

# TICONTRE

---

TEORIA TESTO TRADUZIONE

10

---

20  
18

**T**  
**B**

## TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 10 - NOVEMBRE 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),  
MARTINA BERTOLDI, ANDREA BINELLI, CLAUDIA CROCCO,  
MATTEO FADINI, ADALGISA MINGATI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

### Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Ferrara*), 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 (*Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*).

### Redazione

FEDERICA C. ABRAMO (*Trento*), VALENTINO BALDI (*Siena Stranieri*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), MARTINA BERTOLDI (*Trento*), ANDREA BINELLI (*Trento*), SIMONA CARRETTA (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Roma Sapienza*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), PAOLO COLOMBO (*Trento*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), SABRINA FRANCESCONI (*Trento*), FILIPPO GOBBO (*Pisa*), CARLA GUBERT (*Trento*), FABRIZIO IMPELLIZZERI (*Catania*), ALICE LODA (*UT Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento*), ISABELLA MATTAZZI (*Ferrara*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), GIACOMO MORBIATO (*Padova*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), CHIARA POLLI (*Trento*), STEFANO PRADEL (*Trento*), NICOLÒ RUBBI (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), GABRIELE SORICE (*Trento*), DOMINIC STEWART (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), MARCO VILLA (*Siena*), ALESSANDRA E. 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 – X (2018)

<b>EROS E MELANCOLIA NELLA POESIA MODERNA E CONTEMPORANEA</b> a cura di Fulvio Ferrari, Lorenzo Mari e Stefano Pradel	<b>v</b>
<i>Eros e melancolia: una nota a margine</i>	vii
SYLVIA KRATOCHVIL, <i>Le regard mélancolique dans la poésie de Baudelaire</i>	i
SERGIO SCARTOZZI, <i>L'unione impossibile. Tessiture della melancolia pascoliana</i>	21
LORETTA FRATTALE, « <i>Bandadas de mujeres desnudas van dejando / olor a sexo de alma por el aire violeta...</i> ». <i>Eros e malinconia nella poesia del primo Jiménez</i>	35
GÖKÇE ERGENEKON, <i>Le désir et le désert. L'écriture érotique du deuil dans Corps mémorable de Paul Éluard</i>	51
ARMANDO LÓPEZ CASTRO, <i>El decir erótico de José Lezama Lima</i>	71
STEFANO PRADEL, <i>Escribir en/de los cuerpos: erotismo y metapoesía en José Ángel Valente</i>	93
CARMEN BONASERA, « <i>Io che bruciavo di passione</i> ». <i>Rappresentazioni dell'eros inquieto nella poesia femminile del secondo novecento</i>	115
ALICE LODA, <i>Corpo e tempo. Eros and Melancholy in Gëzim Hajdari's transmediterranean poetics</i>	137
MARIO MARTÍN GIJÓN, <i>Mellon Collie and the Infinite Sadness. Metamorfosis de la melancolía en tres poetas españoles del nuevo milenio</i>	169
ROBERTO BATISTI, <i>Espressioni dell'eros infelice in due poeti italiani del nuovo millennio</i>	181
<b>SAGGI</b>	<b>203</b>
MATTEO FADINI, <i>Cinque edizioni sine notis di letteratura popolare in copia unica: attribuzione agli stampatori ed edizione dei testi poetici</i>	205
CLAIRE MARCHÉ, <i>Enjeux de la composition vocale et musicale du dernier roman de Kosmas Politis : étude du manuscrit de Terminus (Τέξμα, 1975)</i>	239
ANDREA RONDINI, <i>Delirio di immobilità. Gli stati di grazia di Davide Orecchio</i>	257
<b>TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE</b>	<b>277</b>
GIULIA MASTROPIETRO, <i>Filastrocche e giochi di parole: tradurre un romanzo per bambini</i>	279
MARÍA NIEVES ARRIBAS, <i>El inevitable residuo traductivo en la novela Patria de Fernando Aramburu</i>	289
ELISA FORTUNATO, <i>Un Huxley italiano nel ventennio fascista</i>	321
<b>INDICE DEI NOMI (a cura di C. Crocco e M. Fadini)</b>	<b>353</b>
<b>INDICE CUMULATIVO NUMERI I (2014) – X (2018)</b>	<b>359</b>
<b>CREDITI</b>	<b>373</b>



ÈROS E MELANCOLIA NELLA POESIA  
MODERNA E CONTEMPORANEA

A CURA DI FULVIO FERRARI, LORENZO MARI E STEFANO PRADEL



## EROS E MELANCOLIA: UNA NOTA A MARGINE

FULVIO FERRARI, LORENZO MARI E STEFANO PRADEL

La progettazione e costruzione di questo monografico, dedicato alla relazione tra *Eros e melancolia nella poesia moderna e contemporanea*, nasce dalla percezione di un progressivo sfaldarsi di una tradizione critica che, almeno fino alla fine dell'Ottocento, aveva generato, nella relazione tra questi due termini, un immaginario poetico ed estetico complesso e che trovava le proprie radici negli albori stessi del pensiero occidentale. La produttività critico-letteraria della relazione tra Eros e melancolia, infatti, è visibile negli innumerevoli trattati dedicati a questo tema sotto il profilo medico, filosofico ed estetico, che hanno costellato la storia del pensiero europeo fin dalle sue origini. Produttività, questa, che pare venir meno con il traslarsi del tema all'investigazione psicologica e psichiatrica inaugurata da Freud, assumendo così una specializzazione analitica che va a collocarsi, in breve tempo, al di fuori dell'ambito di discussione propriamente letterario.

La percezione di questa disgregazione si è presto conformata, per i curatori di questo monografico, come una necessità operativa: necessità di saldare questa frattura (una volta appuratane l'effettiva esistenza), o quantomeno di indicarla, per stabilirne le cause e possibilmente individuare le tendenze critico-letterarie che da questa frattura emergono e sono modellate, dato che in tale senso, il lavoro dei poeti non si è mai interrotto. In questo nostro modesto, in ampiezza ma non in ambizione, contributo, ci auguriamo di saper instillare nel lettore una curiosità su di una questione e una problematica che riteniamo tanto affascinanti quanto importanti in grado di offrirci una prospettiva storico-critica solida per aggirare, o assecondare, l'intrinseca fluidità e frammentarietà della poesia moderna, prima, e contemporanea, dopo (e ora).

Queste poche pagine presentate a maniera d'introduzione non hanno, né possono avere, carattere di esaustività. Piuttosto, vogliono segnalare l'ampiezza e la complessità di un argomento che, nel suo andamento storico, caratterizza secondo molteplici aspetti la cultura europea. Perdoni quindi il lettore la superficialità di una tale riduzione, che ha come unico obiettivo quello di indicare un punto di partenza, una linea essenziale che si snoda attraverso una grande varietà di ambiti disciplinari diversi, ma allo stesso contigui e spesso intersecanti.

### I LA «MALATTIA D'AMORE»: ACCENNI DI UNA COMPLESSITÀ STORICA

Nella domanda che apre e sostiene il celebre lavoro antologico di Roberto Gigliucci, la melancolia si ammette come tratto costitutivo dell'uomo europeo («Perché l'*homo europeus* è fondamentalmente un *homo melancholicus*?»).<sup>1</sup> Ciò si deve, in buona misura, alla definizione, sempre incerta e contraddittoria, a volte agglomerante ed altre volte escludente ma, in definitiva, sempre polimorfica, che la melancolia ha assunto nel corso

<sup>1</sup> ROBERTO GIGLIUCCI, *La melancolia*, Milano, Rizzoli, 2009, p. 5.

della storia del pensiero occidentale occupandone, per lungo tempo, l'immaginazione speculativa, scientifica e letteraria.

Il celebre *Problema XXX, 1* attribuito ad Aristotele, non solo apre la strada al trattamento della melancolia da parte della scuola dei peripatetici ma, per quel che ci riguarda, pone al centro del dibattito la coincidenza del temperamento melanconico all'eccezionalità, o genialità, degli individui, che investe in gran parte anche i poeti caricandoli, fino ad oggi, di un radicato pregiudizio. Nell'arrivare a riconoscere affinità fisiatrica tra melancolia e innamoramento, lo pseudo-Aristotele segna, in maniera indissolubile, l'intrecciarsi di Eros e melancolia in quella categoria che verrà conosciuta come *aegritudo amoris*, nozione che viene approfondita da Areteo e che costituisce, nella molteplicità delle sue supposte cause mediche, una vera e propria «malattia d'amore».<sup>2</sup>

Nella bile nera, uno dei quattro umori che regolano il precario equilibrio costituzionale dell'uomo, viene riconosciuta la causa di una serie di malattie che investono l'individuo sia dal punto di vista fisico, che da quelli psichico ed emotivo. Questa nozione si afferma in realtà già a partire dalla fine del V secolo a.C. per azione della scuola ippocratica (e allo sforzo di trasmissione di Polibio di Coò, genero di Ippocrate), anche grazie agli sviluppi in seno allo studio della follia che si estende al campo letterario per mano dei tragediografi greci e che arriva a percepire l'eroticismo come una passione che assoggetta l'individuo al pari di una malattia. Lo sconvolgimento erotico, che quando rimane insoddisfatto si trasforma in patologia malinconica, interessa grandemente non solo i medici ma anche i filosofi. Così è per Platone (poi ripreso dai neoplatonici e da Marsilio Ficino nel Rinascimento), che nel *Cratilo* prima e nel *Simposio* poi, si interroga sulla natura della pulsione erotica fino a distinguere l'attrazione per l'ideale (Eros positivo, che conserva lo stato di salute) dall'attrazione sessuale e passionale (Eros negativo, che causa lo stato di malattia).<sup>3</sup>

La teoria umorale della scuola ippocratica si sviluppa con Rufo di Efeso (*De natura hominis*, I secolo a.C.), e si organizza e arricchisce nelle speculazioni mediche di Galeano, tramandate poi, attraverso il lavoro di recupero e traduzione dei medici arabi, agli studiosi medievali. Erotismo e melancolia continuano a intrecciarsi lungo tutta la storia, prima medica e poi letteraria,<sup>4</sup> spesso in una reciprocità di cause ed effetti, altre volte per analogia sintomatica o fisiatrica. Lo studio della melancolia da un punto di vista medico implica, o spesso accorpa, lo studio dell'*aegritudo amoris*, sebbene essa spesso si distingua, per l'occasionalità del disturbo, dalla melancolia, la quale implica piuttosto una sorta di patologia data dalla disposizione naturale. Tuttavia, per la classicità tutta, la malattia d'amore, sebbene potesse essere valutata e giudicata nelle sue implicazioni morali, non veniva percepita da un punto di vista metafisico. Sarà solo con le riflessioni dei Padri della Chiesa che la melancolia erotica assume delle connotazioni nefaste da questo punto di vista, tacciando la passione erotica, da una parte, e lo stato depressivo-malinconico, dall'altra, come forme di preclusione della salvezza (circa sei secoli più tardi sarà Hilde-

2 ARISTOTELES, *La «melanconia» dell'uomo di genio*, a cura di CARLO ANGELINO e ENRICA SALVANESCHI, Genova, Il Melangolo, 1981.

3 MASSIMO CIAVOLELLA, *La «malattia d'amore» dall'Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1976, pp. 15-19.

4 Si distinguono inizialmente tra due correnti – scientifico-filosofica, da una parte, e letteraria, dall'altra – che, a partire dal I secolo d.C. mostrano un graduale processo di osmosi. Si veda *ivi*, p. 23.



garda di Bingen a sostenere esplicitamente che la melancolia è dovuta alla caduta edenica dell'uomo e alla perdita dello stato adamitico).<sup>5</sup>

Nella transizione all'età medievale i sintomi della malattia amorosa rimangono invariati e la relazione con la malattia mentale si rafforza. L'attività ossessiva del pensiero, eccitata da stimoli esteriori e che causa il *furor* erotico, è analoga a quella che provoca lo stato melancolico, per cui la malattia d'amore e la depressione assumono connotazioni simili, legandosi nella reciprocità di cause ed effetti soprattutto perché la prima, spesso, tracima nella seconda. I medici medievali centrano i propri sforzi nello scovare terapie adeguate a prevenire non solo la melancolia amorosa, ma anche la follia che da essa deriva e, nei casi più estremi, la morte ineluttabile a cui è condannato l'amante insoddisfatto.

L'eredità medico-scientifica dell'Antichità viene raccolta dai medici arabi che, attraverso un metodico lavoro di traduzione e assimilazione, fanno del pensiero aristotelico e galeniano la base per le loro ricerche. È il caso di Rhazes (*Liber Continens*), Avicenna (*Canone*), Ibn Eddjezzar e quindi di Ben Gezla (*Tacuini aegritudinum*), attivi tra il 900 e il 1100 circa. Questi ultimi due, in particolare, nella traduzione in latino delle loro opere, accennano per la prima volta alla malattia d'amore come *amor hereos*,<sup>6</sup> specificandone la causa in un eccesso di bile nera (che provoca, tra le altre cose, un'ossessione smodata del pensiero e dell'immaginazione) che porta alla melancolia, stringendo ancor più la vicinanza tra i due stati mentali e patologici.

L'eredità araba viene raccolta prima dalla Scuola di Salerno, a cui appartiene Costantino Africano e al quale si devono molte delle traduzioni in latino dei trattati medici arabi nonché il sintagma *amor hereos*, e poi dall'Università di Bologna, di cui ricordiamo Guglielmo da Saliceto e il suo *Cirurgia* (1275). Nel tardo Medioevo, la malattia d'amore, sotto la nuova nomenclatura *hereos*, si affranca progressivamente dal suo ruolo di dipendenza dalla melancolia, per diventare quindi agente o causa.<sup>7</sup>

Come accennato poc'anzi, la speculazione scientifica spesso si muove, per contaminazione o osmosi, con la produzione letteraria. Le connessioni, i rimandi e lo sfruttamento della malattia d'amore a livello di tema o motivo pervadono tutta la letteratura tardo-medievale, da *Il collare della colomba* di Ibn Hazm (1022 circa), al *De Amore* di Andrea Cappellano (seconda metà del XII secolo), passando per la lirica provenzale e il *Libro del buen amor* di Juan Ruíz (1330) fino al *Decameron* di Boccaccio (1350-1353).

Tuttavia, l'*amor hereos*, così come la melancolia, conoscono il proprio apogeo nel periodo rinascimentale e barocco in quell'epoca compresa tra *El libro dell'amore* (1469) di Marsilio Ficino, che raccoglie tutta la tradizione anteriore e la rilegge in chiave platoniana, e *The Anatomy of Melancholy* (1621) di Burton. Il libro di Ficino<sup>8</sup> ha il valore di sistematizzare, partendo dalla nozione platonica di Eros, i meccanismi dell'innamoramento (la centralità degli occhi e l'azione degli spiriti nel catturare l'immaginazione) e pone in relazione anima, amore e ideale divino (rafforzando, implicitamente, l'idea che la malattia d'amore sia una degenerazione di questo sistema). Il lungo trattato di Bur-

<sup>5</sup> *Ivi*, pp. 37-39.

<sup>6</sup> La questione è ben riassunta da GIORGIO AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2011 [1977], pp. 15-19.

<sup>7</sup> CIAVOLELLA, *La "malattia d'amore" dall'Antichità al Medioevo*, cit., p. 84.

<sup>8</sup> MARSILIO FICINO, *El libro dell'amore*, a cura di SANDRA NICCOLI, Firenze, Leo S. Olschki, 1987.

ton,<sup>9</sup> invece, si propone come summa del pensiero rinascimentale-barocco, tentando un approccio scientifico alla melancolia e dedicando il terzo, voluminoso, capitolo alla melancolia amorosa. Quest'epoca vede, per l'appunto, un fiorire di trattati medico-filosofici e di memorabili opere letterarie che si interrogano sulla natura e sugli effetti della melancolia e dell'Eros frustrato che spesso la causa. Senza nessuna pretesa di esaustività ricordiamo solamente le seguenti opere, in cui amore, melancolia e follia si incrociano e sovrappongono: l'*Orlando innamorato* (1483) di Boiardo, la *Comedia de Calisto y Melibea* (nella sua prima edizione del 1499, poi diventata *Tragicomedia* e infine conosciuta come *La Celestina*) di Rojas, *Los diálogos de filosofía natural y moral* (1558) di Pedro de Mercado, *Examen de ingenios para las ciencias* (1575) di Juan Huarte de San Juan, *Libro de la melancolía* (1585) di Andrés Velázquez, *Romeo and Juliet* (1597) di Shakespeare, *Don Quijote* (1605) di Cervantes, *Maladie d'amour ou mélancolie érotique* (1623) di Jacques Ferrand o *The Lover's Melancholy* (1634) di John Ford, tra i tanti altri.

Con l'aprirsi dell'era romantica, la malattia d'amore perde, in gran parte, la propria valenza per così dire medica e viene raccolta, a livello tematico dalla letteratura mentre permane l'idea di melancolia come vera e propria malattia che imperversa per tutto il secolo XIX. *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), presenta in maniera emblematica la figura dell'innamorato come eroe tragico, destinato alla sofferenza e alla morte, ponendosi come modello di riferimento per la successiva lirica della *Frühromantik*, in particolare di Schlegel e Novalis. Eros si accompagna ora alla morte, Thanatos, come si può vedere anche nella poesia di Keats o Wordsworth fino al *Tristan und Isolde* (1859) di Wagner.

## 2 DA MELENCOLIA I ALLA MELANCOLIA 2.0. PROSPETTIVE MODERNE E CONTEMPORANEE SU ÈROS E MELANCOLIA

Forte di questa tradizione plurisecolare, la complessa relazione tra Eros e melancolia ritorna anche nella storia della poesia occidentale moderna e contemporanea, dimostrando così di non essere affatto un aspetto tematico-ideologico accessorio o di durata limitata nel tempo. Si può osservare, in primo luogo, come Eros e melancolia siano profondamente intrecciate nell'opera di Charles Baudelaire, che è ormai convenzionalmente considerata come momento inaugurale della modernità poetica euro-americana; al tempo stesso, come rileva Agamben in *Stanze*,<sup>10</sup> a colpire Baudelaire è soltanto la terza tra le "epidemie" di melancolia che si sono succedute, dal Medio Evo sino a oggi, nella storia della cultura europea. Dopo quelle degli artisti rinascimentali (Michelangelo, Dürer, Pontormo) e dei letterati elisabettiani,<sup>11</sup> l'epidemia di melancolia iniziata nella seconda metà dell'Ottocento affratellerebbe quindi Baudelaire a Thomas De Quincey, Samuel Taylor Coleridge e August Strindberg, ma anche a Gérard de Nerval e Joris-Karl Huysmans.

<sup>9</sup> ROBERT BURTON, *L'anatomia della malinconia. Introduzione*, a cura di JEAN STAROBINSKI, trad. da GIOVANNA FRANCI, Venezia, Marsilio, 1993.

<sup>10</sup> AGAMBEN, *Stanze*, cit., p. 16.

<sup>11</sup> LAWRENCE BABB, *The Elizabethan Malady. A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642*, East Lansing, Michigan State College Press, 1951.

A questo proposito, sembra opportuno sottolineare come l'approccio di Agamben unisca in una sola costellazione culturale e politica il romanticismo di Nerval e il decadentismo di Huysmans, passando per il fulcro baudelairiano: non si tratta qui di riaprire l'ampia e complessa questione del rapporto tra Agamben e lo storicismo interpretativo, bensì di ribadire come l'analisi del rapporto tra Eros e melancolia, nei testi che saranno presi in esame, non possa portare alla costruzione di una storiografia lineare ed esaustiva, illuminando piuttosto l'esistenza di multipli campi di tensione, attivi non solo dal punto di vista tematico-ideologico ma anche da quello più squisitamente epistemologico. Coglie in pieno la complessità di questa filiazione il primo articolo del numero, a firma di Sylvia Kratochvil, intitolato *Le regard mélancolique dans la poésie de Baudelaire*, dove l'ossimoro baudelairiano degli «occhi senza sguardo» è ricondotto alla metaforica nervaliana, altrettanto ossimorica, del «sole nero». Al tempo stesso, seguendo e approfondendo la lettura benjaminiana, l'eros melancolico di Baudelaire può essere letto secondo un'opzione critica, che si attiva, dispiegando il proprio potenziale utopico, non soltanto per quel che riguarda l'epoca di Baudelaire, ma anche per il tempo a venire.

In Benjamin, tuttavia, l'idea di «utopia critica» è associata anche a una visione dichiaratamente materialista – come sottolinea sempre Kratochvil – che la rende utopia del corpo, in stretta connessione con il potenziale di emancipazione dell'arte ricercato da alcuni movimenti di avanguardia, come il dadaismo, il surrealismo o l'espressionismo. Ed è grazie a questa prospettiva teorica, più che al semplice passaggio di testimone all'interno di una specifica tradizione letteraria nazionale, che le tematiche di questo saggio si legano a quelle dell'articolo di Gökce Ergenekon, *Le désir et le désert*, dedicato all'analisi di *Corps mémorable* (1948) di Paul Éluard. I processi di elaborazione del lutto attivi nella scrittura di *Corps mémorable*, infatti, dispiegano un rapporto tra melancolia ed Eros – assimilabile a quella «isteria tanato-erotica» analizzata da Henry Staten in un'opera di capitale importanza per questi studi come *Eros in Mourning* (1995) –<sup>12</sup> che peraltro non manca di presentare una serie di valenze positive, evitando esiti disperati o di mera impotenza.

Se un simile percorso attraversa parecchi decenni, instaurando relazioni proficue tra le opere di Baudelaire, di Éluard e di altri autori, senza per questo presumere una specificità letteraria nazionale, sembra opportuno d'altra parte osservare come il nesso tra Eros e melancolia attivi comunque figurazioni diverse e peculiari in altre tradizioni e costellazioni. Ne è un esempio e l'opera di Giovanni Pascoli, analizzata da Sergio Scartozzi nell'articolo *L'unione impossibile. Tessiture della melancolia pascoliana* con particolare riferimento alla temperie culturale *fin de siècle*. La crisi del positivismo e l'emersione socio-culturale dei movimenti esoterici, rappresentati in modo paradigmatico dall'opera di Rudolf Steiner (1861-1925), forniscono un valido spunto all'autore per affiancare alla solida tradizione critica pascoliana di matrice più o meno psicanalitica, che ha annoverato tra i suoi esponenti Cesare Garboli e Fausto Curi, una diversa e promettente prospettiva storico-culturale (dove, ancora una volta, alla linearità delle storiografie tradizionali della modernità si giustappongono, o anche contrappongono, nuove possibilità epistemologiche).

<sup>12</sup> HENRY STATEN, *Eros in mourning: Homer to Lacan*, Baltimora, Johns Hopkins University Press, 1995.

A completare uno fra i tanti possibili percorsi di ricerca sul tema, tra Ottocento e primo Novecento, interviene il saggio di Loretta Frattale, che alla scrittura melanconica ha già dedicato, in passato, importanti riflessioni in merito al modernismo spagnolo.<sup>13</sup> Concentrando qui l'attenzione sulla prima fase dell'opera poetica di Juan Ramón Jiménez, e in particolare su *Libros de amor*, scritto nel 1913 ma pubblicato solo molti anni dopo, Frattale evidenzia come il nesso tra Eros e melancolia funga da catalizzatore di negoziazioni e trasformazioni all'interno dell'opera juanramoniana, ampliandone e precisandone le oscillazioni tra un'estetica di matrice parnassiano-simbolista e un umanesimo spiritualista che richiede alla poesia la ricerca dell'autenticità della parola.

Obiettivo, quest'ultimo, che non può che entrare in crisi nel Novecento, secolo che, del resto, si apre nel segno sia della psicanalisi sia dei primi studi monografici ed esaustivi della melancolia nelle arti, a firma di Raymond Klibansky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl,<sup>14</sup> sulla base delle precedenti analisi di Karl Giehlow e, soprattutto di Aby Warburg. In questo senso, non sembra accidentale il fatto che, davanti alle interrogazioni analitiche e implicitamente demistificanti della psiche o dell'iconologia, il percorso prosegua oltreoceano, con lo studio critico sul *decir erótico* nella poesia dell'autore cubano José Lezama Lima ad opera di Armando López Castro. Analizzando la relazione tra Eros e melancolia all'interno dell'opera lezamiana, López Castro sottolinea il fatto che la figurazione che ne emerge non è circolare, bensì serpentiforme, evitando così «la pesadumbre del círculo» (che rinvia alla pesantezza della melancolia stessa) e aprendosi piuttosto, e positivamente, alla «alegría de la espiral».

Movimento avvolgente che torna a toccare la tradizione poetica europea, se si considera l'influenza dell'opera di Lezama Lima su quella di José Ángel Valente. Il *pulpo* lezamiano, con il suo *tanteo* corporale come forma sensitiva di approcciarsi e conoscere il reale si propone come lezione fondamentale per la ricerca valentiana, in cui il corpo, veicolo e centro dell'esperienza, assurge a nucleo indiscusso della riflessione che circonda il fare poetico. Nel contributo di Stefano Pradel è possibile vedere come Valente passi da un trattamento del tema amoroso in chiave pessimista a una vera e propria liberazione dell'Eros in senso vitalista nella scrittura della maturità, per la quale l'atto sessuale diventa atto conoscitivo del reale e della natura stessa della parola poetica. Scrivere del corpo diventa quindi scrivere *con* e *nel* corpo come forma privilegiata per il raggiungimento del centro ineffabile dell'esperienza lirica.

Un simile percorso tra Europa e Americhe è suggerito da Carmen Bonasera, nell'altro contributo che guarda alla poesia del secondo Novecento, concentrandosi sulle “rappresentazioni dell'eros inquieto” nelle opere di Alejandra Pizarnik, Sylvia Plath e Amelia Rosselli. L'inquietudine, che imprime anch'essa movimento e dinamismo al nesso tra Eros e melancolia, deriva sì dal portato esistenziale di queste tre autrici, ma non è interpretabile solo sulla base di una critica biografica o identitaria, legandosi piuttosto, come sottolinea Bonasera, ad un sempre presente impulso vitalistico. L'esito di queste tensio-

<sup>13</sup> LORETTA FRATTALE, *Melanconia, crisi, creatività nella letteratura spagnola tra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni, 2005.

<sup>14</sup> ERWIN PANOFSKY, RAYMOND KLIBANSKY e FRITZ SAXL, *Saturno e la melancolia. Studi di storia di filosofia naturale, religione e arte*, Torino, Einaudi, 1983; ERWIN PANOFSKY e FRITZ SAXL, *La «Melencolia I» di Dürer. Una ricerca storica sulle fonti e i tipi figurativi*, Macerata, Quodlibet, 2018.

ni è centripeto e, di nuovo, spiraliforme, come si può osservare in questo incipit di una poesia tratta da *Documento* (1976) di Amelia Rosselli: «La passione mi divorò giustamente / la passione mi divise fortemente / la passione mi ricondusse saggiamente / io saggiamente mi ricondussi...».

Si cita questo testo, poiché «dividere» e «ricondurre», sin dall'epos omerico, sono assunti che si possono considerare anche come istanze di viaggio, potendo fungere da premessa anche per la «poetica transmediterranea» di Gëzim Hajdari, affrontata, nel saggio *Corpo e tempo. Eros and Melancholy in Gëzim Hajdari's Transmediterranean Poetics*, da Alice Loda. Anche nel caso del poeta italiano di origini albanesi, infatti, si può osservare come il nesso Eros-melancholia attivi una serie di trasformazioni all'interno della sua opera (passando da un primo focus sull'alterità a un'indagine sul corpo e, infine, a quella sull'eros), producendo, al tempo stesso, una progressiva inclusione della sua opera in una costellazione transmediterranea comprendente anche autori canonici come Kavafis, Adonis, Prévert o Hikmet.

Lo studio dell'opera poetica, di durata ormai più che ventennale, di Gëzim Hajdari è solo il primo dei tre affondi che riguardano la produzione poetica più recente. Concorrono a disegnare questo scenario anche i saggi di Mario Martín Gijón e Roberto Batisti, dedicati rispettivamente alla poesia contemporanea in lingua spagnola (Julio César Galán, Juan Andrés García Román e Pablo López Carballo) e italiana (Marco Malvestio e Simone Burratti) delle generazioni più recenti. Il saggio di Martín Gijón prende le mosse dalla cultura musicale degli anni Novanta – citando il disco per antonimia della melancholia grunge: *Mellon Collie and the Infinite Sadness* (1995) degli Smashing Pumpkins – per poi rivelare le direttrici più contemporanee secondo le quali si sviluppa il nesso Eros-melancholia nelle opere di queste autori: la sconfitta degli ideali, la distanza fisica o spirituale dalla persona amata, o ancora la perdita della referenzialità, in uno scenario socio-culturale sempre più complesso e al tempo stesso sempre più destrutturato.

Per quanto riguarda invece il panorama italiano, Batisti sceglie due autori, Marco Malvestio e Simone Burratti, che non risultano esplicitamente legati alle «scritture di ricerca» descritte nell'introduzione del suo articolo, e che comprenderebbero, ad esempio, un «melanconico trattatista»<sup>15</sup> come Manuel Micaletto o anche il più dissacrante Andrea Leonessa. Ne emerge, secondo modalità di volta in volta peculiari, un medesimo «eros infelice»: la declinazione del nesso Eros-melancholia che si registra nelle loro opere, infatti, ben si attaglia a una delle più lucide analisi delle trasformazioni dell'Eros in epoca contemporanea, come quella del filosofo di origini coreane Byung Chul-Han. In *Eros e agonia*, infatti, Han scrive «L'Eros riguarda l'Altro nel senso enfatico, che non si lascia risolvere nel regime dell'Io. Nell'inferno dell'Uguale, a cui la società contemporanea assomiglia sempre più, non c'è perciò alcuna esperienza erotica».<sup>16</sup> Davanti all'*Espulsione dell'Altro*,<sup>17</sup> per citare un'altra opera del filosofo, restano poche strade da battere; una di queste, tratte dall'analisi del film *Melancholia* (2011) di Lars Von Trier, suggerisce di

15 ANTONIO LORETO, *Quattro scritture: Testa, Zaffarano, Micaletto, Bellomi e la metafora*, in «il verri», 1 (2012), p. 98.

16 BYUNG-CHUL HAN, *Eros in agonia*, trad. da FEDERICA BUONGIORNO, Milano, Nottetempo, 2013, p. 6.

17 BYUNG-CHUL HAN, *L'espulsione dell'Altro: società, percezione e comunicazione oggi*, Roma, Nottetempo, 2017.

attendere alla «dialettica del disastro» che incombe sulla contemporaneità, per poi riemergere con una rinnovata convinzione: «L'Eros, il desiderio erotico, vince la depressione, conduce dall'inferno dell'Uguale, all'atopia, anzi all'atopia del totalmente Altro. [...] L'avventura disastrosa si trasforma inaspettatamente in fortuna».<sup>18</sup>

Una fortuna che è anche fortuna poetica, si potrebbe dire: dall'utopia critica di Benjamin all'atopia di Han, la relazione tra Eros e melancolia continua ad essere mobile e produttiva, rinnovando così, all'interno di ogni singola opera poetica, e di ogni costellazione letteraria, le sue possibilità di negoziazione e trasformazione.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGAMBEN, GIORGIO, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2011 [1977]. (Citato alle pp. ix, x.)
- ARISTOTELES, *La «melanconia» dell'uomo di genio*, a cura di CARLO ANGELINO e ENRICA SALVANESCHI, Genova, Il Melangolo, 1981. (Citato a p. viii.)
- BABB, LAWRENCE, *The Elizabethan Malady. A Study of Melancholia in English Literature from 1580 to 1642*, East Lansing, Michigan State College Press, 1951. (Citato a p. x.)
- BURTON, ROBERT, *L'anatomia della malinconia. Introduzione*, a cura di JEAN STAROBINSKI, trad. da GIOVANNA FRANCI, Venezia, Marsilio, 1993. (Citato a p. x.)
- CIAVOLELLA, MASSIMO, *La "malattia d'amore" dall'Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1976. (Citato alle pp. viii, ix.)
- FICINO, MARSILIO, *El libro dell'amore*, a cura di SANDRA NICCOLI, Firenze, Leo S. Olschki, 1987. (Citato a p. ix.)
- FRATTALE, LORETTA, *Melanconia, crisi, creatività nella letteratura spagnola tra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni, 2005. (Citato a p. xii.)
- GIGLIUCCI, ROBERTO, *La melanconia*, Milano, Rizzoli, 2009. (Citato a p. vii.)
- HAN, BYUNG-CHUL, *Eros in agonia*, trad. da FEDERICA BUONGIORNO, Milano, Nottetempo, 2013. (Citato alle pp. xiii, xiv.)
- *L'espulsione dell'Altro: società, percezione e comunicazione oggi*, Roma, Nottetempo, 2017. (Citato a p. xiii.)
- LORETO, ANTONIO, *Quattro scritture: Testa, Zaffarano, Micaletto, Bellomi e la metafora*, in «il verri», I (2012). (Citato a p. xiii.)
- PANOFSKY, ERWIN e FRITZ SAXL, *La «Melencolia I» di Dürer. Una ricerca storica sulle fonti e i tipi figurativi*, Macerata, Quodlibet, 2018. (Citato a p. xii.)
- PANOFSKY, ERWIN, RAYMOND KLIBANSKY e FRITZ SAXL, *Saturno e la melancolia. Studi di storia di filosofia naturale, religione e arte*, Torino, Einaudi, 1983. (Citato a p. xii.)
- STATEN, HENRY, *Eros in mourning: Homer to Lacan*, Baltimora, Johns Hopkins University Press, 1995. (Citato a p. xi.)

<sup>18</sup> HAN, *Eros in agonia*, cit., p. 17.



## NOTIZIE DEGLI AUTORI

FULVIO FERRARI è docente di Filologia germanica presso l'Università degli studi di Trento. I suoi campi di indagine sono, principalmente: la tradizione letteraria scandinava nel medioevo, la letteratura cortese di area nederlandese e basso-tedesca, la ricezione moderna e contemporanea della leggenda nibelungica. Dall'inizio degli anni Ottanta svolge l'attività di traduttore letterario, traducendo soprattutto opere scritte in svedese, norvegese e nederlandese. [fulvio.ferrari@unitn.it](mailto:fulvio.ferrari@unitn.it)

LORENZO MARI ha conseguito il dottorato di ricerca in Letterature Moderne, Comparative e Postcoloniali presso l'Università di Bologna con una tesi sull'opera di Nuruddin Farah, confluita nella sua recente monografia *Forme dell'interregno. Past Imperfect di Nuruddin Farah tra letteratura post-coloniale e World Literature* (Aracne, 2018). Nel 2015 ha beneficiato della borsa post-doc "Fernand Braudel IFER-Incoming" presso il LabEx TransferS (CNRS/Paris 3) e nel 2017-2018 è stato assegnista di ricerca in Anglistica presso l'Università dell'Insubria. Insieme a Mimmo Cangiano, Paolo Desogus e Marco Gatto ha recentemente curato l'antologia di saggi *Il presente di Gramsci. Letteratura e ideologia oggi* (Galaad, 2018). [marilorenzo6@gmail.com](mailto:marilorenzo6@gmail.com)


STEFANO PRADEL ha conseguito il dottorato di ricerca presso l'Università di Trento con una tesi sull'estetica del frammento nella poesia di José Ángel Valente, autore su cui ha potuto approfondire la relazione tra Eros e Thanatos grazie a un assegno di ricerca presso lo stesso dipartimento. È stato docente a contratto di Lingua e traduzione spagnola e Letteratura spagnola presso l'Università di Parma. Vincitore del XVIII premio internazionale Gerardo Diego (*Vértigo de las cenizas: estética del fragmento en José Ángel Valente*, in corso di stampa presso Pre-Textos), attualmente insegna traduzione spagnolo-italiano presso l'I.S.I.T. (Istituto Accademico per interpreti e traduttori di Trento) ed è assegnista di ricerca presso l'Università di Trento. [stefano.pradel@hotmail.com](mailto:stefano.pradel@hotmail.com)

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

FULVIO FERRARI, LORENZO MARI e STEFANO PRADEL, *Eros e melancolia: una nota a margine*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», x (2018), pp. vii–xv.

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.





## LE REGARD MÉLANCOLIQUE DANS LA POÉSIE DE BAUDELAIRE

SYLVIA KRATOCHVIL – *Université de Bordeaux*

L'oxymore des yeux sans regard est un motif récurrent dans *Les Fleurs du mal*. Chiffre qui rassemble des phénomènes divers, de l'apparence pure au regard séducteur de la marchandise, il peut être lu comme une allégorie de l'éros dans la modernité. L'idée de cet article est d'examiner ce motif à la lumière de la réflexion benjaminienne sur Baudelaire. Il s'avère que les yeux sans regard renvoient à la « *melencolia illa heroica* » de la Renaissance comme à la destruction de l'aura en tant qu'affirmation héroïque des techniques de reproduction. À partir de cette construction historique, le chiffre baudelairien semble se diriger vers une double issue. Dans un cas, la métamorphose de l'empathie avec la marchandise par l'intermédiaire critique de la mélancolie. Dans l'autre cas, que nous nous contentons d'esquisser, l'abandon de la mélancolie au profit d'une affirmation érotique des techniques de reproduction qui n'échappe pas à la sphère de la rédemption.

Eyes deprived of sight are a recurring oxymoron in *Les Fleurs du mal*. As a figure which bundles a variety of phenomena, from pure appearance to the seductive regard of the commodity, it can be read as an allegory of modern Eros. This article intends to examine the figure in the light of W. Benjamin's reflexion on Baudelaire. The eyes deprived of sight relate to a Renaissance concept, Melanchthon's "melancholia illa heroica", as well as to destruction of the aura understood as a heroic affirmation of mechanical reproduction. Parting from this historical construction, Baudelaire's figure of the eyes deprived of sight seems to move towards a double issue. In one case, the metamorphosis of empathy through the mediation of critical melancholy, option detailed in this article. In the other case, an erotic affirmation of mechanical reproduction which abandons melancholy without leaving the sphere of redemption.

*Reconnaître le mal, c'est se détourner des embrasements de l'amour idéal. Le péché ne se reflète jamais dans le regard de celui qu'on aime.*

BETTINA VON ARNIM, *Correspondance de Goethe avec une enfant.*

### I INTRODUCTION

L'oxymore des yeux sans regard est un motif récurrent dans *Les Fleurs du mal*. Chiffre qui rassemble des phénomènes divers, l'apparence pure comme le regard séducteur de la marchandise, il peut être lu comme une allégorie de l'amour moderne divisé entre l'attrait des choses éphémères et le désir de l'éternel. Selon W. Benjamin qui établit un lien entre l'absence du regard et l'absence d'astres dans la poésie postromantique de Baudelaire, il ne s'agit pas seulement d'une figuration mélancolique de la perte de l'autre. Avec sa pré-histoire, le baroque, et sa posthistoire, le *modern style*, le motif des yeux sans regard fait partie des images dialectiques du 19<sup>e</sup> siècle, images qui interviennent « là où la tension entre les extrêmes dialectiques est la plus grande ».<sup>1</sup> Les extrêmes, ce sont la mélancolie du baroque et l'érotisme du *modern style* qui, dans ses représentations de la féminité, fête la stérilité et l'ornement. Chez Baudelaire, ce mouvement dialectique s'exprime sous forme d'une affirmation héroïque des techniques de reproduction via une poésie qui érige en idéal le corps reproductible de la Prostituée. La deuxième partie de notre article

<sup>1</sup> WALTER BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, sous la dir. de ROLF TIEDEMANN et HERMANN SCHWEP-PENHÄUSER, 7 t., Frankfurt, Suhrkamp, 1991, t. V/1, p. 595.

traitera de la prédominance de la proximité dans l'amour moderne signifiée par l'opacité du regard. L'expérience-choc en tant qu'expérience mécanique privée d'avenir constitue le pendant temporel de la prépondérance de la proximité. La troisième partie sera consacrée à l'empathie avec la marchandise dans laquelle se prépare le basculement de l'allégorie vers le mythe, l'apothéose de la forme marchande. L'image dialectique des yeux sans regard semble ainsi se diriger vers une double issue. Dans un cas, la métamorphose de l'empathie avec la marchandise par l'intermédiaire critique de la mélancolie. Dans l'autre cas, que nous nous contentons d'esquisser, l'abandon de la mélancolie au profit d'une affirmation érotique des techniques de reproduction.

## 2 MÉLANCOLIE ET ÉROTISME CHEZ BAUDELAIRE

Dans les *Fleurs du mal*, le motif des yeux sans regard prend les traits d'un stéréotype. L'absence de regard semble s'articuler autour de trois champs métaphoriques qui s'alignent sur une trame descendante : l'œil miroir comme chiffre de la clarté mystique et du regard divin ; les yeux reflets qui expriment la froideur d'une lumière empruntée, aliénée, et enfin l'œil noir associé à la nuit sans astres qui désigne l'extinction de l'apparence. Dans la mesure où cette trame indique la perméabilité des motifs, il faut bien conclure que les deux pôles de la production poétique de Baudelaire – la contemplation spirituelle et la sensibilité accrue, le séraphisme et le fétichisme ou encore la théorie des correspondances et l'allégorie – s'interpénètrent.<sup>2</sup> Autrement dit : il y a de la mélancolie dans l'Idéal, tout comme, inversement, l'ennui du spleen nourrit l'espoir que le regard d'un Ange se posera, « plus tard », sur les yeux morts. Qui dit absence de regard dit également absence d'amour et absence de la femme. L'empreinte de sa présence dans les « écrans sans bijoux » et les « médaillons sans reliques », attributs profanés d'un *mundus muliebris* magiquement familier, s'articule sur le mode de l'allégorie en tant que savoir mélancolique des signes de son absence. La femme, en fin de compte, n'est pas ce à quoi s'intéresse Baudelaire. De là, il n'y a qu'un pas au constat de la misogynie, alors que ce reproche passe à côté du vrai problème qui est celui, esthétique et politique à la fois, du rapport entre la séduction de l'apparence, et l'art comme principe qui décompose l'image totalitaire du désir dans un « harcèlement à mort de l'image aimée ».<sup>3</sup>

La « *melancholia illa heroica* » que W. Benjamin emprunte à Melanchthon pour désigner la sensualité particulière de Baudelaire renvoie à un mélange de mélancolie et d'érotisme qui s'inscrit dans la problématique esquissée.<sup>4</sup> Si, dans les mots de Bataille, « l'érotisme est dans la conscience de l'homme ce qui met en lui l'être en question », le désir d'embrasser l'inaccessible – un souvenir lointain imprimé dans la matière où il se

2 Cette tension que Benjamin décrit comme la matrice de la poésie de Baudelaire est critiquée par Sartre qui l'analyse sous forme de « signification » : « jamais tout à fait pure, il y a en elle comme un souvenir des formes et des couleurs dont elle émane, et cependant elle se donne comme un être par-delà l'être. Il méprise notamment le mixte d'être et de néant, voir l'impureté des deux pôles ». Cf. *ibidem*, t. I/2, p. 674 et JEAN-PAUL SARTRE, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1947, p. 224.

3 WALTER BENJAMIN, *Enfance. Éloge de la poupée et autres essais*, trad. par PHILIPPE IVERNEL, Paris, Rivages, 2011, p. 149.

4 BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, cit., t. I/2, p. 689. Sur ce terme et le lien entre érotisme et mélancolie qu'il sous-tend cf. KEVIN GODBOUT, *Saturnine Constellations. Melancholy in Literary History and in the Works of Baudelaire and Benjamin*, thèse soutenue à l'University of Western Ontario, 2016, p. 14.

décompose – doit bien figurer parmi les obsessions érotiques, ne serait-ce que sous forme d'une « delectatio morosa ».<sup>5</sup> Il s'agit d'un désir sexuel transféré dans le domaine de la conscience qui reste impuissant, c'est-à-dire indifférent à la possession et à la communication fusionnelle avec l'Autre.<sup>6</sup> Le fétichisme baudelairien des yeux appartient plutôt à une « érotique d'organes » qui se définit par une pulsion destructrice dépourvue d'aspiration à la totalité.<sup>7</sup>

Le livre que Benjamin voulait écrire sur Baudelaire – *Charles Baudelaire un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* – est resté inachevé. De son architecture tripartite – la signification de l'allégorie dans les *Fleurs du mal*, la réalité historique concrète du Second Empire comme arrière-plan de l'allégorie moderne, et finalement le thème de la marchandise comme réalisation historique de l'intention allégorique – uniquement la deuxième partie a été fixée et publiée en 1939/40 (*Sur quelques thèmes baudelairiens*). Mais il existe un grand nombre de notes préparatoires dont les plus importantes pour notre propos sont rassemblées dans un manuscrit intitulé *Zentralpark*. C'est uniquement à partir de ces fragments qu'il nous est permis de reconstruire la conception générale du livre sur Baudelaire. Ces notes détiennent une clef de lecture de la figure héroïque du flâneur : l'affinité de sa disposition avec le génie mélancolique, héritage de la Renaissance. Une telle approche historique de la passion part de la conviction qu'à des époques différentes de nouvelles figures passionnelles surgissent. La référence au Baroque invite à une comparaison entre la tradition de la mélancolie sublime et son expression chez Baudelaire. La découverte d'une telle continuité ne doit pourtant pas nous faire oublier la conception périodique, discontinue de l'histoire que sous-entend la citation du Baroque. La renaissance de l'éros mélancolique au 19<sup>e</sup> siècle ne représente pas une forme de réactualisation ; reprise qui, en les incorporant à un devenir, relativiserait les extrêmes de la passion. On peut voir en elle la manifestation d'une intensité destructrice et salvatrice appartenant à l'éros originaire. Destructrice en ce sens qu'elle s'oppose à l'idée d'un héritage au service de la continuité, salvatrice en ce sens qu'elle rassemble les excès de l'évolution historique en une constellation authentique et productive.

Selon Benjamin, la déchéance de l'aura est un phénomène périodique. Le thème baroque de la chute de la création est lié à la transformation des objets en articles de masse. La dévalorisation des choses, désormais fixées et déterminées par le prix, coïncide avec un processus de sublimation qui concerne l'apparence de la marchandise. Auréolée d'une valeur qu'elle absorbe comme une seconde nature, « pouvoir emprunté » dont elle use « insolamment », la marchandise finit par supplanter la nature comme source d'inspiration poétique. Benjamin avait l'intention d'étudier ce phénomène, *La marchandise en tant qu'objet poétique*, dans la troisième partie de son livre sur Charles Baudelaire.<sup>8</sup> Chez Benjamin, le double mouvement de la violence allégorique qui défigure tout en humanisant n'aspire ni à une synthèse en tant que coïncidence heureuse entre l'exis-

5 GEORGES BATAILLE, *L'Érotisme*, Paris, Minit, 2011, p. 33.

6 Ce point constitue la différence avec l'érotisme de Bataille qui repose sur une dissolution de l'être discontinu dans la transgression de l'interdit. Cf. *ibidem*.

7 Nous avons emprunté ce terme à Roger Dadoun, cf. ROGER DADOUN, *L'Érotisme*, Paris, PUF, 2003, p. 11.

8 Cf. la lettre de Benjamin à Horkheimer du 28 septembre 1938, BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, cit., t. I/3, p. 1089.

tence et l'être, comme le suggérait Sartre, ni à une inversion du topos de la mort.<sup>9</sup> Dans l'image dialectique, agitation à l'arrêt où les extrêmes – la brutalité sadique de la signification abstraite et l'idéal séraphique – se mêlent, il se conserve sous forme d'une pré- et posthistoire.<sup>10</sup> L'éros de Baudelaire constitue le point de jonction entre le Baroque et le modern style, entre mélancolie et érotisme. Dans la conception dialectique de Benjamin, ces deux postulats représentent bien « deux forces contraires et autonomes appliquées simultanément au même point » ; c'est-à-dire que l'une n'est ni fonction de l'autre ni son contraire.<sup>11</sup> Poser la question de la dialectique entre mélancolie et érotisme chez Baudelaire, c'est s'interroger sur le rapport entre défiguration et divinisation du corps. L'oxymore des yeux sans regard condense à la façon d'un élément infime d'éros ce vaste problème qui déborde sur le champ de l'anthropologie et de l'histoire politique.

Le monde baroque et le capitalisme se rencontrent le temps d'un éclair dans les yeux noirs de la Prostituée, Mélancolie moderne. La femme-marchandise qui s'inscrit dans un lexique prosaïque et citadin annonce en même temps une nouvelle configuration de la mélancolie sublime telle qu'elle a fleuri dans la poésie post-médiévale. Dans leur analyse iconographique qui se réfère à cette époque, *Saturne et la Mélancolie*, Panofsky et Saxl relèvent plusieurs moments de rupture par rapport aux représentations médiévales de la mélancolie. Alors que la froideur des yeux, le regard baissé, la pauvreté et la maigreur avaient été les traits d'une Mélancolie malade, on assiste, chez Milton, à son apothéose : « But hail thou Goddess, sage and holy, / Hail divinest Melancholy, / Whose Saintly visage is too bright / To hit the Sense of human sight ; / And therefore to our weaker view, / o'er-laid with black, staid Wisdom's hue » (*Il Penseroso*). Ce qui change dans cette vision humaniste, c'est la signification du symptôme pathologique de la *facies nigra*, du visage sombre que la tradition attribuait à la mélancolie. La face apparaît noire dans la confrontation entre liberté céleste et sensation humaine. La séduction de la mélancolie poétique repose sur la promesse d'une conversion, d'un saut dans la transcendance, adressée à une subjectivité enfouie dans le monde de la créature.<sup>12</sup> Selon Panofsky et Saxl, « ce qui se profile ici est l'humeur mélancolique proprement 'poétique' des modernes : sentiment à deux faces, qui de soi-même se nourrit perpétuellement [...] une sorte de 'joie dans la peine' [...] une exacerbation de la conscience de soi, puisque le moi est l'axe autour duquel pivote la sphère de la joie et de la peine ».<sup>13</sup> Cette dualité dialectique explique la prolifé-

- 9 Pour la deuxième hypothèse selon laquelle le mélancolique se représente la mort comme « aimée », cf. PIERRE DUFOUR, *Les Fleurs du mal*, in « Dictionnaire de mélancolie, Littérature », LXXII (1988), p. 44.
- 10 Pour cette articulation de l'image dialectique comme agitation dialectique à l'arrêt (*erstarrte Unruhe*), cf. BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, cit., t. I/2, p. 657, p. 666, p. 682. Sur la construction systématique du baroque comme « préhistoire » de Baudelaire et les possibles malentendus qu'elle pourrait susciter, cf. WINFRIED MENNINGHAUS, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1980, pp. 140-141.
- 11 Sartre affirme le contraire, cf. SARTRE, *Baudelaire*, cit., p. 88. Il faut également écarter l'idée d'une opposition binaire, ces deux mouvements se renforçant mutuellement sous forme d'une agitation en spirale.
- 12 Il s'agit en fin de compte d'une suspension dialectique de la mélancolie par elle-même, d'un basculement progressif de la vanité vers la consolation. Cf. HANS-JÜRGEN SCHINGS, *Consolation Tragoediae. Zur Theorie des barocken Trauerspiels*, in *Deutsche Dramentheorien*, sous la dir. de REINHOLD GRIMM, Frankfurt, Athenäum, 1971, pp. 1-44, p. 22-27 et p. 36.
- 13 ERWIN PANOFSKY, KLIBANSKY RAYMOND et SAXL FRITZ, *Saturne et la Mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, trad. par FABIENNE DURANT-BOGAERT et LOUIS

ration de la figure de l'oxymore dans la poésie mélancolique, qui non seulement repose sur l'antithèse, mais également sur un jeu stimulant entre la sensation et la conscience. C'est cette signature tragique et expérimentale que Benjamin souligne chez Baudelaire. Sa mélancolie se polarise en image et idée, *Spleen et idéal*, qui entrent dans une relation dialogique où les frontières entre sensibilité réflexive et pensée se brouillent.

Il existe néanmoins une différence majeure entre les conceptions néo-platoniciennes de la mélancolie et sa forme héroïque chez Baudelaire. Pour Marsile Ficin, le pouvoir bipolaire de Saturne peut être maîtrisé, le pouvoir des astres étant *per se* bénéfique. On verra que, chez Baudelaire, le désaccord demeure. Ses causes profondes ne siègent pas dans le pouvoir ambivalent d'un astre lointain, mais s'inscrivent dans le monde moderne lui-même et sa puissance aliénante. Sartre et Benjamin ont tous les deux souligné le caractère fourbe de la pose mélancolique chez Baudelaire, bien qu'elle fût pour Sartre un signe d'échec, pour Benjamin une posture historique. L'entrée dans l'ère industrielle est marquée par une dévalorisation non seulement des objets, mais également des sentiments, et notamment de la souffrance : « A rien de ce qu'il pense, à rien de ce qu'il sent, à aucune de ses souffrances, à aucune de ses grinçantes voluptés, Baudelaire ne croit tout à fait ».<sup>14</sup> La figure de style de l'oxymore devient le jouet préféré d'un procédé poétique qui se méfie de la nature organique et de la vie passionnelle. Dans ce but, le discours mélancolique se greffe sur des motifs investis par une poésie érotique conventionnelle afin de détourner, déplacer ou renverser leur signification amortie.<sup>15</sup> Le processus linguistique caractéristique de la mélancolie déplace la métaphore banale de l'œil miroir de l'âme, métaphore qui constitue en quelque sorte une vulgarisation de la conception néo-platonicienne du miroir comme intermédiaire entre esprit et nature, en faisant des yeux le lieu d'irruption de l'enfer. Les yeux deviennent des « soupiraux » de l'âme, « la citerne où boivent mes ennuis » (*Sed non satiata*, XXIV), « deux antres où scintille vaguement le mystère » (*Le désir de peindre*, XXXVI) et le miroir, pris à la lettre, une surface froide et impénétrable, chiffre d'une conscience étrangère pétrifiante. L'enfer de Baudelaire est un lieu hypothétique, un laboratoire poétique dans lequel le désir se fige et se décompose. Dans ce sens il ne constitue pas un lieu clos, mais bien un passage dont l'issue est incertaine. L'œil miroir y constitue l'instrument privilégié et tout dépend de l'emploi qui en est fait.

La multivalence du miroir, symbole de la vérité et de la vanité, ainsi que sa prolifération dans le Paris du 19<sup>e</sup> siècle, Ville Lumière où les foules se pressent pour se mirer dans les vitrines des boutiques et les glaces des passages, en fait un outil artistique prometteur. L'œil miroir est également devenu l'emblème d'une nouvelle technique de la reproduction, la photographie. Naturalisme et vanité se mêlent dans la mode bourgeoise du portrait. Dans le *Salon de 1859* Baudelaire critique ce nouveau culte de la représentation photographique : « la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour

ÉVRARD, Paris, Gallimard, 1989, pp. 374-375.

14 SARTRE, *Baudelaire*, cit., p. 101. La théâtralité de la mélancolie chez Baudelaire semble faire unanimité. Starobinski voit en Baudelaire un mime de la mélancolie, Benjamin un « représentant du héros » (*Heldendarsteller*), cf. JEAN STAROBINSKI, *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989 et BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, cit., t. I/2, p. 600.

