosis del poemario en representación teatral.

En 2016 del libro de Lucía Megías, con la dramaturgia de Carlos Jiménez, se realiza una versión para el teatro. El poeta siguió con emocionada implicación la labor de transformación como lo declara en las *Notas textuales*, ya citadas: «Como autor, el proceso por el que he visto cómo mi libro de poemas *Y se llamaban Mahmud y Ayaz*, con su estructura de mosaico de seis voces entrelazadas, se ha ido convirtiendo en *Voces en el silencio*, que es otra cosa, ha sido realmente apasionante».<sup>17</sup> En esta circunstancia Lucía Megías escribió decenas y decenas de nuevos versos, destinados exclusivamente para esta versión, a la que contribuyó también con otros versos el propio director Carlos Jiménez, en especial modo en el acto 1 y en el acto 5.

Las partes del poema se descomponen y recomponen a través de las voces de dos Hombres (I y II) y una Mujer, a la que en cierta medida se le confía el papel del narrador, mientras que a los dos Hombres les toca denunciar los sufrimientos y las imposiciones a las que la sociedad hipócrita somete a los irregulares y, manteniendo el anonimato de los apelativos genéricos, reviven la historia de los dos iraníes. En la *Escena de Transición*, colocada entre la 4 y la 5, se nombran a los Mahmud y Ayaz del hoy, que la Mujer presenta como herederos del amor que el sultán Mahmud (997-1030) y su esclavo y amante Ayaz mantuvieron durante su vida en la Edad Media. En nuestros días nadie recuerda los nombres de las nueve esposas y las muchas concubinas del sultán, ni los de sus cincuenta hijos, el nombre del esclavo, en cambio, ha quedado en nuestra memoria.

El intervalo de tiempo transcurrido entre la primera edición del poema y la obra de 2016 extiende el drama de la falta de respeto de los derechos humanos a otros países y a otras categorías de personas. El cielo hacia el que se levantan las grúas de las ejecuciones mortales ahora es también el «de Sudán o de Nigeria, / es el cielo de Arabia Saudí o de Mauritania, / es el cielo de demasiadas geografías / envenenadas por el pecado mortal de la mentira.» (p. 294). La mentira domina también en los países del llamado mundo occidental, en Alemania como en México, en Brasil como en Rusia, y los crímenes perpetrados son innumerables. La Mujer, que es madre, amante, víctima, asiste con igual disgusto y desconcierto a los asesinatos públicos e hipócritamente justificados por las prerrogativas de las clases dominantes.

El *Epílogo* convoca a todos los actores del crimen: la muchedumbre que aplaude, la prensa, los fotógrafos, los que piadosamente descienden los cadáveres de las grúas, todos unánimemente culpables por su/nuestro cobarde y cómplice silencio. Como ocurre en las otras piezas del poeta la música marca el paso entre las escenas.

<sup>17</sup> LUCÍA MEGÍAS, *Notas textuales (a modo de recuerdo genético)*, cit., p. 623.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARROIZ LÓPEZ, GUILLERMO, *Y se llamaban Mahmud y Ayaz, de José Manuel Lucía Megías*, en «El Librepensador» (14 de marzo de 2013). (Citato a p. 395.)
- CALVO GALÁN, AGUSTÍN, *Y se llamaban Mahmud y Ayaz*, en «Poemofilia» (18 de febrero 2013). (Citato a p. 396.)
- GARCÍA-TERESA, ALBERTO, “*Y se llamaban Mahmud y Ayaz de José Manuel Lucía Megías*”, en «La Republica cultural» (2 de octubre de 2013). (Citato a p. 397.)
- GONZÁLEZ, ANTONIO JOAQUÍN, “*Y se llamaban Mahmud y Ayaz*”, en «La Mansión del Gaviero» (2 de enero de 2014). (Citato a p. 394.)
- GOODY, JACK, *Il suono e i segni. L'interfaccia tra oralità e scrittura (1987)*, Milano, Il Saggiatore, 1989. (Citato a p. 395.)
- HAVELOCK, ERICK A., *La musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi (1986)*, Roma, Laterza, 2005. (Citato a p. 395.)
- LUCÍA MEGÍAS, JOSÉ MANUEL, *Y se llamaban Mahmud y Ayaz (2012)*, Madrid, Ediciones Amargord, 2014 tercera edición corregida. (Citato alle pp. 393, 394, 396.)
- *Notas textuales (a modo de recuerdo genético)*, en *El único silencio, (Poesía reunida, 1998-2017)*. Prólogo de CATERINA RUTA, Madrid, Sial / Contrapunto, 2017, pp. 585-626. (Citato alle pp. 394, 396, 402.)
- RUTA, MARIA CATERINA, *La poesia neobarocca di José Manuel Lucía Megías*, en *Libri, manoscritti, scartafacci e altre rarità. Studi in onore di José Luis Gotor*, ed. por LORETTA FRATTALE, MATTEO LEFÈVRE y LAURA SILVESTRI, Firenze, Alinea, 2014, pp. 211-225. (Citato a p. 394.)
- ZUMTHOR, PAUL, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983. (Citato a p. 395.)

### PAROLE CHIAVE

Derechos humanos; denuncia; crímenes; amor; retórica.

### NOTIZIE DELL'AUTRICE

Maria Caterina Ruta è stata docente di Letteratura spagnola presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo. Si è occupata di narrativa analizzando testi del Secolo d'Oro, in particolare di Cervantes (*Il Chisciotte e i suoi dettagli*, Palermo, Flaccovio, 2000 e *Memoria del Quijote*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008; la traduzione de *Il dialogo dei cani*, Padova, Marsilio, 1993), dell'Ottocento e del Novecento. Ha riunito una buona parte dei suoi saggi sulla poesia spagnola dei secoli XX e XXI in *Novecento ispanico* (Palermo, Sellerio, 2005). Ha curata l'edizione di una decina di volumi collettanei.

[rutacaterina@hotmail.com](mailto:rutacaterina@hotmail.com)


### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MARIA CATERINA RUTA, Y se llamaban Mahmud y Ayaz de José Manuel Lucía Megías. *Un epos contemporáneo*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IX (2018), pp. 393–404.

L'articolo è reperibile al sito <http://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



## ON THE EARLY RUSSIAN TRANSLATIONS OF BYRON'S *DARKNESS* (1822-1831)\*

IRINA BUROVA – *St. Petersburg State University*

Early 19<sup>th</sup>-century Russian translators seem to have had a special liking for *Darkness* by Lord Byron, as within a decade since the publication of its first Russian translation by O. Somov (1822) five others by F. Glinka, A. Voejkov, M. Vrončenko, A. Rotčev and M. Lermontov followed. The idea of the present study is to show whether these translations were made independently or the translators used the earlier publications reference when stumbling upon a difficult word or expression. A number of correlations between the texts allows me to deduce Vrončenko had a considerable influence upon Lermontov. The comparison of the six texts also revealed the translators had been divided over how to translate the title of the poem, *Мрак* [*mrak*] or *Тьма* [*t'ma*]. In Glinka and Rotčev, these Russian nouns are used as complete synonyms. Somov, Voejkov and Vrončenko pulled them apart as denoting the initial and final degrees of the darkness. In Lermontov's translation, too, *t'ma* is a state preceding *mrak*. However, he was the only one to notice the boundary between the phases of *darkling* and *blackening* of the world in the original and accurately convey Byron's intent in his translation.

I traduttori russi di inizio Ottocento sembrano abbiano avuto una particolare predilezione per *Darkness* di Lord Byron: nel decennio successivo alla prima traduzione O. Somov (1822) ne apparvero altre cinque, a cura di F. Glinka, A. Voejkov, M. Vrončenko, A. Rotčev e M. Lermontov. Il saggio intende analizzare se queste traduzioni sono state fatte indipendentemente le une dalle altre oppure se i traduttori successivi si sono serviti delle precedenti nel caso di una parola o espressione ostica. Un significativo numero di correlazioni tra i testi tradotti consente di dedurre che la versione di Vrončenko abbia avuto un'influenza considerevole su Lermontov. Il confronto tra le sei versioni ha anche rivelato che i traduttori si sono divisi su come tradurre il titolo del poema *Мрак* [*mrak*] o *Тьма* [*t'ma*]. In Glinka e Rotčev, questi termini russi sono usati come meri sinonimi, mentre Somov, Voejkov e Vrončenko li hanno usati separatamente, perché denotano i gradi iniziali e finali dell'oscurità. Anche nella traduzione di Lermontov, *t'ma* è uno stato che precede *mrak*; tuttavia, fu l'unico a notare il confine tra le fasi di *darkling* e *blackening*, utilizzate nell'originale da Byron con precisione, e inserire questo nella sua versione.

### I LORD BYRON'S *DARKNESS* AND LIVING IN THE LAST DAYS OF THE WORLD

The gloomy, pessimistic mood permeating Lord Byron's poem *Darkness* written between 21 July and 25 August 1816 could be explained both by the poet's personal tragedy that made him leave Britain and his sharing the general Romantic emotional upheaval

\* Strange as it may seem, in Russia the early translations of *Darkness* have not yet become an object of comparative studies. The best known of them, the one by Lermontov, was described by A.V. Fedorov as a translational drill of the young poet learning English, i.e. devoid of any artistic merits, which influenced the general attitude to this text in Russian literary criticism. V.E. Vacuro and B.M. Ejchenbaum studied the influence of Byron's favourite motifs upon Lermontov's lyrics but even in their systematic and enlightening works the early Russian translations of *Darkness* were completely ignored being beyond the scope of the researchers' goals. Ju.D. Levin, the best of the historians of translated literature in Russia, only mentioned Vrončenko had translated *Darkness* in his monograph on the 19<sup>th</sup>-century Russian translations. Almost the same can be told about the works of Russian Byron scholars E.I. Klimenko, N.Ya. D'jakonova and others. This paper is a tribute to the memory of Sergej Sucharev, a modern Russian translator of British poetry, who passed in September 2017 and had probably been the first to understand the necessity of studies in the almost bicentenary history of *Darkness* translations into Russian.



caused by the come-down of the optimistic illusion of the Age of the Enlightenment, reinforced by the increasing popularity of the Cuvier catastrophe theory ruinous to the image of Nature as a careful mother of the human race, their kind comforter, recourse and ally. After his defeat and the collapse of his First French Empire, Napoleon tried to explain his hard luck by blaming the outrage of water, air and fire uniting to destroy his army in Russia.<sup>1</sup> This further promoted Cuvier's theory, having broadened its functional area and boosted *catastrophic* plotlines in Western European literature of the late 1810s.

Some scholars paid attention to the climate abnormalities of the year 1816 that is sometimes called the Year Without a Summer or the period of the great subsistence crisis, which, in their opinion, could not but influence both European economics and people's spirits and state of mind. According to the data carefully collected by John Bate to prove 1816 was the worst summer ever recorded, it rained in Switzerland on 130 days out of 183 from April to September, the average temperature keeping almost five degrees below the climate normal,<sup>2</sup> and that could only deepen Byron's depression during his stay there. At least twice during the summer he complained of the unseasonable chill in his letters.<sup>3</sup> It should also be kept in mind that *Darkness* was created amidst the general panic that seized Europe due to the so called *Bologna prediction* according to which the Sun had to go out on 18 July 1816 as a prologue to the oncoming world's end.<sup>4</sup> The name of the author of the prediction was never known but even the most skeptically-minded persons must have tempered their criticism towards such a perspective when the astronomers reported of the growth of spots on the surface of the Sun, which was interpreted as an apparent sign of its extinction in progress and to some extent explained the change of the climate. Two subsequent total eclipses of the sun on 6 July 1815 and 27 May 1816 perceived as sinister omens also added to the general dismay. Yet there were no falling stars, terrible earthquakes or extraordinary commotions of the seas, and neither the sun or moon turned bloody in colour as it was to be expected before the approaching end of the world according to the Holy Scriptures.<sup>5</sup>

## 2 ALL-CONQUERING *DARKNESS*: DISCUSSION OF THE RUSSIAN TRANSLATIONS OF THE POEM IN THE 1820S

Byron's *Darkness* seems to be in perfect congruity with the mindset of the time, describing how light vanishes from the Universe while the Earth is gradually devoured by the crescent darkness: the Sun extinguished, people kindled fires in which not only wood but everything that had been created by civilization were burnt, and when these burial

1 LEE STERRENBURG, *The Last Man? Anatomy of Failed Revolutions*, in «Nineteenth-Century Fiction», XXXIII/3 (1978), pp. 324-347, p. 326.

2 JONATHAN BATE, *Living with the Weather*, in «Studies in Romanticism», XXXV/3 (1996), pp. 431-447, p. 433.

3 GEORGE GORDON BYRON, *Byron's letters and journals*, ed. by LESLIE A. MARCHAND, 12 vols., London, John Murray, 1976, vol. v, pp. 81-86.

4 JEFFREY VAIL, *The Bright Sun was Extinguish'd: The Bologna Prophecy and Byron's Darkness*, in «Wordsworth Circle», XXVIII/3 (1997), pp. 183-192, p. 186.

5 THOMAS BURNETT, *The Sacred Theory of the Earth*, London, T. Kinnersley, 1816, pp. 479-480.

fires went out, the world was engulfed by the all-conquering eternal darkness. Byron's visionary poem caught the imagination of those who could read English and inspired a lot of translations of the poem. The first French translation of *Darkness* by Amédée Pichot was published in 1821.<sup>6</sup> According to R.A. Cardwell and P. Barnaby, Giuseppe Nicolini produced his Italian version of the poem in 1828, in Denmark, *Darkness* was translated as early as in 1823, but later that work was outshone by the second translation by Hans Christian Andersen (1832). The Polish translation by Adam Mickiewicz appeared in 1824, and in Russia it was Michail Lermontov who created the Russian adaptation of the poem in 1830.<sup>7</sup>

However, that said, the history of the Russian reception of *Darkness* is a little bit longer, beginning in 1822, when almost simultaneously Orest Michajlovič Somov (1793-1833) and Fedor Nikolaevič Glinka (1786-1880) published their translations of the poem in the periodicals launched by the Society of Friends of Russian Philology to facilitate the general public to read in Russian, «Blagonamerennyj»<sup>8</sup> and «Sorevnovatel' prosveščeniija i blagotvorenija».<sup>9</sup> In 1825, those were followed by Aleksandr Fedorovič Voejkov's (c. 1778-1839) translation,<sup>10</sup> then, in 1828, another two ones, by Michail Pavlovič Vrončenko (c. 1801-1855)<sup>11</sup> and Aleksandr Gavrilovič Rotčev (c. 1807-1873), were published.<sup>12</sup>

The fact is quite notable, especially given that there seems no climatic changes were reported in Russia either in 1816 or in the 1820s but for the famous opening lines of the first stanza of Book IV of *Eugene Onegin* witnessing that it started snowing only on January 3. The year when that happened was not given by the poet, and modern Puškin scholars believe these lines described the winter either of 1821<sup>13</sup> or 1825.<sup>14</sup> It should be also noted that it was written only about the central European part of Russia. The flood on November 7, 1824 in St. Petersburg, no matter how devastating, was also perceived as a local catastrophic event, quite rare but having nothing to do with the Apocalypse. So it was not the exceptional climatic phenomena but the general somber atmosphere in the country that drew attention to *Darkness*.

- 6 GEORGE GORDON BYRON, *Oeuvres complètes de Lord Byron, traduites de l'anglais par MM. A.-P. et E.-D. S.*, 8 vols., Paris, Ladvocat, 1821, vol. III, pp. 173-176.
- 7 RICHARD A. CARDWELL (ed.), *The reception of Byron in Europe*, 2 vols., London / New York, Thoemmes Continuum, 2004, vol. I, pp. xxv-xxviii.
- 8 GEORGE GORDON BYRON, *Darkness*, trans. by OREST SOMOV, in «Blagonamerennyj», XVIII/3 (1822), ed. by ALEKSANDR IZMAJLOV, pp. 122-126, pp. 122-126.
- 9 GEORGE GORDON BYRON, *Darkness*, trans. by FEDOR GLINKA, in «Sorevnovatel' prosveščeniija i blagotvorenija», XVII/21 (1822), ed. by ALEKSANDR BOROVKOV, pp. 159-164, pp. 159-164.
- 10 GEORGE GORDON BYRON, *Darkness*, trans. by MICHAİL VRONČENKO, in «Novosti literatury», XII (1825), ed. by A. VOEJKOV, pp. 172-175, pp. 172-175.
- 11 GEORGE GORDON BYRON, *Darkness*, trans. by MICHAİL VRONČENKO, in «Atenej», II/6 (1828), ed. by MICHAİL PAVLOV, pp. 150-152, pp. 150-152.
- 12 GEORGE GORDON BYRON, *Darkness*, trans. by ALEKSANDR ROTČEV, in «Russkij zritel', žurnal istorii, archeologii, slovesnosti i sravnitel'nyh kostjumov», IV/13-14 (1828), ed. by MICHAİL POGODIN, pp. 64-67, pp. 64-67.
- 13 JURIJ M. LOTMAN, *Puškin. Biografija pisatelja. Stat'i i zametki, 1960-1990. Evgenij Onegin, kommentarij* [*Puškin. The biography of the writer. Papers and notes, 1960-1990. Eugene Onegin, a commentary*], Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPb, 1995, p. 483.
- 14 VADIM P. STARK, 'Sneg vypal tol'ko v janvare...' [*The snow fell only in January...*], in «Zvezda», VI (2011), pp. 186-195, pp. 186-195.

Almost the whole of the society cried out for liberal reforms. Peasants were rioting against being driven into military settlements, and aristocratic secretive associations and masonic lodges were mushrooming in many parts of the country. The emperor's decree of August 13, 1822, which prohibited all clandestine organizations, only brought Russia to the Decembrist uprising of 1825 in St. Petersburg. Alexander I was brought up as a romantic adept of Enlightenment but in his late years he grew rather conservative, and he also plunged into mysticism. He gave up his previous intentions to modernize the society. All remaining hopes for social reforms completely died out with his brother Nicholas I's accession to the throne, and general disillusion nourished the public craving for a Romantic literature which exploited the motif of the bleak future of the human race. *Darkness* by Byron perfectly satisfying the demand, its translation into Russian became inevitable.

Somov was a Novo-Russian gentleman and a member of the Society of Friends of Russian Philology. His essay *On Romantic Poetry* played an important part in the history of the Russian Romantic movement. He is also remembered as having been the first to produce a prosaic rendering of *Darkness* from the French translation of the poem, *Les Ténèbres* by Amédée Pichot. Pichot followed de Chateaubriand's almost word to word principle of rendering foreign poetry, though he could not resist the temptation to introduce some small additions that were all faithfully reproduced by Somov. If it had not been known Somov used Pichot's text, these tiny insertions would have been enough to prove the fact. The only purpose of his translation was to let the general Russian public know the contents of Byron's masterpiece, and Somov certainly achieved his purpose. He drew much attention to it.

The first Russian prosaic rendering of *Darkness* directly from the English original was produced by Fedor Glinka, a Russian officer and member of the Decembrists' societies, also known as a gifted poet and writer. Glinka tried to keep to Byron's text as close as possible but his desire to achieve a kind of stylistic perfection did him a disservice. For instance, Byron's opening line – «I had a dream, which was not all a dream» – obviously embarrassed Glinka with the double repetition of «a dream», but, trying to avoid it, he rendered the phrase in the worst possible way, «Я видел сон, который много походил на существенность» [*Ja videl son, kotoryj mnogo pochodil na suščestvennost'* the Russian – 'I had a dream, which was much like a materiality'], *mного pochodil* and *suščestvennost'* completely inappropriate to the poetic style, the former contradicting idiom, the latter belonging to the language of officialdom<sup>15</sup> and irreconcilable with genuine

<sup>15</sup> Before the 1820s, *suščestvennost'* had been used to denote 'something hearty, satisfying or wholesome'. It got its second meaning, 'reality', after the «Vestnik Evropy» published an essay on Schelling's philosophical system by J.P.F. Ancillon in A. Gusev's translation, in which this infrequently used word was introduced as an equivalent for the German term *Wirklichkeit*. The meaning was so novel that the editor had again and again to explain it in parentheses (see *O Novejšich Sistemach Metafiziki v Germanii (iz Ancillona)* [*On the Most Modern Systems of Metaphysics in Germany (from Ancillon)*], in «Vestnik Evropy», XIII-XIV (1823), ed. by M. KAČENOVSKIJ, pp. 18-64, pp. 23;26-29). In common parlance, however, the word had become obsolete by the 1820s, while in philosophy it was quickly replaced by *realnost'* or *dejstvitel'nost'* (see VIKTOR V. VINOGRADOV, *Izbrannye Trudy: Istorija Russkogo Literaturnogo Jazyka* [*Selected Works: The History of the Russian Language*], Moskva, Nauka, 1978, p. 57). The process is perfectly illustrated by two quotations from Alexandr Turgenev's correspondence: in a letter dated 20 January 1819 *suščestvennost'*

poetry. The image of the stars that «Did wander darkling in the eternal space, / Rayless, and pathless» (lines 3-4) must have seemed to Glinka too sombre for the beginning of the poem and he tried to embellish the picture with a comparison of these celestial bodies to «блуждающие стада» [*bluždajuščie stada* – ‘wandering flocks’], which provides a far more pleasant, pastoral hue to the original description. Another excrescency to Byron occurred in line 19. It characterized the burning forests, «веками взрощенные» [*vekami vzroščennye* – ‘nurtured for centuries’], and it also fell short of its aim by failing the general tragic pathos of the poem. Byron’s laconic «Even dogs assail’d their masters» (line 48) was developed by Glinka into twice as long a passage, «И самые псы восстали противу господ своих и питались трупами своих питателей» [*I samye psi vosstali protivu gospod svoich i pitalis’ trupami svoich pitatelej* – ‘And even dogs turned against their sovereigns and fed on the corpses of those who had fed them’], which is not only another example of the translator’s addition to the text but also stylistically clumsy. Moreover, it underscored Glinka’s effort to remedy the defect in the opening line of the original poem. He disliked the word repetition in the phrase quoted above, but he failed to avoid it, too («своих» and «питались» – «питателей»). As the darkness engulfs the world, the translator increased his additions, and they ruined the laconic sublimity of the original. Glinka could not resist the temptation to amplify the emotional effect in the final part of the poem.

Both Somov and Glinka belonged to a type of the early 19<sup>th</sup>-century Russian translators whom Aleksandr Puškin designated as «post-horses of enlightenment»,<sup>16</sup> whose task was to render the subject matter of the original. Following Chateaubriand in choosing verse-to-prose method of translating a poem, they had not yet embraced the Romantic idea of translation, which Jurij Levin described as an attempt to recreate the aesthetic ideal that had inspired the original author.<sup>17</sup> Somov’s is almost a word-to-word translation, while Glinka’s rendering, if we use terms of Puškin, should be called a «correctional» one.<sup>18</sup>

Unlike both his predecessors, Aleksandr Voejkov, a descendant of an ancient noble family, was a professional critic, publisher, journalist and translator. A friend of Vasilij Žukovskij and Aleksandr Turgenev since their green years at the famous Noble Pension under Moscow University, he occupied a position of an ordinary professor of Russian literature at the University of Derpt (now Tartu, Estonia) and in 1819 became a member of the Russian Academy in St. Petersburg, where he stayed ever since 1820 playing an

---

was used in a word play in its older meaning, while in another letter dated 13 October 1840 it was used in its new meaning as a philosophical term (see ALEKSANDR I. TURGENEV, *Pisma Bulgakovim* [*Letters to the Bulgakovs*], Moskva, Socekiz, 1939, p. 168; p. 238). Another example found by Victor Vinogradov in I.I. Lažečnikov’s novel *The Ice House* (1835) demonstrates that in the mid-1830s *suščestvennost’* was already perceived as an obsolescence and associated with the language of bureaucracy.

16 ALEKSANDR S. PUŠKIN, *Kritika. Avtobiografija* [*Critics. Autobiography*], in *Polnoe sobranie sočinenij* [*The Complete Works*], 16 vols., Moskva-Leningrad, Izdatel’stvo AN SSSR, 1949, vol. XII, p. 179.

17 JURIJ D. LEVIN, *Russkie perevodčiki XIX v. i razvitie chudožestvennogo perevoda* [*Russian translators of the 19th c. and development of literary translation*], Leningrad, Nauka, 1985, p. II.

18 ALEKSANDR S. PUŠKIN, *O Mil’tone i Šatobrianovom perevode Poterjannogo Raja* [*On Milton and Chateaubriand’s Translation of the Paradise Lost*], in *Polnoe sobranie sočinenij* [*The Complete Works*], 10 vols., Leningrad, Nauka – Leningradskoe otdelenie, 1978, vol. VII, pp. 334-343, p. 335.

important part in the city's cultural life.<sup>19</sup> It is no wonder his translation of *Darkness*, also in prose, far and away surpasses the previous amateurish attempts. His style is really elegant, and its beauty has not faded away until present time. That is so despite the evolution of the Russian language during the past two centuries. Still even that man of letters experienced certain difficulties translating English words beyond the scope of his vocabulary. For instance, Voejkov had a problem in finding the equivalent for Byron's neologism «darkling» (line 3), obviously difficult for all the Russian translators of the poem. Voejkov chose a rough variant of translation assimilating the idea of disappearance of light, «без лучей» [*bez lučej* – 'without rays', 'rayless']: «Звезды без лучей странствовали во мраке посреди вечного пространства» [*Zvezdy bez lučej stranstvovali vo mrake posredi večnogo prostranstva* – 'stars without rays wandered in the darkness amidst the eternal space'].

Unfortunately, this deprives Byron's image of the stars that «Did wander darkling in the eternal space» of the effect of their gradual going dark and demonstrates that Byron and Voejkov had different understanding of the physical aspect of the process: in Byron's poem, stars, moon, all celestial bodies, turn cold and dark because the sun goes cold and dark and they become invisible in the darkness, stopping to reflect sunrays, the Sun being considered a universal source of light in the universe. In Voejkov's translation, the stars are independent sources of light, which is more correct from the point of physics but does not explain what made them start *darkling* and hence distorts the logics of the process described in Byron's vision.

In their translations, Somov, Glinka and Voejkov all chose to substitute the blank verse of the original poem by prose. This could be explained by the attitude towards the blank verse, characteristic of the first half of the 19<sup>th</sup> century: the unrhymed iambic pentameter was regarded as a means of immediate expression of a poet's thoughts, most closely approximate to prose.<sup>20</sup>

The Russian public, however, was more habituated to rhymed verse translations of foreign poetry, so there is little wonder that the publications mentioned above were followed by several attempts to create a verse translation of *Darkness*. Aleksandr Rotčev, then a young poet who later would become a professional translator from German, English and French, the last Russian governor of Fort-Ross in American California, and explorer, created a versified paraphrase of *Darkness*, which he modestly defined as «an imitation of Byron». Rotčev felt poems should be translated in verse but he chose to substitute the blank verse with the most popular Russian meter, the rhymed iambic tetrameter, also having divided the poem into stanzas corresponding to the five conceptual blocks of the original. Within these stanzas, the lines are grouped in quatrains of arbitrary structures, without any signs of their measured alternation like in the Russian sonnet. The metric transformation of the poem turned out to be pernicious. It harmed the slow, gradual unfolding of the epic picture of catastrophe of the original as well as its meditative, somnambular intonation. Rotčev must have felt that himself, judging by his

19 ALEKSEJ A. SURKOV (ed.), *Kratkaja Literatunaja Ėnciklopedija* [*A Concise Literary Encyclopedia*], 9 vols., Moskva, Sovetskaja Ėnciklopedija, 1962, vol. I, clm. 1006.

20 HERBERT READ, *The True Voice of Feeling: Studies in English Romantic Poetry*, London, Faber and Faber, 1968, p. 29.

obvious striving to strengthen the emotional impact of his translation: his text is made up of 36 exclamatory sentences, some of them ending with dots. Another Rotčev's fault is the superfluity of poor, verbal inflection – «блуждали»–«пали» [*bluždali-pali*]; «обратилась»–«соединилась» [*obratilas'-soedinilas'*]; «дотлевали»–«разрывали» [*dotlevali-razryvali*] – or slant rhymes – «могла»–«земля» [*mogla-zemlja*]; «людей»–«змея» [*ljudej-zmej*]; «черепам»–«костям» [*čerepam-kostjam*]. The amateur poet did not escape some clumsy wordings, the most infelicitous of them being the attributive «зловней детей лесов» [*zlobnej detej lesov* – ‘more evil than the children of the forests’, (line 65 of the Russian text)] applied to the «dogs», which completely breaks an exaltation of the period with its ineptness bordering on comicality. In broad terms, Rotčev's translation of *Darkness* lacks aesthetic value, the publication being of interest only for the historians of translated literature.

The situation is completely different with the verse translation of the poem by Michail Vrončenko who had already developed a reputation due to the publications of the first Russian faithful translation of *Hamlet* and *Manfred*<sup>21</sup> and become one of those 19<sup>th</sup> century Russians who made «the most significant contribution to shape the notion what translated poetry is».<sup>22</sup>

As a translator of Byron, Vrončenko is unique among his Russian contemporaries in the consistency of his approach to the task: having appreciated the ideological affinity of *Manfred* and *Darkness* written almost at the same time, he also translated them into Russian almost simultaneously. His *Darkness* is very close to the original text both in subject matter and form, Vrončenko was the first to translate the poem into Russian blank verse. He tried to preserve other formal elements of the original, down to the position of punctuation marks: the only difference on that score being the exclamation mark instead of the comma at the end of the sixth line, which is justified by the specifics of the Russian intonation. The translator also succeeded in finding equivalent means to preserve the archaic flavour of Byron's text which was produced by a considerable amount of verbs with reduced endings – «chill'd» (line 9), «contain'd» (line 18), «extinguish'd» (line 21), «gnash'd» and «howl'd» (line 32), etc. – as well as by frequent use of the analytical form of a verb in Past Simple – «did wander» (line 3), «did live» (line 10), «did rest» (line 25), «did flutter» (line 33), etc. – which seems to be Byron's tribute paid to the epic poetry style traditions dating back to Spenser and Milton and highly suitable for a visionary poem with an elevated narrative. Analogous forms nonexistent in Russian, Vrončenko chose to use slavisms – «твердь» [*tverd'* – ‘expanse’ (line 5)], «длань» [*dlan'* – ‘hand’ or ‘palm’ (line 26)], «утробы» [*utroby* – ‘bellies’/‘bowels’ (line 44)], etc. – as a lexical means to highlight the epic qualities of the text. It is interest-

21 VALERIJ A. ERMOLENKO, *Žizn', dejatel'nost' i putešestvija M.P. Vrončenko* [*Life, work and travels of M.P. Vrončenko*], in *Žizn' i dejatel'nost' voennogo geodezista i poeta-perevodčika Michaila Pavloviča Vrončenko (1802-1855). Doklady Meždunarodnoj naučnoj konferencii* [*Life and work of Michail Pavlovič Vrončenko, military surveyor and translator of poetry (1802-1855). Proceedings of the International scientific conference*], Minsk, 20 February, 2002, ed. by V.A. ERMOLENKO and N.M. SARKISOVA, Minsk, Belorussia State University Press, 2003, pp. 5-17, p. 12.

22 LEVIN, *Russkie perevodčiki XIX v. i razvitie chudožestvennogo perevoda* [*Russian translators of the 19th c. and development of literary translation*], cit., p. 26.



ing to mention that in some occurrences words derived from Church Slavonic are also perceived as reduced forms of Modern Russian words – cfr. «хладная» (line 4) [*chladnaja*] and «холодная» [*cholodnaja*], ‘cold’; «грады» (line 13) [*grady*] and «города» [*goroda*], ‘cities’; «глад»/«глада» (lines 50; 55/59) [*glad/glada*] and «голод» [*golod*], ‘hunger’.

These were the five Russian translations of *Darkness* produced in the 1820s and preceding the one by Michail Lermontov.