15 DUFOUR, *Les Fleurs du mal*, cit., pp. 39-40.

contempler sa triviale image sur le métal ».<sup>16</sup> L'œil de la caméra constitue pour Baudelaire un faux miroir qui profane l'idée du vrai et flatte la vanité des possédants. Idéologie du progrès, culte de la représentation, complaisance et domination de la matière se focalisent dans les nouvelles applications du miroir, œil où germe l'âme de l'ère industrielle. L'opposition équivoque de Baudelaire à l'industrie de la reproduction, son inquiétude face à la déchéance de l'aura dont elle serait la principale cause, constitue, selon Benjamin, le thème le plus personnel de Baudelaire.<sup>17</sup> On note que la réponse poétique de Baudelaire consiste à subvertir les fonctions du miroir que la partie adverse manie avec autant de succès. Car « l'image sur le métal » hante également la poésie des *Fleurs du mal*. L'amoureux y plonge dans de « beaux yeux, / mêlés de métal et d'agate » (XXXIII), dans des « yeux fixes/ Des Satyresses ou des Nixes » (CLII), et on y trouve des « creusets qu'un métal refroidi pailleta ... » (CXXVI), ainsi que des « bijoux froids » (XXVI), « ... où se mêle/ L'or avec le fer » (XXVI), et des « yeux de jais » (XXXV). Lorsque l'œil de la caméra est implanté dans un visage de femme, elle est dépouillée de son apparence humaine. L'éros de Baudelaire cherche à vider le corps aimé de toute apparence de vie sentimentale ou naturelle et à pétrifier sa beauté. Le culte de la frigidité est fréquemment constaté par les commentateurs de Baudelaire, mais leurs interprétations divergent. Chez Sartre il s'agit d'un mouvement intersubjectif, d'un mélange entre projection et transfert au sens psychanalytique qui finit par prendre une dimension métaphysique. Baudelaire projetterait sur l'*Autre* son dégoût de la nature faisant de la femme froide « une incarnation sexuelle du juge ».<sup>18</sup> « De toute façon cette grande forme frigide, muette et immobile, est pour lui l'érotisation de la sanction sociale. Elle est comme ces miroirs par quoi certains raffinés se font renvoyer l'image de leurs plaisirs : elle lui permet de se voir pendant qu'il fait l'amour ».<sup>19</sup> La double présence du Bien impassible et du Mal désirant qu'incarne la femme finirait par figurer le sadomasochisme de Baudelaire qui oscille « du métal lunaire, glacé et incorruptible au cadavre en train de perdre sa chaleur animale ».<sup>20</sup> Lorsqu'on adopte le point de vue de l'allégorie, l'infécondité indique la limite de la toute-puissance de la signification, qui, dans un mouvement d'appropriation illimitée et narcissique, finit par rejeter l'Autre. La femme-marchandise est l'incorporation de ce mouvement antithétique. La prostituée échange la valeur de son corps contre l'argent de ses clients tout en restant indifférente à leur égard.<sup>21</sup>

Chez Benjamin, la femme savamment dépouillée de sa vie, de son aura humaine comme pouvoir de lever le regard, est l'Autre, aussi, mais sous le mode historique : une allégorie de la modernité. Il s'agit d'une figure incontournable, née non seulement d'une psychogenèse perverse, mais également, et c'est là l'essentiel, de la configuration d'une

16 CHARLES BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, sous la dir. d'YVES FLORENNE, 3 t., Paris, Le Club français du livre, 1966, t. III, p. 370.

17 BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, cit., t. I/3, p. 1188. Pour prévenir tout malentendu : la critique baudelairienne de la photographie, en apparence dirigée contre la déchéance de l'aura, s'adresse surtout à la photographie comme industrie concurrente dans l'entreprise de la destruction de l'aura. Baudelaire argumente au nom de l'allégorie.

18 SARTRE, *Baudelaire*, cit., p. 153.

19 *Ibidem*, p. 156.

20 *Ibidem*, p. 167.

21 Cf. MENNINGHAUS, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, cit., p. 166 et p. 170.



époque. Christine Buci-Glucksmann parle dans ce contexte d'une « utopie catastrophique » qu'elle décrit comme un drame baroque de la féminité dans la modernité.<sup>22</sup> Les traits de ce drame sont réunis dans la figure de la prostituée : la fixation du corps de la femme sous forme de marchandise qui se prête au désir masculin pétrifiant, la dévalorisation du sentiment amoureux romantique, l'appauvrissement de l'imagination utopique qui mène à l'impuissance masculine, l'émergence d'un pôle séraphique et d'un pôle fétichiste du désir, l'attribution d'une signification mortifère au corps de la femme comme résultat de la dissociation définitive entre l'éros et le désir sexuel. Dans ce qui suit, nous souhaitons analyser deux phénomènes intimement liés au motif des yeux sans regard : le renversement du rapport érotique entre les forces du lointain et de la proximité associée à la sexualité, et le rétrécissement de la mémoire amoureuse dans l'expérience-choc, mode d'une nouvelle mémoire photographique.

### 3 « TES YEUX ATTIRANTS COMME CEUX D'UN PORTRAIT »

L'amour baudelairien pour le mensonge se lit comme un renoncement héroïque à l'éros auratique en tant que désir du lointain inspiré par le regard d'une muse, Béatrice ou Mignon. À la réalité crue des photographies, Baudelaire dit préférer « quelques décors de théâtre, où je trouve artistement exprimés et tragiquement concentrés mes rêves les plus chers. Ces choses, parce qu'elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai ».<sup>23</sup> Le couple d'adverbes « artistement » et « tragiquement » indique le lien intime entre la haine de la nature et la mélancolie, associées malgré elles aux « rêves les plus chers ». Le caractère destructif, catastrophique de l'utopie devient ici explicite. Si l'éros lyrique s'envole vers le lointain du rêve et de l'idée, si, au moyen de la métaphore des yeux-astres, il projette la bien-aimée dans le firmament, l'éros de Baudelaire perce le vrai dans l'ultime proximité de l'image à l'arrêt. Dans une esquisse sur le problème psychophysique qui date du début des années vingt, Benjamin consacre deux paragraphes successifs au rapport entre la proximité et le lointain, relations déterminantes de la vie de l'éros et de la sexualité.<sup>24</sup> Peu estimée par les théories existantes de l'amour, de Platon aux troubadours, la proximité devient prédominante dans l'amour moderne, et finit par troubler l'équilibre entre les deux forces. Chez Baudelaire l'asymétrie transparait dans l'association de la beauté à la bêtise, dans le sentiment de l'horreur lié à la sexualité, dans l'amour pour l'apparence pure et dans le fétichisme. Benjamin constate que l'homme moderne a perdu l'emprise sur la proximité, qu'au lieu de l'ordonner, il est dominé par elle. La figure de la « femme fatale » résume la contamination de la sexualité par les forces du destin qui hantent le sujet du libéralisme. Au désir du lointain dans la présence de la femme auratique se substitue l'envoûtement par l'expérience d'un regard qui s'ouvre dans ce qui n'est pas humain, car trop proche :

Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne,

22 CHRISTINE BUCI-GLUCKSMANN, *Catastrophic Utopia : The Feminine as Allegory of the Modern*, in «Representations», XIV (1986), pp. 220-229.

23 BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, cit., t. III, p. 425.

24 BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, cit., t. VI, pp. 83-87.

ô vase de tristesse, ô grande taciturne,  
 Et t'aime d'autant plus, belle que tu me fuis,  
 Et que tu me parais, ornement de mes nuits,  
 Plus ironiquement accumuler les lieues,  
 Qui séparent mes bras des immensités bleues.

Les rêves les plus chers qui ornent les nuits du poète se réduisent à des fantômes de désir, squelettes d'un bonheur projeté dans le néant derrière les coulisses : « Le Plaisir vaporeux fuira vers l'horizon/ ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse ». Ces vers de *L'Horloge* soulignent le paradoxe de l'éros baudelairien, situé dans le contexte historique de la déchéance de l'amour auratique, le fait qu'il soit ailé sans pouvoir – ou sans *vouloir* – prendre son envol.<sup>25</sup> Dans une note du *Livre des Passages*, Benjamin renvoie dos à dos l'éros de Baudelaire, souvenir attaché à l'expérience réelle, et la chouette de Minerve hégélienne, souvenir intellectuel qui aspire à une connaissance systématique.<sup>26</sup> C'est le souvenir en tant que forme imagée de l'histoire qui établit le lien entre ces deux figures. Le souvenir peut contenir les éclats colorés d'un bonheur passé, le gris d'un pressentiment d'un danger à venir ou le germe lumineux de la connaissance. Il oscille de ce fait entre deux extrêmes : catastrophe infernale ou salut, et entre deux mouvements : désir nostalgique du lointain, remémoration, et accablement face à la trace factuelle, pressentiment. Au sein de la nuit historique que Baudelaire partage avec Hegel, s'effectue la désagrégation de l'amour qui se décompose en un élan de l'âme vers une vie spirituelle et en une obsession de la proximité, sphère de la créature. Les souvenirs d'amour sont des images rémanentes qui contiennent en germe « la projection utopique et catastrophique d'une histoire à la fois personnelle et mondiale ».<sup>27</sup> On peut supposer que l'image baudelairienne de l'amour qui ne connaît aucun développement – ni mariage, ni famille, ni rencontre, si l'on pense à la *Passante* – est la condition essentielle de cette projection dialectique. Le poète fixe l'image d'une dernière fois qui par sa stérilité finit par coïncider avec le premier regard plein de possibles. *L'expérience-choc*, ce nouveau mode de perception qui repose sur une réactivité mécanique, dépourvue de volonté subjective, se situe ainsi aux antipodes de la mémoire épisodique de cristallisation telle que Stendhal l'avait dépeinte dans *De l'amour*. L'image fugitive de « celle qui m'est apparue si rarement et qui a fui si vite, comme une belle chose regrettable derrière le voyageur emporté dans la nuit » n'est pas faite pour être poursuivie par un travail d'imagination prospectif et constructif. Elle fuit « derrière » le voyageur, lui-même entraîné par un mouvement qu'il ne peut pas arrêter. La femme qui n'accompagne pas, la *Passante*, est la figure par excellence de l'impossibilité de la chose érotique à devenir objet de connaissance et finit par perturber le

25 « Il aurait horreur de monter en plein ciel, en laissant au-dessous de lui les biens de la terre ; ce qu'il lui faut, ce sont ces biens mêmes, mais pour qu'il les méprise, la prison terrestre, pour qu'il se sente perpétuellement sur le point de s'en évader : en un mot l'insatisfaction n'est pas une aspiration véritable vers l'au-delà mais une certaine manière d'éclairer le monde » (SARTRE, *Baudelaire*, cit., p. 230).

26 BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, cit., t. V/1, p. 439.

27 MATHIAS GIULIANI, *L'amour et l'imagination chez Walter Benjamin : lecture rétrospective d'Enfance berlinoise vers mille neuf cent*, in « Revue de littérature comparée », CCCXXV (2008), p. 80. Benjamin retrouve la figure de l'image rémanente, dont il s'est inspiré pour ses souvenirs d'enfance, chez Baudelaire, cf. BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, cit., t. I/3, p. 1184.



désir métamorphique : « la chose érotique interrompt la continuité de la métonymie désirante ».<sup>28</sup> L'ellipse violente de la compagne produit un court-circuit entre la naissance et la mort : « Moi, je buvais, crispé comme un extravagant/ Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan/ La douceur qui fascine et le plaisir qui tue. » Le regard du poète finit par converger avec celui de l'*Allégorie*, premier regard de la Mère et dernier regard de la Mort : « Elle regardera la face de la Mort/ Ainsi qu'un nouveau-né, – sans haine et sans remords. » (LXXXV). La passante tue en l'homme le désir de compagne au sens salutaire. Poète-photographe il ne fait rien pour l'arrêter, l'instant de son passage étant suffisamment long pour qu'elle puisse être prise au miroir du sonnet. Ce geste héroïque qui exprime l'envie de vaincre et de jouir de la femme fatale est accompagné d'une envie sous-jacente, mélancolique, celle « de mourir lentement sous son regard », de s'abîmer dans le délice mortel d'une étreinte.<sup>29</sup>

Il se peut néanmoins que ce hasard imaginaire soit un passage fatal qui transforme le miracle en une marchandise qui attend le client-dandy qui passe.<sup>30</sup> Celui-ci, absorbé dans une rêverie passagère, devient le témoin imaginaire de soi-même en surprenant son visage dans la glace d'une vitrine, astre « sans chaleur et plein de mélancolie ».<sup>31</sup> En passant devant la beauté de la Passante, le dandy se résorbe en moi narcissique et féminin, le tête-à-tête prend le dessus sur l'illusion « bien loin d'ici », « *jamais* peut-être ».<sup>32</sup> Jamais, car le travail négatif d'une mémoire photographique, érigeant en frontière insurmontable la distance entre le moi et la surface de l'image, a fini par éclipser le lointain. Le poème de la passante se range du côté de l'apparence sublime comme produit de la mélancolie héroïque. Son caractère héroïque s'exprime dans le rejet volontaire de la mémoire nostalgique en faveur d'une mémoire photographique basée sur une lucidité instantanée qui évacue l'amour naissant tout en l'encapsulant. Il s'agit d'une stratégie poétique à la fois héroïque et défensive. S'adresser à la femme anonyme, lui renvoyer son image, c'est échapper au regard pétrifiant de Méduse, personnification d'un contenu spirituel qui plane au-dessus de la foule. Ce contenu se donne comme une signification à portée de main qui n'est pas vraiment visible : « c'est un sillon dans les airs, une direction immobile », un être par-delà l'être qui porte en lui le souvenir des formes et des couleurs dont il émane.<sup>33</sup> La foule est un hybride entre la particularité, la sphère privée des personnes qui la composent, et l'universalité, les abstractions qui la rationalisent sous forme de peuple, marché, public, race ou destin.<sup>34</sup> L'être concret de la foule – une « rue assourdissante », un rassemblement provoqué par un incendie ou un accident – reste dissimulé par ces apparences idéologiques. Le vers « Tu mettrais l'univers entier dans la ruelle »

28 JULIA KRISTEVA, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 23.

29 BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, cit., t. III, p. 92. – Cf. l'analyse de la « délectation morose » chez Bataille : « C'est en fait le moyen de concilier le désir du *salut* de l'âme avec celui d'être abîmé dans le délice mortel d'une étreinte. » (BATAILLE, *L'Érotisme*, cit., p. 245).

30 BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, cit., t. VII/2, p. 878.

31 BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, cit., t. III, p. 485.

32 IRVING WOHLFAHRT, *Entendre l'inouï. La dialectique de la raison et ses sirènes*, in « Tumultes », XVII-XVIII (2001), p. 64.

33 SARTRE, *Baudelaire*, cit., p. 224.

34 Cf. *Allégorie* (LXXXV) : « Et dans ses bras ouverts, que remplissent ses seins, / Elle appelle des jeux la race des humains. »

(XXIII) exprime l'usurpation de la notion d'universalité, fausse apparence de totalité, par la volupté égoïste et le désir privé.<sup>35</sup> Malgré l'opposition entre la conscience photographique du flâneur et le passé profond qui émane des figures féminines dans les *Fleurs du mal*, la « femme impure » avec son regard concave et le flâneur se rencontrent en un point topographique : celui du seuil. Alors que le flâneur qui refuse de se fondre dans la masse défend le seuil entre le privé et le public, la femme se tient sur le seuil entre le passé, qu'elle garde, et le présent.<sup>36</sup> Ses yeux sans regards sont les sceaux de la mémoire, comme l'expérience-choc du flâneur recouvre la teneur traumatisante du contact avec les foules. Si ces deux regards se croisent, comme dans le poème de la *Passante*, la foule se charge d'un contenu érotique qui la dépasse tout en gardant le caractère immobile du pressentiment : « Dans son œil, ciel livide, où germe l'ouragan ». L'éclatement de l'orage « Un éclair ... puis la nuit ! », qui aurait pu donner suite à un feu d'artifice de portée universelle, est d'emblée inhibé et se fige en une image unique, encapsulée de l'amour naissant.

Lorsque le poète invoque des yeux qui ont perdu le pouvoir du regard, signe de l'appauvrissement de l'imaginaire utopique, il fixe le prix de la beauté moderne : « la destruction de l'aura par la sensation du choc ».<sup>37</sup> Le regard de la femme publique est scellé, il ne peut pas devenir « familier » ou « universel ». Son destin poétique, c'est d'être absorbé par une perception qui, comme les yeux-miroirs concaves de la « femme impure », jouit de la chute entre le vide et la foule, le privé et le public. « Tes yeux, illuminés ainsi que des boutiques », exposés à la vue de tous, restent hors d'atteinte comme les bijoux dans la vitrine d'un collectionneur. La préservation de la distance qui sépare le spectateur de l'objet admiré, imposée par le capitalisme, devient dans le cas du collectionneur un moyen inconscient de mise en scène d'une incarnation magique. Lorsque le collectionneur se dédouble en spectateur, il fait l'expérience d'un regard qui s'ouvre dans ce qui n'est pas humain.<sup>38</sup> L'érotisme qui enveloppe l'image poétique de la Prostituée-marchandise renvoie à une nouvelle sensibilité mélancolique que Baudelaire partage avec Flaubert : il s'agit de l'empathie avec la marchandise, pulsion scopique qui oscille entre défiguration (fétichisme) et idolâtrie (séraphisme). La question se pose de savoir si l'utopie catastrophique peut être transgressée sans que l'image mythique et acritique soit ranimée. Dans la partie qui suit, nous allons décrire le passage de la distraction en tant que reflet du désordre allégorique à l'empathie avec la marchandise dans laquelle se prépare le basculement dans le mythe, l'apothéose du flâneur.

#### 4 « TES YEUX, ILLUMINÉS AINSI QUE DES BOUTIQUES »

Le poème en prose *Le désir de peindre* est habité par un visage inquiétant, quoique séduisant, en qui le noir abonde : « tout ce qu'elle inspire est nocturne et profond [...]

<sup>35</sup> BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, cit., t. I, p. 790.

<sup>36</sup> Cf. KARIN STÖGNER, *Geist und Sexus. Benjamins Sprachphilosophie als Jenseits des Geschlechterprinzips*, in « Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio », VIII (2014), p. 295 et BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, cit., t. I/2, p. 569.

<sup>37</sup> *Ibidem*, t. I/3, p. 1188.

<sup>38</sup> Cf. LÉA BARBISAN, *Les métamorphoses de l'utopie. Walter Benjamin, d'une esthétique à l'autre*, in « Nouvelle revue d'esthétique », XVII (2016), p. 39.

c'est une explosion dans les ténèbres ».<sup>39</sup> Dans le désir de peindre celle qui lui est apparue, Baudelaire utilise la métaphore nervalienne du soleil noir tout en reconnaissant le caractère paradoxal d'une telle comparaison : « si l'on pouvait concevoir un astre noir versant la lumière et le bonheur ». L'oxymore suggère une chose impossible à représenter, privée de lumière et pourtant présente, rêvée et soumise à l'analyse de la raison. Dans l'ultime voisinage de ce « terrain volcanique » qui couvre le visage de la femme, le poète aperçoit une superbe fleur, « le rire d'une grande bouche, rouge et blanche, et délicieuse ». L'association de ce rire grotesque au paysage de la mélancolie donne à penser. S'agit-il d'un simple renversement, fréquent dans l'inventaire stylistique de la mélancolie ? Le rire de la grande bouche, serait-il la sœur infernale du sourire angélique de la Béatrice de Dante ? Alors qu'une telle interprétation peut sembler justifiée, nous voudrions pousser l'analyse plus loin et étudier l'imagier du volcan, emblème de la convulsion érotique.

Dans son *Essai sur le rire*, Baudelaire constate que la convulsion est engendrée par la présence d'un sentiment double ou contradictoire, l'antipode de la joie paradisiaque, essentiellement une.<sup>40</sup> À l'admiration qu'engendre la vision se mêle un sentiment d'horreur comme pressentiment d'une catastrophe imminent. Dans deux fragments intitulés « Sur l'épouvante » (*Über das Grauen*), Benjamin observe que l'horreur naît d'un état de contemplation et de concentration profond qui n'est pas assuré par la foi comme dans le cas de la prière.<sup>41</sup> C'est dans l'ennui et dans la distraction mélancolique que survient l'épouvante. Plus précisément : dans un état de recueillement incomplet – l'esprit est absent – quoique profond, puisque « recueillement en quelque chose d'étranger ». Benjamin juge que la perception visuelle est plus que toute autre susceptible de générer ce sentiment, notamment la perception d'un visage de femme. Privée d'esprit comme d'un corps bien défini et limité, puisque entraînée dans le tourbillon de l'âme, la chose étrange – le soleil noir, un visage volcanique – peut faire irruption dans le moi :

Ce qui est perçu, surtout par les yeux, fait alors irruption en lui <, > l'esprit-chair [*der Geist-Leib*] se détache du corps étranger pour tomber lui aussi dans le tourbillon et, dans la perception visuelle épouvantée, au sentiment : voilà [ce] que tu es au regard de l'autre (« tu » parce qu'il n'y a pas de limites), s'ajoute cet autre sentiment : c'est ton double <, > sentiments qui se rapportent au corps « autre », mais désormais sans limites et désincarné [*entgrenzter und entleiblicher Körper*].<sup>42</sup>

La signification du miroir a profondément changé par rapport à l'expérience-choc défensive. Au miroir comme instrument de mise à distance et d'oubli préventif se substitue un miroir alchimique dont les effets s'apparentent à l'ivresse engendrée par la drogue ou

39 BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, cit., t. III, p. 91.

40 Cf. *ibidem*, t. III, p. 543.

41 Benjamin voit dans les visions du Saint-Antoine de Flaubert « un triomphe du fétichisme » et une manifestation principale de l'identification affective avec la matière morte. Cette comparaison donne un indice sur le fond religieux de l'empathie avec la marchandise, état émotionnel d'une grande théâtralité. Cf. BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, cit., t. V/1, p. 448.

42 WALTER BENJAMIN, *Fragments philosophiques, politiques, critiques, littéraire*, sous la dir. de ROLF TIEDEMANN et HERMANN SCHWEPPEHÄUSER, trad. par CHRISTOPHE JOUANLANNE et JEAN-FRANÇOIS POIRIER, Paris, PUF, 2001, p. 83.

le délire. Cette transformation psychique donne lieu à une réaction paradoxale : au lieu de repousser l'objet de l'épouvante, le moi se reconnaît en lui et l'imité dans un mutisme qui se confond avec la source de l'horreur. L'épouvante est pour Benjamin un phénomène mimétique qui ne peut s'installer « qu'entre quatre yeux, c'est-à-dire seulement pour un sujet et seulement en présence d'un autre (l'un entendu non pas numériquement, mais essentiellement). » Il ne s'agit pas d'un dialogue, même silencieux, la faculté du langage étant suspendue et avec elle la possibilité d'une réponse, mais d'un dédoublement abyssal qui converge vers le terme ultime de toute signification : la Mère universelle, volcan qui donne la vie et la mort.<sup>43</sup> À l'époque de Baudelaire, la ville-labyrinthe tient lieu d'une telle image mythique parcourue par le flâneur au fil de l'écriture. L'extériorité pure de sa surface correspond à la rue, aux boutiques illuminées, aux fêtes publiques, à des jets d'eau, éléments qui, dans la poésie de Baudelaire, seront implantés dans un corps de femme, Allégorie d'une nouvelle fantasmagorie urbaine.<sup>44</sup>

Alors que Baudelaire renonce aux regards familiers salutaires, il trouve un substitut dans les yeux sans regard qui, selon Benjamin, exercent une profonde fascination sur lui.<sup>45</sup> Sans illusion il se serait rendu dans leur sphère d'influence : « Plonge tes yeux dans les yeux fixes/ des Satyresses ou des Nixes » (CLII). Les Satyresses ou Nixes ne font plus partie de la famille des êtres humains. Leurs prunelles s'allument dans des états de possession, d'ivresse et d'hallucination qui servent d'échappatoire à l'ennui. Ainsi on peut lire dans *Le poème du haschisch* : « Les nymphes aux chairs éclatantes vous regardent avec de grands yeux plus profonds et plus limpides que le ciel et l'eau ; les personnages de l'antiquité, affublés de leurs costumes sacerdotaux ou militaires, échangent avec vous par le simple regard de solennelles confidences ».<sup>46</sup> L'empathie avec l'inhumain qui s'annonce dans cette vision se produit dans une sphère intermédiaire, espace d'image entre mort réelle et symbolique et point de commutation entre histoire et nature.<sup>47</sup> Pour Benjamin, la méthode de l'empathie est un outil à double sens, au service à la fois de l'artiste et de l'historien. Dans la septième des *Thèses sur le concept d'histoire*, il précise qu'« elle est née de la paresse du cœur, de l'*acedia* qui désespère de maîtriser la véritable image historique, celle qui brille de façon fugitive. [...] La nature de cette tristesse devient plus évidente lorsqu'on se demande avec qui proprement l'historiographie historiciste entre en empathie. La réponse est inéluctable : avec le vainqueur. Or quiconque domine est toujours héritier de tous les vainqueurs. [...] Tous ceux qui, jusqu'ici, ont remporté la victoire participent

43 « L'apparition de la mère, réveillant l'homme de la méditation où il est profondément absorbé, serait le cas eidétique idéal de l'épouvante. » (*ibidem*, p. 82) : – Le dédoublement est également une figure centrale de l'imaginaire nervalien, cf. KRISTEVA, *Soleil noir*, cit., p. 177 sq. – Dans le livre sur le drame baroque allemand, la tristesse est présentée comme « la mère de l'allégorie ». Notons que dans la tristesse comme dans l'horreur, la faculté du langage se trouve suspendue. Cf. BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, cit., t. I, p. 403.

44 Pour la notion de « perception distraite » que Benjamin a probablement empruntée à Siegfried Kracauer, cf. RÉGINE ROBIN, *L'écriture flâneuse*, in *Capitales de la modernité*, sous la dir. de PHILIPPE SIMAY, Paris, Éditions de l'éclat, 2005, pp. 37-64, pp. 37-64.

45 BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, cit., t. I/2, p. 649.

46 BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, cit., t. III, p. 162.

47 Santner fournit une étude comparatiste d'auteurs qui articulent ce qu'il appelle la sphère du a-mort, "the undead" ; cf. ERIC L. SANTNER, *Creaturly Life. Rilke, Benjamin, Sebald*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 2006.

à ce cortège triomphal où les maîtres d'aujourd'hui marchent sur les corps des vaincus d'aujourd'hui. À ce cortège triomphal, comme ce fut toujours l'usage, appartient aussi le butin. »<sup>48</sup> Les « solennelles confidences » que l'haschischin échange avec les hauts personnages de l'antiquité expriment la complicité du poète avec la violence historique au moyen de l'allégorie. Dans l'espace d'image qui s'ouvre à l'orgueil démesuré de l'homme devenu la représentation de l'histoire, la frontière apparente entre catastrophe et progrès, entre l'éphémère et l'éternel, entre rêve et action s'efface au profit d'un état d'exception, « triomphante orgie spirituelle » qui culmine dans l'apothéose du poète : « toutes ces choses ont été créées *pour moi, pour moi, pour moi !* Pour moi, l'humanité a travaillé, a été martyrisée, immolée, – pour servir de pâture, de *pabulum*, à mon implacable appétit d'émotion de connaissance et de beauté ! [...] Personne ne s'étonnera qu'une pensée finale, suprême, jaillisse du cerveau du rêveur : '*Je suis devenu Dieu !*' ».<sup>49</sup> Or l'agrandissement n'atteint pas l'absolu, le moi reste captif de l'addition infinie. C'est l'allégorie, la vie qui signifie la mort, qui arrêtera l'élan démoniaque vers une image totale.

Dans l'empathie avec la marchandise, le travail humain absorbé par les produits se transforme en un indice mystique, une pensée divine imprimée dans la matière. Il s'agit du caractère fétiche de la marchandise analysé par Marx et résumé sous forme d'une « fantasmagorie qui fait apparaître le caractère social du travail comme un caractère des choses, des produits eux-mêmes ».<sup>50</sup> Le citoyen nostalgique de l'idéal humaniste qui voit dans l'individu une image de Dieu sera particulièrement réceptif à cette promesse. Les produits du travail et des techniques de reproduction sont identifiés à la *natura naturans*. La dissimulation du caractère machinal de la reproduction érige une aura nouvelle sur les ruines de l'apparition auratique, unique d'un lointain.<sup>51</sup> Le flâneur baudelairien participe à cette fantasmagorie dans la mesure où il oublie le caractère marchand de son propre travail, oubli qui sauvegarde la distance nécessaire à l'empathie avec la marchandise.<sup>52</sup> Par ce moyen, il arrive à convertir le triomphe de la domination qui appartient à la classe dont il se trouve exclu en jouissance d'apparence souveraine et satanique. L'utopie transgressive qui en résulte ouvre un espace d'image total qui absorbe sans distinction le beau et le morbide, l'humain et l'inhumain, le féminin et le masculin, le spirituel et le matériel. Citons Flaubert :

Aujourd'hui, par exemple, homme et femme tout ensemble, amant et maîtresse, je me suis promené à cheval dans une forêt par une après-midi d'automne sous des feuilles jaunes, et j'étais les chevaux, les feuilles, le vent, les paroles qu'on disait, et le soleil rouge qui faisait s'entrefermer les paupières noyées d'amour ...<sup>53</sup>

48 Benjamin propose comme traduction « identification affective ». Cf. MICHAEL LÖWY, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie. Une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Éditions de l'éclat, 2018, pp. 92-94.

49 BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, cit., t. III, p. 169.

50 KARL MARX, *Le Capital*, in *Œuvres*, sous la dir. de MAXIMILIEN RUBEL, trad. par JOSEPH ROY, 4 t., Paris, Gallimard, 1965, t. I, p. 608.

51 BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, cit., t. II/1, p. 369 et p. 378.

52 *Ibidem*, t. II/1, p. 561.

53 Cité dans le *Livre des Passages*, cf. *ibidem*, t. V/1, p. 562.

Lorsque le flâneur éclipsé accompagne sur son passage aux lieux de distraction l'allégorie, il jouit de ses multiples métamorphoses par un transport empathique. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre l'énoncé énigmatique de Benjamin : « L'amour pour la prostituée est l'apothéose de l'empathie avec la marchandise. »<sup>54</sup> Le flâneur, en suivant la marchandise, se transforme en voyeur obsédé :

Je t'aime ainsi ! Pourtant, si tu veux aujourd'hui,  
Comme un astre éclipsé qui sort de la pénombre,  
Te pavaner aux lieux que la Folie encombre  
C'est bien ! Charmant poignard, jaillis de ton étui !<sup>55</sup>

Cette exaltation orgiaque est l'opposé érotique de l'attrait des yeux mélancoliques qui ont perdu le pouvoir du regard, oxymore qui renvoie au « soleil noir », à l'astre de la mélancolie de Nerval.<sup>56</sup> Le vide inscrit dans le regard de la chose érotique interrompt la multiplication du moi structuré par l'identification affective du *Spleen* : « je suis ... je suis ... je suis ... » (LXXVI). Érigé en hypersigne, en allégorie, le vide déploie son non-sens fondamental et nourricier.<sup>57</sup> C'est ainsi que la Prostituée devient la vie qui signifie la mort, nouveauté radicale qui transgresse la répétition sérielle. La singularité de la Prostituée consiste en ce qu'elle signifie un pluriel nonréalisé, un infini négatif qui rompt avec l'identique et la reproduction totalisante.<sup>58</sup> L'empathie avec la marchandise s'avère être le mouvement d'un éros qui ne va pas droit au but, à la possession du corps nouveau, mais qui se contente de jouir de l'échange de confidences et d'idées. La nouveauté signifie dans ce contexte l'unité suivante, l'association toujours reportée d'un corps nouveau à la série, car la possession n'a pas lieu. Plus l'addition de l'unité suivante est imminente, plus le désir coagule, hésite à franchir le seuil. La mort est la nouveauté radicale qui achève la série en mettant fin au sortilège de son infinité. L'ultime client que Jack the Ripper incarne si parfaitement dans la *Lulu* de Wedekind, coupe court au cercle infernal de la répétition. Tant que la mort, l'allégorie, est suspendue, le mouvement de l'empathie rapporte le flâneur, signe vide dépourvu d'identité, au corps total d'images qui s'adressent à une masse indifférenciée. L'allégorie est la césure, le noir et l'absence nécessaire au développement de la photographie et du poème. Un abîme sépare « Tes yeux, où rien ne se révèle/ De doux ni d'amer », « deux bijoux froids où se mêle/ L'or avec le fer » des yeux d'or de l'héroïne de Balzac, « jaune[s] comme ceux des tigres ; un jaune d'or qui brille, de l'or vivant, de l'or qui pense, de l'or qui aime et veut absolument venir dans votre gousset ».<sup>59</sup>

54 *Ibidem*, t. V/1, p. 475 et p. 637.

55 *Le Possédé* (CIX). Pour l'empathie avec la marchandise, cf. les derniers vers : « Sois ce que tu voudras, nuit noire, rouge aurore ;/ Il n'est pas une fibre en tout mon corps tremblant/ Qui ne crie : Ô mon cher Belzébuth, je t'adore ! »

56 Ce couple complémentaire rappelle l'antithèse tragi-comique du drame baroque, celle de l'enthousiasme démoniaque du courtisan et de la tristesse sublime du prince. Cf. BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, cit., t. I, p. 401.

57 Cf. KRISTEVA, *Soleil noir*, cit., p. 113.

58 Dans son analyse structurelle de la féminité chez Baudelaire Chatterjee souligne le caractère subversif d'une telle conception anti-patriarcale de la pluralité. Cf. RONJAUNEE CHATTERJEE, *Baudelaire and feminine singularity*, in «French Studies», LXX (2015), pp. 17-32.

59 HONORÉ DE BALZAC, *La duchesse de Langeais suivi de La fille aux yeux d'or*, Paris, Gallimard, 1958, p. 192.



Les yeux sans regard sont le chiffre de la temporalité propre à la femme de Baudelaire : le présent évanoui, figé dans la mémoire photographique. L'œil du flâneur qui absorbe les choses qu'il rencontre n'est probablement plus humain, mais déjà inorganique comme les marchandises auxquelles il s'identifie. L'espace qu'il parcourt est celui de l'inconscient optique qui ne peut pas rendre le regard. Lorsqu'un paysage ou un visage s'offre à l'œil de la caméra, l'atmosphère et l'âme en sont en réalité absentes. L'intimité cède en faveur d'une description minutieuse et technique de tous les détails de l'image aimée. C'est ce point mort de l'apparence mis à jour par les nouvelles techniques de la reproduction qui coupe court au corps total d'images tel qu'il s'exprime dans l'écriture émotionnelle guidée par la méthode de l'empathie. Alors que l'empathie avec la marchandise ne peut pas se passer d'avoir recours à « l'autorité dont jouissent les phénomènes auratiques en suscitant un mode de réception entièrement visuel, tout à la fois distancé et acritique », à la pulsion scopique qui devient dominante dans l'espace de la ville où règne la devise : « Tout pour l'œil, rien pour le toucher », la fascination peut être rompue lorsque l'allégorie se distancie de la violence historique afin de faire valoir sa propre destructivité magique.<sup>60</sup>

## 5 CONCLUSION

Ce retour à l'utopie catastrophique s'effectue sous le signe de la rédemption. Il s'agit en effet d'une reprise potentialisée de la catastrophe qui la dépasse en même temps. Autrement dit : la rédemption se prépare dans l'aliénation lorsqu'elle est poussée à l'extrême. Ceci implique une ambivalence structurelle de la notion d'apothéose : épiphanie du sujet tout-puissant de l'empathie ou renversement et dépassement de l'identification mythique. Soit le sujet reste un et l'identification demeure abstraite, soit le sujet reconnaît l'Autre sous sa forme collective et plurielle. Tant qu'elle reste fidèle à l'aura fantasmagorique qui dissimule le côté machinal de la reproduction, l'apothéose signifie paradoxalement un échec. Le retour à l'authenticité en revanche se prépare dans la destruction de l'apparence qui enveloppe la marchandise. Dans un cas, l'amour pour la prostituée est une adoration, un simple « besoin de sortir de soi » voluptueux et érotique incarné par le Cupidon tant fustigé par Baudelaire, dans l'autre cas, cet amour exprime une intention profonde détachée du sujet empirique et liée à la pluralité de l'Autre.<sup>61</sup> L'Autre en tant qu'être absent du cortège des vainqueurs, figure d'une fausse continuité historique, et en tant que l'autre de l'esprit tout-puissant qui, dans une réflexion ultime, se sépare du fantasme d'un espace total d'images signifiées afin de ne garder que l'image allégorique elle-même :

<sup>60</sup> Cf. BARBISAN, *Les métamorphoses de l'utopie*, cit., p. 39. Benjamin mentionne cette devise à plusieurs endroits, BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, cit., t. I/2, p. 670 et I/3, p. 1174.

<sup>61</sup> On sait que les « invectives contre Cupidon » (*ibidem*, t. I/2, p. 679) se trouvent dans *Mon cœur mis à nu*, BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, cit., t. III, p. 1336 et p. 1340. – Chez Benjamin, l'amour sans calcul égoïste s'exprime sous forme d'un espoir paradoxal tourné vers l'Autre manquant d'espoir. Cf. TILO WESCHE, *Glück in Benjamins Wahlverwandtschaften-Essay*, in *Benjamins Wahlverwandtschaften. Zur Kritik einer programmatischen Interpretation*, sous la dir. d'HELMUT HÜHN, JAN URBICH et UWE STEINER, Frankfurt, Suhrkamp, 2015, pp. 195-218.

L'allégorie reste les mains vides. Le mal par excellence qu'elle abritait comme une profondeur constante n'existe qu'en elle, il n'est rien qu'allégorie, il signifie autre chose que ce qu'il est. Et ce qu'il signifie, c'est précisément la non-existence de ce qu'il représente. [...] Ils ne sont pas réels, et ils n'ont l'apparence de ce qu'ils sont que sous le regard subjectif de la mélancolie ; ils sont ce regard, anéanti par ses propres productions, parce qu'elles ne signifient que son aveuglement.<sup>62</sup>

Nous souhaitons nommer « utopie critique » les formes d'une reprise salutaire de l'utopie catastrophique décrite ci-dessus. Dans l'œuvre de W. Benjamin, cette utopie a deux visages : un visage tourné vers le baroque, la préhistoire de Baudelaire, et l'autre tourné vers le futur, les mouvements d'avant-garde du début du 20<sup>e</sup> siècle. La première forme reprend explicitement les théories néo-platoniciennes de la mélancolie. L'allégorie comme « contemplation fidèle » du monde de la créature, fidèle à soi-même et à son double comme pur reflet qui tient lieu d'altérité, « se retourne, infidèle, vers la résurrection ».<sup>63</sup> Plus explicitement : « La fidélité est le rythme des degrés descendants de l'intuition dans une perspective émaniste, et les degrés ascendants de la théosophie néo-platonicienne s'y reflètent, transformés par des rapports nouveaux. »<sup>64</sup> Mais, dispersée dans les écrits de Benjamin à partir de la deuxième moitié des années vingt, une deuxième forme de l'utopie critique se dessine, caractérisée souvent de « matérialiste ». À y regarder de près, il s'agit d'une utopie du corps qui repose sur le potentiel émancipateur de l'art tel qu'il a été pratiqué par certains mouvements d'avant-garde : le dadaïsme, le surréalisme ou l'expressionnisme. C'est ainsi que nous retrouvons l'image dialectique, cette constellation éphémère qui concentre en elle la pré- et posthistoire d'un phénomène originaire. Alors que la première perspective rédemptrice implique que l'éros traverse le labyrinthe romantique de la mélancolie, la deuxième, que l'on pourrait qualifier d'anti-romantique, l'ouvre aux procédés de la technique. Cette observation ne postule pas forcément un abandon du thème de l'éros mélancolique. Dans la gravure de Dürer (*Melencolia I*), les emblèmes des arts libéraux se trouvent éparpillés aux pieds de la Mélancolie inerte, alors que le putto assis sur une roue de meunier s'affaire à griffonner sur un petit tableau. Selon Panofsky, « l'industrie du putto écrivant signifie l'insouciance équanimité d'un être qui vient tout juste d'apprendre le contentement d'être actif, même si l'on est improductif, et qui ne sait rien encore du tourment de la pensée, même quand elle est productive ; d'un être qui n'est pas encore capable de tristesse, parce qu'il n'a pas encore atteint la stature humaine ».<sup>65</sup>

Il se peut que l'hyperactivité du Putto désigne une méconnaissance de l'instance transcendante de la vie, dimension à laquelle font accéder la souffrance ou le bonheur. L'art correspondant serait cynique et non mélancolique. Or cette hypothèse se trouve infirmée par la valeur utopique des littératures aussi diverses que peuvent l'être le surréalisme ou l'œuvre de Proust. On sait que le premier a inspiré le *Livre des Passages* et que

62 WALTER BENJAMIN, *L'origine du drame baroque allemand*, trad. par SYBILLE MÜLLER, Paris, Flammarion, 1985, pp. 251-252. – C'est Menninghaus qui souligne la survie de l'image allégorique à son signifié, MENNINGHAUS, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, cit., p. 115.

63 BENJAMIN, *L'origine du drame baroque allemand*, cit., p. 251.

64 *Ibidem*, p. 168.

65 PANOFSKY, RAYMOND et FRITZ, *Saturne et la Mélancolie*, cit., p. 498.



le dernier fut en partie traduit par Benjamin. Ce qui nous amène à une autre hypothèse : à l'éros mélancolique se serait substitué l'amour comme pressentiment *obsessionnel* de la vie bienheureuse.<sup>66</sup> Le pressentiment actif se heurte, de façon dialectique, à une volonté restaurative et tournée vers le passé. L'amour affirmatif, principe explicite de l'art et maxime de vie, et la mélancolie, essor de la remémoration élégiaque et du rêve, se rencontrent. Au sein d'une telle collision, l'art n'attend pas son bonheur d'un autre regard qui se poserait sur lui. Cette insouciance n'exclut pas qu'un dernier regard rédempteur, critique, le frôle dans ses activités.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BALZAC, HONORÉ DE, *La duchesse de Langeais suivi de La fille aux yeux d'or*, Paris, Gallimard, 1958. (Citato a p. 14.)
- BARBISAN, LÉA, *Les métamorphoses de l'utopie. Walter Benjamin, d'une esthétique à l'autre*, in «Nouvelle revue d'esthétique», xvii (2016). (Citato alle pp. 10, 15.)
- BATAILLE, GEORGES, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 2011. (Citato alle pp. 3, 9.)
- BAUDELAIRE, CHARLES, *Œuvres complètes*, sous la dir. d'YVES FLORENNE, 3 t., Paris, Le Club français du livre, 1966. (Citato alle pp. 6, 7, 9-13, 15.)
- BENJAMIN, WALTER, *L'origine du drame baroque allemand*, trad. par SYBILLE MÜLLER, Paris, Flammarion, 1985. (Citato a p. 16.)
- *Gesammelte Schriften*, sous la dir. de ROLF TIEDEMANN et HERMANN SCHWEPPEHÄUSER, 7 t., Frankfurt, Suhrkamp, 1991. (Citato alle pp. 1-15, 17.)
- *Fragments philosophiques, politiques, critiques, littéraire*, sous la dir. de ROLF TIEDEMANN et HERMANN SCHWEPPEHÄUSER, trad. par CHRISTOPHE JOUANLANNE et JEAN-FRANÇOIS POIRIER, Paris, PUF, 2001. (Citato alle pp. 11, 12.)
- *Enfance. Éloge de la poupée et autres essais*, trad. par PHILIPPE IVERNEL, Paris, Rivages, 2011. (Citato a p. 2.)
- BUCI-GLUCKSMANN, CHRISTINE, *Catastrophic Utopia : The Feminine as Allegory of the Modern*, in «Representations», xiv (1986). (Citato a p. 7.)
- CHATTERJEE, RONJAUNEE, *Baudelaire and feminine singularity*, in «French Studies», lxx (2015). (Citato a p. 14.)
- DADOUN, ROGER, *L'Érotisme*, Paris, PUF, 2003. (Citato a p. 3.)
- DUFOUR, PIERRE, *Les Fleurs du mal*, in «Dictionnaire de mélancolie, Littérature», lxxii (1988). (Citato alle pp. 4, 5.)
- GIULIANI, MATHIAS, *L'amour et l'imagination chez Walter Benjamin : lecture rétrospective d'Enfance berlinoise vers mille neuf cent*, in «Revue de littérature comparée», cccxxv (2008). (Citato a p. 8.)
- GODBOUT, KEVIN, *Saturnine Constellations. Melancholy in Literary History and in the Works of Baudelaire and Benjamin*, thèse soutenue à l'University of Western Ontario, 2016. (Citato a p. 2.)

<sup>66</sup> Selon Benjamin, le « pressentiment de la vie bienheureuse » plutôt que la « volonté de bonheur » (*Willen zum Glück*) serait la véritable source de l'amour (BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, cit., t. I/1, p. 196).

- KRISTEVA, JULIA, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987. (Citato alle pp. 9, 12, 14.)
- LÖWY, MICHAEL, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie. Une lecture des Thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Éditions de l'éclat, 2018. (Citato a p. 13.)
- MARX, KARL, *Le Capital*, in *Œuvres*, sous la dir. de MAXIMILIEN RUBEL, trad. par JOSEPH ROY, 4 t., Paris, Gallimard, 1965, t. I. (Citato a p. 13.)
- MENNINGHAUS, WINFRIED, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt, Suhrkamp, 1980. (Citato alle pp. 4, 6, 16.)
- PANOFSKY, ERWIN, KLIBANSKY RAYMOND et SAXL FRITZ, *Saturne et la Mélancholie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, trad. par FABIENNE DURANT-BOGAERT et LOUIS ÉVRARD, Paris, Gallimard, 1989. (Citato alle pp. 4, 16.)
- ROBIN, RÉGINE, *L'écriture flâneuse*, in *Capitales de la modernité*, sous la dir. de PHILIPPE SIMAY, Paris, Éditions de l'éclat, 2005, pp. 37-64. (Citato a p. 12.)
- SANTNER, ERIC L., *Creaturly Life. Rilke, Benjamin, Sebald*, Chicago/ London, The University of Chicago Press, 2006. (Citato a p. 12.)
- SARTRE, JEAN-PAUL, *Baudelaire*, Paris, Gallimard, 1947. (Citato alle pp. 2, 4-6, 8, 9.)
- SCHINGS, HANS-JÜRGEN, *Consolation Tragoediae. Zur Theorie des barocken Trauerspiels*, in *Deutsche Dramentheorien*, sous la dir. de REINHOLD GRIMM, Frankfurt, Athenäum, 1971, pp. 1-44. (Citato a p. 4.)
- STAROBINSKI, JEAN, *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989. (Citato a p. 5.)
- STÖGNER, KARIN, *Geist und Sexus. Benjamins Sprachphilosophie als Jenseits des Geschlechterprinzips*, in «Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio», VIII (2014). (Citato a p. 10.)
- WESCHE, TILO, *Glück in Benjamins Wahlverwandtschaften-Essay*, in *Benjamins Wahlverwandtschaften. Zur Kritik einer programmatischen Interpretation*, sous la dir. d'HELMUT HÜHN, JAN URBICH et UWE STEINER, Frankfurt, Suhrkamp, 2015, pp. 195-218. (Citato a p. 15.)
- WOHLFAHRT, IRVING, *Entendre l'inouï. La dialectique de la raison et ses sirènes*, in «Tumultes», XVII-XVIII (2001). (Citato a p. 9.)

## PAROLE CHIAVE

Charles Baudelaire ; Walter Benjamin ; mélancolie ; éros ; allégorie ; image dialectique ; Prostituée ; empathie avec la marchandise ; utopie.

## NOTIZIE DELL'AUTRICE

Sylvia Kratochvil, agrégée d'allemand et doctorante au sein de l'équipe SPH à l'université de Bordeaux, travaille sur le thème de l'amour dans la philosophie de Walter Benjamin. Ses recherches portent sur l'histoire des idées du 19<sup>e</sup> siècle et du début du 20<sup>e</sup> en France et en Allemagne. Dans le cadre de sa thèse, l'auteure vient de traduire l'article *Monopôle d'État pour la pornographie* de Benjamin, inédit en français, et travaille sur d'autres traductions.

[sylvia.kratochvil@gmail.com](mailto:sylvia.kratochvil@gmail.com)


## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

SYLVIA KRATOCHVIL, *Le regard mélancolique dans la poésie de Baudelaire*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», x (2018), pp. 1-19.

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'UNIONE IMPOSSIBILE. TESSITURE DELLA MELANCOLIA PASCOLIANA\*

SERGIO SCARTOZZI – *Università di Trento*

Partendo dal significato di melancolia e da alcuni celebri esempi di melancolia poetica (da Novalis a Baudelaire passando per Keats), il saggio riconsidera il rapporto fra Pascoli e l'*umor melancholicus*. La melancolia pascoliana è analizzata da un punto di vista storico (il controverso rapporto con le sorelle Ida e Maria, specie con la prima; i falliti tentativi di matrimonio), poetico (le donne del mito e del passato: Circe, Nausicaa, Saffo); e da un terzo punto di vista che riassume e supera il tracciato storico-biografico e quello puramente narrativo: l'interpretazione simbolica e metapoetica. In buona parte dei casi, il tu femminile di Pascoli identifica una donna enigmatica, sfuggente: con cui il poeta desidera unirsi, ma che sempre gli sfugge. Alla luce dei modelli e della temperie culturale/epistemologica in cui ha preso forma la lirica di Pascoli, la melancolia del Romagnolo appare come specchio o idealizzazione del *ménage* fra l'autore e la poesia nella sua essenza di energia capace di azzerare istantaneamente le barriere fra di qua e di là: aprire e subito richiudere un canale di scambio con tempi, ideali e persone care a Pascoli e ormai inesorabilmente svanite.

Starting from the meaning of melancholy and some famous examples of poetic melancholy (Novalis, Keats, Baudelaire), the essay reconsiders the relationship between Pascoli and the *umor melancholicus*. Pascoli's melancholy is analyzed from a historical point of view (the controversial relationship with the sisters Ida and Maria, especially with the first; the failed attempts at marriage), from a poetic perspective (women of myth and of the past: Circe, Nausicaa, Sappho); and in a third sense that summarizes and exceeds the historical-biographical and purely narrative path: the symbolic and metapoetic interpretation. In most cases, Pascoli's women is an enigmatic, elusive entity: the poet wish to join with her, but this hope is always disappointed. In the light of the models and of the cultural/epistemological revolution in which Pascoli's lyric has grown, in our opinion Pascoli's melancholy is a mirror or idealization of the *ménage* between the author and poetry in its essence of energy capable of instantly erasing the barriers between reality and other worlds: opening and immediately closing a channel of exchange with times, ideals and loved ones at Pascoli and now inexorably vanished.

Was quillt auf einmal so ahndungsvoll unterm  
Herzen, und verschluckt der Wehmuth weiche  
Luft?

NOVALIS, *Hymnen an die Nacht*.

«Se tesso, tesso / per te soltanto; come, non so; / in questa tela, sotto il cipresso, / accanto alfine ti dormirò». <sup>1</sup> Chi scorgere dietro all'enigmatica *Tessitrice* di *Ritorno a San Mauro*? Una figura biografica (Caterina Allocatelli, Maria e/o Ida Pascoli, Emma Strozzi Corcos)? Un personaggio del mito o della Bibbia come la Circe dell'*Ultimo viaggio*, la Rachele di *Digitale purpurea*? Uno spettro o un'entità volatile e onnicomprensiva? Probabilmente nessuna e tutte queste donne, transustanziate in un *Tu* femminile d'essenza più intima, spirituale. Lirica. I legami fra Pascoli e il Simbolismo non costituiscono un segreto, <sup>2</sup> com'è famosa la concezione simbolista della *poésie pure*: una lirica che, afferma Valéry in *Variété*, è la «ricerca degli effetti risultanti fra le parole, o meglio dalle

\* Nel corso del testo si impiegheranno le seguenti sigle per riferirsi ai volumi pascoliani: MY = *Myrcae*; CC = *Canti di Castelvecchio*; PC = *Poemi conviviali*; PP = *Primi poemetti*; NP = *Nuovi poemetti*; OI = *Odi e inni*; MP = *Miei pensieri di varia umanità*.

<sup>1</sup> *La tessitrice*, vv. 22-25, in CC, p. 374.

<sup>2</sup> Cfr. RENATO BARILLI, *Pascoli e il Simbolismo*, in *Testi ed esegesi pascoliana. Atti del Convegno di Studi Pascoliani di San Mauro Pascoli (23-24 maggio 1987)*, Bologna, Clueb, 1988, pp. 23-34, pp. 23-24.

relazioni delle reciproche risonanze fra le parole», ossia «un' esplorazione di tutto quel campo della sensibilità che è governato dal linguaggio». <sup>3</sup> Potremmo definirla una poesia esoterica nella misura in cui il suo autore – anzi, il suo adoratore o spasimante – insegua un' unione totale con essa senza mai ottenerla poiché, trovandola, verrebbe meno la tensione che rappresenta *de facto* il propellente dell' evasione, della fuga lirico-oniriche. Queste prime considerazioni sul *tu* pascoliano e sul complesso *ménage* fra il Romagnolo e l' *autre* rimandano naturalmente o quasi alla definizione di temperamento/emotività malinconici: «forma di lutto», «elaborazione mentale di un oggetto lontano o assente» in quanto tale e in quanto *volutamente* o *programmaticamente* tale. <sup>4</sup>

Il poeta malinconico, di cui Pascoli costituisce a nostro dire un' incarnazione superba, è il prigioniero d' una ricerca frustrata in ogni suo tentativo di soddisfazione; insomma, egli si promette e lega a una donna insieme irreal e onnipresente, raggiungibile e irraggiungibile. Per questo motivo la malinconia è divenuto un robusto fulcro tematico del Romagnolo fra il 1891 (le prime *Myricae*) e il 1912 (*Poesie varie*, curate da Mariù, al cui interno leggiamo la lirica *Malinconia*), con picco nelle tarde MY, nei *Canti di Castelvecchio* (1903) e nei *Poemi conviviali* (1904). Scopriremo le ragioni biografiche e poetico/poetologiche per cui il temperamento malinconico è emerso con particolare intensità nel decennio a cavallo fra i due secoli contemporanei; prima definiamo sommariamente la melancolia chiedendoci quali fra gli innumerevoli artisti interessati all' argomento nel corso dei secoli abbia influito su Pascoli. In breve, *μελαγχολία* ('bile nera') indica «una sindrome affettiva che ha per note fondamentali una tristezza morbosa e ostinata»; <sup>5</sup> in epoca rinascimentale il temperamento malinconico ha riscosso un grande successo venendo presto accostato al poeta e *tout court* all' inclinazione artistica, meditativa-speculativa (i “nati sotto Saturno”). <sup>6</sup> Ad ogni modo, sono stati il Sette/Ottocento a corroborare o canonizzare l' associazione *umor melancolicus*-stato poetico. Tra le poesie imperniate sull' asse poesia-melancolia vanno citate almeno *Ode on Melancholy* (1820) di John Keats e *Le Cygne* (1860) di Charles Baudelaire; andrebbe inoltre compiuto un ragionamento sul carattere radicalmente melancolico del Romanticismo (si pensi al *Sehnsucht*), specialmente nella concezione esoterico-teosofica di Novalis (la *Wermuth* dei *Goldenes Zeitalters*). <sup>7</sup> Riassumendo, la melancolia è stato il sentimento-

3 *Poésie pure. Notes pour une conférence (Variété)*, PAUL VALÉRY, *Œuvre*, a cura di JEAN HYTIER, 2 voll., Paris, Gallimard, 1992, p. 1458.

4 «Il malinconico rappresenta colui che è ‘estraneo’ a se stesso e al mondo perché possiede una coscienza più profonda di sé e del mondo» (MICHELE STANCO, «Talking of dreams». *Illusione fantasmatica e malinconia in Shakespeare*, in *Co(n)texts. Implicazioni testuali*, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2000, pp. 307-341, p. 309; la citazione a testo è tratta da p. 324).

5 Citiamo da [http://www.treccani.it/enciclopedia/melancolia\\_%25Enciclopedia-italiana/](http://www.treccani.it/enciclopedia/melancolia_%25Enciclopedia-italiana/) (visitato il 21-06-2018, h. 18.00).

6 Cfr. RUDOLF WITTKOWER e MARGOT WITTKOWER, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, Torino, Einaudi, 1968 e ERWIN PANOFSKY, RAYMOND KLIBANSKY e FRITZ SAXL, *Saturno e la melancolia. Studi di storia di filosofia naturale, religione e arte*, Torino, Einaudi, 1983.

7 Si leggano MARGHERITA COTTONE, *Fiaba e romanzo in Novalis. L'itinerario della parola tra 'rinascita' e 'metamorfosi'*, in *Esoterismo e ragione. Cinque ipotesi sulla metempsirosi*, Palermo, Sellerio, 1983, pp. 36-54 e LUCIANO ZAGARI, «Quando sarà l'ultimo mattino». *Gli Inni alla notte di Novalis e la strutturazione romantica del nulla*, in *Mitologia del segno vivente. Una lettura del romanticismo tedesco*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 127-185.

manifesto del XVII secolo: da un punto di vista esoterico, essa ha saputo significare come poche altre espressioni umane la frattura fra l'universo fenomenico/visibile e la dimensione trascendentale (il 'crepuscolo degli dèi' calato sulla civiltà occidentale del tardo-Settecento/primo-Ottocento); in ambito esoterico, la melancolia ha raccontato la sopravvivenza di un senso divino o spiritualistico, cioè la necessità di guardare oltre la materia contando principalmente su poesia e arte: le realtà dove il divino espulso dalla modernità ha trovato rifugio. In tale direzione – melancolia esso/essoterica, relativo significato storico-culturale/simbolico – potremmo proseguire a lungo la nostra corsa considerando gli sviluppi occultistici delle teorie melancolico-rinascimentali (dunque avventurandoci nell'area della parapsicologia e delle «scienze occulte»)<sup>8</sup>. Fedeli al tema e al soggetto specifici del corrente studio, ci accontentiamo di una breve contestualizzazione ripetendo come la melancolia sia stato un atteggiamento assai caratteristico di Pascoli e del suo tempo.<sup>9</sup>

Ciò assodato, prima di esplorare i risvolti erotici-melancolici di MY, CC e delle altre sillogi pascoliane bisogna rispondere a una domanda: quale compito ha svolto la melancolia nella poetica del Romagnolo? Come ha interagito, s'è integrata, ha completato le tradizionali linee del far versi pascoliano? Dalle primissime considerazioni sul *tu* dei componimenti 1892-1904 e dalla breve panoramica storico-culturale appena proposta, la melancolia riesce assai coerente col Pascoli dei critici: in un senso superficiale (estetico-narrativo) essa si fa, attraverso le sue incarnazioni di natura spiritistico-memorale, una presenza tenue, reale e irreale proprio come i morti pascoliani (la linea familiare-paranormale preponderante in Pascoli dall'inizio all'epilogo del suo romanzo-in-versi)<sup>10</sup>; più precisamente, la malinconia/melancolia è il sentimento che invade l'io lirico mentre contempla gli spazi finiti e infiniti: essa annuncia l'unione o il ricongiungimento con chi non c'è più nell'evanescente «oltretempo» onirico-mnemonico. In accordo a questa funzione psicopompa, estatico-visionaria, la melancolia pascoliana veicola un senso più profondo,

- 8 Importanti speculazioni sulla malinconia in ambiente esoterico-occultistico sono quelle di Rudolf Steiner, improntate alla teoria degli umori rinascimentale: vd. RUDOLF STEINER, *La scienza occulta nelle sue linee generali*, a cura di EMMELINA DE RENZI e ERNESTO BATTAGLINI, Bari, Laterza, 1924. Dal punto di vista esoterico-letterario, la melancolia ha giocato un ruolo chiave nell'«estetica dell'abdicazione» che sostiene il pensiero di Pessoa; vd. FRANCESCO ZAMBON, *Pascoli e l'ombra di Circe*, in *L'eleghia nella notte del mondo. Poesia contemporanea e gnosi*, Roma, Carocci, 2017, pp. 19-39. Per una sintetica ma precisa introduzione all'esoterismo (e ai rapporti esoterismo-letteratura o cultura tra Rinascimento ed età contemporanea) si veda PIERRE RIFFARD, *L'esoterismo. Che cos'è l'esoterismo?*, a cura di MARIA GRAZIA MERIGGI, 2 voll., Milano, Rizzoli, 1996, ANTOINE FAIVRE, *L'esoterismo. Storia e significati*, prefazione di MASSIMO INTROVIGNE, Varese, Sugarco, 1992, ANTOINE FAIVRE, *L'esoterismo. Metodi, temi, immagini*, a cura di FRANCESCO BARONI, Brescia, Morcelliana, 2012, e KOCKU VON STUCKRAD, *Che cos'è l'esoterismo? Breve storia della conoscenza segreta*, a cura di ALDO NATALE TERRIN, Padova, EMP, 2013.
- 9 Cfr. GIOVANNI GOZZETTI, *La tristezza vitale. Psicopatologia e fenomenologia della malinconia*, Venezia, Marsilio, 1996, ANTONELLA ANGELI, «Un dì si venne a me malinconia...» *L'interiorità in Occidente dalle origini all'età moderna*, Milano, Franco Angeli, 1998 e PIERANGELO SCHIERA, *Melancolia: tra arte e società*, Urbino, Accademia Raffaello, 2005.
- 10 Un componimento estremamente significativo in tal senso è *Il giorno dei morti* che nell'edizione definitiva di MY apre la raccolta in modo programmaticamente melancolico-spiritistico: «Io vedo (come è questo giorno, oscuro!), / vedo nel cuore, vedo un camposanto / con un fosco cipresso alto sul muro. // È quel cipresso fumido si scaglia / allo scirocco: a ora a ora in pianto / sciogliesi l'infinita nuvolaglia» (vv. 1-6, GIOVANNI PASCOLI, *Myrica*, a cura di GIUSEPPE NAVA, Roma, Salerno, 1991, pp. 7-8).

programmatico: essa è il sentimento del mito, della poesia; è *conditio sine qua non* della *rêve* (stretta parente della *rêverie* romantica), o la vera realtà del Fanciullino:<sup>11</sup> l'anima lirica di ciascun uomo che nel *micro* indovina il *macro*, nel mondo legge i segni delle realtà superiori, nella morte vede rianimarsi la vita. Senz'altro concorde al *more melancholicus* è la poetica classicista di PC, *Carmina* e *Poemi cristiani*. Il bilinguismo pascoliano, su cui esistono validi studi a partire da quelli di Traina, è un altro modo per dirci come il Romagnolo si sia sentito tragicamente fuori posto: deprivato dei famigliari, orfano delle sicurezze spiritualistico-epistemologiche esibite dai suoi padri poetici (Dante e i classici), il Pascoli latinista si immagina catapultato indietro, altrove; immerso anima e corpo in un'epoca dal sapore e dal senso leggendari.<sup>12</sup> La psicomatria pascoliana – influenzata, oltretutto dalla *rêverie* romantica, dalla «visione spirituale» o «astrale» diffusa dai movimenti esoterici *fin de siècle* (spiritismo e Società Teosofica *in primis*) – è costituzionalmente melanconica in quanto, come la familiare/biografica e poetico-programmatica, racconta un contatto accennato (forse anche stabilito per un istante), destinato a rompersi e svanire inesorabilmente. Rivisitando il *bouquet* tematico-simbolico di Pascoli abbiamo implicitamente illustrato le ragioni storico-culturali o i contesti alla base delle specifiche melancolie. È il momento di focalizzarci sul nostro argomento.

Studiare la melanconia erotica di Pascoli presuppone una pur schematica ricostruzione dei rapporti (storici) fra l'autore e l'universo femminile. La letteratura sulla poetica del nido disintegrato, faticosamente ricostruito e di nuovo rotto dal matrimonio di Ida Pascoli nel 1895 è ampia: a essa rimandiamo per un particolareggiato inquadramento.<sup>13</sup> Del resto, dato il tema-guida del saggio perché dovremmo attardarci sul cosmo familiare? Ebbene, non pochi pascolisti hanno interpretato la relazione fra Pascoli e le sorelle Ida (1863-1957) e Maria (1865-1953) nei termini di un autentico triangolo amoroso dalle forti ed esplicite connotazioni erotico-sessuali, specie per quanto riguarda il rapporto fra il poeta e Ida nell'età del nuovo nido (1882-1895). Le letture psicanalitiche di Garboli, Curi e specialmente l'estremizzazione di Andreoli non ci convincono appieno,<sup>14</sup> ma è senz'altro vero che Ida e Maria hanno inciso come nessun'altra figura femminile sulla vita (o

- <sup>11</sup> *L'enfant du siècle* la cui prima attestazione è nella breve prosa *Foglie gialle* (1877) e la cui consacrazione avviene con la prosa programmatica *Il Fanciullino* (1899), raccolta in GIOVANNI PASCOLI, *Miei pensieri di varia umanità*, Messina, Muglia, 1902, pp. 1-66. Su Fanciullino e relativa *Weltanschauung* si legga, fra i molti approfondimenti disponibili, GIUSEPPE LEONELLI, *Epifanie pascoliane*, in *Itinerari del Fanciullino. Studi pascoliani*, Bologna, Clueb, 1989, pp. 15-38.
- <sup>12</sup> Cfr. ALFONSO TRAINA, *Il latino del Pascoli. Saggio sul bilinguismo poetico*, Firenze, Le Monnier, 1970, e ALFONSO TRAINA, *Introduzione*, in *Poemi cristiani*, Milano, BUR, 2001, pp. 5-40.
- <sup>13</sup> Sul nido e l'importanza delle tragedie familiari nella poesia di Pascoli: GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, Firenze-Messina, D'Anna, 1976 e EDOARDO SANGUINETI, *La tragedia familiare nella poesia di Giovanni Pascoli*, in *Giovanni Pascoli. Poesia e poetica. Atti del Convegno di Studi Pascoliani di San Mauro Pascoli (1-3 aprile 1982)*, Rimini, Maggioli, 1984, pp. 471-489. Riferimenti di massima importanza – anche per la loro (relativa) sinteticità – sono le introduzioni di Nava a PASCOLI, *Myrica*, cit., pp. xv-lxxviii, e a GIOVANNI PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, a cura di GIUSEPPE NAVA, Milano, BUR, 1983, pp. 7-25.
- <sup>14</sup> Cfr. VITTORINO ANDREOLI, *I segreti di casa Pascoli: il poeta e lo psichiatra*, Rizzoli, 2006. Più diplomatico, ma sempre di taglio psicanalitico e morboso è il quadro definito da Garboli in GIOVANNI PASCOLI, *Trenta poesie familiari di Giovanni Pascoli*, a cura di CESARE GARBOLI, Torino, Einaudi, 2000, pp. ix-xxxvii.



meglio, la non-vita) sentimentale-sessuale di *Zvani*.<sup>15</sup> La forte gelosia di Mariù ha fatto sì che naufragassero nell'ordine il matrimonio con la cugina Imelde (1897), la relazione con la «gentile ignota» Emma Strozzi Corcos (rimasta puramente intellettuale per tutta la durata della corrispondenza: 1897-1911), il matrimonio con la vedova di Serverino Ferrari.<sup>16</sup> Così, le varie rinunce alla dimensione carnale, fisica dell'amore (l'*eros*) hanno aperto una ferita sanguinante nella personalità e poesia pascoliane, e anzi sono state probabilmente causa della depressione curata nell'alcool fino alla fatale crisi del 1912.<sup>17</sup> Insomma, Pascoli ha represso o compresso l'intera dimensione sessuale in poesia, organizzandola in un livello ufficiale-chiaro dove, trasformandosi in più *alter ego*, egli celebra l'amplesso come degno apice dell'amore bucolico-idillico e intellettuale-sociale (l'unione Rico-Rosa di *Filugelli*, NP; l'abbraccio fra l'acerba Dèlias e l'anziano poeta de *Il cieco di Chio*, PC; l'allusiva impollinazione del *Gelsomino notturno*, CC). In questi componimenti, Pascoli crea un'atmosfera, una psicologia e un simbolismo lirico-erotici *sui generis*: il coronamento della *libido* è legato a precise condizioni tra cui la senilità e la cecità (si ricordi «la memore mano» che risale il corpo della fanciulla nel *Cieco*); in altre parole, il desiderio del poeta – «L'avrò dunque una gaia giovinetta / che meco dorma sotto d'un lenzuolo, / che quando trilli in ciel la lodoletta / mi bisbigli ch'è stato il rosignolo?» –<sup>18</sup> è esaudito quando egli può a stento goderlo (un rovesciamento ironico del *voyeurismo*, del feticismo anatomico-fotografico che contraddistingue le poesie dedicate agli amori giovani/leciti).<sup>19</sup> Ciò suscita una sensazione mista fra riconoscenza, orgoglio (aver saputo, «ape tardiva»,<sup>20</sup> attendere il momento) e il rimpianto di non aver potuto soddisfare l'appetito erotico nel fiore della giovinezza.

Tali esiti sono dipesi dagli eventi, traumi, linee tematico-programmatiche precedentemente ricapitolati. La responsabilità del nido, o la tutela delle sorelle – un'ideale paternità insistentemente ricordata da Giovanni nelle lettere a Ida e Maria (e riconosciuta da

- 15 Cfr. MARIA GIOIA TAVONI, *Le lettere di Maria Pascoli, documento di un lessico familiare*, in *Cartas-Lettres-Lettere. Discursos, prácticas y representaciones epistolares (siglos XIV-XX)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2014, pp. 155-169 e PAOLO DI STEFANO, «*Angioline mie belle*»: *Pascoli e la vita «coniugale» con le sorelle*, in «Corriere della Sera» (21 agosto 2016).
- 16 Sul rapporto Pascoli-Emma Corcos si legga GIOVANNI PASCOLI, *Lettere alla gentile ignota*, Milano, Rizzoli, 1972. Andreoli sottolinea come la corrispondenza fra il Romagnolo e l'Ignota durò dal 27 giugno 1897 al 7 dicembre 1911: durante tutto l'ultimo periodo della vita pascoliana (ANDREOLI, *I segreti di casa Pascoli: il poeta e lo psichiatra*, cit., p. 131). Riguardo all'estremo progetto coniugale si legga FAUSTO CURI, *Eros e senilità. Prolegomeni a una lettura psicoanalitica della poesia pascoliana*, in *Il possibile verbale*, Bologna, Pendragon, 1995, pp. 151-185.
- 17 In sostanza, quella di Pascoli può dirsi vita degli «amori negati», di qui ALESSANDRO CASAVOLA, *Pascoli, il poeta degli amori negati*, in «L'Eco» (maggio-giugno 2006).
- 18 *Epistola*, PP, vv. 1-4, in ELIO GIOANOLA, *Giovanni Pascoli. Sentimenti filiali di un parricida*, Milano, Jaca Book, 2000, p. 88.
- 19 «Siamo di fronte a un *voyeur*... Sì, però a un *voyeur* di qualità, che se non diventa mai un *voyant*, tranne forse che in certi momenti prodigiosi, è di vista molto acuta, e se poco o nulla sa dei gesti dell'amore e del piacere erotico, conosce come nessun altro il desiderio, la sua lenta vampa, il suo turbare il sangue e allucinare la mente» (CURI, *Eros e senilità*, cit., pp. 184-185). Il saggio è stato poi ripubblicato, aggiornato e ampliato, in FAUSTO CURI, *Pascoli e l'inconscio*, Milano, Mimesis, 2015, pp. 33-68.
- 20 *Il gelsomino notturno*, v. 13, in PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, cit., p. 246. La tematica sessuale (del sesso come rito di passaggio) è presente, sempre a livello subliminale/evocativo in altre poesie nuziali come *Canzone di nozze (A Enrico Bemporad)*, PASCOLI, *Myrica*, cit., pp. 285-286.

queste ultime senza riserve) – ha precluso al Romagnolo un qualsiasi rapporto “sano” col sesso e s’è invece tradotta nella situazione di *more uxorio* Giovanni-Ida sulla quale i critici hanno ricamato (non sempre a sproposito).<sup>21</sup> Infatti, anche se eluso o represso (soltanto biograficamente, vista l’ingente mole di liriche erotiche presente nell’opera in versi) il richiamo della carne non ha certo risparmiato Pascoli interessando gioco-forza le uniche presenze femminili su cui poteva fare affidamento: Ida e Maria sul piano storico; le donne del mito e della tradizione sul letterario. A ben vedere, le poesie di MY e CC dedicate alle sorelle celano non pochi aspetti ambigui o equivoci:<sup>22</sup> in esse la contrapposizione Ida-Maria è assai forte e vuole la maggiore delle due oggetto di un più o meno segreto, oscuro desiderio sessuale (lo dicono in special modo le caratteristiche fisico-psicologiche di Ida: la vitalità, il colorito, la passionalità);<sup>23</sup> la seconda è invece immagine dell’ingenuità e della purezza – tanto che, in *Digitale purpurea* Ida si fa l’avventurosa Rachele, Mariù la dolce e compassionevole Maria.<sup>24</sup> Secondo Andreoli (e altri critici), nella famiglia ricostruita Giovanni e Ida avrebbero recitato il ruolo di padre e madre (con «ovvie» implicazioni fisiche),<sup>25</sup> Maria la parte della figlioletta.<sup>26</sup> L’atteggiamento del poeta dopo il distacco dalla sorella maggiore giustifica tale giudizio – tolto l’aspetto fisico/carnale, il quale resta per noi un pensiero/una perversione molto probabilmente esistita nella testa, nel verso del Romagnolo, ma non altrettanto chiaramente consumato/a (scrive il poeta nell’*Ida* del 1886: «sol la silenziosa / lampada sa qualcosa») –:<sup>27</sup> dopo il ‘95 Pascoli si è

- 21 Basti leggere alcuni documenti semiclandestini dell’archivio Pascoli a Castelvecchio, come un rispetto dedicato a Ida nel 1893: «O mia raminga, o rondinella mia, / ma dove l’hai murato il tuo nidino, / che al dolce suono dell’Avemaria / non ti sento zillar nel mio giardino? / Son fiorite le rose, o rondinella, / nevicata a terra il fior dell’ulivella: / tanto amore sbocciò nei miei pensieri! / tanti baci sfiorirono! non c’eri» (*All’Ida assente*, fonte citata in MASSIMO CASTOLDI, *Pascoli e le sorelle*, in *Giovanni Pascoli – poesia e biografia*, Modena, Mucchi, 2012, pp. 167-201, p. 180).
- 22 Il corpus delle poesie familiari comprende: *Allora, Anniversario, Campane a sera, Sorella (a Maria), Ida e Maria, I gigli, Colloquio* (PASCOLI, *Myricae*, cit.); *La voce, Maria, La mia malattia, Un ricordo, Casa mia* (PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, cit.); *Il vischio, Digitale purpurea* (GIOVANNI PASCOLI, *Primi poemetti; Nuovi poemetti*, in *Poesie*, a cura di FRANCESCA LATINI, 4 voll., Torino, UTET, 2008, vol. II).
- 23 La contrapposizione è esplicita in *Colloquio*: «Sorridi? a questo sbatter d’uscì? È certo / Ida tua che sfaccenda, oggi, in cucina. / E Maria? Maria prega, oggi, per me» (vv. 12-14, PASCOLI, *Myricae*, cit., p. 294).
- 24 Cfr. MASSIMO CASTOLDI, *Il sorriso di Rachele*, in *L’ombra di un nome*, Pisa, ETS, 2004, pp. 39-60.
- 25 Queste implicazioni sono ovvie per Andreoli, e possibili per altri critici come Garboli e Curi. Sulla reazione di Pascoli al matrimonio di Ida è molto istruttivo leggere la breve prosa *Nelle nozze di Ida*, antologizzato da Mariù in GIOVANNI PASCOLI, *Limpido rivo*, Bologna, Zanichelli, 1913, pp. 36-41. Qui l’evento è associato al trauma della morte paterna: «qual cambiamento, o Dio, della mia fanciullezza nel quale torno a credere tutte le volte che piango, come piangevo da fanciullo» (p. 36).
- 26 Del resto, l’immagine di Mariù come figlioletta è esplicitamente dipinta nella dedica del volume *La Ginestra, Pace!, L’Èra nuova, Il Focolare* (PASCOLI, *Miei pensieri di varia umanità*, cit.): «Avanti il focolare spento tu porgi le mani, io no; ma pure le mie mani non respingono le tue, e si posano anzi volentieri su tuo capo. E tu vorresti, sì, che io pensassi di poter rivedere quelli che amammo; ma non mi odii e non mi detesti e non mi abbomini, se abbasso gli occhi e sospiro: Oh! fosse! E tu pur sai che questa cupa disperazione di rivedere ciò che passò, entra per molto nella tenerezza accorata con la quale custodisco te, povera figlia». Sempre da PASCOLI, *Limpido rivo*, cit., pp. 38-39: «A me pareva d’aver due figlie; e l’amore che me le aveva date, aveva lasciato un fondo di delizia nell’intimo del cuore, ma non una traccia nella mente. [...] Tu [Ida] eri la Reginella [...], ma temevo sin d’allora, che qualche bello Straniero si presentasse e ti portasse con sè».
- 27 Cfr. *La relazione tra Giovannino e Ida dopo il 30 settembre 1895*, in ANDREOLI, *I segreti di casa Pascoli: il poeta e lo psichiatra*, cit., pp. 175-202. In precedenza, qualche componimento lasciava intuire l’affetto “spe-

comportato da amante abbandonato; da quel momento egli si è rinchiuso con Mariù un isolamento in parte voluto, felice, in parte profondamente sofferto mancandogli ora non la possibilità dell'atto, ma pure il semplice desiderio sessuale.<sup>28</sup> Non potendo immaginare un'unione proibita (in qualche modo, forse, una valvola di sfogo), non potendo d'altro canto avere un vero rapporto coniugale per divieto di Maria, Pascoli ha dovuto far fronte alla crisi menzionata nelle pagine precedenti e le cui cause, alla luce di quanto riassunto, risulteranno un po' meno oscure.<sup>29</sup>

Fin qui non ci siamo spinti (molto) oltre le classiche interpretazioni del *more melancholicus* pascoliano – vale a dire la lettura psicanalitica secondo cui l'erotismo morboso, a tratti magistrale e senz'altro insistente/ricorrente di Pascoli va addebitato principalmente se non esclusivamente ai cosiddetti «segreti di casa Pascoli». Tuttavia, aprendo il saggio, accanto a quelle biografiche e storiche abbiamo evocato altri tipi di donna importanti nel discorso a proposito della melancolia erotica nell'opera del Romagnolo. Oltre ad aver cantato come nessun altro prima di lui il mondo semplice della campagna, le piccole cose (e i piccoli amori) in cui si celano le risposte alle grandi domande; Pascoli è stato il maggior poeta latino dell'età moderna e uno dei massimi classicisti dell'Italia tardo-ottocentesca/primonovecentesca. Professore di Letteratura greco-latina a Messina e a Bologna, egli ha composto e pubblicato numerose liriche dedicate ai grandi uomini e alle grandi donne del mito, a divinità o semi-divinità dal significato enigmatico, e anzi cariche di significati di primo e secondo grado non raramente interessati dalla melancolia erotica.<sup>30</sup> Se nelle poesie famigliari e nelle bucoliche l'*eros* rappresentava quasi solo un *tabù* (anche quando goduto) vincolandosi saldamente allo *status* dell'uomo-Pascoli, nelle liriche ad argomento classico-mitico la malinconia è «condizione affettiva e apertura ermeneutica».<sup>31</sup> Saffo, Nausicaa, Circe sono figure emananti una forte sensualità, diversa per il tipo di *libido* suscitata nell'eteronimo di turno (Alceo, Telemaco, Odisseo), ma sempre tragica. Scendendo di pochi passi nelle profondità del nome-labirinto pascoliano, scopriamo come Nausicaa è la figura in cui è identificata Ida prima del 1895:<sup>32</sup> proprio lei che nell'interpretazione omerica è il simbolo dell'amore inespresso, non corrisposto (un cui corrispettivo 'storico' è appunto Saffo). Le tessiture della melancolia pascoliana si complicano con Circe, da interpretare in stretto rapporto al suo *partner* Ulisse (il quale ci

ciale" nutrito da Pascoli per Ida; si legga *Ida!* (1882): «Vengo a te da lontano ermo paese, / ti vengo nel tuo giorno a salutare; / ti vengo a dir che non ci son difese / di monti e di piani, di fiume e di mare, / per il mio cuor, pel cuore / di tuo fratello, o mio soave amore!».

- 28 «L'«abisso d'amore» per le due sorelle diventa un ribollire di dolcezza e crudeltà, baci e pugni nello stomaco, carezze e maledizioni, lacrime e alcol: sotto la giurisdizione di Maria, la vita di Pascoli diventa un coagulo di sacrificio e vittimismo» (DI STEFANO, «*Angioline mie belle*»: *Pascoli e la vita «coniugale» con le sorelle*, cit.).
- 29 In una lettera a Martinozzi, così il Romagnolo: «Mi sono quasi evirato. Ho avuto degli amoretti... ci ho rinunciato. Ero in procinto di prender moglie... ci ho rinunciato. Ma le battaglie ci sono state, dentro me, e durano a esserci ancora» (MARIA VAILATI, *Quattro lettere inedite del Pascoli a Giuseppe Martinozzi*, in «Lettere Moderne. Rivista di varia umanità», VII/3 (1957), pp. 325-341, p. 337).
- 30 Vd. BÁRBERI SQUAROTTI, *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, cit. e TERESA FERRI, *L'erranza e il mito eterno*, in *Riti e percorsi della poesia pascoliana*, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 189-212.
- 31 STANCO, «*Talking of dreams*», cit., p. 340.
- 32 La «reginella dalle bianche braccia» (*O reginella*, v. 10, PASCOLI, *Myrica*, cit., p. 115) che ricalca l'epiteto omerico di Nausicaa. Vd. CURI, *Eros e senilità*, cit., pp. 159-160.

fornisce alcune preziosissime indicazioni per comprendere il poeta-Pascoli).<sup>33</sup> Dal punto di vista essoterico, *L'ultimo viaggio* è una riscrittura della parabola odissea con accento sull'impresa profetizzata da Tiresia nell'XI libro dell'*Odissea* (90-137). La lirica è preceduta da *Il sonno di Odisseo*, il cui congedo recita: «ma vide non sapea che nero / fuggire per il violaceo mare, / nuvola o terra? e dileguar lontano, / emerso il cuore dal sonno». <sup>34</sup> Ulisse si addormenta dopo aver a lungo vegliato sulla rotta per Itaca; egli riapre gli occhi in tempo per accorgersi di perdere tutto a causa della sua βίς (il non aver dato fiducia ai suoi compagni).

Sonno e risveglio sono gli argomenti principali dell'*Ultimo viaggio*, il cui spettro tematico è completato da sogno e tessitura che ci proiettano verso le conclusioni di questo approfondimento. L'Ulisse conviviale si impronta a quello dantesco e insieme lo supera: anziano, intorpidito nel corpo e nello spirito, il re di Itaca decide di riprendere il mare per un'ultima avventura alla ricerca di sé. Egli ripercorre *à rebours* le tappe dell'odissea nel desiderio di *ri-cor-dare* – 'riportare al cuore' – sensazioni, persone e soprattutto amori della giovinezza. La sosta più significativa è indubbiamente il Circeo dove, decenni prima, la dea-maga Circe aveva tramutato i compagni del protagonista in belve feroci; quindi, innamoratasi dell'eroe, la donna fatale aveva condiviso con lui un lungo sogno d'amore. Un sogno, appunto, il quale rivela solo ora la sua natura fittizia, incantatoria:

E il cuore intanto ad Odisseo vegliardo  
squittiva dentro, come cane in sogno:  
– Il mio sogno non era altro che sogno;  
e vento e fumo. Ma sol buono è il vero. – <sup>35</sup>

Così Odisseo/Pascoli prende coscienza del suo «folle volo» ancor prima di udire il canto delle sirene. Una voce che lo spinge interrogarsi sul significato della sua relazione con Circe: «ripensò che Circe / gl'invidiasse ciò che solo è bello: / saper le cose» (XXI, vv. 1020-1022). Il *bello*, il *buono*, il *vero* sono le tre qualità attribuite alla poesia nello scritto programmatico *L'Èra nuova* (1900) dove la poesia è definita ciò che «DELLA SCIENZA FA COSCIENZA». In altre parole, i tre aggettivi identificano un linguaggio, un sentimento e una visione tanto potenti – perché in sostanza fortemente sentiti, patiti, scontati sulla propria pelle – da mettere in comunicazione il regno dei vivi e quello dei morti, il mondo reale e quello del mito, la sfera metafisica e la dimensione fenomenica.

L'onirismo spiritico di MY e CC, la psicomatria o *rêverie* di PC e dell'opera latina in senso lato, la *libido* sotteraneamente presente in questi libri/filoni lirici e più chiaramente espressa in altri pianeti dell'universo poetico pascoliano (il bucolico e il famigliare) sono esplorazioni – dicevamo in principio con Valéry – del linguaggio concepito come realtà alternativa e contemporaneamente vera, autentica del nostro viaggio terrestre. La costante associazione dell'*eros* a frustrazione, impotenza e ancor più alla morte (pensiamo

<sup>33</sup> La nostra interpretazione è indebitata col recente ZAMBON, *Pascoli e l'ombra di Circe*, cit. A sua volta, lo studio ha attinto a MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, *Circe e il fanciullino. Interpretazioni pascoliane*, Firenze, La Nuova Italia, 1993.

<sup>34</sup> *Il sonno di Odisseo*, VII, vv. 123-126, GIOVANNI PASCOLI, *Poemi conviviali*, a cura di MARIA BELPONER, Milano, BUR, 2009, p. 102.

<sup>35</sup> *L'ultimo viaggio*, XXI. *Le sirene*, vv. 1.005-1.008, *ivi*, p. 169.

a *Digitale purpurea*) ci spinge a rivedere i precedenti giudizi sulla melancolia di Pascoli; a riconoscere in questo mirabile fiore del *bouquet* pascoliano indicazioni ben più profonde e poetologiche di quelle morbose/psicopatologiche emerse sino a oggi. «Un vecchio paradigma», osserva Roda, è sovente «metafora di nuovi modelli»;<sup>36</sup> nella nostra reinterpretazione della melancolia erotica tardo-ottocentesca giocano un ruolo-chiave le correnti artistico-letterarie toccate da vicino dalle teorie esoterico-occultistiche della liberazione spirituale, della Restituzione ai piani superiori dell'esistenza e del cosmo esercitando la magia "operativa" (il linguaggio cabalistico, l'alchimia e l'astrologia). In alcuni suoi grandi rappresentanti, il Simbolismo è stato un consapevole tentativo di attuare questa ascesi spirituale/intellettuale (pensiamo soprattutto al Rimbaud de *L'alchimie du verbe*);<sup>37</sup> una trasformazione che il massone Pascoli non ha ignorato fra il 1895 e il 1904 (o negli anni in cui sono state scritte le poesie più melancoliche), e di cui certamente egli ha condiviso il *medium* applicativo.<sup>38</sup>

Quale definizione dare a una Poesia la quale, se piegata al proprio volere, avrebbe permesso di innalzarsi oltre la condizione umana, di diventare Uomini-Dio (richiamandoci alle utopie massonico-occultistiche di Saint-Martin, Willermoz, Péladan e Helena Petrovna Blavatsky)? Come coronare un'unione d'amore con un'e/Entità talmente potente da trascendere il tempo, lo spazio, la morte; da rendere «sensibile» il «soprasensibile»?<sup>39</sup> O meglio, come pensare di poter possedere questa forza senza tempo e misura? Il culto pascoliano affonda le radici proprio qui: nella totale, cieca fedeltà a Poesia, ai suoi minimi e massimi segnali (l'orchestra naturale, il caos armonico delle Sfere). Il *tu* femminile, anzi i *tu* femminili man mano si trasferiscono, si transustanziano nel *Tu* (implicito) de *L'assiuolo*:

Su tutte le lucide vette  
tremava un sospiro di vento:  
squassavano le cavallette  
finissimi sistri d'argento  
(tintinni a invisibili porte  
che forse non s'aprono più?...);  
e c'era quel pianto di morte...  
*chiú...*<sup>40</sup>

Iside: la Sfinge impassibile il cui velo nasconde la Verità, o della Verità lascia trape-

36 VITTORIO RODA, *Riflessioni sull'evoluzionismo pascoliano*, in *Homo duplex. Scomposizioni dell'io nella letteratura italiana moderna*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 185-223, p. 210.

37 Cfr. *L'alchimia del verbo*, in *Deliri II*, ARTHUR RIMBAUD, *Una stagione in inferno*, a cura di IVOS MARGONI e CESARE COLLETTA, Milano, BUR, 2003, pp. 78-90.

38 Su Pascoli e la Massoneria si legga LUIGI PRUNETI, *Il sentiero del bosco incantato. Appunti sull'esoterico nella letteratura*, Bari, La Gaia Scienza, 2009.

39 Questa la definizione di arte e poesia data da Rudolf Steiner nelle conferenze a soggetto goethiano-novalisiano: vd. RUDOLF STEINER, *Tre conferenze su Goethe: la spiritualità di Goethe nella sua manifestazione attraverso il Faust e la Fiaba del serpente verde e della bella Lillia*, Milano, Editrice Antroposofica, 2010.

40 *L'assiuolo*, vv. 17-24, PASCOLI, *Myrica*, cit., p. 190.

lare soltanto quel poco che ci spinge alla rincorsa eterna e programmaticamente destinata a fallire. Sotto la facciata biografica e psicologica (senz'altro rilevanti), il rapporto Pascoli-sfera femminile – a partire dalla relazione mnemonico-medianica con la madre, Caterina Allocatelli – cela nelle sue segrete un significato filosofico e spirituale di enorme importanza per comprendere Pascoli e la sua idea di poesia (meglio, Poesia) nell'età contemporanea. La lirica è il linguaggio dell'amore e della morte, della solitudine e dell'attesa che infine regalano la gioia più grande: tornare a far parte di un mondo perduto, rientrare in un'unità rotta dal destino e da esso ricucita dopo lungo naufragare nel mare della tristezza, dell'insoddisfazione.<sup>41</sup> La «molle brezza della malinconia» (Novalis) sus-surra che nel venir meno delle certezze tradizionali (la crisi spiritualistico-epistemologica otto/novecentesca) resiste un'immortalità, un'eternità di carattere intimo-memoriale e artistico:<sup>42</sup>

– Mio dolce amore,  
non t'hanno detto? non lo sai tu?  
Io non son viva che nel tuo cuore.

Morta! Sì, morta! Se tesso, tesso  
per te soltanto; come non so;  
in questa tela, sotto il cipresso,  
accanto infine ti dormirò. –<sup>43</sup>

Comportandosi come la madre, le sorelle (che nelle *loro* poesie tessono e tessono, senza sosta),<sup>44</sup> le donne del mito (Penelope, Circe) la Tessitrice a cui siede accanto il Fanciullino è apice della poetica erotico-melancolica di Pascoli: annunciando di giacere con lui nella fossa, per sempre, all'ombra del cipresso dove riposano i cari defunti, essa confessa la sua natura biografica, erotica, mitica e insieme anti- o ultra- biografica, -erotica, -mitica. Ideale.<sup>45</sup> Insomma, rispondendo al quesito posto nei primi paragrafi di questo esercizio – quale compito ha svolto l'*eros* melancolico nella lirica del Romagnolo? Qual è stato il suo significato? – riteniamo il desiderio e la relativa impossibilità di realizzarsi non una

41 Sulla retorica dell'attesa (in Pascoli e non): EUGENIO BORGNA, *L'attesa e la speranza*, Milano, Feltrinelli, 2005 e GIANFELICE PERON e FABIO SANGIOVANNI (a cura di), *L'attesa. Forme Retorica Interpretazioni*, Padova, Esedra, 2018.

42 Sul concetto di immortalità (o meglio, l'annullamento dell'immortalità stabilito dai progressi scientifici dell'Ottocento): *L'immortalità (il poeta e l'astrologo)*, PASCOLI, *Primi poemetti; Nuovi poemetti*, cit.

43 *La tessitrice*, vv. 19-25, PASCOLI, *Canti di Castelvecchio*, cit., pp. 375-376.

44 Soprattutto Maria, come leggiamo nella *Cucitrice*: «Per chi cuci e per che cosa? / un lenzuolo? un bianco velo? / Tutto il cielo è color rosa, / rosa e oro, e tutto il cielo / sulla testa ti riluce. // Alza gli occhi dal lavoro: / una lagrima? un sorriso? / Sotto il cielo rosa e oro, / chini gli occhi, chino il viso, / ella cuce, cuce, cuce» (vv. 11-20, PASCOLI, *Myrica*, cit., pp. 39-40).

45 A proposito di questa immagine (l'amplesso con la poesia-Iside): è probabile un'influenza di Prati, nella cui *Iside* leggiamo «Ve' come splende sul nostro tetto / Collo smeraldo misto il zaffiro! / Che drappo d'oro ci copre il letto, / Che molle effluvio di rose in giro! / Dea circondata di tristi larve / No l'amorosa morte non è; / Sentire il cielo mai non mi parve / Come quest'ora vicino a te» (*L'ultimo sogno*, vv. 65-73, in GIOVANNI PRATI, *Iside*, Roma, Tipografia del Senato, 1878, p. 240).



semplice modalità o un esito tematico della poesia pascoliana, ma l'energia attraverso cui la Poesia e la sua rivelazione si compiono creando o limitandosi ad accennare quella connessione, quel canale di comunicazione fra il poeta e il mondo il quale è innegabilmente la preoccupazione, l'argomento principale del romanzo-in-versi pascoliano.<sup>46</sup>

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANDREOLI, VITTORINO, *I segreti di casa Pascoli: il poeta e lo psichiatra*, Rizzoli, 2006. (Citato alle pp. 24-26.)
- BÁRBERI SQUAROTTI, GIORGIO, *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, Firenze-Messina, D'Anna, 1976. (Citato alle pp. 24, 27.)
- BARILLI, RENATO, *Pascoli e il Simbolismo*, in *Testi ed esegesi pascoliana. Atti del Convegno di Studi Pascoliani di San Mauro Pascoli (23-24 maggio 1987)*, Bologna, Clueb, 1988, pp. 23-34. (Citato a p. 21.)
- BAZZOCCHI, MARCO ANTONIO, *Circe e il fanciullino. Interpretazioni pascoliane*, Firenze, La Nuova Italia, 1993. (Citato a p. 28.)
- BORNGA, EUGENIO, *L'attesa e la speranza*, Milano, Feltrinelli, 2005. (Citato a p. 30.)
- CASAVOLA, ALESSANDRO, *Pascoli, il poeta degli amori negati*, in «L'Eco» (maggio-giugno 2006). (Citato a p. 25.)
- CASTOLDI, MASSIMO, *Il sorriso di Rachele*, in *L'ombra di un nome*, Pisa, ETS, 2004, pp. 39-60. (Citato a p. 26.)
- *Pascoli e le sorelle*, in *Giovanni Pascoli – poesia e biografia*, Modena, Mucchi, 2012, pp. 167-201. (Citato a p. 26.)
- COTTONE, MARGHERITA, *Fiaba e romanzo in Novalis. L'itinerario della parola tra 'rinascita' e 'metamorfosi'*, in *Esoterismo e ragione. Cinque ipotesi sulla metempsicosi*, Palermo, Sellerio, 1983, pp. 36-54. (Citato a p. 22.)
- CURI, FAUSTO, *Eros e senilità. Prolegomeni a una lettura psicoanalitica della poesia pascoliana*, in *Il possibile verbale*, Bologna, Pendragon, 1995, pp. 151-185. (Citato alle pp. 25, 27.)
- *Pascoli e l'inconscio*, Milano, Mimesis, 2015. (Citato a p. 25.)
- DI STEFANO, PAOLO, «*Angioline mie belle*»: *Pascoli e la vita «coniugale» con le sorelle*, in «Corriere della Sera» (21 agosto 2016). (Citato alle pp. 25, 27.)
- FAIVRE, ANTOINE, *L'esoterismo. Storia e significati*, prefazione di MASSIMO INTROVIGNE, Varese, Sugarco, 1992. (Citato a p. 23.)
- *L'esoterismo. Metodi, temi, immagini*, a cura di FRANCESCO BARONI, Brescia, Morcelliana, 2012. (Citato a p. 23.)
- FERRI, TERESA, *L'erranza e il mito eterno*, in *Riti e percorsi della poesia pascoliana*, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 189-212. (Citato a p. 27.)

<sup>46</sup> A tal proposito va citato il ragionamento di Garboli a proposito dell'«io composito» pascoliano: «L'«io» di Pascoli non è mai solo, è sempre in famiglia, inseparabile dalla famiglia, attaccato e incollato all'istituto familiare come la cozza allo scoglio e l'embrione all'utero» (*Al lettore*, in PASCOLI, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, cit., p. X).

- GIOANOLA, ELIO, *Giovanni Pascoli. Sentimenti filiali di un parricida*, Milano, Jaca Book, 2000. (Citato a p. 25.)
- GOZZETTI, GIOVANNI, *La tristezza vitale. Psicopatologia e fenomenologia della malinconia*, Venezia, Marsilio, 1996. (Citato a p. 23.)
- PERON, GIANFELICE e FABIO SANGIOVANNI (a cura di), *Lattesa. Forme Retorica Interpretazioni*, Padova, Esedra, 2018. (Citato a p. 30.)
- LEONELLI, GIUSEPPE, *Epifanie pascoliane*, in *Itinerari del Fanciullino. Studi pascoliani*, Bologna, Clueb, 1989, pp. 15-38. (Citato a p. 24.)
- ANGELI, ANTONELLA, «Un dì si venne a me malinconia...» *L'interiorità in Occidente dalle origini all'età moderna*, Milano, Franco Angeli, 1998. (Citato a p. 23.)
- PANOFSKY, ERWIN, RAYMOND KLIBANSKY e FRITZ SAXL, *Saturno e la melancolia. Studi di storia di filosofia naturale, religione e arte*, Torino, Einaudi, 1983. (Citato a p. 22.)
- PASCOLI, GIOVANNI, *Miei pensieri di varia umanità*, Messina, Muglia, 1902. (Citato alle pp. 24, 26.)
- *Limpido rivo*, Bologna, Zanichelli, 1913. (Citato a p. 26.)
- *Lettere alla gentile ignota*, Milano, Rizzoli, 1972. (Citato a p. 25.)
- *Canti di Castelvecchio*, a cura di GIUSEPPE NAVA, Milano, BUR, 1983. (Citato alle pp. 24-26, 30.)
- *Myrica*, a cura di GIUSEPPE NAVA, Roma, Salerno, 1991. (Citato alle pp. 23-27, 29, 30.)
- *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, a cura di CESARE GARBOLI, Torino, Einaudi, 2000. (Citato alle pp. 24, 31.)
- *Poemi conviviali*, a cura di MARIA BLPONER, Milano, BUR, 2009. (Citato a p. 28.)
- *Primi poemetti; Nuovi poemetti*, in *Poesie*, a cura di FRANCESCA LATINI, 4 voll., Torino, UTET, 2008, vol. II. (Citato alle pp. 26, 30.)
- PRATI, GIOVANNI, *Iside*, Roma, Tipografia del Senato, 1878. (Citato a p. 30.)
- PRUNETI, LUIGI, *Il sentiero del bosco incantato. Appunti sull'esoterico nella letteratura*, Bari, La Gaia Scienza, 2009. (Citato a p. 29.)
- RIFFARD, PIERRE, *L'esoterismo. Che cos'è l'esoterismo?*, a cura di MARIA GRAZIA MERIGGI, 2 voll., Milano, Rizzoli, 1996. (Citato a p. 23.)
- RIMBAUD, ARTHUR, *Una stagione in inferno*, a cura di IVOS MARGONI e CESARE COLLETTA, Milano, BUR, 2003. (Citato a p. 29.)
- RODA, VITTORIO, *Riflessioni sull'evoluzionismo pascoliano*, in *Homo duplex. Scomposizioni dell'io nella letteratura italiana moderna*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 185-223. (Citato a p. 29.)
- SANGUINETI, EDOARDO, *La tragedia familiare nella poesia di Giovanni Pascoli*, in *Giovanni Pascoli. Poesia e poetica. Atti del Convegno di Studi Pascoliani di San Mauro Pascoli (1-3 aprile 1982)*, Rimini, Maggioli, 1984, pp. 471-489. (Citato a p. 24.)
- SCHIERA, PIERANGELO, *Melancolia: tra arte e società*, Urbino, Accademia Raffaello, 2005. (Citato a p. 23.)



- STANCO, MICHELE, «*Talking of dreams*». *Illusione fantasmatica e malinconia in Shakespeare*, in *Co(n)texts. Implicazioni testuali*, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2000, pp. 307-341. (Citato alle pp. 22, 27.)
- STEINER, RUDOLF, *La scienza occulta nelle sue linee generali*, a cura di EMMELINA DE RENZIS e ERNESTO BATTAGLINI, Bari, Laterza, 1924. (Citato a p. 23.)
- *Tre conferenze su Goethe: la spiritualità di Goethe nella sua manifestazione attraverso il Faust e la Fiaba del serpente verde e della bella Lillia*, Milano, Editrice Antroposofica, 2010. (Citato a p. 29.)
- STUCKRAD, KOCKU VON, *Che cos'è l'esoterismo? Breve storia della conoscenza segreta*, a cura di ALDO NATALE TERRIN, Padova, EMP, 2013. (Citato a p. 23.)
- TAVONI, MARIA GIOIA, *Le lettere di Maria Pascoli, documento di un lessico familiare*, in *Cartas-Lettres-Lettere. Discursos, prácticas y representaciones epistolares (siglos XIV-XX)*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2014, pp. 155-169. (Citato a p. 25.)
- TRAINA, ALFONSO, *Il latino del Pascoli. Saggio sul bilinguismo poetico*, Firenze, Le Monnier, 1970. (Citato a p. 24.)
- *Introduzione*, in *Poemi cristiani*, Milano, BUR, 2001, pp. 5-40. (Citato a p. 24.)
- VAILATI, MARIA, *Quattro lettere inedite del Pascoli a Giuseppe Martinuzzi*, in «Lettere Moderne. Rivista di varia umanità», VII/3 (1957), pp. 325-341. (Citato a p. 27.)
- VALÉRY, PAUL, *Œuvre*, a cura di JEAN HYTIER, 2 voll., Paris, Gallimard, 1992. (Citato a p. 22.)
- WITTKOWER, RUDOLF e MARGOT WITTKOWER, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, Torino, Einaudi, 1968. (Citato a p. 22.)
- ZAGARI, LUCIANO, «*Quando sarà l'ultimo mattino*». *Gli Inni alla notte di Novalis e la strutturazione romantica del nulla*, in *Mitologia del segno vivente. Una lettura del romanticismo tedesco*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 127-185. (Citato a p. 22.)
- ZAMBON, FRANCESCO, *Pascoli e l'ombra di Circe*, in *L'elegia nella notte del mondo. Poesia contemporanea e gnosi*, Roma, Carocci, 2017, pp. 19-39. (Citato alle pp. 23, 28.)

### PAROLE CHIAVE

Melancholy; Giovanni Pascoli; Ida Pascoli; Maria Pascoli; Psychoanalytic criticism; Poésie pure.

### NOTIZIE DELL'AUTORE

Sergio Scartozzi ha conseguito il dottorato di ricerca in «Le Forme del Testo» (XXX ciclo) presso l'Università degli Studi di Trento, il suo ambito di ricerca sono stati gli influssi esoterici sulla letteratura italiana tra *fin de siècle* e primo Novecento. Laureato in Filologia e critica letteraria, si occupa di lirica italiana tardo-ottocentesca e primonovecentesca. Ha lavorato principalmente su Giovanni Pascoli, Eugenio Montale e Arturo Onofri.

[sergio.scartozzi@unitn.it](mailto:sergio.scartozzi@unitn.it)


### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

SERGIO SCARTOZZI, *L'unione impossibile. Tessiture della melancolia pascoliana*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», x (2018), pp. 21-34.

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.

«BANDADAS DE MUJERES DESNUDAS VAN DEJANDO /  
OLOR A SEXO DE ALMA POR EL AIRE VIOLETA... ».

EROS E MALINCONIA NELLA POESIA DEL PRIMO  
JIMÉNEZ

LORETTA FRATTALE – *Università di Roma “Tor Vergata”*

Nelle poesie composte durante la prima tappa della sua parabola creativa (1900-1915), il poeta spagnolo Juan Ramón Jiménez (Moguer, 1881- San Juan, 1958) si autorappresenta assediato da una moltitudine di figure femminili e particolarmente incline a sregolatezza erotica. Momento culminante, e quindi anche critico, di questa irresistibile convergenza eroticomalinconica è *Libros de amor*, testo composto nel 1913, ma pubblicato postumo, molti anni dopo la morte del poeta. Si affronta qui un tema (l'eroticismo) e una tonalità (la melancolia) nelle loro variabili configurazioni (erotismo melancolico, melancolia erotica) e nei loro intrecci con le dinamiche vitali e formali che agiscono all'interno di questo specifico segmento di creazione. Contestualmente si ricostruisce il graduale processo di depurazione del dettato poetico juanramoniano, iniziato ben prima della svolta purista ufficialmente avviata con la pubblicazione del libro *Diario de un poeta recién casado* (1916).

In the poems written during the first stage of his creative life (1900-1915), Juan Ramón Jiménez (Moguer, 1881 - San Juan, 1958) portrays himself obsessed by a multitude of female figures and strongly prone to erotic dissoluteness. The highest, and therefore critic, point of this irresistible erotic-melancholic convergence is *Libros de amor*, written in 1913 but published posthumously, many years after the poet's death. We will examine a topic (erotism) and an atmosphere (melancholy) in their variable configurations (melancholic erotism, erotic melancholy) and in their intertwining with the vital and formal dynamics acting inside this specific creative segment. At the same time, we will reconstruct the gradual process of purification of Juan Ramon's poetic language, initiated long before the purist turn officially started with the publication of the book *Diario de un poeta recién casado* (1916).

## I INTRODUZIONE AL TEMA E PREMESA METODOLOGICA

Nelle poesie composte durante quella che convenzionalmente viene indicata come la prima stagione creativa (1900-1915),<sup>1</sup> Juan Ramón Jiménez (1881-1958) si autorappresenta assediato da una moltitudine di figure femminili e fortemente incline a sregolatezze

<sup>1</sup> Tralasciamo, in queste nostre considerazioni, i testi appartenenti alla preistoria poetica di Juan Ramón Jiménez, a più riprese indagata da Jorge Urrutia (JORGE URRUTIA, *La prehistoria poética de Juan Ramón Jiménez: confusiones y diferencias*, in *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*, a cura di CRISTÓBAL CUEVAS GARCÍA, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 41-60 e *Introducción*, in JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Primeros poemas*, a cura di JORGE URRUTIA, Madrid, Editorial Point de Lunette, 2003, pp. 9-97), ancora troppo legati all'improvvisazione e all'esercizio imitativo, e ci atteniamo alla periodizzazione classica, peraltro suggerita dallo stesso poeta in una lettera del 7 gennaio 1953 indirizzata a Mario Maurin, che ci permette di parlare di un primo Jiménez fino al 1915. Si fa infatti concordemente iniziare la seconda tappa della parabola creativa juanramoniana nel 1916, con la composizione e la pubblicazione del libro *Diario de un poeta recién casado* (ANTONIO SÁNCHEZ-BARBUDO, *La segunda época de Juan Ramón Jiménez (1916-1953)*, Madrid, Gredos, 1962). Sull'esistenza, e anche quindi sull'inizio, di una terza tappa la critica è ancora divisa, non mancando peraltro, al suo interno, chi propenderebbe per una riconfigurazione dell'opera juanramoniana come un unico macrotesto in costante rielaborazione (AURORA DE ALBORNOZ, *Nota preliminar*, in *Juan Ramón Jiménez*, a cura di AURORA DE ALBORNOZ, Madrid, Taurus, 1985, pp. 9-13). Scriveva, ad ogni buon conto, Jiménez a Maurin, allora impegnato nella pubblicazione di una corposa antologia dei suoi versi in lingua francese: «Como sus traducciones eran muchas, he tenido que leerlas poco a poco. Ahora le digo que usted puede publicarlas; pero que desearía que fueran bien equilibradas y ordenadas; [...] es decir, que en sus traducciones no se mezclaran mis poemas de juventud con los de la madurez y vejez. Me gustaría que

erotiche. In quegli anni il poeta alterna la propria residenza tra il paese di nascita, Moguer, in provincia di Huelva, e Madrid, città d'adozione, con un importante intervallo francese (dall'8 maggio a fine settembre del 1901) a Le Bouscat, vicino a Bordeaux, nel cui rinomato sanatorio per malattie nervose, presso il Castel d'Andorte, viene ricoverato per la prima volta a causa delle severe manifestazioni di panico che lo tormentano da quando, nella notte del 3 luglio 1900, il padre è mancato. Quell'evento luttuoso, inaspettato e improvviso, lo aveva gettato in uno stato di assoluta prostrazione. Il poeta si era sentito tutto a un tratto assediato dalla morte. «La vida dio aquella noche – recorderà anni dopo – una vuelta de rara medida para mí y yo di una rara vuelta para la vida».<sup>2</sup>

Fobico, ipocondriaco, ossessivo, il diciannovenne Jiménez si affida, su suggerimento del medico e amico di famiglia Luis Simarro – uomo di scienza di larghe vedute liberali e di solida formazione psico-pedagogica d'ispirazione krausista – alle cure del noto psichiatra Jean Gaston Lalanne, direttore del centro francese. Resterà a Le Bouscat circa cinque mesi, che saranno determinanti per la sua maturazione poetica, sensibilmente influenzata – come si vedrà – dal melanconico patto stretto con eros dopo l'evento luttuoso.

Eros, morte e melancolia sono, dunque, gli astri sotto i cui buoni e cattivi auspici Jiménez percorre questo primo tratto del suo lungo viaggio verso la *Poesía*, istanza superiore cui conformerà, con crescente fermezza, vita e creazione. Da qualunque osservatorio li si consideri (poetico, antropologico, psicanalitico) queste tre nature o istinti per vie diverse influenti sul destino umano si mostrano in stretta e dinamica correlazione. Una lunga tradizione filosofico-letteraria ritiene ancora oggi plausibile l'idea che da quel magma di umori e di energie distruttive e insieme rigeneratrici discendano le sempre aleatorie provvidenze della creatività artistica.<sup>3</sup> Alleandosi con eros, il melanconico Jiménez cerca nuove energie per allontanare lo spettro, in quel momento particolarmente incombenente, della morte, ma anche un potenziamento e una spinta – di cui non ha meno bisogno dopo la tiepida accoglienza riservata dalla critica alle sue prime raccolte poetiche *Alma de violetas* e *Ninfeas* (1900) – nel suo ambizioso avanzare verso la bellezza e la perfezione in poesia.

Precisiamo subito che ci occuperemo qui della polarità eros-melancolia non come chiave di lettura della copiosa produzione lirica composta dal *Moguereno* negli anni cosiddetti giovanili ma come registro regolatore – introdotto dallo stesso autore e quindi ineludibile per il critico – degli scambi tra vissuto e immaginazione, mondo interiore e

dividiera usted sus traducciones en tres partes: (1889-1915, 1915-1936, 1936-1952)». Cit. da FABIO GRAFFIEDI, *Juan Ramón Jiménez e il Modernismo*, Roma, Bulzoni, 1996, p. 34.

2 JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Obra poética*, a cura di JAVIER BLASCO e TERESA GÓMEZ TRUEBA, 2 voll., Madrid, Espasa Calpe, 2005, v. II, t. IV, p. 1136.

3 Rinunciamo in partenza a ricostruire, in un volume in cui tutti i contributi vi faranno riferimento, l'ampio e ramificato tracciato della lunga tradizione di studi sulla melancolia e le sue singolari connessioni con l'eros, l'esperienza del lutto e la poesia. Noi stessi ne abbiamo già offerta una sintesi, da Aristotele a Lullo, Huarte de San Juan, i trattatisti barocchi non solo spagnoli (in primis Robert Burton) e via via fino a Agamben e Starobinski, in un saggio incentrato sui rapporti tra melancolia e creatività nella letteratura spagnola a cavallo tra Otto e Novecento (LORETTA FRATTALE, *Melancolia, crisi, creatività nella letteratura spagnola tra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni, 2005). Nuovi e interessanti studi sono stati realizzati nel frattempo sull'argomento, tra cui un importante intervento dello stesso Starobinski (JEAN STAROBINSKI, *L'encre de la mélancolie*, Paris, Édition du Seuil, 2012).

mondo esteriore, che ne hanno orientato la ricerca espressiva. Affronteremo un tema (l'erotismo) e una tonalità (la melancolia) nelle loro variabili configurazioni (erotismo melancolico, melancolia erotica) e nei loro intrecci con le dinamiche vitali e formali che agiscono all'interno di questo particolare segmento dell'opera juanramoniana. Specificiamo anche che i termini "erotismo melancolico" e "melancolia erotica", pur riferibili ad uno stesso fenomeno – la reciproca contrapposizione e attrazione tra eros (inteso come pulsione desiderante, forza vitale) e melancolia (in quanto irresistibile *cupio dissolvi*, ma anche dolorosa coscienza dell'umana limitatezza) – sono adottati per indicare il focus di volta in volta privilegiato (erotismo *sub specie* melancolica o melancolia *sub specie* erotica). Alterneremo, infine, visione d'insieme e attenzione più circoscritta, cercando – per quanto possibile, vista l'ampiezza del *corpus* letterario in osservazione – di mantenere il giusto rapporto con i testi.