## 2.1 MICHAIL LERMONTOV’S TRANSLATION OF *DARKNESS*

Lermontov has been one of the dominant names in the history of the Russian literature, and certainly none of the men of letters mentioned above, even Vrončenko, could come near him in their achievements. Lermontov’s poetic career started in 1828 and he was only going sixteen when he produced his translation of *Darkness*. However, from the very beginning it was not intended for publication and came out of print as a piece Lermontov’s juvenilia only in 1910.<sup>23</sup>

The influence of Byron in general and his *Darkness* in particular on Lermontov’s work has been universally acknowledged and it is the affinity of their aesthetic preferences and community of key motifs of their works that invites attention. Lermontov’s early poems made the Russian readers regard him as another Byron though the young poet strongly objected to these praiseful words and even wrote an energetic poem *Net, ja ne Bajron, ja drugoj* (*No, I’m not Byron, I am another*, 1832) to highlight his individuality. According to his second cousin and life-long friend Akim Pavlovič Šan-Girej, Lermontov used to «mock Byron», but it was Byron who helped Lermontov discover the world of the English language and poetry. Lermontov’s first governor was a former prisoner of war, a French colonel named Jean Capet who settled in Russia after the defeat of Napoleon. In 1829, after the death of this French officer, Lermontov got another mentor, a Mr. Winson, who started teaching him English using famous works by Byron, Moore and Scott for educational purposes. After several months of studies Lermontov had no difficulty in understanding English though his English conversational skills remained much inferior to his fluent French and German.<sup>24</sup> Lermontov’s translation of *Darkness* was made only about a year after his lessons of English under Winson had begun. Even nowadays, when Lermontov is regarded as a Russian poet second only to Puškin, this work is traditionally mentioned only as a mere school exercise of a very young man still in the classroom.<sup>25</sup> That said, it is worth being examined more thoroughly.

That Lermontov was familiar with the works by British writers goes without saying but at the same time there are hints that he was also well read in their Russian translations, and it was Vrončenko, of all the translators, who influenced him most, and not only in his translation of *Darkness*. To prove the latter, let us first address to Lermontov’s

23 MICHAIL JU. LERMONTOV, *Polnoe sobranie sočinenij M.Ju. Lermontova* [*The complete works by M.Ju. Lermontov*], 5 vols., Sankt-Peterburg, Izd. Razrjada izjašč. slovesnosti Imp. Akad. Nauk, 1910, vol. II, pp. 422-423.

24 AKIM P. ŠAN-GIREJ, *M.Ju. Lermontov*, in «Russkoe Obozrenie», VIII (1890), pp.724-754, pp. 727-728.

25 ANDREJ V. FEDOROV, *Lermontov i literatura ego vremeni* [*Lermontov and the literature of his time*], Leningrad, Chudožestvennaja literatura, 1967, p. 323.



poem *Zovi nadeždu snoviden'em* (*Call hope a dream*, 1830 or 1831), which was written just about the same time he translated *Darkness*.

The poem under consideration belongs to the so-called *Suškova cycle*, a set of eleven youthful love lyrics dedicated to his sister cousin's friend Ekaterina Suškova whom Michail had fallen in love with at the age of fifteen. It is generally known the poem was created under the marked influence of Vrončenko's translation of *Hamlet*: the monumental *Lermontov Encyclopedia* specifies the first stanza of the poem to be a paraphrase of the verses from Hamlet's letter to Ophelia (Act II, sc. ii) in Vrončenko's translation first published in 1828.<sup>26</sup> It is not exactly this way, however, as the first stanza of Lermontov's poem also renders the most significant phrase from the prosaic continuation of Hamlet's letter. The interlinear translation of the poem –

Call hope a dream,  
Call fib the truth,  
Do not have faith in compliments and assurances,  
But, oh, have faith, do have faith in my love!

You cannot but have faith in such love,  
My eyes can conceal nothing:  
It is a sin for me to play the hypocrite with you,  
You are too much an angel for that. –

shows only a few slight correlations with the lines from Shakespeare: the anaphoric «call» in the beginning of the poem reminds of the thrice repeated «You may wonder if...» in Hamlet's letter; the plea to «call fib the truth» is roughly the same as Hamlet's «You may wonder if the truth is a liar», while the line completing the first stanza, «But, oh, have faith, do have faith in my love!», with its double repetition, has a strong correlation with the beginning of the prosaic part of the letter, «I can't put my feelings into verse, but please believe I love you best, oh, best of all. Believe it».

Conversely, the first stanza of the poem contains a direct quotation from Vrončenko's translation of *Hamlet*: lines 2, «Неправду истинной зови» [*Nepravdu istinoj zovi* – 'Call fib the truth'], and 4, «Но верь, о, верь моей любви!» [*No ver', o, ver' moej ljubvi!* – 'But, oh, have faith, do have faith in my love!'], perfectly correspond to lines 3-4 from Vrončenko's text. Moreover, the second stanza of the poem encompasses another allusion to Vrončenko's translation of Hamlet's letter, now to its prosaic part, in which the prince of Denmark asks Ophelia to believe him: «[...] я люблю тебя более всего на свете, верь тому, существо совершеннейшее» [*ja ljublju tebjja bolee vsego na svete, ver' tomu, suščestvo soveršennejšee* – 'I love you above all, believe this, the most perfect creature' (line 5 of the letter)]. This is very close to Lermontov's «You cannot but have faith in such love», also in the fifth line, while Hamlet's attitude to Ophelia, according to Vrončenko, almost equal to his acceptance of her angelic nature, echoes in Lermontov's perception of his love as «too much an angel» in the final line of his poem. It should also be mentioned that Hamlet's confession, «I'm bad at poetry. I can't put my feelings

<sup>26</sup> ВИКТОР А. МАНУЈЛОВ (ed.), *Lermontovskaja enciklopedija* [*Lermontov encyclopedia*], Moskva, Sovetskaja Enciklopedija, 1981, pp. 177-178.

into verse... » translated by Vrončenko as «мне чуждо искусство выражать мерным языком мои стенанья» [*mne čužno iskusstvo vyražat' mernym jazykom moi stenan'ja* – ‘the art to express my laments in measured words is alien to me’], might inspire Lermontov’s unwillingness to say something artificial or false to his lady. Thus the whole of the poem should be regarded as a variation on Vrončenko’s translation.

It is quite possible to assume the young poet also knew Vrončenko’s translation of *Darkness* and followed along with it for reference while rendering Byron’s poem. This could be attested by at least six tell-tale matches between the texts.

The first match concerns the translation of Byron’s line 10, «They did live by watchfires». Vrončenko rendered it as «зажглись огни повсюду» [*zažglis' ogni povsjudu* – ‘fires were lit everywhere’], which might seem quite natural an attempt to dissipate darkness. Lermontov’s variant is more precise, «люди жили при огнях» [*ljudi žili pri ognjach* – ‘people lived in the light of fires’]. The back translation conveys Byron’s general idea: after the Sun had turned cold people lit artificial lights. The word *fire*, being a part of the compound noun *watchfires* used in the original, however, has two Russian equivalents, «огонь» [*ogon'* – ‘flames’, ‘fire’, ‘light’] and «костёр» [*kostër* – ‘campfire’, ‘balefire’, ‘pyre’]. A *kostër*, then, is the best equivalent to a *watchfire*, and Vrončenko’s choice of *ogon'* would do if the word were preceded by an epithet «сторожевой» [*storoževoj* – ‘protective’, ‘watch’]. Thus, both translators picked up second to the most appropriate meaning of the word. By comparison, Glinka was the only one of the 1820s translators to choose *kostry*, Rotčev dropped the detail, Somov misrepresented the original line – «все жилища были сожжены для подания знаков» [*vse žilišča byli sožženy dlja podanija znakov* – ‘all lodgings were burnt to send signals’], while Voejkov, having caught the general meaning of the phrase, offered its loose translation, «Повсюду зажигали огни и толпились около сияющего пламени» [*Povsjudu zažigali ogni i tolpilis' okolo sijajuščego plameni* – ‘Fires were lit everywhere, and they crowded around the irradiant flames’]. Lermontov might make a self-opinionated choice of the Russian equivalent but we should keep this coincidence in mind.

The second thing matching is the description of volcanoes. All the Russian translators mentioned above had certain difficulties in rendering Byron’s lines 16-17, «Happy were those who dwelt within the eye / Of the volcanos, and their mountain-torch». Somov’s version of this phrase, «Счастливы те, кои жили близ грозных горнил огнедышащих!» [*Sčastlivy te, koi žili bliz groznych gornil ognedyšučich!* – ‘Happy were those who dwelt by the menacing fiery hearths!'], is less exact in pointing out the location of those happy places, «to dwell by» is not the same as the original «to dwell within the eye» which makes more sense if we try to understand the source of happiness of those who lived in areas lit by volcanoes but, perhaps, not too close to them. One can easily notice Somov had a problem with rendering *volcano*, the corresponding Russian term still remaining quite uncommon for the general public of the 1820s. Even the famous lexicographer Vladimir Dal’ defining the word in his *Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language* (1863-1866, 1<sup>st</sup> publication) thought it appropriate to double «вулкан» [*vulkan*] with a descriptive synonym «огнедышащая, огнетная, огневая гора»<sup>27</sup> [*ognedyšaščaja, ognemetnaja, ognevaja gora* – ‘spitfire, flame-throwing,

27 VLADIMIR I. DAL’, *Tolkovyj slovar' živogo Velikorusskogo Jazyka* [*The explanatory dictionary of the living*

fiery mountain’]. Thus, Somov’s strategy could be explained either by his desire to use a more familiar expression or by his attempt to translate the English word as Latin (*volcano* is Latin for ‘fire’, ‘flame’). Glinka extended the original phrase to «Счастливыми называли немногих обитавших при грозных пламенниках, которыми дышали неугасимые Волканы» [*Sčastlivcami nazyvvali nemnogich obitavšich pri groznych plamennikach, kotorymi dyšali neugasimye Vólkany* – ‘Those few, who dwelt by the menacing torches with which unquenchable Volcanos were breathing, were called lucky’]. Actually, the epithet «грозные» [*groznye*] is the extension *menaçantes* borrowed by Somov from A. Pichot’s French translation. In Voejkov’s text, Somov’s influence can be suspected by the way he used the epithet «огнедышущих» [*ognedyšuščich* – ‘breathing out fire’]: «Счастливы те, которые обитали близ жерла гор огнедышущих» [*Sčastlivy te, kotorye obitali bliz žerla gor ognedyšuščich* – ‘Happy were those who dwelt by the throats of the mountains breathing out fire’]. Vrončenko’s variant was not impeccably faithful to the original, too: «Щастливы были жившие вблизи / Природы горных факелов, вулканов» [*Sčastlivy byli živšie vblizi / Prirody gornich fakelov, volkanov* – ‘Happy were those who dwelt near / The Nature’s mountain torches, volcanoes’]. On the one hand, Vrončenko was true to Byron in locating places most suitable for survival; on the second hand, to him, Byron’s *mountain-torch* was a full synonym to a *volcano* though these are two different things in the original. Vrončenko’s phrase was almost repeated in Lermontov’s translation, «[...] счастливы были жившие противу вулканов, сих горных факелов» [*sčastlivy byli živšie protivu volkanov, sich gornich fakelov* – ‘happy were those who dwelt near volcanoes, those mountain torches’].

Thirdly, Lermontov, following Vrončenko, translated «unearthly» («The brows of men by the despairing light/ Wore an unearthly aspect...», lines 22-23) as «неземные» (*nezemnye*), i.e., heavenly, sublime, supernatural, not belonging to this world. As a comparison, Somov described those horrified people as having «беспокойные, исступлённые взоры» [*bespokojnye, isstuplënnye vzory* – ‘troubled, frantic looks’], Glinka evaded the difficult word marking the «выражение неописанное» [*vyraženie neopisannoe* – ‘undescribed expressions’] of their faces, both Voejkov and Rotčev also chose a descriptive way to convey the meaning of «unearthly», the former rendering it as «an unusual expression», the latter mentioning the wailsome, depressed miens of those peering at the darkening skies: «[...] с тоской, подняв чело, / Толпа на небо взор вперяла [...]» [*s toskoj, podnjav čelo, / Tolpa na nebo vzer vperjala* – ‘yearningly, their fronts turned upwards, / The crowd were staring at the sky’].

The fourth match may seem a little less convincing; nevertheless it should not be ignored. Both Lermontov and Vrončenko chose to translate the *wildest brutes* (line 34) as «лютейшие звери» [*ljutejšie zveri* – ‘the most vicious beasts’], using a superlative form of the adjective that might be paralleled to the *viciousest* should such word exist in the English language. One can also find it in Glinka’s version, while Voejkov favoured the standard synthetic form of the epithet, «самые лютые» [*samyje ljutyje* – ‘the most vicious’], Rotčev omitted it and Somov preferred a more suitable phrasing, «кровожаднейшие звери» [*krovožadnejšie zveri* – ‘the most bloodthirsty beasts’].

*great Russian language*], 4 vols., Sankt-Peterburg, Tovariščestvo M.O. Wolf, 1903, vol. 1, p. 673.

Fifthly, we should pay attention to the similarity of Vrončenko's and Lermontov's translations of lines 55-56 in which Byron tells about the fate of the last two survivors in «an enormous city». Vrončenko again antedated Lermontov in rendering of «enormous» as «обширный» [*obširnyj*]. By comparison, Somov called the city «великий» [*velikij* – 'great both in size and importance'], Glinka simply named it «большой город» [*bol'soj gorod* – 'a big city'], Voejkov and Rotčev merely skipping the detail.

Finally, line 79 of the original, «The moon their mistress», was turned into «царица» [*carica* – 'czarina'] only in the translations of Vrončenko and Lermontov.

The coincidences listed above suggest that, translating *Darkness*, Lermontov was reviewing his work against Vrončenko's already published variant. The young poet must have taken up the translation of the poem both to practice his English language skills and to clarify the contents of the original text shaded in the earlier Russian translations. That said, he was able to discover the author's intention ignored by all his Russian predecessors and to show the ingress of the darkness as a lengthy process.

In this connection it is necessary to dwell upon the peculiarity of the translation of the word *darkness* into Russian. It could be rendered as either *t'ma* or *mrak*. Glinka, Voejkov and Rotčev entitled their translations *T'ma*, this variant also prevailing in numerous later translations of the poem, whereas Somov and Vrončenko chose to call their works *Mrak*. As it is well known, the title of the text always presents a kind of a judgement about it,<sup>28</sup> but from this standpoint both variants of the translation are equally justified.

However, the use of synonymous *mrak* and *t'ma* in a Russian translation of Byron's poem creates a potential for depicting the atmosphere of the catastrophe in progress which permeates the original poem where its description begins with the appearance of the «darkling» stars (line 3) and finishes with the complete vanishing of light, «Darkness» (line 81). Some of the early translators did not pay attention to that gradation. Thus, in Rotčev's version, all the events happen in the world already engulfed by darkness, the earth having been «тьмой окружена» [*t'moj okružena* – 'surrounded with darkness'] and grown «омраченной» [*omračennoj* – 'clouded, sunk in the dark'], i.e., *mrak* and *t'ma* act as full synonyms. The same can be observed in Glinka: «[...] и Мир, как усопший, погребен был во мраках, – и темной, как беззвездная полночь, была Вселенная» [*i Mir, kak usopsij, pogreben byl vo mrakach, – i temnoj, kak bezzvezdnaja polnoč', byla Vselennaja* – 'and the World, like a deceased, was buried in the obscurity, – and the Universe was as dark as at a starless midnight']. Both Somov and Voejkov pulled apart the meanings of *mrak* и *t'ma* making them denote different degrees of the darkness. Somov believed *mrak* preceded the onset of *t'ma*, while Voejkov made *t'ma* fall before the onset of *mrak*. The same effect is also present in Vrončenko's text where the universe first plunges into the darkness (in line 40, people devour their prey in the *mrak*) and then it grows impenetrable (line 82).

<sup>28</sup> ALEKSANDR M. PEŠKOVSKIJ, *Russkij sintaksis v naučnom osveščennii* [*The Russian Syntax in an Academic Light*], Moskva, Gosudarstvennoe učebno-pedagogičeskoe izdatel'stvo Ministerstva prosvveščennija RSFSR, 1956, p. 178.

Lermontov's translation stands apart from all mentioned above. The first thing that makes it different from the previous variants is the title, *Mrak. T'ma*. Both words are equally organic for the poet, being among the thousand words most frequently used by him; according to the *Frequency dictionary of the language of M.Yu. Lermontov*, the group rank for *mrak* is 704-717 (67 references), the one for *t'ma* is a bit lower, 931-959 (50 references),<sup>29</sup> which perfectly mirrors the order of the synonyms in the title. The double heading, however, can be interpreted either as a sign of the poet's doubts as to the choice of the final variant or as a tribute to the two-way tradition of the original poem translation, which had already been manifested in the 1820s.

That said, in Lermontov's translation of *Darkness*, *t'ma* is a state that precedes *mrak*. *T'ma* falls on the earth when the sunlight goes off but men still have the opportunity to support their lives by artificial sources of light and heat (this period of the disaster corresponds to the dehumanization of the human race, the description of which includes words cognate to *t'ma*: «звезды темные» [*zvezdy temnye* – 'dark stars'] are wandering in the skies, people running wild devour their meals «в темноте» [*v temnote* – 'in the dark']. During that period, «все было мрачно» [*vse bylo mračno* – 'everything was darksome'] but it was only the prelude to the onset of the absolute darkness that enveloped the earth only with the extinction of the last of the fires and the death of the last men. And Lermontov – the only one among the early Russian translators of the poem – noticed the boundary between the phases of «darkling» and «blackening» (lines 3 and 5) of the world in the original text and was able to accurately convey Byron's intent in his translation.

Also Lermontov made an attempt to reproduce occasional alliterations occurring in the original blank verses, perhaps, to reinforce the epic character of the picture and allude to the British tradition of epic poetry coming down to Spenser. Lermontov failed to reproduce the original pattern in his translation, which was inevitable in a prose translation of the poem, but he attempted to simulate this artistic device in other positions: «Блестящее солнце потухло, и звезды / темные блуждали [...]» [*Blestjaščee solnce potuchlo, i zvezdy / temnye bluzhdali* – 'The dazzling sun grew extinguished and dark stars were wandering']; «люди забыли о своих страстях / в страхе и отчаянии [...]» [*ljudi zabyli o svoich strastjach / v strache i otčajanii* – 'men forgot their passions in fear and despair...']; «и поддерживали в погребальных кострах пламя, / и с безумным беспокойством / устремляли очи на печальное небо» [*i podderživali v pogrebal'nych kostrach plamja, / i s bezumnym bespokojstvom / ustremljali oči na pečal'noe nebo* – 'nursed the burial fires, and with a crazy concern fastened their eyes on the gloomy sky']; «и война, уснувшая на миг, с новой силой возобновилась; / пища покупалась кровью,» [*i vojna, usnuvšaja na mig, s novoj siloj vozobnovilas'; / pišča pokupalas' krov'ju*, – 'the war that had fallen asleep for a while started afresh; food was bought with blood']; «[...] с жалобным и протяжным воем / и с пронзительным лаем [...]» [*s žalobnym i protjažnym voem / i s pronzitel'ny'm laem* – 'with a plaintive and prolonged howling and shrill barking'], etc. It is easy to notice the occurrence of alliterating consonants is more frequent in the first half of the poem, and their disappearance towards the end of the poem produces the same effect of time dilation as in the original.

29 МАНУЈЛОВ, *Lermontovskaja enciklopedija* [*Lermontov encyclopedia*], cit., pp. 717-774.

### 3 CONCLUSION

The comparison of six early Russian translations of Byron's *Darkness* shows the superiority of Vrončenko's and Lermontov's texts over those texts created by other translators. Both addressed to the poem to create a corrective translation amending the mistakes in previous translations. Vrončenko excelled all the rest of the early Russian translators of *Darkness* in having preserved most formal elements of the original and faithfulness to its contents. Lermontov's prose translation of *Darkness*, although unrevised, and although containing some negligible speech and stylistic errors, still goes far beyond a mere school exercise in the English language. It stands out by reason of the young poet's deeper understanding of Byron's artistic intentions. Our analysis shows that Lermontov was much indebted to Vrončenko, a gifted but rather relegated translator of poetry.

While giving well-deserved priority to Vrončenko's and Lermontov's translations of *Darkness*, it should also be noted that the competitive character of the translational process provided for the emergence of better versions. Glinka's understanding the advantage of translation from the original rather than from an intermediary text helped him avoid aberrations that had appeared in the French translation. Voejkov, having been influenced by Somov's publication, attempted to create a more elegant Russian text. Rotčev and Vrončenko almost simultaneously decided on a poetic translation. Vrončenko succeeded where Rotčev failed completely, having produced a nice poem faithful to the original both in its content and form. His translation influenced Lermontov who proved to surpass his predecessors in understanding Byron's artistic intentions.



## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BATE, JONATHAN, *Living with the Weather*, in «Studies in Romanticism», xxxv/3 (1996), pp. 431-447. (Citato a p. 408.)
- BYRON, GEORGE GORDON, *Darkness*, trans. by FEDOR GLINKA, in «Sorevnovatel' prosveščeniija i blagotvorenija», xvii/21 (1822), ed. by ALEKSANDR BOROVKOV, pp. 159-164. (Citato a p. 409.)
- BURNETT, THOMAS, *The Sacred Theory of the Earth*, London, T. Kinnersley, 1816. (Citato a p. 408.)
- BYRON, GEORGE GORDON, *Oeuvres complètes de Lord Byron, traduites de l'anglais par MM. A.-P. et E.-D. S*, 8 vols., Paris, Ladvocat, 1821, vol. III. (Citato a p. 409.)
- *Byron's letters and journals*, ed. by LESLIE A. MARCHAND, 12 vols., London, John Murray, 1976, vol. v. (Citato a p. 408.)
- CARDWELL, RICHARD A. (ed.), *The reception of Byron in Europe*, 2 vols., London / New York, Thoemmes Continuum, 2004, vol. I. (Citato a p. 409.)
- DAL', VLADIMIR I., *Tolkovyj slovar' živogo Velikoruskogo Jazyka* [*The explanatory dictionary of the living great Russian language*], 4 vols., Sankt-Peterburg, Tovariščestvo M.O. Wolf, 1903, vol. I. (Citato a p. 416.)
- ERMOLENKO, VALERIJ A., *Žizn', dejatel'nost' i putešestvija M.P. Vrončenko* [*Life, work and travels of M.P. Vrončenko*], in *Žizn' i dejatel'nost' voennogo geodezista i poeta-perevodčika Michaila Pavloviča Vrončenko (1802-1855). Doklady Meždunarodnoj naučnoj konferencii* [*Life and work of Michail Pavlovič Vrončenko, military surveyor and translator of poetry (1802-1855). Proceedings of the International scientific conference*], Minsk, 20 February, 2002, ed. by V.A. ERMOLENKO and N.M. SARKISOVA, Minsk, Belorussia State University Press, 2003, pp. 5-17. (Citato a p. 413.)
- FEDOROV, ANDREJ V., *Lermontov i literatura ego vremeni* [*Lermontov and the literature of his time*], Leningrad, Chudožestvennaja literatura, 1967. (Citato a p. 414.)
- BYRON, GEORGE GORDON, *Darkness*, trans. by OREST SOMOV, in «Blagonamerennij», xviii/3 (1822), ed. by ALEKSANDR IZMAJLOV, pp. 122-126. (Citato a p. 409.)
- LERMONTOV, MICHAİL JU., *Polnoe sobranie sočinenij M.Ju. Lermontova* [*The complete works by M.Ju. Lermontov*], 5 vols., Sankt-Peterburg, Izd. Razrjada izjašč. slovesnosti Imp. Akad. Nauk, 1910, vol. II. (Citato a p. 414.)
- LEVIN, JURIJ D., *Russkie perevodčiki XIX v. i razvitie chudožestvennogo perevoda* [*Russian translators of the 19th c. and development of literary translation*], Leningrad, Nauka, 1985. (Citato alle pp. 411, 413.)
- LOTMAN, JURIJ M., *Puškin. Biografija pisatelja. Stat'i i zametki, 1960-1990. Evgenij Onegin, kommentarij* [*Puškin. The biography of the writer. Papers and notes, 1960-1990. Eugene Onegin, a commentary*], Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPb, 1995. (Citato a p. 409.)
- MANUJLOV, VIKTOR A. (ed.), *Lermontovskaja enciklopedija* [*Lermontov encyclopedia*], Moskva, Sovetskaja Ėnciklopedija, 1981. (Citato alle pp. 415, 419.)
- BYRON, GEORGE GORDON, *Darkness*, trans. by MICHAİL VRONČENKO, in «Atenej», II/6 (1828), ed. by MICHAİL PAVLOV, pp. 150-152. (Citato a p. 409.)



- PEŠKOVSKIJ, ALEKSANDR M., *Ruskij sintaksis v naučnom osveščanii* [*The Russian Syntax in an Academic Light*], Moskva, Gosudarstvennoe učebno-pedagogičeskoe izdatel'stvo Ministerstva prosvetščennija RSFSR, 1956. (Citato a p. 418.)
- BYRON, GEORGE GORDON, *Darkness*, trans. by ALEKSANDR ROTČEV, in «Russkij zritel', žurnal istorii, archeologii, slovesnosti i sravnitel'nyh kostjumov», IV/13-14 (1828), ed. by MICHAİL POGODIN, pp. 64-67. (Citato a p. 409.)
- PUŠKIN, ALEKSANDR S., *Kritika. Avtobiografija* [*Critics. Autobiography*], in *Polnoe sobranie sočinenij* [*The Complete Works*], 16 vols., Moskva-Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR, 1949, vol. XII. (Citato a p. 411.)
- *O Mil'tone i Šatobrianovom perevode Poterjannogo Raja* [*On Milton and Chateaubriand's Translation of the Paradise Lost*], in *Polnoe sobranie sočinenij* [*The Complete Works*], 10 vols., Leningrad, Nauka – Leningradskoe otdelenie, 1978, vol. VII, pp. 334-343. (Citato a p. 411.)
- READ, HERBERT, *The True Voice of Feeling: Studies in English Romantic Poetry*, London, Faber and Faber, 1968. (Citato a p. 412.)
- ŠAN-GIREJ, AKIM P., *M. Ju. Lermontov*, in «Russkoe Obozrenie», VIII (1890), pp. 724-754. (Citato a p. 414.)
- STARK, VADIM P., 'Sneg vypal tol'ko v janvare...' ['The snow fell only in January...'], in «Zvezda», VI (2011), pp. 186-195. (Citato a p. 409.)
- STERRENBURG, LEE, 'The Last Man': *Anatomy of Failed Revolutions*, in «Nineteenth-Century Fiction», XXXIII/3 (1978), pp. 324-347. (Citato a p. 408.)
- SURKOV, ALEKSEJ A. (ed.), *Kratkaja Literatunaja Ėnciklopedija* [*A Concise Literary Encyclopedia*], 9 vols., Moskva, Sovetskaja Ėnciklopedija, 1962, vol. I. (Citato a p. 412.)
- TURGENEV, ALEKSANDR I., *Pisma Bulgakovim* [*Letters to the Bulgakovs*], Moskva, Socek-giz, 1939. (Citato a p. 411.)
- VAIL, JEFFREY, 'The Bright Sun was Extinguish'd': *The Bologna Prophecy and Byron's Darkness*, in «Wordsworth Circle», XXVIII/3 (1997), pp. 183-192. (Citato a p. 408.)
- O Novejšich Sistemach Metafiziki v Germanii (iz Ansiliona)* [*On the Most Modern Systems of Metaphysics in Germany (from Ancillon)*], in «Vestnik Europy», XIII-XIV (1823), ed. by M. KAČENOVSKIJ, pp. 18-64. (Citato a p. 410.)
- VINOGRADOV, VIKTOR V., *Izbrannye Trudy: Istorija Russkogo Literaturnogo Jazyka* [*Selected Works: The History of the Russian Language*], Moskva, Nauka, 1978. (Citato a p. 410.)
- BYRON, GEORGE GORDON, *Darkness*, trans. by MICHAİL VRONČENKO, in «Novosti literatury», XII (1825), ed. by A. VOEJKOV, pp. 172-175. (Citato a p. 409.)

## PAROLE CHIAVE

Translation in the 1820s Russia; Lord Byron; *Darkness*; Michail Lermontov; Michail Vrončenko; Orest Somov; Fedor Glinka; Aleksandr Voejkov; Aleksandr Rotčev.

## NOTIZIE DELL'AUTRICE

Irina Burova, Doctor of Philological Sciences (Rus.), professor of the Foreign Literature History at St. Petersburg State University, Russia, specializes in British literature of the 16<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> centuries and its influence upon the development of the Russian literary tradition. The author of more than 150 scientific papers, she also published monographs on Thackeray (1996), Spenser (2002, 2009) and Shakespeare (2011), the latter being translated into Polish, Czech and Romanian, a number of books on British and American history. Her bestseller *2000 years of English history* (2001, 2<sup>nd</sup> edition, 2007, in Russian) as well as the books on the history of the 19<sup>th</sup>-century Western European literature (2001, 2004, 2016), for which she wrote chapters on British literature, are extensively used in teaching the history of literature and land studies. She is also an active translator of poetry and prose, mainly from English, and a member of the Union of Russian Writers.

[i.burova@spbu.ru](mailto:i.burova@spbu.ru)


## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

IRINA BUROVA, *On the Early Russian Translations of Byron's Darkness (1822-1831)*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IX (2018), pp. 407–423.

L'articolo è reperibile al sito <http://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 POESIA FRANCESE IN ITALIA TRA UNGARETTI E FORTINI

FABRIZIO MILIUCCI – *Università Roma Tre*

Fra gli anni Venti e Cinquanta del Novecento, alcuni dei maggiori poeti italiani ebbero uno stretto rapporto con la poesia francese. Tale rapporto è testimoniato da saggi, traduzioni, conferenze e altre attività pubbliche ed editoriali. Attraverso un percorso cronologico-bibliografico, l'articolo tenta di ricostruire il complesso panorama costituito da questo variegato materiale, con l'obiettivo di individuare le caratteristiche generali che hanno connotato la ricezione della poesia francese nel periodo dell'*entre-deux-guerres* e dell'immediato secondo dopoguerra. Relativamente a ciò, si evidenziano diversi passaggi: il dibattito sul concetto di tradizione letteraria degli anni Venti, il consolidamento della poesia francese come tratto di una possibile identità sovranazionale fra anni Trenta e Quaranta, le divergenze interpretative degli anni Cinquanta. L'articolo inoltre individua alcuni casi specifici di un fenomeno di ricezione particolarmente articolato. Quelli maggiormente approfonditi riguardano la traduzione dell'*Après-midi d'un Faune* di Stéphane Mallarmé fra 1944 e 1946 e la diversa interpretazione del movimento surrealista, con particolare riferimento alla figura e all'opera di Paul Éluard, in poeti-critici come Bigongiari e Fortini.

In the 1920's and 1950's some of the greatest Italian poets had a close connection with French poetry. This relationship is proven by essays, translations, lectures and many public and editorial activities. This paper tries to trace the complex picture made up by this diverse material through a chronological-bibliographic path, in order to detect first the general nature that has branded the reception of the French poetry over the period *entre-deux-guerres* and post-World War II. In this connection, several steps have emerged: the issue of tradition in the 1920's Italian literary debate, the strengthening of French poetry as a supranational identity in the 1930's and 1940's, interpretative differences in the 1950's. Furthermore, the paper picks out some specific case which represent particular issues of a comprehensive problem of reception: translation of *Après-midi d'un Faune* by Stéphane Mallarmé between 1944 and 1946 and the different interpretation of the surrealist movement, with specific reference to Paul Éluard, in authors like Bigongiari and Fortini.