## 2 EROS E MELANCOLIA NEL PRIMO JIMÉNEZ. STORIA DI UN'ALLEANZA

Tornando alle vicissitudini luttuose, erotiche e malinconiche del nostro giovane poeta, il suo inserimento al sanatorio francese si rivelerà, di fatto, particolarmente ricco di conseguenze per la sua attività creatrice. Il dottor Lalanne lo tratta con ogni riguardo. Jiménez non viene internato insieme con gli altri pazienti. Gli è stata riservata una stanza nella stessa villa dei Lalanne. Ciò gli permette di attingere alla magnifica biblioteca di famiglia, molto ben aggiornata anche sul fronte poetico-umanistico. Scopre così quell'impagabile miniera di informazioni e testi letterari che è il *Mercur de France* (rivista letteraria e casa editrice) e, cosa ancor più determinante per l'affinamento dei propri strumenti ideativo-espressivi, legge, per la prima volta con sistematicità, la poesia parnassiano-simbolista francese (Verlaine, Mallarmé, Laforgue, Samain, Jammes). In questi cinque mesi fa, infine, piena esperienza dell'*amor hereos*<sup>4</sup> precedentemente vagheggiato, anche con fosche coloriture decadentistiche, nelle liriche della primissima maniera (quelle delle già citate raccolte *Ninfeas* e *Almas de violeta*), intercettandone e trasferendone, nei testi di nuova composizione, le diverse sfumature: dalla fresca, eccitante, relazione con Francisca, nome convenzionale assegnato alla graziosa e disinvolta aiutante cuoca dalla «carne blanca, ojos bellos, finos rizos»<sup>5</sup> con cui s'incontra al crepuscolo o di notte nel giardino della villa, a quella adultera, tra tutte la più intensa e lacerante, essendovi coinvolta Jeanne-Marie Roussié, moglie dell'ammirato e premuroso dottor Lalanne.<sup>6</sup>

4 Il termine *amor hereos*, usato dalla medicina rinascimentale per indicare ciò che dall'Ottocento in poi sarebbe stato denominato "mal d'amore" e "melancolia erotica", ha ramificate origini islamico-medievali (Pomazoo7).

5 Dedicata posta in apertura della sezione *Tristeza del campo* del libro *Pastorales* (JIMÉNEZ, *Obra poética*, cit., v. I, t. I, p. 890).

6 I vivaci trascorsi erotici del giovane Jiménez sono generalmente noti e riportati in numerosi saggi cui abbiamo trasversalmente attinto. L'aggiornamento più importante in materia è offerto dall'ultima edizione critica dell'opera juanramoniana *Libros de amor* (JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Libros de amor*, Huelva, Ediciones Linteo, 2013), arricchita di significative integrazioni biobibliografiche rispetto alla precedente (2007), entrambe scrupolosamente curate da José Antonio Expósito Hernández.

*Amor hereos*, “mal d’amore”, “melancolia erotica” sono i tre termini con cui dal Cinquecento in poi sono state designate le manifestazioni esorbitanti di un desiderio privo di oggetto o di un oggetto d’amore negato, rendendo di fatto indistinguibile l’impulso erotico da quello poetico-immaginario. Declinato fin dalle prime sillogi nella sua moderna fenomenologia erotico-melancolica, tale desiderio sarà insieme motivo ispiratore e forza motrice delle creazioni juanramoniane di questa prima tappa.

Tra fine settembre e i primi di ottobre, dopo un agosto in parte trascorso nella casa di campagna dei Lalanne, a Touter, in compagnia di Jeanne-Marie e dei suoi tre figli, il poeta rientrerà in gran fretta a Madrid. Un’acuta nostalgia della Spagna – dirà <sup>7</sup> lo aveva afferrato e di nuovo sospinto, se non proprio sulle strade -era ancora soggetto a mille fobie- almeno sotto i cieli di Madrid. Il dottor Simarro gli procura tempestivamente un altro genere di sistemazione, all’interno del Sanatorio del Rosario, presidio chirurgico gestito dalle monache della Congregación de las Hermanas de la Caridad de Santa Ana, e, contemporaneamente, lo mette in contatto con i padri fondatori dell’Institución Libre de Enseñanza, roccaforte della filosofia krausista, di matrice neokantiana, pervasivamente influente da qualche decennio negli ambienti dell’alta borghesia liberale spagnola. La frequentazione degli ambienti *institucionistas* avrà un suo peso specifico sull’orientamento sempre più meditativo ed eticamente selettivo impresso dal giovane Jiménez alla propria ricerca espressiva.

«En este ambiente de convento y jardín – ricorderà il poeta anni dopo, riferendosi al sanatorio madrilenno da lui ribattezzato “del Retraído” per associazione con il processo di radicale “ensimismamiento” appena iniziato – he pasado dos de los mejores años de mi vida. Algún amor romántico, de una sensualidad religiosa, una paz de claustro, olor a incienso y a flores, una ventana sobre el jardín, una terraza con rosales para las noches de luna... *Arias tristes*».<sup>8</sup> In quanto alla benemerita Institución, la ricorderà come il «verdadero hogar de esa fina superioridad intelectual y espiritual: poca necesidad material y mucha ideal»<sup>9</sup> che avrebbe d’allora in avanti programmaticamente perseguito e di cui si sarebbe fatto sostenitore in poesia e nella vita.

Più di qualche giovane novizia della Congregación de la Caridad (Pilar, Amalia) restò impigliata nella rete di dolci parole tesa da quel poeta triste, chiuso in se stesso ma sempre molto ispirato, oppresso – non diversamente dalle sue stesse vittime – da una melancolica trama di ideazioni molto elevate e impulsi umano-carnali. «En el primer Jiménez – osservava già Lily Litvak, in uno dei suoi molteplici affondi nell’immaginario ispanico *fin de siglo* – es constante la tensión entre el deseo de poseer la pureza y la certeza de que gozar de ella es destruirla».<sup>10</sup> In un successivo e ancor più incisivo contributo sulla sublimazione dell’erotismo in Jiménez, riferendosi specificamente ai testi riuniti nella sezione *Jardines místicos*, pubblicata in *Jardines lejanos* (1904), in cui il poeta rievoca, in

7 «A fines del año 1901, sentí nostalgia de España; y después de un otoño en Arcachon, me vine a Madrid al Sanatorio del Rosario» scrive il poeta nel 1907, sulle pagine della rivista *Renacimiento*. Cit. da JOSÉ ANTONIO EXPÓSITO HERNÁNDEZ, *Introducción*, in JIMÉNEZ, *Libros de amor*, cit., pp. 13-45, p. 26.

8 *Ivi*, p. 28.

9 JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *El trabajo gustoso (Conferencias)*, a cura di FRANCISCO GARFIAS, México, Aguilar, 1961, p. 181.

10 LILY LITVAK, *Erotismo y fin de siglo*, Barcelona, A. Bosch, 1979, pp. 14-15.

modo neanche tanto dissimulato, le proprie esperienze amatorie al convento madrilenò, Ricardo Senabre ribadisce come la tensione «entre el estímulo físico y la pureza anhelada» si sia fin da subito rivelata di «gran rendimiento» dal punto di vista della creatività poetica.<sup>11</sup>

La melanconica tensione tra pulsioni desideranti materiali e aspirazioni ideali irrealizzabili – nervatura profonda e sottile che pervade l'intero dettato juanramoniano – si esprime, in questa prima stagione creativa, in forme anche molto conclamate, estreme, talora ripetitive ma sempre ancorate a un concreto vissuto, per un verso assecondando il gusto e le ossessioni del simbolismo e del decadentismo ancora ben radicati in Spagna, per un altro spingendo – d'accordo con gli insegnamenti neokantiani del krausismo ispanico, agli occhi del poeta principalmente incarnati in Francisco Giner de los Ríos e Manuel Bartolomé de Cossío<sup>12</sup> – verso una maggiore consapevolezza della lacerata interiorità umana.

I frutti di questo progressivo e febbrile lavoro di elaborazione – in termini di autoco-scienza e di controllo espressivo – non tarderanno a farsi apprezzare: ai libri ancora acerbi – seppur sensibilmente dialoganti con i capolavori dell'erotismo melanconico universale – come *Rimas* (1900-1902) e *Arias tristes* (1903), seguiranno, negli anni a venire, i sempre più complessi e raffinati *Jardines lejanos* (1904), *Elegías puras*, (1908), *Elegías intermedias* (1909), *Elegías lamentables* (1910), *Las hojas verdes* (1909), *Baladas de primavera* (1910), *La soledad sonora* (1911), *Pastorales* (1911), *Poemas mágicos y dolientes* (1911), *Melancolía* (1912), *Laberinto* (1913). Mancano ancora all'appello opere e versi che, per ragioni diverse,

11 RICARDO SENABRE, *Juan Ramón Jiménez o la sublimación del erotismo*, in *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*, a cura di CRISTÓBAL CUEVAS GARCÍA, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 203-220, p. 210.

12 «Me he educado con Cossío, con Giner, con aquellos grandes hombres de la Institución Libre de Enseñanza – riferisce a Antonio Salgado, in una intervista pubblicata l'8 agosto 1948 sulle pagine del quotidiano bonaerense «España Republicana» - y al espíritu de los maestros le *sigó* siendo fiel» (JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Por obra del instante. Entrevistas*, a cura di SOLEDAD GONZÁLEZ RÓDENAS, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces/Fundación José Manuel Lara, 2013, p. 299). Del legame particolarmente affettuoso e profondo che Jiménez aveva stretto e coltivato, nei tre primi lustri della sua attività letteraria, con Giner de los Ríos testimoniano le commoventi pagine che Jiménez gli ha dedicato nella sezione *Un león andaluz* di quell'opera juanramoniana perennemente *en marcha* oggi conosciuta con il titolo *Libros de Madrid* (JIMÉNEZ, *Obra poética*, cit., v. II, t. III, pp. 1037-1092). Il primo incontro avvenne una sera non precisata di marzo, del 1903, in cui il poeta, accompagnato dal dottor Simarro, gli fa dono delle sue *Rimas* appena pubblicate. I contatti cessarono con la morte di Giner, avvenuta nel febbraio 1915. In quanto alla stima e all'influenza che questi esercitò sull'orientamento estetico del poeta, riportiamo un ampio ma significativo stralcio tratto da uno dei testi (*La reacción noble*) dell'anzidetta sezione: «Yo hablaba aquel día con el entusiasmo y la falta de respeto a los demás propio de la primera juventud exaltada, de Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, en quienes se derivan los tres extremos de la poesía del gran Baudelaire. Entonces yo no había hecho todavía la división y la distinción de los tres Baudelaire, de los dos Mallarmé, de los dos Rimbaud, de los dos Verlaine, ese peor y ese mejor que hay en todo gran poeta [...]. Ni de los dos Ruben Darío [...]. Don Francisco, con bromas primero, serio más tarde y al fin violento, me dijo que Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Rubén Darío eran unos cursis e insoportables poetas y yo que los exaltaba y que estaba influido por ellos y todos mis amigos modernistas, otros insoportables cursis. (Después comprendí qué gran parte de razón tenía Francisco Giner, aun cuando él mismo cayera sin verlo del otro lado, del otro estilo de insoportabilidad romántica. ¡La extrema juventud y la madurez extrema con sus dos ciegas exaltaciones!)» (*ivi*, v. II, t. III, pp. 1061-1062).



saranno pubblicati in edizioni più tardive, tra cui *La frente pensativa*, *Arte menor*, *Esto*, *Historias e Libros de amor*.

Scorrendo i titoli, salta agli occhi la straordinaria compattezza tematico-tonale dell'insieme, tale da suggerire una lettura unitaria. Ma è ancor più interessante constatare, a lettura ultimata, che una persistente memoria interna – filtro correttivo ed elaborativo in buona misura inconscio e razionalmente incontrollabile – lega le poesie da un capo e l'altro della filiera (da *Rimas*, *Arias tristes* a *Libros de amor*). Sentimenti, esperienze umane di segno predominantemente nostalgico, melancolico e talora specificamente luttuoso tornano e ritornano nei diversi libri non in forma di cosciente narrazione ma come in un sogno prolungato e ininterrotto. Sulla materia prima di questa poesia, senza alcun dubbio autobiografica, come ha più volte argomentato e accertato Javier Blasco,<sup>13</sup> agisce in realtà un filtro ancor più potente di quello tipicamente memoriale, qualcosa che insieme seleziona e trapassa la superficie delle cose, sconvolgendone l'assetto. È il tarlo della melancolia, in ciò potente alleato della poesia, che ribalta spazi e tempi, distrugge diaframmi, altera gli scambi tra vissuto e sognato, intrecciando in uno stesso slancio ideativo intenti e desideri contrapposti, il sentimento reale con l'amore impossibile, il vero con l'immaginato. Lo stesso prologo, contrassegnato dalla sigla d'autore J.R.J., che introduce al libro *Jardines místicos* prima citato, va inteso come la confessione del poeta della propria irriducibile passione per creature forse sognate o forse morte, «novias» dal pallore «de azucenas y de claustro» e un sorriso «de santidad»,<sup>14</sup> appese al filo di una memoria melancolicamente periclitante tra vissuto e immaginazione, realtà e sogno:

Un recuerdo inextinguible de algunas mujeres que han pasado por mi vida, y que no pudieron besarme... y que no pude besar... Y luego, en el jardín, estas noches de luna, parece que la vida de los sueños florece en la sombra dormida del mundo; y parece que las novias que se fueron, o que se murieron, pasan de nuevo cerca de mi corazón, con su palidez de azucena y de claustro, y su sonrisa de santidad. Hay momentos en que la vida se creyera una quimera de plata; otros, parece que hemos pasado ya por el jardín de la muerte. Pero las visiones huyen, y se diría que son sombras de la vida soñadas en una oscuridad de otro mundo...

Sombras o mujeres en flor, pasan entre las flores, en el esplendor de la luna muerta, y ya no vuelven nunca...<sup>15</sup>

J.R.J.

Amori “bianchi”, adolescenziali, conventuali, morti o irrealizzati, sono ripetutamente evocati, ricontestualizzati, lungo l'intero ciclo poetico, al fianco di ricordi, anch'essi rei-

<sup>13</sup> «En *Rimas* – osserva lo studioso – la materia autobiografica, lo realmente vivido, sentido y vivido, es el punto de partida de un número muy importante de poemas [...] Y es raro encontrar un poema en este libro que no podamos referir a acontecimientos puntuales de la vida del poeta, o que, al menos, no podamos localizar en un momento preciso y en un lugar concreto de los por él visitados» (JAVIER BLASCO, *Introducción*, in JIMÉNEZ, *Obra poética*, cit., pp. 3-13, pp. 6-7). Analogo concetto viene ribadito dallo studioso nell'introduzione a *Jardines lejanos*: «De nuevo, en *Jardines lejanos* domina el substrato biográfico» (JAVIER BLASCO, *Introducción*, in JIMÉNEZ, *Obra poética*, cit., pp. 301-313, p. 304) e a *Melancolia*: «Desde, siempre, aunque la crítica ha tardado mucho tiempo en comprenderlo, la poesía de Juan Ramón estuvo arraigada en la propia vida» (JAVIER BLASCO, *Introducción*, in JIMÉNEZ, *Obra poética*, cit., pp. 1129-1143, p. 1134).

<sup>14</sup> JIMÉNEZ, *Obra poética*, cit., v. I, t. I, p. 368.

<sup>15</sup> *Ivi*, v. I, t. I, p. 368.



terati, di esperienze carnali più o meno esplicite, assumendo l'intera produzione, e non solo gli ultimi tre testi (*Melancolía*, *Laberinto* e *Libros de amor*) su cui si è particolarmente concentrata Graciela Palau de Nemes, la conformazione di un «diario de un proceso psíquico».<sup>16</sup> Benché l'«io empirico» e l'«io testuale» non siano mai sovrapponibili e la creazione lirica risponda a sollecitazioni sempre decentrate rispetto all'autorialità di riferimento, l'autoreferenzialità biografica, specificamente erotico-melancolica, è in questo caso così manifesta e persino esibita, da incidere sensibilmente, come in parte già si è visto, sulle modalità di enunciazione e sull'organizzazione dei contenuti.

Un ampio censimento di tale varietà di combinazioni erotico-sentimentali e corporeo-spirituale, con relativo rinvio al piano biografico, è stato già condotto, nel tempo, oltre che dall'appena citata Palau de Nemes, da Senabre,<sup>17</sup> dai diversi curatori delle opere del periodo in esame nelle rispettive edizioni che compongono la più completa selezione dell'opera juanramoniana al momento disponibile<sup>18</sup> e da José Antonio Expósito Hernández.<sup>19</sup> Il catalogo è pressoché completo, né avrebbe senso, nello spazio limitato di questo contributo, provare a riassumerlo. Quello che invece riteniamo sia utile rimarcare e che questi stessi studiosi lasciano intravedere è che tale sostanziale unità di motivi e di atmosfere sviluppatasi intorno a quel denso coagulo erotico-melancolico da tempo radicato nel pensiero poetante del giovane Jiménez evolve verso configurazioni più essenziali e che lo stesso dettato lirico viene contestualmente sottoposto a un parallelo lavoro di decantazione. L'impossibile bilanciamento tra desideri e realtà, tra il dentro e il fuori, tra pulsioni vitali (eros) e terrore della morte (melancolia), di cui l'«io empirico» prende gradualmente coscienza, spinge di fatto l'«io testuale», e con lui il baricentro della creazione poetica, verso l'elevato e «*lo espiritual*». Nel già citato saggio *La sublimazione dell'erotismo nel primo Jiménez*, in particolare, Senabre ha illustrato con estrema precisione la progressiva emancipazione del poeta dagli umori, dai modelli, dagli strumenti espressivi e dagli schemi mentali in gioco, in funzione di una mutazione di orientamento e di prospettive estetico-poetologiche che si paleserà con l'uscita del libro *Diario de un poeta*, composto e pubblicato nel 1916.<sup>20</sup>

### 3 LALENTE PARNASSIANO-SIMBOLISTA E L'«ÉTICA-ESTÉTICA» JUANRAMONIANA

È intanto un fatto che da *Arias tristes* a *Jardines lejanos*, *Poemas mágicos y dolientes*, *La soledad sonora*, la lente simbolista-parnassiana, inserita dapprima (con *Alma de violetas* e *Ninfeas*) di peso come punto di vista pressoché esclusivo da cui leggere le esperienze profonde dell'io e quelle non meno misteriose e ingovernabili dell'universo, agisca sempre più da sponda e schermo riflettente. La componente erotico-melancolica trapas-

16 GRACIELA PALAU DE NEMES, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez. La poesía desnuda*, 2 voll., Madrid, Gredos, 1974, v. II, p. 454.

17 SENABRE, *Juan Ramón Jiménez o la sublimación del erotismo*, cit.

18 JIMÉNEZ, *Obra poética*, cit., v. 2, t. 4.

19 EXPÓSITO HERNÁNDEZ, *Introducción*, cit.

20 SENABRE, *Juan Ramón Jiménez o la sublimación del erotismo*, cit.

sa rapidamente i soggetti umani, invadendo il paesaggio, i fiori, le cose. I campi, i parchi, i giardini ne sono tutti permeati. Lo spazio naturale che Jiménez continua ad animare di sensi e di figure cosmico-primordiali (la luna e il sole perpetuamente all'orizzonte, ora calanti ora in piena espansione, come lo "spirito" melancolico del soggetto enunciatore; le stagioni che si alternano in senso non cronologico ma strettamente emotivo; i venti e le stelle così umanamente vibranti di vita e di sospiri), assume un rilievo crescente, trovando nella forma giardino la sua variante più fortunata. Il poeta ce ne fornisce, in questi suoi testi, un ricco repertorio: dai giardini "galanti", nella cui lussureggiante vegetazione si nasconde sempre il serpente (la donna) («Cuando me dijo que sí / – aquel sí de mariposa – / le vi la lengua de víbora / en la rosa de su boca»)<sup>21</sup> ai giardini carnali, in cui le forme del sesso femminile trovano ampia possibilità di stilizzazione (calici, melagrane sanguinanti, nidi d'uccello, magnolie);<sup>22</sup> ai giardini autunnali, «muertos de amargura», un tempo lussureggianti di «flores rojas / y madrigales de amor»<sup>23</sup>; ai giardini mistici abitati da forme e figure fantasmatiche dotate di un loro peculiare appeal erotico («almas de carnes sombrías / que aún tienen dos ojos bellos, / que enlutan las tumbas frías / con sombra de sus cabellos»)<sup>24</sup>.

L'eroticizzazione della natura per un verso "spersonalizza" l'esperienza passionale, per un altro la mitizza e la idealizza. Si fanno, nello stesso tempo, più frequenti e aspre le invettive contro l'ancora trionfante *femme fatale* («¡Ay! ¿Cómo das la sombra entre tus labios rojos, / mujer, mármol de tumba, lodo abierto en abrazos? / ¡Tú que pones arriba el cielo de tus ojos, / mientras nos enloquece la tierra de tus brazos!»)<sup>25</sup>. Tra dimensione estetica e piano emotivo si insinua un terzo livello prospettico, un filtro ulteriore, etico o, più precisamente, etico-estetico, parafrasando un concetto juanramoniano - quello dell'«ética-estética» - sul quale hanno discettato i massimi studiosi del poeta, tra cui, per necessità di sintesi, ricordiamo ora solo Aurora de Albornoz.<sup>26</sup> Ne deriva un'ulteriore stretta percettivo-espressiva in direzione dell'autentico, anch'esso in graduale rivalutazione. Sta insomma prendendo forma in Jiménez una nuova teoria della poesia, che lo porterà molto presto (da quando, in *Eternidades*, libro composto tra il 1916 e il 1917, si rivolgerà all'intelligenza per conoscere «el nombre exacto de las cosas»)<sup>27</sup> a confrontarsi con quel complesso mondo pulsionale («entrañas»), da cui ha sempre tratto «su sostento», attraverso strumenti più intellettuali, spirituali, metafisici («la elevada torre de mi divino pensamiento»)<sup>28</sup>.

Nuove donne hanno nel frattempo colpito l'immaginazione del nostro poeta, alcune conosciute nei salotti madrileni, come Georgina O' Day, o l'intellettuale nordamericana Louise Grimm, che lo introduce alla nuova letteratura anglosassone (dai fratelli Rossetti a Yeats, Whitman, Synge); altre a Moguer, dove Jiménez torna nei primi giorni del 1906,

21 *Jardines lejanos*, componimento n. XXV (JIMÉNEZ, *Obra poética*, cit., v. I, t. I, p. 357).

22 Ne registra un vasto repertorio Lily Litvak (LITVAK, *Erotismo y fin de siglo*, cit., p. 30 e sgg.).

23 *Jardines lejanos*, componimento n. L (JIMÉNEZ, *Obra poética*, cit., v. I, t. I, p. 397).

24 *Jardines lejanos*, componimento n. L (*ivi*, v. I, t. I, p. 398).

25 *Elegías lamentables*, componimento n. XCVII (*ivi*, v. I, t. I, p. 559).

26 FANNY RUBIO (a cura di), *El Juan Ramón de Aurora de Albornoz*, Madrid, Devenir Ensayo, 2008, p. 64.

27 Cit. dalla sezione *Acción*, strofa n. III (JIMÉNEZ, *Obra poética*, cit., v. I, t. II, p. 377).

28 I tre frammenti di versi citati appartengono alla poesia *Nada* (*Sonetos espirituales*, *ivi*, v. I, t. I, p. 1532).

impensierito dalla situazione critica delle finanze famigliari, per restarvi fino al 1912. Tra quest'ultime il poeta riserva uno spazio molto speciale alla già amata Blanca, rievocata con accresciuto rimpianto, e alla «tísica, tan bonita»<sup>29</sup> Carmen, giovanissima, quasi una bambina, ma ormai defunta e perciò perfetta, nella sua evanescenza fantasmatico-luttuosa, per incarnare l'ideale impossibile su cui riversare il suo narcisistico, nevrotico "mal d'amore" («Y yo sigo por el mundo / recordando sus palabras, / sus generosos amores, / los anhelos de su alma; / y la dejo en el sepulcro para siempre abandonada»)<sup>30</sup>.

Le vedremo tutte sfilare, senza alcun ordine né logico né cronologico attraverso le pagine dei nuovi libri, emanando un perturbante odore di sessualità libresca o anche solo mentale:

Bandadas de mujeres desnudas van dejando  
olor a sexo de alma por el aire violeta...  
¡Un agua oculta cuenta, soñando y sollozando,  
misterios de un placer que no tendrás, poeta!<sup>31</sup>

La vicinanza di questi versi, tratti dal volume *Elegías lamentables* (1910), con la poesia simbolista e con alcune liriche anche molto note di Mallarmé come *Les Fenêtres* e *Brise marine*, entrambe pubblicate per la prima volta in *Parnasse Contemporaines* (1863), è di tutta evidenza, come convenientemente dimostra Richard A. Cardwell.<sup>32</sup> Ce la rivelano, in ogni caso, l'epigrafe scelta da Jiménez per introdurre *Elegías puras* (1908): «Dans un grand nonchaloir chargé de souvenir!», verso ricavato per l'appunto da *Les Fenêtres*, e, se non bastasse, quel viluppo di eros e melancolia, ben radicato nella coscienza e nell'esperienza di creazione dei più autorevoli rappresentanti del Parnaso francese, intorno a cui si dipana l'intera silloge, ma potremmo anche dire l'opera juanramoniana fin qui passata in rassegna.

«La carne è triste [...] e io ho letto tutti i libri...», recitavano i versi iniziali della poesia mallarmeana *Brise marine*, nei quali si identifica l'istante di massimo stallo e d'inedia assoluti del melancolico consumatore di sesso e di libri con l'ultimo baluardo dell'umano desiderio per il libero volo e l'altrove («La chair est triste, hélas! Et j'ai lu tous les livres... / Fuir! Là-bas fuir! Je sens que les oiseaux sont ivres / d'être parmi l'écume inconnue et les cieux!»).<sup>33</sup> Gli fa eco Jiménez, dal già citato componimento LXXXVII di *Elegías la-*

29 Così la piccola Carmen viene ricordata anche nel capitolo XCVII, *Cementerio viejo*, di *Platero y yo* (*ivi*, v. II, t. I, p. 535).

30 *Rimas*, componimento n. XXVIII (*ivi*, v. I, t. I, p. 53). La poesia viene riferita alla dodicenne Carmen dallo studioso Expósito Hernández, avendo trovato conferma, in un altro libro juanramoniano, *Con el carbón del sol*, dell'impatto tutt'altro che trascurabile che la morte della giovane tísica aveva avuto sul poeta: «Después, ya muchacho, llegó Carmen, y cuando Carmen murió sin ser toda mía, se llevó con ella mi amor y me dejó para siempre la idea de lo imposible» (EXPÓSITO HERNÁNDEZ, *Introducción*, cit., p. 44).

31 Componimento n. LXXXVII del libro *Elegías lamentables* (JIMÉNEZ, *Obra poética*, cit., v. I, t. I, p. 554).

32 RICHARD A. CARDWELL, *Introducción*, in JIMÉNEZ, *Obra poética*, cit., pp. 479-503, pp. 489-495 e *Notas*, in JIMÉNEZ, *Obra poética*, cit., pp. 562-584, p. 581.

33 STÉPHANE MALLARMÉ, *Poesie*, a cura di LUCA BEVILACQUA, trad. da CHETRO DE CAROLIS, Venezia, Marsilio, 2017, p. 86.

*mentables*: «Un agua oculta cuenta, soñando y sollozando, / misterios de un placer que no tendrás, poeta!».<sup>34</sup>

In un punto, anche sostanziale, divergono tuttavia le due voci. Mallarmé offre al poeta annoiato e deluso dai suoi più anelati oggetti del desiderio (la carne e i libri), una via di fuga esterna: il volo liberatorio tra due opposti e certi infiniti, quello del cielo e quello del mare. Jiménez gliene indica una («la luz de oro») molto dolorosa («lenta obsesión de muerte que se obstina / en arañar el alma...») e tutta interna, dentro la sua stessa «carne que guarda un corazón de muerto».<sup>35</sup> Riproduciamo di seguito la strofa nella sua interezza per gli opportuni confronti:

Lenta obsesión de muerte de locuras se obstina  
en arañar el alma desde el poniente abierto...  
pero la luz de oro da sobre la ruina  
de una carne que guarda un corazón muerto.<sup>36</sup>

#### 4 CRISI DELL'ALLEANZA: VERSO L'ESSENZIALE E L'AUTENTICO

Eros, melanconia e poesia erano, d'altronde, una costellazione bene in vista in tutti i cieli della creazione artistica di quella prolungata *fin de siècle*. Per secoli e persino millenni se ne era studiata l'orchestrazione ideale, l'armonizzazione perfetta, sulla base di una dinamica commistione di umori corporali e psichici di cui non si sarebbe mai inferita la formula. Ma la melanconia ottocentesca - stando all'allora nascente psicologia sperimentale (da Esquirol a Freud) - non ha più tanto a che fare con gli umori quanto piuttosto con la fibra nervosa dei soggetti, con il lato carnale della loro anima, quello dolorante, sensibile, nevrotico, largamente dominante sulla volontà.<sup>37</sup> L'agonico e autorevole esploratore dell'anima individuale e collettiva degli spagnoli, Miguel de Unamuno, aveva, dunque, qualche buona ragione per diagnosticare al maestro indiscusso di erotismo e melanconia Rubén Darío un clamoroso deficit di passionalità. Secondo lui, il massimo esponente del simbolismo e dell'estetismo ispanici, il melancolico e sognatore Rubén Darío, era un poeta straordinariamente dotato ma non «un apasionado». Era un poeta sensuale, «sensual y sensitivo» specifica l'irriducibile polemista, sempre pronto a schierarsi *Contra esto y aquello*. La sua «no era un alma de estepa caldeada. Seca y ardiente. Era más bien humeda y lángüida como el Trópico en que naciera. Y muy infantil».<sup>38</sup>

Pur dichiarandosi per tutta la vita ammiratore e discepolo di Darío, che lo aveva chiamato ancora giovanissimo a Madrid per combattere insieme la battaglia del modernismo, Jiménez gli andò in realtà incontro procedendo contromano e con qualche riserva. Ripensando, anni dopo, in *Libros de Madrid*, all'emozione che aveva provato nel ricevere

<sup>34</sup> JIMÉNEZ, *Obra poética*, cit., v. I, t. I, p. 554.

<sup>35</sup> Componimento LXXXVII di *Elegías lamentables* (*ivi*, v. I, t. I, p. 554).

<sup>36</sup> Componimento LXXXVII di *Elegías lamentables* (*ivi*, v. I, t. I, p. 554).

<sup>37</sup> MASSIMO CIAVOLELLA, *Eros e melanconia: Jacques Ferrand in Jean Etienne Dominique Esquirol*, in *Arquipelago malinconia. Scenari e parole dell'interiorità*, a cura di BIANCAMARIA FRABOTTA, Roma, Donzelli Editore, 2001, pp. 41-49, pp. 41-49.

<sup>38</sup> MIGUEL UNAMUNO, *Obras Completas*, a cura di MANUEL GARCÍA BLANCO, 9 voll., Madrid, Escelicer, 1966-1971, v. VIII, p. 532.

al Sanatorio del Rosario (1901-1903) il volume *Prosas profanas* con una pagina, a lui dedicata, vergata a mano dallo stesso Darío, si compiacerà di rimarcare, con zelo addirittura eccessivo, scarti e differenze tra le rispettive scritture.

Yo me supe de memorias aquel libro y se lo sabían casi el médico, el cura, las niñas, especialmente «Año Nuevo», «Responso a Verlaine»... Fue mi libro de cabecera un año casi y es curioso que entonces escribía yo cosas tan diferentes como *Arias tristes*.<sup>39</sup>

È pur vero che Jiménez ripudierà molto presto e in blocco i suoi stessi libri prodotti fino al 1913 (fino a *Laberinto*) per eccesso di artificiosità, morbosità, sensualità. Meno scontato è che già negli anni di conclamata ammirazione per Darío e di stretta vicinanza ai massimi esponenti del modernismo spagnolo (Francisco Villaespesa, Salvador Rueda, Valle-Inclán, Gregorio Martínez Sierra, i fratelli Machado, Navarro Ledesma, tra gli altri), con cui s'incontrava periodicamente nel salottino a lui riservato al Convento del Retraído (1901-1903), la sua scrittura si muovesse in controtendenza rispetto a un canone ancora considerato rivoluzionario. In una delle riunioni al Sanatorio del Rosario – stando alla ricostruzione di Rafael Cansinos Assens,<sup>40</sup> non sempre inappuntabile in quanto a precisione documentaria ma generalmente fedele alla sostanza dei fatti – pur riconoscendo in Darío il «principe» della poesia del momento, Jiménez denuncia, alla presenza dei più fedeli corifei del Nicaraguense, l'esaurimento della sua vena poetica: «–Rubén es el príncipe... Aunque desde hace algún tiempo agotado, ¿no?». <sup>41</sup>

Jiménez ha sempre condotto, in realtà, il proprio agone poetico su due fronti distinti: quello dell'estetica parnassiano-simbolista, da cui assimila lo spirito elitario, il culto per la bellezza e per l'espressione levigata, immaginifica, di grande potenza lirica, e quello umanistico-spiritualista di matrice *institucionista*, che lo spinge in direzione contraria, verso lo scavo interiore, la parola autentica e individuale, la ricerca di una voce poetica propria. Che i due fronti abbiano potuto convivere è confermato dalla natura ibrida – estetizzante e al tempo stesso intimista, narcisistica e insieme freddamente impersonale – del dettato poetico qui considerato. Ciò che, però, annoda più strettamente l'intreccio delle reciprocità è la qualità necessariamente sdoppiata della “visione di sé” che il poeta ha maturato attraverso il suo lungo e mai pienamente risolto confronto con la melancolia, traendo dai suoi stessi ambivalenti impulsi e da un sempre più perfezionato controllo dei loro effetti l'energia, tutta interna e altamente trasfiguratrice, necessaria alla poesia.

Un'improvvisa, mallarmeanamente salvifica, impennata della “noia”, della *nonchaloir*, da sovraesposizione erotico-melancolica, si registra nella parabola poetica juanramoniana tra il 1911 e 1912. All'apice di questa stretta convergenza tra eros, melancolia e poesia, e quindi nel suo punto critico, si situano libri come *Labirinto* e *Libros de amor*, composti per l'appunto in quel biennio ma pubblicati il primo nel 1913 e il secondo solo dopo la morte del poeta. Il piano editoriale prevedeva che entrambi i libri uscissero, per la casa editrice Renacimiento, nel 1913, ma all'ultimo momento Jiménez ritirò il secondo, forse

39 JIMÉNEZ, *Obra poética*, cit., v. II, t. III, p. 1022.

40 RAFAEL CANSINOS ASSENS, *Juan Ramón Jiménez*, in *La novela de un literato (1882-1914)*, Madrid, Alianza Tres, 1982, pp. 118-126.

41 *Ivi*, p. 125.

temendo una reazione contrariata da parte della futura moglie Zenobia Camprubí, allora appena conosciuta, forse perché lui stesso non pienamente convinto dello stato di elaborazione dell'opera.

Si assiste in questi testi a un'erotizzazione ancor più esplicita e marcata della materia poetica, cui si accompagna un crescente desiderio di "desnudez" – intercettato da Javier Blasco già in *Melancolía* –,<sup>42</sup> intesa nel suo senso più ampio. Mani «albas» sono metamorfizzate – anche in una stessa poesia – come «nido de caricias» e come «antro de escorpiones» (*Laberinto*);<sup>43</sup> «ojos clavados de suspiros» scrutano senza veli mistificatori «negrores íntimos» (*Laberinto*);<sup>44</sup> folli naufragi si reiterano tra le gonne profumate delle amanti dal «sexo negro, suave como un plumón de pájaro»,<sup>45</sup> aperte al desiderio «sin una leve sombra de pudor, dedidida / en la propia lujuria de [su] cuerpo moreno»<sup>46</sup> (*Libros de amor*). Immaginazione poetica e vissuto materiale del poeta tendono sempre più a allinearsi sull'orizzonte dell' "essenziale" e dell' "autentico". Si legga la *Dedicatoria general* inserita – stando all'ultima ricostruzione, molto ben documentata, di José Antonio Expósito Hernández –<sup>47</sup> tra i materiali introduttivi di *Libros de amor* e ci si renderà subito conto di come tutto quel mondo di sogni e di sfinimenti erotico-melancolici stia per essere archiviato e una nuova dimensione dell'amore si profili all'orizzonte. Questo è il testo:

A  
 todos mis amores  
 pasados:  
 A Blanca, a María-Gracia, a Rosalina, a María Teresa,  
 a Jeanne, a Francine, a Sor María del Pilar, a Sor Amalia  
  
 – la que se llevaron una madrugada no sé adonde –,  
 a Mercedes †, a Georgina †, a Maruja, a Susana,  
 y  
 a mi amor vivo,  
 a Louise,  
 este libro  
 que quisiera que fuese como un gran rosal quemado de sol  
 para las que están vivas;  
 come un dulce rosal blanco escarchado de luna  
 para las que están muertas.<sup>48</sup>

42 JIMÉNEZ, *Obra poética*, cit., v. I, t. I, p. 1134.

43 Componimento LXXVI (*ivi*, v. I, t. I, p. 1344).

44 Componimento LXXXVIII (*ivi*, v. I, t. I, p. 1358).

45 Componimento n. 4 della sezione *Lo feo* (EXPÓSITO HERNÁNDEZ, *Introducción*, cit., p. 112).

46 Componimento n. 10 della sezione *Lo feo* (*ivi*, p. 118).

47 JIMÉNEZ, *Libros de amor*, cit. e EXPÓSITO HERNÁNDEZ, *Introducción*, cit.

48 JIMÉNEZ, *Libros de amor*, cit., p. 61.

All'interno del libro, Francine, Jeanne, le novizie del convento, Teresa e tutte le altre donne fino a Louise, sono inchiodate nella biografia erotica dell'autore attraverso sonetti in cui si ricordano, con ridotta tensione metaforica e scabra essenzialità, i momenti "mágicos" e "dolientes" della reciproca passione. Il poeta si congeda dai propri trascorsi erotico-amorosi senza malinconie: gli amori sorgono (la stella del momento è Louise Grimm) e tramontano, i corpi si cercano e si abbandonano, senza che con ciò si perda l'alto senso dell'amore e di una passione erotica così lungamente e intensamente esplorata. La lettura delle poesie aiuterebbe a rappresentare in modo più correttamente articolato la nuova situazione ma nello stesso tempo aprirebbe un fronte di analisi troppo ampio per potercisi dedicare, in chiusura di saggio, con il dovuto impegno. La bella edizione italiana curata da Pietro Menarini mette tuttavia bene in chiaro l'elevata qualità letteraria dell'opera e l'assoluta necessità di leggerla all'interno di un «giusto contesto e utilizzando le necessarie coordinate».<sup>49</sup>

Quel 1913 segna, in sostanza, un sensibile mutamento nella traiettoria del pensiero poetante juanramoniano. Una virata non improvvisa – come si è cercato di chiarire in queste pagine – ma graduale, preceduta da una serie di bordate ben calcolate dal nostro giovane poeta nella sua lunga navigazione di bolina contro il vento dapprima impetuoso e poi gradualmente declinante del modernismo primonovecentesco; in ogni caso un netto mutamento d'atmosfera e di luce, evidente anche solo confrontando i titoli delle creazioni fin qui pubblicate con quelli delle opere appena avviate, dalle oscurità notturno-crepuscolari delle già diffuse e apprezzate *Arias tristes*, *Elegías*, *Poemas mágicos y dolientes*, *Melancolía*, *La frente pensativa*, *Laberinto* alla luce estiva dai riverberi spirituali di *Estío* e *Sonetos espirituales*.

In queste due ultime raccolte, maturate e realizzate dal 1913 al 1915 e edite rispettivamente nel 1916 e nel 1917, l'esercizio poetico ha ormai in sé tutto lo slancio per tracciare un nuovo cammino verso una poesia essenziale ma eternamente perfettibile, cerebrale, metafisica. Le opere composte fino al 1913, di cui ci siamo qui occupati, saranno poi rigettate dallo stesso poeta, declassate a "borradores silvestres": prime stesure («borradores») germinate in modo ancora troppo spontaneo per essere offerte al lettore come frutto maturo e dunque selvatiche («silvestres») negli umori, nei contenuti e nella forma.

Jiménez diventerà in realtà nel tempo l'autore di una *obra en marcha* in costante revisione. Tutto ciò che ha scritto è stato da lui stesso a lungo considerato come el "borrador" di un'opera inconclusa. Parlando con lo scrittore peruviano Alberto Guillén che lo intervista nel 1921, in piena tappa purista, giustifica questo suo ininterrotto lavoro di depurazione concettuale ed espressiva con la qualità intrinsecamente incandescente, instabile, volatile della parola poetica. «El poeta – spiega Jiménez al suo interlocutore – debe ser el hombre que arde como una llama viva que está siempre ardiendo. [...] El poeta debe estar siempre sobre sí mismo, depurándose, renovándose, elevándose. Yo soy el hombre que se renueva, que se depura, que está siempre ardiendo».<sup>50</sup> Gli indica poi,

49 PIERO MENARINI, *Presentazione*, in JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Libros de amor. Poesie erotiche di un premio Nobel*, a cura di PIETRO MENARINI, Bologna, Fausto Lupetti Editore, 2009, pp. 5-14, p. 10.

50 Cit. da JIMÉNEZ, *Por obra del instante. Entrevistas*, cit., p. 100. Il libro di Alberto Guillén in cui è apparsa per la prima volta l'intervista è *La linterna de Diógenes* (ALBERTO GUILLÉN, *La linterna de Diógenes*, Madrid, Editorial América, 1921).



con un gesto della mano, la sua «obra inédita»: una decina di colonne di casse di libri, quaderni, «borradores», probabilmente anche quelli “silvestri”, tutte lì, impilate contro una parete, pronte ad ardere e a rinnovarsi con lui.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALBORNOZ, AURORA DE, *Nota preliminar*, in Juan Ramón Jiménez, a cura di AURORA DE ALBORNOZ, Madrid, Taurus, 1985. (Citato a p. 35.)
- RUBIO, FANNY (a cura di), *El Juan Ramón de Aurora de Albornoz*, Madrid, Devenir Ensayo, 2008. (Citato a p. 42.)
- BLASCO, JAVIER, *Introducción*, in JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Obra poética*, a cura di JAVIER BLASCO e TERESA GÓMEZ TRUEBA, 2 voll., Madrid, Espasa Calpe, 2005. (Citato alle pp. 36, 37, 39-46, 48.) pp. 3-13. (Citato a p. 40.)
- *Introducción*, in JIMÉNEZ, *Obra poética*, cit., pp. 301-313. (Citato a p. 40.)
- *Introducción*, in JIMÉNEZ, *Obra poética*, cit., pp. 1129-1143. (Citato a p. 40.)
- CANSINOS ASSENS, RAFAEL, *Juan Ramón Jiménez*, in *La novela de un literato (1882-1914)*, Madrid, Alianza Tres, 1982, pp. 118-126. (Citato a p. 45.)
- CARDWELL, RICHARD A., *Introducción*, in JIMÉNEZ, *Obra poética*, cit., pp. 479-503. (Citato a p. 43.)
- *Notas*, in JIMÉNEZ, *Obra poética*, cit., pp. 562-584. (Citato a p. 43.)
- CIAVOLELLA, MASSIMO, *Eros e melinconia: Jacques Ferrand in Jean Etienne Dominique Esquirol*, in *Arcipelago malinconia. Scenari e parole dell'interiorità*, a cura di BIANCAMARIA FRABOTTA, Roma, Donzelli Editore, 2001, pp. 41-49. (Citato a p. 44.)
- EXPÓSITO HERNÁNDEZ, JOSÉ ANTONIO, *Introducción*, in JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Libros de amor*, Huelva, Ediciones Linteo, 2013. (Citato alle pp. 37, 38, 46, 48.) pp. 13-45. (Citato alle pp. 38, 41, 43, 46.)
- FRATTALE, LORETTA, *Melinconia, crisi, creatività nella letteratura spagnola tra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni, 2005. (Citato a p. 36.)
- GRAFFIEDI, FABIO, *Juan Ramón Jiménez e il Modernismo*, Roma, Bulzoni, 1996. (Citato a p. 36.)
- GUILLÉN, ALBERTO, *La linterna de Diógenes*, Madrid, Editorial América, 1921. (Citato a p. 47.)
- JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN, *El trabajo gustoso (Conferencias)*, a cura di FRANCISCO GARFIAS, México, Aguilar, 1961. (Citato a p. 38.)
- *Obra poética*, a cura di JAVIER BLASCO e TERESA GÓMEZ TRUEBA, 2 voll., Madrid, Espasa Calpe, 2005. (Citato alle pp. 36, 37, 39-46, 48.)
- *Por obra del instante. Entrevistas*, a cura di SOLEDAD GONZÁLEZ RÓDENAS, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces/Fundación José Manuel Lara, 2013. (Citato alle pp. 39, 47.)
- *Libros de amor*, Huelva, Ediciones Linteo, 2013. (Citato alle pp. 37, 38, 46, 48.)
- LITVAK, LILY, *Erotismo y fin de siglo*, Barcelona, A. Bosch, 1979. (Citato alle pp. 38, 42.)



- MALLARMÉ, STÉPHANE, *Poesie*, a cura di LUCA BEVILACQUA, trad. da CHETRO DE CAROLIS, Venezia, Marsilio, 2017. (Citato a p. 43.)
- MENARINI, PIERO, *Presentazione*, in JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Libros de amor. Poesie erotiche di un premio Nobel*, a cura di PIETRO MENARINI, Bologna, Fausto Lupetti Editore, 2009, pp. 5-14. (Citato a p. 47.)
- PALAU DE NEMES, GRACIELA, *Vida y obra de Juan Ramón Jiménez. La poesía desnuda*, 2 voll., Madrid, Gredos, 1974. (Citato a p. 41.)
- SÁNCHEZ-BARBUDO, ANTONIO, *La segunda época de Juan Ramón Jiménez (1916-1953)*, Madrid, Gredos, 1962. (Citato a p. 35.)
- SENABRE, RICARDO, *Juan Ramón Jiménez o la sublimación del erotismo*, in *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*, a cura di CRISTÓBAL CUEVAS GARCÍA, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 203-220. (Citato alle pp. 39, 41.)
- STAROBINSKI, JEAN, *L'encre de la mélancolie*, Paris, Édition du Seuil, 2012. (Citato a p. 36.)
- UNAMUNO, MIGUEL, *Obras Completas*, a cura di MANUEL GARCÍA BLANCO, 9 voll., Madrid, Escelicer, 1966-1971. (Citato a p. 44.)
- URRUTIA, JORGE, *La prehistoria poética de Juan Ramón Jiménez: confusiones y diferencias*, in *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y obra en marcha*, a cura di CRISTÓBAL CUEVAS GARCÍA, Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 41-60. (Citato a p. 35.)
- *Introducción*, in JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Primeros poemas*, a cura di JORGE URRUTIA, Madrid, Editorial Point de Lunette, 2003, pp. 9-97. (Citato a p. 35.)

### PAROLE CHIAVE

Eros; Melanconia; Juan Ramón Jiménez; Simbolismo; Modernismo.

### NOTIZIE DELL'AUTRICE

Loretta Frattale insegna Letteratura spagnola all'Università di Roma "Tor Vergata". Studiosa della letteratura spagnola di fine Ottocento, d'avanguardia, e della poesia del Novecento, impegnata anche sul fronte delle scritture dei mistici, si è recentemente occupata di questioni inerenti al dialogo interartistico e intermediale. È autrice di numerosi saggi (da *Melanconia, crisi, creatività*, 2005 a *Il suono impossibile della poesia. Rafael Alberti e la poesia dipinta*, 2018), edizioni (da *Idearium Español* di A. Ganivet, 2003 a *L'albereto perduto*, di Rafael Alberti, 2012), traduzioni (da *Il libro delle bestie* di Ramon Llull, 1987 a *Faville di vita* di Carlos Edmundo de Ory, 2006).

[frattale@lettere.uniroma2.it](mailto:frattale@lettere.uniroma2.it)


### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

LORETTA FRATTALE, «*Bandadas de mujeres desnudas van dejando / olor a sexo de alma por el aire violeta...*». *Eros e malinconia nella poesia del primo Jiménez*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», x (2018), pp. 35-50.

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.

## LE DÉSIR ET LE DÉSERT. L'ÉCRITURE ÉROTIQUE DU DEUIL DANS *CORPS MÉMORABLE* DE PAUL ÉLUARD

GÖKÇE ERGENEKON – *École normale supérieure de Lyon*

Dans son analyse des métamorphoses de la poésie moderne, Claude Vigée repère une nouvelle fonction poétique du désir érotique chez les poètes post-baudelairiens : « Telle est donc la tâche assignée désormais à l'Éros moderne : jeter un déguisement sur l'abîme ». Le lien entre Éros et Thanatos, hérité d'une filiation littéraire qui s'enracine dans la poésie courtoise, semble ainsi cristalliser une spécificité de la modernité poétique. Dans toute la poétique de Paul Éluard, le désir charnel est intimement associé à l'expression de la mélancolie : nous pensons à *Capitale de la douleur*, mais aussi au *Dur désir de durer*, et surtout au *Corps mémorable*, l'un des recueils les plus érotiques du poète. Placé conjointement sous le signe du deuil de Nusch Éluard et d'une relation à trois – que le poète partage avec un couple d'amis, Alain et Jacqueline – *Corps mémorable* entremêle l'imaginaire de la mort à celui du plaisir pour dévoiler un Éros mélancolique moderne. Nous proposons de relire ce texte à l'aune de l'écriture sensuelle du deuil afin d'étudier la convergence entre érotisme et mélancolie. Dans l'esthétique de *Corps mémorable*, les « baisers résurrecteurs » figurent la rédemption physique par l'intimité charnelle, tandis que la mélancolie se manifeste sous la forme d'un érotisme macabre. Aussi, la double expérience du désert – qui renvoie à la détresse existentielle dans le vocabulaire éluardien – et du désir met à jour une mélancolie proprement érotique : « Un baiser encore un baiser un seul / Pour ne plus penser au désert ».

In his analysis of modern poetry's metamorphoses, Claude Vigée underlines a new poetic function of erotic desire in post-Baudelairean poetry: "Such is the task assigned from now on to modern Eros: to disguise the abyss". Thus, the link between Eros and Thanatos, inherited from a literary tradition rooted in the courtly poetry, turns out to be a specific feature of poetic modernity. In Paul Éluard's poetics, carnal desire is systematically associated with the expression of melancholy: one can think of *Capitale de la douleur*, but also of *Le dur désir de durer*, and especially of *Corps mémorable*, one of the most erotic collections by the poet. Placed jointly under the sign of the mourning of Nusch Éluard and an open relationship – including a couple of friends, Alain and Jacqueline – *Corps mémorable* mixes the imagination of death with the imagination of pleasure within a melancholic and modern figuration of Eros. We aim to analyse this text as a sensual example of writing the mourning, in order to study the convergence of eroticism and melancholy. In the aesthetics of *Corps mémorable*, « les baisers résurrecteurs » represent the physical redemption through carnal intimacy, whereas melancholy appears as macabre eroticism. Therefore, the two-fold experience of the desert – which refers to existential unrest in the vocabulary of Éluard's poetry – and that of desire highlights a properly erotic melancholy: « Un baiser encore un baiser un seul / Pour ne plus penser au désert ».

Pour Paul Éluard, dix-sept années décisives s'écoulaient entre la rencontre de Maria Benz en 1929 et la mort soudaine de Nusch Éluard, le 28 novembre 1946. Si le changement d'identité correspond à un changement de nom pour celle que l'histoire de l'art retiendra comme Nusch Éluard, Paul Éluard se métamorphose lui aussi, à travers cette relation amoureuse. Dans la trajectoire du poète, ces années vécues avec celle qui est « comme un soleil consentant au bonheur »<sup>1</sup> cristallisent, sur le plan personnel aussi bien que poétique, le passage « du mystère fascinant de Gala au rayonnement léger de Nusch »<sup>2</sup> selon les mots de Jean-Yves Debreuille. Le 28 novembre 1946, jour du décès brutal de Nusch suite à une hémorragie cérébrale, est ainsi une date charnière dans la vie et l'œuvre

- 1 PAUL ÉLUARD, *Œuvres Complètes* [1968], 2 t., Paris, Gallimard, 2002, t. II, p. 35 (*Nue effacée ensommeillée...*, dans *Poésie ininterrompue*) Toutes les citations de Paul Éluard respecteront la pagination de cette édition.  
2 JEAN-YVES DEBREUILLE, *Éluard ou le pouvoir du mot, Propositions pour une lecture*, Paris, A.G. Nizet, 1977, p. 126.

d'Éluard. Deux recueils sont publiés dans la période qui suit immédiatement cette année tragique : *Le temps déborde* en 1947 et *Corps mémorable* dont la première édition date de 1947 et la seconde de 1948. Ces deux recueils portent alors les empreintes mélancoliques de l'épreuve de la perte, vécue comme un obscurcissement de l'univers tout entier. Dans la poésie éluardienne, la lyrique érotique est en effet révélatrice d'une vision du monde qui est de part en part régie par l'expérience amoureuse. La parole comme l'acte, l'espace comme le temps, le passé comme l'avenir se conçoivent sous le signe du désir érotique à travers cette œuvre poétique qui suit le parcours de la vie amoureuse du poète au prisme de différents cycles féminins : Gala, Nusch, Dominique. Aussi, le rôle structurel accordé au désir amoureux est sans doute à l'origine d'une coexistence étonnante de l'érotisme et du deuil dans la poésie d'Éluard. Si le couple *Éros* et *Thanatos* fait signe vers un motif poétique traditionnel hérité de la poésie courtoise, il n'en demeure pas moins que l'écriture érotique du deuil est profondément neuve dans l'esthétique éluardienne. L'érotisme mélancolique d'Éluard s'esquisse en lien intime avec les enjeux de la poésie moderne et la dynamique subversive propre au mouvement surréaliste. Il est à ce titre intéressant de noter les métamorphoses de cet Éros mélancolique moderne au miroir du cheminement qui mène le poète du deuil à l'ardeur reconquise, de l'érotisme macabre d'un corps inerte à la volupté régénératrice d'un corps vivant. À la lecture du *Temps déborde*, le sentiment d'une mélancolie funeste polarise l'écriture du désir, tandis que *Corps mémorable* met en scène une poésie proprement sensuelle du deuil qui s'inscrit dans le contexte d'une relation à trois avec un jeune couple d'amis d'Éluard, Alain et Jacqueline Trutat. Aussi, la tension entre le principe de vitalité et la pulsion de mort semble atteindre son paroxysme au fil de ce recueil qui conjugue mélancolie et érotisme. Ainsi que le résume Violaine Vanoyeke dans le chapitre « La mort de "celle qui dansait en robe blanche" » de sa biographie *Paul Éluard. Le poète de la liberté*, *Corps mémorable* met au jour « des poèmes partagés entre la sensualité, l'érotisme, l'amour et le triste retour à la réalité ».<sup>3</sup> Ce « partage », *a priori* paradoxal, signifierait l'esthétique éluardienne du corps qui place le désir érotique au cœur de toute forme d'expérience, comme source de l'énergie vitale et poétique.

Nous proposons d'analyser l'écriture érotique du deuil dans *Corps mémorable* au prisme d'une vision neuve du couple traditionnel *Éros* et *Thanatos*. Si le poète parvient à associer érotisme et mélancolie sans verser dans une atmosphère lugubre, c'est justement en vertu d'une appréhension de part en part sensuelle du corps qui fait advenir un *Éros* moderne dans l'écriture poétique. Du corps mort de Nusch au corps vivant de Jacqueline, deux formes d'érotisme mélancolique se télescopent dans le recueil à travers la réinvention du blason. Aussi, la dimension charnelle de la mélancolie est intimement liée au lyrisme éluardien qui met au jour une figuration moderne du désir érotique. De fait, la trajectoire érotique de *Corps mémorable* est à saisir dans un système poétique plus large, qui dessine, au fil de plusieurs recueils, une dynamique du désert au désir dans la poésie d'Éluard.