### I GLI ANNI VENTI. I POETI E LA TRADIZIONE

La fine della Grande Guerra rappresenta un momento di riflessione sull'identità poetica da parte dell'intero sistema letterario italiano. In questo frangente, la massiccia ricezione della poesia d'oltralpe è testimoniata dal gran numero di recensioni, articoli e saggi pubblicati in territorio nazionale. Mancano tuttavia le traduzioni d'autore, che faranno la loro comparsa solo successivamente, inaugurando una prassi che nei decenni a venire si caricherà di un valore inedito. Si registra in questo modo l'accentuarsi di un carattere secondario dell'evoluzione poetica nazionale: al piano temporale – la trasmissione di un canone letterario come fenomeno eminentemente storico – se ne affianca, con pari e forse maggiore peso, uno di tipo geografico-spaziale. Questo dà luogo al consolidamento di una tradizione obliqua o parallela, in cui il confronto con un'altra lingua muta le possibilità espressive della poesia *in fieri*, incidendo nelle dinamiche di affermazione fra poetiche contemporanee e concorrenti, come sembra suggerire anche Franco Fortini in un passo delle sue *Lezioni sulla traduzione*: «si dica piuttosto che la tendenza alla traduzione mirata, alla traduzione d'autore corrisponde, nei singoli autori o nei gruppi letterari ad una accettazione preliminare di una società circostante e delle istituzioni culturali; come se la

traduzione fosse una attività che fortifica e sostiene i gruppi».<sup>1</sup>

Se gli anni Venti rappresentarono un momento di crisi nei rapporti politici e culturali tra Francia e Italia,<sup>2</sup> è altresì vero che la cultura d'oltralpe<sup>3</sup> continuò ad attestarsi come l'indizio principale della sprovincializzazione cui tendevano gli intellettuali italiani, spesso riuniti in redazioni di riviste che guardavano all'Europa a partire dal mito della «Nouvelle Revue Française». Dopo la fine della Grande Guerra, il mutato quadro politico-culturale impose la necessità di un nuovo paradigma letterario e la cultura francese in Italia venne ad interpretare gli effetti di una situazione di contrasto sempre più accentuato. Qualcosa di molto diverso rispetto al *salto vitale*<sup>4</sup> che, nel quindicennio d'apertura del secolo, aveva indotto la migliore gioventù italiana a trasferirsi a Parigi per connettersi con il centro del fermento culturale europeo.<sup>5</sup> La fine delle ostilità belliche fece sorgere nella penisola una sottile vena misogallica che, nel ribadire gli eccessi di intellettualismo già notificati alla cultura d'oltralpe da Benedetto Croce,<sup>6</sup> marcò un progressivo diminuire della disponibilità all'apertura di una parte consistente degli intellettuali italiani. Allo stesso modo, ad una strenua ricezione delle cose di Francia come irrinunciabile paradigma di un'arte «ancorata nella salvezza dell'individuo»,<sup>7</sup> si alternò con sempre maggiore forza un cambio di orizzonte volto ad altre tradizioni culturali, a cominciare da quella

- 1 FRANCO FORTINI, *Lezioni sulla traduzione*, a cura e con un saggio introduttivo di Maria Vittoria Tirinato premessa di Luca Lenzi, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 184.
- 2 Cfr. LUCIANO ERBA, *Mezzo secolo di traduzioni dal francese in Italia (1900-1950)*, in *Studi in onore di Vittorio Lugli e Diego Valeri*, Venezia, Neri Pozza, 1961, pp. 363-378, a p. 368; ANDREA GIALLORETO, *Visioni della poesia francese nell'Italia «entre-deux guerres»*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di ANNA DOLFI, Bulzoni, Roma, 2004, pp. 97-130, a p. 98 e ROBERTA TRICE, *Lo spirito europeo e la letteratura italiana. Con Benjamin Crémieux tra 1910 e 1943*, Ventimiglia, Philobiblon, 2005, p. 64 e ss.
- 3 Per un breve regesto dei principali interventi critici e delle traduzioni di poesia francese apparsi su «La Voce», cfr. GIALLORETO, *Visioni della poesia francese nell'Italia «entre-deux guerres»*, cit., p. 98, nota 3. Per l'attività di Marinetti, cfr. i due articoli di FRANÇOIS LIVI, *Tra avanguardia e classicismo. La letteratura italiana nelle riviste parigine all'inizio del Novecento (1900-1915)*, in *Le riviste dell'Europa letteraria*, a cura di MASSIMO RIZZANTE e CARLA GUBERT, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2002, pp. 23-48 e *Il «salto vitale»: artisti e letterati italiani a Parigi all'inizio del Novecento (1900-1915)*, in *Osmosi letterarie. Sei paradigmi moderni*, Novara, Interlinea, 2003, pp. 31-54.
- 4 Cfr. ARDENGO SOFFICI, *Il salto vitale*, Firenze, Vallecchi, 1954.
- 5 «La Grande Guerra darà una soluzione, provvisoria e tragica al tempo stesso, a questa ricerca di un riconoscimento oltr'Alpe. Sarà la letteratura di guerra ad accomunare nello stesso destino, per qualche anno, le due sorelle latine. L'uniforme grigioverde di Ungaretti, Soffici, Marinetti, D'Annunzio, può in effetti dialogare con quella *bleu horizon* di Apollinaire e di tanti altri poeti combattenti. [...] Ma, tolta l'uniforme, i sopravvissuti scopriranno ancora una volta di avere identità diverse» (LIVI, *Tra avanguardia e classicismo*, cit., p. 48).
- 6 «La grande, la gloriosa tradizione intellettualistica del popolo che ha primeggiato nella scolastica e ha creato il cartesianismo, lo ha reso poco disposto a intendere i problemi della fantasia, dell'intuizione e dell'arte; e sebbene nella critica letteraria propriamente detta esso sia riuscito a controporare in certa misura a questo difetto mercè la fine e squisita sensibilità, il difetto sostanzialmente permane e si manifesta» (cito da ANNE-RACHEL HERMETET, *I critici italiani e l'esprit français, dai rondisti ai solariani*, in EDOARDO ESPOSITO (a cura di), *Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres. Atti del Convegno di Milano 26 e 27 febbraio e 1 marzo*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2004, pp. 37-49, a p. 41).
- 7 «Conviene poi staccarsi chiaramente dall'enfasi della retorica del regime: non a caso interviene la lettura della NRF o di Valéry che difendono una concezione del mondo e dell'arte ancorata nella salvezza dell'individuo» (*ivi*, p. 47).

anglo-americana.<sup>8</sup> Del resto, come ricorda Luciano Erba, al consistente *import* di testi francesi che toccò l'apice nel 1925, non corrispondeva necessariamente un momento di proficua acquisizione spirituale:

Il dopoguerra ritrova più che mai presente la cultura francese; quantitativamente, essa vi conduce anzi il gran gioco [...] manca tuttavia il segno d'una precisa direzione, d'un gusto eletto. Non è più il caso di parlare di «Cultura dell'Anima», così il Papini aveva intitolato la collana di testi originali e di traduzioni da lui diretta, agli inizi del secolo. Si traduce ora di tutto, per il gran pubblico [...] ma si traduce sulla scorta di superficiali segnalazioni librerie o giornalistiche, con intenti solo commerciali, talvolta per provinciale snobismo, più spesso per soddisfare le richieste di un mercato sempre meno qualificato, di gusti né dirozzati né esigenti.<sup>9</sup>

Nelle tappe di un più concreto avvicinamento alla cultura d'oltralpe, la storiografia letteraria rubrica come tentativi sostanzialmente fallimentari le esperienze di riviste come «La vraie Italie» (1919-1920) o la bontempelliana «900» (1926-1929), che pure avevano scelto il francese come propria lingua e prodotto sforzi notevoli sul crinale di una internazionalizzazione della provincia letteraria italiana. Contemplate da una distanza quasi secolare, la prima appare oggi come il retaggio ormai svuotato di una stagione di scambi soffocata dalla Grande Guerra, la seconda come un velleitario tentativo di nobilitare ed esportare i nuovi miti del fascismo.<sup>10</sup> Fra questi due estremi, si pongono il ritorno all'ordine rondiano<sup>11</sup> (1919-1923) e il travagliato dibattito artistico de «Il Selvaggio»<sup>12</sup> (1924-1943). In più, come ricorda Francesca Basso, il 1925 – l'anno del *Manifesto degli intellettuali fascisti* e della sua risposta – è lo stesso in cui «cominciarono a emigrare i capi dei partiti, i giornalisti, i sindacati, insomma tutti coloro che si opponevano al regime fascista e la maggioranza dei fuoriusciti si raccolse a Parigi, che diventò la capi-

- 8 A parte l'esempio più immediato di Cesare Pavese, stupisce notare come, sebbene legata alla poesia in lingua francese da una consistente attività critico-giornalistica, la produzione traduttiva di Eugenio Montale non conti praticamente niente da quella lingua, se si escludono alcuni saggi da Corneille, per cui cfr. LAURA BARILE, *Bibliografia montaliana*, Milano, Mondadori, 1977, p. 261.
- 9 ERBA, *Mezzo secolo di traduzioni dal francese in Italia (1900-1950)*, cit., p. 367.
- 10 «È sorte comune di molti intellettuali dell'epoca l'oscillazione tra i due poli dell'Europa, vagheggiata per le occasioni di vita mondana e di crescita a contatto con le intelligenze più smalziate, e una provincia terragna, dagli acri sapori, che avvince con un sortilegio d'immobilità. [...] In quest'ottica non può che essere tra le scommesse velleitarie il tentativo bontempelliano di fare di "Novecento", nella sua prima formula di *Cabier d'Italie e d'Europe*, la vetrina dei nuovi miti fascisti e, servendosi del veicolo della lingua francese e delle prestigiose collaborazioni dei più noti scrittori stranieri, la testa di ponte di una possibile esportazione della rivoluzione fascista» (GIALLORETO, *Visioni della poesia francese nell'Italia «entre-deux guerres»*, cit., pp. 99-100).
- 11 Ma si consideri il termine rondiano come un semplice limite posto ad una apertura internazionale di largo respiro, infatti l'europeismo della rivista è un dato ormai acquisito. Cfr. a tal proposito GIUSEPPE LANGELLA, *Passaporto per «La Ronda»*, in «Otto/Novecento», 1 (2000), pp. 89-104.
- 12 Per una ricostruzione degli atteggiamenti culturali dell'Italia fascista nei confronti della Francia, cfr. GILBERT BOSETTI, *Les lettres françaises sous le fascisme. Le culte de la «N.R.F.» dans l'entre-deux-guerres face à la francophobie fasciste*, in «Mélanges de l'école française de Rome», 1 (1986), pp. 383-432; per uno sguardo sui rapporti delle riviste italiane dell'*entre deux guerres* con la cultura europea, cfr. EDOARDO ESPOSITO, *L'Europa delle riviste*, in ESPOSITO, *Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres*, cit., pp. 23-35.

tale dell'antifascismo e il centro della stampa di opposizione, con le ben 179 testate che nacquero e morirono negli anni Venti e Trenta».<sup>13</sup>

Sullo sfondo di un panorama siffatto, sarà più utile rivolgere l'attenzione a periodici quali «Il Baretto»<sup>14</sup> (1924-1928) e «Solaria»<sup>15</sup> (1926-1934). Per condensare in un solo riferimento il lavoro volto a costruire una cultura di carattere internazionale, è d'obbligo citare un articolo di Leo Ferrero intitolato *Perché l'Italia abbia una letteratura europea* (1928), in cui l'autore esorta a non distinguere la questione della tradizione nazionale da quella della circolazione e del successo internazionale delle opere, affermando che i due aspetti non devono contrapporsi, bensì integrarsi a vicenda per favorire una più completa riuscita.<sup>16</sup> In questo periodo, il rapporto fra letterature straniere e tradizione italiana è un argomento decisivo e designa due campi variamente affioranti nel dibattito. Semplificando, si può affermare che le posizioni riguardino, da una parte, chi invita ad un ritorno allo stile dei classici nazionali, magari paventando il pericolo di una dimensione europea che non li tenga in debito conto,<sup>17</sup> dall'altra, chi si accorge della posizione subalterna che la letteratura italiana ha assunto nel complesso internazionale e individua una via d'uscita proprio nell'apertura culturale.<sup>18</sup> Sul concetto di tradizione elaborato in seno a «Il Baretto», Giuseppe Langella ha scritto pagine illuminanti. Egli afferma che l'europeismo perseguito dal gruppo riunito intorno a Gobetti si differenzia «dall'edizione tentata dalle avanguardie di primo Novecento, dietro la cui furia innovatrice stazionava una psicosi del ritardo e dell'aggiornamento a tutti i costi che rivelava una situazione della cultura italiana ed una coscienza ancora provinciali»,<sup>19</sup> in secondo luogo, spiega come il piano della maturità paritetica, con cui «Il Baretto» si poteva rapportare alla cultura europea, risiedeva proprio nel tentativo di recuperare dall'interno la tradizione naziona-

13 FRANCESCA BASSO, *Scrittori italiani a Parigi tra le due guerre*, in «Studi Novecenteschi», II (1999), pp. 295-323, a p. 300.

14 Con specifico riferimento al numero del 16 febbraio 1925, dedicato interamente alla cultura francese.

15 Per un'analisi dell'europeismo a trazione francese di questa rivista, cfr. SERGIO PAUTASSO, *Gli studi francesi tra «Solaria» e «Letteratura»*, in *Gli studi francesi in Italia tra le due guerre. Atti del XIV Convegno della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura francese (Urbino 15-17 maggio 1986)*, Urbino, Quattro venti, 1987, pp. 207-218 e GLORIA MANGHETTI, *Appunti per l'europeismo solariano e oltre*, in *Le riviste dell'Europa letteraria*, a cura di MASSIMO RIZZANTE e CARLA GUBERT, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2002, pp. 187-200.

16 «[...] perché diventi europeo non un romanzo, ma una letteratura [...] ci vuole soprattutto il senso della tradizione. Qualunque paese, che produca dei capolavori solitari, è destinato a chiudersi nel silenzio: le opere si spandono quando si continuano spiritualmente una nell'altra» (LEO FERRERO, *Perché l'Italia abbia una letteratura europea*, in «Solaria», I (1928), pp. 32-40, a p. 35).

17 Queste le parole di Vincenzo Cardarelli in un articolo dal titolo *L'Europa e noi*: «Più vado avanti, più mi convinco della esistenza in Europa d'una mentalità, che vien detto appunto europea, la quale, nemmeno a farlo apposta urta contro le nostre più istintive oltre che tradizionali persuasioni e che, senz'aver neppure l'ombra dell'autorità necessaria a correggerci d'un possibile errore, ci si rivela, per quel che riguarda le cose nostre, in aspetto di pura ignoranza e oltraggiosa negazione» (cito da MANGHETTI, *Appunti per l'europeismo solariano e oltre*, cit., p. 195).

18 «Nel 1958, in occasione dell'*Antologia di Solaria* curata da Enzo Siciliano, Carocci ricordava che mentre «la letteratura ufficiale celebrava il genio italiaco, il primato d'Italia, le glorie della stirpe [...] tutte le pagine di *Solaria* manifestavano la persuasione che la letteratura italiana contemporanea non era che una provincia, e neanche la provincia più splendida»» (*ivi*, pp. 194-195).

19 GIUSEPPE LANGELLA, *Il secolo delle riviste. Lo statuto letterario dal «Baretto» a «Primato»*, Milano, Vita e pensiero, 1982, p. 62.



le, invocandone un ripristino rispetto allo sfruttamento propagandistico perpetrato dal regime.

E qui si concentra l'impegno del primo «Baretti», in un momento in cui il generale clima di richiamo all'ordine, caratteristico della vita culturale non meno che di quella politica, richiedeva una definizione della "tradizione" che prendesse le distanze al tempo stesso dal tentativo fascista di presentare le proprie manifestazioni come la più genuina immagine dello "spirito" italiano, quanto dalla formalizzazione che di essa avevano fatto i rondisti, chiudendosi in una colpevole torre d'avorio. Per questo [...] lo sforzo attorno a cui convergono molti interventi dei primi numeri della rivista è proprio quello non solo di rivalutare la tradizione, ma insieme di darle una formulazione consona alle prospettive del gruppo.<sup>20</sup>

Sotto questo profilo, svolge un ruolo di rilievo *Stile e tradizione* (1925), l'articolo con cui Eugenio Montale inaugura la sua collaborazione alla rivista. Come indicato anche da Valentina Marchesi,<sup>21</sup> in questo articolo denso e scoperto, che rappresenta un unicum nella produzione giornalistica montaliana, indicando il valore della tradizione nazionale, l'autore sottintende un più ampio riferimento morale e politico, coincidente con la possibilità di un'alternativa civile alla retorica del fascismo, giusta anche l'aperto riferimento alle posizioni crociane da cui muove. Stando ancora alle parole di Langella, con *Stile e tradizione* verrebbe ad operarsi quella correzione dell'orizzonte rondesco che sposta la questione letteraria dal piano estetico-formale a quello etico-politico.<sup>22</sup> Affermando il bisogno di non chiudersi in uno schema imitativo della passata tradizione, Montale può dunque riconoscere al contempo la necessità di non coltivare un «desiderio di frontiere troppo vaste, di cieli troppo distanti».

Per ciò che riguarda la poesia [...] i lumi sono assai minori; come ausilio minore può darci, tutto sommato, il concetto di tradizione che da più parti e giustamente s'invoca. Dove per tradizione non s'intenda un morto peso di schemi, di leggi estrinseche e di consuetudini – ma un intimo spirito, un genio di razza, una consonanza con gli spiriti più costanti espressi dalla nostra terra: allora riesce alquanto difficile proporsene un modello esteriore, trarne un preciso insegnamento. Non continua chi vuole la tradizione, ma chi può, talora chi meno lo sa. A questo intento poco giovano i programmi e le buone intenzioni.<sup>23</sup>

Montale sarà impegnato sul fronte delle acquisizioni francesi anche come articolista e recensore. Dopo un famoso medaglione su Valéry Larbaud uscito nel 1925 proprio sulla rivista gobettiana,<sup>24</sup> la sua attività giornalistica è fortemente legata alla letteratura d'oltralpe, con recensioni per lo più di romanzi e novità librarie di vario tipo, sparse in diverse sedi come «Il Lavoro», «Il Quindicinale», ma soprattutto «Il Convegno», dove

<sup>20</sup> *Ivi*, pp. 62-63.

<sup>21</sup> Per un approfondimento dell'attività critica montaliana, cfr. VALENTINA MARCHESI, *Eugenio Montale critico letterario*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2013.

<sup>22</sup> Cfr. LANGELLA, *Il secolo delle riviste*, cit., p. 63.

<sup>23</sup> EUGENIO MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di GIORGIO ZAMPA, Milano, Mondadori, 1996, pp. 11-12.

<sup>24</sup> Cfr. EUGENIO MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di GIORGIO ZAMPA, Milano, Mondadori, 1996, pp. 31-36.

tiene una rubrica dedicata all'argomento. Per quanto riguarda lo specifico della poesia, nonostante la materia sia meno presente, Montale passa al vaglio opere di critici italiani e francesi e introduce al pubblico autori come di Jean Pellerin, ritratto, forse per la prima volta in Italia, attraverso il suo *Le bouquet inutile* (1923) o come Jules Supervielle, in occasione di una breve lettura di *Oloron Saint-Marie*. Va poi segnalata la rubrica intitolata *Scrittrici di Francia* che il poeta tiene su l'«Almanacco della donna italiana» a partire dal 1928, in cui segnala autrici quali Anne de Noailles, Henriette Charasson, Germaine Blondin, indulgiando più sulla produzione in prosa che su quella in poesia.

Negli stessi anni, altri due autori la cui parabola è inscindibile dalla civiltà letteraria francese lavorano da saggisti sui poeti d'oltralpe. Nel 1924, quando ha ormai messo insieme le tessere del suo *Poesie vecchie e nuove*,<sup>25</sup> Diego Valeri conduce nel porto di un volume intitolato *Poeti francesi del nostro tempo* i suoi studi monografici durati sin dal 1913, raccogliendo scritti già apparsi in diverse sedi periodiche su Francis Jammes, André Gide, Charles Guérin, Paul Fort e Charles-Louis Philippe.<sup>26</sup> Come ricorda Guido Saba, «oltre alle loro qualità intrinseche, questi articoli hanno il merito non piccolo di essere stati i primi o fra i primi contributi recati dalla critica italiana alla comprensione di [questi] scrittori».<sup>27</sup> Valeri è l'unico poeta a far uscire traduzioni già in questi anni, con alcune versioni dal provenzale antico (Bertran De Bor, Giraut De Bornelh, Arnaut Daniel) pubblicate nel 1922 e con la versione del *cantefable* medievale *Aucassin e Nicolette*, edito l'anno precedente. Sullo scorcio del decennio, anche il giovane Sergio Solmi dà le sue primissime prove, con un suo scritto su Arthur Rimbaud che risale addirittura al 1917, e con due pezzi su Cocteau poeta (*Poésie*) e romanziere (*Les enfants terribles*),<sup>28</sup> nel tentativo di fornire una prima interpretazione di un surrealismo guardato con diffidenza e scetticismo: «se Sainte-Beuve ha potuto dire di Baudelaire che “petrarchizzava” sull'orribile, noi potremo con ragione anche maggiore chiamare la poesia di Cocteau il petrarchismo dell'impalpabile, e lasciamo pure all'espressione i significati maligni ch'essa comporta».<sup>29</sup>

Ma una necessità di confronto con la tradizione francese come problema d'identità poetica si riscontra piuttosto nell'esperienza di Giuseppe Ungaretti. Sebbene confusa dall'adesione ideale al *diktat* di una letteratura dal carattere nazionale, la sua posizione è espressa in maniera chiara già nel 1926, con un monito contenuto nell'articolo *Barbe finte* in cui, a partire da un'affermazione di Lorenzo Montano, indica come necessario il ricorso a un confronto con le tradizioni altre, senza cui non si darebbe la costruzione di una letteratura italiana del futuro: «credo che Montano volesse esprimere l'augurio che, studiando gli stranieri, si studiassero in relazione alla nostra attività letteraria attuale e passata, e si facesse lo stesso, studiando i nostri rari contemporanei di valore, rispetto agli

25 Ovvero quando ormai aveva composto *Umana* (1915), *Crisalide* (1919) e *Ariele* (1924). La raccolta citata, che riunisce le precedenti, uscirà nel 1930.

26 Per la bibliografia di Diego Valeri, cfr. CARLO CORDIÈ, *Bibliografia degli scritti di Vittorio Lugli e Diego Valeri*, in *Studi in onore di Vittorio Lugli e Diego Valeri*, Venezia, Neri Pozza, 1961, pp. LI-LXXVII.

27 GUIDO SABA, *Diego Valeri critico della letteratura francese*, in *Gli studi francesi in Italia tra le due guerre*, cit., pp. 101-110, a p. 103.

28 *Cocteau e l'infanzia* (1929) e «*Poésie*» di Cocteau (1925), in SERGIO SOLMI, *Saggi di letteratura francese. Tomo primo*, a cura di GIOVANNI PACCHIANO, Milano, Adelphi, 2005, pp. 256-260 e 409-416.

29 *Ivi*, p. 413.

stranieri e al passato, tutto ciò per cercare di definire il gusto d'oggi, di renderci più familiare, più aderente e commovente, il nostro patrimonio letterario [...]».<sup>30</sup> Interessante è anche quanto il poeta scrive, all'indomani del 1933, circa la tradizione patria come conquista di valori negli anni di composizione del secondo libro, nelle cui brevi pagine di apertura, benché siano assenti riferimenti espliciti, la poesia francese si avverte come il punto di partenza privilegiato per guadagnare un approdo ormai inevitabile: «la tradizione, poiché siamo giunti a doverne discorrere, fu una lenta conquista dei suoi valori durante gli anni nei quali incomincio la lentissima distillazione, mi si permetta il vocabolo, del mio *Sentimento del Tempo*».<sup>31</sup>

Considerando gli articoli dedicati interamente alla poesia, il nome da fare per la produzione ungarettiana di questo periodo è innanzi tutto quello di Charles Baudelaire. Il poeta di *Les fleurs du mal* è posto a capostipite del sentire moderno *latino* già in un pezzo del 1918, sul cui finale l'autore esclama, «vecchia Roma battuta dal sole, gente latina, oggi Baudelaire è il nostro poeta»,<sup>32</sup> allegando una versione in prosa di ciò che nell'*Allegria* diverrà il componimento *Si porta*, «noi portiamo una stanchezza infinita, naturale, dello sforzo subdolo di questo principio di primavera che ogni anno accade alla terra».<sup>33</sup> Sullo sfondo del paesaggio postbellico, il ritorno a Baudelaire si stabilisce come un filtro per guardare a se stessi quale frutto di una discendenza mista, cui partecipano anche Stéphane Mallarmé, Pierre Reverdy, Lautréamont, Apollinaire, Paul Valéry, destinatari di altrettanti articoli critici che li indicano come pilastri della tradizione sovranazionale che l'Italia ha contribuito a fondare ed alla quale è naturale che si riconnetta. Nella conferenza del 1924 intitolata *Punto di mira*, Ungaretti arriva addirittura ad evocare Petrarca come una sorta di riacquisizione per effetto degli studi francesi: «il fatto sta che lo studio attento di alcuni poeti moderni francesi [...] del Baudelaire e del Mallarmé mi ha indotto a uno studio meticoloso, intrinseco, del Petrarca»,<sup>34</sup> mentre al contrario, alcuni anni dopo, parlando della sua *Fedra* egli si chiede se l'esercizio del tradurre non abbia indotto in lui la massima consapevolezza «[...] che la tradizione petrarchesca fosse vincolata per sempre allo sviluppo d'ogni linguaggio poetico europeo».<sup>35</sup> Il poeta dell'*Allegria* e del *Sentimento* pensa dunque a sé come al terminale di una tradizione sovranazionale, in cui gli influssi della maggiore poesia italiana ed europea si riverberano e perpetuano vicendevolmente, animando il rovello espressivo della modernità.

Parlare di tradizione nell'Italia degli anni Venti non significa fare riferimento a un moto di chiusura culturale. Il ritorno alla tradizione, detto altrimenti ritorno all'ordine, rappresenta il campo su cui tutta la letteratura italiana del primo dopoguerra, anche quella che si potrebbe definire progressista, può darsi convegno, contenendo i fautori di una italianità che vuole liberarsi dalla gran mole di materiale letterario d'importazione,

30 GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, prefazione di Carlo Bo e Introduzione di Mario Diacono, Milano, Mondadori, 1993, pp. 118-119.

31 GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di LEONE PICCIONI, Milano, Mondadori, 1969, p. 529.

32 UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., p. 12. Sul rapporto fra i due poeti scrive Mario Diacono: «Con Baudelaire e Leopardi, comincia per Ungaretti la tradizione specifica del suo *poiein*» (*ivi*, p. XXI).

33 *Ivi*, p. 11.

34 *Ivi*, p. 300.

35 *Sulla «Fedra» di Racine* (1950), in *ivi*, pp. 577-584, a p. 577.

per un pregiudizio di protezionismo culturale, e autori naturalmente volti alla necessità di un'apertura alle letterature straniere, quella francese *in primis*. Saranno questi ultimi a convincersi, nel giro di pochi anni, dell'impossibilità e poi della pericolosità dell'isolamento culturale. Nella prima parte del decennio che segue al disastro della Grande Guerra, all'azzeramento dei rapporti politico-diplomatici e alla fine delle avanguardie, tutti si dicono favorevoli alla continuazione della tradizione, intendendo però politiche culturali estremamente diverse.

## 2 FRA ANNI TRENTA E QUARANTA. IL VENTENNIO DELLE TRADUZIONI

Ancora per il secondo decennio del Novecento, rivolgendo lo sguardo ai numeri del mercato librario, Luciano Erba ha parlato di un «momento di massima diffusione della cultura francese nella sua specie più commerciale». <sup>36</sup> Dopo questo apice, la flessione delle importazioni ebbe l'inaspettato pregio di favorire la qualità delle traduzioni, complice anche il mutamento della figura del traduttore, il quale «viene ora dall'università, dalla letteratura, o da ambedue». <sup>37</sup> In ogni caso, in un mercato già decisamente orientato alla narrativa, bisogna fare un discorso a parte per la poesia che, rappresentando un ambito numericamente marginale, era maggiormente al riparo dai fenomeni di cattiva resa in cui incorrevano più facilmente i romanzi di consumo. I poeti italiani, impegnati fino allora sul versante saggistico-giornalistico, cominciarono a far uscire le proprie traduzioni. Frutto di esperienze biografiche, di una mutata sensibilità di lettori o di uno studio che andava adeguando i propri strumenti, prese così piede la pratica delle cosiddette traduzioni d'autore, marcando la novità più sostanziale nel cammino di approssimazione alle tradizioni straniere: l'incontro fra ufficio traduttivo e produzione in proprio nell'attività dei lirici nuovi. Le «traduzioni dei professori» che erano servite alla lettura di quanti non conoscessero le lingue di partenza, cominciarono dunque ad essere integrate da quelle dei poeti. È Fortini a ricordare come, a partire dalla metà degli anni Trenta, la pratica della traduzione comincerà ad avere grande diffusione, influenzando in maniera sensibile sul linguaggio poetico del secolo: «fra il 1935 e il 1941 non c'era, si può dire, fra Firenze e Milano, nessun aspirante letterato che non traducesse. La versione di poesia fu un veicolo potente di diffusione del linguaggio del "Novecento" e dell'Ermetismo; moduli espressivi e cadenze di quel "dimesso sublime" sono veicolati dalle traduzioni». <sup>38</sup>

Ma prima dell'incremento del lavoro sulla traduzione che si registrò a partire da metà decennio, il quale tra l'altro tardò a dare i suoi frutti in termini di pubblicazioni, bisogna considerare altre uscite editoriali che sembrano porsi alla base di questo momento. Nel 1930, Diego Valeri, unico ad aver già dato prove dal provenzale, pubblica in prosa «cantante» la sua *Mirella* da Frédéric Mistral, in polemica con la traduzione precedente ad opera di Mario Chini. L'anno seguente è la volta dell'*Anabasi* di Saint-John Perse nella

<sup>36</sup> ERBA, *Mezzo secolo di traduzioni dal francese in Italia (1900-1950)*, cit., p. 371.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> FORTINI, *Lezioni sulla traduzione*, cit., p. 161.

versione ungarettiana,<sup>39</sup> e ancora, nel 1932, viene pubblicata la traduzione dell'*Eupalino* di Valéry (anche se non si tratta propriamente di poesia) ad opera di Rafaele Contu, con prefazione dello stesso Ungaretti.<sup>40</sup> Data poi al 1934 la versione solmiana di *Le cheveux gris, quand jeunesse les porte...* di Jean Cocteau per la rivista «Circoli».<sup>41</sup> Nonostante un cambio di atteggiamento circa la necessità di avvicinare i testi stranieri svincolandosi dai pregiudizi culturali, bisogna dunque notare che la traduzione dal francese appare ancora come una fucina semisegreta e che, quando si riferiscono alla poesia d'oltralpe, i poeti continuano ad affidare la propria voce con più sicurezza alla fase critica.