3 VIOLAINE VANOYEKE, *Paul Éluard. Le poète de la liberté*, Paris, Éditions Julliard, 1995, p. 334.

## I LE BLASON MODERNE, D'UN CORPS INERTE À UN CORPS VIVANT

Après la mort de Nusch, le poète trouvera la rédemption dans l'exploration du désir érotique. *Corps mémorable* est en ce sens un recueil sous le signe des « baisers résurrecteurs ».<sup>4</sup> La première édition paraît à quelques mois d'intervalle du *Temps déborde* et met en scène une expérience de relation à trois que le poète a vécu avec le couple Alain et Jacqueline Trutat, peu de temps après la mort de Nusch. Cette relation purement érotique donne des raisons de vivre au poète que Luc Decaunes qualifie de « charnelles, des raisons de plaisir et d'amour ».<sup>5</sup> Aussi, la présence en filigrane de deux corps féminins – celui de Nusch et celui de Jacqueline – traverse ce texte qui oscille entre mélancolie érotique et rédemption charnelle.

À la lecture des poèmes qui composent *Corps mémorable*, nous notons une mise en miroir de l'expression mélancolique du deuil et de l'expérience érotique, notamment à travers la forme du blason qui s'inscrit entre tradition et modernité. De nombreux poèmes d'Éluard reprennent en effet le blason : héritée du Moyen Âge, cette forme poétique en vogue au XVI<sup>e</sup> siècle consiste en un poème descriptif en rimes plates qui fait l'éloge d'un être ou d'un objet, en l'occurrence des parties du corps féminin dans la poésie amoureuse. Le blason modernisé, qui devient un choix formel de prédilection dans *Corps mémorable*, dessine un parallèle entre les parties du corps de la femme et l'expression de l'intime, autrement dit le sentiment profondément mélancolique du poète. Dans son étude sur *Capitale de la douleur*, Corinne Bayle consacre un chapitre à l'esthétique du blason au cœur de la poésie amoureuse d'Éluard. Elle établit la filiation d'Éluard avec Baudelaire qui « réinvestit le blason d'une érotique personnelle [...] évoquant le corps féminin par fragments ».<sup>6</sup> La mosaïque d'émotions qui agitent le « je » poétique se reflète dans différentes parties du corps, éclatées en un réseau érotique qui structure le poème. Cette analyse du blason dans *Capitale de la douleur* s'applique également aux poèmes de *Corps mémorable*. Le poème « Mais elle » mentionne par exemple plusieurs parties du corps de la femme comme les « mains », les « yeux », les « ventres » et les « fronts », procédant par touches pointillistes pour donner à voir des carrés diffractés de la silhouette féminine. Deux images du corps semblent se rejoindre au cœur du poème, notamment dans la troisième strophe qui explicite l'idée d'un corps changeant, d'un érotisme pluriel : « Pour en avoir connu le fond / Je sers la forme de l'amour / Elle ce n'est jamais la même / Je sers des ventres et des fronts / Qui s'effacent et se transforment ».<sup>7</sup> Le poète devient littéralement le « serviteur » de la « forme de l'amour », c'est-à-dire du désir érotique. Le « fond » de l'amour pourrait en effet référer au sentiment amoureux qu'Éluard a connu avec Nusch, tandis que la « forme de l'amour » serait le corps désiré, en l'occurrence, celui de Jacqueline. Ces corps divers semblent pouvoir défilé selon le cycle infini et métamorphique du désir. « Portrait en trois tableaux » compose, quant

4 ÉLUARD, *Œuvres Complètes* [1968], cit., t. II, p. 134.

5 LUC DECAUNES, *Paul Éluard, l'amour, la révolte, le rêve*, Paris, Balland, 1982, p. 217.

6 CORINNE BAYLE, *Le cœur absolu*, Rouen, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2013, p. 71.

7 ÉLUARD, *Œuvres Complètes* [1968], cit., t. II, pp. 131-132.

à lui, un portrait cosmique à partir d'un portrait érotique. Ce texte construit comme un blason superpose deux images du corps féminin pour renverser la mélancolie du deuil en mélancolie érotique :

PORTRAIT EN TROIS TABLEAUX

I

Tes mains pourraient cacher ton corps.  
Car tes mains sont d'abord pour toi,  
Cacher ton corps : tu fermerais les yeux  
Et si tu les ouvrais, on n'y verrait plus rien.

Et sur ton corps tes mains font un très court chemin  
De ton rêve à toi-même ; elles sont tes maîtresses.  
Au double de la paume est un miroir profond  
Qui sait ce que les doigts composent et défont.

II

Si tes mains sont pour toi, tes seins sont pour les autres,  
Comme ta bouche où tout revient prendre du goût.  
La voile de tes seins se gonfle avec la vague  
De ta bouche qui s'ouvre qui s'ouvre et joint tous les rivages.

Bonté d'être ivre de fatigue quand rougit  
Ton visage rigide et que tes mains se vident !  
Ô mon agile et la plus lente et la plus vive  
Tes jambes et tes bras passent la chair compacte !

D'aplomb et renversée tu partages tes forces.  
À tous tu donnes de la joie, comme une aurore  
Qui se répand au fond du cœur d'un jour d'été.  
Tu oublies ta naissance et brûles d'exister.

III

Et tu te fends comme un fruit mûr, ô savoureuse !  
Mouvement bien en vue, spectacle humide et lisse,  
Gouffre franchi très bas en volant lourdement  
Je suis partout en toi, partout où bat ton sang.

Limite de tous les voyages, tu résonnes  
Comme un voyage sans nuages, tu frissonnes  
Comme une pierre dénudée aux feux d'eau folle  
Et ta soif d'être nue éteint toutes les nuits.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> *Ibidem*, t. II, p. 122, p. 123.

Comme l'indique son titre, ce poème est un triptyque constitué de sept quatrains dont la répartition produit un effet de symétrie ; deux quatrains dans la première partie, trois quatrains dans la deuxième, et de nouveau deux quatrains dans la troisième. Cette disposition témoigne de l'esthétique du blason, puisque la première partie porte sur les mains et les yeux de la femme, la deuxième, la plus longue, sur ses seins, sa bouche, son visage, ses jambes et ses bras, et la troisième, sur son sexe. La progression formelle épouse donc la gradation érotique du « portrait ». Il est difficile d'identifier le corps féminin dont il est question ici, car une sensualité mélancolique brouille la frontière possible entre le regret douloureux du corps de Nusch et la découverte récente du corps de Jacqueline. Si la fragmentation est un indice du blason, la structure du poème est pour ainsi dire mimétique de l'acte sexuel et, en corrélation avec cela, la lecture offre une érotisation exponentielle. La métrique souligne, elle aussi, un mouvement d'ouverture progressif par le biais d'une amplification syllabique : les deux premiers vers sont des octosyllabes tandis que le troisième vers est un décasyllabe ; à partir du quatrième vers, ce sont des alexandrins qui composent le poème. Dans le premier quatrain, un jeu de dévoilement et de dissimulation se met en place à travers la reduplication de l'expression « cacher ton corps ». Cette dissimulation se fait néanmoins par les mains, c'est-à-dire par un voile lui-même charnel : « Tes mains pourraient cacher ton corps ». Cette tension entre dévoilement et dissimulation, entre l'opacité de la chair et la transparence du regard se rejoue dans le mouvement des paupières qui règlent, pour ainsi dire, le principe de visibilité : « [...] tu fermerais les yeux / Et si tu les ouvrais, on n'y verrait plus rien ». Dans *Onze études sur la poésie moderne*, Jean-Pierre Richard commente ce phénomène récurrent dans la poésie d'Éluard : « Il suffit ainsi que deux êtres se contemplent l'un l'autre pour qu'ils deviennent l'un l'autre origine infinie de vie et de lumière [...] C'est bien le rapport qui engendre ici le regard, le regard qui crée la vision, la vision qui autorise le visible ».<sup>9</sup>

L'existence du monde est alors placée sous l'égide du regard féminin. Si la fermeture des paupières pourrait faire référence au corps mort de Nusch, une ambiguïté demeure avec la silhouette érotisée du corps de Jacqueline qui plane sur le poème. Ce premier quatrain, construit autour d'un double mouvement de découverte et de pudeur, rappelle l'instant de dénudement qui précède immédiatement l'acte charnel. La spatialisation du corps se met en place dans le deuxième quatrain avec le « très court chemin » que les mains de la femme parcourent sur son propre corps. L'assonance en –on suggère la rondeur et la sensualité des courbes féminines. L'harmonie sonore s'établit dans la succession de termes monosyllabiques « ton », « sont », « font », et la rime suivie entre « profond » et « défont » qui clôt les derniers vers du quatrain. Le blason fonctionne ici par une logique d'enchâssement, puisque les parties des mains – qui sont elles-mêmes une partie du corps – sont mentionnées : « la paume », « les doigts ». Une hypothèse que l'on pourrait avancer est la lecture de ce passage comme une description d'onanisme. En effet, les mains de la femme se promènent sur son propre corps, et elles sont ses « maîtresses », autrement dit, la sensation tactile dirige la conscience. La métaphore du « miroir » fait référence au thème du reflet qui imprègne toute l'œuvre d'Éluard ; dans la mesure où les gestes accomplis par les doigts y sont reflétés, ce miroir

9 JEAN-PIERRE RICHARD, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964, pp. 130-131.

pourrait également indiquer l'habileté intuitive des mains.

La deuxième partie du poème se focalise sur des parties du corps féminin plus spécifiquement érotiques. Le parallélisme du vers « Si tes mains sont pour toi, tes seins sont pour les autres » fait écho à la dépossession amoureuse, au partage de l'amante et possiblement à la relation à trois. L'érotique éluardienne va en effet de pair avec une pensée subversive qui défie les codes de la morale bourgeoise, en proposant un équilibre entre la fusion passionnée et la liberté inconditionnelle dans l'expérience sensuelle. Un passage de « Physique de la poésie » souligne cette idée : « Tant de poèmes d'amour sans objet réuniront des amants. D'autres destineront la femme du poète à un autre homme. En tirer une certaine satisfaction, l'objet s'amplifiant. Pour son amant, la femme aimée se substitue à toutes les femmes désirées, elle peut par conséquent être aimée de tous ». <sup>10</sup>

L'amour comme la poésie sont donc au cœur du partage communautaire. La contamination du désir érotique à l'infini est justement ce qui permet au poète de transformer une mélancolie mortifère en une mélancolie qui exalte la force vive et régénérante du désir charnel. Le deuxième vers du quatrain révèle la « bouche » de l'amante comme le foyer de toutes les saveurs : « [...] tout revient prendre du goût ». Le verbe « revenir » est à ce titre significatif, car il relie la perte de tout plaisir sensuel à un regain d'euphorie érotique grâce au corps de Jacqueline. La mélancolie du deuil n'est donc pas évacuée mais plutôt transfigurée au prisme de la relation érotique. La mise en parallèle du décor et du corps s'établit par la métaphore filée maritime des deux vers suivants : « La voile de tes seins se gonfle avec la vague / De ta bouche qui s'ouvre et joint tous les rivages ». Les termes « voile », « vague » et « rivages » établissent un réseau sémantique qui spatialise le corps et inversement féminise le décor. L'image participe de l'érotisme du poème puisqu'elle mime la respiration haletante de la femme ainsi que l'indique l'enjambement qui ouvre le quatrain suivant : « Beauté d'être ivre de fatigue quand rougit / Ton visage rigide et que tes mains se vident ! ». L'on pourrait interpréter ces vers comme la description de la jouissance féminine avec la crispation du visage et le verbe « rougir » qui suggère l'extase. La ponctuation expressive ainsi que l'apostrophe lyrique traduisent l'expansion de l'émotion, accentuée par l'allitération en -v et l'assonance en -i. Le parallélisme antithétique « et la plus lente et la plus vive » dévoile la féminité polyvalente qui cristallise la langueur lascive comme l'agilité insaisissable. Avec cette antithèse, deux images obsédantes du corps féminin participent à une construction binaire du blason qui va du corps inerte de Nusch au corps vif et vigoureux de Jacqueline. L'idée de partage revient au cinquième quatrain du poème avec le verbe « partager » et le pronom « nous », qui pourrait désigner Paul Éluard et Alain Trutat. Ce quatrain s'organise autour d'une assimilation de la femme à un foyer de lumière et de chaleur ; la comparaison « comme une aurore », ainsi que le « jour d'été » et le verbe « brûler » signalent la clarté incandescente de la figure féminine. La mélancolie endeuillée du poète se métamorphose donc progressivement en mélancolie érotique en vertu de ce renversement de l'ombre en lumière. La dernière partie du poème franchit un pas de plus dans l'érotisation du corps : après les yeux, les mains, le visage, les seins, la bouche, les bras et les jambes, c'est, semble-t-il, le sexe féminin qui est mis en scène dans le sixième quatrain. La

<sup>10</sup> ÉLUARD, *Œuvres Complètes* [1968], cit., t. I, p. 937.



comparaison avec le « fruit mûr » et l'adjectif substantivé « savoureuse » évoquent la sensualité délicate du corps qui, par le truchement de l'expérience érotique, invite le poète à la vie et au plaisir. Le verbe « se fendre » inspire l'idée d'ouverture, révélant le sexe, désigné par la périphrase érotique et singulièrement visuelle du « spectacle humide et lisse ». Le mouvement palpitant du plaisir est retrouvé dans l'expérience du corps qui est de part en part rythmée par les saccades haletantes du souffle, les battements affolés du cœur, les convulsions bretoniennes de la beauté. Le dernier quatrain est conclusif ; le thème du voyage fait écho au voyage baudelairien, plus précisément aux poèmes « Parfum exotique » et « L'invitation au voyage » des *Fleurs du mal*, dans lesquels la synesthésie relie d'une manière similaire le voyage au corps de la femme. La reduplication du mot au deux premiers vers du quatrain assimile en effet la femme au voyage grâce à la comparaison : « Limite de tous les voyages, tu résonnes / Comme un voyage sans nuages, tu frissonnes ». La rime interne (« voyages » et « nuages ») et la rime en fin de vers (« résonner » et « frissonner ») créent une harmonie sonore tandis que le privatif « sans nuages » pointe un climat ensoleillé et lumineux qui signale la sortie d'une nuit sombre pour le poète. Deux comparaisons structurent le centre du quatrain : après avoir comparé la femme à un voyage, le poète l'assimile à une pierre. C'est alors la nudité qui cristallise la mise en miroir du décor et du corps : la femme devient « une pierre dénudée ». La dérivation « dénudée » / « nue » met le motif de la nudité au premier plan. L'oxymore des « feux d'eau folle » souligne conjointement la passion éperdue et la douceur féminine du corps érotique. La dichotomie entre l'eau et le feu structure ces derniers vers pour signaler un appétit charnel aussi impétueux qu'insatiable. En ce sens, la « soif » de la nudité, qui fait écho au deuxième vers du poème suivant – « Ta nudité lèche mes yeux d'enfant » – figure le désir sensuel et congédie la puissance négative de la nuit : « Et ta soif d'être nue éteint toutes les nuits ». Pour comprendre le rôle du désir érotique dans l'économie de la mélancolie éluardienne, il faut brièvement revenir sur l'imaginaire nocturne chez le poète. La nuit symbolise pour Éluard un sentiment de mélancolie funeste, car son opacité suscite une angoisse d'asphyxie et d'aveuglement. En accord avec cet imaginaire mélancolique de la nuit, Luc Decaunes décrit le deuil d'Éluard à travers un vocabulaire nocturne : « Brusquement, c'est la nuit en lui, autour de lui, une nuit traversée de cauchemars, peuplée de monstres. Rien ne peut le distraire de cette douleur dans laquelle il patauge comme un enfant maladroit ».<sup>11</sup>

La douleur du poète est incommensurable : elle envahit la totalité de l'expérience du réel et cause la désagrégation du cadre spatio-temporel. « Éteindre » la nuit par la « soif d'être nue » revient donc à répondre par le désir érotique au désespoir du deuil. Si seul le désir semble avoir le pouvoir de rétablir les repères spatiaux et temporels dans la poésie d'Éluard, c'est le fait d'une érotisation du cadre spatio-temporel qui attribue une dimension charnelle au sentiment mélancolique.

<sup>11</sup> DECAUNES, *Paul Éluard, l'amour, la révolte, le rêve*, cit., p. 217.

## 2 L'ÉROS MÉLANCOLIQUE DANS LE CADRE DU POÈME LYRIQUE

Au cœur du recueil *Le temps déborde*, la mort de Nusch est formellement marquée par la réduction de la parole à la seule date de cet événement funeste : « Vingt-huit novembre mil neuf cent quarante-six ». Cette déclaration isolée sur la page a une force poignante qui fait écho aux trois phrases qui constituent le texte suivant :

Nous ne vieillirons pas ensemble  
Voici le jour  
En trop : le temps déborde.<sup>12</sup>

La disposition formelle est alors mimétique d'un démantèlement qui correspond, sur le plan sémantique, à l'érosion du temps. Le futur de certitude sonne comme une sentence tandis que le présentatif « voici » marque la gravité solennelle de l'instant. La mélancolie semble ainsi s'enraciner dans l'expérience temporelle du deuil, car la réalité du temps, ou plus exactement, la manière dont le temps est vécue est donc soumise aux aléas de l'existence, telle que la mort de l'être aimé. L'équilibre parfait qui engendre l'osmose du poète avec le monde est pour ainsi dire fondé sur une base hasardeuse, pour ne pas dire précaire. La perception du temps et de l'espace est régi par l'érotique, comme le confirme le dernier vers du poème « Notre vie » du *Temps déborde*, qui clôt le texte sur une note de désespoir profond : « Mon passé se dissout je fais place au silence.<sup>13</sup> ». Avec la mort de Nusch, le temps se désagrège et la parole est suspendue ; avec la rencontre charnelle de Jacqueline, de nouveaux repères spatiaux, temporels et poétiques sont établis, et la voix conférée à la mélancolie peut de nouveau prendre forme et s'exprimer.

La dédicace à la deuxième édition augmentée de *Corps mémorable* rend explicitement hommage à Jacqueline qui aide Éluard à surmonter le désespoir du deuil : « Ah ! mille flammes, un feu, la lumière, / Une ombre / Le soleil me suit, / Jacqueline me prolonge<sup>14</sup> ». Un premier contraste se dessine ici entre la gradation d'éléments lumineux qui vont des flammes au soleil et l'ombre. Le deuxième contraste porte sur l'asymétrie quantitative qui oppose les « mille flammes » à l'unique « ombre ». Ces deux tensions esquissent en filigrane la silhouette du corps mort de Nusch, symbolisée par l'ombre, et la silhouette du corps ardent de Jacqueline, figurée par les touches de lumière. Jacqueline est d'ailleurs le sujet du dernier vers isolé, qui fait résonner la certitude d'une vie bouillonnante malgré la détresse. La mélancolie qui caractérise le recueil est ainsi différente de celle qui succède immédiatement à la perte de Nusch, réduisant le poète au silence dans *Le temps déborde*.<sup>15</sup> La métaphore du verbe « prolonger » définit la continuité entre le « je » poétique et le corps féminin pour souligner une expansion inaugurée par la femme à la fois dans l'espace et dans le temps. La douleur est ainsi appréhendée au prisme d'une mélancolie érotique qui n'est plus la négation de toute pulsion de vie. Cet *Éros* mélancolique moderne est le fruit du lyrisme éluardien. Deux paradigmes semblent définir

<sup>12</sup> ÉLUARD, *Œuvres Complètes* [1968], cit., t. II, p. 108.

<sup>13</sup> *Ibidem*, t. II, p. 112.

<sup>14</sup> *Ibidem*, t. II, p. 131.

<sup>15</sup> Voir aussi le poème *Négation de la poésie Le temps déborde*, qui atteste de cette diminution simultanée et corrélée de la joie de vivre et de la joie de créer.

en particulier ce lyrisme moderne qui propose un lien neuf entre mélancolie et érotisme : le passage du « je » lyrique à l'homme universel et la figuration de l'intériorité au prisme d'éléments concrets. L'analyse du poème « Répétitions tout près du sommeil exigeant » nous aidera à préciser l'action de deux paradigmes à l'intérieur de la poésie d'Éluard :

RÉPÉTITIONS

TOUT PRÈS DU SOMMEIL EXIGEANT

L'œil, à force d'espace et d'éclats délirants,  
L'œil fait vivre et plus loin le plomb du corps s'écoule.

La barque de la bouche est menée par la langue ;  
Muette, tout humide, elle éclaire les flots.

Les larges mains ne savent rien de leur pouvoir  
Et leurs épis jonchent la peau de la moisson.

Doigts des éclairs, caresses d'or, broderies fauves ;  
Dans les paumes, les seins et les fesses s'insurgent.  
De nuit entre les yeux, de jour entre les jambes,  
C'est le même palais qui flambe en un instant,

C'est un trésor absurde, un flot de diamants  
Qui provoque l'orage et déchire mes reins.

C'est la main ignorante et la langue accordée  
Pour la première fois sous un ciel féminin.

Et le milieu du corps définissant l'orage,  
Balance de raison pour peser notre vie,

C'est toi, c'est moi, nous sommes doubles dans nos songes.<sup>16</sup>

Le corps constitue ici à proprement parler le décor du texte : en effet, l'anaphore de « l'œil » (vers 1 et 2), « la bouche », « la langue », « les larges mains », la « peau », les « doigts », les « paumes », « les seins et les fesses », « les jambes » esquissent un champ lexical qui traverse tout le texte. L'érotisme transparaît d'abord dans les sonorités même si les vers ne suivent pas un schéma prédéfini de rimes : les allitérations en liquides et en labiales dans les deux premiers distiques suggèrent la sensualité, renforcée par les mots « s'écoule », « langue », « flots ». Aussi, la fluidité n'est pas seulement sonore mais aussi sémantique : l'adjectif « muette » signale le silence amoureux tandis que l'adjectif « humide » évoque l'humidité des parties érotiques du corps comme la langue

<sup>16</sup> ÉLUARD, *Œuvres Complètes* [1968], cit., t. II, p. 126, p. 127.

ou le sexe féminin. Cette sublimation des sécrétions corporelles signe une certaine subversion du lyrisme traditionnel<sup>17</sup> qui fait signe vers l'idéalité, dans la mesure où l'écriture n'établit pas de distinction nette entre l'âme et le corps.<sup>18</sup> En lien avec cette poétique de l'incarnation propre au lyrisme moderne, la variation lyrique qu'Éluard établit postule un paradigme esthétique non pas de l'ordre du spirituel mais de l'ordre de la chair. Ainsi, si le « palais qui flambe [...] entre les jambes » semble être une formule poétique pour désigner l'organe sexuel, le « flot de diamants » qui « déchire les reins » évoquerait la jouissance sexuelle.

L'érotisme s'exprime ici par la spatialisation de l'anatomie grâce à l'analogie entre les parties du corps et les éléments concrets du cadre spatio-temporel. Parmi les métaphores qui relayent cette analogie, on peut relever la « barque de la bouche », les « flots » désignant la salive, le « palais » qui flamboie « entre les jambes » et la métaphore agricole qui décrit la caresse : « Et leurs épis jonchent la peau de la moisson ». À travers cette dernière image, le corps féminin, assimilé à un champ, devient le vecteur privilégié de l'érotisation du décor. Si les « reins » riment avec le mot « féminin » qui clôt le septième distique, l'expression « ciel féminin » accentue le règne de la figure féminine sur l'Éros. Aussi, c'est la périphrase érotique « milieu du corps » qui commande la météorologie : « Et le milieu du corps définissant l'orage ». Le corps érotisé dicte pour ainsi dire « la pluie et le beau temps » et bat les mesures de la vie dans le dernier distique, établissant une mise en miroir entre l'expérience érotique et l'expérience cosmique. Le dernier vers du poème peut se lire comme une chute ; son isolation formelle lui donne une autorité conclusive tandis que le mot « songes » qui le ponctue éclaire le sens du titre, permettant de relire le texte comme un récit de rêve. Le poème se situe ainsi à la charnière du rêve et de la réalité, mais aussi à la frontière d'un lyrisme érotique et d'une tonalité impersonnelle. Les corps anonymes sont les seuls acteurs du texte jusqu'à ce vers final qui, par la force du parallélisme présentatif « c'est toi, c'est moi [...] », transforme le poème en allocution lyrique. La démultiplication des parties du corps et des éléments du décor se réduit dès lors à l'unité du couple, par le segment « nous sommes » qui réunit l'éclatement des pronoms personnels « toi » et « moi » sous la cohésion du pronom personnel « nous ».

La modernité du lyrisme éluardien fait advenir un *Éros* mélancolique lui-même moderne : la relation sensuelle représente pour le poète une voie de sortie possible du huis-clos dans lequel il se sent emprisonné « par la faute d'un corps mort ».<sup>19</sup> Cette expres-

<sup>17</sup> Voir HUGO FRIEDRICH, *Structures de la poésie moderne* [1956], trad. par MICHEL FRANÇOIS DEMET, Paris, Denoël/Gonthier, 1976, pp. 11-12 : « Selon une définition empruntée à la poésie romantique et abusivement généralisée, la poésie « lyrique » passe généralement pour la langue de l'âme, pour l'expression des éléments les plus personnels dans l'être. [...]. C'est précisément cette communication affective, cette « demeure de l'âme » que rejette la poésie moderne. »

<sup>18</sup> Voir RHIDA BOURKHIS et LAURENCE BOUGAULT, *Le paysage est un lieu privilégié du lyrisme moderne... Entretien avec Michel Collot*, in «Acta fabula», IX/6 (2008) : « Mon essai est une défense et illustration de cette poétique de l'incarnation, qui se distingue d'autres pratiques artistiques et littéraires qui dressent le corps contre l'esprit et se placent souvent sous le signe de l'immonde, au double sens d'un refus de la beauté et du monde ».

<sup>19</sup> ÉLUARD, *Œuvres Complètes* [1968], cit., t. II, p. 131.

sion est un vers du poème « Puisqu'il le faut », qui dévoile un érotisme très explicite, voire cru. Il mérite une lecture à part entière :

PUISQU'IL LE FAUT

Dans le lit plein, ton corps se simplifie.  
Sexe liquide, univers de liqueurs,  
Liant des flots qui sont autant de corps  
Entiers, complets de la nuque aux talons,  
Grappe sans peau, grappe-mère en travail,  
Grappe servile et luisante de sang  
Entre les seins, les cuisses et les fesses,  
Régétant l'ombre et creusant la chaleur,  
Lèvre étendue à l'horizon du lit,  
Sans une éponge par happer la nuit  
Et sans sommeil pour imiter la mort.

\*

Frapper la femme, monstre de sagesse,  
Captiver l'homme à force de patience,  
Douceur la femme pour éteindre l'homme  
Tout contrefaire afin de tout réduire,  
Autant rêver d'être seul et aveugle.

\*

Je n'ai de cœur qu'en mon front douloureux.

\*

L'après-midi, nous attendions l'orage.  
Il éclatait lorsque la nuit tombait  
Et les abeilles saccageaient la ruche.  
Puis de nos mains tremblantes, maladroitement,  
Nous allumions par habitude un feu,  
La nuit tournait autour de sa prunelle  
Et nous disions : je t'aime, pour y voir.

Le temps comblé, la langue au tiers parfum  
Se retenait au bord de chaque bouche  
Comme un mourant au bord de son salut.  
Jouer, jouir n'étaient plus enlacés :  
Du sol montait un corps bien terre à terre,

L'ordre gagnait et le désir pesait.  
Branche maîtresse n'aimait plus le vent :

Par la faute d'un corps sourd,  
Par la faute d'un corps mort,  
D'un corps injuste et dément.<sup>20</sup>

Le décor de la scène est le lit qui symbolise l'intimité du couple : « Dans le lit, ton corps se simplifie ». La simplification dont il s'agit ici pourrait être synonyme de nudité et d'évidence. La simplicité est en effet une notion importante de la poétique éluardienne, puisqu'elle fait signe vers la facilité qui qualifie tour à tour la beauté, comme dans la célèbre déclaration « J'ai la beauté facile et c'est heureux »,<sup>21</sup> et l'amour, à l'image du titre choisi au recueil *Facile*. Le vers suivant, « Sexe liquide, univers de liqueurs », est explicitement érotique car il réfère sans équivoque au sexe féminin. Le champ lexical de l'élément liquide (« liquide », « liqueurs », « flots ») associe l'eau à la sexualité tandis que la paronomase entre les mots « liquide » et « liqueurs » insiste sur l'ivresse du plaisir charnel. L'allitération en liquides renforce le parallèle entre l'eau et le désir, et les « flots » eux-mêmes prennent l'apparence d'un corps : « Liant des flots qui sont autant de corps / Entiers, complets de la nuque aux talons ». Ainsi, les parties du corps féminin décrivent, par métaphores érotiques, le mouvement torrentiel de l'eau, pour établir un parallèle entre le cadre spatial et le corps féminin. Les deux vers suivants se construisent autour de la métaphore de la « grappe » qui est répétée en anaphore : l'image végétale souligne ici la sensualité féconde du corps féminin, la rondeur de ses courbes, et sa nudité sublimée. Si le parallélisme « Régissant l'ombre et creusant la chaleur » dévoile l'aspect démiurgique de ce corps qui régit l'ombre et la lumière, les deux derniers vers de la strophe mettent en œuvre l'éviction de l'obscurité nocturne qui figure une force éminemment négative pour Éluard.

Le vers isolé du poème, « Je n'ai de cœur qu'en mon front douloureux », signale, par la métonymie du « front », que la douleur du deuil est d'abord circonscrite dans une région intellectuelle, celle de l'esprit. La chair représente au contraire une échappatoire possible à cette souffrance, puisque l'érotisme adoucit la mélancolie, ou du moins, la rend vivable. La deuxième moitié du poème déploie une atmosphère plus sombre en écho à la mort de Nusch qui continue à peser comme une ombre portée sur la vie et l'écriture du poète. Un climat menaçant se dessine à travers « l'orage » et la « nuit » qui suggèrent une noirceur physique et psychologique caractéristique du spleen, de la bile noire. Or le « feu », qui pourrait être une métaphore de la passion érotique, semble illuminer cette obscurité : « Puis de nos mains tremblantes, maladroites, / Nous allumions par habitude un feu ». L'expression « par habitude » révèle néanmoins l'aspect ritualiste de cette relation qui a un caractère machinal. Il ne s'agit en effet pas d'une relation à proprement parler amoureuse, comme on le voit à travers les deux derniers vers du septain : « La nuit tournait autour de sa prunelle / Et nous disions : je t'aime, pour y voir ». Le poète semble avoir recours à la déclaration d'amour pour se repérer dans

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 131.

<sup>21</sup> *Ibidem*, t. II, p. 106.

l'épaisseur paralysante de la nuit, autrement dit, pour lutter contre la mélancolie sombre qui envahit son univers. Le « je » poétique se raccroche ainsi au désir érotique pour tenter de faire face à la douleur qui le submerge. Au fil de la strophe suivante, l'expression « temps comblé » signale le rétablissement de la durée, autrement dit une maîtrise progressive de l'entropie anxiogène qui régnait dans le recueil *Le temps déborde*. La « langue au tiers parfum » sonne alors comme métonymique du poète lui-même qui est le troisième membre de cette relation amoureuse, un « tiers » qui reste malgré tout extérieur au couple. Mais cette extériorité n'est pas un obstacle à l'éveil érotique car l'antanaclase du mot « bord » insiste sur l'aspect rédempteur du désir charnel : « Se retenait au bord de chaque bouche / Comme un mourant au bord de son salut ». Le baiser devient donc le geste emblématique du désir et du « salut » en même temps, à travers cette comparaison qui convoque un vocabulaire religieux dans une poésie résolument athée. Une certaine tristesse se dégage du vers suivant, notamment avec la paronomase entre les mots « jouer » et « jouir » qui sont dissociés : contrairement à la pureté enfantine d'un érotisme léger qui caractérise le désir pour Nusch, le désir pour Jacqueline qui est en jeu ici semble être empreint de gravité. Il a un rôle spécifique, celui de reconstruire l'envie de vivre sur les ruines de la mort : « L'ordre gagnait et le désir pesait ». Le vers sonne comme une sentence et le poids du désir restaure un ordre perdu, et rétablit la pulsion de vie.

Le tercet se détache du reste du texte ; d'abord par sa position conclusive, ensuite par la rupture formelle de l'hexasyllabe. Les deux premiers vers sont des parallélismes : « Par la faute d'un corps sourd / Par la faute d'un corps mort » : l'écho sonore entre les mots « corps », « sourd » et « mort » crée une litanie élégiaque qui ponctue le poème. Le dernier vers, « D'un corps injuste et dément » met au jour un réseau d'images macabres qui s'accompagne d'un sentiment de désespoir et d'injustice. Aussi, le texte se clôt sur l'évocation de la mort et la figuration d'un corps qui oscille entre érotisme et mélancolie, entre l'image du cadavre et celle de la chair, tour à tour source de hantise et de désir. Luc Decaunes analyse le recueil *Corps mémorable*, de part en part hanté par l'imaginaire de la mort, à travers une comparaison avec *Le temps déborde* :

À peine moins désespéré, mais écrit déjà dans des ténèbres différentes, le second, *Corps mémorable*, laisse le champ libre à l'imagination du plaisir. Les poèmes qu'il contient sont les plus directement érotiques qu'Éluard ait jamais écrits. C'est le chant d'un homme qui s'abandonne au feu, qui crie sa reconnaissance physique, et qui, lentement, renaît de ses cendres [...] Pourtant, il y a, presque constamment, dans ces feux croisés du plaisir vécu, quelque chose de tragique comme une ombre portée.<sup>22</sup>

Ces « ténèbres différentes » n'en sont pas moins des ténèbres, mais s'éprouvent sous le signe d'une mélancolie érotique, contrairement à la mélancolie morbide du *Temps déborde*. L'*Éros* moderne cristallise donc bien le rétablissement du cadre spatio-temporel et l'épreuve de la mélancolie dans la poésie d'Éluard. Or, « la reconnaissance physique » qui transite par la relation charnelle ne suffit pas à supprimer complètement le poids de

22 DECAUNES, *Paul Éluard, l'amour, la révolte, le rêve*, cit., p. 222.



l'absence. Le « feu » dont il est question dans ce poème et dans le commentaire de Luc Decaunes ressuscite le corps du poète meurtri par l'expérience du deuil, mais l'« ombre portée » de la mort de Nusch continue à planer sur les poèmes du recueil.

### 3 LA DYNAMIQUE DU DÉSERT AU DÉSIR : UNE TRAJECTOIRE ÉROTIQUE

Pour mieux saisir la portée de l'*Éros* mélancolique dans *Corps mémorable*, il convient toutefois de placer cette trajectoire érotique dans le système poétique d'Éluard qui accorde une place structurelle au désir. Un vers du poème « À l'infini » de la deuxième édition du recueil résume cette trajectoire de manière dense et percutante : « La douleur acceptable et le plaisir possible ». <sup>23</sup> Le rôle prépondérant du désir érotique miroite alors dans l'usage des adjectifs car à travers la relation charnelle, la mélancolie endeuillée devient supportable et le plaisir peut de nouveau s'éprouver. Le désir est ainsi une notion qui cristallise un enjeu proprement existentiel dans la poétique éluardienne : l'acceptation de la mort et la confrontation à la finitude qui délimitent l'enjeu existentiel de la mélancolie sont définies et délimitées par l'expérience de la chair.

Le dernier quatrain du poème « D'un et de deux, de tous », quant à lui, met l'accent sur la place que le poète accorde au corps dans son système poétique : « Car où commence un corps, je prends forme et conscience. / Et, même quand un corps se défait dans la mort, / Je gis en son creuset, j'épouse son tourment, / Son infamie honore et mon cœur et la vie ». <sup>24</sup> Le choix de l'alexandrin souligne ici la dimension solennelle du poème qui emprunte un tournant philosophique dans les derniers vers. L'existence physique (« forme ») et psychologique (« conscience ») du « je » poétique est intimement associée à la rencontre d'un corps : l'expérience charnelle devient ainsi la condition de possibilité d'une formalisation et d'une formulation à la fois existentielles et poétiques. L'évocation de la mélancolie endeuillée s'établit par un champ lexical de la désagrégation avec le verbe « se défaire », la « mort », le verbe « gésir », le « tourment » et l'« infamie ». La mort n'apparaît pas comme un obstacle à l'éthique érotique éluardienne car le poète suit la trajectoire du corps, du plaisir au « tourment ». Or, cette trajectoire semble être réversible, et là résiderait l'originalité de l'*Éros* mélancolique dans la poésie d'Éluard. S'il y a une courbe naturelle qui se dessine du désir érotique au désert métaphysique figurant la perte de l'être aimé, l'érotique éluardienne renverse cette courbe biologique pour la remplacer par une dynamique qui permet de passer de l'expérience du désert à l'expérience du désir. Nous empruntons ici le mot « désert » au vocabulaire éluardien qui fait de ce mot un usage récurrent. Le poème « Prête aux baisers résurrecteurs » révèle cette trajectoire érotique :

PRÊTE AUX BAISERS RÉSURRECTEURS

Pauvre je ne peux pas vivre dans l'ignorance

<sup>23</sup> ÉLUARD, *Œuvres Complètes* [1968], cit., t. II, p. 135.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 124.

Il me faut voir entendre et abuser  
 T'entendre nue et te voir nue  
 Pour abuser de tes caresses

Par bonheur ou par malheur  
 Je connais ton secret par cœur  
 Toutes les portes de ton empire  
 Celle des yeux celle des mains  
 Des seins et de ta bouche où chaque langue fond

Et la porte du temps ouverte entre tes jambes  
 La fleur des nuits d'été aux lèvres de la foudre  
 Au seuil du paysage où la fleur rit et pleure  
 Tout en gardant cette pâleur de perle morte  
 Tout en donnant ton cœur tout en ouvrant tes jambes  
 Tu es comme la mer tu berces les étoiles  
 Tu es le champ d'amour tu lies et tu sépares  
 Les amants et les fous  
 Tu es la faim le pain la soif l'ivresse haute

Et le dernier mariage entre rêve et vertu.<sup>25</sup>

Le titre du poème est éloquent : les « baisers résurrecteurs » signalent en effet d'emblée le caractère régénérant du désir érotique dans la traversée de la mélancolie. Le premier quatrain véhicule une idée importante dans le système poétique d'Éluard, celle de lier la connaissance à l'érotique amoureuse. Aussi, la seule manière de conjurer l'ignorance semble être l'expérience visuelle de la nudité féminine au cœur de la relation charnelle : « Il me faut voir entendre et abuser / T'entendre nue et te voir nue / Pour abuser de tes caresses ». La répétition des verbes « entendre » et « abuser » pour ensuite les développer respectivement constitue une figure d'épanode qui insiste sur la synesthésie entre les sensations auditives, visuelles et tactiles. Cette symphonie sensorielle décrit l'échange charnel des amants. L'adjectif « nue », répété à travers la construction du vers en parallélisme, renforce l'atmosphère sensuelle grâce à la rime interne. Dans ces vers, l'impératif érotique du dénudement correspond à une urgence de connaître, à travers la syllepse du verbe « entendre » qui fait signe vers un acte aussi bien auditif que cognitif. La nudité féminine représente bien ici un accès érotique à la connaissance car nous lisons dans la strophe suivante : « Je connais ton secret par cœur / Toutes les portes de ton empire / Celle des yeux, celle des mains / Des seins et de ta bouche où chaque langue fond ». C'est ainsi le désir de connaissance qui semble porter Éluard à une poétique du dénudement, dans le mouvement d'une herméneutique à la fois poétique et passionnelle. La spatialisation du corps, qui établit une analogie entre les parties du corps et les éléments de l'espace, contribue à cette connaissance éminemment charnelle, car le corps

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 134.

devient une architecture à arpenter avec le vers « Toutes les portes de ton empire ». La métaphore de l' « empire » signale ici le règne de la femme, règne établi par l'érotisme du corps féminin : « Celle des yeux celle des mains / Des seins et de ta bouche où chaque langue fond ».

L'esthétique du blason est révélatrice d'un espace entièrement structuré autour du corps féminin. Les parties du corps qui sont mentionnées sont des « portes » dans la mesure où elles font signe vers une ouverture sur le monde, qui symbolise la voie qui mène du désert au désir. La métaphore de la « porte » est reprise au début du quintil suivant pour désigner le sexe féminin qui est placé au centre de cette géographie anatomique. L'antépiphore du mot « jambes » au premier et au dernier vers de la strophe accentue l'érotisme de la scène : c'est en effet son pouvoir érotique qui fait de la femme la seule et unique reine de l'univers éluardien. L'expression « la porte du temps ouverte entre tes jambes » montre en ce sens une dilatation simultanée de la durée et du sexe. La dynamique érotique est en même temps une dynamique temporelle : miroite en elle la possibilité d'étirer le présent pour faire disparaître les autres dimensions temporelles et permettre aux amants de demeurer dans le plaisir inépuisable de l'instant suspendu. Le vocabulaire de la nature révèle cette dimension cosmique de l'érotisme par le biais des mots « fleur », « nuits », « été », « paysage ».

L'érotisme déploie donc une victoire à la fois sensorielle et rationnelle au fil d'un parcours poétique du désert au désir, jalonné par différents corps féminins. Ce poème est révélateur de l'éthique érotique qui structure la poésie éluardienne, comme le précise Daniel Bergez :

La valeur ontologique de la relation amoureuse justifie ainsi que l'érotique éluardienne ne soit pas dissociable d'une éthique : chez Éluard, la jubilation du corps n'est jamais séparée de la conscience de la révélation et de la justification de l'être. Ce poète qui a su dire comme personne l'euphorie du corps amoureux est aussi celui chez qui l'amour atteint à la plus haute dimension morale. C'est que pour Éluard l'amour est bien l'expérience inaugurale, qui fonde tout ordre, et qui se confond avec l'acte même d'exister.<sup>26</sup>

Le rapprochement des mots « jubilation » et « justification » signale ici que l'érotisme qui célèbre « l'euphorie du corps amoureux » imprègne les poèmes, mais qu'il a avant tout une dimension philosophique et existentielle. L'éthique érotique justifie ontologiquement l'existence humaine et absorbe dans sa lumière la noirceur parfois insoutenable de la réalité. Le désir – qu'il soit érotique ou poétique – est en effet une réponse du poète moderne<sup>27</sup> à l'angoisse existentielle. Il est un paravent au désert métaphysique de la condition humaine. Dans son essai sur la poésie moderne, publié en 1962, Claude Vigée met l'accent sur cette nouvelle fonction poétique du désir érotique chez les poètes post-baudelairiens : « Telle est donc la tâche assignée désormais à l'*Éros* moderne : jeter un déguisement sur l'abîme ».<sup>28</sup> Or, « déguisement » ne signifie pas déni du réel

26 DANIEL BERGEZ, *Éluard ou le rayonnement de l'être*, Paris, Champ Vallon, 1982, p. 39.

27 Nous entendons « moderne » au sens de « post-baudelairien » où Hugo Friedrich l'emploie : « J'ajoute enfin que j'emploierai le mot « moderne » en pensant à l'ensemble de la poésie qui commence avec Baudelaire [...] ». FRIEDRICH, *Structures de la poésie moderne* [1956], cit., p. 8.

28 CLAUDE VIGÉE, *Révolte et Louanges*, Paris, José Corti, 1962, p. 30.

ou aveuglement commode, bien au contraire : la conscience rationnelle du « désert » ne s'abolit pas, – elle est d'ailleurs omniprésente dans nombre de poèmes d'Éluard –, le désir permet simplement de dépasser la paralysie sensorielle qui va de pair avec cette angoisse métaphysique. Il justifie et objective l'existence humaine non pas par une transcendance virtuelle mais par ce qui la définit originellement : la chair. Aussi, c'est précisément l'image du désert en tant que paradigme de l'errance qui permet, dans la poésie d'Éluard, de dynamiser le thème traditionnel du désir érotique. Il y aurait là la spécificité d'une écriture éminemment moderne de l'érotisme, qui ne se dissocie pas d'un enjeu existentiel. Claude Vigée revient sur la conscience de l'« abîme » caractéristique de la poésie post-baudelarienne, dans son commentaire du célèbre titre d'Éluard, *L'amour la poésie* :

L'union de ces deux noms dans le titre est très significative. En effet, l'amour et la poésie, – comme l'imagination, la création magique, l'ivresse, le rêve, la luxure, le sommeil ou la violence orgiaque pour d'autres poètes, – ont une fonction équivalente dans la sensibilité moderne devenue consciente de l'abîme. Dans une existence sans véritable fondement, le poème et l'objet d'un amour sensuel sont les seules vraies apparences de réalité qui subsistent.<sup>29</sup>

L'amour et la poésie apparaissent en effet comme les seuls repères possibles à l'âge du nihilisme où l'écriture du désir comme chant sensuel est inévitablement corrélée à l'écriture du désert comme champ de ruines. Si l'on se penche sur cette dynamique du désert au désir dans l'ensemble de l'œuvre poétique d'Éluard, d'autres poèmes subliment le combat livré par le désir pour repousser, du moins transfigurer le désert métaphysique. Nous pensons par exemple aux deux derniers vers du poème « Mauvaise mémoire », extrait de *La Vie immédiate* : « Un baiser encore un baiser un seul / Pour ne plus penser au désert ».<sup>30</sup> L'urgence d'un appel à la chair transparaît alors dans la répétition du mot « baiser » et le rythme ternaire de l'article indéfini « un » insiste sur le pouvoir d'un unique baiser. La fin de ce poème, pourtant écrit bien avant l'expérience du deuil, congédie la pensée du désert grâce à la sensualité.

Dans la poésie d'Éluard, l'*Éros* mélancolique révèle une dynamique d'écriture que l'on pourrait définir à la lumière de ce que Jean-Michel Maulpoix nomme « lyrisme critique » : « Critique, cette écriture qui se retourne anxieusement sur elle-même au lieu de chanter dans l'insouciance. Mais lyrique cependant, puisque les questions qu'elle pose restent indissociables de l'émotion d'un sujet et de la circonstance vécue ».<sup>31</sup> Cette tension entre la dimension lyrique et la dimension critique est un critère définitoire de la modernité poétique, tout comme le contraste apparent entre mélancolie et érotisme serait un trait structurel de l'érotique du deuil chez Éluard. Si le retour anxieux de la poésie sur elle-même signale un sentiment profondément mélancolique, l'érotisme lyrique cristallise une nouvelle possibilité d'habiter et d'enchanter un monde moderne désenchanté. Plutôt que de constituer un paradoxe, l'association de la mélancolie à l'érotisme nous semble ainsi dessiner une « trajectoire érotique » et partant, une dynamique d'écriture. La mélancolie éluardienne, qui a une orientation le plus souvent existentielle, n'est

29 *Ibidem*, pp. 30-31.

30 ÉLUARD, *Œuvres Complètes* [1968], cit., p. 370.

31 JEAN MICHEL MAULPOIX, *Pour un lyrisme critique*, Paris, José Corti, 2009, p. 21.

pas évacuée ou détournée, mais simplement infléchie par l'érotisme. Il s'agit d'une mélancolie dont l'épreuve, parce qu'elle est fondamentalement érotique, n'implique pas de désespoir ou d'impuissance. Sans jamais tomber dans la résignation, le poète écrit pour sublimer la mélancolie existentielle par l'expérience charnelle, pour assigner à l'angoisse mélancolique une signification vivante et créatrice, pour la relier à l'instinct vital à travers la pulsion de vie qu'est le désir érotique. L'érotisme exprime cette forme d'héroïsme face à l'expérience de la finitude et la justifie. Ces poèmes affirment la victoire possible du désir sur la réalité inéluctable de la mort, pour faire advenir une mélancolie qui n'est pas une négation de la vie. Pour reprendre les mots de Raymond Jean : « Plus que d'autres, ces poètes ont répondu aux exigences du désir qui les a conduits à écrire, c'est-à-dire à construire des formes littéraires figurant leur angoisse du temps, la violence de leurs fantasmes, leur incarnation érotique – les multiples visages de leur attente ».<sup>32</sup>

### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BAYLE, CORINNE, *Le cœur absolu*, Rouen, Presses Universitaires de Rouen et du Havre, 2013. (Citato a p. 53.)
- BERGEZ, DANIEL, *Éluard ou le rayonnement de l'être*, Paris, Champ Vallon, 1982. (Citato a p. 66.)
- BOURKHIS, RHIDA et LAURENCE BOUGAULT, *Le paysage est un lieu privilégié du lyrisme moderne... Entretien avec Michel Collot*, in «Acta fabula», IX/6 (2008). (Citato a p. 60.)
- DEBREUILLE, JEAN-YVES, *Éluard ou le pouvoir du mot, Propositions pour une lecture*, Paris, A.G. Nizet, 1977. (Citato a p. 51.)
- DECAUNES, LUC, *Paul Éluard, l'amour, la révolte, le rêve*, Paris, Balland, 1982. (Citato alle pp. 53, 57, 63.)
- ÉLUARD, PAUL, *Œuvres Complètes* [1968], 2 t., Paris, Gallimard, 2002. (Citato alle pp. 51, 53, 54, 56, 58-60, 62, 64, 65, 67.)
- FRIEDRICH, HUGO, *Structures de la poésie moderne* [1956], trad. par MICHEL FRANÇOIS DEMET, Paris, Denoël/Gonthier, 1976. (Citato alle pp. 60, 66.)
- JEAN, RAYMOND, *La poétique du désir. Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard*, Paris, Seuil, 1974. (Citato a p. 68.)
- MAULPOIX, JEAN MICHEL, *Pour un lyrisme critique*, Paris, José Corti, 2009. (Citato a p. 67.)
- RICHARD, JEAN-PIERRE, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964. (Citato a p. 55.)
- VANOYEKE, VIOLAINE, *Paul Éluard. Le poète de la liberté*, Paris, Éditions Julliard, 1995. (Citato a p. 52.)
- VIGÉE, CLAUDE, *Révolte et Louanges*, Paris, José Corti, 1962. (Citato alle pp. 66, 67.)

<sup>32</sup> RAYMOND JEAN, *La poétique du désir. Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard*, Paris, Seuil, 1974, p. 28.

## PAROLE CHIAVE

Érotisme ; deuil ; mélancolie ; Éros moderne ; intimité charnelle ; plaisir ; Thanatos ; détresse existentielle ; surréalisme ; poétique du sensuel ; Nusch Éluard.

## NOTIZIE DELL'AUTRICE

Je suis actuellement en doctorat de littérature française, sous la direction de Corinne Bayle (ENS de Lyon) et chargée de cours à l'ENS de Lyon. Mon travail, intitulé « Le nu en poésie. L'imaginaire de la nudité dans les œuvres de Paul Éluard et de René Char » propose de mettre en regard les œuvres complètes de ces deux poètes au prisme de la notion de nudité. En appliquant un motif pictural – le nu – à l'écriture poétique, le propos vise à explorer trois champs de ces deux poétiques sous un angle neuf : l'érotique, l'éthique et l'esthétique.

Mes domaines de recherche concernent la poésie du XXe siècle, le surréalisme et sa postérité, la catégorie générique du « nu » et la représentation du corps. Mes précédents travaux ont porté sur la perception du temps et de l'espace dans la poésie de René Char ainsi que sur l'écriture du désir dans la poésie surréaliste.

Je suis ancienne élève de l'École normale supérieure (Lyon) et agrégée de Lettres Modernes.

[gokce.ergenekon@ens-lyon.fr](mailto:gokce.ergenekon@ens-lyon.fr)


## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

GÖKÇE ERGENEKON, *Le désir et le désert. L'écriture érotique du deuil dans Corps mémorable de Paul Éluard*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», x (2018), pp. 51–69.

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.





## EL DECIR ERÓTICO DE JOSÉ LEZAMA LIMA

ARMANDO LÓPEZ CASTRO – *Universidad de León*

Eros y poesía apuntan a una visión íntegra de la realidad, de modo que el cuerpo de la palabra erotizada aparece como el límite extremo del conocimiento. En la escritura de Lezama Lima, la incorporación de lo erótico, de lo no separado, hace que la experiencia sensible se convierta en signo de identidad y permanencia. Para el escritor cubano, el decir erótico siempre va ligado a los orígenes de la creación, a la plenitud anterior de un mundo que todavía está por hacer.

Eros and Poetry point to an integral vision of reality, so that the body of the eroticized Word appears as the extreme limit of knowledge. In the writing of Lezama Lima, the incorporation of the erotic, of the non separate, makes sensitive experience become a sign of identity and permanence. For the Cuban writer, the erotic saying is always linked to the origins of creation, to the previous fullness of a world that still needs to be done.