Negli anni Trenta, l'attività pubblicistica ungarettiana diminuì notevolmente, a causa dei molti viaggi e del trasferimento in Brasile avvenuto nel 1936, ma è comunque utile citare almeno l'articolo *Idee e lettere della Francia d'oggi*,<sup>42</sup> in cui l'autore prende le mosse dalla fondazione della rivista «Littérature» e dalla nascita del surrealismo per mescolare al ricordo un breve tratto di storia della poesia contemporanea, sottolineando con ciò anche il ruolo di testimone diretto che Ungaretti esercitò soprattutto sulle generazioni a venire. Al contrario, l'attività di Solmi è in pieno fermento, con articoli (limitandoci all'argomento poetico) su Raymond Roussel e il surrealismo, Valéry, Baudelaire, fino alla tendenza dell'*angelismo*, senza tralasciare un medaglione verlainiano del 1937 per l'enciclopedia Treccani. Ma le cose più interessanti in questo gruppetto di recensioni si trovano forse negli articoli baudelairiani, nel primo dei quali sembra concludersi il parallelo sotteso da Ungaretti qualche anno prima: «[...] anche da noi, come in Francia, pochi dei nostri stessi lirici possono dirsi oggi così intimamente nostri come Baudelaire [...]. A richiamare quei poemi nella memoria, il loro accento anche per noi ha qualcosa di estremamente naturale e necessario, la loro voce s'è sciolta nella voce del nostro segreto come quella che sospira nelle "chiare, fresche e dolci acque" o l'altra che soave si lamenta nella canzone a Silvia».<sup>43</sup> Negli stessi anni, Valeri lavora in ambito accademico tenendo una rassegna di recensioni di opere francesi per la «Nuova Antologia» e stilando molte voci di autori e personalità d'oltralpe per l'Enciclopedia Italiana Treccani. Nel 1937, inoltre, redige un manuale scolastico più volte ristampato in cui procede ad una sistemazione antologica della letteratura francese *des origines à l'époque contemporaine*.<sup>44</sup>

Cominciano nel frattempo a mostrarsi i primi tentativi di traduttori, come Leone

39 Il poema apparve prima su «Fronte» nell'ottobre del 1931 e fu poi ripreso nel volume mondadoriano *Traduzioni* del 1936. Cfr. l'articolo intitolato *St. John Perse. Storia d'una traduzione*, UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 649-652.

40 Lo stesso testo verrà tradotto da Vittorio Sereni nel 1947.

41 Cfr. SERGIO SOLMI, *Poesie e versioni poetiche*, a cura di GIOVANNI PACCHIANO, Milano, Adelphi, 1983, p. 154. In realtà, benché manchino riferimenti precisi, la poesia è fatta risalire dall'autore al 1924.

42 UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 229-251.

43 SOLMI, *Saggi di letteratura francese. Tomo primo*, cit., pp. 384-385.

44 Ecco, in pochi tratti, un panorama del XX secolo «Après le Symbolisme, que nous avons interprété comme une forme de Néo-romantisme, de revivescence du Romantisme, il y eut une division assez nette entre les écrivains qu'on pourrait appeler, par un terme emprunté à Apollinaire, les "poètes de l'aventure" et ceux qui, au contraire, tendent, selon Paul Valéry, à une "poésie de la connaissance". Le Surréalisme, qui fut "lancé", comme mouvement, par André Breton en 1924, mais qui donna ses fruits les plus savoureux en plusieurs poèmes de Paul Éluard, est justement le plus outré et le plus aventureux de ces néo-romantismes du XX<sup>e</sup> siècle. Quant au Néo-classicisme de Valéry, il est certain qu'il ni surpassé ni égalé par aucun de ses suivants» (DIEGO VALERI, *Précis historique et anthologie de la littérature française*, Milano, Mondadori, 1963, p. 696).

Traverso e Beniamino Dal Fabbro, legati al gruppo degli ermetici fiorentini,<sup>45</sup> che nella seconda metà degli anni Quaranta darà mano ad una intensa attività pubblicistica, segnando il vero punto di maturazione del fenomeno, fino al periodo limite del 1943-1945. Quanto nei decenni precedenti veniva considerato in alcuni ambienti come una smagliatura nella coerenza della tradizione nazionale inizia ad integrarsi nel processo di autoaffermazione delle nuove generazioni poetiche, ormai definitivamente coinvolte nella ricerca e ricezione culturale come adesione ad una patria ideale. Nel giro di pochi anni, il bisogno di aggiornamento e la conseguente importazione dall'estero trovano nella traduzione dei poeti il modo di una profonda assimilazione linguistica, tramite cui avviene una saldatura di fatto fra l'espressione poetica straniera e le nuove potenzialità della poesia italiana; basti pensare ai primi esiti di Pavese o a quanto Fortini scriverà nel 1946 circa lo *stile da traduzione* parlando del suo esordio *Foglio di via*.<sup>46</sup> È in questo quadro che la vicinanza di una lingua e di una poesia come quella francese acquista nuovo valore, beneficiando della lunga consuetudine fra i due paesi e gettando un ponte con quanto operato dai poeti-traduttori italiani nella prima parte del secolo.

Il rinnovato interesse per le lettere francesi, specie per la poesia, promosso dall'Ermetismo, tarda ad avere qualche riscontro nel campo delle traduzioni: i frutti, in tal senso, maturano a guerra iniziata, nelle lunghe sere di coprifuoco si sarebbe tentati di immaginare, e sono raccolti a Firenze, a Roma, a Milano, nel confuso e pittoresco fervore editoriale dei primi tempi del dopoguerra. La corrente che si era andata delineando verso il 1935 e che aveva trovato il suo luogo d'incontro in piccole riviste per iniziati, quali «Corrente», «Incontro», «Campo di Marte», «Prospettive», «Frontespizio», che aveva avuto in Carlo Bo il suo capofila e nella poesia surrealista, specie éluardiana, i suoi testi sacri, cova sotto le sue insegne una schiera nutrita di traduttori che vanno proponendo al disorientato pubblico del '45 il risultato di lunghi anni di lavoro e di meritoria resistenza intellettuale.<sup>47</sup>

In un clima storico che va compromettendo in maniera definitiva la possibilità del confronto, la figura del poeta conquista dunque un ruolo di salvaguardia e legittimazione di quanto continua ad essere importato, legandosi all'atto di una traduzione/appropriazione competente e consapevole ed inaugurando quello che Cesare Pavese definì *decennio delle traduzioni*,<sup>48</sup> con uno spirito che sempre più assunse, dopo l'inasprirsi delle misure adottate dalla dittatura, un significato di vera e propria resistenza culturale. Ha le sue radici in questi anni e in questo contesto il fenomeno che porterà le giovani generazioni di poeti a codificare l'operazione seconda del vertere come una inusitata risorsa

45 Per uno studio dettagliato sulle traduzioni poetiche della generazione ermetica e oltre rimando a LEONARDO MANIGRASSO, *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*, Firenze, Firenze University Press, 2013 e GIULIA GRATA, *Poeti lettori di poeti. Sondaggi sulla letteratura francese in Italia oltre l'ermetismo*, Pisa, ETS, 2016.

46 «Nelle poesie del 1944 e 1945 si vede l'incontro con gli scarsi testi della resistenza francese che m'avvenne di tradurre per un foglio socialista di emigrati italiani in Zurigo. [...] Era lo "stile da traduzione" che avrebbe poi imperversato» (FRANCO FORTINI, *Tutte le poesie*, a cura di LUCA LENZINI, Milano, Mondadori, 2014, p. 65).

47 ERBA, *Mezzo secolo di traduzioni dal francese in Italia (1900-1950)*, cit., p. 370.

48 Cfr. CESARE PAVESE, *L'influsso degli eventi*, in *La letteratura americana e altri saggi*, Milano, Il Saggiatore, 1971, pp. 245-248.

spirituale,<sup>49</sup> fino al limite di una vera e propria mistica della traduzione. Un aumento di valore dell'esperienza in sé che favorirà la stesura di pagine di intenti e rivendicazioni, facendo maturare posizioni di contrasto interpretativo, sebbene in una prospettiva che avrà corpo solo a partire dal secondo dopoguerra.

Va inoltre notato che chi traduce dal francese non si limita mai a questa sola lingua, che diventa spesso il punto di partenza per la scoperta delle altre tradizioni poetiche, quasi rappresentasse una testimonianza viva e presente delle possibilità ricettive della cultura peninsulare. Prende così forma l'intenzione di «rifondare la tradizione poetica italiana»,<sup>50</sup> portando al massimo dell'intensità la visione naturalmente internazionale di Ungaretti e la moderata ma inflessibile apertura montaliana, i cui richiami all'equilibrio vengono tuttavia stravolti dalla creazione di un pantheon poetico che, all'acquisizione obliqua o parallela di tratti di tradizioni straniere, affida in parte la legittimazione di una forma poetica contemporanea, come indicato anche da Mengaldo: «le versioni poetiche degli "anni Trenta" e oltre ci appaiono il luogo tipico in cui il nuovo linguaggio pre-ermetico ed ermetico si deposita e si omogeneizza, prendendo più marcata fisionomia di *koinè* impersonale, sicché proprio in tali versioni quel linguaggio trova un veicolo particolarmente efficace di affermazione come modello unitario ed egemone di stile poetico [...]».<sup>51</sup>

Ricorrendo alla periodizzazione fortiniana,<sup>52</sup> si evidenziano due momenti che caratterizzano stilisticamente il periodo di incremento delle traduzioni, e cioè il passaggio da un modo che riduce «il diverso al già posseduto»,<sup>53</sup> in cui il rifiuto del principio crociano dell'intraducibilità autorizza una relativa libertà dell'imitazione entro le «possibilità ricettive della tradizione poetica italiana»,<sup>54</sup> ad un secondo momento, coincidente con il dopoguerra, in cui si assiste invece ad una normalizzazione delle attività traduttive, decretata anche da una volontà di recupero e informazione.<sup>55</sup> Fortini torna in questi termini

49 «Ma la traduzione, in particolare, risultava conseguenza psicologica e artistica della nostra vocazione europea e quindi planetaria, suggerita dal demone delle letterature straniere, sincronizzati con noi o di poco anteriori i nostri maestri [...]. Ma lo spirito e l'intento dei traduttori era diverso, oltre che comprensivamente impegnato: riprodurre stili, modelli, persone poetiche, esempi concreti che rompesero la nostra tradizione indigena provincializzata e sclerotizzata nell'accennato manierismo postclassico e purista» (ORESTE MACRÌ, *La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di FRANCO BUFFONI, Milano, Guerini e Associati, 1989, pp. 243-256, a p. 244).

50 TERESA SPIGNOLI, «Un quaderno da squadernare». *Le antologie europee della generazione ermetica*, in *Antologie e poesia nel Novecento italiano*, a cura di GIANCARLO QUIRICONI, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 63-III, a p. 71.

51 PIER VINCENZO MENGALDO (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1981, p. XXXVII.

52 «Almeno per il nostro secolo e per una società come la nostra, i periodi di maggiore ricchezza e qualità nelle traduzioni di poesia ossia il quindicennio 1925-1940 e il quindicennio 1970-1985 corrispondono a periodi di intensa depolitizzazione e predominio di ideologie conservatrici o restauratorie dell'ordine; mentre il periodo 1910-1925 e quello 1945-1970 sono quelli in cui prevalgono le traduzioni di servizio con una forte accentuazione della loro funzione informativo-didascalica» (FORTINI, *Lezioni sulla traduzione*, cit., pp. 72-73).

53 FRANCO FORTINI, *I poeti del Novecento*, a cura di DONATELLO SANTARONE, prefazione di PIER VINCENZO MENGALDO, Roma, Donzelli, 2017, p. 123.

54 MACRÌ, *La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)*, cit., p. 245.

55 «Quel decennio di impegno interpretativo si interrompe con la fine della guerra: la ripresa, editorialmente



al periodo della sua prima attività:

I giovani traduttori degli anni Trenta scoprono con felice meraviglia che rinunciando ad ogni imitazione degli schemi metrici e della rima [...] possono tradurre quel che vogliono e tutto assumerà un carattere incantato e lucido, casto e freddo, che è perseguito, in quel medesimo periodo, da molta poesia di area cattolica («il frontespizio») e degli incipienti ermetici. [...] Luzi conferma quanto si è detto prima: la meta di tutta una parte, grande, della traduzione poetica del periodo 1930-1945 è quella di una limpida e fredda solennità, urbana e civile, ossia di una mediazione fra il tono alto, continuamente evocato da arcaismi lessicali e dal fluire del verso sciolto, e un modo colloquiale però mai veramente domestico.<sup>56</sup>

Gli anni Quaranta rappresentano per Ungaretti il decennio della definitiva consacrazione in patria dove torna nel 1942 per essere eletto Accademico d'Italia e vedersi assegnare la cattedra di Letteratura italiana contemporanea all'Università di Roma. Oltre alla traduzione dell'*Après-midi d'un Faune*,<sup>57</sup> su cui ci soffermeremo più avanti, sul fronte delle traduzioni dal francese bisogna indicare alcune prove in rivista da Paulhan, Michaux e il lavoro sulla *Fedra* di Racine. Per quanto invece riguarda le prose critiche, ci si può limitare a segnalare il ricordo scritto (e raccolto insieme a quello di numerosi altri poeti come De Libero, Luzi, Quasimodo, Saba, Sinisgalli...) in occasione della morte di Paul Valéry.<sup>58</sup> Anche Montale si unisce al coro delle testimonianze per il poeta di Sète,<sup>59</sup> segnalando, negli stessi anni, alcune prove teatrali di Cocteau, Paul Raynal, Albert Camus e soffermandosi infine sull'*avvenimento letterario* rappresentato dalla *Anthologie de la poésie française* di André Gide.<sup>60</sup> Ma l'articolo più interessante sui rapporti tra i due paesi sembra essere *Francia e Italia*,<sup>61</sup> in cui il poeta auspica una nuova alleanza culturale, politica ed economica fra le sorelle latine. I luoghi più strettamente poetici della saggistica solmiana comprendono invece, in prima battuta il *Saggio su Rimbaud* del 1947<sup>62</sup> ed a seguire gli articoli su due testimoni postumi di un modo che ancora porta il marchio del surrealismo, Jacques Prévert, con il suo «gusto della *performance* immaginifica»<sup>63</sup> e Raymond Queneau, con la sua spietata ironia apocalittica.<sup>64</sup> A questo bisogna aggiun-

molto ricca, delle traduzioni di poesia dette la prevalenza a “versioni di servizio”, letterali o riga-a-verso; e quasi solo gli autori che avevano operato nella stagione precedente continuano il loro rapporto “assoluto” col testo originale» (FORTINI, *I poeti del Novecento*, cit., p. 124).

56 FORTINI, *Lezioni sulla traduzione*, cit., pp. 1151-1153.

57 Uscita in rivista nel 1946 e raccolta nel volume mondadoriano *Da Góngora e da Mallarmé* due anni più tardi.

58 Uscito su «Poesia» nel gennaio 1946, oggi si legge, con il titolo *Testimonianza su Valéry*, in UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 620-623.

59 *Testimonianza su Valéry* (1946), in MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, cit., pp. 651-652.

60 *Un avvenimento letterario. La lirica francese al setaccio di André Gide* (1949), in *ivi*, pp. 824-828.

61 *Ivi*, pp. 646-650.

62 L'autore rimarrà al centro delle attenzioni del critico-poeta anche nel decennio successivo con saggi come *Rimbaud 1950*, in SOLMI, *Saggi di letteratura francese. Tomo primo*, cit., pp. 315-325. Sullo stesso argomento, vd. anche *Il mito di Rimbaud* (1954) e *Rimbaud e i combrachicos* (1954), in SERGIO SOLMI, *Saggi di letteratura francese. Tomo secondo*, a cura di GIOVANNI PACCHIANO, Milano, Adelphi, 2009, pp. 354-357 e 357-360.

63 *Decorativismo e ironia in Prévert* (1948), in SOLMI, *Saggi di letteratura francese. Tomo primo*, cit., pp. 354-361, a p. 358.

64 *Quel fatale istante* (1949), in *ivi*, pp. 362-366.

gere l'immane testimonianza per il poeta di *Charmes*, «esempio della nostra delusa grandezza moderna». <sup>65</sup>

Molto attivo è anche Diego Valeri che offre traduzioni da Maupassant, dai romanzi e racconti d'amore medievali, oltre alla sua versione de *Il Rosso e il nero*. Per la poesia, occorrerà invece segnalare alcuni articoli dedicati alla *Fine del Surrealismo* ed a Verlaine risalenti al 1946, e soprattutto *Saggi e note di letteratura francese moderna*, <sup>66</sup> in cui si raccolgono testi dedicati, tra agli altri, a Maurice de Guérin, Henri de Régnier, Anna de Noailles ed Henry de Montherlant. In un articolo-consuntivo datato 1932, *Della poesia francese d'oggi*, <sup>67</sup> l'autore delinea una genealogia dei «creatori d'una nuova tradizione poetica» <sup>68</sup> con riferimento a quei nomi (Rimbaud, Mallarmé) che vederemo febbrilmente frequentati dai poeti degli anni Quaranta. Il panorama si chiude sulla constatazione di una poesia «drogata» dal veleno del nuovo, che coinvolge anche le esperienze degli ultimi grandi, come Valéry, su cui si getta uno sguardo ammirato ma critico. Indicando in Jacob, Fargue e Cocteau i tre migliori nomi del presente poetico francese, l'augurio conclusivo è quello di chiudere la stagione all'insegna di un ritorno «alla sanità del regime naturale», <sup>69</sup> ovvero di superare l'influsso del surrealismo per riportare il dibattito poetico ad altezze più praticabili. Nei decenni a venire, si aprirà un dibattito implicito ma sostanziale proprio a partire da tale assunto.

Senza pretesa di esaustività, <sup>70</sup> si può ora dare conto delle predilezioni degli autori cosiddetti ermetici, a partire dal recupero della poesia francese del Cinquecento. <sup>71</sup> La prova migliore che si possa portare nel merito riguarda la ripresa nella seconda edizione di *La barca* (1942) delle prove su Ronsard condotte da Luzi in rivista nel 1940. Accogliere in opere originali versioni, copie, o imitazioni (la terminologia è ampia e circostanziata) dai poeti tradotti può offrire l'idea di un atteggiamento definitivamente mutato nei confronti della traduzione come appropriazione e completamento della propria visione poetica. Tra l'altro, in poeti della stessa generazione, possiamo riscontrare il medesimo costume anche a distanza di tempo, basti pensare alla sezione *Imitazioni* che Giorgio Caproni incluse nella prima edizione de *Il seme del piangere* (1959). Rimanendo agli anni centrali del decennio, si segnalano l'attenzione antologica e critica di Carlo Bo per il surrealismo <sup>72</sup> ed il lavoro di Franco Fortini, il quale tra '45 e il '47 traduce su «Il Politecnico» Aragon, Frénaud e Rimbaud, prima di inaugurare la sua lunga fedeltà ad Éluard (già affrontato da Traverso nel '38-'39, da Parronchi e Bigongiari nel '40) con la versione di *Poesia ininter-*

65 *In morte di Pau Valéry* (1945-1946), in *ivi*, pp. 401-408, a p. 408.

66 Uscito nel 1941, ma con pezzi risalenti al decennio precedente.

67 DIEGO VALERI, *Saggi e note di letteratura francese moderna*, Sansoni, Firenze, 1941, pp. 123-144.

68 *Ivi*, p. 124.

69 *Ivi*, p. 144.

70 Incrocio i dati raccolti autonomamente con quelli presenti in MANIGRASSO, *Capitoli autobiografici*, cit., che offre una sintesi bibliografica del panorama poetico francese in Italia fra anni Quaranta del Novecento e i primi del Duemila.

71 «[...] nel solo 1940 sono infatti da trascrivere alla voce del Cinquecento francese la celeberrima *Copia da Ronsard* di Luzi su «Incontro» – occasione più di 'sfida' che di omaggio, non a caso destinata ad essere inclusa due anni dopo nella seconda edizione della *Barca* – e le traduzioni di Bigongiari ancora da Ronsard e da Joachim du Bellay su «Letteratura» e «Prospettive» [...] sulla quale tornerà nel decennio successivo anche Luzi – e Maurice Scève» (*ivi*, p. 28).

72 *Antologia del Surrealismo e Bilancio del Surrealismo* sono entrambi del 1944.

rotta del 1947, punto di partenza che condurrà alla raccolta *Poesie* del 1955. Se Valéry, come afferma Manigrasso, «attira gli sforzi più dei critici traduttori e dei traduttori-traduttori che dei poeti 'ufficiali' dell'ermetismo»,<sup>73</sup> da Rimbaud bisognerà citare almeno il volume *Una stagione all'inferno* curato da Parronchi nel 1946 per la fiorentina Fussi. Resta poi il caso Mallarmé:

[...] si può senz'altro dichiarare che il problema della resa in italiano dell' *Après-midi d'un faune* sia stato in assoluto l'esperienza centrale del tradurre ermetico, convergendovi in un serrato rapporto dialogico (che si faceva, talvolta, aperto contraddittorio), la versione di Dal Fabbro, quella di Alessandro Parronchi, pubblicata a Firenze nel '45 da Il Fiore di Piero Santi (e ripresentata poi più volte con ritocchi e ampliamenti per Fussi), poi le traduzioni di Giuseppe Ungaretti su «Poesia» e Bigongiarini su «Letteratura», e infine (ma siamo già nei primi anni Cinquanta) quelle di Pagano sull'«Albero», prima di quella che farà Luzi molti anni dopo.<sup>74</sup>

Un vero e proprio sodalizio mallarméano ha legato Ungaretti e Parronchi, traduttori negli stessi anni dello stesso testo, che proliferò successivamente in altre traduzioni d'autore, al cui elenco bisogna aggiungere almeno la versione di Valeri inclusa nel suo *Lirici francesi* del 1960. Ci si potrebbe chiedere perché, a metà degli anni Quaranta, la poesia italiana senta la necessità di cimentarsi in una impresa apparentemente disperata e fallimentare come la traduzione dell' *Après-midi*, e perché cerchi di farlo con tanta passione e attenzione. In questo caso, infatti, non si parla di una traduzione commissionata da un editore ma, al contrario, di una presa di coscienza maturata autonomamente da più di una generazione di poeti che stabiliscono un dialogo spontaneo. Un indizio può venirci proprio da Ungaretti, il quale in una lettera a Mondadori indica in Mallarmé la genitura della «corrente più astratta» della poesia contemporanea, di cui il poeta, evidentemente, si sente in qualche modo rappresentante.<sup>75</sup> Ungaretti si riferisce in questa nota al modo poetico che ha rotto la pura figuratività per far ricorso a un tono che lui stesso ammette di aver conosciuto in giovanissima età proprio grazie a Mallarmé, identificandolo successivamente come il procedimento chiave della poesia moderna: l'oscurità.

La traduzione un poco ossessiva di Mallarmé in anni di uscita dall'ermetismo potrebbe rappresentare lo sfogo di un pungolo non più eludibile: fare i conti con se stessi, con la propria produzione, con la strada che si era percorsa e che stava di nuovo mutando rotta. A questo proposito, gioverà ricordare che ci troviamo negli anni di chiusura di una raccolta poeticamente nuova come *Il dolore* (1947). La traduzione dell' *Après-midi* si presenta dunque più come un punto di arrivo, per quanto manchevole e forse insufficiente, che come uno di partenza. Essa ha la facoltà di liberare forze poetiche fino allora represses, le quali prenderanno forma nelle ulteriori traduzioni insorte nel breve giro degli anni a seguire. Già la rivisitazione operata da Piero Bigongiarini a distanza di pochi mesi, ad esempio, ammettendo la validità dell'esperienza traduttiva come inveramento di lettura, può

73 MANIGRASSO, *Capitoli autobiografici*, cit., p. 30.

74 *Ivi*, p. 29.

75 Per un commento alla traduzione ungarettiana del poemetto, cfr. GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Traduzioni poetiche*, a cura di CARLO OSSOLA e GIULIA RADIN, prefazione di CARLO OSSOLA, Milano, Mondadori, 2010, pp. 1363-1372, il riferimento testuale alla lettera si trova nell'ultima pagina.

evocare il completamento dei tre stadi della ricezione poetica teorizzati da Hans Robert Jauss: estetica, interpretativa, storica.<sup>76</sup>

Detto in una parola, la differenza fra le versioni di Parronchi e Ungaretti risiede nel fatto che il primo sceglie di interpretare l'ambiguità mallarméana, mentre il secondo prova a mantenere viva la rosa dei significati. Per fare ciò, Ungaretti preferisce privilegiare una traduzione il più possibile letterale, sebbene personalizzata da scelte forti, come ad esempio quella di rendere il termine *marecage* con *maremma*. Afferma Parronchi nella nota che accompagna la sua versione: «[...] non esitai a rinunciare spesso all'ombrosa vaghezza del testo originale per sostituirvi una linea il più possibile unita. [...] E sebbene abbia cercato in seguito di riaccogliere quella che in versi italiani mi sembrò a prima vista dovesse rimanere non utile, non gradita astrattezza, mi sono sforzato di conservare alla traduzione il suo carattere primitivo».<sup>77</sup> Commentando una passo plurisenso del poemetto, ammette invece Ungaretti, «certo la traduzione dovrebbe essere tale da conservare, come nell'originale, molteplicità di sensi»,<sup>78</sup> aggiungendo, come se la questione fosse tra le righe:

Oserei comunque insistere nel soffermarmi a tre parole: “amas de nuit ancienne”, “faute idéale de roses”, “glose”: esse danno il tono alla poesia, significano che tutto lo spettacolo che avremo davanti agli occhi è da interiorizzarsi, per essere inteso: cosa che avviene nello spirito, sebbene suscitata dallo spettacolo naturale, cosa intima, cosa che si espande dal segreto d'un essere. *E qui si potrebbe capire e definire il valore che a “ermetico” dava Mallarmé.* Era semplicemente il portare la parola a contenere il proprio segreto, anzi a partirne, ed a farsi atto a comunicarlo ad altri: a chi voglia e sappia intendere.<sup>79</sup>

Il caso dell'*Après-midi* può essere assunto ad esempio della prassi ricettiva dei poeti e dell'istanza autoriflessiva che questa comporta in termini di potenzialità espressive e rappresentative della lingua di arrivo. Quando Parronchi, Ungaretti, Bigongiari e Luzi (che pure tradurrà solo per frammenti) ragionano sulla resa di un testo così oscuro, stanno ragionando anche sulla propria storia poetica nel contesto nazionale in cui essa si è sviluppata. Il concorso/competizione su cui si misura il laboratorio allargato di questa traduzione sembra portare a compimento, in anni di delicato trapasso storico, la ricezione estetica di uno dei manifesti del simbolismo europeo attraverso la comprensione estetica tentata da Parronchi e l'interpretazione del significato cui Ungaretti ha cercato di rimanere fedele, trovando immediato riscontro in una catena di nuove letture. L'intensificazione di tradizione cui si assiste a metà degli anni Quaranta per il poemetto mallarméano rivelerebbe lo sforzo retroattivo di interpretare i confini del proprio percorso espressivo, stimolando le possibilità condensate in un luogo in cui lettura attenta e calcolata composizione si legano ad un esito interpretativo. Nel caso specifico, ciò avviene sottoponendo

76 Cfr. HANS ROBERT JAUSS, *Il testo poetico nel mutamento d'orizzonte della letteratura (la poesia di Baudelaire Spleen II)*, in *Teoria della ricezione*, a cura di ROBERT HOLUB, Torino, Einaudi, 1989, pp. 201-258.

77 STEPHANE MALLARMÉ, *Il pomeriggio di un Fauno*, a cura di ALESSANDRO PARRONCHI, Firenze, Fusi, 1946, p. 48.

78 *Ivi*, p. 50.

79 *Ivi*, p. 51, corsivo mio.

la traduzione ad un banco di prova allargato e inducendo al dialogo intergenerazionale autori che sentono la responsabilità della resa in lingua italiana come propria. L'effetto di questa rilettura vergine, mediata non solo da un filtro temporale ma anche da un'altra lingua-cultura passibile di suscitare nuove e legittime domande, inverte il mutamento di orizzonte su cui si misura l'effetto della ricezione. È solo quando l'*Après-midi* viene assunto quale vero e proprio testo italiano attraverso una teoria di versioni in dialogo che la sua tradizione progressiva si rende disponibile a «quelle domande, che guidano la nostra interpretazione, per le quali il testo non aveva ancora evidentemente costituito nel suo tempo una risposta».<sup>80</sup>

### 3 GLI ANNI CINQUANTA. QUALE SURREALISMO?

Gli anni Cinquanta vedono un incremento della produzione giornalistica montaliana, con relativo aumento dei riferimenti alla cultura e letteratura francese (soprattutto nella prima parte del decennio) tanto da rendere impossibile un paragrafo in cui se ne renda completamente conto. L'oscuro Perse, inquadrato con un quanto di scetticismo, e al limite opposto il popolare Prévert; il bizzarro profilo artistico di Michaux e la concretezza di Frénaud; la *straordinaria vita* di Cendrars e ancora i ritorni di Apollinaire, Verlaine, Rimbaud e molti altri: in questo paesaggio l'occhio del poeta-giornalista calibra la propria dimensione di lettura su un "dopo" accentuato anche dai numerosi articoli in morte – Gide, Éluard, Valéry Larbaud – occasioni per altrettanti ritratti d'archivio. Ma una visione generale della situazione si può avere già nel 1950, con l'uscita e la recensione di *Panorama de la littérature française* di Gaëtan Picon, manuale criticato a causa di «un ottimismo culturale [...] che in Francia non disarmava malgrado il fatto, incontestabile, che il libro francese abbia perduto già da molti anni, nel mondo, la forza di irradiazione e di penetrazione ch'ebbe dal tempo dell'illuminismo fino alla Prima guerra mondiale».<sup>81</sup> Anche il tono di Ungaretti sembra inteso, nei pezzi che scrive in questo decennio, all'indagine retrospettiva, a cominciare dai ricordi sulla propria esperienza di traduttore,<sup>82</sup> sorta di confronto continuo con il *mistero* della poesia,<sup>83</sup> per finire con un elogio postumo della rivista «Commerce» (1924-1932) e delle personalità ad essa legate: «per altre iniziative gli scrittori d'oggi hanno doveri di forte gratitudine verso Marguerite Caetani, ma per "Commerce", i pochi superstiti della vecchia generazione, anche a nome dei loro numerosi compagni scomparsi, le dicono che il loro debito verso di lei non ha misura».<sup>84</sup> Per quanto riguarda le traduzioni, colpiscono invece, nel prosieguo dei lavori su Paulhan e Racine, la partecipazione all'*Omaggio a Rimbaud* edito da Schei-

80 JAUSS, *Il testo poetico nel mutamento d'orizzonte della letteratura (la poesia di Baudelaire Spleen II)*, cit., p. 234.

81 *Dopo il Surrealismo (1950)*, in MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, cit., pp. 918-923, a p. 919.

82 *St. John Perse. Storia di una traduzione (1950)*, in UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 649-652.

83 La parola è usata nello specifico per descrivere la traduzione da Perse, ma viene evocata spesso da Ungaretti, quando parla di esperienze di traduzione.

84 *La rivista «Commerce» (1958)*, in UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, cit., pp. 661-665, a p. 665.

willer nel 1954<sup>85</sup> e la versione di *Tutto sarà in ordine* di Frénaud,<sup>86</sup> autore che conosce una straordinaria fortuna italiana.

Per quanto riguarda invece l'attività solmiana, è possibile sintetizzarla facendo riferimento ad un panorama intitolato *Poesia francese 1950* che prende le mosse dall'antologia curata da Carlo Bo per Guanda.<sup>87</sup> Con Bo, Solmi appunta l'analisi degli ultimi cinquant'anni di poesia transalpina ravvisando nel surrealismo, sorta di mareggiata calante e ormai paludosa,<sup>88</sup> la dorsale principale dello sviluppo poetico da Apollinaire in avanti, «si può infatti affermare che il grosso della poesia surrealista va rendendosi rapidamente illeggibile, e destinato a sopravvivere unicamente come documento, un po' nell'ordine delle raccolte di curiosità da gabinetto nero o di messaggi spiritici».<sup>89</sup> Anche il nuovo modo éluardiano che si rivolge al patriottico e al politico indicherebbe per il poeta-lettore una povertà di pensiero causa di un rispecchiamento troppo duraturo della poesia in se stessa: l'analisi della lirica francese sembra così sovrapporsi al dibattito sulla poesia del ritorno alle cose che negli stessi anni anima l'Italia. Anche Valeri, e con parole più nette, dà per morto il surrealismo in un capitolo della sua raccolta *Da Racine a Picasso*<sup>90</sup> e ravvisa fra le righe un abbassamento estetico nell'esperienza poetico-politica di Éluard, almeno per quanto riguarda il periodo resistenziale: «si osserva con piacere che la sua adesione al comunismo non porta gli stessi danni estetici della sua, del resto ammirevole, partecipazione alla resistenza».<sup>91</sup>

Nel gran numero di materiali ricettivi che i poeti producono in questo decennio, si fa notare l'insorgere di diverse prospettive interpretative ed il caso del surrealismo, nella sua specifica éluardiana, appare sintomatico. Alcuni giovani autori saranno concordi con le opinioni sopra esposte, altri le avverseranno apertamente, aprendo di fatto uno spazio in cui l'interpretazione del materiale sottoposto al filtro della ricezione si farà problematica, se non conflittuale. Per quanto concerne ancora il lavoro di Valeri, si ha appena il tempo di ricordare le sue traduzioni da La Fontaine, Villon, i provenzali e la sua stessa produzione poetica in lingua francese,<sup>92</sup> prima di passare a quanto composto dalla cosiddetta terza generazione.

Conformemente al quadro che delinea la storia della traduzione del dopoguerra come stilisticamente più 'conservatrice' rispetto alla storia della poesia 'in proprio', negli anni Cinquanta i poeti della terza generazione proseguono in gran par-

85 Cfr. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Traduzioni poetiche*, cit., p. 1006.

86 *Ivi*, p. 964.

87 Cfr. CARLO BO, *Nuova poesia francese*, Modena, Guanda, 1952.

88 «Insomma, la poesia francese del secondo dopoguerra appare per metà ancora sommersa nella palude surrealista, ma protesa insieme verso una più energica determinazione formale e un bisogno di esprimere situazioni concrete, senza tuttavia superare il punto generale di crisi di una comunicatività aperta» (SOLMI, *Saggi di letteratura francese. Tomo secondo*, cit., p. 278).

89 *Ivi*, p. 272.

90 Pubblicata nel 1956 ma che, al solito, raccoglie materiale del decennio precedente. «Giunge notizia da Parigi che il Surrealismo è defunto. La critica delle riviste e degli ebdomadari [...] sta appunto imbalsamandone la salma» (DIEGO VALERI, *Da Racine a Picasso*, Firenze, Sansoni, 1956, p. 133).

91 *Ivi*, p. 153.

92 Voglio solo ricordare la breve raccolta *Jeux del mots* (1956) prima di rimandare a CORDIÈ, *Bibliografia degli scritti di Vittorio Lugli e Diego Valeri*, cit., per ulteriori dettagli.

te lungo i più radicati orientamenti che avevano guidato la loro attività nel decennio precedente. Se da un lato si assiste a un calo delle versioni da Mallarmé, d'altro canto gli autori più praticati nelle loro versioni rimangono i poeti del Cinquecento francese, Rimbaud ed Éluard.<sup>93</sup>

Pur con un cambio di prospettiva, l'attività dei poeti-traduttori continua dunque copiosa e riguarda autori come Rimbaud, cui si rivolgono Parronchi<sup>94</sup> e Fortini, il quale, come anticipato, nel 1955 porta a compimento anche il suo lungo lavoro su Éluard, autore cui, in anni vicini, si dedicherà anche Bigongiari.<sup>95</sup> Mai come in questo periodo le prove si accavallano in un mutuo concorso poetico. Aumenta inoltre la produzione di antologie dedicate a temi – amore, *maledettismo*, umoristi – e precisi movimenti letterari – simbolismo e surrealismo – che cominciano a marcare il limite del lungo ragionamento operato nei decenni precedenti attraverso sistemazioni critiche problematiche.<sup>96</sup> Altra linea di tendenza che vale la pena segnalare è quella che riguarda la traduzione dei contemporanei per rispondere ad un accresciuto desiderio di informazione, «nel '51 Fortini traduce Prévert, Luzi nel '55 René Guy Cadou sulla “Chimera”, Parronchi l'anno successivo si occupa di Frénaud su “L'Albero” e di Fargue sul “Critone”, dove nel '58 Bigongiari traduce René Char».<sup>97</sup> Come ricorda Erba, «diviene quasi impossibile seguire la massa di versioni da poeti, narratori, moralisti francesi che vedono la luce in questi primi anni del secondo dopoguerra».<sup>98</sup> Effettivamente, in questo periodo si assiste ad una frenesia traduttiva che è in sé motivo di interesse per una fenomenologia della ricezione, al di là delle istanze di tipo storico e bibliografico. Nell'infinita messe di traduzioni, saggi, antologie e articoli, si annidano le ragioni di una poesia che riflette su se stessa tramite lo specchio-filtro della lingua e della cultura.

Nella storia della ricezione italiana del surrealismo, sembrano accavallarsi almeno tre piani prospettici. Più superficiale il primo, che si risolve nella pura polemica aneddotta, più profondi il secondo, che rimanda a un'idea storicistica della poesia come conseguenza del dibattito internazionale sui principi estetici, e il terzo, che indica un'idea di poesia quale strumento ed espressione di autonomia estetica. Questi elementi sono tutti presenti nell'attività di lettura, interpretazione e divulgazione del surrealismo, operata da poeti come Fortini e Bigongiari, che molto e in diversi momenti si sono occupati del tema. Le differenti schematizzazioni cui i due autori approdano, portano con sé non solo opposte idee di poesia, ma anche differenti possibilità di sviluppo degli esiti ricettivi, stabilendo un punto di divergenza, laddove a partire dagli anni Venti e Trenta, in un regime che faceva sentire la sua autorità, si era faticosamente costituito un luogo di convergen-

93 MANIGRASSO, *Capitoli autobiografici*, cit., p. 33.

94 «Rimbaud [...] è tradotto prima da Franco Fortini nel 1950, poi si stanza al centro dell'officina traduttiva di Parronchi, che nel solo 1954 ne pubblica *Sette poesie* su “L'Approdo” e poi *Le bateau ivre* su “L'Albero”» (*ivi*, p. 34).

95 Cfr. *ivi*, p. 34, nota 118.

96 Per questo aspetto risulta quantomai utile SPIGNOLI, “*Un quaderno da squadernare*”, cit. Tra le antologie più importanti, devono essere ricordate almeno *Anthologie de la poésie lyrique*, a cura di Landolfi e Luzi (1950); *Festa d'amore*, a cura di Betocchi (1952); *Poeti stranieri del '900 tradotti da poeti italiani*, a cura di Vanni Scheiwiller (1955); *Poesia straniera del '900* a cura di Bertolucci (1958).

97 MANIGRASSO, *Capitoli autobiografici*, cit., pp. 34-35.

98 ERBA, *Mezzo secolo di traduzioni dal francese in Italia (1900-1950)*, cit., p. 377.



za e segreta condivisione. Punti fissi delle due ricostruzioni storico-letterarie sono, per quanto riguarda Bigongiari, una orgogliosa rivendicazione di patrocinio culturale e legittimazione poetica,<sup>99</sup> per quanto riguarda Fortini, una riconsiderazione a posteriori della cattiva coscienza di quel patrocinio e un ridimensionamento di quella legittimazione, con l'apertura di una seconda e più vera possibilità interpretativa.

Il piano della polemica aneddotica può essere esemplificato attraverso due immagini di Éluard in Italia. Nella prima, Bigongiari vede il francese fraternizzare «a Firenze con i poeti i cui occhi si sentivano, negli sguardi fraterni oltre la guerra, reciprocamente fertili»;<sup>100</sup> nella seconda, Fortini lo vede calunniato, in seguito alla sua visita in Italia del 1946, dai letterati che «qualche anno più tardi non avrebbero esitato a svolgere pubbliche attività e a scrivere articoli in nome del governo della conservazione clericale [...]».<sup>101</sup> Il piano della storicizzazione poetica intreccia con più decisione il destino del movimento francese con la poesia italiana degli anni Trenta, creando un punto di contatto culturale in virtù del quale, a seconda delle versioni, si compirebbe un passaggio decisivo della tradizione patria oppure un fraintendimento che si appropria in maniera strabica e surrettizia di ciò che non gli appartiene. Scrive Bigongiari:

Ora, la nuova poesia italiana degli anni Trenta, che ebbe il nome di ermetismo, ha unito il movimento orizzontale, cioè il senso della traccia, a questa sorpresa surrealista e verticale dell'esistente [...]. Devo però limitare il discorso alla poesia di tre poeti che, secondo me, hanno contribuito in modo determinante a questo momento stilisticamente precisabile come evolventesi, almeno inizialmente, nell'ambito appunto tra il surrealismo e l'informale: Gatto col suo "surrealismo d'idillio", come fu definito anni fa da Giansiro Ferrata, cogliendone il rapporto tra cantabilità e fermezza, Luzi, che più ha insistito sull'inerte affacciarsi dell'essenza sul mondo devastato delle esistenze individuali, e chi vi parla, che forse più degli altri ha premuto il tasto dei valori informali che presiedono all'esistenza della *forma formans*.<sup>102</sup>

Risponde Fortini: «non è un caso che Éluard abbia potuto essere frainteso dai nostri ermetici di quindici anni fa e che sia stato letto da noi attraverso Valéry, George o Rilke, inventato anzi, come un poeta orfico o metafisico, con conseguente ridicola delusione quando il suo naturale svolgimento ha fatto comprendere quanta concreta realtà e immanenza sorreggessero le sue poesie».<sup>103</sup> E aggiunge, anni dopo:

Negli anni Trenta l'ambiente fiorentino filtrò lo Éluard della poesia d'amore e, più in genere, un Surrealismo di destra, che ignorava la dimensione politica a favore di quella orfica e sublime. La storia delle influenze surrealiste su autori e

99 «Fu la mia generazione, non solo a introdurre l'esperienza surrealista in Italia, da quell'incunabolo che è il fascicolo I del 15 gennaio 1940 di "Prospettive" [...] dedicata appunto a "Il surrealismo in Italia"» (PIERO BIGONGIARI, *Poesia italiana del Novecento. Da Ungaretti alla terza generazione*, Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 466).

100 *Ibidem*.

101 FRANCO FORTINI, *Introduzione*, in PAUL ÉLUARD, *Poesie. Con l'aggiunta di alcuni scritti di poetica*, Torino, Einaudi, 1955, p. 42.

102 BIGONGIARI, *Poesia italiana del Novecento*, cit., pp. 465-467.

103 FORTINI, *Introduzione*, cit., p. 42.

poeti italiani di quel periodo è ancora tutta da fare, anche se è un luogo comune indicare in taluni autori (A. Gatto) o in certe fasi di essi (M. Luzi, E. Vittorini) l'ustione lasciata dal passaggio del Surrealismo.<sup>104</sup>

L'ultimo piano, che riguarda l'idea della poesia in sé, è rintracciabile nella decisione di Fortini di pubblicare in coda alla sua antologia éluardiana del 1955 anche alcuni scritti di poetica dai quali, come annota il traduttore-editore nella sua *Introduzione*, si intende «come garanzia dell'impegno politico [sia] il rinnegamento del primato dell'attività poetica». <sup>105</sup> In effetti, l'eteronomia dell'arte è un nodo che l'esperienza éluardiana porta alla luce in maniera esemplare e che deve essere posto al centro della discrasia ricettiva di tutto il movimento surrealista in Italia. Per semplificare, abbiamo una lettura essenzialmente idealista da un lato e una lettura marxista dall'altro. Non sembra poi un caso che sia proprio il surrealismo a porsi al centro di questo nuovo stadio del processo ricettivo, che potremmo definire retrospettivo e conflittuale, della poesia francese in Italia. Ciò accade probabilmente in virtù della relativa vicinanza temporale del movimento inaugurato da Breton, della sua forza sovversiva e propositiva, del suo svolgimento problematico e, infine, del suo esito frammentario, vissuto da alcuni come ambiguo ripiegamento e da altri come definitiva conferma, aprendo il campo a concezioni radicalmente diverse dell'esperienza francese e dunque dei rapporti che la coeva poesia italiana ha intrattenuto con essa; aprendo il campo, in definitiva, al dibattito sulle poetiche dell'immediato passato e sugli sviluppi che la generazione dei nati negli anni Dieci considerava attuali.

Fra anni Venti e Cinquanta del XX secolo, la ricezione della poesia straniera in Italia non è stato un elemento ininfluenza nel complesso sviluppo delle poetiche nazionali. Al contrario, essa ha avuto un ruolo chiave, penetrando nel *dna* della lingua poetica italiana e favorendo un movimento generale che, dal dibattito sulla tradizione patria, relegata in posizione di isolamento rispetto alla poesia europea, ha condotto prima, negli anni più neri della dittatura e della guerra, alla formazione di un luogo comune dello spirito, e poi, dopo la Liberazione, quando ormai stile da traduzione e poesia sembravano sovrapporsi, alla frammentazione e riconsiderazione di quel punto sospeso fra storia individuale e collettiva da parte di autori che nel frattempo erano stati segnati da eventi come la guerra e l'occupazione. Nel complesso meccanismo della ricezione che assume il poeta come lettore, la grande poesia francese dei Ronsard, Baudelaire, Mallarmé, ha avuto in Italia un ruolo centrale, portando il proprio livello di disponibilità a nuove configurazioni compatibili con quella vocazione comparatistica cui si era votata più di una leva di nostri autori.

<sup>104</sup> FRANCO FORTINI, *Introduzione*, in LANFRANCO BINNI e FRANCO FORTINI, *Il movimento surrealista*, Milano, Garzanti, 2001, p. II.

<sup>105</sup> FORTINI, *Introduzione*, cit., p. 36.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ESPOSITO, EDOARDO (a cura di), *Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres. Atti del Convegno di Milano 26 e 27 febbraio e 1 marzo*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2004. (Citato alle pp. 426, 427, 445.)
- BARILE, LAURA, *Bibliografia montaliana*, Milano, Mondadori, 1977. (Citato a p. 427.)
- BASSO, FRANCESCA, *Scrittori italiani a Parigi tra le due guerre*, in «Studi Novecenteschi», II (1999), pp. 295-323. (Citato a p. 428.)
- BIGONGIARI, PIERO, *Poesia italiana del Novecento. Da Ungaretti alla terza generazione*, Milano, Il Saggiatore, 1980. (Citato a p. 443.)
- BO, CARLO, *Nuova poesia francese*, Modena, Guanda, 1952. (Citato a p. 441.)
- BOSETTI, GILBERT, *Les lettres françaises sous le fascisme. Le culte de la «N.R.F.» dans l'entre-deux-guerres face à la francophobie fasciste*, in «Mélanges de l'école française de Rome», I (1986), pp. 383-432. (Citato a p. 427.)
- CORDIÈ, CARLO, *Bibliografia degli scritti di Vittorio Lugli e Diego Valeri*, in *Studi in onore di Vittorio Lugli e Diego Valeri*, Venezia, Neri Pozza, 1961, pp. LI-LXXXVII. (Citato alle pp. 430, 441.)
- ERBA, LUCIANO, *Mezzo secolo di traduzioni dal francese in Italia (1900-1950)*, in *Studi in onore di Vittorio Lugli e Diego Valeri*, Venezia, Neri Pozza, 1961, pp. 363-378. (Citato alle pp. 426, 427, 432, 434, 442.)
- ESPOSITO, EDOARDO, *L'Europa delle riviste*, in EDOARDO ESPOSITO (a cura di), *Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres. Atti del Convegno di Milano 26 e 27 febbraio e 1 marzo*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2004. (Citato alle pp. 426, 427, 445.) pp. 23-35. (Citato a p. 427.)
- FERRERO, LEO, *Perché l'Italia abbia una letteratura europea*, in «Solaria», I (1928), pp. 32-40. (Citato a p. 428.)
- FORTINI, FRANCO, *Introduzione*, in PAUL ÉLUARD, *Poesie. Con l'aggiunta di alcuni scritti di poetica*, Torino, Einaudi, 1955. (Citato alle pp. 443, 444.)
- *Introduzione*, in LANFRANCO BINNI e FRANCO FORTINI, *Il movimento surrealista*, Milano, Garzanti, 2001. (Citato a p. 444.)
- *Lezioni sulla traduzione*, a cura e con un saggio introduttivo di Maria Vittoria Tirinato premessa di Luca Lenzi, Macerata, Quodlibet, 2011. (Citato alle pp. 426, 432, 435, 436.)
- *Tutte le poesie*, a cura di LUCA LENZINI, Milano, Mondadori, 2014. (Citato a p. 434.)
- *I poeti del Novecento*, a cura di DONATELLO SANTARONE, prefazione di PIER VINCENZO MENGALDO, Roma, Donzelli, 2017. (Citato alle pp. 435, 436.)
- GIALLORETO, ANDREA, *Visioni della poesia francese nell'Italia «entre-deux guerres»*, in *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, a cura di ANNA DOLFI, Bulzoni, Roma, 2004, pp. 97-130. (Citato alle pp. 426, 427.)
- GRATA, GIULIA, *Poeti lettori di poeti. Sondaggi sulla letteratura francese in Italia oltre l'ermetismo*, Pisa, ETS, 2016. (Citato a p. 434.)
- HERMETET, ANNE-RACHEL, *I critici italiani e l'esprit français, dai rondisti ai solariani*, in ESPOSITO, *Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres*, cit., pp. 37-49. (Citato a p. 426.)

- JAUSS, HANS ROBERT, *Il testo poetico nel mutamento d'orizzonte della letteratura (la poesia di Baudelaire Spleen II)*, in *Teoria della ricezione*, a cura di ROBERT HOLUB, Torino, Einaudi, 1989, pp. 201-258. (Citato alle pp. 439, 440.)
- LANGELLA, GIUSEPPE, *Il secolo delle riviste. Lo statuto letterario dal "Baretti" a "Primato"*, Milano, Vita e pensiero, 1982. (Citato alle pp. 428, 429.)
- *Passaporto per «La Ronda»*, in «Otto/Novecento», I (2000), pp. 89-104. (Citato a p. 427.)
- LIVI, FRANÇOIS, *Tra avanguardia e classicismo. La letteratura italiana nelle riviste parigine all'inizio del Novecento (1900-1915)*, in *Le riviste dell'Europa letteraria*, a cura di MASSIMO RIZZANTE e CARLA GUBERT, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2002, pp. 23-48. (Citato a p. 426.)
- *Il «salto vitale»: artisti e letterati italiani a Parigi all'inizio del Novecento (1900-1915)*, in *Osmosi letterarie. Sei paradigmi moderni*, Novara, Interlinea, 2003, pp. 31-54. (Citato a p. 426.)
- MACRÌ, ORESTE, *La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)*, in *La traduzione del testo poetico*, a cura di FRANCO BUFFONI, Milano, Guerini e Associati, 1989, pp. 243-256. (Citato a p. 435.)
- MALLARMÉ, STEPHANE, *Il pomeriggio di un Fauno*, a cura di ALESSANDRO PARRONCHI, Firenze, Fussi, 1946. (Citato a p. 439.)
- MANGHETTI, GLORIA, *Appunti per l'europesismo solariano e oltre*, in *Le riviste dell'Europa letteraria*, a cura di MASSIMO RIZZANTE e CARLA GUBERT, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2002, pp. 187-200. (Citato a p. 428.)
- MANIGRASSO, LEONARDO, *Capitoli autobiografici. Poeti che traducono poeti dagli ermetici a Luciano Erba*, Firenze, Firenze University Press, 2013. (Citato alle pp. 434, 437, 438, 442.)
- MARCHESE, VALENTINA, *Eugenio Montale critico letterario*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2013. (Citato a p. 429.)
- MENGALDO, PIER VINCENZO (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1981. (Citato a p. 435.)
- MONTALE, EUGENIO, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di GIORGIO ZAMPA, Milano, Mondadori, 1996. (Citato alle pp. 429, 436, 440.)
- *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di GIORGIO ZAMPA, Milano, Mondadori, 1996. (Citato a p. 429.)
- PAUTASSO, SERGIO, *Gli studi francesi tra «Solaria» e «Letteratura»*, in *Gli studi francesi in Italia tra le due guerre. Atti del XIV Convegno della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura francese (Urbino 15-17 maggio 1986)*, Urbino, Quattro venti, 1987. (Citato alle pp. 428, 430, 446.) pp. 207-218. (Citato a p. 428.)
- PAVESE, CESARE, *L'influsso degli eventi*, in *La letteratura americana e altri saggi*, Milano, Il Saggiatore, 1971, pp. 245-248. (Citato a p. 434.)
- SABA, GUIDO, *Diego Valeri critico della letteratura francese*, in *Gli studi francesi in Italia tra le due guerre*, cit., pp. 101-110. (Citato a p. 430.)
- SOFFICI, ARDENGO, *Il salto vitale*, Firenze, Vallecchi, 1954. (Citato a p. 426.)

- SOLMI, SERGIO, *Poesie e versioni poetiche*, a cura di GIOVANNI PACCHIANO, Milano, Adelphi, 1983. (Citato a p. 433.)
- *Saggi di letteratura francese. Tomo primo*, a cura di GIOVANNI PACCHIANO, Milano, Adelphi, 2005. (Citato alle pp. 430, 433, 436, 437.)
- *Saggi di letteratura francese. Tomo secondo*, a cura di GIOVANNI PACCHIANO, Milano, Adelphi, 2009. (Citato alle pp. 436, 441.)
- SPIGNOLI, TERESA, “Un quaderno da squadernare”. *Le antologie europee della generazione ermetica*, in *Antologie e poesia nel Novecento italiano*, a cura di GIANCARLO QUIRICONI, Roma, Bulzoni, 2011, pp. 63-III. (Citato alle pp. 435, 442.)
- Gli studi francesi in Italia tra le due guerre. Atti del XIV Convegno della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura francese (Urbino 15-17 maggio 1986)*, Urbino, Quattro venti, 1987. (Citato alle pp. 428, 430, 446.)
- TRICE, ROBERTA, *Lo spirito europeo e la letteratura italiana. Con Benjamin Crémieux tra 1910 e 1943*, Ventimiglia, Philobiblon, 2005. (Citato a p. 426.)
- UNGARETTI, GIUSEPPE, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di LEONE PICCIONI, Milano, Mondadori, 1969. (Citato a p. 431.)
- *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, prefazione di Carlo Bo e Introduzione di Mario Diacono, Milano, Mondadori, 1993. (Citato alle pp. 431, 433, 436, 440.)
- *Vita d'un uomo. Traduzioni poetiche*, a cura di CARLO OSSOLA e GIULIA RADIN, prefazione di CARLO OSSOLA, Milano, Mondadori, 2010. (Citato alle pp. 438, 441.)
- VALERI, DIEGO, *Saggi e note di letteratura francese moderna*, Sansoni, Firenze, 1941. (Citato a p. 437.)
- *Da Racine a Picasso*, Firenze, Sansoni, 1956. (Citato a p. 441.)
- *Précis historique et anthologie de la littérature française*, Milano, Mondadori, 1963. (Citato a p. 433.)

### PAROLE CHIAVE

Poesia; Francia; Italia; traduzione; ricezione; Novecento; critica; bibliografia; surrealismo.

### NOTIZIE DELL'AUTORE

Fabrizio Miliucci è assegnista di ricerca in “Critica letteraria e letterature comparate” all’Università Roma Tre con un progetto sui contatti poetici tra Francia e Italia. Nel giugno 2016, ha conseguito il Dottorato di Ricerca presso lo stesso ateneo con una tesi sull’opera critico-giornalistica di Giorgio Caproni. Ha pubblicato articoli su diverse riviste, tra cui «Paragone», «Critica letteraria», «Studi Novecenteschi», «Quaderni del '900» e altre. Nel 2015 ha curato la riedizione dell’esordio pirandelliano *Mal giocondo*.

[fabrizio.miliucci@uniroma3.it](mailto:fabrizio.miliucci@uniroma3.it)


### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

FABRIZIO MILIUCCI, *La poesia francese in Italia tra Ungaretti e Fortini*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IX (2018), pp. 425–448.

L’articolo è reperibile al sito <http://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.

## IL QUADRUPLO DI ALBERTO MARIO DELOGU. SCRIVERE E AUTOTRADURRE IN QUATTRO LINGUE

STEFANO FOGARIZZU – *Universität Wien*

In questo articolo mi propongo di analizzare il caso specifico di Alberto Mario DeLogu, scrittore sardo che attualmente vive a Montreal. DeLogu è autore di un libro, *Ballate per seppellire un fucile*, che contiene otto ballate in quattro lingue diverse: sardo, italiano, francese e inglese. Le ballate sono nate in una lingua tra quelle conosciute dall'autore e poi autotradotte nelle altre tre. In particolare, tratterò il rapporto tra produzione, plurilinguismo e traduzione, e l'influenza dei tratti biografici sulla produzione, sulla traduzione e sul sé, con l'obiettivo finale di analizzare la strategia di autotraduzione dell'autore. Presupposti di base di questo mio studio saranno le particolarità dell'autotraduzione e anche di alcuni aspetti sociali come la memoria culturale. Questi passaggi apriranno la strada all'interpretazione dell'edizione delle ballate come testo unico e ad un'interpretazione del sé dell'autore parallela a quella del suo libro (quindi in quanto "testo unico" anch'esso) e individuare il quadruplo della scrittura e del sé di DeLogu, parafrasando il termine "writers double" coniato da Wilson.

The main goal of this paper is, to paraphrase Rita Wilson's coining of the term the "Writer's Double", to determine Alberto Mario DeLogu's "quadruple". He lives in Montreal and his work *Ballads to Bury a Rifle* contains eight ballads, each of which was originally written in one of four languages. He then self-translated his works from their original language into the three others. Those languages were Sardinian, Italian, French and English. Keeping in mind the principle features of self-translation and some cultural issues such as the concept of cultural memory, I intend to explore the relationship between plurilingualism, writing and translation. The paper will also attempt to ascertain the influence of biographical topics on writing, translation and the self, and finally the author's approach to translation. The paper will also work to ascertain the influence of biographical topics on writing, translation and the self, and finally the author's approach to translation. All the aforementioned factors will lead me to produce a definition of the text's uniqueness and allow me to interpret the author's self.

### I

In questo saggio mi propongo di analizzare un caso particolare di autotraduzione, quello di Alberto Mario DeLogu, autore di una raccolta di otto ballate in quattro lingue diverse. Le lingue in questione sono, nell'ordine in cui sono pubblicate, il sardo, l'italiano, il francese e l'inglese. Questa raccolta, pubblicata nel 2014<sup>1</sup> dalla piccola casa editrice Ethos,<sup>2</sup> riporta sulla copertina il titolo nelle lingue indicate: *Ballate per seppellire un fucile*, *Balladas pro tudare unu fusile*, *Ballades pour enterrer un fusil*, *Ballads to Bury a Rifle*. Il caso di DeLogu presenta delle particolarità interessanti. Innanzitutto, si tratta di poesia, un genere che presenta tratti specifici e anche modelli di lettura diversi rispetto alla prosa. Il numero di lingue utilizzate e le loro caratteristiche poi contribuiscono all'unicità dell'opera: tre lingue nazionali e con gradi diversi anche internazionali si affiancano ad una lingua decisamente minoritaria, il sardo, parlato da circa 800.000 persone. Dal punto di vista normativo il sardo gode di un certo riconoscimento, ma si tratta di una normatizzazione parziale e di scarso successo: nonostante sia formalmente riconosciuta

1 ALBERTO MARIO DELOGU, *Balladas pro tudare unu fusile/Ballate per seppellire un fucile/Ballades pour enterrer un fusil/Ballads to Bury a Rifle*, Oliena, Ethos, 2014.

2 Il caso di DeLogu è l'unico esempio di pubblicazione in lingue diverse dall'italiano presso la casa editrice Ethos.



come lingua ufficiale della regione Sardegna, non è quasi per nulla utilizzata in ambito ufficiale e amministrativo.<sup>3</sup> Queste particolarità linguistiche saranno fondamentali nel corso della trattazione perché saranno considerati fattori determinanti, che influenzano tanto la produzione quanto la traduzione dell'autore.

Gli otto componimenti della raccolta sono databili tra il 2000 e il 2014, e sono stati originariamente scritti in lingue differenti: *Se sapessi*, *Ballata per seppellire un fucile* e *Destini di culla* sono stati redatti in sardo, *Identità* in inglese e le altre quattro in italiano (*Le sue mani che guarivano*, *Servi*, *Inchinatevi*, *Florelativide*). Nessun componimento è stato scritto in francese. La prima delle ballate composte in sardo, con il titolo originale *S'ischeras*, è stata insignita nel 2005 del premio letterario Gramsci, assegnato dalla associazione Casa Natale Antonio Gramsci<sup>4</sup> per la categoria poesia in lingua sarda.

## 2

Alberto Mario DeLogu, agronomo e economista di formazione, è nato e cresciuto in Sardegna, ha vissuto a Bologna e all'estero, in diversi paesi tra cui il Regno Unito, la Somalia, la California e il Canada, luogo dove attualmente risiede, precisamente a Montréal nella provincia francofona del Québec.<sup>5</sup> Oltre alle ballate ha pubblicato il suo primo libro nel 2010, il romanzo epistolare *Sardignolo*. Titolo provocante, soprattutto perché scritto da un sardo per i sardi, poiché il termine sardignolo viene utilizzato per indicare l'asino sardo, e talvolta esteso in senso dispregiativo verso i sardi stessi. In questo testo pungente e arrabbiato un sardo di nome Mariano, emigrato in Canada, e quindi chiaro alter ego dell'autore, racconta la Sardegna a Bachisio, un canadese di origini sarde che vuole andare a vivere in Sardegna. Nella parte in cui racconta a Bachisio dell'emigrazione dei sardi, Mariano sostiene:

Memento, Bakiseddu: l'emigrazione è sempre una scelta. C'è un nome per indicare l'emigrazione forzata, ed è 'deportazione'. Ma i milioni di italiani emigrati non erano deportati, erano emigrati in piena coscienza. O in piena incoscienza. E comunque mai contro voglia. E a riprova di questo, molti, molti di più, sono rimasti a casa.<sup>6</sup>

La parte più debole di questa spiegazione è sicuramente l'ultima, che tuttavia non cambia la sostanza dell'assunto. Si può partire contro voglia, ma si tratta sempre di una scelta, non importa quali siano i motivi della partenza: mancanza di lavoro, problemi con le

<sup>3</sup> Per un approfondimento sul tema sociolinguistico in Sardegna rinvio tra gli altri a ROBERTO BOLOGNESI, *Le identità linguistiche dei sardi*, Cagliari, Condaghes, 2013, GIUSEPPE CORONGIU, *Il sardo: una lingua "normale"*, Cagliari, Condaghes, 2013 e ANNA MARIA OPPO et al., *Le lingue dei sardi: Una ricerca sociolinguistica. Relazione finale a cura di Anna Oppo*, Sassari, Grafica del Parteolla, 2007.

<sup>4</sup> Per maggiori informazioni tanto sul premio quanto sull'associazione rimando al sito ufficiale: <http://www.casanataleantoniogramsci.org..>

<sup>5</sup> Per maggiori informazioni al riguardo si vedano tra gli altri JACK K. CHAMBERS, *The Languages of Canada*, Montreal, Didier, 1979, JOHN R. EDWARDS (a cura di), *Language in Canada*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, BERNHARD PÖLL, *Französisch ausserhalb Frankreichs. Geschichte, Status und Profil regionaler und nationaler Varietäten*, Tübingen, M. Niemeyer, 1998.

<sup>6</sup> ALBERTO MARIO DELOGU, *Sardignolo*, Tissi, Angelica, 2010, p. 122.

istituzioni o condizioni sociali precarie. Ci sono però situazioni che si pongono in una zona d'ombra di questa definizione, come quella di chi fugge da un paese in guerra o perché si è perseguitati (per esempio alcune minoranze etniche come ceceni o curdi). In questi casi è vero che si tratta comunque di una scelta, ma di una scelta tra la vita e la morte, o nella migliore delle ipotesi, tra la vita e la deportazione.