En la búsqueda de lo absoluto, toda realidad tiende hacia su transformación. Por eso, la experiencia erótica apunta a la indistinción de la primera pareja, «cuando hombre y mujer formaban una sola carne», según se dice en el *Génesis*, frente a la separación sexual de la experiencia amorosa, que tiene lugar tras la caída del hombre en la historia. A partir de ese momento, todo tiende a hacerse semejante con la unidad perdida y el conocimiento de lo fragmentario reclama el reconocimiento de la totalidad. Cuando Lezama repite varias veces que su escritura se mueve de lo próximo a lo lejano, de hecho, lo que está reclamando es el cuerpo de la palabra, capaz de dar acogida a cuanto le ha pertenecido. Vivir en el cuerpo de la palabra es estar en ella como en casa, habitar con lo que está más allá de ella, tratar de encontrar un orden en el caos. Y a pesar de todo, no es lo más importante lo excesivo en el cuerpo, aquello que lo sobrepasa, sino lo que hay en él de instantáneo y frágil. Dentro de la experiencia poética, que cubre la distancia entre lo real y lo irreal, el fundamento de la realidad se reconoce en los límites de la palabra, que se singulariza por la inmediatez de su fulgurante aparición. Si el cuerpo es la realización del espíritu, la palabra es la forma visible de su presencia en el mundo. Por lo tanto, se puede señalar la presencia de lo real en el cuerpo de la palabra, que desde su condición efímera tiende a agotar lo inagotable. Cuando se dice que la poesía no es un género, sino una forma de visión, lo que se quiere dar a entender es que, a través de ella, se puede llegar a alcanzar esa oscura vibración de la realidad, cuya unidad espera ser dicha. De esa reunión de lo disperso forma parte lo erótico, que al discurrir como tensión entre lo posible y lo imposible, va ligado a la fuerza activa de la libertad creadora. Si el erotismo sólo se puede comprender admitiendo su prohibición, – por eso la mayor parte de las obras eróticas aparecen en el siglo XVIII –, cuando la coacción moral del cristianismo ha llegado a su límite, ello es debido a que lo erótico es un acto de violencia para vencer cualquier resistencia, de ahí su naturaleza paradójica, puesto que, en su búsqueda de la unión imposible, se configura como la revelación de un cuerpo, tanto si lo sublima como si lo destruye. En la medida en que lo erótico interviene como negación de un orden, es un acto poético, una voz que habla con la resonancia de lo sagrado en el mundo, en el ámbito sensible de la separación que reclama la memoria de la unidad perdida.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Si las mayores obras artísticas hablan con la voz de lo sagrado, con el recuerdo de lo divino en el hombre,

Decir que lo erótico habita en el cuerpo de la palabra equivale a reconocer en ella su indistinción, la revelación de un mundo primordial. Cuando se afirma que la escritura de Lezama es de naturaleza erótica, lo que se subraya en ella es el fervor por la unidad originaria, a la que aspira todo ser que está separado. De ahí que la experiencia erótica tienda a la reconciliación de los opuestos y sólo se alcance tras la suspensión de la dualidad. Se crea algo para conjurar la separación, para tratar de alcanzar lo que falta, que casi siempre resulta inalcanzable. Esa latencia de lo ausente, de una irrealidad que se desea recuperar, es lo que dota a la palabra de toda su virtualidad, pues lo que se mantiene en ella es la voz de lo insondable, de lo posible. En ese seno de lo incierto mora lo absoluto del origen, que nos fascina con su plenitud y nos lleva a sentir ese más allá sin límite en la fulgurante presencia del cuerpo. A diferencia del pensamiento occidental, de signo cristiano, que se conceptualiza sobre ciertos esquemas de la filosofía griega, arrastrando la dualidad entre cuerpo y espíritu, lo que le hace vivir de espaldas a lo corpóreo, en las culturas orientales lo erótico ocupa un lugar clave, pues en ellas la cópula sexual se considera un reflejo de la hierogamia cósmica. Además, para un escritor como Lezama, más católico que platónico, el mundo ha sido creado por el lenguaje y en cada palabra subyace simbólicamente el recuerdo de la primera pareja. En este sentido, la palabra poética es un acto de encarnación («Se llega al amor divino por el amor carnal», dice San Bernardo en su comentario al *Cantar de los Cantares*), y en su búsqueda del origen lo que hace es reducir lo diferencial a lo único. Partiendo de esta analogía entre lo sexual y lo poético, que se da en la experiencia erótica, vamos a detenernos en algunos pasajes claves de la obra del escritor cubano, donde lo erótico se muestra como acorde o armonía con la indeterminación anterior a toda creación, en la cual aparece inscrita la figura del andrógino. La relación entre lo erótico y lo poético aparece ya en *Muerte de Narciso* (1937), donde la metamorfosis del yo en el otro, lograda mediante el sacrificio del cuerpo, es la que hace posible la redención a través de la poesía, como vemos en los versos finales:

Narciso, Narciso. Las astas del ciervo asesinado  
son peces, son llamas, son flautas, son dedos mordisqueados.  
Narciso, Narciso. Los cabellos guiando florentinos reptan perfiles,  
labios sus rutas, llamas tristes las olas mordiendo sus caderas.  
Pez del frío verde el aire en el espejo sin estrías, racimo de palomas  
ocultas en la garganta muerta: hija de la flecha y de los cisnes.  
Garza divaga, concha en la ola, nube en el desgaire,  
espuma colgaba de los ojos, gota mármorea y dulce plinto no ofreciendo.  
Chillidos frutados en la nieve, el secreto en geranio convertido.  
La blancura seda es ascendiendo en labio derramada,  
abre un olvido en las islas, espadas y pestañas vienen

eso es lo que hace que la obra de arte tenga un carácter *residual*, resto de un trato con lo absoluto, y que lo artístico, en su deseo de acceder a lo trascendente, vaya en contra de toda forma de imposición. Aludiendo a la ambigüedad de lo erótico, que al mismo tiempo se revela y se oculta, señala G. Bataille: «Pero, en esta cerrada profundidad, se confirma un acuerdo paradójico, acuerdo que se hace más crucial en la medida en que se declara en esa inaccesible oscuridad. Este acuerdo esencial y paradójico es el existente entre la muerte y el erotismo» (GEORGES BATAILLE, *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets, 2002, p. 70).

a entregar el sueño, a rendir espejo en litoral de tierra y roca impura.  
 Húmedos labios no en la concha que busca recto hilo,  
 esclavos del perfil y del velamen secos el aire muerden  
 al tornasol que cambia su sonido en rubio tornasol de cal salada,  
 busca en lo rubio espejo de la muerte, concha del sonido.  
 Si atraviesa el espejo hierven las aguas que agitan el oído.  
 Si se sienta en su borde o en su frente el centurión pulsa en su costado.  
 Si declama penetran en la mirada y se fruncen las letras en el sueño.  
 Ola de aire envuelve secreto albino, piel arponeada,  
 que coloreado espejo sombra es del recuerdo y minuto del silencio.  
 Ya traspasa blancura recto sinfín en llamas secas y hojas llovizadas.  
 Chorro de abejas increadas muerden la estela, pídenle el costado.  
 Así el espejo averiguó callado, así Narciso en pleamar fugó sin alas.<sup>2</sup>

Lo propio del sacrificio es dividir y reunir. Lo que se ofrece en este fragmento, desde la plegaria inicial como forma de invocación («Narciso, Narciso»), hasta la transmutación final del silencio en espejo («Así el espejo averiguó callado»), pasando por recursos gongorinos tan reconocibles como la elisión de la forma verbal («Garza divaga, concha en la ola, nube en el desgaire»); el uso del hipérbaton («Pez del frío verde el aire en el espejo sin estrías»); y de la correlación bímembre («Chillidos frutados en la nieve, el secreto en geranio convertido»), es la inocencia de «la blancura», centro del color, de la sustancia inalterable de lo intacto, al que vienen a dar una serie de símbolos con significado erótico («el ciervo», «los cabellos», «el pez», «las palomas», «la garza», «la concha»), que revelan el desplazamiento desde la separación a la unidad de la visión. Porque el mito de Narciso es, ante todo, un mito poético, de revelación del otro en la imagen de sí, de súbita irrupción de una realidad reconciliada, cuyo rescate sólo es posible asumiendo el sacrificio, como hicieron Cristo y Narciso, donde el animal sacrificado aparece como una encarnación del dios. De forma análoga, en el acto ritual del poema reencarnación y supervivencia resultan intercambiables, pues lo que hace la palabra poética, mediante su poder mágico, es establecer contactos entre mundos distintos, reintroduciendo lo eterno en lo efímero a través de la iniciación erótica, cuyo proceso gradual de transformación abarca la totalidad de lo real.<sup>3</sup>

Se rompió el espejo, y tan sólo han quedado huellas de la unidad perdida que habita en la palabra. Por ella habla nuestro cuerpo, cuya certeza sensible acoge a una realidad que ofrece resistencia («Se convierte a sí misma, la poesía, en una sustancia tan real, y tan devoradora, que la encontramos en todas las presencias. Y no es el flotar, no es la poesía en la luz impresionista, sino la realización de un cuerpo que se constituye en enemigo y desde

<sup>2</sup> JOSÉ LEZAMA LIMA, *Obras completas*, 2 vols., Mexico, Aguilar, 1975-1977, v. I, pp. 657-658.

<sup>3</sup> En su ensayo *Pasmo de Narciso*, aludiendo a la revelación del mito, señala J. A. Valente: «Muerto, así lo narra Ovidio, ni siquiera en las aguas oscuras de la Estigia puede extinguirse su visión. La imagen que Narciso ve está más allá de la muerte. El mito de Narciso es pues un mito de amor, de supervivencia o de resurrección» (JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Obras completas II*, ed. por CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008, p. 277). En cuanto al doble simbolismo del poema, erótico y poético, remito al ensayo de DOLORES M. KOCH, *Dos poemas de Lezama Lima: el primero y el postrero*, en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Poesía*, Madrid, Fundamentos, 1984, pp. 143-156.

allí nos mira. Pero cada paso dentro de esa enemistad provoca estela o comunicación inefable», señala Cintio Vitier, refiriéndose a *Enemigo rumor*, en *Diez poetas cubanos*). Ese «cuerpo enemigo» es el de la poesía, cuya singularidad reside en la revelación de lo real, de lo que por ser excesivo elude su representación. En ese momento anterior a la escisión entre lo exterior y lo interior, lo objetivo y lo subjetivo, se sitúa el poema «Ah, que tú escapes», donde lo que se intenta salvar es ese espacio intermedio de lo germinal, en el que surge lo excepcional de la experiencia creadora, antes de ser amenazada por la ciega letanía de la muerte:

#### AH, QUE TÚ ESCAPES

Ah, que tú escapes en el instante  
 en el que ya habías alcanzado tu definición mejor.  
 Ah, mi amiga, que tú no quieras creer  
 las preguntas de esa estrella recién cortada,  
 que va mojando sus puntas en otra estrella enemiga.  
 Ah, si pudiera ser cierto que a la hora del baño,  
 cuando en una misma agua discursiva  
 se bañan el inmóvil paisaje y los animales más finos:  
 antílopes, serpientes de pasos breves, de pasos evaporados,  
 parecen entre sueños, sin ansias levantar  
 los más extensos caballos y el agua más recordada.  
 Ah, mi amiga, si en el puro mármol de los adioses  
 hubieras dejado la estatua que nos podía acompañar,  
 pues el viento, el viento gracioso,  
 se entiende como un gato para dejarse definir.<sup>4</sup>

El amor es inseparable del deseo, que brota de una carencia y es instantáneo. Si la memoria fuese capaz de recuperar todo lo vivido, la nostalgia no existiría. Por eso aquí, el lenguaje del poema, mediante la reiteración anafórica de la interjección con vocativo incluido («Ah, mi amiga»), signo de complicidad afectiva; el valor figurativo de los adjetivos («agua *discursiva*», «*inmóvil* paisaje», «de pasos *evaporados*», «el agua más *recordada*», «*puro* mármol», «viento *gracioso*»); la virtualidad del imperfecto de subjuntivo («si pudiese ser cierto», «si hubieras dejado»); y la imagen de «la estrella» como centro de la poesía misma («otra estrella enemiga»), va todo él encaminado a subrayar ese «rumor invisible» del sueño erótico, al que contribuyen los símbolos del «baño» y «el viento», que es inasible y sólo puede ser penetrado por la palabra. Como se dice en el verso final, la poesía «se extiende como un gato para dejarse definir», una realidad que destruye lo inmediato en busca de contactos más esenciales. Frente a la homogeneidad fluyente de lo discursivo, simbolizada por el agua, lo que se pone aquí de relieve es lo específico del lenguaje erótico, expresado por «el viento gracioso», volcado a la exploración de lo otro, que es la causa de mi deseo. El ausente es el otro y lo que hace el lenguaje

<sup>4</sup> LEZAMA LIMA, *Obras completas*, cit., v. I, pp. 663.

poético, que oscila entre la necesidad y el deseo, es decir la emoción de la ausencia, la llama del amor que irrumpe fulgurante en el cuerpo de la palabra.<sup>5</sup>

Si en *Enemigo rumor* (1941), el cuerpo del amor, vinculado a lo poético, se ofrece como resistencia, de ahí el deseo de compenetrarse con él, en *Aventuras sigilosas* (1945), el proceso creador se articula en torno a la fusión del sujeto poético con la figura de la madre, que lejos de verse en su función maternal positiva, dentro de un ámbito placentario y naciente, se contempla en su ausencia, como un vacío que se tiene que llenar con la poesía. Y como el deseo, en su potencialidad, ofrece una dimensión creadora, su falta de realización, al brotar de una carencia fundamental, invita a llenar ese vacío. Por lo tanto, lo que se propone en la escritura de este libro, como anticipación de *Paradiso*, es la configuración del deseo erótico como germen necesario para la creación poética. Si el deseo se dirige a una energía que permanece inaccesible, lo que hace el poema, desde su espacio abierto, es preservar la integridad de la lejanía y de la ausencia («el poema es el amor realizado por el deseo que ha seguido siendo deseo», dice René Char en *Fureur et Mystère*). Por eso, en el poema *Llamado del deseoso*, uno de los más significativos del libro, lo que hace el lenguaje es mantener una relación con aquello que no se deja poseer ni nombrar, con lo desconocido que se revela en tanto que se oculta:

#### LLAMADO DEL DESEOSO

Deseoso es aquel que huye de su madre.  
 Despedirse es cultivar un rocío para unirlo con la secularidad de la saliva.  
 La hondura del deseo no va por el secuestro del fruto.  
 Deseoso es dejar de ver a su madre.  
 Es la ausencia del sucedido de un día que se prolonga  
 y es a la noche que esa ausencia se va ahondando como un cuchillo.  
 En esa ausencia se abre una torre, en esa torre baila un fuego hueco.  
 Y así se ensancha y la ausencia de la madre es un mar en calma.  
 Pero el huidizo no ve el cuchillo que le pregunta,  
 es de la madre, de los postigos asegurados, de quien se huye.  
 Lo descendido en vieja sangre suena vacío.  
 La sangre es fría cuando desciende y cuando se esparce circulizada.  
 Si es por la muerte, su peso es doble y ya no nos suelta.  
 No es por las puertas donde se asoma nuestro abandono.  
 Es por un claro donde la madre sigue marchando, pero ya no nos sigue.  
 Es por un claro, allí se ciega y bien nos deja.  
 Ay del que no marcha esa marcha donde la madre ya no le sigue, ay.

<sup>5</sup> En el discurso amoroso, la mujer es quien da forma a la ausencia, por eso aquí el hablante se dirige a la poesía en forma de mujer («Ah, mi amiga»), que es el verbo poético hecho carne. Aludiendo a este doble movimiento del proceso erótico, de separación y búsqueda, afirma G. Ceronetti: «El texto disfruta de su propio juego y se demora en el lento placer de descubrir y cubrir al mismo tiempo su objeto» (GUIDO CERONETTI, *El Cantar de los Cantares*, Barcelona, Acantilado, 2001, p. 60). En cuanto a la visión de lo poético como huida de las etiquetas que encasillan el proceso creativo, remito al ensayo ARTURO ARIAS, *Lezama Lima: un gato para dejarse definir*, en «Pliegos de la ínsula Barataria», IV (1997), pp. 71-82.

No es desconocerse, el conocerse sigue furioso como en sus días,  
 pero el seguirlo sería quemarse dos en un árbol,  
 y ella apetece mirar el árbol como una piedra,  
 como una piedra con la inscripción de ancianos juegos.  
 Nuestro deseo no es alcanzar o incorporar un fruto ácido.  
 El deseoso es el huidizo  
 y de los cabezazos con nuestras madres cae el planeta centro de mesa  
 y ¿de dónde huimos, si no es de nuestras madres de quien huimos  
 que nunca quieren recomenzar el mismo naipe, la misma noche de igual  
 [ijada descomunal?]<sup>6</sup>

En una carta a Cintio Vitier, de 1944, le escribe Lezama Lima: «¿Huye la poesía de las cosas? ¿Qué es eso de huir? En sentido pascaliano, la única manera de caminar y adelantar». Como en la carta Lezama habla de su construir poético, se entiende que el poeta es el que huye («Deseoso es aquel que huye de su madre»), y de lo que se huye es de todo ese mundo materno que va ligado a la ausencia («y la ausencia de la madre es un mar en calma»). Ahora bien, ¿adónde huir? Como el deseoso es el que huye («El deseoso es el huidizo»), cabe deducir que el deseoso y la huida se confunden en el poema, que se abre como un arco de tensión entre el deseoso y su madre, siendo la huida la condición de posibilidad de aquel que desea huir. Además, como para Lezama, siguiendo a Pascal, en la huida está la vida («Nada se detiene para nosotros», escribe el pensador francés), la huida de la madre y la penetración en la noche son necesarias para reconstruir su presencia. Esa es la función que cumplen los símbolos del «cuchillo» y de «la torre», los cuales, al hundirse en el abismo, se alzan con la presencia de lo oscuro, según pone de manifiesto la reiteración anafórica («Es por un claro»), lugar de revelación. Si tenemos en cuenta que la muerte del padre, ocurrida a los ocho años, marca el arranque de la creación literaria de Lezama, obligándole su madre a escribir la historia de la familia, con el objeto de no separarse, la reconstrucción de la figura de la madre mediante la huida, que suple la presencia del padre fallecido, es lo que dota a su escritura de permanencia simbólica. Durante los años en que Lezama vivió con su madre, desde 1944 a 1964, nunca se separó de ella. En diciembre de ese mismo año, Lezama se casa con una mujer amiga de la familia, a quien su madre, antes de morir, le había pedido que no dejara solo a su hijo. Así pues, la muerte de la madre halla su perduración en el amor de la esposa («Si es por la muerte, su peso es doble y ya no nos suelta»), con lo cual la imposibilidad del deseo, la de llenar el vacío dejado por la ausencia de la madre, halla su cumplimiento en la posibilidad de la poesía, según revelan los símbolos del «árbol» y «la piedra», signos de permanencia. En el fondo, el permitir la marcha de la madre, de la ausencia a la presencia, responde al juego poético entre la realidad y el deseo, siguiendo en esto a Cernuda.<sup>7</sup>

6 LEZAMA LIMA, *Obras completas*, cit., v. I, pp. 759-760.

7 Refiriéndose al deseo de dar cuerpo a lo ausente, una figura o una imagen, que nos acompaña de forma invisible, señala V. Ferreira: «En cada instante, lo que existe, existe en un más allá» (VERGÍLIO FERREIRA, *Involución a mi cuerpo*, Barcelona, Acantilado, 2003, p. 57). En cuanto al análisis del poema, véase TRINIDAD SIMÓN MACÍAS, *La llamada de Lezama Lima, Cangrejito. La madre, la literatura y el deseo*, en «Fronterad» (7 de abril de 2017), <http://www.fronterad.com/?q=15863>.

Con *La fijeza* (1949), entramos en el dominio de lo resistente, de lo que, por formarse en el cuerpo translúcido del poema, es capaz de acoger a la sustancia poética que lo trasciende. Al devenir del cuerpo en gestación de los primeros libros, *Enemigo rumor* (1941) y *Aventuras sigilosas* (1945), donde la materia, en estado naciente, no desvela aún todos sus secretos, sucede ahora el cuerpo que resiste, es decir, que existe y tiene duración. Lo fijo no es aquí lo cristalizado, lo sujeto a moldes y etiquetas, sino la mirada erótica del acto creador, que se engendra en la tensión de lo manifiesto y lo oculto. De tal dialéctica participa el poema *Rapsodia para el mulo*, uno de los más comentados por la crítica, en donde la alegoría que se establece entre el animal y el poeta, entre lo estéril y lo fecundo, sirve para que la penetración en lo oscuro («Con qué seguro paso el mulo en el abismo»), ámbito de la indistinción, se convierta en percepción de la totalidad, como si en la destrucción de lo estéril anidase la posibilidad de la fecundación. Así lo vemos en el siguiente fragmento:

Su don ya no es estéril: su creación  
la segura marcha en el abismo.  
Amigo del desfiladero, la profunda  
hinchazón del plomo dilata sus carrillos.  
Sus ojos soportan cajas de agua  
y el jugo de sus ojos  
– sus sucias lágrimas –  
son en la redención ofrenda altiva.  
Entontado el ojo del mulo en el abismo  
y sigue en lo oscuro con sus cuatro signos.  
Peldaños de agua soportan sus ojos,  
pero ya frente al mar,  
la ola retrocede como el cuerpo volteado  
en el instante de la muerte súbita.  
Hinchado está el mulo, valerosa hinchazón  
que le lleva a caer hinchado en el abismo.  
Sentado en el ojo del mulo,  
vidrioso, cegato, el abismo  
lentamente repasa su invisible.  
En el sentado abismo,  
paso a paso, sólo se oyen,  
las preguntas que el mulo  
va dejando caer sobre la piedra al fuego.<sup>8</sup>

Al comienzo del ensayo *Mitos y cansancio clásico*, que abre *La expresión americana* (1957), escribe Lezama: «Solo lo difícil es estimulante; solo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento». El reto que afronta el mulo en su paso por el abismo es el del poeta, que se mueve de las sombras a la luz. El punto de partida del poema es biográfico («y veía los mulos, que llevaban las

8 LEZAMA LIMA, *Obras completas*, cit., v. I, pp. 825-826.



ametralladoras con un paso muy seguro; iban entrando en el bosque, en los desfiladeros, y me impresionaba mucho su paso lento, y sobre todo cuando pasaban más cerca, veía cómo le brillaba la piel, cómo la piel, parece que por el terror del abismo que se acercaba, le temblaba, y ese paso seguro, esa obediencia, esa secreta paciencia, me acompasó durante mucho tiempo, hasta que un día pude configurarlo en este poema», en el disco publicado por La Casa de Las Américas, donde Lezama lee sus poemas), pero, como sucede siempre en la experiencia artística, esa “configuración formal” supone ya un acto de trascendencia poética. En este sentido, los recursos más visibles del fragmento, como la ruptura lingüística del guion o paréntesis («– sus sucias lágrimas –»), que actúa como comentario del tema principal; el valor metafórico de la adjetivación («la *profunda* hinchazón», «ofrenda *altiva*», «la muerte *súbita*», «*valerosa* hinchazón», «En el *sentado* abismo»), que destaca por su valor cualitativo; la construcción de frases simétricas en torno al campo semántico de la posibilidad de lo gravitante («La profunda / hinchazón del plomo dilata sus carrillos», «Hinchado está el mulo, valerosa hinchazón / que le lleva a caer hinchado en el abismo»); y el símbolo nuclear del «mulo», que atrae hacia sí otros símbolos no menos importantes, como «el mar», límite entre la vida y la muerte, o la unión primordial de «la piedra al fuego», se asocian todos ellos en un contexto de metamorfosis, a través del cual el mulo, *alter ego* del poeta, al asumir su esterilidad natural, su incapacidad de engendrar, hace que ese paso por el abismo, esa «caída hacia la muerte», se convierta en un proceso fecundo y creador. El propio Lezama, en una de sus cartas a su hermana Eloísa, dice de sí mismo: «Soy un mulo con orejeras que va a su destino». Por lo tanto, el mulo, que se presenta como personificación del sujeto poético, expresa la búsqueda de lo desconocido, que es común a la experiencia erótica y poética. Mediante la técnica del contrapunto, propia de la variación musical, lo que se establece es un contraste entre esterilidad y fecundidad, destrucción y creación, y lo que resulta de tal contraste es una síntesis superadora en el reconocimiento de los orígenes, pues el poeta, como el mulo, puede llegar a morir y a resucitar por la palabra. Si la experiencia artística está a medio camino entre la rebelión y la revelación, la seguridad que muestra el mulo, en su paso por el abismo, es la misma del poeta, que escribe, como un ciego iluminado «a tientas por lo oscuro», para no morir, para conjurar en la palabra cualquier separación, eligiendo la sorpresa de la inversión, al presentar lo estéril en forma fecunda, como expresión poética de conocimiento de la realidad.<sup>9</sup>

En poesía, el lenguaje se reviste de lo indecible que reabsorbe todo lo decible. De ahí que la palabra poética tienda al silencio, clave de toda escritura, o lo contenga como materia natural. La realidad sólo tiene sentido si se le crea un espacio habitable, si se reconoce su esencia en el cuerpo de la palabra. Lo que se percibe en los poemas de *Dador* (1960),

<sup>9</sup> Del discurso erótico, que tiende hacia lo absolutamente otro, señala E. Lévinas: «*La experiencia absoluta no es develamiento sino revelación*: coincidencia de lo expresado y de aquel que expresa, manifestación, por eso mismo privilegiada del Otro, manifestación de un rostro más allá de la forma» (EMMANUEL LÉVINAS, *Totalidad e Infinito*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977, p. 89). En cuanto al conocimiento iluminador del tacto, que es tal vez el sentido más marcado en la escritura de Lezama, remito a JUAN MANUEL DEL RÍO SURRIBAS, *Lezama Lima: infinitos ojos táctiles. El tacto como sentido de conocimiento*, en *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, ed. por EVA VALCÁRCEL, Universidade da Coruña, 2005, pp. 197-204.

donde comienza a perfilarse un sistema poético que lucha contra el tiempo y lo vence mediante la imaginación, es una intensificación de la realidad en la palabra. Si en la experiencia artística hay una realidad que se destruye para que nazca otra de ella, lo semejante renuncia a cualquier posesión individual por el sueño ideal de la integridad. En el esfuerzo de la memoria por recordar lo perdido, en los tanteos de la voz por acercarse al origen, lo relevante es el acorde de sonido y sentido, pues según escribe fray Luis de León en un texto memorable, la poesía nos había sido dada «para que el estilo del decir se asemejase al sentir, y las palabras y las cosas fuesen conformes». Siguiendo el viejo principio médico *Similia similibus curantur*, Lezama hace de la imagen la posibilidad de anular la distancia entre lo diferente y lo único, de reconocer la identidad. La fuerza motriz de la imagen es la posibilidad, que introduce lo creativo en lo histórico, rompiendo la determinación de la causalidad y abriéndose a lo incondicionado. Así lo vemos en el largo poema *Recuerdo de lo semejante*, donde la nostalgia de la indistinción, propia de la poesía, se expresa paradójicamente para reunir lo disperso, para dar forma a lo imprevisto, según vemos en este fragmento:

El aliento de la sentencia traza la imagen de la suspensión  
que volvió a tocar el cuerpo, después de una nadada  
para musicar las leyes de la distancia en el Eros.  
La imagen nace de la interposición de las aguas,  
pues el que en su infancia soñó con las lianas y cascadas,  
desoyó el consejo de seguir en la otra vasija,  
cuando la mujer se hundía en la copia de lo semejante,  
pues el cuerpo separado por las aguas es la matriz,  
el conocimiento erótico toca al río en su flauta y en su organón.  
La imagen de lo hiperbólico llega escondida por las aguas,  
es el adormecerse bruscamente en el destaparse del principio.  
El pulpo minoano se lanza sobre la curvatura de la jarra,  
reaparece como el paredón frontal del pulpo declinante,  
gira el poliedro de la jarra y se hunde el pulpo  
en la cueva con hachones y allí se entinta  
y se fabrica propia noche.<sup>10</sup>

Si el poema, tomado en su conjunto empieza con la conciencia de lo diverso («Hay una total pluralidad en lo semejante»), y acaba con la encarnación de la sobreabundancia («pues sólo la sobreabundancia inunda los rostros y los encarna»), después de haber formulado la pregunta clave («¿Podrá reaparecer lo semejante primigenio?»), lo que se busca en este fragmento es la unidad de lo erótico, que disfraza su corporeidad bajo la imagen del pulpo («El pulpo minoano se lanza sobre la curvatura de la jarra»), animal informe y tentacular, que aparece en las pinturas de las vasijas micénicas como señor de las aguas profundas y lleno de infinitos ojos táctiles. ¿No se establece aquí una analogía entre la imagen del pulpo, que cerca con sus brazos la vasija, imagen de la mujer, y la propia escritura de Lezama, de naturaleza incorporativa? Igual que la araña permanece en

<sup>10</sup> LEZAMA LIMA, *Obras completas*, cit., v. I, pp. 1071-1072.

su tela a la espera de la presa, «segregando su tela para crearse su espacio, como hacen los poetas», el pulpo extiende sus brazos para reunir lo disperso, para reducir los distintos fragmentos a la totalidad. Por eso Lezama, en su ensayo LXXIX, dentro de la segunda parte de *Tratados en La Habana* (1957), habla de «la sabiduría total y cóncava del pulpo», que ya aparece en los *Cantos de Maldoror* de Lautréamont, a la que se llega por inmersión y disimulo en el fondo de lo informe («y se hunde el pulpo / en la cueva con hachones y allí se entinta / y se fabrica propia noche»), que es lo que permite acceder a una cierta forma. Nada mejor que la imagen del pulpo para expresar la indistinción del fondo, de la que participa lo erótico, las fuerzas generatrices en las que se confunden el deseo de unión y el origen de toda creación. De ahí que Rilke, en *Cartas a un joven poeta*, sostenga la identidad erótica de la vida sexual y la creación artística. Y lo mismo que la música reduce la distancia y genera armonía entre sonidos opuestos («para musicar las leyes de la distancia en el Eros»), siendo la armonía del arco y la lira, según el conocido fragmento de Heráclito, un claro ejemplo de concordancia de lo disorde, así también Eros, que según dice Platón en el *Banquete* es «de forma flexible», va unido a la fluidez y ligereza de las aguas («pues el cuerpo separado por las aguas es la matriz»), cualidades propias de lo poético, lo cual hace que lo erótico, al vaciarnos de la alteridad y llenarnos de afinidad, cumpla una función integradora y aparezca como encarnación de la más alta poesía.<sup>11</sup>

«Ser culto para ser libre», escribió José Martí. De esta vasta cultura asimilada brota la escritura de *Paradiso* (1966), que si por algo se distingue es por la búsqueda de la totalidad, por hacer de lo erótico, que es ambiguo por naturaleza, una anticipación de lo posible, de lo que aún no es, pero puede llegar a serlo, que constituye una revelación de lo oculto, de lo que es irreductible a cualquier forma de intencionalidad. La experiencia poética sustituye el movimiento erótico por un ritmo, que incorpora en la escritura lo que se ha de engendrar, todo aquello que vuelve a comenzar, que aparece siempre en el origen, como indica el título del libro, cuya visión reproduce una estructura última, la relación con lo infinito del Eros, que oscila entre el más acá de la necesidad y el más allá del deseo, llevándonos, mediante la síntesis, de lo uno a lo múltiple, de lo dual a lo único, en un proceso que articula el dualismo de la sexualidad con la oscura identidad de lo desconocido, haciendo de la creación poética, como ya veíamos en los poemas de *La fijeza* (1949) y de *Dador* (1960), una relación de trascendencia, de unión y fecundidad, de aquello que, por estar expuesto a la relación originaria, hace posible la continuidad de la duración. En el lenguaje de *Paradiso*, lo finito del cuerpo coincide con lo infinito del deseo, de manera que la visión de lo corpóreo, al liberar al sujeto de sus límites y permitirle ser otro, ofrece un proceso hacia una poética integradora, mediante la cual el lenguaje nos devuelve a los orígenes y recupera su condición paradisiaca. De tal recuperación participa toda la escritura del libro, y de modo especial la de los capítulos VIII y

<sup>11</sup> En su ensayo, *El pulpo, la araña y la imagen*, que sirve de prólogo a los *Cuentos* de Lezama (Barcelona, Montesinos, 1982), al establecer una analogía entre la imagen del pulpo y la escritura de Lezama, señala J. A. Valente: «Lo que éste deja en la escritura tiene algo de enorme presa multiforme, capturada por inmersión en distintos abismos con brazos poderosos llenos de infinitos ojos táctiles» (VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 611). En cuanto a la simulación del pulpo, remito al estudio conjunto de MARCEL Y VERNANT JEAN-PIERRE DETIENNE, *Las artimañas de la inteligencia*, Madrid, Taurus, 1988.

IX, de encendido erotismo, en los que lo erótico forma parte de una realidad primordial, el origen percibido como andrógino, y deja al lenguaje en un estado de disponibilidad infinita. Así lo vemos al final del capítulo IX, en donde la visión mágica del falo, que se identifica con el «árbol de la vida» en el capítulo XI y anticipa la imagen de «la casa lucífuga» en el capítulo XIV, sirve para proyectar la dualidad negada a la visión de las imágenes, la penetración en lo oscuro a la luz de la resurrección:

Los emblemas de los mosaicos estaban tratados en rojo cinabrio, la lanza era transparente como el diamante, un gris acero formando la espada encajada en la tierra como un *phalus*, y cada trébol representaba una llave, como si se unieran la naturaleza y la sobrenaturaleza en algo hecho para penetrar, para saltar de una región a otra, para llegar al castillo e interrumpir la fiesta de los trovadores herméticos. Una guirnalda entrelaza al Eros y el Tánatos, el resurgimiento en la vulva era la resurrección en el valle del esplendor.<sup>12</sup>

Para ser regeneradora, la relación sexual debe involucrar a la realidad en su conjunto. Ya Bataille, en *El erotismo*, afirma que lo erótico afecta «al ser entero», y Severo Sarduy, en una conocida entrevista, escribe: «Una palabra es ante todo sexualidad, erotismo. El lenguaje tiene para mí una verdadera capacidad de erección». De ahí que «el falo», ligado a «la lanza» y a «la espada», esté hecho para penetrar en la realidad desconocida, según revelan los símbolos de «la llave» y «el castillo», para unir los opuestos («Una guirnalda entrelaza al Eros y el Tánatos»), para intentar que se unan «la naturaleza y la sobrenaturaleza», a la cual se llega mediante una penetración erótico-poética («El resurgimiento en la vulva / era la resurrección en el valle del esplendor»), que así se convierte en matriz de toda escritura. La reconciliación de lo erótico con lo poético, mediante el poder creativo del lenguaje, es lo que hace que la palabra poética sea una experiencia radical, pues fuera de esa radicalidad no existe, vuelta a la raíz de los orígenes, que anula las diferencias y da al lenguaje un hilo de salvación. Por otra parte, tanto lo erótico como lo poético, en su tendencia al origen, hunden sus raíces en lo sagrado, que implica superar el distanciamiento y abrirse a la unidad. Así pues, lo sexual, al inscribirse en lo sagrado, trae a la vida el mundo primordial, que impregna el lenguaje de plenitud y sentido. La palabra erotizada de *Paradiso*, cuyo impulso orgánico hacia la integridad se remonta al *Cantar de los Cantares*, reconoce la plenitud en el tiempo, el vacío original en la escritura, ya que ésta, como mediación de la experiencia, nos salva de estar caídos, convirtiéndose al otro en la desnudez del cuerpo, viviendo de la eternidad en el instante poético de la metamorfosis y la regeneración.<sup>13</sup>

Si la escritura de *Paradiso* (1966), que habita en los márgenes, se labra con un claro propósito de transgredir las convenciones del orden establecido, de la llamada “cultura

<sup>12</sup> LEZAMA LIMA, *Obras completas*, cit., v. I, p. 639.

<sup>13</sup> Lo sexual, en sentido sagrado, es aceptación de la vida encarnada. Refiriéndose a ello, señala G. Feuerstein: «La realidad original es un todo simbiótico, y quien despierta a ella se completa. La comunión sexual es una manera de celebrar la totalidad» (GEORG FEUERSTEIN, *Sagrada sexualidad*, Barcelona, Kairós, 1995). En cuanto al erotismo de *Paradiso*, cuya transgresión de lo establecido busca liberar una realidad oculta y marginal, puede verse, entre otros, el ensayo de ÁNGELES MATEO, *El componente homoerótico en Paradiso*, en «Espejo de paciencia» (1995), pp. 73-87.

ilustrada”, en donde el discurso erótico va en contra de los presupuestos morales y estéticos, tal subversión, percibida como reivindicación de lo corpóreo, no hace más que acentuarse en las obras finales, tanto en los ensayos de *La cantidad hechizada* (1970), como en las obras póstumas *Fragmentos a su imán* y *Oppiano Licario*, ambas de 1977, donde el intento de reunir cuerpo y alma, propio de lo erótico, se traduce en el proceso cambiante de una escritura, con sus fases de aprendizaje, formación y madurez, en donde lo sexual es percibido como comunicación corporal y verbal. Y si en la evolución de José Cemí, con el paso de la infancia a la adolescencia, lo que prevalece es el impulso genesiaco, en el que se confunde lo real con lo irreal, años más tarde, en la posibilidad utópica de la madurez, el instante de la cópula, que es un diálogo de los cuerpos, lleva a un nuevo habitar del paraíso mediante el conocimiento poético («La cópula es el más apasionado de los diálogos, y desde luego, una forma, un hecho irrecusable. La cópula no es más que el apoyo de la fuerza contra el *horror vacuí*», leemos en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*), que es una forma de tocar el misterio, de unir lo telúrico con lo estelar. Y lo mismo que se establece una analogía entre el combate de San Jorge con el Dragón y la lucha de la materia con el espíritu («Y era creencia de toda la religiosidad medieval que la materia había formado el cuerpo del Príncipe de las Tinieblas. Es esa materia la que lucha contra los *eones* del héroe, de la poesía y de la luz», *Paradiso*, XI), así también la entrada del pájaro en la cópula de la jaula sirve para ejemplificar la relación de la causalidad con lo incondicionado, según vemos en este fragmento del ensayo *Preludio a las eras imaginarias*, de *La cantidad hechizada* (1970), donde la destrucción de lo causal se hace visible en el relámpago de lo inmediato, en la irrupción súbita de la imagen poética:

La contracifra de lo anterior, lo incondicionado actuando sobre la causalidad, se muestra a través del súbito, por el que en una fulguración todos los torreones de la causalidad son puestos al descubierto en un instante de luz. En los idiomas donde el ordenamiento latino no gravitó con exceso, en el tránsito de la nominación, que fija al verbo, que ondula sobre la extensión, cobraban de repente la distancia que hay entre el nombre y el verbo. *Vogelon* (en alemán, el acto sexual), aislada tiene la oscuridad de lo germinativo. Esa oscuridad se rinde cuando vamos precisando dos sustantivos previos, *vogel* (pájaro), y *vogelbauer* jaula para pájaros), no obstante, al llegar a la palabra *vogelon*, penetramos por un súbito la riqueza de sus símbolos, súbito que penetra en la acumulación de sus causalidades con la suficiente energía para hacer y apoderarse de su totalidad en una fulguración.<sup>14</sup>

Si nouviésemos los ojos sellados por un encantamiento, no podríamos penetrar en lo desconocido. Lo hace la imagen con su irrupción repentina («se muestra a través del súbito»), en la que se ofrece «la oscuridad de lo germinativo», cuya energía, que revela «lo incondicionado actuando sobre la causalidad», busca «apoderarse de su totalidad en una fulguración», en el vislumbre de un destello («en un instante de luz»), al que se reduce la palabra poética. Las afinidades inesperadas entre *vogel* (pájaro) y *vogelbauer* (jaula para pájaros), que confluyen en *vogelon* (acto sexual), vienen a confirmar una vez más la confluencia de lo sexual y lo poético. Si es cierto que en ninguna parte se manifiesta con tanta intensidad el sentido de una cierta plenitud como en el acto erótico, pues de

<sup>14</sup> LEZAMA LIMA, *Obras completas*, cit., v. II, p. 816.

alguna manera el universo se escribe en el cuerpo, también lo es el ritmo de la escritura, percibido como inminencia del deseo, en dejarse penetrar por él. De este modo, el acto sexual, visto como la distancia que toma el decir, mantiene la ilusión de una salvación cercana, haciendo que la palabra de los amantes, colmada de silencio, sea capaz de decir lo que en ella está ausente. De ahí que, cuando se identifica lo poético con lo incondicionado, no sólo se pone de relieve la ruptura de la causalidad, sino también la necesidad de abrirse, fuera de sus límites, al asombro de lo inesperado. De este modo, lo que deslumbra en el erotismo de la palabra es la fascinación de una realidad imprevisible, el riesgo latente del avance inseguro, que es también el de toda poesía. De edad en edad han rodado los cuerpos, hasta que, en lo absoluto de la muerte, en el esplendor de sus últimas cópulas, la palabra, liberada de todas sus convenciones, alcanza su transparencia definitiva. En la presencia del cuerpo como encarnación de lo ausente, en «el hueco húmedo de la mano», la palabra se vuelve muerta-viviente, fuerza creadora dispuesta a romper todo discurso, sonido de eternidad en la inminencia de su inocente blancura.<sup>15</sup>

En los tiempos oscuros de la revolución, donde la palabra lucha por liberarse de la ideología impuesta, Lezama Lima aprendió a resistir en soledad, a hacer de ella su medio de posibilidad. Durante todo ese tiempo de engaño, donde la realidad enmascarada reclama la necesidad de su desciframiento, el escritor cubano fue consciente, desde muy pronto, que para resistir a lo exterior era preciso recogerse en la casa de su habitual estancia, hacer de la lejanía una experiencia de la proximidad. A ello responde su visión del “eros cognoscente”, que, desde *Tratados en La Habana* hasta *Oppiano Licario*, discurre con la fuerza de la distancia, manteniendo viva la llama de la germinación y utilizando, para ella, la memoria y la imaginación. La atención a lo próximo, a cuanto nos rodea, es una forma de conjurar lo lejano, de relacionar lo diferente mediante la palabra. Éste es, en gran medida, el sentido último de *Fragmentos a su imán* (1977), cuya escritura fragmentaria busca reconocerse en la totalidad de la que forma parte, hacer que ésta no nos resulte extraña. He aquí, pues, una primera condición para experimentar a fondo lo erótico: crear algo que no va a ser duradero, hacer del abrazo o la caricia una forma de reconciliación. Esto es lo que se percibe en el poema *El abrazo*, fechado en enero de 1974, donde la desaparición de los cuerpos, tras la unión sexual, es signo de supervivencia:

## EL ABRAZO

Los dos cuerpos  
avanzan, después de romper el espejo

<sup>15</sup> La aventura erótica es también una aventura lingüística, de manera que lo sexual, en su búsqueda de una integración, se relaciona con la acogida de la totalidad, que caracteriza a la palabra poética. Sobre esto escribe M. Foucault: «El comportamiento sexual no es, como se ha supuesto con demasiada frecuencia, una superposición de deseos derivados de instintos naturales, de un lado, y de normas permisivas o restrictivas que nos dicen lo que debemos hacer o no hacer, de otro. El comportamiento sexual es algo más. Es también la conciencia que uno tiene de lo que está haciendo, de lo que hace con la experiencia, y también el valor que le atribuye» (MICHEL FOUCAULT, *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 1984, p. 56). En cuanto a la analogía del acto sexual con el poético en la escritura de Lezama, remito al amplio ensayo de EMILIO BEJEL, *El ritmo del deseo y la ascensión poética en Lezama Lima*, en «Thesaurus», XLVIII/1 (1993), pp. 69-91.

intermedio, cada cuerpo reproduce  
el que está enfrente, comenzando  
a sudar como los espejos.  
Sabén que hay un momento  
en que los pellizcará una sombra,  
algo como el rocío, indetenible como el humo.  
La respiración desconocida  
de lo otro, del cielo que se inclina  
y parpadea, se rompe  
muy despacio esa cáscara de huevo.

La mano puesta en el hombro de la mujer.  
Nace en ellos otro temblor,  
el invisible, el intocable, el que está ahí,  
grande como la casa, que es otro cuerpo  
que contiene y luego se precipita  
en un río invisible, intocable.  
Las piernas tiemblan, afanosas de llegar  
a la tierra descifrada,  
están ahora en el cuerpo sellado.  
Comienza apoyándose enteramente,  
un cuerpo oscuro que penetra  
en la otra luz  
que se va volviendo oscura  
y que es ella ahora la que comienza  
a penetrar.  
Lo oscuro húmedo que desciende  
en nuestro cuerpo.  
Tiemblan como la llama  
rodeada de un oscilante cuerpo oscuro.  
La penetración en lo oscuro,  
pero el punto de apoyo es ligeramente incandescente,  
después luminoso  
como los ojos acabados de nacer,  
cuando comienzan su misteriosa aprobación.

La mano no está ya en el otro hombro.  
Se establece otro puente  
que respaldan los cuerpos penetrantes.  
Ya los dos cuerpos desaparecen,  
es la gran nebulosa oscura  
que apuntala su aspa de molino.  
Los dos cuerpos giran



en la rueda de volantes chispas.  
Como después de una larga y lenta nadada,  
reaparecen los cabellos llenos de tritones.  
Miramos hacia atrás, separando el oleaje  
y aparece el desierto con alfombras y dátiles.

Los dos cuerpos desaparecen  
en un punto que abre su boca.  
Lo húmedo, lo blando,  
la esponja infinitamente extensiva,  
responden en la puerta  
abrillantada con ungüentos  
de potros matinales  
y luces de faisanes con los ojos apenas recordados.

El dolmen que regala los dones  
en la puerta aceitada,  
suena silenciosamente su madera vieja.  
Los dos cuerpos desaparecen  
y se unen en el borde de una nube.  
La manta, la lechuza marina,  
seca el sudor estrellado  
que los cuerpos exhalan en la crucifixión.  
El árbol y el falo  
no conocen la resurrección,  
nacen y decrecen con la medialuna  
y el incendio del azufre solar.  
Los dos cuerpos ceñidos,  
el rabo del canguro  
y la serpiente marina,  
se enredan y crujen en el casquete boreal.<sup>16</sup>

El sentido de lo circular, propio de lo erótico y visible en sintagmas como la «doma circular de sus palabras», en *Dador*, y «el combate circular» en *Aventuras sigilosas*, que se muestra como el movimiento privilegiado de la cópula de la palabra con la realidad, adelanta muchos de los elementos constitutivos de la escritura de *Fragmentos a su imán*, donde la reabsorción en la profundidad de la materia conlleva la manifestación de una posibilidad ilimitada de expresión. En toda pérdida habita la poesía, que va al encuentro de lo inefable. Las raíces de lo poético están en lo erótico, que gracias a lo indecible tiene la oportunidad de ser dicho. Por eso se dice aquí que «Los dos cuerpos desaparecen», el verso más repetido en el poema, pues la fecundidad de la desaparición es la que hace posible la reaparición «en la otra luz de la palabra». De ahí que el poema se mueva en

16 JOSÉ LEZAMA LIMA, *Fragmentos a su imán*, Barcelona, Lumen, 1978, pp. 128-130.

un ámbito creador, según revelan los símbolos del «espejo», «la mano», «la casa», «la llama», «el puente», «la puerta» y «la nube», que en su condición liminar muestran el paso de un mundo a otro. Si bien es cierto que la realidad participa de la disgregación, la intención del sujeto poético es reunir lo disperso en el objeto ritual del poema. Tal vez sea esa la razón por la que las distintas estrofas discurren hacia la síntesis de la estrofa final, en donde, frente a la imposibilidad de engendramiento en la soledad de lo masculino («El árbol y el falo / no conocen la resurrección»), lo que se potencia es la unidad de «Los dos cuerpos ceñidos», es el entrelazamiento de lo terrestre y lo acuático («el rabo del canguro / y la serpiente marina»), en lo estelar («se enredan y crujen en el casquete boreal»). La desaparición, que es una resistencia en la negación, no sería más que una forma de recuperar el origen perdido, una posibilidad de empezar de nuevo, de dar paso a la libre fluidez del universo.<sup>17</sup>

¿Cómo se puede reflejar la totalidad en la escritura? Tal parece ser el principal problema del lenguaje a partir de Mallarmé y, desde el punto de vista erótico-poético, que llega a su punto culminante en la unión corporal entre Ynaca Eco y José Cemí en el capítulo VII de *Oppiano Licario*, el intento de reconstruir los fragmentos en un todo constituye un rito iniciático, de inmersión en las sombras y salida a la luz, mediante el cual el impulso germinativo genera un ritmo en la escritura que no se interrumpe. Esa continuidad, que va unida a la naturaleza («Su piel no era el límite de su cuerpo, sino la sucesión infinita en la piel de otro cuerpo, en la llanura, en la corteza de los árboles, en la fluencia del río», capítulo VII), no hace más que enfatizarse en la carta que Fronesis escribe a Cemí, al comienzo del capítulo VIII, en la que le da cuenta del acto sexual con Ynaca y donde la semilla de la cópula, metáfora de la resurrección, contribuye a una reintegración de lo individual en lo cósmico:

El ajuste, o mejor, volviendo a una vieja frase, el conocimiento carnal con ella tiene la secreta voracidad de los complementarios. Desearla y estar con ella cobran una decidida unidad temporal. Todo lo tuyo entra en ella, porque su totalidad ha salido a recibirte. Supongo que todo el que se ha apretado con ella hasta el éxtasis, tiene el recuerdo dichoso de haber cumplimentado el acto por primera vez. Durante todo el tiempo del encuentro, un olvido, después un recuerdo que tiene como morada todo nuestro cuerpo. Un instante con ella y después quedamos inundados de recordación, diríamos parodiando la frase vergonzante en que se alude a un tiempo distribuido entre Venus y Mercurio. Pero aquí en presencia de Ynaca, Mercurio vuelve a ser, como en los alquimistas, plata viva, cuerpo de los ángeles, los cuatro elementos, cuerpos terrestres y quintaesencia. La cópula con ella es como un secreto alquímico, una revelación que se comprende en la *quintaesencia*. El falo, que frente a ella vuelve a adquirir su ancestral textura de as de bastos primave-

<sup>17</sup> Sobre la estética de la desaparición, de la que nos habla el propio Lezama Lima en el poema *Para llegar a "Montego Bay"*, de *Dador*, véase el estudio de PAUL VIRILIO, *La estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama, 1998. En cuanto al decir erótico, donde el deseo se inscribe en el cuerpo mismo del lenguaje, remito al trabajo de ÁNGEL GABILONDO, *Trazos del eros*, Madrid, Tecnos, 1997, pp. 190-194. En cuanto al discurso erótico como expresión de la totalidad, puede consultarse el artículo de DANIEL BUTTI, *El espíritu acefálico y la imposibilidad de decirlo todo*, en «Athenea Digital», IV (2004), <https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v1n6.155>.

ral, de espada, de llave, golpea en un punto y van surgiendo planetas y planetoides en la cubeta de ensayos en el pequeño cielo que soporta nuestras espaldas.<sup>18</sup>

Si la experiencia poética se configura como un proceso interminable, tiene que buscar, en su analogía con lo erótico, el reconocimiento de sus propios orígenes. De ahí la afinidad que aquí se establece entre el acto sexual y el proceso alquímico («La cópula con ella es como un proceso alquímico»), cuyo simbolismo radica en crear algo nuevo a través de sucesivas transformaciones. En efecto, si en la alquimia la acción *sexual* del azufre sobre el mercurio, de la actividad y la pasividad, tiene por objeto el regreso a la *matriz*, a la unión primordial, todo este lenguaje de la unión y la generación, aplicado al lenguaje poético, capaz de unir «el olvido» y «el recuerdo», «Venus y Mercurio», contribuye al apaciguamiento de la tensión, a lo sublime de la unión, obtenida mediante la purificación («una revelación que se comprende en la *quintaesencia*»). Ahora bien, frente a la potencia generadora del «falo», cuya penetración viene simbolizada por los símbolos del «as de bastos», «la espada» y «la llave», lo que se destaca es el sexo femenino, relacionado con el símbolo de «la fuente», de donde todo procede y fluye («Todo lo tuyo entra en ella, porque su totalidad ha salido a recibirte»). Una vez más, lo que se pone de relieve es ese estado de recepción o escucha en que lo poético se funda. De este modo, sólo regresando a la indistinción original de la materia, representada por el estado andrógino, puede la palabra dar acogida, en su retorno incesante, a todo aquello que la sobrepasa, que está del otro lado. Pues lo que hace la palabra es fijar un significado transhumano («No se podría transhumanar», canta Dante en el *Paraíso*), transgredir los límites y abrirnos a un tiempo nuevo en busca de inocencia.<sup>19</sup>

A diferencia de los animales, cuyo instinto primario está destinado a la procreación, el hombre tiene una vida erótica, que consiste en transformar el sexo en rito mediante la luz de la imaginación. Tal vez por eso, en la cosmogonía órfica, Eros, el primero de los dioses, es llamado Fanes, el dios que brota del huevo cósmico primordial, el dios de la luz, de ahí que Lezama diga de la luz que es «El primer animal visible de lo invisible». Mas esa luz de lo primordial, que forma parte de lo sagrado, pues es anterior a toda separación, necesita encarnarse en un cuerpo, el de la palabra poética, que se singulariza por su capacidad de alojamiento. Si Lezama siente el Paraíso como recuperación de la naturaleza perdida, hará del decir erótico la expresión de la energía creadora, del impulso germinativo, cuya luz se da a ver en el cuerpo de la palabra esclarecedora («un cuerpo oscuro que penetra / en la otra luz / que se va volviendo oscura / y que es ella ahora la que comienza / a penetrar. / Lo oscuro húmedo que desciende / en nuestro cuerpo»), leemos en el poema *El abrazo*). Escribir: tocar el fondo oscuro de lo informe donde la palabra empieza a formarse. Y no hay escritura que, antes de tocar el cuerpo, lugar de existencia,

<sup>18</sup> JOSÉ LEZAMA LIMA, *Oppiano Licario*, México, Ediciones Era, 1977, pp. 179-180.

<sup>19</sup> En cuanto al significado ritual de la cópula, que no conoce diferencias, pues une dos polos opuestos y complementarios, afirma A. Daniélou: «El eros no conoce diferencia de sexo, de objetos. Es un impulso interior que lanza hacia la belleza, hacia la armonía. La creación del mundo es un acto erótico, un acto de amor y todo cuanto existe lleva su marca» (ALAIN DANIELOU, *Shiva y Dionisos. La Religión de la Naturaleza y del Eros*, Barcelona, Kairós, 1987, p. 223). En cuanto a la relación de la cópula con la androginia platónica, remito al artículo de EDINSON ALADINO, *Ynaca Eco y José Cemí: una lectura sobre la metafísica sexual lezamiana en Paraíso y Oppiano Licario*, en «Revista Chilena de Literatura», LXXXIX (2015), pp. 9-25.

no permanezca en suspenso, recogida en su centro, como «la araña» o «el pulpo», sin exponerse a los peligros de la muerte. Pues si el amor es el tacto de lo abierto, su momento para abrirse y extenderse de un borde a otro es la inminencia del alba, donde la extensión, siempre imprecisa, al separar lo fragmentario y reconocer la totalidad, se hace más visible que cualquier revelación. Así lo vemos en los versos finales del poema *Nacimiento del día*, donde el conjuro de la brisa alumbra la plenitud del sentido:

Dadnos el secreto, brisas de la mañana  
que comienza, de la noche que nos libera  
en el océano estelar, donde ya somos peces.<sup>20</sup>

Y si el cuerpo ha sido concebido en la sombra, allí donde toma forma el sentido, la palabra poética adquiere su plena significación en tanto que cuerpo de la interioridad. De ahí que, en la escritura de Lezama, siguiendo la tradición católica, la palabra aparezca como cuerpo del espíritu, retenido en su aliento, como la posibilidad de un sentido siempre renovado. Por lo tanto, decir lo erótico equivale a compartir un discurso que no está clausurado, sino que es infinito y abierto, y donde lo que se expone, en su determinación singular, es todo lo que está fuera de él, cierta tensión hacia lo intocable o imposible, que es también el objeto de toda poesía.<sup>21</sup>

Erotizar el lenguaje, que establece una correspondencia con la realidad, es dejarse incorporar por él, por lo que su ausencia quiera revelarnos («Ser poeta no es hablar con el lenguaje, sino dejar que el lenguaje hable en uno», dice Novalis en uno de sus *Fragmentos*). Y este sentido de la incorporación, que tiene su origen en el Eros, lo primero que exige es abandonar nuestros hábitos mentales y dejarse llevar por el ritmo de la respiración, que es el que armoniza la realidad del mundo. A diferencia del lenguaje científico, basado en la información, el poético se asocia a la plenitud de un sentido expresado musicalmente. Quizás por eso mismo, esta lengua paradisiaca, que se ha dispersado en múltiples fragmentos, lo primero que reclama es un doble movimiento simultáneo y complementario, de resistencia y retorno a lo real y, a la vez, de superación y renovación. A Lezama Lima le corresponde el mérito de haber formulado en su escritura una estética del “eros cognoscente”, el cual, dotado del impulso germinativo («la semilla del *potens*»), discurre entre lo próximo y lo lejano, renunciando a la causalidad de lo natural y abriéndose a lo incondicionado de la sobrenaturalidad. De este modo, el “eros cognoscente”, al formarse en el territorio oscuro de la gestación, no sólo sintetiza las restantes modalidades eróticas, «eros de la lejanía», «eros estelar», «eros sensible», «eros creador», sino que además, en su sistematización poética del mundo, nos permite hablar de una metodología poética, que, valiéndose de la posibilidad de la *imago*, que se extiende en una variedad de temas y registros, discurre entre la visión indirecta de la *vivencia oblicua* y la *hipertelia* de

<sup>20</sup> LEZAMA LIMA, *Fragmentos a su imán*, cit., p. 148.