Sempre a proposito di emigrazione, Rita Wilson, parlando della scrittrice Francesca Duranti, dà questa definizione sullo status della scrittrice:

[she] is an example of a 'semi-expatriate' writer who chooses to live outside her native country for part of the time, and who uses her bilingualism and, in particular the experience of translation, as a way of regenerating her writing. This type of writing is explicitly associated with the movement of the writer him/herself and differs in significant ways from the writing of exiled writers forced to leave their country for political reasons.<sup>7</sup>

Mettendo a confronto questa definizione con quanto scritto in *Sardignolo* si nota come entrambe sottolineino la rilevanza della scelta di spostarsi o emigrare in opposizione all'obbligo di abbandonare il proprio luogo d'origine. Questo accomuna Duranti a DeLogu, e l'utilizzo sia quotidiano che letterario delle diverse lingue da parte dell'autore, è quindi prima di tutto il risultato di una scelta. Il modo specifico in cui il plurilinguismo e l'autotraduzione cambiano la produzione letteraria dell'autore verrà affrontato successivamente in questo saggio.

I temi trattati da DeLogu per le sue ballate sono la guerra, gli eroi quotidiani, le identità malintese, la voglia di pace, la fame e egli tende a raccontarli in modo universale e solo in poche occasioni, come nel caso di *Se sapessi*, li declina secondo una memoria culturale molto specifica. La ballata appena citata, mette in scena un ipotetico dialogo tra l'io narrante e suo nonno; il dialogo è però unilaterale, poiché dalla dinamica del testo è chiaro che il nonno è morto. È proprio in *Se sapessi* che l'autore fa gli unici brevi accenni espliciti alla sua condizione di plurilingue: «Però no, di cose brutte/non ti vorrei raccontare,/di cose buone ti vorrei raccontare,/caro nonno,/anche se fosse in lingua straniera»,<sup>8</sup> afferma l'io narrante, dopo aver elencato le atrocità delle guerre contemporanee a suo nonno, il quale conosce solo le guerre del passato, le due guerre mondiali in particolare. In questi versi l'autore mette in relazione l'atto della produzione con i temi scelti per la raccolta. Il ripetersi del termine *raccontare* sembra riferirsi proprio a questo atto e alle modalità che egli utilizza per narrare: l'utilizzo di più lingue. Egli racconta, tanto nella sua lingua, quanto in lingua straniera, delle atrocità della guerra; e non solo nella ballata in questione ma anche in altre ballate. L'autore reale DeLogu racconta, e lo fa in tre modi: nella sua lingua (producendo in italiano e in sardo), nella lingua straniera (producendo in inglese) e (auto)traducendo da una alle altre. In questi pochi versi è condensato il nucleo del pensiero di DeLogu sul plurilinguismo, sullo scrivere e sull'autotraduzione. Qualche verso più avanti si legge: «Vorrei raccontarti tutto,/nonno mio,/ [...] della lingua che

7 RITA WILSON, *The Writer's Double: Translation, Writing, and Autobiography*, in «Romance Studies», XXVII/3 (2009), pp. 186-198, p. 187.

8 DELOGU, *Balladas pro tudare unu fusile/Ballate per seppellire un fucile/Ballades pour enterrer un fusil/Ballads to Bury a Rifle*, cit., p. 62.

parlo, una miscela di lingue».<sup>9</sup> Qui l'autore cambia prospettiva e afferma la volontà di raccontare (di nuovo) non solo *in* varie lingue, ma anche *della* sua lingua, che risulta essere una miscela di lingue. DeLogu sembra voler rendere esplicito il fatto che c'è e c'è stata una riflessione sulla sua condizione linguistica, ma le atrocità che sta raccontando prendono il sopravvento nella narrazione e non gli lasciano spazio per approfondire il tema. Il punto fondamentale di questo passaggio è che comunque egli si è cimentato in questa riflessione. I fenomeni di code-switching e code-mixing<sup>10</sup> sono più frequenti in soggetti plurilingui, e l'autore sembra fare riferimento proprio a questo. DeLogu tuttavia non abusa di queste strategie nella composizione, anche se non mancano episodi di inserimento di parole in una lingua diversa da quella della ballata, come per esempio il termine *bosco* nelle versioni inglese e francese di *Se sapessi*, l'espressione *bravo burba* nelle versioni sarda e francese di *Le sue mani che guarivano*, il toponimo *Baddigios*, che nelle versioni italiana, francese e inglese di *Se sapessi* rimane in sardo ma con una variazione grafica, *Baddijos*. Più che nella produzione poetica, esempi di miscela di lingue si trovano in *Sardignolo*, in cui l'autore tende molto spesso a introdurre il sardo nel testo italiano e a volte mescola le due lingue con l'inglese dando vita a espressioni come: «la moglie dal letto chiede “uotsdemèda?”, loro murrungiano che quel fachinasso dello snoplau gli ha bloccato la draveué, eh ma domani gisiddafazzubidereu». <sup>11</sup> Questo è sicuramente un esempio significativo di miscela di lingue, dato che in meno di due righe ci viene presentata una conversazione quotidiana, nella quale parole come *uotsdemèda*, *fachinasso*, *snoplau*, *draveué*, sono italianizzazioni delle espressioni in inglese *what's the matter*, *fuckin' asshole*, *snow plan* e *driveway*, come lo stesso autore spiega in nota nella stessa pagina. Poi ci sono le espressioni sarde che invece non vengono per nulla spiegate. *Murrungiano* è il risultato dell'italianizzazione del verbo *murrungiare*, ovvero protestare/lamentarsi, che però in sardo alla terza persona plurale del presente si pronuncia *murrungiana*. L'ultima parte della citazione è una sorta di trascrizione del parlato, che separando le parole si scriverebbe così: *gi si dda fazzu bidere deu*, tradotto letteralmente 'già gliela faccio vedere io'. Le intenzioni dell'autore a proposito di ciò che egli stesso in *Se sapessi* chiama miscuglio di lingue sono più evidenti e più chiare in *Sardignolo* piuttosto che nella ballata in sé. Nelle ballate egli spende solo pochissime parole sul tema, quasi solo per far capire a suo nonno e al lettore, che una riflessione sulla sua condizione linguistica da parte sua c'è stata, per quanto non vi siano accenni espliciti sui passaggi che hanno generato e accompagnato tale riflessione.

Da queste poche considerazioni, e nonostante il poco spazio esplicito dedicato alla produzione in più lingue e alla traduzione, si nota bene che per DeLogu narrazione, autotraduzione e plurilinguismo sono fenomeni in stretto rapporto l'uno con l'altro. Il narratore racconta quello che non vorrebbe raccontare (*non di cose brutte vorrei raccontare*), sebbene non nasconda che nelle sue vere intenzioni vorrebbe raccontare cose ben diverse (*di cose buone ti vorrei raccontare*) anche in altre lingue, siano esse lingue fami-

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 64.

<sup>10</sup> Per quanto riguarda questo argomento, tra i tanti studi rimando ad uno in particolare che riguarda la situazione sarda, ovvero ROSITA RINDLER-SCHJERVE, *Sprachkontakt auf Sardinien. Soziolinguistische Untersuchungen des Sprachenwechsels im ländlichen Bereich*, Tübingen, Narr, 1987.

<sup>11</sup> DELOGU, *Sardignolo*, cit., p. 116.

liari o straniere (*anche se fosse in lingua straniera*). A livello di autore reale invece accade l'esatto opposto: presenta sotto forma di narrazione temi che gli sono cari e lo fa anche in quelle lingue straniere. In questo rapporto di opposizione speculare tra l'autore reale e il narratore, si trova la vera natura sia della produzione letteraria e sia dell'autotraduzione nelle ballate di DeLogu. Ciò che per il narratore è un desiderio, per l'autore reale è realtà, ovvero la realtà di scrivere in più lingue attraverso l'autotraduzione.<sup>12</sup> Il plurilinguismo dell'autotraduzione è pertanto il risultato della riflessione di DeLogu sulla sua condizione linguistica, anche se nelle ballate non è facile cogliere i passaggi di questa riflessione, come accade invece, per rimanere in ambito poetico, per Gerhard Kofler,<sup>13</sup> poeta che ha tematizzato in maniera molto ampia il campo della scrittura in più lingue.

### 3

Come per il plurilinguismo e l'autotraduzione, manca nelle ballate una riflessione ampia e esplicita sulla biografia di DeLogu; sono presenti solo alcuni elementi che si riferiscono alla vita dell'autore e alle sue origini. Il più evidente è contenuto nella ballata *Le sue mani che guarivano*. Come suggerisce il titolo, il testo tratta di un medico, di nome Salvatore, esattamente come il padre dell'autore, e racconta la storia del figlio del dottore che viene mandato da un «eroe» a combattere gli infedeli; il padre salva molti soldati, ma alla fine si ritrova a parlare con la fredda tomba di questo suo figlio. In questo racconto, l'autore usa alcuni riferimenti reali a suo padre, il nome e la professione, non per raccontare di sé o della sua famiglia, ma per narrare di guerre ingiuste e della dialettica distorta e contorta che spesso viene usata per giustificare questi atti. Questa strategia diventa evidente nell'incipit della ballata stessa: «Mio padre lo salutò come si salutano i salvatori,/lui Salvatore che strappava la morte di dosso alla gente».<sup>14</sup> Il pronome «lo» si riferisce all'eroe menzionato sopra, il quale viene accolto come salvatore dal medico Salvatore. L'autore quindi sfrutta al massimo il potenziale anche lirico e estetico della sua vita reale, non solo quello narrativo. La coppia salvatori/Salvatore, chiara anadiplosi, aumenta notevolmente la carica simbolica del concetto di salvatore (nel senso di persona che salva), che è qui contrapposto a quello dell'«eroe», che all'inizio si presenta come salvatore della patria, ma la cui figura viene poi ribaltata nel corso della narrazione. Quindi l'unico vero salvatore nella ballata rimane il padre dell'autore, che appunto guariva poveri soldati mandati al massacro dall'eroe, mentre l'altro, l'eroe che all'inizio della ballata era acclamato come salvatore della patria perde completamente il suo status. Ma come si presenta questo rapporto tanto estetico quanto simbolico nelle traduzioni? Nelle versioni sarda e francese, il rapporto rimane pressoché invariato: «Babbu saludédelu ke

<sup>12</sup> Per un approfondimento sul modo in cui l'autotraduzione può dirsi forma di riscrittura per DeLogu si veda la sezione 4 a pagina 457.

<sup>13</sup> Cfr. BARBARA SILLER, *Übersetzung, Dialog, (Sub)Version – Aushandlungsprozesse kultureller Bedeutungen in Gerhard Koflers zweisprachiger Lyrik*, in «Germanistische Mitteilungen - Die Zeitschrift für deutsche Sprache, Kultur und Literatur», LXXII (2010), pp. 91-106

<sup>14</sup> DeLOGU, *Balladas pro tudare unu fusile/Ballate per seppellire un fucile/Ballades pour enterrer un fusil/Ballads to Bury a Rifle*, cit., p. 68.

servidore,/issu, Servadore ki nd'istudhiat sa morte dae sa zente»<sup>15</sup> e «Mon père l'accueillit comme on salue les sauveteurs,/lui, Sauveur, qui arrachait la mort des gens»<sup>16</sup> mentre in inglese la questione diventa più problematica. L'autore traduce così: «My Father hailed him as a saviour,/he Joshua who tore death off of people».<sup>17</sup> Risultando impossibile salvare l'accoppiata salvatori/Salvatore, l'autore ripiega per la soluzione semantica, sacrificando la forma (e la figura retorica) e la carica simbolica che questa porta con sé. *Joshua* è un nome di origine ebraica che significa 'colui che salva'. Benché tra *saviour* e *Joshua* si stabilisca la stessa connessione di significati delle altre versioni, la funzione estetica si perde inevitabilmente. Questo è un esempio di come: «All else being equal, translanguaging is a more arduous process for a poet or a short story writer, whose primary unit is the individual, irreducible word, than it is for the novelist or playwright».<sup>18</sup> Per Kellman uno scrittore o scrittrice *translingual* è chi scrive in più lingue e almeno una di queste non è lingua madre, e per un poeta la parola come unità ha un impatto maggiore rispetto ai romanzieri, non solo nella scrittura ma anche nella traduzione. Nella stesura inglese, infatti, la realtà del padre di nome Salvatore, medico che guarisce e salva, è meno immediata rispetto alla versione italiana e non permette all'autore reale di unire il valore simbolico del riferimento alla realtà con il discorso estetico. È in questo punto che la parte autobiografica gioca un ruolo importante nella produzione e nella autotraduzione. Risulta difficile immaginare, in questo caso specifico, che la strategia di utilizzare la realtà anche per fini estetici potesse essere utilizzata in primo luogo in lingua inglese. In altre parole, se DeLogu avesse deciso di scrivere la ballata in inglese anziché in italiano, sarebbe difficilmente arrivato a utilizzare questa strategia. Il potenziale di uno scrittore *plurilingual*<sup>19</sup> sta nel poter utilizzare i riferimenti reali (in questo caso autobiografici) anche per fini estetici e di poter decidere di scrivere in una o nell'altra lingua a seconda del potenziale estetico che questa offre. Per questo motivo ritengo che la scelta di scrivere la ballata prima di tutto in italiano, sia stata motivata anche dalla consapevolezza dello scrittore del potenziale non solo narrativo ma anche estetico che il riferimento alla vita reale in questo caso gli offriva.

### 3.1

Nella già citata ballata *Identità*, non si trova alcuna riflessione sulla situazione linguistica dell'autore né tantomeno un'analisi specifica della sua identità. Questa ballata è piuttosto una critica al concetto di identità immobile, ferma e data una volta per tutte. Evidentemente per DeLogu l'identità è qualcosa di mobile, mutevole e sempre in divenire. Questa visione dell'identità non si discosta da quella adottata da chi si occupa di *Cultural Studies* o delle *Kulturwissenschaften*.<sup>20</sup> Ciò che è interessante constatare è come

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 98.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 128.

<sup>18</sup> STEVEN G. KELLMAN, *The Translingual Imagination*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2000, p. 11.

<sup>19</sup> Per una trattazione più completa delle definizioni di testi o autori plurilingui e per un quadro storico dell'autotraduzione si veda, oltre al già citato *ivi*, anche JAN HOKENSON e MARCELLA MUNSON, *The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-Translation*, Manchester, St. Jerome Publ., 2007.

<sup>20</sup> Sull'identità e sulle differenze tra *Cultural Studies* e *Kulturwissenschaften*, si vedano ALEIDA ASSMANN, *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, Berlin, Schmidt, 2011,

DeLogu si rapporta alla propria identità e quali sono gli effetti rilevanti a tal proposito che egli ottiene nell'autotraduzione. Nel romanzo *Sardignolo*, l'autore afferma che a parlare il sardo «io mi diverto e basta. E parlo la lingua di mio nonno».<sup>21</sup> La figura del nonno e la lingua sarda sono pertanto in una relazione affettiva, poiché DeLogu pensa al suo avo «in lingua sarda» e solo attraverso questa lingua la componente affettiva si attiva. Nella già citata *Se sapessi*, l'io narrante si confronta con suo nonno, in una sorta di dialogo emotivo, testimoniato dalla frequenza di espressioni come *nonno mio* o *nonno caro*. Se poi si considera che la ballata stessa è nata in sardo la questione affettiva profonda assume contorni ancora più netti. Ad una prima lettura potrebbe sembrare che la figura del nonno sia semplicemente uno stratagemma narrativo che permette all'autore di raccontare le atrocità delle guerre moderne, rispetto alle atrocità delle guerre passate, dato che nella ballata viene semplicemente riportato il cognome del nonno, scritto però «'e Logu».<sup>22</sup> Ad una analisi più attenta, tuttavia, si evince che questa figura assume contorni sempre più concreti, non tanto per le affermazioni esplicite nella ballata, quanto per la costellazione da cui tale figura nasce. Scrivere nella lingua di suo nonno una ballata in cui un io narrante molto vicino all'autore reale dialoga con il nonno, non è qualcosa di casuale o solamente uno stratagemma narrativo, ma si avvicina alla realtà personale. In questo contesto è possibile stabilire che l'elemento autobiografico è strettamente connesso alla memoria culturale dell'autore, alla sua identità e al suo modo di viverla e concepirla. Con memoria culturale mi riferisco al concetto spiegato da Assmann nel testo dedicato proprio a questo argomento. Egli sostiene che «Das kulturelle Gedächtnis richtet sich auf Fixpunkte in der Vergangenheit. [...] Vergangenheit gerinnt hier vielmehr zu symbolischen Figuren, an die sich die Erinnerung heftet».<sup>23</sup> La memoria culturale si riferisce quindi a punti fissi nel passato, coagulandosi in figure simboliche; il ricordo si allaccia a tali figure. In questo modo per la memoria culturale ha più peso la storia ricordata che non quella reale. Questo concetto è importante perché nella ballata in questione l'autore decide di parlare al nonno dell'America in questo modo (cito dal sardo con italiano a fronte per facilitare la comprensione):<sup>24</sup>

A t'ammentas gïaju mannu,  
ki sa zente faeddaiat de America,  
ti l'ammentas, gïaju ma'?  
E ite naras si ti conto  
ki como in cudo tretos bi vivimus?  
ki b'at zente de 'onzi colore,  
tzittaddes mannas cantu mesu Sardinna,  
Mùidu de motore ki no ti lassant mai  
a de die e a de notte,

Ti ricordi, nonno de Logu,  
che la gente parlava d'America,  
te lo ricordi, nonno?  
E che dici se ti racconto  
che adesso in quei posti ci viviamo?  
Che c'è gente d'ogni colore,  
città grandi mezza Sardegna,  
rumore di motori che non ti lasciano mai  
di giorno e di notte,

CHRISTINA LUTTER e MARKUS REISENLEITNER, *Cultural Studies. Eine Einführung*, Wien, Löcker, 2008, ANSGAR NÜNNING e VERA NÜNNING (a cura di), *Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen, Ansätze, Perspektiven*, Stuttgart, Metzler, 2008.

21 DELOGU, *Sardignolo*, cit., p. 42.

22 *Ivi*, p. 31.

23 JAN ASSMANN, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, CH Beck, 2013, p. 52.

24 Rispettivamente: DELOGU, *Balladas pro tudare unu fusile/Ballate per seppellire un fucile/Ballades pour enterrer un fusil/Ballads to Bury a Rifle*, cit., pp. 35-36 e 65-66.

kena die e kena notte,  
ca sas lughes mancu a notte si nch'istudant?  
No istudant ke isteddos  
Candho est notte de luna imbakilada,  
no s'istudant ke in Cannedu  
cando est ora de munghidura.

Giaju mannu ti fit piàghidu,  
pro una chida, pro duas chidas,  
pro unu sonniu, sonniende,  
pro viazare kena presse,  
Ite bellu, aisti nadu,  
arratz'e cosa, sa bellesa ki apo bidu  
sa bellesa e su degolliu, e sa netesa,  
kena canes, kena caddos e ladàmine,  
kena fiagu, ne sabore.  
Unu mundu bellu gai, aisti nadu,  
ki no faghet a lu fentomare  
ca a lu fentomare  
est a frastimare.

senza giorno e senza notte,  
ché le luci non muoiono manco di notte?  
Non si spengono come le stelle  
quando è notte di luna incoronata,  
non si spengono come al colle di Cannedu  
quando è ora di mungitura.

Nonno caro ti sarebbe piaciuto,  
per una settimana, per due settimane,  
per un sogno, dormendo,  
per viaggiare senza fretta.  
Che bello, avresti detto,  
che roba, le bellezze che ho visto,  
le bellezze e la confusione, e la pulizia,  
senza cani, senza cavalli né letame,  
senza odore, né sapore.  
Un mondo così bello, avresti detto,  
che non si può neanche nominare  
perché nominarlo  
è bestemmia.

Il narratore si pone qui nella stessa prospettiva dell'autore reale. Infatti, DeLogu conosce bene l'America,<sup>25</sup> perché ci ha vissuto e tuttora vive in Canada. Ma conosce anche la Sardegna e per questo ha gli elementi per spiegarla a suo nonno nella maniera più efficace. Le città in America sono grandi quanto *mesu Sardinna*, le luci non si spengono la notte, come all'ora mungitura prima dell'alba quando è ancora notte fonda, le strade delle città non sono popolate da cani o cavalli e per questo motivo non vi si trova il letame. L'io narrante misura l'America con il metro della Sardegna, che è l'unico che suo nonno conosce, e la vita metropolitana è pesata con i parametri culturali del mondo agropastorale, dominante nell'isola fino al secondo dopoguerra. Non si tratta qui di una esotizzazione della Sardegna tradizionale, ma quasi di un'esigenza concreta del narratore; infatti, se suo nonno fosse ancora in vita l'autore non avrebbe molti altri mezzi per raccontargli l'America. La Sardegna è cambiata –DeLogu stesso ce lo racconta in *Sardignolo*– e allo stesso modo è cambiato il mondo agropastorale e la percezione dello stesso. Non è sbagliato considerare la vita e la prassi degli inizi del 1900 come memoria culturale, tanto collettiva quanto individuale, poiché i cambiamenti del secolo breve hanno investito anche la Sardegna: quel mondo ormai non esiste più, almeno non così com'era. Ma ne sono rimasti ancora i modelli tanto culturali quanto di pensiero, che sono molto più difficili da dimenticare, modificare o eliminare rispetto ad alcuni aspetti pratici. Per questo motivo DeLogu fa uso della memoria culturale per tradurre l'America a suo nonno, anche se è necessario notare che ciò che per l'autore è memoria culturale, per suo nonno era vita quotidiana. Tra i particolari più interessanti di questo racconto, bisogna menzionare il fatto che il ricorso alla memoria culturale avviene, tra tutte le ballate, solamente in questa e nella *Ballata per seppellire un fucile*, e solamente in riferimento alla Sardegna. Nelle altre lingue e culture che si esprimono con e attraverso esse non sono presenti segnali di una memoria culturale così profonda. Ciò ha sicuramente a che fare

<sup>25</sup> Con il termine America l'autore sembra riferirsi alla parte nord del Continente



con la storia della Sardegna, ma nel caso specifico di DeLogu sembra mostrare un legame particolare tra l'autore e la sua terra natia, che richiama in maniera forte la componente emotiva e l'espressione più profonda del sé dell'autore. Proprio qui sembra di trovare il doppio, il triplo o il quadruplo dell'autore, parafrasando Wilson,<sup>26</sup> collegati alla lingua in cui DeLogu scrive, parla e traduce. Infatti, nel tradurre questa ballata, l'autore la rigenera. Pur non rinunciando alle specificità della memoria culturale, egli riesce ad ottenere nella traduzione l'effetto speculare rispetto alla lingua di partenza, cioè riesce a spiegare la Sardegna di suo nonno ad un americano, senza correre il rischio che quest'ultimo confonda la Sardegna del passato con quella del presente. Un americano molto probabilmente non conosce le specificità culturali della Sardegna, per cui ora sa che si trattava di una società in cui la pastorizia e l'agricoltura svolgevano un ruolo dominante, che la mungitura avviene alle prime ore dell'alba e che il cavallo era il mezzo di trasporto e lavoro principale. DeLogu vuole quindi presentare la Sardegna di suo nonno, quella rurale, quella che in lui ha più effetto a livello emotivo, perché strettamente connessa ad una figura alla quale è legato da affetto profondo. In questo groviglio di lingue alla fine tutto funziona in armonia, perché DeLogu sa che l'identità non si sbandiera a parole, ma si vive. Per questo egli racconta ciò che gli preme raccontare e lo fa con gli strumenti a sua disposizione, ovvero le quattro lingue che conosce meglio.<sup>27</sup> In tutto si dà il sé, per così dire, quadruplo ma allo stesso tempo unico di DeLogu, sebbene la Sardegna e il sardo sembrano occupare un ruolo un po' più particolare rispetto al resto.

#### 4

Come alcuni altri autori, per esempio lo scrittore basco Atxaga,<sup>28</sup> o come anche testimoniato da Anselmi,<sup>29</sup> anche DeLogu non utilizza il termine traduzione, come si legge nel sito della casa editrice,<sup>30</sup> ma preferisce affermare che le sue ballate sono «trasposte (non tradotte!)». Alla mia sollecitazione di chiarimenti su cosa egli intenda con questa affermazione, l'autore ha risposto<sup>31</sup> sostenendo che la trasposizione è un'operazione culturale che spesso comporta il rifacimento totale del testo. Mettendo per un attimo da parte la questione se questa operazione sia da considerarsi comunque traduzione a tutti gli effetti, vorrei dimostrare quanto sia valido questo assunto per le opere di DeLogu. Nel componimento che dà il nome all'intera edizione, *Ballata per seppellire un fucile*, tale «trasposizione» risulta molto evidente per quanto riguarda il campo semantico della

26 WILSON, *The Writer's Double: Translation, Writing, and Autobiography*, cit.

27 L'autore mi ha confidato di conoscere anche lo spagnolo, ma non a livello sufficiente per produrre e autotradurre

28 «Prendo sempre appunti in basco, anche per le conferenze. Poi riscrivo, non traduco, riscrivo in spagnolo» (ELISABETTA ROSASPINA, *Atxaga: scrivere è il mio impegno civile*, in «Corriere della Sera» (25 Aprile 2008), p. 41).

29 SIMONA ANSELMI, *On Self-Translation: An Exploration in Self-Translators' Teloj and Strategies*, Milano, LED, 2012, p. 24.

30 <http://www.ethosedizioni.net/2014/10/balladasballateballadesballads/>, consultato il 28/10/2016.

31 Per la sua disponibilità e per le sue risposte alle mie domande ringrazio sinceramente Alberto Mario DeLogu, con il quale ho avuto uno scambio di email.

parola coltello e simili (pugnale, serramanico, ecc.). La ballata, scritta originariamente in sardo, ha come tema il rifiuto della guerra:<sup>32</sup>

Lassa interradu su fusile impare a sa resolza, [...] de liagas pius mannas pius mannas de sas bentres, de sa notte, de su curteddu. [...] de s'istilu in sa báina [...] aguda ke resolza.	Lascialo sepolto, il fucile, insieme al pugnale [...] da piaghe più grandi più grandi delle ventri della notte del coltello [...] del tuo pugnale foderato [...] più acuta del coltello	Laissez-le enterré, le fusil avec le poignard [...] par de grandes plaies plus grandes que les ventres, que la nuit, que le couteau [...] de votre poignard gainé [...] plus aiguisée qu'un [couteau]	Leave it buried Your rifle With the dagger [...] From wounds larger, Larger than bellies. Larger than night, Larger than knives [...] Of your sheathed dagger [...] Sharp as a knife
E puru su punzale, puru cussu, ki siat resolza	Ed il coltello, anche quello, che sia coltello,	Et le couteau même cela, que se soit un [couteau]	And the knife That too, be it knife
o curtedhu o kirpan, [...] impare cun sa resolza, impare cun su curtedhu, impare cun su kirpan,	serramanico o kirpan, [...] insieme al pugnale, insieme al serramanico, insieme al kirpan,	ou bien un cran d'arrêt ou un [kirpan, [...] avec le poignard, avec le cran d'arrêt, avec le kirpan,	Or switchblade or kirpan [...] With the knife With the switchblade With the kirpan,

Analizzando il campo semantico in questione si notano particolari importanti, soprattutto per quanto riguarda il sardo. Secondo il dizionario di Puddu,<sup>33</sup> la parola *cortedhu* si riferisce al coltello che si utilizza a tavola, la *resolza* è il coltello a serramanico e *istilu* è il pugnale. Le parole *curteddu* e *punzale* non sono definibili in maniera così univoca. Per *punzale* si trovano sempre in Puddu le varianti *punnale* o *punniale*, mentre in Wagner<sup>34</sup> troviamo *puñale*. *Curteddu* si trova solo nelle varianti *gurteddu* (Wagner) o *gorteddu* in Spano,<sup>35</sup> con lo stesso significato e uso di *cortedhu*, per cui è lecito considerare *corteddu* come variante di *cortedhu*. Questo problema deriva anche dal fatto che nel sardo le variazioni, soprattutto fonetiche, sono molto marcate e dalla mancanza di uno standard scritto accettato da tutti e consolidato nella prassi.<sup>36</sup> Detto ciò, sembrerebbe che la traduzione adeguata per *pugnale/poignard/dagger* sia *istilu* o *punzale*; per *coltello/couteau/knife* sia *cortedhu* o *curteddu* e per *serramanico/cran d'arrêt/switchblade* sia *resolza*. Questa discrepanza di *identité sémantique* da parte di DeLogu, come direbbe Genette,<sup>37</sup> non può essere giustificata solamente dal mero fatto che è l'autore a autotradursi e che quindi gode di tutta la libertà che vuole. L'autore va oltre e pone la sua traduzione su un altro livello. Innanzitutto, sembra fare una differenza tra *curteddu* e *curtedhu*, dove il primo è proprio un coltello, mentre il secondo è un serramanico; ma per valutare meglio su quale livello

32 Rispettivamente: DELOGU, *Balladas pro tudare unu fusile/Ballate per seppellire un fucile/Ballades pour enterrer un fusil/Ballads to Bury a Rifle*, cit., pp. 51-55, 81-85, III-II5 e 141-145.

33 MARIO PUDDU, *Ditzionàriu de sa limba e de sa cultura sarda*, Cagliari, Condaghes, 2000.

34 MAX LEOPOLD WAGNER, *Dizionario Etimologico Sardo*, Heidelberg, Winter, 1960.

35 GIOVANNI SPANO, *Vocabolario Sardo-Italiano e Italiano-Sardo coll'aggiunta dei proverbi sardi*, Cagliari, Tipografia nazionale, 1851 (rist. anastatica: Bologna, Forni, 1998).

36 Per saperne di più si vedano i riferimenti bibliografici nella nota 5 a pagina 450.

37 GÉRARD GENETTE, *L'Oeuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Éd. du Seuil, 1994, p. 187.

si trova la traduzione di DeLogu la parola chiave è *resolza*. Si tratta di un serramanico artigianale tipico della Sardegna e dall'utilizzo molto vario. Era un oggetto che qualsiasi pastore o contadino portava sempre con sé e veniva utilizzato come coltello da cucina, come attrezzo per creare utensili di legno o sughero, come strumento di lavoro proprio (per esempio, per tagliare la corda per legare animali, per intagliare piante per gli innesti, ecc.) oppure per uccidere il bestiame e lavorarne le carni. DeLogu traduce *resolza* sia con coltello, il che è semanticamente accettabile, sia con pugnale, che pare invece inadeguato. Il pugnale è un'arma bianca usata per ferire nella lotta e nella sua traduzione DeLogu fa di nuovo riferimento alla memoria culturale della Sardegna. Se si tiene presente la piaga del banditismo in Sardegna e del fatto che la maggior parte di coloro che si davano alla macchia erano pastori o contadini che per vari motivi non potevano più esercitare la loro professione,<sup>38</sup> si può ragionevolmente affermare che la *resolza* diventava allora arma da offesa e quindi la sua traduzione come pugnale risulta più plausibile. Ad indirizzare DeLogu in questo senso ci hanno pensato alcuni scrittori sardi, come per esempio Fois nel suo *Memoria del vuoto*,<sup>39</sup> il quale mette in relazione la guerra, precisamente il primo conflitto mondiale e quello libico, con l'attività di bandito del protagonista Stocchino, che aveva partecipato alle suddette guerre.<sup>40</sup> La *resolza* è anche un'arma bianca da offesa usata in una guerra non convenzionale come il banditismo (se si può assumere che esistano guerre convenzionali); possiamo definirlo come il pugnale dei banditi. Qui trova giustificazione la traduzione di *resolza* tanto come coltello quanto come pugnale: non si tratta di un mero vezzo o di voglia di esotizzare, ma dell'attivazione di un processo culturale più profondo che coinvolge la memoria culturale e in un certo senso anche il suo sé culturale. Con un procedimento simile si possono spiegare anche le altre asimmetrie che si rilevano nel testo. Queste osservazioni e ricostruzioni sono possibili solo grazie alle traduzioni che ci stanno davanti e ad una lettura incrociata dei testi, senza le quali tutto ciò si perderebbe. È inoltre evidente la strategia del DeLogu traduttore, che scompone il testo per poi ricostruirlo nelle altre lingue, tenendo ben in considerazione le caratteristiche della lingua di arrivo. Nel caso di *resolza*, appunto, egli scompone la parola sia nei significati che nella sua funzione culturale, per poi ricomporla nella traduzione con il metodo spiegato sopra. Per cui scelte di traduzione apparentemente inadeguate sono in realtà frutto di scelte ragionate e metodiche. Anselmi, a questo proposito, fa notare che:

the relevant point about self-translations is no longer to establish whether they are more or less loyal to their source texts than ordinary translations, but rather to show that self-translations, like ordinary translations, can display a various degree of loyalty to their source texts depending on a wide range of factors related to their context of production and reception.<sup>41</sup>

Anche per DeLogu il nucleo dell'autotraduzione non è la fedeltà al testo di origine, ma vi sono una serie di fattori di cui tener conto, tra cui quelli culturali. Sempre Anselmi

38 Cfr. ANTONIO PIGLIARU, *Il Banditismo in Sardegna. La Vendetta Barbaricina*, Nuoro, Il Maestrale, 2000.

39 MARCELLO FOIS, *Memoria del vuoto*, Torino, Einaudi, 2006.

40 Cfr. STEFANO FOGARIZZU, *Postcoloniale italiano e situazioni marginali: alcune considerazioni a partire dalla situazione della narrativa contemporanea di Sardegna*, in «Revue Babel», xxxi/10 (2015), pp. 145-164.