<sup>21</sup> Sobre la convergencia de lo erótico y lo poético en la ambigüedad de la escritura, señala O. Paz: «La relación entre erotismo y poesía es tal que puede decirse, sin afectación, que el primero es una poética corporal y que la segunda es una erótica verbal. Ambos están constituidos por una oposición complementaria» (OCTAVIO PAZ, *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral, 1993, p. 10). En cuanto a la extrañeza del cuerpo, visto como certidumbre sensible de lo ausente, que se toca en la escritura, véase el breve y luminoso estudio de JEAN-LUC NANCY, *Corpus*, Madrid, Arena Libros, 2003.

la inmortalidad, después de haber pasado por el *súbito* como opuesto a la *ocupatio*, fases que se presentan como un intento de hacer posible una sobrenaturalidad, percibida como trascendencia que supera lo inmediato, que vence todo determinismo. De ahí que, en la escritura de Lezama, cuyo crecimiento orgánico no discurre de forma lineal, sino en círculos concéntricos, sea el símbolo de la serpiente, que se enrosca sobre sí misma hasta morderse la cola, el que mejor revela el ciclo natural de muerte y resurrección, «un recorrido pendular entre la pesadumbre del círculo y la alegría de la espiral», según declaró el propio Lezama refiriéndose a *Paradiso*. De tal evolución orgánica, donde se integran lo sensible y lo imaginario, participa el decir erótico, cuya analogía con la cópula sexual, con la indistinción de la primera pareja, explora el regreso a los orígenes de la creación, a la plenitud anterior de un mundo que está por hacer. Esta visión de lo semejante, que afecta a diversos órdenes de la realidad y tiende a borrar los límites entre lo inmediato y lo trascendente, es una de las claves del *decir erótico*, que nos ayuda a ver que todo está relacionado. En su comprensión íntegra de la realidad, a la que apuntan Eros y Poesía, el cuerpo de la palabra erotizada se configura como el límite extremo del conocimiento, como encarnación de la totalidad en la revelación del cuerpo, ofreciendo a la expresión de la experiencia sensible, no contaminada por el tópico, una garantía de identidad y de permanencia.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALADINO, EDINSON, *Ynaca Eco y José Cemí: una lectura sobre la metafísica sexual lezamiana en Paradiso y Oppiano Licario*, en «Revista Chilena de Literatura», LXXXIX (2015), pp. 9-25. (Citato a p. 87.)
- ARIAS, ARTURO, *Lezama Lima: un gato para dejarse definir*, en «Pliegos de la ínsula Barataria», IV (1997), pp. 71-82. (Citato a p. 75.)
- BATAILLE, GEORGES, *Las lágrimas de Eros*, Barcelona, Tusquets, 2002. (Citato a p. 72.)
- BEJEL, EMILIO, *El ritmo del deseo y la ascensión poética en Lezama Lima*, en «Thesaurus», XLVIII/I (1993), pp. 69-91. (Citato a p. 83.)
- BUTTI, DANIEL, *El espíritu acefálico y la imposibilidad de decirlo todo*, en «Athenea Digital», IV (2004), <https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v1n6.155>. (Citato a p. 86.)
- CERONETTI, GUIDO, *El Cantar de los Cantares*, Barcelona, Acantilado, 2001. (Citato a p. 75.)
- DANIÉLOU, ALAIN, *Shiva y Dionisos. La Religión de la Naturaleza y del Eros*, Barcelona, Kairós, 1987. (Citato a p. 87.)
- DETIENNE, MARCEL Y VERNANT JEAN-PIERRE, *Las artimañas de la inteligencia*, Madrid, Taurus, 1988. (Citato a p. 80.)
- FERREIRA, VERGÍLIO, *Invocación a mi cuerpo*, Barcelona, Acantilado, 2003. (Citato a p. 76.)
- FEUERSTEIN, GEORG, *Sagrada sexualidad*, Barcelona, Kairós, 1995. (Citato a p. 81.)
- FOUCAULT, MICHEL, *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*, Madrid, Siglo XXI, 1984. (Citato a p. 83.)

- GABILONDO, ÁNGEL, *Trazos del eros*, Madrid, Tecnos, 1997. (Citato a p. 86.)
- KOCH, DOLORES M., *Dos poemas de Lezama Lima: el primero y el postrero*, en *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Poesía*, Madrid, Fundamentos, 1984, pp. 143-156. (Citato a p. 73.)
- LÉVINAS, EMMANUEL, *Totalidad e Infinito*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977. (Citato a p. 78.)
- LEZAMA LIMA, JOSÉ, *Obras completas*, 2 vols., Mexico, Aguilar, 1975-1977. (Citato alle pp. 73, 74, 76, 77, 79, 81, 82.)
- *Oppiano Licario*, México, Ediciones Era, 1977. (Citato a p. 87.)
- *Fragmentos a su imán*, Barcelona, Lumen, 1978. (Citato alle pp. 85, 88.)
- MATEO, ÁNGELES, *El componente homoerótico en Paradiso*, en «Espejo de paciencia» (1995), pp. 73-87. (Citato a p. 81.)
- NANCY, JEAN-LUC, *Corpus*, Madrid, Arena Libros, 2003. (Citato a p. 88.)
- PAZ, OCTAVIO, *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral, 1993. (Citato a p. 88.)
- RÍO SURRIBAS, JUAN MANUEL DEL, *Lezama Lima: infinitos ojos táctiles. El tacto como sentido de conocimiento*, en *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, ed. por EVA VALCÁRCEL, Universidade da Coruña, 2005, pp. 197-204. (Citato a p. 78.)
- SIMÓN MACÍAS, TRINIDAD, *La llamada de Lezama Lima, Cangrejito. La madre, la literatura y el deseo*, en «Fronterad» (7 de abril de 2017), <http://www.fronterad.com/?q=15863>. (Citato a p. 76.)
- VALENTE, JOSÉ ÁNGEL, *Obras completas II*, ed. por CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008. (Citato alle pp. 73, 80.)
- VIRILIO, PAUL, *La estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama, 1998. (Citato a p. 86.)

## PAROLE CHIAVE

Decir erótico; Incorporación; Experiencia sensible; Plenitud creativa.

## NOTIZIE DELL'AUTORE

Armando López Castro es Catedrático de Literatura Española en la Universidad de León. Su campo de investigación gira en torno a la poesía a lo largo de la tradición hispánica. Entre los poetas estudiados, destacan sus estudios sobre Juan Ruiz, fray Luis de León, san Juan de la Cruz, Bécquer, Unamuno, Machado, Juan Ramón, los poetas del 27, José Ángel Valente, Antonio Gamoneda, María Zambrano, Rubén Darío y Antonio Colinas. Igualmente, es autor de numerosos artículos en revistas especializadas.

[alopc@unileon.es](mailto:alopc@unileon.es)


## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ARMANDO LÓPEZ CASTRO, *El decir erótico de José Lezama Lima*, in «Ticontre. Teoría Texto Traduzione», x (2018), pp. 71-91.

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



## INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoría Texto 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.





## ESCRIBIR EN/DE LOS CUERPOS: EROTISMO Y METAPOESÍA EN JOSÉ ÁNGEL VALENTE

STEFANO PRADEL – *Università di Trento*

La presencia de lo erótico a lo largo de la escritura de José Ángel Valente (Ourense 1929 – Ginebra 2000) es de fundamental importancia, tanto a nivel de creación estética como de pensamiento propiamente estético. El poemario *Mandorla* (1982) presenta lo erótico como cumbre de una larga reflexión sobre la creación artística, así como forma rompedora de entender un nuevo curso lírico, que se desarrolla de inmediato en el siguiente poemario, *El fulgor* (1984) y deja atrás cierta visión melancólica de lo erótico. En el presente trabajo se intentará dar a conocer los distintos elementos que contribuyen a crear esta nueva concepción de lo poético por la cual el cuerpo asume una posición privilegiada y se pone al centro de un quehacer estético que consigue unir sexualidad y metapoésía.

The presence of eroticism throughout the writing of José Ángel Valente (Ourense 1929 – Geneva 2000) is fundamental for his aesthetic creation and reflexion. The poetry book *Mandorla* (1982) presents the erotic as the peak of a previous reflection about artistic creation, as well as a groundbreaking way of understanding a new lyric course, which develops almost immediately in the following book, *El fulgor* (1984), leaving behind a melancholic vision of the eroticism. In the present work we will try to define the different elements that contribute to this new conception of the eroticism in which the body is at the center of an aesthetic labour that manages to conciliate sexuality and metapoetry.

«Nosotros no somos ángeles, sino tenemos cuerpo»

TERESA DE ÁVILA, *Vida*, cap. XXII

### I CICLOS LÍRICOS: HACIA UN DISCURSO DEL CUERPO

La crítica, de forma ya generalizada, suele reconocer una evolución acelerada en la escritura valentiana a partir de *Interior con figuras* (1976), gracias a la investigación por parte de Valente de las literaturas místicas y, de forma paralela, la profundización de su íntima relación con las artes en general (pintura, escultura y música).<sup>1</sup>

El resultado de esta aproximación crítica es la división de la obra poética valentiana en dos grandes etapas, una anterior y otra posterior a susodicho poemario. Sin embargo, quisiera aprovechar la ocasión para señalar lo que podría ser una forma distinta de aproximarse a este tipo de taxonomía, con el objetivo de fomentar una visión más precisa y a la vez elástica de la trayectoria lírica valentiana. El ejercicio no es meramente autorreferencial, sino que llevaría a señalar de forma más clara y orgánica el papel desempeñado por el erotismo a partir de la década de los 80, tema de este trabajo, superando la taxonomía crítica tradicional, cuya tendencia es la de simplificar o incluso marginalizar este tema con respecto a la totalidad de la labor valentiana.

<sup>1</sup> Esta evolución se justifica a partir de los cambios estéticos que se pueden detectar dentro de *Interior con figuras* y en las obras sucesivas: reducción de los artificios retóricos, empleo de la *brevitas*, fragmentación de los textos, fijación de un léxico recursivo, desarrollo de un sistema simbólico autónomo y coherente, profundidad de pensamiento poético. Uno de los primeros estudios críticos que ha trazado esta evolución se encuentra en ARMANDO LÓPEZ CASTRO, *Lectura de José Ángel Valente*, Universidad de León y Secretariado de Publicaciones de la Universidades de Santiago de Compostela, 1992.

Desde un punto de vista mayormente temático (lo cual tiene su influencia también en la construcción expresivo-estilística del discurso de cada poemario), las obras de Valente podrían agruparse en ciclos líricos. De esta manera, se pueden reconocer ciertas constantes que acomunan uno o más libros, y estas mismas constantes son, en muchos casos, profundizadas también fuera del texto poético, es decir, dentro de la escritura ensayística que Valente lleva a cabo de forma paralela, y que circunscribe unas épocas de reflexión bastante precisas y homogéneas.

*A modo de esperanza* (1954) se coloca en un punto de partida casi aislado, dado que encontramos un elemento autobiográfico a veces explícito que luego se abandonará de forma progresiva a favor de una desaparición del sujeto enunciador. Sin embargo, la presencia de un tono existencialista-pesimista, así como el uso de distintos recursos fonéticos y retóricos y la presencia de un planteamiento a veces narrativo del discurso lírico, se extienden a las obras sucesivas hasta *El inocente* (1970).

*Poemas a Lázaro* (1960) sigue investigando la memoria biográfica, pero manifestando de forma explícita el rechazo del elemento empírico y referencial. Es este el verdadero punto de arranque de la poesía valentiana, que en esta primera aproximación a la desaparición del sujeto lírico llega también a contaminarse de elementos sociales al investigar la memoria histórico-colectiva. A este primer ciclo pertenecerían también obras como *La memoria y los signos* (1965), el breve *Presentación y memorial para un monumento* (1969) y *El inocente* (1970), obra cuya estructura interna replica y resume las distintas facetas de la escritura valentiana de este ciclo, que podríamos llamar «ciclo de las memorias».<sup>2</sup>

De la década de los Sesenta quedarían aisladas distintas obras, cuyas identidades las sitúan fuera de este discurso más amplio y orgánico. *Breve Son* (1953-1968), por ejemplo, construye su discurso paralelo, pero ajeno, al ciclo de las memorias. Por otra parte, *Siete representaciones* (1966) constituye un ejercicio aislado, de fuerte identidad discursiva y formal, mientras que *Treinta y siete fragmentos*, por temas, tono y estructura, parece alejarse del ciclo anterior y adelantar de forma radical la escritura de obras mucho más tardías.

A estas alturas nos encontramos con el ya mencionado *Interior con figuras* (1976) que, junto a *Material memoria* (1978) y *Tres lecciones de tinieblas* (1980), formaría el «ciclo de las artes» o de la «materia», donde Valente investiga el principio creador común a las distintas expresiones artísticas, pero también desciende al último eslabón de la memoria, el que pertenecería propiamente al lenguaje, o sea, de la materia verbal. Como podemos ver, estos ciclos no resultan en absoluto encerrados en sí mismos, sino que se encargan de impulsar la progresión conceptual y estética valentiana según vertientes diferentes, lo cual produce, naturalmente, resultados distintos a los anteriores y nuevos puntos de partida de donde arrancan los poemarios siguientes.

Al ciclo de las artes sucede el «ciclo del cuerpo». Aunque *Mandorla* (1982) intente recuperar, desde un punto de vista estructural e incluso temático, algunos elementos de

2 Valente, en distintas ocasiones, habla de tres niveles de memoria: «Ese descenso o viaje es probablemente, como todos los viajes, un rito de iniciación, que en mi perspectiva personal tendría tres fases o ciclos o pruebas: el ciclo del descenso a la memoria personal, el ciclo del descenso a la memoria colectiva y el ciclo del descenso a la memoria de la materia, la memoria del mundo» (JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Obras completas II*, ed. por CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008, p. 1595).

los ciclos anteriores, la primera sección se coloca como punto de apertura de una nueva forma de entender la creación artística y la palabra poética, por la cual el erotismo se convierte en un elemento fundamental. En la obra inmediatamente sucesiva, *El fulgor* (1984), Valente abandona la estructura meditada y repartida en secciones de *Mandorla* para abrazar nuevamente la composición lineal de *Treinta y siete fragmentos* desarrollando la inicial faceta sexual del aspecto erótico de su poesía dentro de una concepción más amplia, que inviste la totalidad del cuerpo en su esencia. A este ciclo añadiría también *No amanece el cantor*, cuyo primer poema es un himno a la creación poética y a la participación de los cuerpos, aspecto que choca y se transforma radicalmente en la segunda sección del poemario, donde el discurso amoroso se da por vía negativa, ya que brota de la ausencia del cuerpo dada por la muerte.

De esta gran segunda etapa valentiana, quedarían en posición aislada tres obras importantes: *Al dios del lugar* (1989), *Cántigas de alén* (1995) y *Fragmentos de un libro futuro* (2000). La primera, de forma parecida a *Treinta y siete fragmentos*, crea un espacio propio, de fuerte identidad que, por lo menos a nivel formal, no tiene desarrollo alguno en la obra inmediatamente sucesiva, la ya citada *No amanece el cantor*. Por otro lado, la segunda, escrita enteramente en gallego, mantiene su propio discurso principalmente dentro de la razón lingüística, que le confiere una identidad propia a pesar de las distintas entregas que la componen (tres, dentro de la época 1980-1995), y de su complejidad interna. La última, *Fragmentos de un libro futuro*, publicada póstuma por voluntad del autor, tiene una razón estética peculiar y única, que le convierte en un texto inacabado con función parcialmente testamentaria, donde vuelven a ponerse en tela de juicio muchas de las cuestiones fundamentales de la entera trayectoria valentiana.

Como podemos ver, esta forma de partir la producción lírica de Valente replica, de alguna manera, la descripción que el mismo Valente, en distintas ocasiones, proporciona con respecto a su propio *iter* creativo. El poeta habla del descenso progresivo a los niveles de la memoria (personal, colectiva y matérica), dando así por sentado que a partir de *Interior con figuras* se acabe, de una u otra manera, este descenso, es decir, la posibilidad de un avance investigativo. Sin embargo, precisamente dentro de esta última fase se producen los resultados más brillantes de su obra. La materia, por tanto, sería el término propio de esta dimensión de la poesía valentiana y, en este sentido, el cuerpo se colocaría en un eslabón taxonómico inferior, puesto que es expresión particular de lo matérico universal. De ahí se entiende por qué lo erótico ha sido eclipsado por una poética y una estética de la materia, ya que resultaría contingente o derivada de esta. Lo erótico, sin embargo, no deja de ser un momento importante de reanudación del discurso poético-estético de Valente y, de forma retrospectiva, contenedor y expresión lograda de todas las preocupaciones anteriores.

## 2 CICLO DEL CUERPO: TRES APROXIMACIONES A ÉROS

El ciclo del cuerpo, por tanto, se compone de *Mandorla*, *El fulgor* y, posiblemente, de *No amanece el cantor*. Cada obra desarrolla una faceta peculiar de lo erótico, como si el poeta estuviera adentrándose, al igual que por el anterior recorrido de las memorias,

dentro de un nuevo territorio de investigación. *Mandorla* enfoca lo erótico desde un punto de vista primariamente sexual e iniciático; *El fulgor* se extiende a una concepción más amplia de participación del cuerpo en la experiencia poética; *No amanece el cantor*, que parece en un principio retomar ambas premisas, se entrega a una celebración del amor que prescinde ya de la presencia del cuerpo y de sus connotaciones sexuales. Sobre las tres facetas de lo erótico pesa constantemente una declinación metapoética a veces muy explícita, que enlaza la unión erótica con la creación artística.

Antes de ver en el detalle cómo funciona lo erótico en cada una de las obras mencionadas, hay que señalar que el tema amoroso, aunque no desarrollado de forma orgánica como en este ciclo, no resulta ajeno a la producción lírica temprana de Valente. Mucho antes de *Mandorla* aparecen esporádicamente poemas amorosos que, sin embargo, no se entregan a desarrollar una reflexión estética sobre el amor o el erotismo. El amor, así como figura en la escritura temprana, parece marcado por un sentimiento melancólico o, a veces, simplemente negativo. Sea este quizás resultado del tono pesimista y existencialista que pesa sobre las primeras obras de Valente, en las cuales *Thanatos* parece ganarle de forma contundente a *Eros*, o quizás por razones contingentes y pertenecientes al trasfondo biográfico que resultan poco interesantes desde el punto de vista de la práctica estética.<sup>3</sup>

Por ejemplo, en *A modo de esperanza* (1954), el primer poema, «*Serán ceniza...*» habla de la aceptación de la muerte gracias al amor, aunque esta aceptación tenga una connotación pesimista, por la cual la muerte resulta, en última instancia, irrevocable. El amor hacia las personas queridas como forma de desafiar a la muerte vuelve también en *Lucila Valente* y *Aniversario*, entre otros, aunque estos poemas no traten el amor desde una perspectiva romántica o sexualizada. Un sentimiento parecido se vuelve a encontrar en *Hoy igual a nunca*, poema dedicado al *tempus fugit* que anticipa la toma de conciencia de que el miedo a la muerte no es más que amor desenfrenado hacia la vida, así como el poeta lo explica en *Odio y amo*. Por otra parte, el amor romántico se manifiesta con connotaciones negativas en *Historia sin comienzo ni fin*, donde el léxico amoroso se contamina de negatividad, mientras que en *El adiós* el instante último del desamor, cuando los amantes se despiden sabiendo que no volverán a verse, corresponde a la muerte figurada del otro. En esta perspectiva sintética, cabe señalar también el poema *Noche primera*, que figura una temprana asociación entre amor y metareflexión, ya que el acto creador se relaciona con la noche de bodas aludida en el título: «Empuja el corazón, / quíbralo, ciégalo, / hasta que nazca en él / el poderoso vacío/ de lo que nunca podrás nombrar».<sup>4</sup>

*Poemas a Lázaro* (1960) no cuenta con muchos poemas de tipo amoroso, pero en estos el léxico romántico sigue declinado de forma negativa, con la finalidad de denunciar las frustraciones que derivan de la relación afectiva, como en *El odio*, donde la unión amorosa se figura como una lucha física y emotiva extenuante y continua, que termina con en la incertidumbre y en el odio: «El espanto rodaba / como una roca inmensa, / y los cuerpos unidos / eran un solo cuerpo / turbio de amor, que el odio / sorbía hasta las

3 Esto quizás se debe a las vivencias personales del poeta y al fracaso de su primer matrimonio, que coincide también con la apertura a lo erótico que se encuentra en *Mandorla*. En 2014, tras la muerte de la primera esposa del poeta, se publica *Palais de justice*, una novela corta escrita en ocasión del juicio de divorcio.

4 JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Obras completas I*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, p. 79 (vv. 1-5).

heces».<sup>5</sup> Sin embargo, hay un poema que se escapa de esta lógica figurativa y presenta el amor de forma aparentemente positiva cuando la amada se convierte en madre. Sin embargo, *Maternidad* denuncia cierto trasfondo ideológico perteneciente al catolicismo, ya que el cuerpo femenino erotizado desaparece, se confunde en las múltiples calificaciones que ocultan la calidad de individuo de la mujer, la cual se ha convertido en otra cosa distinta, instrumental a su posibilidad biológica: «Y ahora te llamo solamente madre, / madre como la tierra o las semillas, / las raíces, las savias... madre entraña, / latido, vida».<sup>6</sup>

En *La memoria y los signos* (1965), a pesar de que el tema amoroso esté más presente, este resulta discontinuo. Un poema, entre todos, mueve en dirección opuesta a la anterior, con una celebración explícita de la amada, de la unión corporal y espiritual de los amados:

ESTA IMAGEN DE TI

Estabas a mi lado  
y más próxima a mí que mis sentidos.

Hablabas desde dentro del amor,  
armada de su luz.  
Nunca palabras  
de amor más puras respirara.

Estaba tu cabeza suavemente  
inclinada hacia mí.  
Tu largo pelo  
y tu alegre cintura.  
Hablabas desde el centro del amor,  
armada de su luz,  
en una tarde gris de cualquier día.

Memoria de tu voz y de tu cuerpo  
mi juventud y mis palabras sean  
y esta imagen de ti me sobreviva.<sup>7</sup>

Los demás, tratan sobre todo de la incomunicación entre los seres y de la soledad insanable de los individuos (*Sólo el amor* y *Sé tú mi límite*, por ejemplo). En esta perspectiva de búsqueda del diálogo, podría entenderse también la sección IV de *La memoria y los signos*, enteramente dedicada al tema amoroso a través de un temprano intento de exploración del cuerpo erotizado. Estos textos constituyen una primera aproximación a lo erótico y se focalizan sobre la relación entre los amantes señalando, en los cuerpos, los

<sup>5</sup> *Ivi*, pp. 124-125 (vv. 26-31).

<sup>6</sup> *Ivi*, pp. 131-132 (vv. 29-32).

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 183.

límites del lenguaje, la frustración en la contraposición de identidades y la soledad del individuo.

Mientras *El inocente* (1970) y *Treinta y siete fragmentos* (1971) no cuentan con poemas amorosos, el tema vuelve a aparecer en *Interior con figuras* (1976), con tonos que parecen anticipar el trato de las imágenes sexuales de *Mandorla: Material memoria, II, Voz desde el fondo* y *El deseo era un punto inmóvil*, son motivos de una exploración interior y casi arcana que cuenta con la participación del cuerpo.

Por fin, *Material memoria* (1978) cierra esta época anterior al ciclo del cuerpo con el poema *Tres devoraciones*, donde se celebra la ruptura y el desamor, asumiendo la figura de la amada como entidad capaz de disgregar el yo, literalmente por medio de un acto de canibalismo que es una forma de disolución de la identidad del poeta, como se puede leer en el primer fragmento:

Extendió los manteles  
de su avidez sobre mi mesa  
muerta y en nombre de su grande  
indestructible amor  
fue destruyéndome  
mientras contrito yo de mí lloraba  
un llanto tenue, azul y solitario  
bajo la sombra oscura  
de ningún otro amor.<sup>8</sup>

## 2.1 MANDORLA

La estructura de *Mandorla* (1982) parece dar un paso atrás con respecto a poemarios como *Treinta y siete fragmentos*, *Interior con figuras* y *Material memoria*, replicando la estructura ordenada de obras como *El inocente* o *La memoria y los signos*. La construcción del discurso vuelve a depender, en buena medida, de la partición en secciones, que se encargan de explorar un aspecto temático preciso para luego desarrollarlo dentro de una nueva perspectiva en la sección sucesiva. De ahí que sus cuatro secciones respondan a lógicas distintas, cuya unidad se encuentra en las relaciones que crean entre sí: la primera, que es la que nos interesa, pone en el centro de su discurso el cuerpo sexualizado como iniciación al enigma del eros y de la palabra poética; la segunda se adentra en la exploración de la memoria presentando un tiempo cíclico pero a la vez progresivo (espiral), ya que abundan las referencias a fechas y aniversarios, marcando repetición en la progresión; la tercera desarrolla brevemente el aspecto metapoético del poemario, que refuerza la percepción inicial de que *Mandorla* ponga en constante relación cuerpo y memoria con la palabra poética; en fin, la cuarta sección vuelve a adentrarse en la memoria, esta vez figurando un tiempo mítico, suspendido y universal, perfectamente cíclico. Como se puede ver en este resumen, el *hic et nunc* del acto sexual se trasciende a sí mismo, hasta alcanzar la suspensión del tiempo dentro de la investigación de la memoria material de la palabra poética.

<sup>8</sup> *Ivi*, pp. 380-381 (vv. 1-9).



La primera sección se compone de diecisiete poemas. El primero no sólo explica el título de la obra, sino que proyecta de inmediato el lector dentro de las numerosas implicaciones que el mismo retiene. De ahí que el poema *Mandorla*, junto a los versos de Celan que encabezan el libro,<sup>9</sup> sea particularmente importante, dado que designa no sólo una aproximación original a lo erótico, sino también las coordenadas desde las cuales va a moverse todo el poemario:

MANDORLA

Estás oscura en tu concavidad  
y en tu secreta sombra contenida,  
inscrita en ti.

Acaricié tu sangre.

Me entraste al fondo de tu noche ebrio  
de claridad.

Mandorla.<sup>10</sup>

La almendra sagrada, la *mandorla*, alegoría cristiana de la unión entre lo espiritual y lo terrenal, representa literalmente el espacio por el cual se mueve la escritura de este poemario y, de forma especial, de la primera sección. Valente investiga la carga semántica del símbolo en el extenso ensayo *La experiencia abisal*, que da título a la homónima recopilación de 1999. El poeta da cuenta de la larga tradición de esta peculiar figura geométrica, tan difundida en el arte románico y también en otras civilizaciones, que indica el espacio donde convergen lo invisible y lo visible, donde se hace posible la unión con el mundo sobrenatural. A Valente le interesan sobre todo dos elementos: por una parte, el espacio vacío, o nada, que constituye el interior de la figura y que justifica su existencia; por otra, la abolición, en ese vacío, de las dualidades, es decir, la unión entre lo corpóreo y lo espiritual, hasta que erotismo y sagrado coincidan.<sup>11</sup>

La entrada en la *mandorla* es también entrada en el espacio sagrado del otro, en este caso representado por un tú femenino, que se configura de forma similar a la iconografía del pantocrátor románico. En la disolución de la identidad que adviene en el espacio vacío del otro se hace posible la manifestación de la palabra *matrix* del origen, de la cual el poema no es sino extensión o despliegue por aproximación. La experiencia del límite

9 «In der Mandel – was steht in der Mandel? / Das Nichts», son versos pertenecientes al poema *Mandorla* de 1961, contenido en *Die Niemandrose* de 1963. Sobre el poema valentino y las conexiones con el de Celan señalamos el interesante análisis de MARÍA JOSÉ BORJA RODRÍGUEZ, *El latido erótico de la palabra en Mandorla de José Ángel Valente*, en «Estudios humanísticos. Filología», XXVI (2004), pp. 55-66.

10 VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 409.

11 Cfr. VALENTE, *Obras completas II*, cit., pp. 744-758. En el ensayo *Eros y fruición divina* esta conexión se explicita de esta manera: «Eros y religión pertenecen al substrato originario de lo sacro. No se trata, pues, de que el eros pueda *significar* lo sagrado, sino de que el eros *es*, sobre todo en determinados contextos, lo sagrado» (*ivi*, pp. 294-295).

incorpora en el poema un gran volumen de silencio, eco del silencio que es anterior a la significación y, a la vez, grávido de ella. Forma y contenido intentan reciprocarse, aunque el lenguaje, medio finito, esté perpetuamente condenado a fracasar en el intento de reproducir la plenitud de la experiencia originaria. De ahí la *reductio* en los recursos formales, la centralidad del sustantivo, la brevedad de los versos, la incorporación del espacio blanco dentro del tejido textual. Todos elementos que reproducen vislumbres e iluminaciones de esa experiencia y la fulguración de una realidad propiamente inefable.

Desde el punto de vista de lo corporal, el poema se construye a partir de elementos volátiles e intangibles pertenecientes al campo semántico de la luz («oscuridad», «sombra», «noche» y «claridad»), los cuales convergen de forma repentina en el cuarto verso, donde encontramos el verbo «acariciar», que pertenece al léxico valentino de la exploración sensitiva de lo desconocido (en este sentido, «tantear» es el verbo que mejor representa este proceso típicamente valentino), asociado a la «sangre», que aquí representa por metonimia el elemento primario que constituye la esencia corpórea y vital del individuo.

El contacto entre los cuerpos se da pasando de lo volátil a lo más concreto de forma abrupta y sin mediaciones. El conocimiento repentino de la esencia del otro no supone un desdoblamiento o un mero reflejo del yo, sino la coincidencia de las identidades cuando, en el verso quinto, hay una inversión de los roles en el acto sexual, con la entrada del tú en el yo («Me entraste») y la consiguiente asunción de la femineidad por parte del yo lírico. Este momento de concienciación es el punto donde se hace posible la entrada en el enigma de la creación y de la unión, así como el acceso al saber poético («ebrio» indicaría una lograda expansión de la conciencia que, al trascender el límite del lenguaje, se tacha de forma paradójica como «claridad»). Este proceso de asunción de lo femenino para acceder al misterio de la creación se encuentra explicitado en el primero de los *Cinco fragmentos para Antoni Tàpies* de *Material memoria*, cuando Valente dice que «Crear lleva el signo de la femineidad. No es un acto de penetración en la materia, sino pasión de ser penetrado por ella».<sup>12</sup>

El mismo proceso epifánico se encuentra también en el poema *Iluminación*, que vuelve a presentar la exploración de los límites del lenguaje y de la identidad, que aquí asumen la forma tangible de los cuerpos de los amantes:

#### ILUMINACIÓN

Cómo podría aquí cuando la tarde baja  
con fina piel de leopardo hacia  
tu demorado cuerpo  
no ver tu transparencia.

Enciende sobre el aire  
mortal que nos rodea  
tu luminosa sombra.

<sup>12</sup> VALENTE, *Obras completas I*, cit., pp. 387-388.

En lo recóndito  
te das sin terminar de darte y quedo  
encendido de ti como respuesta  
engendrada de ti desde mi centro.

Quién eres tú, quién soy,  
dónde terminan dime, las fronteras  
y en qué extremo  
de tu respiración o tu materia  
no me respiro dentro de tu aliento.

Que tus manos me hagan para siempre,  
que las mías te hagan para siempre  
y pueda el tenue  
soplo de un dios hacer volar  
al pájaro de arcilla para siempre.<sup>13</sup>

Con respecto al poema *Mandorla*, aquí los cuerpos ocupan un espacio más relevante, tanto desde el punto de vista del léxico descriptivo como de la reflexión que se desarrolla a partir de los mismos. Vuelve a aparecer el campo semántico de la luz, que aquí se emplea para describir de forma pictórica la habitación y sus ocupantes, operación que se lleva a cabo en las dos primeras estrofas. El sentido de la vista ocupa un lugar privilegiado en la aproximación primaria a la materia poética y cognoscitiva, aunque sea tan sólo una forma de exploración de la superficie, ya que la entrada en lo desconocido del cuerpo, del otro y del poema, supone la asunción de la ceguera y el consiguiente encomendamiento a los sentidos del tacto y del oído.

De hecho, como se puede ver en la tercera estrofa, los elementos volátiles y aéreos, aliento y respiro, configuran de forma metonímica la presencia de los cuerpos según el elemento principal de la fonación: el aire. Cuerpo, aire y palabra vienen a ser lo mismo, y el yo se produce, literalmente, dentro del espacio del poema que la experiencia erótica replica, y viceversa.

Una vez explicitado este nexo latente entre cuerpo, aire y palabra, se puede entender cómo en la cuarta estrofa los elementos volátiles son sustituidos por otros elementos metonímicos que indican el cuerpo, es decir, las manos, cuya acción es la de crear. Creación y conocimiento, en Valente, son operaciones coincidentes.<sup>14</sup> Las manos trazan los perfiles de los cuerpos de la misma manera que la voz queda escrita en la página. El «pájaro

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 410.

<sup>14</sup> Valente desarrolla esta postura, una de las más importante y coherentes de su trayectoria, en el ensayo *Conocimiento y comunicación*, de 1963. El poema se concibe como instrumento para investigar porciones desconocidas de la realidad y su contenido no puede determinarse de antemano sino tan sólo en acto mismo de la escritura: «En el momento de la creación poética lo único dado es la experiencia en su particular unicidad (objeto específico del poeta). El poeta no opera sobre un conocimiento previo del material de la experiencia, sino que ese conocimiento se produce en el mismo proceso creador y es, a mi modo de ver, el elemento en que consiste primariamente lo que llamamos “creación poética”» (VALENTE, *Obras completas II*, cit., pp. 44-45).

de arcilla» sería símbolo para el poema, donde el elemento terrenal (la arcilla) y el elemento aéreo (el soplo de reminiscencia bíblica que concede la vida, pero también el aire por el cual el pájaro puede librarse) convergen en un objeto único. Por un lado, hay una referencia al nacimiento de Adán así como se presenta en el Génesis, con el aliento como principio de la fonación y de la vida; por otro, Valente remite a las tradiciones místicas de San Juan y del Sufismo, en las cuales la palabra se concibe como ave.<sup>15</sup>

Mientras el elemento metapoético subyace de forma latente en el tejido simbólico que Valente construye, más explícita es la reflexión acerca de la pérdida de la identidad. Ya a partir de los últimos dos versos de la segunda estrofa se puede notar como el yo declara un vínculo de dependencia del otro («encendido de ti [...] / engendrada de ti»), hasta llegar a la pregunta que encabeza la tercera estrofa, que abre a la contemplación de la disolución de los dos individuos en una entidad única. Los dos cuerpos coinciden en el vértigo del vacío que proporciona la unión sexual. El acceso al espacio vacío de la mujer y la consiguiente creación del vacío en el hombre representan el punto de convergencia donde el yo empírico queda disuelto en el otro y se crea la alteridad esencial del poema, con esa nueva subjetividad que se crea tan sólo en la palabra poética a través del acto de enunciación.

El poema *Borde* representa una variación en la brevedad sobre el mismo tema. El acto sexual se da por alusión y sugerencia, mientras que la entrada en la interioridad está representada gráficamente por el desplazamiento de los versos que, en su movimiento, determinan el progresivo acercamiento al límite de la individualidad, tras la cual queda la quietud de la disolución:

BORDE

Tu cuerpo baja  
lento hacia mi deseo.

Ven.

No llegues.

Borde

donde dos movimientos  
engendran veloz la quietud del centro.<sup>16</sup>

Concluimos la lectura de esta sección con el poema *Graal*, que cierra la investigación acerca del erotismo en *Mandorla*:

<sup>15</sup> La palabra-pájaro de San Juan responde a «las condiciones del pájaro solitario» (como titula también su propio ensayo Valente), y estas serían: «La primera, que se va a lo más alto; la segunda, que no sufre compañía, aunque sea de su naturaleza; la tercera, que pone el pico al aire; la cuarta, que no tiene determinado color; la quinta, que canta suavemente» (*ivi*, p. 276). Valente investiga la importante tradición simbólica que une pájaros y palabra poética (desde Aristófanes hasta Leopardi) también en el ensayo «*Dove vola il camaleonte*» (*ivi*, pp. 367-368). En la tradición Sufí se le otorga al canto de los pájaros la inocencia de la lengua hablada en el Edén, lengua del origen y de la revelación, cuya naturaleza es esencialmente la de ser y no de transmitir sentido, como nos recuerda Valente en el ensayo *Sobre la lengua de los pájaros* (*ivi*, pp. 422-425).

<sup>16</sup> VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 411.

## GRAAL

Respiración oscura de la vulva.

En su latir latía el pez del légamo  
y yo latía en ti.

Me respiraste  
en tu vacío lleno  
y yo latía en ti y en ti latían  
la vulva, el verbo, el vértigo y el centro.<sup>17</sup>

El poema *Mandorla* presenta el espacio donde quedan abolidas las dualidades, mientras que *Graal* nos sitúa en el punto de llegada, representado idealmente por el mítico artefacto que recogería la salvífica sangre de Cristo. Muerte y vida, esperanza de resurrección y perfección coinciden en los valores que se atribuyen tradicionalmente a este objeto. Si miramos a la etimología griega del término, κρατήρ (*kratēr*, vaso), vuelve de inmediato la imagen del poema *El cántaro* de *Poemas a Lázaro*, uno de los textos metapoéticos más importantes de la producción valentiana, en el cual el vacío en el interior del cántaro, objeto del poema, es el origen y la razón por la cual existe el cántaro mismo. En este poema la copa sagrada representa el espacio vacío en el cual los opuestos coinciden y se hace posible la unión con el otro. También el «pez del légamo», que aparece en el segundo verso, sería una variación del símbolo de la almendra sagrada, ya que el pez era empleado como referente a Cristo en las primeras comunidades cristianas, mientras que el légamo sería el territorio vital y desconocido donde se consume la experiencia de la unión: «La mandorla se denomina también *Vesica piscis* – recuérdese la asimilación paleocristiana con el pez (*ichthus*) – y *almendra mística*».<sup>18</sup>

En *Graal* el sexo femenino se convierte en generador de signos, y se describe como eje de las funciones fisiológicas fundamentales (respirar y latir) para la vida del individuo. Vuelve, aunque tan sólo aludido, el elemento aéreo relacionado con la fonación (la respiración), esta vez asociado directamente con la vagina, punto de origen de la experiencia erótico-poética y responsable de la creación de la palabra y del individuo («me respiraste»). Aunque perteneciente a este mismo campo semántico de lo aéreo y de lo fónico, más preponderante es la presencia del verbo «latir» que, gracias al uso del políptote, describe la sonoridad y el ritmo propios de un corazón que queda oculto, marcando la progresión en el tiempo de la experiencia. También, si aceptamos una posible bisemia, el verbo «latir» podría indicar los espasmos de los órganos genitales al alcanzar el *climax* orgásmico, figurando la anhelada suspensión del tiempo que permite la abolición de las dualidades.

Valente insiste en señalar la calidad fundamental de la vulva/útero, es decir, el vacío, que se convierte una y otra vez en el espacio de la comunión y de la unión:

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 417.

<sup>18</sup> VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 747.

El *Quærite et invenietis* del Evangelio es lema fundamental en el arduo y paciente ejercicio de la poesía. La analogía que aquí se establece entre el simbolismo de la leyenda del santo Grial, escrita en el siglo XII, aunque de origen muy anterior, y el sexo femenino nos hace ver la existencia de un centro original, imagen del paraíso perdido, del cual el hombre ha sido desalojado. [...] Tradicionalmente la mujer es religión e iniciación y, mediante ella, el hombre alcanza un conocimiento superior. Dado que la mujer es un prójimo absoluto, el acto sexual consiste menos en poseer que en ser absorbido. El sexo, al sumergirnos en el centro de lo oscuro, lleva a cabo la reconciliación entre lo visible y lo invisible.<sup>19</sup>

El primer verso nos sitúa en el centro de la experiencia, un punto de llegada que resulta tanto vivo como oscuro. La interioridad no sólo es interioridad psicológica y espiritual sino también propia del cuerpo, cuya importancia está subrayada por el espacio blanco que separa el primer verso del resto del poema. De forma análoga a los casos presentados anteriormente, yo y tú coinciden progresivamente hasta quedar disueltos en el espacio vacío que ofrece la mujer. Se trata de una vuelta al estado pre-uterino, que se sitúa antes de la creación de la individualidad, y en el cual las posibilidades signícas se acumulan («en tu vacío lleno») en la materia anónima del cuerpo y de los cuerpos hasta que los mismos coinciden en «la vulva, el verbo, el vértigo y el centro».

En resumidas cuentas, podemos decir que la primera sección de *Mandorla* abre a una nueva concepción de lo erótico como sagrado y como forma de acceder al vacío necesario a la creación. La presencia de los cuerpos resulta necesaria tanto para la unión sexual como para acceder a la dimensión propiamente poética de la experiencia erótica. Los cuerpos están marcados por sus funciones vitales, reducidas muchas veces al tacto y a la respiración, es decir, al elemento matérico y al elemento volátil que, en su convergencia, llevan a la constitución de la palabra poética y del poema. Por consiguiente, la unión con el otro determina un despojamiento de uno mismo, por lo cual se hace posible la manifestación de la alteridad, con respecto al individuo, propia del lenguaje. Perspectiva análoga al principio cosmogónico del *Tsimtsum* de Isaac de Luria, muchas veces citado por Valente y que el poeta traslada al proceso creativo.<sup>20</sup>

Sería esta la aproximación más cercana a la experiencia mística que podemos encontrar en la poesía de Valente, ya que lo erótico replica lo que sería la experiencia de lo sagrado y de la *unio* con la divinidad. Los cuerpos y las palabras resultan indistinguibles, por eso la experiencia del poema es también experiencia de lo erótico y viceversa:

La palabra no versa sobre la materia: es materia. No versa sobre el cuerpo: es cuerpo. La palabra, la materia, el cuerpo del amor, son una sola y misma cosa. La poesía estaría en este ciclo regida por el primado absoluto de la infinitud del eros.

19 ARMANDO LÓPEZ CASTRO, *En el límite de la escritura. Poesía última de José Ángel Valente*, Ourense, Abano editores, 2002, pp. 106-107.

20 La doctrina luriana del exilio de Dios se convierte en uno de los nudos centrales de la poética valentiana a partir de *Interior con figuras*. Valente traslada a la creación artística la idea luriana de la retracción en sí mismo de la divinidad y la creación primordial de la nada para que algo pueda llegar a ser. La creación del vacío y el vaciamiento de uno mismo serían, en último análisis, la vera esencia de la creación artística. Para una explicación de la teoría del *Tsimtsum* véase el ensayo *Poesía y exilio*, en VALENTE, *Obras completas II*, cit., pp. 678-688, especialmente a p. 683.

Los trovadores entendían por amor el fundamento de la palabra poética. La mujer es igual en el mundo trovadoresco al acontecer de la palabra, al acontecimiento del lenguaje. La mujer es la razón del trovar y así se unifican cuerpo, palabra y mundo.<sup>21</sup>

De ahí también que en estos poemas el cuerpo y los cuerpos aparezcan representados por metonimia, en el intento para facilitar en el lenguaje sintagmático lo que en la realidad se daría de forma simultánea, creando la percepción de que los cuerpos, tan presentes, son cuerpos oscuros e inefables, que invitan a la exploración y son capaces de alumbramientos repentinos.

## 2.2 EL FULGOR

Todo *El fulgor* se entretiene en esta frontera entre oscuridad y luz, sobre el límite que separa ser y no ser, cuerpo y muerte, pero también palabra y silencio. El poemario no presenta una repartición en secciones sino una sucesión de fragmentos numerados al igual que *Treinta y siete fragmentos*. Así lo describe Valente: «*El fulgor* prolonga elementos centrales que a están presentes en *Mandorla* pero a diferencia de esta constituye, un poco como en el caso de *Tres lecciones de tinieblas*, un texto o poema único, un texto que consiste en un diálogo con el cuerpo, con la materia corpórea».<sup>22</sup>

*El fulgor* representa un paso ulterior en la exploración de la relación entre erotismo, cuerpo y palabra poética. Tras haber establecido la unión sexual como punto de partida y haber encontrado en la nada el origen mismo de la creación, la investigación valentiana se mueve en un territorio desconocido, es decir, el cuerpo como origen, medio y finalidad de la experiencia poética. El acto unitivo con el otro resulta aquí prescindible pues el poeta está ya iniciado a los misterios de la carne y aplica sus conocimientos a la investigación de la interioridad que, a diferencia de los poemarios anteriores, encuentra su propio carácter psicológico precisamente en la materialidad del cuerpo.

Valente propone una exploración del cuerpo en sentido estético, plástico y cognitivo, con la esperanza de derribar de forma definitiva la supuesta dualidad que separa materia y espíritu. A su visión de una materia espiritual que se manifiesta de forma concreta en las artes, corresponde también cierta literatura mística en la cual el cuerpo resulta de fundamental importancia para la experiencia de lo sagrado, y que Valente investiga entre las páginas de *La piedra y el centro* y *Variaciones sobre el pájaro y la red*.<sup>23</sup>

El poemario está encabezado por una cita en epígrafe sacada de los *Stoicorum veterum fragmenta*: «De suerte que el pneuma es una materia que se hace propio del alma, y la forma de esa materia consiste en la justa proporción del aire y del fuego». Resulta

21 *Ivi*, p. 1596. Nótese que Valente, al referirse a la poesía de este ciclo explicita una idea análoga, sino incluso coincidente, a nuestra hipótesis inicial. Sin embargo, el ciclo al que se refiere Valente es el que pertenece, de forma más general, al tercer estadio de la memoria, es decir, el de la memoria de la materia. Este ciclo, según Valente, empezaría con el libro *Material memoria*, cfr. *ibidem*.

22 *Ivi*, p. 1600. Señalamos una lectura integral de este libro en CARLOS PEINADO ELLIOT, *Arquitectura y fragmento. Análisis de El fulgor de José Ángel Valente*, en «Revista de Literatura», XLV (2003), pp. 501-530.

23 Valente busca un respaldo crítico y poético a su reflexión sobre el erotismo y la materia espiritual sobre todo en las obras de San Juan de la Cruz y de Teresa de Ávila. Véase, por ejemplo, los ensayos *Teresa de Ávila o la aventura corpórea del espíritu* (VALENTE, *Obras completas II*, cit., pp. 284-290), *Eros y fruición divina* (*ivi*, pp. 290-296) y *Los ojos deaseados* (*ivi*, pp. 385-396).



explícita aquí la intención de la operación valentiana, ya que el intento es encontrar el punto de unión entre los elementos corpóreos y volátiles que mencionábamos anteriormente, es decir, situarse, mediante el cuerpo y gracias al cuerpo, en el punto donde tiene origen la enunciación. En este sentido, el *pneuma* resulta parecido a la noción de *aleph* de los cabalistas e incluso, por ciertas analogías, a la idea romántica del *keim*: «La palabra que de ese modo aparece está grávida de significación, contiene el sentido como posibilidad e infinitud, semilla del sentido, al igual que los *logoi spermatikoi*, pensados por los estoicos, contienen las semillas – *spérmata* – del mundo».<sup>24</sup>

La imaginación poética valentiana está cautivada por una visión del cosmos que pone como principio primero y generador al *logos*. Valente llegó incluso a traducir el *incipit* del Evangelio de Juan, *Kata Ioannen*, para su *Cuaderno de versiones*, donde se encuentra el célebre pasaje acerca del «verbo que se hizo carne». La noción resulta extremadamente importante, dado que la manifestación de la realidad espiritual y sobrenatural pide, e incluso necesita, la participación de la materia y del cuerpo: «Supone la encarnación un doble encuentro de lo divino con la materia. La noción hombre-en-exilio está doblada tanto en la cábala, sobre todo la cábala luriana, como en la gnosis, sobre todo en la gnosis mandea, por la noción Dios-en-exilio. En la encarnación Dios toma cuerpo, asume la materia».<sup>25</sup>

El cuerpo, por tanto, supone el punto de encuentro entre dos realidades, una invisible y una visible, una espiritual y una matérica, que allí se funden para sanear una su-puesta, por lo menos en la tradición Occidental, escisión. Así también la palabra poética, al nacer en el linde entre dos realidades, se convierte en expresión matérica de ambas, cesa de producir sentido y, simplemente, «constituye la fuente potencial de todo sentido».<sup>26</sup> La palabra encierra en sí el enigma de la creación y del origen, en un punto anterior a la inteligibilidad en el cual desaparecen los dualismos y las separaciones.

A lo largo de los treinta y seis textos que componen el poemario, la palabra «cuerpo» aparece treinta y seis veces. Sin embargo, el cuerpo aparece en muchas ocasiones por metonimia y constituye un campo semántico de la corporeidad que devuelve una imagen fracturada del cuerpo: mano, brazo, tacto, caricia, piel, ojo, pupila, párpado, boca, saliva, paladar, garganta, voz, hueso, médula, vientre, costado, cabeza, pecho, corazón y sangre, por ejemplo. Este cuerpo fracturado es el cuerpo que se encuentra en el *chiaroscuro* valentiano, ese límite sensitivo que, especialmente en *El fulgor*, se desdibuja entre luz y oscuridad, puntos arquetipos del conocimiento, es decir, entre posibilidad e impo-

24 *Ivi*, p. 458. López Castro, en su lectura de *El fulgor*, aclara el significado que rodea el concepto de *pneuma*: «En las tradiciones religiosas más antigua, el aliento adquiere un sentido espiritual: *atman*, en sánscrito; *ruah*, en hebreo; *pneuma*, en griego; *spiritus* en latín. [...] La noción de *pneuma*, que pasó de Aristóteles a los estoicos, es el alma del mundo y, en su mezcla de aire y fuego [...] apunta al hombre integral, pues lo humano está indisolublemente ligado a lo divino [...]. La fijación del espíritu de Dios guarda una relación con el Verbo primordial, unificador, que está por encima de las palabras. Privada del espíritu que la anima, la palabra no tiene razón de ser, y a su vez el espíritu sólo ejerce su acción si se materializa en la palabra. Cuerpo y espíritu devienen así una sola cosa» (LÓPEZ CASTRO, *En el límite de la escritura*, cit., pp. 121-122).

25 VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 280.

26 ARTHUR TERRY, *José Ángel Valente: el cuerpo y el lugar de la escritura*, en *Material Valente*, ed. por CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, Gijón, Júcar, 1994, p. 134.

sibilidad de la palabra que aquí se convierte también en posibilidad e imposibilidad del cuerpo, ya que las dos entidades coinciden.

En este sentido, *El fulgor* se presenta como una celebración vitalista de la finitud del cuerpo en lucha con su propia inminente desaparición. La muerte es el agente oculto que mueve entre las líneas del texto y proyecta un tono nefasto sobre el entero poemario. Sin embargo, esa negatividad poco tiene que ver con la actitud pesimista de la escritura valentiana de los ciclos anteriores, ya que la posibilidad de la desaparición física ha de entenderse como pulso para alcanzar una mejor comprensión de la propia corporeidad y una aceptación de la vida en su totalidad, no sin alusiones al aspecto erótico de la misma.

En el fragmento XII, por ejemplo, vuelve de forma sutilmente aludida ese tú femenino que estaba al centro de los poemas de *Mandorla*:

## XII

Moluscos lentos,  
sembrada estás de mar, adentro  
de ti hay mar: moluscos del beber  
en ti el mar  
para que nunca en ti  
tuvieran fin las aguas.<sup>27</sup>

En este breve poema el dominio del tú es total y prescinde de la presencia del yo, que no llega a manifestarse. El trasfondo sexual se encuentra explicitado en el *enjambement* «beber / en ti», que le acerca a las imágenes contenidas en *Mandorla* y por el cuales también se entiende que los moluscos son metáforas para el sexo femenino. En este sentido, fundamental es la reiteración del elemento acuático, ya que los flujos corporales están asociados al mar, forma arquetipa del origen de la vida. La figura femenina adquiere los rasgos de una *mater universalis*, ya que representa la vida en su totalidad, inclusive el yo lírico, aquí disuelto en la materia del mundo y en el tejido textual.

Todo el poemario insiste en esta forma dialógica que mantiene en su propio centro el tú. El destinatario femenino es una excepción, ya que en la mayoría de los casos el oyente está representado por el cuerpo, con un grado variable de alejamiento referencial. El cuerpo se convierte en simulacro universal del otro, ya que en su figuración lingüística el propio cuerpo del poeta es alteridad. En el fragmento VI, por ejemplo, la interrogación levantada por el yo lírico es directa y contundente y supone un acercamiento intimista al propio cuerpo:

## VI

Dime, cuerpo,  
entera latitud.  
Oía  
tu rumor

<sup>27</sup> VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 448.

como el del viento  
soplando oscuro sobre  
qué alma o cuerpo únicos.

Se hizo

el cuerpo la palabra  
y no lo conocieron.<sup>28</sup>

Tras la expresión conativa del primer verso, el segundo define inmediatamente el cuerpo como «entera latitud», es decir como único espacio concedido al hombre para experimentar la realidad y, posiblemente, lo que trasciende de ella. Este segundo verso resulta sumamente importante, porque explicita de forma unitaria la reflexión acerca de la materia espiritual que Valente había investigado también en la poesía de San Juan y de Santa Teresa. El cuerpo está al centro de todo, es a la vez principio, vehículo y finalidad del individuo. Las fronteras de lo real, de lo inteligible y de lo expresable coinciden con los límites del cuerpo. El séptimo verso refuerza esta perspectiva cuando dice «qué alma o cuerpos únicos» solucionando de forma definitiva el problema de la dualidad neoplatónica que está a la base de la investigación erótica de Valente.

Los últimos tres versos, «Se hizo / el cuerpo la palabra / y no se conocieron», enlaza la cuestión al aspecto metapoético con una referencia al pasaje antes mentado del Evangelio de Juan. El poeta invierte la posición de los elementos cambiando, tan sólo por el orden, la relación de causa y efecto: el «Verbo se hizo carne», frente a «el cuerpo se hizo palabra». Sin embargo, en el noveno verso, donde aparecen «cuerpo» y «palabra», falta un nexo de dependencia entre los dos sustantivos, que quedan en el mismo plano, sin que se explicita su jerarquización. Palabra y cuerpo coinciden, como ya hemos visto en *Mandorla*.

El último retoma el sentido bíblico del verbo «conocer», aquí en su negación, ya que también en Valente el conocimiento supone una operación sobre la materia textual (y corpórea), lo cual se resume en este pasaje de *Notas de un simulador*: «Sólo se llega a ser escritor cuando se empieza a tener una relación carnal con las palabras».<sup>29</sup>

También el fragmento XXVI se entrega a una figuración metapoética del cuerpo-palabra. Las manos, la concavidad, la operación táctil de creación de la palabra son elementos que ya aparecían en *Mandorla*:

## XXVI

Con las manos se forman las palabras,  
con las manos y en su concavidad  
Se forman corporales las palabras  
que no podíamos decir.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> *Ivi*, pp. 445-446.

<sup>29</sup> VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 459. Señalamos también la reflexión de J. Díaz Armas acerca del desdoblamiento del cuerpo valentino, que precisa de este modo la natura dialógica del poemario, cfr. JESÚS DÍAZ ARMAS, *José Ángel Valente, poeta abisal*, en «Campo de Agramante», XVII (2012), pp. 33-36.

<sup>30</sup> VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 453.

La muerte, como hemos anticipado, es una figura latente a lo largo de todo el poemario. En el fragmento XVI llega a manifestarse de forma clara:

## XVI

En algún pliegue de ti estaba, cuerpo,  
la muerte ritual vestida  
como niña de mañana cantora.

(*Hospital Broussais*)<sup>31</sup>

La muerte es parte inseparable de la materia corporal y marca su finitud. Acceder, mediante el erotismo, a la vida significa también acceder a la muerte y asumir su inminencia. Este tema, de larga tradición, parece asimilarse de forma contundente en la escritura de Valente sobre todo gracias a la lectura de la *Vida* de Santa Teresa de Ávila, cuya patografía señala esta co-presencia de la enfermada/muerte y la materia corporal.<sup>32</sup>

En el poema, la muerte es «ritual» ya que pertenece al pasaje necesario para iniciarse al misterio del no ser, que queda necesariamente fuera de la experiencia del cuerpo y del ser.<sup>33</sup> Este fragmento lleva un título entre paréntesis al final del texto que nos da una indicación del lugar, un hospital de París, donde se compuso o el poeta tuvo la experiencia que lo origina. La referencia es de por sí ambigua, tan sólo alusiva de una hospitalización, por la cual podemos suponer un momentáneo riesgo para la vida del poeta. Sin embargo, la muerte se figura como «niña de mañana cantora», es decir, una figura femenina complementaria a la amada en la cual converge la totalidad de la vida y, al mismo tiempo, la muerte es canto del despertar que disuelve la noche y anuncia el día venidero.

El fragmento XXXVI cierra el poemario con una imagen del límite y una celebración de la vida, enseñando un cuerpo resplandeciente en el umbral de la noche:

## XXXVI

Y todo lo que existe en esta hora  
de absoluto fulgor  
se abrasa, arde  
contigo, cuerpo,  
en la incendiada boca de la noche.<sup>34</sup>

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 449.

<sup>32</sup> Cfr. ROBERTO NÓVOA SANTOS, *Patografía de Santa Teresa de Jesús y el instinto de la muerte*, Madrid, Javier Morata Editor, 1927.

<sup>33</sup> La muerte es esencialmente inefable, ya que la única experiencia posible es la muerte del otro, nunca de uno mismo. El no ser y la nada serían necesariamente objetos que quedan fuera del alcance del intelecto y del lenguaje. Pensar en la muerte o pensar acerca de la muerte es tema que ha interesado la filosofía desde la antigüedad. El problema resulta extremadamente complejo y sobrepasa los modestos objetivos de este estudio. Remitimos al célebre tratado de Jankélévitch *La mort* (1977), también por cuestionar a las místicas, debate que hubiera, sin duda, interesado a nuestro poeta. Cfr. VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *La morte*, Torino, Einaudi, 2009.

<sup>34</sup> VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 458.