41 ANSELMI, *On Self-Translation: An Exploration in Self-Translators' Teloi and Strategies*, cit., p. 32.

ci fa inoltre notare che «like translation, self-translation can never be unmediated or immediate, it will always be mediated by an author reporting his or her own text in another linguistic and socio-cultural context». <sup>42</sup> La mediazione in questo caso non sono altro che i passaggi appena descritti per la parola *resolza*.

Come osserva Oustinoff, il testo autotradotto segue la logica del palinsesto nel senso genettiano del termine; <sup>43</sup> sappiamo che l'ipotesto è in sardo, quindi gli altri sono tecnicamente degli ipertesti. DeLogu, dal canto suo, sembra pretendere che il lettore si confronti con almeno due versioni della stessa ballata, poiché è solo attraverso la lettura trasversale che si rilevano le asimmetrie e se ne ricava una lettura diversa e più completa di entrambe le versioni. Quindi, DeLogu cerca di andare oltre la logica del palinsesto e il concetto di perdita nella traduzione, e vuole avvicinare l'ipotesto all'ipertesto, cercando di rendere la differenza irrilevante. L'autore vuole avvicinare culturalmente i testi e rendere il lettore partecipe di più visioni e espressioni culturali, attraverso la sua pretesa nei confronti del lettore stesso di confrontarsi con almeno due delle versioni della stessa ballata e con l'applicazione di una strategia come quella utilizzata per il termine *resolza*. Per cui l'autore cerca di annullare per quanto possibile la presunta gerarchia secondo la quale l'ipotesto occupa una posizione privilegiata rispetto all'ipertesto. Nella traduzione DeLogu dimostra che «space between language versions need not to be closed by difference but may be opened up by it» <sup>44</sup> e quindi quelle differenze che a prima vista potrebbero sembrare perdite, alla fine non lo sono. Con la lettura trasversale, inoltre, il potenziale illustrato al punto 3 diventa più evidente e un lettore inglese può quindi recuperare la carica estetica del binomio salvatori/Salvatore nel momento in cui si cimenta con le altre versioni. Inoltre, in queste ballate si possono riscontrare tanti aspetti generali comuni ad autori e autrici che si autotraducono, come il rapporto dialogico tra i testi e la possibilità di aggiungere prospettive e significati che nella versione originale rimangono solo tra le righe. In altre parole, la strategia che usa DeLogu in questo passo rientra a pieno titolo nella logica dell'autotraduzione illustrata da Oustinoff, basata sul palinsesto genettiano e sulla pluralità del testo. <sup>45</sup>

Le tematiche principali, riassumibili in guerra e identità, si presentano in tutte le ballate, ogni volta da prospettive diverse che entrano in relazione tra loro, ma su un livello appunto più tematico e meno linguistico. Giocano un ruolo fondamentale in questo senso anche il paratesto –già nella copertina è presente il titolo in tutte e quattro le lingue, come simbolo di omogeneità anche gerarchica–, e la struttura dell'edizione che presenta prima le prefazioni in tutte e quattro le lingue e poi le ballate suddivise per lingua. Tutto ciò invita il lettore a confrontarsi con questa edizione attraverso la lettura trasversale, a leggere i componimenti dal primo all'ultimo nelle varie lingue e poi a procedere in maniera inversa. La strategia che DeLogu usa nell'autotraduzione assume una connotazione creatrice, dato che nonostante la scelta della lingua di prima stesura non sia casuale (al-

42 *Ivi*, p. 27.

43 MICHAËL OUSTINOFF, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 26.

44 WILSON, *The Writer's Double: Translation, Writing, and Autobiography*, cit., p. 196.

45 OUSTINOFF, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*, cit., p. 24 e ss.

meno in alcuni casi), è nella traduzione che l'autore appiattisce lo scarto gerarchico tra ipotesto e ipertesto.

Tale analisi si offre anche come ponte per interpretare il sé dell'autore in qualità di scrittore. Come è evidente nelle ballate, ma anche in *Sardignolo* e nei contributi del suo blog,<sup>46</sup> la sua concezione di identità non contempla l'immobilità e i valori dati una volta per tutte, ma si tratta più di qualcosa di plastico, non dato per sempre, come ormai anche l'antropologia e gli studi culturali tendono a sottolineare.<sup>47</sup> Tenendo presente le considerazioni sviluppate sulla narrazione del sé, la scrittura e l'autotraduzione, propongo l'ipotesi che l'autore voglia essere identificato e interpretato come le ballate. Il sé dell'autore è unico, ma scritto nelle lingue che conosce, con tutte le relazioni che intercorrono tra le singole lingue e le singole ballate, che raggiungono la vera completezza solo a patto di ricevere una lettura trasversale; l'autore stesso vuole che la sua identità venga letta in tutte le lingue possibili, come se si leggesse il suo libro. DeLogu si pone in quello spazio in cui «the narratives of transnational/translingual writers explore new identities by constructing new dialogic spaces in which language choice is located outside the oppositional model set up the traditional binaries of postcolonial theorizing»,<sup>48</sup> dal momento che egli esplora uno spazio identitario attraverso la dialettica *dei e tra* i suoi testi. Non rientra in quella categoria di scrittori e scrittrici della Sardegna, nella cui produzione si possono riconoscere tratti o approcci postcoloniali,<sup>49</sup> anche perché egli vuole collocarsi in uno spazio completamente diverso. Per DeLogu le opposizioni binarie non hanno valore e non esistono, anche per il rischio che portano con sé di dare vita a concetti di identità immobile. Egli va oltre, si muove nel solco dell'identità in costante divenire, non per questo mutualmente esclusiva a seconda della lingua utilizzata. DeLogu non associa la lingua a quella che Stuart Hall<sup>50</sup> definisce come identità nazionale, la quale non è altro che narrazione e rappresentazione, poiché non è impressa nei geni di un soggetto. A differenza di Hall e della tradizione degli studi culturali anglo-americani, che analizzano la cultura e l'identità focalizzandole come spazio di conflitto,<sup>51</sup> DeLogu tende a mettere in evidenza il carattere unitario (che non significa unico) dell'identità, nel senso di sviluppo costante e continuo del sé. Egli vuole staccarsi dal concetto di identità nazionale criticato da Hall e mettere l'accento sulla parte dello sviluppo e della crescita dell'individuo e del suo sé. Hall parla di «*fragmented subject*»<sup>52</sup> ponendo quindi l'accento sulla parte conflittuale dell'identità dell'individuo; DeLogu invece, pur accettando la molteplicità, mette in evidenza il carattere sintetico di quest'ultima, in quanto processo che ha come risultato l'individuo in quanto tale. In sintesi si può affermare che il sé di DeLogu si dà come “unico divenire” ed egli vuole quindi essere “letto” come l'edizione delle sue ballate, poi-

46 <http://sardinians-sassari.blogautore.repubblica.it>

47 Per quanto riguarda la Sardegna, si veda in questo senso GIULIO ANGIONI *et al.* (a cura di), *Sardegna: seminario sull'identità*, Cagliari, CUEC, 2007.

48 RITA WILSON, *Cultural Mediation through Translingual Narrative*, in «Target: International Journal on Translation Studies», XXIII/2 (2011), pp. 235-250, p. 237.

49 BIRGIT WAGNER, *Sardinien - Insel im Dialog. Texte, Diskurse, Filme*, Tübingen, Francke, 2008.

50 STUART HALL, *The question of cultural identity*, in *Modernity. An introduction to modern societies*, a cura di STUART HALL *et al.*, Malden, Blackwell, 1996.

51 Cfr. ASSMANN, *Einführung in die Kulturwissenschaft*, cit., in particolare le pagine 20-30

52 HALL, *The question of cultural identity*, cit., p. 611.

ché le lingue utilizzate per scrivere e autotradurre sono quei frammenti che permettono di capire l'essenza del suo sé in sviluppo permanente.

Tutto ciò è, parafrasando Wilson, il quadruplo di Alberto Mario DeLogu, come quello di Duranti, il quale si interroga più volte su se stesso e sul mondo da diverse prospettive e in diverse lingue, e l'autotraduzione è il modo per ricondurre le diverse lingue e la specificità culturale di ognuna di esse ad un sé unico. Il quadruplo del sé di DeLogu non è esclusivo, non implica abbandono o dimenticanza di qualcosa per fare spazio al nuovo. Nel mettere in evidenza le differenze (siano linguistiche, culturali o sociali), lo scrittore sardo non si pone in una posizione di instabilità identitaria, ma al contrario irrobustisce e allo stesso tempo rende più plastico il suo sé, in un processo di crescita costante. Il tradursi è la parte creativa di questo processo e la scrittura e l'autotraduzione sono il campo in cui egli, più o meno esplicitamente, può riflettere questa condizione.<sup>53</sup>

### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANGIONI, GIULIO, FRANCESCO BACHIS, BENEDETTO CALTAGIRONE *et al.* (a cura di), *Sardegna: seminario sull'identità*, Cagliari, CUEC, 2007. (Citato a p. 461.)
- ANSELMINI, SIMONA, *On Self-Translation: An Exploration in Self-Translators' Teloi and Strategies*, Milano, LED, 2012. (Citato alle pp. 457, 459, 460.)
- ASSMANN, ALEIDA, *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, Berlin, Schmidt, 2011. (Citato alle pp. 454, 461.)
- ASSMANN, JAN, *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, CH Beck, 2013. (Citato a p. 455.)
- BOLOGNESI, ROBERTO, *Le identità linguistiche dei sardi*, Cagliari, Condaghes, 2013. (Citato a p. 450.)
- CHAMBERS, JACK K., *The Languages of Canada*, Montreal, Didier, 1979. (Citato a p. 450.)
- CORONGIU, GIUSEPPE, *Il sardo: una lingua "normale"*, Cagliari, Condaghes, 2013. (Citato a p. 450.)
- DELOGU, ALBERTO MARIO, *Sardignolo*, Tissi, Angelica, 2010. (Citato alle pp. 450, 452, 455.)
- *Balladas pro tudare unu fusile/Ballate per seppellire un fucile/Ballades pour enterrer un fusil/Ballads to Bury a Rifle*, Oliena, Ethos, 2014. (Citato alle pp. 449, 451-455, 458.)
- EDWARDS, JOHN R. (a cura di), *Language in Canada*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998. (Citato a p. 450.)
- FOGARIZZU, STEFANO, *Postcoloniale italiano e situazioni marginali: alcune considerazioni a partire dalla situazione della narrativa contemporanea di Sardegna*, in «Revue Babel», XXXI/10 (2015), pp. 145-164. (Citato a p. 459.)
- FOIS, MARCELLO, *Memoria del vuoto*, Torino, Einaudi, 2006. (Citato a p. 459.)
- GENETTE, GÉRARD, *L'Oeuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Paris, Éd. du Seuil, 1994. (Citato a p. 458.)

<sup>53</sup> In questa sede vorrei ringraziare per i preziosi consigli Birgit Wagner, Ingo Pohn-Lauggas, Mario Rossi e Silvio Cruschina.



- HALL, STUART, *The question of cultural identity*, in *Modernity. An introduction to modern societies*, a cura di STUART HALL, DAVID HELD, DON HUBERT *et al.*, Malden, Blackwell, 1996. (Citato a p. 461.)
- HOKENSON, JAN e MARCELLA MUNSON, *The Bilingual Text. History and Theory of Literary Self-Translation*, Manchester, St. Jerome Publ., 2007. (Citato a p. 454.)
- KELLMAN, STEVEN G., *The Translingual Imagination*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2000. (Citato a p. 454.)
- LUTTER, CHRISTINA e MARKUS REISENLEITNER, *Cultural Studies. Eine Einführung*, Wien, Löcker, 2008. (Citato a p. 455.)
- NÜNNING, ANSGAR e VERA NÜNNING (a cura di), *Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen, Ansätze, Perspektiven*, Stuttgart, Metzler, 2008. (Citato a p. 455.)
- OUSTINOFF, MICHAËL, *Bilinguisme d'écriture et auto-translation. Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*, Paris, L' Harmattan, 2001. (Citato a p. 460.)
- OPPO, ANNA MARIA, GIOVANNI LUPINU, ALESSANDRO MONGILI *et al.*, *Le lingue dei sardi: Una ricerca sociolinguistica. Relazione finale a cura di Anna Oppo*, Sassari, Grafica del Parteolla, 2007. (Citato a p. 450.)
- PIGLIARU, ANTONIO, *Il Banditismo in Sardegna. La Vendetta Barbaricina*, Nuoro, Il Maestrale, 2000. (Citato a p. 459.)
- PÖLL, BERNHARD, *Französisch ausserhalb Frankreichs. Geschichte, Status und Profil regionaler und nationaler Varietäten*, Tübingen, M. Niemeyer, 1998. (Citato a p. 450.)
- PUDDU, MARIO, *Ditzionàriu de sa limba e de sa cultura sarda*, Cagliari, Condaghes, 2000. (Citato a p. 458.)
- RINDLER-SCHJERVE, ROSITA, *Sprachkontakt auf Sardinien. Soziolinguistische Untersuchungen des Sprachenwechsels im ländlichen Bereich*, Tübingen, Narr, 1987. (Citato a p. 452.)
- ROSASPINA, ELISABETTA, *Atxaga: scrivere è il mio impegno civile*, in «Corriere della Sera» (25 Aprile 2008), p. 41. (Citato a p. 457.)
- SILLER, BARBARA, *Übersetzung, Dialog, (Sub)Version – Aushandlungsprozesse kultureller Bedeutungen in Gerhard Koflers zweisprachiger Lyrik*, in «Germanistische Mitteilungen - Die Zeitschrift für deutsche Sprache, Kultur und Literatur», LXXII (2010), pp. 91-106. (Citato a p. 453.)
- SPANO, GIOVANNI, *Vocabolario Sardo-Italiano e Italiano-Sardo coll'aggiunta dei proverbi sardi*, Cagliari, Tipografia nazionale, 1851 (rist. anastatica: Bologna, Forni, 1998). (Citato a p. 458.)
- WAGNER, MAX LEOPOLD, *Dizionario Etimologico Sardo*, Heidelberg, Winter, 1960. (Citato a p. 458.)
- WAGNER, BIRGIT, *Sardinien - Insel im Dialog. Texte, Diskurse, Filme*, Tübingen, Francke, 2008. (Citato a p. 461.)
- WILSON, RITA, *The Writer's Double: Translation, Writing, and Autobiography*, in «Romance Studies», xxvii/3 (2009), pp. 186-198. (Citato alle pp. 451, 457, 460.)
- *Cultural Mediation through Translingual Narrative*, in «Target: International Journal on Translation Studies», xxiii/2 (2011), pp. 235-250. (Citato a p. 461.)



## PAROLE CHIAVE

Ballate; poesia; Sardegna; Italia; Canada; sardo; italiano; francese; inglese; autotraduzione.

## NOTIZIE DELL'AUTORE

Laurea triennale in lingue e culture straniere moderne all'Università di Sassari e laurea specialistica in Italianistica all'Università di Vienna. Attualmente dottorando e assistente di letteratura italiana nello stesso istituto con un progetto sulla narrativa contemporanea della Sardegna in lingua italiana e sarda.

Tra le altre attività svolte vi sono l'insegnamento dell'italiano al Centro Linguistico dell'Università di Vienna e l'organizzazione di due workshop di lingua e cultura sarda sempre nella stessa università.

Negli ultimi anni la ricerca e l'insegnamento si sono focalizzati su diversi campi tra i quali la letteratura italiana contemporanea e moderna; la teoria dello spazio, soprattutto letterario; gli studi culturali, il comico e l'umorismo.

[stefano.fogarizzu@univie.ac.at](mailto:stefano.fogarizzu@univie.ac.at)

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

STEFANO FOGARIZZU, *Il quadruplo di Alberto Mario DeLogu. Scrivere e autotradurre in quattro lingue*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», IX (2018), pp. 449–464.

L'articolo è reperibile al sito <http://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.

# REPRINTS



## IL DOGE & IL DUCE\*

ORESTE DEL BUONO

### NOTA DEL CURATORE

Nel 1967 Oreste del Buono pubblica su «Linus» una recensione dedicata a due volumi italiani usciti in quell'anno: *Il doge* di Aldo Palazzeschi ed *Eros e Priapo* di Carlo Emilio Gadda. In una fase di passaggio della letteratura italiana, del Buono guarda a questi due venerati maestri («i vecchi», li chiama) come punti di riferimento ancora saldi, in grado di pubblicare ben oltre i settant'anni due «libri veramente straordinari».

Il breve romanzo di Palazzeschi racconta un'ipotetica Venezia contemporanea, in cui la folla aspetta con trepidazione l'apparizione pubblica del Doge, annunciata già nelle primissime righe del testo. L'evento, via via procrastinato, finisce tuttavia per perdere di interesse agli occhi della cittadinanza, tanto che nessuno si presenta il giorno in cui l'apparizione potrebbe avere finalmente luogo.

Palazzeschi segue le riflessioni e le congetture della folla riguardo alla mancata comparsa del Doge, rinviata senza spiegazioni ufficiali. Nel mostrare le opinioni della moltitudine, si serve di un artificio stilistico che del Buono definisce «monologo interiore di massa». Invece di riprodurre il susseguirsi di voci che salgono da un assembramento (come avviene, per esempio, in certe pagine di Manzoni), Palazzeschi cerca di analizzare come si formano i pensieri che muovono le diverse anime della folla: la sua attenzione è rivolta al dibattito interiore che avviene tra le numerose componenti della moltitudine e al progressivo affermarsi di un uno stato d'animo generale a cui la massa si uniforma.

In questo senso, Gadda approfondisce ulteriormente l'analisi di Palazzeschi. *Eros e Priapo*, infatti, indaga le diverse manifestazioni di una folla: non solo quella oceanica e inneggiante di Piazza Venezia, ma anche il popolo italiano nel suo complesso, spettatore passivo e complice del ventennio fascista. Gadda scava nell'inconscio collettivo italiano, servendosi – a modo suo – degli strumenti della psicoanalisi per far riemergere le ragioni sepolte di un asservimento generale. Secondo Gadda, gli italiani sono stati 'femmina' di fronte allo scempio che il duce faceva dell'Italia, eroticamente accecati da un'esibizione di potenza ridotta a puro priapismo.

Il testo violentissimo e risentito di Gadda, intriso di una lingua della tradizione cinquecentesca toscana (Machiavelli, Cellini) e di inserti dialettali (lombardo e romanesco), ha avuto una vicenda editoriale tormentata, ricostruita finalmente nel 2016 dall'edizione condotta sull'autografo originale a cura di Giorgio Pinotti e Paola Italia. Se del Buono non sapeva di trovarsi di fronte a una versione largamente edulcorata, per certi versi contraria alla volontà dell'autore (tanto che Pinotti e Italia hanno parlato di «edizione d'au-

\* ORESTE DEL BUONO, *Il doge & il duce*, in «Linus», III/28 (luglio 1967), pp. 35-36; la rivista venne ripubblicata in edizione anastatica nel supplemento mensile di gennaio 2016 di «Repubblica».

tores coatta»<sup>1</sup>), tuttavia la sua recensione riconosce la matrice autobiografica e dolorosa di *Eros e Priapo*, celata dietro il risentimento divorante dello stile. Il furore gaddiano, scrive del Buono, ricorda «un odio restato a consumarsi come un terribile amore». Al di là delle ambiguità nei confronti del regime fascista, verso cui Gadda ha iniziato a esprimere un'avversione netta soltanto negli ultimi anni della seconda guerra mondiale, le parole di del Buono si concentrano su questa chiave di lettura dell'opera, suggerita anche dal suo sottotitolo (*Da furore a cenere*).

del Buono nota che la violenza del testo si spegne quando Gadda abbandona un bersaglio polemico (Mussolini o uno qualunque dei suoi accoliti) e passa a un registro più scientifico («sia pure d'uno scientifico gaddiano»): questa altalena stilistica, conclude, è la dimostrazione che si può scrivere «solo contro qualcosa o qualcuno», ovvero che la scrittura deve essere sempre *motivata*.

Quel che del Buono intuisce soltanto tra le righe è che il vero bersaglio del libello gaddiano è Gadda stesso. La sua resa dei conti col fascismo è innanzitutto un bilancio personale, un confronto che Gadda apre con il proprio senso di colpa. Mai come in quest'opera il senso di tragica colpevolezza che caratterizza la pagina di Gadda è messo a nudo, perché si fonde con la sua immagine pubblica di uomo, di cittadino calato nella massa che ha consentito al fascismo di perdurare.

Come scrive in una lettera inedita a Carlo Bo<sup>2</sup> (inviata in risposta a un articolo che quest'ultimo aveva dedicato a *Eros e Priapo* nel giugno del 1967), Gadda ha scelto il sottotitolo 'da furore a cenere' per alludere a una progressiva estinzione della proprie furie (anche autodistruttive) e alla necessità di trovare almeno la pace del perdono. Il rimorso per essersi macchiato di infamia può essere alleviato soltanto da un sentimento umano di indulgenza, soprattutto verso se stessi e i sentimenti che hanno prevalso in determinate fasi della vita. I colpevoli, per Gadda, sono tutti degni di assoluzione, che abbiano trovato la loro espiatione nella Storia o nella stesura di un libro violento e "sconcertante", per usare le parole di del Buono. Così, mentre scrive a Carlo Bo, Gadda cita Mussolini chiamandolo semplicemente «altro sventurato» e tralasciando tutti gli epiteti di cui abbonda *Eros e Priapo*, proprio nel tentativo di riappacificarsi con la tossicità degli anni a cui risale il manoscritto e chiedere un'identica clemenza verso se stesso.

1 Cfr. GIORGIO PINOTTI e PAOLA ITALIA, *Edizioni d'autore coatte: il caso di Eros e Priapo (con l'originario primo capitolo, 1944-46)*, in «Ecdotica», v (2008), pp. 7-102. Proprio per la vicenda editoriale del volume, Pinotti inoltre ha suggerito che si potrebbe estendere la definizione di opera «quasi postuma», attribuita da Dante Isella a *La meccanica*, anche a *Eros e Priapo*. Cfr. GIORGIO PINOTTI, *Nota al testo*, in CARLO EMILIO GADDA, *Opere*, a cura di DANTE ISELLA, Milano, Garzanti, 2008, vol. 4 (*Saggi giornali favole e altri scritti II*), p. 1011.

2 «Il titolo che ultimamente ho imposto al mio, "Da furore a cenere", allude a una struggente vicenda dell'autore e non d'altro sventurato. [...] Vive in me il senso di colpa: e la sua vera, sicura testimonianza è il rimorso. Se tu hai perdonato, consapevole e innocente, come potrei non perdonare? Non voglio spegnermi senza aver espiato il mio tristo furore, quello che prevalse nell'animo attossicato, in anni e durante la prova di eventi che a me non consentirono di evitarne l'infamia». Lettera di Carlo Emilio Gadda a Carlo Bo, conservata presso l'Archivio Urbinate - Fondo Carlo Bo della Fondazione Carlo e Marise Bo di Urbino. Si tratta della lettera n. 85, datata 24 giugno 1967 (l'articolo di Carlo Bo era uscito il 18 giugno). Ringrazio la Fondazione per l'opportunità del soggiorno di studio, in particolare Claudia Mengacci e la prof.ssa Ursula Vogt per l'aiuto nelle ricerche. Grazie anche ad Arnaldo Liberati che ha concesso la citazione della lettera.

Ripubblicare un testo a più di cinquant'anni di distanza significa interrogarsi sul senso dell'operazione che si sta facendo, oltre che sul testo che viene ripresentato. La recensione di del Buono ha un indubbio valore testimoniale di una fase cruciale della narrativa italiana: chiusa la stagione neorealista, lo spazio è stato riempito solo parzialmente dalla produzione sperimentale, mentre alcuni degli autori più rappresentativi del periodo si sono spinti ormai in altre direzioni (Pasolini ha virato da anni verso il cinema, Calvino sta scrivendo i suoi testi di ispirazione più scientifica e proprio nell'estate del 1967 si trasferisce a Parigi). Ma quel che più colpisce ancora oggi è la freschezza della lettura di del Buono: egli parla di Palazzeschi e Gadda proprio perché sfuggono a ogni schieramento preventivo o, peggio, all'adesione a qualche moda del momento. Si tratta di autori fuori dal tempo, appunto due «vecchi» che vanno in controtendenza rispetto ai «giovani» che in quegli anni si indignano, manifestano, «predicano bene». Rileggendo i due libri di cui parla del Buono, si è tentati di confermare il suo giudizio, con una sola accortezza: sostituire 'vecchi' con 'maturi'.

ALESSANDRO GAZZOLI – *Università di Trento*

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- DEL BUONO, ORESTE, *Il doge & il duce*, in «Linus», III/28 (luglio 1967), pp. 35-36. (Citato a p. 467.)
- PINOTTI, GIORGIO, *Nota al testo*, in CARLO EMILIO GADDA, *Opere*, a cura di DANTE ISELLA, Milano, Garzanti, 2008, vol. 4 (*Saggi giornali favole e altri scritti II*). (Citato a p. 468.)
- PINOTTI, GIORGIO e PAOLA ITALIA, *Edizioni d'autore coatte: il caso di Eros e Priapo (con l'originario primo capitolo, 1944-46)*, in «Ecdotica», v (2008), pp. 7-102. (Citato a p. 468.)

## IL DOGE & IL DUCE

ORESTE DEL BUONO

Eccoci qua a meditare sulle sorti della narrativa o comunque della letteratura italiana. Perché ci sono giovani, parecchi anche, che predicano bene. Ma poi gli unici risultati che abbiano il potere di sorprendere sono quelli dei vecchi. Inutile insistere sulle date di nascita di Palazzeschi e Gadda, che alle soglie dell'estate hanno regalato ai lettori italiani due libri veramente straordinari.

Quello di Palazzeschi **Il doge** non è un romanzo, sebbene alla narrativa sia piuttosto vicino. È un divertimento che sfrutta vari generi e toni, il lirico come il comico, lo gnomico come l'avventuroso, il satirico come il fiabesco. Per presentarci la buffa e allarmante storia della gente di Venezia, la stanca eppure in chiacchiericcio gente d'oggi, e un suo ultimo doge, che pare tanto più esistere quanto meno si hanno prove della sua esistenza, Palazzeschi sfrutta addirittura una sua versione del monologo interiore, questa specie di esercizio d'obbligo del narratore dopo Joyce. A volerlo definire, quello di Palazzeschi, potremmo chiamarlo il monologo interiore di massa. Il doge convoca la sua gente per comunicazioni che dovrebbero essere urgenti, e poi non si fa vedere. Va a finire che la gente non risponde proprio la volta in cui il doge forse deciderà di farsi vedere. Nei periodi lunghi di Palazzeschi, ogni tanto persino di due pagine intere, ci si sperde come nei pensieri di una folla confusa. Se ne riemerge a tratti, secondo la trama maliziosa dell'autore, a certe impennate fascinose irresistibili.

«Come avviene sempre nelle vicende che investono i popoli per forze che gli uomini, con una preveggenza ed un intuito, ma soprattutto con un senso pratico che desta in noi le più alte meraviglie, riescono a vedere nelle mani di una superiore quanto ignota e irraggiungibile oltre che indiscutibile volontà regolatrice, e che nel tempo medesimo e quando uno meno se lo aspetta scaturiscono da loro con la naturalezza del filo d'acqua che in quel punto sbucando dalla terra limpido e fresco come il diamante irradia la propria felicità d'esser venuto alla luce dimostrandosi fiero di rifletterne i colori con gioia infantile. E sono proprio queste le forze che conducono il genere umano alle cime più elevate senza avvedersene, o lo precipitano nelle tenebrose oscurità degli abissi senza avvedersene ugualmente e per conseguenza senza potersene ritrarre; col risultato definitivo che le cose semplici, e proprio per la loro stessa semplicità sono quelle che ci appaiono le più complesse, difficili, insolubili, chiuse in una maniera impenetrabile, e sono invece aperte, spalancate, risolte dal momento medesimo della loro creazione...». In fondo, Palazzeschi conduce sotto il suo sorridente e divertente, ma non per questo meno atroce, pessimismo uno studio della folla nei rapporti con il capo.

\*

Uno studio della folla nei rapporti con il capo è pure quello di Gadda. Solo che in **Eros e Priapo**, non romanzo, né favola, né memoria, ma libello con proclamate aspirazioni scientifiche, non sussiste più il sorriso, domina il ghigno addirittura osceno della disperazione. Non vi si parla, infatti, di una gente immaginaria che si raduna nella piazza



di Venezia per ascoltare un doge da favola, ma proprio della gente che si radunava nella romana piazza Venezia per ascoltare un duce d'incubo. Nel suo delirio verbale, nel suo italiano straripante che saccheggia e distorce i classici, non trascurando l'esaltazione del luogo comune a metafora assoluta e l'assunzione della battuta da giornale umoristico a verità rivelata, Gadda rievoca adunate purtroppo effettivamente avvenute, riesuma un passato che vorremmo dimenticare, ma che è sempre pronto a insorgere, che complica i nostri stessi attuali rapporti con il mondo tanto da non consentirci, e l'errore forse è proprio nostro, una tranquilla visione delle immagini degli egiziani deliranti alla baldanza di Nasser o dei cinesi osannantemente sollevanti i loro libriccini alla saggezza di Mao.

La tesi, in fondo per nulla paradossale, di Gadda è che la pluralità italiana fu femmina davanti alla rozza aggressione del duce, e che nei giorni non troppo lontani della nostra vergogna nazionale si stabilì un mostruoso legame tra la folla e il capo, che all'eros che dà senso alla vita aveva sostituito il priapismo, l'esibizionismo inammissibile della volgarità e inconsistenza stessa.

Contro il fantasma di Mussolini Gadda si accanisce con una totale mancanza di pietà, con una frenesia che testimoniano della tenacia in lui di una passione, di un odio restato a consumarsi inconsumabile come un terribile amore. Gadda lo odia non solo per lo scempio che ha fatto della folla italiana, ma anche in se stesso, negli orpelli e nel fisico. «Pervenne a far correre trafelati bidelli a un suo premere di bottone su tastiera, sogno massimo dell'ex agitatore massimalista. Pervenne alle ghette color tortora, che portava con la disinvoltura d'un orango, ai pantaloni a righe, al tight, al tubino già detto, ai guanti bianchi del commendatore e dell'agente di cambio uricemico: dell'odiato ma lividamente invidiato borghese. Con que' du' grappoloni di banane delle du' mani, che gli dependevano a' fianchi, rattenute da du' braccini corti corti: le quali non ebbono mai conosciuto lavoro e gli stavano attaccate a' bracci come le fussono morte e di pezza, e senza aver che fare davanti 'l fotografo: i ditoni dieci d'un sudanese inguantato. Pervenne. Alla feluca, pervenne. Di tamburo maggiore della banda. Pervenne agli stivali del cavallerizzo, agli speroni del galoppatore. Pervenne, pervenne! Pervenne al pennacchio dell'emiro, del condottiere di quadrate legioni in precipitosa ritirata. (Non per colpa loro, poveri morti; poveri vivi!) Sulle trippe, al cinturone, il coltello: il simbolo e, più, lo strumento osceno della rissa civile: datoché a guerra non serve: il vecchio cortello italiano de' chiassi tenebroso e odoroso, e degli insidiosi mal cantoni, la meno militare e la più abbietta delle armi universe. Il coltello del principe Maramaldo: argentato, dorato: perché di sul trippone figurasse, e rifulgesse: come s'indorano radianti ostensori. Sui morti, sui mummificati e risecchi dalle orbite nere contro il cielo, (di due rattratte mani scarafaggi al deserto), sui morti e dentro il fetore della morte lui ci aveva già lesto il caval bianco, il pennacchio, la spada dell'Islam, fattagli da' maomettani di Via Durini a Malano...».

Sconcertante è che, quando Gadda non parla dell'odiato e degli odiati complici o succubi, e dall'invettiva passa al resoconto scientifico, sia pure d'uno scientifico gaddiano, la sua pagina si devitalizza come se a mantenerla viva fosse esclusivamente l'odio. Sconcertante? Ma non è, invece, la conferma che si può scrivere davvero solo contro qualcosa e qualcuno? Del resto, almeno Gadda non ne è sconcertato, lo sa benissimo. **Eros e Priapo** porta come sottotitolo **Da furore a cenere**.

### NOTIZIE DEL CURATORE

Alessandro Gazzoli (1986) ha conseguito un dottorato di ricerca in Letteratura italiana contemporanea presso l'Università di Trento, con una tesi dedicata all'opera Giorgio Manganelli (*Auto da fè. Rileggere Giorgio Manganelli*). Insegna nella scuola secondaria ed è membro del SIR-Seminario Internazionale sul Romanzo dell'Università di Trento.

[alessandro.gazzoli86@gmail.com](mailto:alessandro.gazzoli86@gmail.com)


### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ORESTE DEL BUONO, *Il doge & il duce*, a cura di Alessandro Gazzoli, in «Ticentre. Teoria Testo Traduzione», IX (2018), pp. 467–472.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticentre.org>.



### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticentre. 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

Adam, Wolfgang 47, 61  
Addison, Joseph 2, 23  
Adorno, Theodor W. 4, 6, 23, 60, 61, 90, 91, 97, 98, 112, 116, 146, 149, 153, 167, 172, 174, 184, 185, 207, 218, 256, 257, 259, 264  
Afro, Publio Terenzio 8, 25  
Agamben, Giorgio 69, 70, 79, 365, 372  
Agovino, Teresa 365, 372  
Albertazzi, Silvia ix, xii, 3, 23, 47, 61, 75, 79  
Albinati, Edoardo 151, 163–165, 167  
Alessi, Marta 72, 79  
Alfano, Giancarlo viii, xii  
Alighieri, Dante 283, 284, 287, 288, 290, 298–302  
Ambrosini, Richard 36, 41  
Amis, Martin 269, 277  
Andrea da Grosseto 286, 288, 298  
Andrzej, Zieliński 336, 339  
Angenot, Marc 223, 243  
Angioni, Giulio 461, 462  
Anonimo Fiorentino 283, 299  
Anselmi, Simona 457, 459, 460, 462  
Antonello, Pierpaolo 155, 167  
Aragon, Louis 104, 116  
Arenson, Karen W. 126, 133  
Ariosto, Ludovico 305–309, 311, 315, 320, 321

Arroiz López, Guillermo 395, 403  
Artale, Elena 285, 297  
Assmann, Aleida 454, 461, 462  
Assmann, Jan 455, 462  
Atkins, Douglas G. 5, 7, 9, 10, 23  
Aubarède, Gabriel 105, 116  
Auerbach, Erich 87–89, 91–98, 361, 362, 372  
Avellini, Luisa ix, xii, 47, 61, 75, 79

### B

Bachis, Francesco 462  
Bacon, Francis 11, 23  
Baldacci, Luigi 198, 203  
Barile, Laura 427, 445  
Barrès, Maurice 103, 116  
Barth, John 384, 385, 391  
Barthes, Roland 48, 61, 260, 264  
Bartholomeus Anglicus 284, 297  
Bartolini, Maria Grazia 207, 208, 218  
Barucci, Guglielmo 286, 297  
Basile, Bruno 286, 297  
Basso, Francesca 428, 445  
Bate, Jonathan 408, 421  
Battelli, Guido 282, 297  
Baudrillard, Jean 382, 391  
Beaujour, Michel 225, 243  
Bechdel, Alison 224, 225, 228–231, 234, 235, 238, 239, 243  
Beistegui, Miguel De 155, 167

- Bellow, Saul 143, 149  
 Bellucci, Novella 328, 337  
 Bembo, Pietro 307, 308, 321  
 Bencivenni, Zuccherò 286, 297  
 Benjamin, Walter 131, 133, 256, 257, 260, 264, 364, 365, 372  
 Benoit, Éric 348, 356  
 Benvenuto da Imola 283, 299  
 Berardinelli, Alfonso viii, xii, 6, 13, 23, 47, 61, 67, 68, 75–79, 153, 167, 172, 185, 188, 189, 200, 203, 207, 218  
 Berlan, Françoise 12, 23  
 Berman, Art 48, 61  
 Bernanos, Georges 348–351, 355, 356  
 Bernardo di Utrecht 292, 302  
 Bernhard, Fetz 174, 185  
 Bernini, Marco 50, 61  
 Besca, Marianna Martina 281, 297  
 Best, Steven 376, 391  
 Biasin, Gian-Paolo 360, 372  
 Bigazzi, Vanna 285, 297  
 Bigi, Emilio 305, 313, 318, 321  
 Bigongiari, Piero 443, 445  
 Billy, André 104, 116  
 Black, Scott 4, 23  
 Blanc, André 103, 116  
 Blasucci, Luigi 313, 314, 318, 320, 321  
 Bloy, Léon 344, 356  
 Bo, Carlo 441, 445  
 Bobbio, Norberto 277  
 Boccaccio, Giovanni 285, 297  
 Boco, Maria Augusta 305, 321  
 Bodei, Remo 57, 61  
 Bolger, Robert K. 156, 167  
 Bolognesi, Roberto 450, 462  
 Bolter, Jay David 246, 264  
 Bolzoni, Lina 46, 61  
 Bonvesin da la Riva 285, 298  
 Borghesi, Angela 47, 52, 61  
 Bosetti, Gilbert 427, 445  
 Bourdieu, Pierre 31, 41  
 Butcher, Warren 11, 23  
 Brandt, Anthony 51, 61  
 Brault, Philippe 255, 264  
 Brieger, Peter 290, 302  
 Brioschi, Franco 78, 79  
 Broch, Hermann 166, 167, 173–183, 185  
 Brogi Bercoff, Giovanna 207, 208, 218  
 Brzozowski, Stanisław 329, 337  
 Buber, Martin 369, 372  
 Burnett, Thomas 408, 421  
 Burns, Stephen J. 390, 391  
 Butrym, Alexander J. 248, 257, 264  
 Byron, George Gordon 408, 409, 421, 422  
 Bárberi Squarotti, Giorgio 187, 203
- C**
- Cabanès, Jean-Louis 343, 356  
 Calabrese, Stefano 57, 61  
 Caltagirone, Benedetto 462  
 Calvo Galán, Agustín 396, 403  
 Camus, Albert 103, 116  
 Canova, Andrea 288, 298  
 Canova, Leonardo 282, 296, 298  
 Cantarutti, Giulia ix, xii, 47, 61, 75, 79  
 Cantimpratensis, Thomas 284, 298  
 Caracciolo, Marco 50, 61  
 Cardwell, Richard A. 409, 421  
 Carotenuto, Carla 188, 196, 203  
 Casadei, Alberto 51, 61, 188, 203, 313, 322  
 Casanova, Pascale 27, 31, 33, 34, 39–41  
 Castelvetro, Lodovico 287, 298  
 Cavanagh, Clare 209, 218  
 Ceccherelli, Andrea 327, 330–338  
 Ceronetti, Guido 273, 277  
 Certeau, Michel de 360, 372  
 Chalmers, David J. 50, 62  
 Chambers, Jack K. 450, 462  
 Charles, Michel 46, 61  
 Chastel, André 74, 79  
 Chesterton, Gilbert Keith 5, 23  
 Chevette, Bryan 360, 372  
 Chiariglione, Marco 296, 298  
 Childs, Peter 126, 133  
 Clark, Andy 50, 51, 61, 62

Coetzee, J. M. 160, 167  
 Colella, Massimo 282, 298  
 Collazos, Oscar 39, 41  
 Collingwood, Robin George 364, 372  
 Combe, Dominique 32, 41  
 Comparetti, Domenico 292, 298  
 Contini, Gianfranco 67, 68, 70, 79  
 Cook, David 375, 382, 391  
 Cooper, Anthony Ashley 4, 23  
 Cordiè, Carlo 430, 441, 445  
 Core, George 121, 133  
 Cornwallis, William 3, 23  
 Corongiu, Giuseppe 450, 462  
 Cortellessa, Andrea 47, 62  
 Cortázar, Julio 38, 39, 41  
 Crimi, Giuseppe e Marcozzi Luca 282, 298  
 Culler, Jonathan 48, 62

## D

D'Achille, Paolo 309, 322  
 D'agata, John 10, 13, 23, 153, 167  
 Dal', Vladimir I. 416, 421  
 Dall'Acqua, Marzio 194, 203  
 Damasio, Antonio 58, 62  
 Damrosch, David 27, 41, 83, 84, 86, 98  
 Daniel, Sharon 247, 251, 254, 256, 258–261, 264  
 Darmon, Jean-Charles 113, 116  
 Daunais, Isabelle 143, 149  
 David, Jérôme 27, 29, 31, 41  
 De Angelis, Valentina 156, 167  
 de Matteis, Carlo 364, 365, 373  
 De Montaigne, Michel 3, 8, 9, 12–14, 21, 25, 258, 265  
 De Quincey, Thomas 8, 24  
 Debenedetti, Giacomo 46, 47, 62  
 Debenedetti, Santorre 310, 322  
 Degli Innocenti, Mario 285, 298  
 Deidier, Roberto 16, 24  
 Deitaiuve, Mino 285, 298  
 Dekoven, Marianne 386, 391  
 del Buono, Oreste 467, 469  
 Delfini, Antonio 55, 56, 62, 78, 79

Delft, Louis van 113, 116  
 Della Lana, Jacopo 290, 299  
 DeLogu, Alberto Mario 449–455, 458, 462  
 Dennett, Daniel C. 59, 62  
 Dermenghem, Émile 104, 116  
 Desideri, Laura 46, 62  
 Di Gesù, Matteo 152, 167  
 Dickstein-Wieleżyńska, Julia 336, 338  
 Didi-Huberman, Georges 343, 356  
 Dolfi, Anna viii, xii, 47, 62  
 Domenget, Jean-François 103, 108, 116  
 Donnarumma, Raffaele 154, 167  
 Dovey, Jon 249, 264  
 Druker, Jonathan 360, 372  
 Du Camp, Maxime 342, 356  
 Dunfresne, David 255, 264  
 DuPlessis, Rachel Blau 90, 96, 98  
 Dupuit, Christine 346, 356  
 Dury, Richard 36, 41

## E

Eagleman, David 51, 61  
 Eagleton, Terry 378, 391  
 Edelman, Gerald M. 58, 62  
 Edelman, Nicole 343, 356  
 Edwards, John R. 450, 462  
 Erba, Luciano 426, 427, 432, 434, 442, 445  
 Ercolino, Stefano viii, xii, 48, 62, 151, 152, 155, 160, 167, 177, 185  
 Erich, Schwitzgebel 157, 167  
 Esposito, Edoardo 427, 445

## F

Fahy, Conor 305, 322  
 Faleri, Francesca 287, 299  
 Farah, Nuruddin 127, 128, 133  
 Farrell, Joseph 360, 372  
 Fasoli, Doriano 197, 203  
 Fauconnier, Gilles 51, 62  
 Fedorov, Andrej V. 414, 421  
 Fernandez, Ramon 104, 116  
 Ferrero, Leo 428, 445

Ferroni, Giulio 187, 204  
 Ferré, Vincent 30, 41, 223, 226, 243  
 Fiorentino, Carlo M. 326, 338  
 Fleischmann, Wolfgang Bernard 85, 98  
 Fogarizzu, Stefano 459, 462  
 Fois, Marcello 459, 462  
 Folena, Gianfranco 311, 322  
 Forst de Battaglia, Otto 336, 338  
 Fortini, Franco 276, 277, 426, 432,  
 434-436, 443-445  
 Foster Wallace, David 388, 389, 391  
 Foucault, Michel 13, 24  
 Francesco da Buti 282, 283, 287, 289,  
 298  
 Freed, Mark M. 155, 167  
 French, Peter A. 157, 167  
 Fruttero, Carlo 274, 277  
 Fubini, Mario 320, 322  
 Fulgenzio 293, 299  
 Fusillo, Massimo 166, 167  
 Fusini, Nadia 18, 24

## G

Galilei, Galileo 46, 62  
 Gallerani, Guido Mattia 47, 62  
 Garboli, Cesare 46, 50-60, 62-64, 68,  
 71-75, 77, 79, 80  
 García-Teresa, Alberto 397, 403  
 Gardner, John 383, 391  
 Garet, Jean-Louis 112, 116  
 Garin, Eugenio 293, 299  
 Geissler, Rolf 181, 185  
 Genette, Gérard 458, 462  
 Gentili, Sonia 288, 292, 294-296, 299  
 Gervasi, Paolo 49-51, 63  
 Ghinassi, Ghino 308, 322  
 Gialloreto, Andrea 426, 427, 445  
 Gilman, Ernest B. 46, 63  
 Ginzburg, Carlo 49, 50, 63, 73, 78, 80  
 Giovenale, Decimo Giunio 7, 24  
 Giovine, Sara 312, 314, 322  
 Girard, René 143, 149  
 Girault, Yves 231, 243  
 Glaudes, Pierre 17, 24, 105, 110, 116

Goldman, Lucien 102, 116  
 González, Antonio Joaquín 394, 403  
 Good, Graham 9, 12, 24  
 Goodheart, Eugene 91, 98  
 Goody, Jack 395, 403  
 Gordon, Robert S. C. 372, 373  
 Gordon, Ruth 122, 133  
 Gostomski, Walery 330, 338  
 Gottschall, Jonathan 57, 63  
 Grabovitz, Georg G. 207, 218  
 Grata, Giulia 434, 445  
 Gregori, Mina 69, 80  
 Groensteen, Thierry 221, 237, 243  
 Grusin, Richard A. 246, 264  
 Guha, Ranajit 124, 133  
 Gunzberg, Lynn M. 366, 373  
 Gunzberg, Lynn M. 365, 373  
 Gusdorf, Georges 11, 24  
 Gutmann, Amy 159, 168

## H

Hall, Michael L. 10, 24  
 Hall, Stuart 461, 463  
 Hallig, Rudolf 291, 299  
 Hallyn, Fernand 46, 63  
 Hamburger, Käte 223, 243  
 Hardison, Osborne Bennett 22, 24  
 Hardwick, Lorna 325, 338  
 Harindranath, Ramaswami 262, 264  
 Hartman, Geoffrey 84, 98, 248, 264  
 Hartog, François 113, 116  
 Harvey, David 380, 391  
 Havelock, Erick A. 395, 403  
 Hazlitt, William 4, 8, 21, 24  
 Heistein, Józef 327, 331, 335, 338  
 Hemon, Aleksandar 129-133  
 Herman, David 57, 63, 184, 185  
 Hermetet, Anne-Rachel 426, 445  
 Heyer, Astrid 348, 356  
 Hight, Craig 262, 264  
 Hirschman, Albert O. 276, 277  
 Hirsh, Marianne 209, 218  
 Hitchcock, Peter 120, 128, 133  
 Hoagland, Edward 16, 17, 24

Hokenson, Jan 454, 463  
 Holbrook, Richard Thayer 281, 299  
 Holdheim, Wolfgang W. 247, 261, 265  
 Horowitz, Benyakir B 282, 299  
 Houellebecq, Michel 155, 157–159, 166,  
 168  
 Howard K., Wettstein 157, 167  
 Howe, Irving 362, 373  
 Hutcheon, Linda 387, 390, 391  
 Huysmans, Joris-Karl 345, 346, 356

## I

Iannaccaro, Giuliana 159, 160, 168  
 Iermano, Toni 187, 204  
 Italia, Paola 468, 469

## J

Jabłońska, Krystyna 333, 338  
 Jaloux, Edmond 103, 116  
 Jameson, Fredric 30, 41, 120, 133, 157,  
 168, 380, 381, 383, 391  
 Jauss, Hans Robert 439, 440, 446  
 Jauss, Robert 325, 338  
 Jeannelle, Jean-Louis 222, 243  
 Jellenta, Cezary 331, 338  
 Johnson, Mark 57, 63  
 Johnson, Samuel 2, 21, 24  
 Jonson, Ben 3, 6, 24

## K

Karmodi, Ostap 384, 391  
 Kauffmann, Lane 246, 248, 250, 257,  
 259, 261, 262, 265  
 Kazin, Alfred 226, 243  
 Kačenovskij, M. 410, 422  
 Kellern, Douglas 376, 391  
 Kellman, Steven G. 454, 463  
 Kember, Sarah 249, 265  
 Kerski, Basil 208, 218  
 Klaus, Carl H. 13–15, 18, 24, 25  
 Klemperer, Victor 93, 94, 98  
 Knight, Lania 3, 24  
 Komar, Kathleen L. 175, 185  
 Konopnicka, Maria 334, 338  
 Konuk, Kader 85, 93, 98

Kreutzer, Leo 177, 185  
 Kristal, Efraín 29, 41  
 Kroker, Arthur 375, 382, 391  
 Krutch, Joseph Wood 7, 25  
 Kulcsar, Peter 292, 300  
 Kulczycki, Władysław 326, 327, 338  
 Kundera, Milan 137–149

## L

La Porta, Filippo 47, 63  
 Lakoff, George 57, 63  
 Lal, Vinay 123, 125, 133  
 Lalou, René 104, 116  
 Landauer, Carl 85, 86, 90, 98  
 Landino, Cristoforo 283, 287, 300  
 Langella, Giuseppe 427–429, 446  
 Langlet, Irène viii, xii, 27, 30, 32–34, 38,  
 40, 42, 103, 110, 112, 114, 116,  
 223, 224, 227, 243  
 Larkin, Philip 268, 277  
 Larson, Pär Gunnar 285, 297  
 Lavagetto, Mario 74, 80  
 Le Bris, Michel 38, 42  
 Ledda, Giuseppe 281, 300  
 Lejeune, Philippe 207, 218, 223, 243  
 Lemonnier, Camille 343, 356  
 Lentricchia, Frank 83, 98  
 Leonardi, Lino 285, 300  
 Leonelli, Giuseppe 47, 63  
 Leopardi, Giacomo 326, 332, 335, 338,  
 339  
 Lermontov, Michail Ju. 414, 421  
 Levi, Primo 359, 373  
 Levin, Harry 97, 98  
 Levin, Jurij D. 411, 413, 421  
 Lilli, Laura 188, 204  
 Livi, François 426, 446  
 Longhi, Roberto 69–71, 73, 77, 80  
 Lopate, Philip 121, 133  
 Lotman, Jurij M. 409, 421  
 Louette, Jean-François 17, 24, 110, 116  
 Louis, Annick 33, 35, 42  
 Lovito, Giovanni 282, 300



Lucía Megías, José Manuel 393, 394,  
396, 402, 403  
Luhmann, Niklas 160, 168  
Lukács, György 16, 25, 102, 116, 120, 133,  
153, 168, 172, 185, 207, 218  
Luperini, Romano 378, 391  
Lupinu, Giovanni 463  
Lutter, Christina 455, 463  
Lyotard, François 246, 265  
Lyotard, Jean-François 361, 373

## M

Macri, Oreste 435, 446  
Macé, Marielle vii, ix, xii, 102, 113, 117,  
153, 168  
Magno, Alberto 284, 297  
Maingueneau, Dominique 33, 42  
Majeranowski, Waclaw 329, 333, 339  
Malinowitz, Harriet 121, 133  
Mallarmé, Stéphane 439, 446  
Malpas, Simon 48, 63  
Manacorda, Giuliano 187, 204  
Mandel, Naomi 390, 391  
Manghetti, Gloria 428, 446  
Manica, Raffaele 72, 80, 153, 168  
Manigrasso, Leonardo 434, 437, 438,  
442, 446  
Mann, Thomas 155, 165, 168  
Manovich, Lev 246, 249, 250, 253, 265  
Manujlov, Viktor A. 415, 419, 421  
Marchesi, Valentina 429, 446  
Marchesini, Matteo 74, 80  
Marchesini, Roberto 166, 168  
Margolin, Jean-Claude 46, 63  
Margueritte, Victor 347, 356  
Marziale, Marco Valerio 7, 25  
Matar, Hisham 122, 133  
Matarrese, Tina 310, 322  
Maugendre, Louis-Alphonse 342, 356  
Maulnier, Thierry 104, 117  
Mauriac, François 348, 352–356  
Mauro, Rabano 294, 301  
Maury, Lucien 104, 117  
Mazza Galanti, Carlo 161, 168

Mazzoni, Francesco 284, 300  
Mazzoni, Guido 152, 168  
McCarthy, John Aloysius 30, 42  
McHale, Brian 379, 391  
Mcmillan, Sally 250, 265  
Meiss, Millard 290, 302  
Meizoz, Jérôme 35, 42  
Mellarini, Bruno 193, 204  
Menary, Richard 50, 64  
Mengaldo, Pier Vincenzo 50, 64, 306,  
310, 312, 322, 435, 446  
Migliorini, Bruno 305, 308, 322  
Mignini, Filippo 335, 339  
Miles, Adrian 261, 262, 265  
Mongili, Alessandro 463  
Montaigne, Michel de 153, 168  
Montale, Eugenio 429, 436, 440, 446  
Montaleone, Carlo 10, 25  
Montefoschi, Giorgio 273, 277  
Montherlant, Henry de 101–103, 107,  
108, 111–113, 117  
Moretti, Franco 28–31, 42  
Morgana, Silvia 307, 322  
Mouchet, Valeria 282, 301  
Munson, Marcella 454, 463  
Murray, Janet H. 249, 265  
Musil, Robert 165, 168

## N

Newman, Jane O. 361, 373  
Nussbaum, Martha 57, 64  
Nünning, Ansgar 455, 463  
Nünning, Vera 455, 463

## O

O’ Toole, Fintan 271, 277  
Oatley, Keith 57, 64  
Obaldia, Claire De x, xii  
Obaldia, Claire de 9, 10, 25  
Oppo, Anna Maria 450, 463  
Oustinoff, Michaël 460, 463

## P

Pace, Valentino 69, 80

Padoan, Giorgio 287, 290, 301  
 Palermo, Massimo 311, 322  
 Pampaloni, Geno 188, 204  
 Paquette, Jean-Marcel 227, 243  
 Paratore, Ettore 282, 301  
 Pascal, Blaise 110, 117  
 Pasquini, Laura 296, 301  
 Passage, Henry du 104, 105, 117  
 Pastoureau, Michel 282, 284, 285, 301  
 Pater, Walter 21, 25  
 Pautasso, Sergio 428, 446  
 Pavel, Thomas 152, 168  
 Pavese, Cesare 434, 446  
 Pecoraro, Francesco 151, 161, 166, 168  
 Pertile, Lino 366, 373  
 Peškovskij, Aleksandr M. 418, 422  
 Philips, Michael 157, 169  
 Picon, Gaétan 102, 117  
 Pigliaru, Antonio 459, 463  
 Pinotti, Andrea 184, 185  
 Pinotti, Giorgio 468, 469  
 Plet, Charles 345, 356  
 Plottel, Jeanine Parisier 46, 64  
 Poggi, Stefano 155, 169  
 Poggiogalli, Danilo 307–309, 311, 322  
 Porter, James 86, 98  
 Porter, Jeff 13, 25  
 Praloran, Marco 312, 314, 317, 322  
 Praz, Mario 2, 25  
 Prendergast, Christopher 29, 42  
 Prudenziò 296, 301  
 Puddu, Mario 458, 463  
 Pugliese, Stanislao 366, 373  
 Puškin, Aleksandr S. 411, 422  
 Płaszczewska, Olga 337, 339  
 Pöll, Bernhard 450, 463

## Q

Quaroni, Ludovico 161, 169

## R

Ragni, Eugenio 187, 204  
 Raimondi, Ezio 68, 80  
 Read, Herbert 412, 422

Recchio, Thomas 258, 265  
 Reisenleitner, Markus 455, 463  
 Renzi, Lorenzo 307–312, 322  
 Restoro d'Arezzo 286, 288, 301  
 Ricard, François vii, xii, 137, 138, 149  
 Rindler-Schjerve, Rosita 452, 463  
 Robert, Pascal 231, 243  
 Rocque, Lt-Colonel de la 105, 117  
 Rohlf's, Gerhard 307–312, 322  
 Rosaspina, Elisabetta 457, 463  
 Roy, Jules 104, 117  
 Rush, Fred 48, 64  
 Ruta, Maria Caterina 394, 403  
 Ryan, Marie-Laure 249, 265

## S

Saba, Guido 430, 446  
 Said, Edward W. 120, 122, 124, 125, 134, 207, 218  
 Salvi, Giampaolo 307–312, 322  
 Sanders, Scott Russell 96–98  
 Sanguineti, Edoardo 51, 64  
 Santagata, Marco 188, 203  
 Sanvitale, Francesca 187, 188, 190–204  
 Sapolsky, Robert 59, 64  
 Savage, John J. 293, 301  
 Schneider, Susan 157, 169  
 Schärf, Christian 172, 185  
 Scott, Korb 156, 167  
 Scott, Malcolm 352, 356  
 Sebald, Winfried Georg 371, 373  
 Segre, Cesare 273, 277, 306, 316, 317, 323  
 Selden, Raman 48, 64  
 Serianni, Luca 289, 301, 307, 323  
 Serry, Hervé 342, 356  
 Servio Grammatico 292, 301  
 Shallscross, Božena 209, 218  
 Siller, Barbara 453, 463  
 Silverstein, Theodore 297, 301  
 Simonetti, Gianluigi 154, 163, 169  
 Singleton, Charles S. 290, 302  
 Siviglia, Isidoro da 284, 299  
 Soar, Matt 245, 265  
 Sodi, Risa B. 366, 373

Soffici, Ardengo 426, 446  
 Soldani, Arnaldo 320, 323  
 Solmi, Sergio 430, 433, 436, 437, 441, 447  
 Sontag, Susan 48, 64  
 Sorel, Marie 104, 117  
 Sosnowski, Saúl 38, 42  
 Spaggiari, Barbara 285, 294, 295, 302  
 Spano, Giovanni 458, 463  
 Spignoli, Teresa 435, 442, 447  
 Spilka, Mark 36, 42  
 Spivak, Gayatri Chakravorty 123, 134  
 Stanghellini, Arturo 336, 339  
 Stara, Arrigo 158, 169  
 Stark, Vadim P. 409, 422  
 Starobinski, Jean 207, 218  
 Stella, Angelo 305, 306, 323  
 Stephen, Leslie 18, 25  
 Sterrenburg, Lee 408, 422  
 Stuckey-French, Ned 13, 25  
 Surkov, Aleksej A. 412, 422

## T

Tarrow, Susan R. 372, 373  
 Taviani, Ferdinando 53, 64  
 Tavoni, Mirko 282, 302  
 Taylor, Charles 10, 25  
 Thibaudet, Albert 102, 117  
 Thier, Aaron 129, 134  
 Thérive, André 104, 117  
 Tournon, André 11, 25  
 Trice, Roberta 426, 447  
 Trzeciak, Małgorzata 326, 334, 339  
 Turgenev, Aleksandr I. 411, 422  
 Turner, Mark 51, 62, 64  
 Turolla, Enzo 320, 323

## U

Ugniewska, Joanna 327–331, 333, 335–337, 339  
 Ugucione da Pisa 283, 302  
 Unamuno, Miguel de 106, 109–III, 117  
 Ungaretti, Giuseppe 431, 433, 436, 438, 440, 441, 447

Usher, Jonathan 359, 366, 373

## V

Vail, Jeffrey 408, 422  
 Valeri, Diego 433, 437, 441, 447  
 Vermeule, Blakey 57, 64  
 Viala, Alain 35, 42  
 Vidal, Gore 268, 270, 271, 277  
 Villey, Pierre 11, 25  
 Vinogradov, Viktor V. 410, 422  
 Vitale, Maurizio 309, 310, 312, 323  
 Vittorio, Sereni 54, 64

## W

Wagner, Birgit 461, 463  
 Wagner, Max Leopold 458, 463  
 Wake, Paul 48, 63  
 Wallace, David Foster 156, 169  
 Wallerstein, Immanuel 28, 42  
 Wartburg, Walther von 291, 299  
 Wataghin, Lucia 76, 80  
 Weisberg, Jessica 255, 265  
 Wellek, René 83, 84, 98  
 Wells, Herbert George 5, 25  
 Werner, Theresa 121, 134  
 White, Elwyn Brooks 7, 25  
 White, Hayden 87, 98  
 Williams, John 128, 134  
 Williams, Patrick 126, 133  
 Wilson, Rita 451, 457, 460, 461, 463  
 Wimsatt, William K. 48, 64  
 Winnicott, Donald 232, 243, 244  
 Wood, James 387, 388, 391  
 Woolf, Virginia 17, 19–22, 25, 26  
 Wordsworth, William 15, 26  
 Wright Mills, Charles 383, 391  
 Wright, Simona 189, 195, 204

## Z

Zagajewski, Adam 211–213, 215–218  
 Zakai, Avihu 86, 98  
 Zanato, Tiziano 311, 323  
 Zawadyński, Tomasz 331, 339  
 Zdziechowski, Marian 329, 334, 339

Zinato, Emanuele 76, 80

Ziolkowski, Theodore 177, 185

Zumthor, Paul 395, 403

Zunshine, Lisa 184, 185

Zylinska, Joanna 249, 265

□

Šan-Girej, Akim P. 414, 422

Žižek, Slavoj 157, 169

□

Ermolenko, Valerij A. 413, 421



## 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 Matteo Fadini, Alice Loda, Federico Saviotti e Carlo Tirinanzi De Medici; della sezione *Teoria e pratica della traduzione* Andrea Binelli, Giorgia Falceri e Stefano Pradel; della sezione *Reprints* Camilla Russo e Alessandra E. Visinoni.

La correzione delle bozze e il controllo bibliografico sono stati svolti da Andrea Binelli, Simona Carretta, Paolo Colombo, Claudia Crocco, Matteo Fadini, Fabrizio Impellizzeri, Daniela Mariani, Adalgisa Mingati, Stefano Pradel, Federico Saviotti, Carlo Tirinanzi De Medici.

Il progetto grafico è opera di Matteo Fadini,<sup>3</sup> l'impaginazione è curata da Claudia Crocco 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 Claudia Crocco e Matteo Fadini.

Tutto il resto è stato lavoro collettivo della Redazione.

---

<sup>3</sup> Per i fondamentali consigli e aiuti, si ringraziano i frequentatori del forum [GJT](#), in particolare Claudio Beccari, Francesco Endrici, Roberto Giacomelli, Enrico Gregorio e Ivan Vallbusa.





# TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 9 - MAGGIO 2018

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari*

*Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

<http://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* e per le sezione monografiche possono pervenire secondo le modalità e le scadenze reperibili nei relativi *call for contribution*, pubblicate a cadenza semestrale. 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 numero VII (2017) 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.