En todo *El fulgor* está bastante aprovechado el recurso a la *inmutatio*, es decir, a la variación por sinonimia que replica lingüísticamente la operación de tanteo y al mismo tiempo refuerza la imagen conceptual. «Abrasa», «arde», «incendiada» pertenecen al mismo campo semántico, que aquí podría decirse derivado del sustantivo que también da título al poemario: fulgor. El poema vuelve a establecer la centralidad del cuerpo en la percepción de la realidad, pero también subraya la fuerza inefable del *hic et nunc* de la experiencia humana, que en su brevedad instantánea se opone a la noche a la cual está destinada. Mediante la iniciación al erotismo corporal de *Mandorla* y el acceso a la materialidad de la palabra poética, el poeta llega a percibir y sondear la potencial infinitud de la experiencia humana que, mediante el signo, puede llegar a desafiar la misma muerte.<sup>35</sup>

### 2.3 NO AMANECE EL CANTOR

Con la excepción de *Tres lecciones de tinieblas*, *No amanecer el cantor* es el único poemario de Valente que recoge solamente prosas poéticas y, además, presenta algo totalmente nuevo con respecto a la producción lírica valentiana, es decir, la división en dos secciones tituladas, cuyos tonos difieren de forma sustancial. La primera, *No amanecer el cantor*, sigue desarrollando en parte el discurso emprendido con *El fulgor*, considerando el cuerpo como centro de la experiencia poética, aunque construya sobre esta premisa un discurso bastante heterogéneo. Más coherente es la segunda sección, *Paisaje con pájaros amarillos*, cuya escritura nace a raíz de un desafortunado acontecimiento de la vida de Valente, la muerte de su hijo Antonio, que confiere a esta parte del poemario el carácter propio de la elegía.

El primer poema que encontramos remite de forma explícita a *Mandorla* y *El fulgor*. El cuerpo, nombrado de forma directa cinco veces a lo largo del breve texto, se presenta como destinatario al cual se dirige la voz lírica:

EL CUERPO del amor se vuelve transparente, usado como fuera por las manos. Tiene capas de tiempo y húmedos, demorados depósitos de luz. Su espejo es la memoria donde ardía. Venir a ti, cuerpo, mi cuerpo, donde mi cuerpo está dormido en todas tus salivas. En esta noche, cuerpo, iluminada hacia el centro de ti, no busca el alba, no amanecer el cantor.<sup>36</sup>

El poeta describe el cuerpo como memoria viviente, ya que su constitución en el presente es fruto de su pasado («tiene capas de tiempo» y «su espejo es la memoria donde ardía»), en el cual vive la memoria de lo vivido y al cual el poeta acude para restaurar el origen de la experiencia y de la palabra. El poeta se acerca al cuerpo («Venir a ti») como si no le perteneciera y le fuera desconocido y tan sólo la labor de investigación sensitiva sobre la materia, el tacto y el tanteo implícitos en «usado como fuera por las manos», permite alcanzar la transparencia necesaria al conocimiento poético. El poeta puede así

<sup>35</sup> A partir de *Mandorla* y a lo largo de todo *El fulgor*, Valente parece asumir la lección contenida en *L'érotisme* de Bataille (1957), tanto a nivel conceptual (la relación entre *eros* y *thanatos*, el erotismo sagrado, lo inefable de la experiencia erótica), como de elecciones léxicas, cfr. GEORGES BATAILLE, *El erotismo*, Buenos Aires, Sur, 1960, pp. 27-68.

<sup>36</sup> VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 491.

acceder al espacio de la interioridad, en el cual el cuerpo «está dormido en todas tus salivas», es decir, yace a la espera de despertarse en la materia amorosa de la palabra poética. Tan sólo en esta unión entre los cuerpos y con su propio cuerpo el poeta tiene acceso a los «depósitos de luz», a la manifestación inmanente de la palabra.

Es este el poema erótico de Valente que resume de forma más equilibrada y cumplida su reflexión acerca de la coincidencia entre eros/sagrado, materia espiritual y palabra poética. El signo lingüístico, materialidad del significante y volatilidad sonora del significado, es uno con el cuerpo y supone los mismos rasgos y el mismo trato. En esta perspectiva hay que leerse el período conclusivo, ya que puede entenderse como expresión del deseo de una noche perpetua, es decir, de una infinita unión tanto erótica como literaria, con el consiguiente rechazo del alba, que es el momento en el cual cesa la experiencia unitiva con el cuerpo y la poesía. De ahí que el sintagma «no amanece el cantor», que también es el título del poemario, indicaría el estadio anterior a la revelación por la cual se engendra la palabra, donde el signo lingüístico todavía posee la totalidad de las posibilidades de significación.<sup>37</sup>

En este sentido, *Paisaje con pájaros amarillos* supone un desafío importante, ya que el cuerpo amado, el cuerpo del otro, es un cuerpo ausente, que la muerte ha llamado a sí.

En la sección anterior, Valente anticipa la idea de un cuerpo que se disuelve y cuya materia se confunde con la materia del mundo para alcanzar el sosiego que sólo puede otorgar la pérdida del nombre:

LA FILTRACIÓN aérea de los cuerpos en la transparencia de la luz. El viento ha empujado los oscuros alvéolos del llanto a los desagüeros de París. No quedan ya residuos de la muerte. Tú bajas sosegado hasta este día. Lo saludas en paz. Y quién podría ahora arrebatarle esta imagen de ti que ni siquiera a ti te pertenece. Ser sólo del olvido, dices. Cuerpo que se confunde con el aire. No tienes nombre, tenuemente borrado, al fin.<sup>38</sup>

La aniquilación del yo empírico, asumida de forma discontinua a partir de *Poemas a Lázaro*, a través de la lección de *Mandorla* llega a un punto crucial, es decir, al anhelo de una anonimía total, tema que será central en las páginas de *Fragmentos de un libro futuro*.

En *Paisaje con pájaros amarillos*, la nada del no ser a la cual está condenado el hijo difunto, supone una negatividad contundente, que toda la sección replica con su tono elegíaco y melancólico. Sin embargo, el poeta consigue volcar esta ausencia para que sea una nada positiva, de la cual pueda renacer la identidad del otro dentro del lenguaje. Toda la sección es un intento de restablecer, dentro del espacio del poema, el simulacro del otro, para que se pueda llegar a una unión entre padre e hijo.

<sup>37</sup> Señalamos una de las interpretaciones quizás más agudas de este poema, que consigue recuperar la tradición nada menos que provenzal para explicar el proceso de desposesión que actúa Valente. El artículo, breve pero muy intenso explica toda la línea impersonal y su relación tanto con los orígenes de la poesía romance como con lo erótico, cfr. GIORGIO AGAMBEN, *No amanece el cantor*, en *En torno a la obra de José Ángel Valente*, ed. por JACQUES ANCET, ROSA ROSSI y AMÉRICO FERRARI, Madrid, Alianza Universidad, 1996, pp. 47-57, pp. 47-57.

<sup>38</sup> VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 495.

El cuerpo amado, y ahora ausente, ya ha perdido por completo los rasgos de individualidad que le eran propios: «CUERPO de un desconocido. Levantamiento de tu cuerpo en el atardecer anónimo. Ya no quedaba en ti señal alguna que te hiciera nuestro». <sup>39</sup> La pérdida de identidad del otro se explicita, más adelante, cuando el poeta no consigue encontrar el signo definitivo, el nombre secreto, para llamar a la vida quien ha muerto, determinando así, por un lado, el fracaso de la palabra poética; por otro, el progresivo despojamiento del yo, que de esta manera converge de forma progresiva en la misma nada que subyace en la palabra poética: «YO CREÍ que sabía un nombre tuyo para hacerte venir. No sé o no lo encuentro. Soy yo quien está muerto y ha olvidado, me digo, tu secreto». <sup>40</sup>

Esta fusión entre cuerpo ausente y cuerpo en disolución en el espacio del poema se figura de forma parecida a la entrada en la *mandorla*, despojada de referentes sexuales, aunque aquí no se dé el encuentro, necesario para la unión, entre los cuerpos: «PAISAJE sumergido. Entré en ti. En ti entreme lentamente. Entré con pie descalzo y no te hallé. Tú, sin embargo, estabas. No me viste. No teníamos ya señal con que decirnos nuestra mutua presencia. Cruzarse así, solos, sin verse. Pájaros amarillos. Transparencia absoluta de la proximidad». <sup>41</sup>

La superación de la conciencia individual y la ascensión de un yo anónimo, universal y colectivo, pasa por un reconocimiento del otro que lleva a disolver las fronteras entre los individuos, algo que puede cumplirse solamente asumiendo la muerte del otro como muerte de uno mismo: «AHORA ya sé que ambos tuvimos una infancia común o compartida, porque hemos muerto juntos. Y me mueve el deseo de ir hasta el lugar donde estás para depositar junto a las tuyas, como flores tardías, mis cenizas». <sup>42</sup>

Sin embargo, esta muerte ritual no puede considerarse un mero artificio retórico o una proyección psicológica. Entre las páginas de *Paisaje de pájaro amarillos* se vislumbra la terrible y trágica posibilidad de que la ausencia del cuerpo amado pida la ausencia del propio cuerpo, es decir, allí donde la palabra poética falle en resucitar al otro, la promesa de unión en el amor reside en converger en la nada de la muerte, que es renuncia y supresión del propio cuerpo. El nombre secreto, ese nombre que se sitúa más allá del mero simulacro, se revela tan sólo «al fin», cuando yo y tú se reconocen mutuamente en la nada del origen: «SABÍAS que sólo al fin sabía yo tu nombre. No el que te perteneciera, sino el otro nombre, el más secreto, aquél al que aún pertenecías tú». <sup>43</sup>

### 3 CONCLUSIONES

Como se ha visto, una vez trazados los límites de un supuesto ciclo del cuerpo dentro de la escritura valentiana, es posible destacar una progresión importante tanto a nivel estético como conceptual para la entera obra de Valente. *Mandorla*, *El fulgor* y, en parte,

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 497.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 498.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 499.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 500.



*No amanece el cantor*, manifiestan una evolución con respecto al trato reservado al cuerpo y al significado que este adquiere para describir un complejo mundo conceptual. La actitud pesimista del amor melancólico, típico de la escritura temprana, desaparece con el descubrimiento del erotismo que, a partir de su vertiente sexual, se convierte rápidamente en el pulso necesario para unir elementos aparentemente lejanos como el sexo, el cuerpo, la muerte y la palabra poética. En Valente, el erotismo ha de verse como forma ontológica de entender el amor y la creación poética, y en el cual convergen de forma armónica e indisoluble materia y palabra.

### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGAMBEN, GIORGIO, *No amanece el cantor*, en *En torno a la obra de José Ángel Valente*, ed. por JACQUES ANCET, ROSA ROSSI y AMÉRICO FERRARI, Madrid, Alianza Universidad, 1996, pp. 47-57. (Citato a p. III.)
- BATAILLE, GEORGES, *El erotismo*, Buenos Aires, Sur, 1960. (Citato a p. 110.)
- BORJA RODRÍGUEZ, MARÍA JOSÉ, *El latido erótico de la palabra en Mandorla de José Ángel Valente*, en «Estudios humanísticos. Filología», xxvi (2004), pp. 55-66. (Citato a p. 99.)
- DÍAZ ARMAS, JESÚS, *José Ángel Valente, poeta abisal*, en «Campo de Agramante», xvii (2012), pp. 33-36. (Citato a p. 108.)
- JANKÉLÉVITCH, VLADIMIR, *La morte*, Torino, Einaudi, 2009. (Citato a p. 109.)
- LÓPEZ CASTRO, ARMANDO, *Lectura de José Ángel Valente*, Universidad de León y Secretariado de Publicaciones de la Universidades de Santiago de Compostela, 1992. (Citato a p. 93.)
- *En el límite de la escritura. Poesía última de José Ángel Valente*, Ourense, Abano editores, 2002. (Citato alle pp. 104, 106.)
- NÓVOA SANTOS, ROBERTO, *Patografía de Santa Teresa de Jesús y el instinto de la muerte*, Madrid, Javier Morata Editor, 1927. (Citato a p. 109.)
- PEINADO ELLIOT, CARLOS, *Arquitectura y fragmento. Análisis de El fulgor de José Ángel Valente*, en «Revista de Literatura», xlv (2003), pp. 501-530. (Citato a p. 105.)
- TERRY, ARTHUR, *José Ángel Valente: el cuerpo y el lugar de la escritura*, en *Material Valente*, ed. por CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, Gijón, Júcar, 1994. (Citato a p. 106.)
- VALENTE, JOSÉ ÁNGEL, *Obras completas I*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006. (Citato alle pp. 96-103, 107-112.)
- *Obras completas II*, ed. por CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008. (Citato alle pp. 94, 99, 101-106, 108.)

### PAROLE CHIAVE

Erotismo; cuerpo; poesía; José Ángel Valente; *Mandorla*; *El fulgor*; *No amanece el cantor*.

### NOTIZIE DELL'AUTORE

Stefano Pradel ha ottenuto il dottorato di ricerca presso l'Università degli Studi Trento con una tesi sull'estetica del frammento nella poesia di José Ángel Valente, la cui monografia derivante (dal titolo *Vértigo de las ceniza: estética del fragmento en José Ángel Valente*) gli è valsa il "XVIII Premio Gerardo Diego para la investigación literaria". È stato docente a contratto di Lingua e traduzione spagnola e Letteratura spagnola presso l'Università di Parma e insegna traduzione spagnolo-italiano presso l'I.S.I.T. (Istituto Accademico per interpreti e traduttori) di Trento. Attualmente è assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Trento con un progetto sulla relazione tra pittura e scrittura nell'opera poetica di Antonio Gamoneda.

[stefano.pradel@hotmail.com](mailto:stefano.pradel@hotmail.com)


### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

STEFANO PRADEL, *Escribir en/de los cuerpos: erotismo y metapoesía en José Ángel Valente*, in «Ticontre. Teoría Texto Traducción», x (2018), pp. 93–114.

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



### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoría Texto Traducción» 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.

«IO CHE BRUCIAVO DI PASSIONE».  
RAPPRESENTAZIONI DELL'EROS INQUIETO NELLA  
POESIA FEMMINILE DEL SECONDO NOVECENTO

CARMEN BONASERA – *Università di Pisa*

A partire dal XX secolo la nozione di melancolia ha acquisito una fisionomia nuova, allineandosi generalmente con le patologie mentali e gli stati depressivi. A rimanere inalterato, tuttavia, è l'antico legame tra psicopatologia e impulso erotico, nonché la percezione aristotelica della melancolia come peculiarità del genio artistico. Appurato il vincolo tra disturbo mentale, eros e creazione artistica, risulta interessante esplorarne la proiezione nella poesia femminile contemporanea. Infatti, ad accomunare numerose poetesse attive nel secondo Novecento sono le vicende biografiche segnate da traumi psicologici e tendenze autodistruttive, oltre che il carattere introspettivo della produzione poetica e l'accento sulla rappresentazione della corporeità e delle passioni erotiche, malgrado l'incombenza della psicosi. Ci si propone quindi di approfondire lo studio delle testualizzazioni del corpo e dell'erotismo femminile problematico in una selezione di autrici coeve e dal vissuto tragico, tra cui l'italiana Rosselli, la statunitense Plath e l'argentina Pizarnik. Sebbene per tutte il paradigma fondamentale sia un senso di inquietudine derivante dalle reali patologie depressive, nella creazione artistica esso coesiste con un impulso erotico-vitalistico spesso trascurato da una critica eccessivamente legata al biografismo. Al contrario, questo contributo riscontra la presenza di un intreccio dicotomico tra passione e angoscia e quindi capace di prestare tali poetiche a una prospettiva interpretativa nuova e complessa.

Since the beginning of the XX<sup>th</sup> century the notion of melancholy has gained a new perspective, generally aligning with mental illness and depressive syndromes. Nevertheless, the ancient relation between psychopathology and erotic impulse has remained unaltered, as has the Aristotelian perception of melancholy as a prerogative of the artistic genius. Given such bond between mental illness, eroticism and artistic creation, this study proposes to explore its projection in XX<sup>th</sup>-century female poetry. Indeed, in the second half of the century many female poets shared difficult and traumatic biographical experiences, as well as an introspective approach to poetry and a focus on the representation of body and sexuality, despite psychosis and suicidal tendencies. Therefore, this essay proposes to examine the textualization of the female body and of problematic eroticism in a transnational selection of XX<sup>th</sup>-century female authors, namely Amelia Rosselli, Sylvia Plath, and Alejandra Pizarnik. A disquieting sense of depression is central in each poetess, due to their real-life experiences and traumas; nevertheless, it coexists with a vitalistic and erotic impulse that has been usually neglected by biographically-driven critical studies. On the contrary, the comparative scope of this contribution seeks to define the presence of a dichotomy between passion and anguish, thus allowing for new and more complex interpretations.

Ay, in the very temple of Delight  
Veil'd Melancholy has her sovran shrine

JOHN KEATS, *Ode on Melancholy*

Al ragionare di melancolia, la più diffusa raffigurazione nell'immaginario collettivo trova indubbia corrispondenza con la languida sofferenza di un soggetto femminile, colto in un momento di sconforto, struggimento o nostalgia. L'incisione *Melencolia I* (1514) di Albrecht Dürer, che ritrae una figura alata, androgina ma tendente al femminile, in atteggiamento pensoso, è forse una delle prime e più note testimonianze della rappresentazione allegorica femminile dello stato melancolico. Tuttavia, sin dalle formulazioni classiche, questa sindrome è sempre stata considerata inestricabilmente legata alla genialità maschile, come attesta la celebre affermazione attribuita ad Aristotele nei *Problemata* (XXX, 1): «Perché tutti gli uomini che si sono distinti nella filosofia, nella vita pubblica,

nella poesia o nelle arti sono melanconici, e alcuni fino al punto di ammalarsi delle malattie dovute alla bile nera?».<sup>1</sup> Ciononostante, l'evoluzione delle teorie psicoanalitiche ha inciso nella determinazione fisiognomica della melancolia, allineandola progressivamente ai disturbi mentali e agli stati depressivi che affliggono un numero rilevante di artisti, in particolare di sesso femminile. Oltre a ciò, malgrado le molteplici vesti indossate dalla sindrome melancolica nel corso dei secoli, è rimasto inalterato il legame tra lo squilibrio psicofisico e l'impulso erotico, confluito nel cosiddetto *mal d'amour*. In questo paradigma, dunque, tre interrogativi preliminari definiscono lo statuto dell'*eros* melancolico nella cultura occidentale moderna e contemporanea, e gli stessi guideranno la riflessione di questo saggio: il primo riguarda la definizione biologica della melancolia come sindrome affettiva e psicofisica, e mira a riconoscerne il ruolo all'interno della dicotomia con la categoria biologico-culturale dell'*eros*; il secondo prende in considerazione l'influenza dell'*eros* inquieto nella cultura e nell'arte, appurando il vincolo tra disturbo mentale e capacità immaginativa; infine, il terzo è volto a indagare la sua effettiva predominanza in un genere biologico o nell'altro: a tal proposito, la riflessione incontra un fecondo campo di applicazione nella poesia femminile contemporanea, scenario costellato di personalità tormentate da passioni contrastanti. In particolare, un percorso analitico comparatistico nella produzione poetica di tre autrici attive nel secondo Novecento (l'italiana Amelia Rosselli, la statunitense Sylvia Plath e l'argentina Alejandra Pizarnik) offre una prospettiva esemplare sulla dicotomia poetica tra passione erotica e inquietudine melancolica: nonostante la diffusa enfasi critica sull'influenza della patologia mentale nella loro arte, in essa è possibile riscontrare gradi di coesistenza della melancolia con un impulso erotico-vitalistico finora trascurato.

## I IL GENIO INQUIETO: EROS E MELANCONIA NELLA CULTURA E NELLA PSICOANALISI

Il concetto di melancolia (dal greco antico μέλας, *melas*, 'nero', e χολή, *chole*, 'bile'), sindrome affettiva morbosamente pessimistica e depressiva, ha origine nella teoria medico-fisiologica ippocratica, ed è stato al centro del pensiero culturale, letterario e artistico sin dagli albori della civiltà occidentale. Sulla natura melancolica sono stati elaborati trattati medici, estetico-filosofici, studi di teoria della letteratura e storia dell'arte, e permane tuttora un certo interesse verso la sua intersecazione con la ricerca psichiatrica, nonché con le teorie letterarie e sociologiche più recenti, tra cui i *Cultural Studies*, i *Gender and Queer Studies*, gli studi di ambito postmoderno e postcoloniale.<sup>2</sup> La centralità

1 Si veda l'edizione italiana con testo a fronte: ARISTOTELES, *La «melancolia» dell'uomo di genio*, a cura di CARLO ANGELINO e ENRICA SALVANESCHI, Genova, Il Melangolo, 1981, p. 10 ss.

2 Una rassegna di studi sul tema melancolico, seppur essenziale, non può prescindere dal segnalare i seguenti contributi: i fondamentali MARSILIO FICINO, *Sulla vita*, Milano, Rusconi, 1965, ROBERT BURTON, *L'anatomia della malinconia*, a cura e con pref. di JEAN STAROBINSKI, trad. da GIOVANNA FRANCI, Venezia, Marsilio, 1994, EMIL KRAEPELIN, *Trattato di Psichiatria*, Milano, Vallardi, 1907, SIGMUND FREUD, *Lutto e melancolia*, in *Opere*, prefazione di CESARE LUIGI MUSATTI, Torino, Bollati Boringhieri, 1976, vol. VIII, RAYMOND KLIBANSKY, ERWIN PANOFSKY e FRITZ SAXL, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Nendelen, Kraus Reprint, 1979; in ambito femminista: LUCE IRI-

della nozione di melancolia nella sensibilità occidentale è attestata dalla sua persistenza in tutte le epoche, dalla sua nobilitazione attraverso il diffuso accostamento con l'ideale di genio, nonché dalle sue estrinsecazioni non solo in campo medico, ma anche artistico, iconografico, letterario, musicale, estetico, filosofico, sociologico e antropologico. Tutto ciò dimostra l'intrinseca complessità del concetto e la sua profonda divergenza dalla comune patologia depressiva.

Com'è noto, le prime teorie riguardanti tale sindrome si inserivano in una visione pressoché cosmogonica della natura umana, ritenendo che quest'ultima fosse profondamente influenzata dalla combinazione, equilibrata o meno, di quattro umori o fluidi organici presenti in ogni individuo (flegma, sangue, bile gialla, bile nera). L'eccesso di un umore e la conseguente predominanza di questo sugli altri tre sembrava provocare uno squilibrio, con ripercussioni anche gravi: il permanente eccesso di bile nera, ad esempio, era cagione di un vasto gradiente di temperamenti depressivi cronici, che Julia Kristeva descrive come «un gouffre de tristesse, douleur incommunicable qui nous absorbe parfois, et souvent durablement, jusqu'à nous faire perdre le goût de toute parole, de tout acte, le goût même de la vie»: <sup>3</sup> la melancolia. Ciononostante, lo stato melancolico, per la sua propensione alla riflessività e all'esasperazione della sensibilità individuale, è stato frequentemente giudicato prerogativa di abilità intellettive fuori dal comune, o addirittura la loro principale forza ispiratrice, il *furor poeticus*. Conseguentemente, l'idea di *genio* si intreccia al campo del disturbo psicologico, determinando la diffusa visione della creatività artistica come condizionata da sindromi quali depressione, disturbo bipolare, isteria, schizofrenia e altre patologie nervose. La nobilitazione del genio maschile disturbato ha trovato terreno fertile in epoca rinascimentale, in particolare con la filosofia neoplatonica di Marsilio Ficino; ha avuto poi seguito nel Romanticismo inglese e tedesco, in cui la sofferenza melancolica idealizzata si è rivelata uno dei caratteri peculiari alla sensibilità dell'artista, se non addirittura il presupposto per l'espressione del sublime: ne è un caso esemplare la *Ode on Melancholy* di John Keats, che racchiude la natura ambigua e contraddittoria della melancolia, combinazione di angoscia e diletto, e la sua capacità di instillare una particolarissima sensibilità solo in pochi individui eletti. Se è vero, infatti, che l'arte è capace di dare rappresentazione al sentimento melancolico, allo stesso modo per poter godere di espressione, essa necessita di una sensibilità estetica particolarmente esasperata, quindi profondamente melancolica.

GARAY, *Speculum de l'autre femme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974, ELAINE SHOWALTER, *The Female Malady. Women, Madness and English Culture 1830-1980*, Harmondsworth e New York, Penguin Books, 1987, JULIA KRISTEVA, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, JULIANA SCHIESARI, *The Gendering of Melancholia. Feminism, Psychoanalysis and the Symbolics of Loss in Renaissance Literature*, Ithaca, Cornell University Press, 1992, JUDITH BUTLER, *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford, Stanford University Press, 1997; infine, gli studi più recenti: STANLEY W. JACKSON, *Melancholia and Depression. From hippocratic times to modern times*, New Haven, Yale University Press, 1986, JENNIFER RADDEN, *The Nature of Melancholy. From Aristotle to Kristeva*, Oxford, Oxford University Press, 2000, JONATHAN FLATLEY, *Affective Mapping. Melancholia and the Politics of Modernism*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2008, MARTIN MIDDEKE e CRISTINA WALD (a cura di), *The Literature of Melancholia. Early Modern to Postmodern*, New York, Palgrave Macmillan, 2011, JEAN STAROBINSKI, *L'inchiostro della malinconia*, trad. da MARIO MARCHETTI, postfazione di FERNANDO VIDAL, Torino, Einaudi, 2014.

<sup>3</sup> KRISTEVA, *Soleil noir*, cit., p. 13.

Successivamente, col diventare oggetto di studio medico e scientifico, la melancolia si è rivestita di categorizzazioni e configurazioni più simili a quelli di una patologia, e progressivamente si è allineata con il disturbo depressivo *tout court*. È l'interpretazione freudiana (*Trauer und Melancholie*, 1917) a cui qualsiasi studio sulla melancolia deve necessariamente fare riferimento: tentando di definirne le ragioni fisiologiche e psichiche, Freud ha avuto il merito di scardinare la classica teoria biologica degli umori come ragione principale del carattere melancolico, traslandone le cause nella sfera esperienziale; alla radice della sua riflessione, egli ha accostato il sentimento melancolico all'esperienza del lutto, configurando entrambe come diversi tipi di reazione a un senso di perdita:

La melanconia è psichicamente caratterizzata da un profondo e doloroso scorporamento, da un venir meno dell'interesse per il mondo esterno, dalla perdita della capacità di amare, dall'inibizione di fronte a qualsiasi attività e da un avvilitamento del sentimento di sé che si esprime in autorimproveri e autoingiurie e culmina nell'attesa delirante di una punizione. [...] nel lutto non compare il disturbo del sentimento di sé, ma per il resto il quadro è lo stesso. Il lutto profondo, ossia la reazione alla perdita di una persona amata, implica lo stesso doloroso stato d'animo, la perdita d'interesse per il mondo esterno [...], la perdita della capacità di scegliere un qualsiasi nuovo oggetto d'amore [...], l'avversione per ogni attività che non si ponga in rapporto con la sua memoria.<sup>4</sup>

La divergenza fondamentale della melancolia dal lutto consiste nell'elaborazione di una simile perdita, che nel caso della melancolia corrisponde ad una risposta patologica e fallimentare, la quale determina un senso di autocritica, «uno straordinario avvilitamento del sentimento di sé, un enorme impoverimento dell'Io».<sup>5</sup> Viceversa, l'esperienza del lutto metabolizza la perdita attraverso un temporaneo investimento dell'intera quantità di energia psichica solamente sull'oggetto perduto, investimento che in ultima istanza contribuisce a superare il trauma. Al contrario, il soggetto patologico, dopo aver investito molta energia libidica nell'oggetto, è incapace di riconoscere l'abbandono subito e si trova a interiorizzare proprio l'oggetto perduto. Questo paradosso tra autocritica e identificazione con l'oggetto perduto è giustificato da Freud con il riferimento al narcisismo, una sorta di sostituzione dell'investimento amoroso: denota così la natura della melancolia, intimamente complessa e ambivalente, tesa tra perdita e identificazione:

La melanconia, dunque, deriva una parte delle proprie caratteristiche dal lutto e l'altra parte dalla regressione che procede dalla scelta oggettuale di tipo narcisistico al narcisismo. Da un lato la melanconia è, come il lutto, una reazione alla perdita effettiva dell'oggetto d'amore, ma, al di là di questo, essa è ancorata a una condizione che nel lutto normale non compare [...]: la perdita dell'oggetto d'amore diventa un'ottima occasione per far valere e mettere in rilievo l'ambivalenza insita nella relazione amorosa.<sup>6</sup>

Il presupposto alla base del processo psichico che sfocia nella melanconia è una forte fissazione su un destinatario, ma tale investimento di energia sembra avere scarsa resisten-

<sup>4</sup> FREUD, *Lutto e melanconia*, cit., p. 103.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 105.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 110.

za, poiché è stato messo in pratica su basi narcisistiche, ovvero dando priorità al ripiegamento sull'Io: «l'identificazione narcisistica con l'oggetto si trasforma poi in un sostituto dell'investimento amoroso; l'esito di ciò è che, nonostante il conflitto con la persona amata, non è necessario abbandonare la relazione amorosa»,<sup>7</sup> dato che una volta liberata, l'energia libidica è impossibile da eliminare. In conclusione, la melancolia si configura in senso psicoanalitico come un disturbo narcisistico, derivante da un senso di perdita riguardante un oggetto esterno, ma rivolto intimamente verso l'Io. Si giustifica dunque il rapporto tra temperamento melanconico e l'investimento erotico, legame che rimonta alla teoria pulsionale freudiana: la melancolia è quindi definita come una delle estrinsecazioni della natura dicotomica delle pulsioni e delle energie psichiche, comprovata poi a livello pratico dall'alternanza di fasi depressive ed energetico-creative presente nei soggetti disturbati.<sup>8</sup> Inoltre, il concetto di perdita sul quale Freud focalizza la propria interpretazione corrisponde anche a un sentimento di assenza legato al difficile rapporto dell'essere umano con la dimensione temporale, che è particolarmente giustificata nel paradigma moderno: il collasso delle principali narrative idealistiche e l'impressione postbellica di una realtà illogica determinano un senso di disillusione, alienazione e transitorietà, in cui la sfera temporale è necessariamente coinvolta. All'interno di questa temperie socio-culturale e di un simile senso di disillusione, la melancolia risulta essere nient'altro che un effetto collaterale.

Successivamente, il temperamento melanconico è stato adottato dalla ricerca antropologica e sociologica perché ritenuto fondamentale nella costruzione psicologica e culturale del soggetto, soprattutto riguardo all'identità sessuale, di genere ed etnica; per questo motivo ha acquisito una posizione di prestigio nei *Gender Studies* e nella critica post-coloniale. Malgrado storicamente la melancolia sia stata considerata una sindrome peculiare agli uomini d'intelletto, il suo studio come affezione femminile costituisce una delle chiavi interpretative per la ricerca *Gender* e contribuisce allo sviluppo dell'indagine psicoanalitica sul legame tra genere femminile e sindromi depressive. Nonostante le teorizzazioni freudiane non associassero in modo particolare la sindrome melanconica con la soggettività femminile, tra diciannovesimo e ventesimo secolo le apparenti sindromi isteriche tipicamente femminili venivano giustificate con la scansione delle fasi biologico-riproduttive peculiari alla donna, colpevoli, in teoria, di provocare squilibri psicofisici.<sup>9</sup> In più, si ritiene convenzionalmente che l'identificazione del concetto di melancolia con il genere femminile sia determinata dal suo progressivo accostamento con la depressione *tout court*, insieme alla rilevante incidenza di tale patologia nelle donne.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 109.

<sup>8</sup> Alla preliminare contrapposizione tra pulsioni sessuali e pulsioni dell'Io, Freud fa seguire il dualismo tra pulsioni di morte, che tendono a far tornare l'organismo a una situazione di inattività pre-organica, e pulsioni di vita (sessuali e di autoconservazione), che si oppongono a tale annullamento immediato, complicando il percorso vitale e garantendo così la continuazione della vita. Cfr. SIGMUND FREUD, *Al di là del principio di piacere*, in *Opere*, prefazione di CESARE LUIGI MUSATTI, Torino, Bollati Boringhieri, 1976, vol. IX.

<sup>9</sup> SHOWALTER, *The Female Malady. Women, Madness and English Culture 1830-1980*, cit. La diagnosi clinica delle presunte sindromi depressivo-melanconiche o isteriche associate particolarmente a individui femminili, tuttavia, non ha trovato poi riscontri affidabili in psichiatria, cfr. RADDEN, *The Nature of Melancholy*, cit., p. 43 ss.



Il boom della sensibilità critica femminista nella seconda metà del Novecento ha poi catalizzato l'intera riflessione sulla melancolia, sia nella sua elaborazione psicoanalitica che culturale. Ricostruire la cronologia dell'indagine sulla melancolia nell'ambito degli studi di genere non può prescindere dal menzionare i più celebri contributi, come *The Female Malady* (1987), in cui Elaine Showalter discute le principali sindromi psichiatriche che hanno delineato in modo improprio i contorni della figura femminile in epoca moderna, e *Soleil Noir. Dépression et mélancholie* (1987), in cui Julia Kristeva adotta il modello freudiano del lutto per applicarlo all'oggetto materno, considerando la sessualità femminile come la prospettiva fondamentale da cui interpretare l'incidenza delle sindromi depressive nelle donne. Il tema della melancolia è poi tornato al centro della riflessione femminista negli anni Novanta, con *The Psychic Life of Power* (1997), in cui Judith Butler teorizza l'identità di genere attraverso lo studio della melancolia, configurandola come un processo psichico conflittuale determinato dalla perdita identificazione col genitore, ovvero un processo intrinseco alla costruzione di un'identità di genere, specialmente in un contesto sociale eteronormativo. Altrettanto importante è *The Gendering of Melancholia* (1992) di Juliana Schiesari, in cui la melancolia, ora vista come pratica di ordine culturale, è la base per una discussione sulle distinzioni di genere in merito alla genialità melanconica maschile, sopravvalutata a discapito di quella femminile, che invece è stata creduta più vicina alla follia.

Dall'*excursus* teorico appena illustrato si conclude che il temperamento melanconico, pur nella sua variegata fisionomia, non solo si lega inestricabilmente alla sfera della sensibilità e delle passioni, ma si configura anche come una cifra applicabile alle dinamiche di costruzione dell'identità di genere. Quale miglior ambito per lo studio della melancolia amorosa, o alternativamente dell'*eros* inquieto, se non la lirica femminile, in cui le due dimensioni godono di espressione privilegiata. Lo studio delle dinamiche psichiche nella poesia femminile rientra nel ventaglio di *topoi* della pratica dei *Gender Studies*, ma l'analisi testuale e tematica del presente saggio si propone come chiave per aprire nuove prospettive ermeneutiche: queste, come sarà esposto più avanti, delineranno un paradigma volutamente revisionistico nei confronti di produzioni interpretate finora alla luce perlopiù delle vicende biografiche.

## 2 LA LIRICA FEMMINILE CONTEMPORANEA E IL SUO LEGAME CON LA PSICOPATOLOGIA

Generalmente, la peculiarità più facilmente attribuita alla scrittura poetica femminile sembra essere un impulso all'introspezione autobiografica, mirato alla costruzione di una nuova identità alternativa a quella proposta per secoli dal canone maschile. La presa di coscienza moderna della necessità di un proprio posto nel panorama culturale ha fatto sì che le donne rimodellassero la veste che la scrittura maschile aveva cucito addosso alla loro figura, in cerca di «un linguaggio “altro” che desse forma e memoria al “femminile”». <sup>10</sup> La marca distintiva che rende riconoscibile la scrittura femminile sembra essere

<sup>10</sup> BIANCAMARIA FRABOTTA, *Letteratura al femminile. Itinerari di lettura a proposito di donne, storia, poesia, romanzo*, Bari, De Donato, 1980, pp. 9-10.



il tentativo di un ripiegamento su di sé, sulla propria identità, sul proprio corpo; avendo sofferto una condizione di inferiorità rispetto alla controparte maschile, l'identità è il primo elemento da riconquistare e rivendicare con forza: «Plus la société les empêchait de dire "Je", plus elles l'écrivaient dans leurs textes», scrive Béatrice Didier.<sup>11</sup> Analogamente, il fine specifico della poesia femminile si concretizza nell'espressione confessionale dell'autentico, nella rappresentazione del sé non mediata da filtri, che spesso si traduce in un'espressività tagliente, in una registrazione quasi impietosa dei moti dell'animo, possibilmente in maniera più forte rispetto alla controparte maschile. Ciò non determina solo una scelta di temi autobiografici o mirati all'analisi del sé, ma anche un moto autoriflessivo avvertito anche a livello biografico, con la predilezione per l'isolamento e la solitudine, di cui la conseguenza più tragica è una discesa irrefrenabile verso la follia, la psicosi e il suicidio: «lo sguardo dentro di sé – la volontà di penetrare il mistero, di vedere quel che c'è al di là della soglia – può condurre all'abisso, all'inquietante nulla, non più schermato dal filtro delle convenzioni», afferma Paola Mastrocola.<sup>12</sup>

Oltre a determinare una scelta tematica dominata dalla corporeità e dalle passioni, il ripiegamento introspettivo peculiare alla lirica stabilisce anche una naturale connessione tra letteratura femminile e tendenze psichiche, tra arte, donna e passioni in contrasto, che ha destato particolare interesse nella critica recente.<sup>13</sup> Caratteristica tipica di tutte le raffigurazioni letterarie di figure femminili con istinti autodistruttivi o melanconici è sempre un intreccio con il tema passionale, inteso sia come sofferenza, *mal d'amour*, sia come ricerca di libertà sessuale, espressione di una mente instabile e tormentata di fronte a dure repressioni sociali. Nel corso del Novecento, sono numerose le istanze di autrici geniali ma mentalmente instabili, continuamente tese tra impulsi vitalistici e temperamenti melanconici, se non addirittura vere e proprie sindromi depressive e tendenze autodistruttive, spesso culminate nel suicidio. Tuttavia, il loro percorso artistico è stato frequentemente interpretato alla luce dell'esperienza biografica, determinando una critica psicoanalitica e patografica volta banalmente a riconoscere i sintomi dei disturbi psicopatologici che scandirono i loro reali percorsi di vita. Il caso più eclatante è quello della statunitense Sylvia Plath (Boston, 1932 - Londra, 1963):<sup>14</sup> a partire dalla sua precoce morte per suicidio, si è instaurato un vero e proprio culto, riguardante inizialmente non tanto le qualità estetiche della sua opera, quanto la sua figura e la sua vicenda biografica. La valutazione critica della sua produzione è stata per molto tempo indissolubilmente legata alla scoperta dei suoi tormenti privati, tanto che la sua opera poetica è stata giudicata non

11 BÉATRICE DIDIER, *L'Écriture-femme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 19.

12 PAOLA MASTROCOLA, *Prefazione*, in *L'altro sguardo. Antologia di poetesse del Novecento*, a cura di GUIDO DAVICO BONINO e PAOLA MASTROCOLA, Milano, Mondadori, 2010, p. viii.

13 Cfr. ad esempio, BETH BASSEIN, *Women and Death. Linkages in Western Thought and Literature*, Westport, Greenwood Press, 1984; MARGARET HIGONNET, *Frames of Female Suicide*, in «Studies in the Novel», XXII/2 (2000); SANDRA GILBERT, *The Supple Suitor. Death, Women, Feminism, and Assisted or Unassisted Suicide*, in «Tulsa Studies in Women's Literature», XIV/2 (2005).

14 Sulla biografia e la poetica di Sylvia Plath si segnalano: JACQUELINE ROSE, *The Haunting of Sylvia Plath*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1992, CHRISTINA BRITZOLAKIS, *Sylvia Plath and the Theatre of Mourning*, Oxford e New York, Clarendon Press, 1999, LINDA WAGNER-MARTIN, *Sylvia Plath. A Literary Life*, Basingstoke e New York, Palgrave Macmillan, 2003, JO GILL (a cura di), *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*, New York, Cambridge University Press, 2005.

convincente, particolarmente in quei componimenti in cui la voce sembra voler esprimere un positivo sentimento di affermazione e presentare un ideale di rinascita; al contrario, si è preferita un'interpretazione che li immagina progredire verso un sempre più ossessivo e imperioso senso di morte. Molti contributi hanno insistito sulla mancanza di un sentimento di speranza o riconciliazione nell'ultima produzione, enfatizzando, al contrario, la presunta inevitabile discesa verso l'oblio.<sup>15</sup> Un'istanza analoga è stata quella dell'italiana Amelia Rosselli (Parigi, 1930 - Roma, 1996),<sup>16</sup> la cui interpretazione letteraria si è fatta spesso suggestionare dalla sua marginalità e irriducibilità a qualsiasi movimento artistico del secondo Novecento, nonché dalle sue drammatiche patologie. Una notevole porzione di saggistica sull'opera rosselliana ha enfatizzato la sua affiliazione con un paradigma di prassi poetica confessionale, attraverso il quale l'autrice esprime tematiche gravemente sofferte. Pur riconoscendo, in certi casi, una volontà di fuga dalla prima persona singolare e valorizzando una più essenziale componente stilistico-linguistica, si sono evidenziati l'intimismo e la tragicità di componimenti che risentono profondamente della malattia dell'autrice e della sua consapevolezza di vivere in un mondo in eterno conflitto, per cui non sembra esserci alcuna via d'uscita al senso oppressivo di desolazione, neanche attraverso l'amore.<sup>17</sup> Un terzo e ultimo caso simile ai precedenti è quello dell'argentina

- 15 Blosser afferma che nel caso appaiano lampi di riconciliazione, «they turn out to be illusory and dangerous» (SILVIANNE BLOSSER, *A Poetics on Edge. The Poetry and Prose of Sylvia Plath. A study of Sylvia Plath's poetic and poetological development*, Bern, Peter Lang Publishing, 2001, p. 2); Schwartz e Bollas sostengono che la vita della poetessa sia inscindibile dalla sua poesia, in un complesso unitario in cui il disturbo mentale e il suicidio sono «a convergence of actions, inner and outer» (MURRAY M. SCHWARTZ e CHRISTOPHER BOLLAS, *The Absence at the Center. Sylvia Plath and Suicide*, in «Criticism», XVIII/2 (1976), p. 148); secondo Alvarez, i componimenti «agiva[no] come una strana potente lente di ingrandimento che filtrava e riplasmava con intensità straordinaria la sua vita quotidiana» (AL ALVAREZ, *Il dio selvaggio*, Milano, Rizzoli, 1975, p. 36), e sono assimilabili all'arte Estremista che, di fronte agli orrori delle guerre mondiali, tenta di dare forma alla mortalità rivolgendosi sulla propria psiche (*ivi*, p. 245).
- 16 Sulla biografia e la poetica di Amelia Rosselli, si segnalano: EMMANUELA TANDELLO e GIORGIO DEVOTO (a cura di), *Trasparenze*, supplemento a «Quaderni di poesia», XVII-XIX, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, FLORINDA FUSCO (a cura di), *Amelia Rosselli*, Palermo, Palumbo, 2007, JENNIFER SCAPPETTONE, *Locomotrix. Selected Poetry and Prose of Amelia Rosselli*, Chicago, University of Chicago Press, 2012.
- 17 Giudici evidenzia l'importanza della «componente di vita vissuta, per non dire *confessional*» nella scrittura rosselliana, a cui associa l'esperienza del disagio psichico e della sindrome persecutoria che la afflisse fino al suicidio (GIOVANNI GIUDICI, *Per Amelia: l'ora infinita*, in *Amelia Rosselli*, a cura di FLORINDA FUSCO, Palermo, Palumbo, 2007, pp. 230-234, p. 231). Pasolini, analizzando la rilevanza dei lapsus linguistici, scrive che «[i]l tema dei lapsus è un piccolo tema secondario e irrisorio rispetto i grandi temi della Nevrosi e del Mistero che percorrono il corpo di queste poesie» (PIER PAOLO PASOLINI, *Notizia su Amelia Rosselli*, in *Amelia Rosselli*, a cura di FLORINDA FUSCO, Palermo, Palumbo, 2007, pp. 223-225, p. 225); Fusco sostiene che i testi rosselliani «nascono dall'accettazione di uno stato di vita solitario e di un'ineluttabile desolazione interiore [...] Anche l'impulso amoroso non promette alcuna quiete, al contrario, coincidendo con un'impossibile conciliazione, si trasforma in ulteriore impulso di guerra. [...] L'amore è sempre osteggiato, pericoloso irraggiungibile. La presenza amorosa è nuova battaglia e soffocamento del proprio spazio esistenziale e creativo. Il rapporto amoroso non può che essere scissione e impossibilità, frustrazione o martirio» (FUSCO, *Amelia Rosselli*, cit., p. 91, p. 97), e pur rifiutando i giudizi discriminatori, Re afferma che il ruolo del disturbo psichico nella poesia della Rosselli sia quello di spingerla alla contemplazione della morte (LUCIA RE, *Variazioni su Amelia Rosselli*, in *Amelia Rosselli*, a cura di FLORINDA FUSCO, Palermo, Palumbo, 2007, pp. 249-251, p. 249).

Alejandra Pizarnik (Avellaneda, 1936 - Buenos Aires, 1972),<sup>18</sup> la cui poetica è stata spesso interpretata attraverso luoghi comuni e paradigmi affrettati, quali la morte, la malinconia e la solitudine, come segnali di uno squilibrio psichico, tralasciando invece tematiche più cogenti, tra cui la ricerca linguistica e verbale: la riflessione sull'inquietudine pizarnikiana si è fondata sulla contraddizione tra il concetto di silenzio e il bisogno ossessivo di espressione, che accompagna il graduale aggravarsi del suo reale stato psichico che la condurrà poi a una morte prematura.<sup>19</sup>

In ultima istanza, pur appurando che la lirica femminile è particolarmente incline al ripiegamento introspettivo e alla sincerità esasperata, ciò non giustifica un'interpretazione meramente biografica del testo poetico; allo stesso modo, pur riconoscendo che il paradigma essenziale delle tre poetiche prese in esame è un senso di inquietudine necessariamente derivante da sofferti stati patologici, non è legittimata la giustificazione del testo attraverso l'*erlebnis* autoriale, in una sorta di ricerca spasmodica di sintomi e presagi nel testo. Contrariamente alle interpretazioni illustrate finora, dunque, le produzioni delle tre autrici offrono complessi spunti di approfondimento su prospettive opposte: non solo l'angosciante melancolia e l'istinto suicida, piuttosto il loro intreccio con l'impulso erotico-vitalistico, incarnato nell'enfasi sulla corporeità ed espresso in un variegato gradiente di testualizzazioni. Si propone quindi un percorso analitico fondato su incursioni comparatistiche, mirato a configurare da un lato l'esasperazione della melancolia, dall'altro l'esplosione della pulsione erotica, non solo come tendenze contrastanti all'interno della psiche individuale, ma anche come paradigmi letterari entro i quali è possibile interpretare l'espressione poetica, sul modello orlandiano di *formazione di compromesso*.<sup>20</sup> Infine, l'individuazione di elementi che riconducono alla pulsione vitale ed erotica serve a introdurre un discrimine tra la scrittura poetica e la traiettoria biografica, nonostante l'impostazione confessionale e intimista che potrebbe lasciar credere il contrario: tra questi elementi, i nuclei fondamentali sui quali si concentrerà l'analisi saranno perlopiù le diverse raffigurazioni della corporeità, le suggestioni erotiche in antitesi con le allusioni al suicidio, i simbolici contrasti cromatici, le personificazioni con l'immaginario naturalistico e la dicotomia insanabile tra il dubbio malinconico e la speranza della cura. Il fine ultimo di questo itinerario analitico è di riabilitare la scrittura poetica e salvarla dalla comune considerazione di impietosa testimonianza di un suicidio annunciato.

18 Sulla biografia e la poetica di Alejandra Pizarnik, si segnalano: MARÍA NEGRONI, *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003, CRISTINA PIÑA, *Alejandra Pizarnik. Una biografía*, Buenos Aires, Corregidor, 2006, FEDERICA ROCCO, *Una stagione all'inferno. Iniziazione e identità letteraria nei diari di Alejandra Pizarnik*, Venezia, Mazzanti Editori, 2006, ARTURO DONATI et al., *“En la otra orilla de la noche”. En torno a la obra de Alejandra Pizarnik*, Roma, Aracne, 2012.

19 Secondo Soncini, alla perdita di fiducia nella parola poetica corrisponde la rinuncia alla speranza di poter dare voce alla propria inquietudine «La palabra [...] revela toda su insuficiencia, puesto que no sabe detener el flujo desbordante e impuro de las múltiples “voces”» (ANNA SONCINI, *Itinerario de la palabra en el silencio*, in «Cuadernos Hispanoamericanos», v (1990), p. 4); Molina ha dichiarato che la poetica pizarnikiana segue ossessivamente due paradigmi opposti: la nostalgia per l'infanzia perduta e, accanto a questa, una spaventosa pulsione di morte, con esiti straordinariamente drammatici e perturbanti (ENRIQUE MOLINA, *La hija del insomnio*, in «Cuadernos Hispanoamericanos», v (1990), p. 5)

20 «Una manifestazione semiotica – linguistica in senso lato – che fa posto da sola, simultaneamente, a due forze psichiche in contrasto diventate significati in contrasto», FRANCESCO ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1987, p. 211.

### 3 TRA INQUIETUDINE E PASSIONE: UN PERCORSO ANALITICO

Le poetiche di Rosselli, Plath e Pizarnik divergono profondamente nella traiettoria creativa, nonostante condividano un senso di forte affinità, quasi una sorellanza, nella considerazione critica comune che le dipinge come *poétesses maudites*. Con sfumature proprie e variabili, tutte e tre presentano un intreccio tra la passione esasperata e lacerante, testimoniata dall'insistenza simbolica su una corporeità frammentaria, e l'implacabile senso angoscioso di malessere, che progressivamente sfocia in una volontà malcelata di autodisintegrazione. Ad esempio, in «I tuoi occhi di ceramica» di Amelia Rosselli, il tema amoroso si caratterizza come un continuo dubbio, un prolungarsi all'infinito di una serie illimitata di atti mancati; accanto a questo, tuttavia, è presente una linea tematica erotico-sessuale che si estrinseca nella testualizzazione frammentaria del corpo:

I tuoi occhi di ceramica, le tue membra lussuose  
 la tua vigliacca pelle fanno di me il più forte  
 degli schiavi d'amore. Impertinente fu la mia  
 vita finché si scontrò con la tua lussuria, tetto  
 coniugale con tutte le carte in ordine. Il disordine  
 della mia passione attirò il tuo petto di bracie  
 le mie sconvolgenti frasi d'imploro commossero  
 i tuoi occhi pieni di lacrime, cibo preferito  
 degli dei scanzonati. [...]  
 Amare frasi andai ripetendo finché non ti rintracciai  
 sul tuo trono di viande e di disperazioni. Due  
 azioni mi portarono vicino a te: la tua frase  
 ignorante e il tuo cuore di tufo, seppellito  
 oramai nelle mie lunghe braccia trionfanti d'amore  
 e di lussuria regina della notte e delle stelle.<sup>21</sup>

In questo testo, le allusioni alla lussuria, alle parti del corpo e all'incontro sessuale sono eclissate dal riferimento alla fredda perfezione degli «occhi di ceramica», alla disperazione, al «cuore seppellito». L'incrocio di *eros* e inquietudine trova espressione in quell'«amare», la cui ambiguità semantica permette di scorgervi inizialmente l'erotica allusione al verbo amare, subito soffocata però dall'accostamento con «frasi», che suggerisce una connotazione infelice. La stessa allusione alla fredda ed eburnea perfezione corporea è riscontrabile anche nella descrizione del corpo femminile privo di vita di «Edge», scritto da Sylvia Plath appena sei giorni prima del suicidio:

The woman is perfected.  
 Her dead

<sup>21</sup> *I tuoi occhi di ceramica*, (1-9, 13-18), da *Variazioni belliche* (1964), in AMELIA ROSSELLI, *L'opera poetica*, a cura di STEFANO GIOVANNUZZI, prefazione di EMMANUELA TANDELLO, Milano, I Meridiani Mondadori, 2012, p. 164.

Body wears the smile of accomplishment,  
The illusion of a Greek necessity

Flows in the scrolls of her toga,  
Her bare

Feet seem to be saying:  
We have come so far, it is over.<sup>22</sup>

L'intero componimento è centrato sull'espressione della morte come conquista di uno stato di quiete e perfezione, acuita dal riferimento all'antichità classica, in cui il suicidio era visto come un audace gesto di coraggio e onore. Il testo prosegue con l'insistenza sull'assenza di colore e sulla vacuità, attraverso l'inquietante riferimento ai figli, anch'essi morti, paragonati a serpenti bianchi rannicchiati in posizione fetale attorno a brocche di latte vuote («Each dead child coiled, a white serpent,/One at each little/Pitcher of milk, now empty», 9-11). Se la sottile allusione all'infanticidio contribuisce a dipingere una scena dai contorni nettamente sinistri e angoscianti, improvvisamente il tono acquista una forte impronta vitalistica, se non addirittura erotica:

She has folded

Them back into her body as petals  
Of a rose close when the garden

Stiffens and odors bleed  
From the sweet, deep throats of the night flower.<sup>23</sup>

Al momento della morte, la donna ha raccolto i figli dentro di sé, così come la rosa racchiude i suoi petali al crepuscolo. Il ritorno archetipale nel ventre materno è confermato dalle languide e voluttuose immagini floreali e dalla menzione del verbo *to bleed*, che insinuano un sottile richiamo all'organo genitale femminile e al ciclo mestruale, quindi necessariamente al campo semantico della fertilità, presentando la morte come un'irresistibile tentazione erotica. Il testo si chiude con un'apparente nota di rassegnazione, l'immagine della luna che vigila, distante e disinteressata rispetto alla tragedia appena consumata:

The moon has nothing to be sad about,  
Staring from her hood of bone.

She is used to this sort of thing.  
Her blacks crackle and drag.<sup>24</sup>

22 *Edge*, (1-8), da *Ariel* (1965), in SYLVIA PLATH, *Collected Poems*, a cura di TED HUGHES, London, Faber e Faber, 1981, p. 272.

23 *Edge*, (12-16), da *Ariel* (1965), in *ivi*, pp. 272-273.

24 *Edge*, (17-20), da *Ariel* (1965), in *ivi*, p. 273.

Tuttavia, il disinteressamento della luna, anch'essa tradizionale simbolo di fertilità, potrebbe essere interpretato in maniera positiva: la luna non si rattrista della morte poiché è abituata ad assistervi; essa non è che uno stato naturale, un passaggio necessario all'interno del ciclo vitale dell'esistenza umana. Il legame tra pulsione erotica ed elemento naturalistico si ritrova anche in «Amantes»<sup>25</sup> di Alejandra Pizarnik, in cui si assiste a un'esplosione di erotismo, colto nelle sue sfumature più intense:

una flor  
           no lejos de la noche  
           mi cuerpo mudo  
       se abre  
 a la delicada urgencia del rocío

Grazie alla scelta di una simbologia fortemente erotica, come il riferimento al fiore, al corpo muto che «se abre», alla rugiada, che rimanda al vitalistico immaginario acquatico, e grazie all'impiego di una scansione dei versi che ricorda il movimento della respirazione, il componimento trasuda un erotismo esasperato, poiché colto in una tensione estrema tra violenza e dolcezza, come dimostra l'ossimoro «delicada urgencia» riferito alla rugiada.

Nella produzione di Plath, un'altra sfaccettatura della pulsione vitale è la possibilità di fusione con la natura. «Ariel» è la descrizione esasperatamente ermetica di una donna che galoppa in sella al proprio cavallo in campagna, all'alba. Si apre su una scena statica, ma appena la donna comincia a cavalcare si assiste ad una metamorfosi per cui essa si fonde con il proprio destriero («God's lioness,/How one we grow,/Pivot of heels and knees!», 4-6), tanto da non discernere più i dettagli dell'ambiente circostante («The furrow/split and passes», 6-7; «Shadows./Something else/Hauls me through air», 14-15). Alcune delle immagini sono da interpretare in chiave erotica: ad esempio, la fusione con l'animale e l'immagine fallica della freccia dei versi finali; la trasformazione della donna in figura maschile richiama lo shakespeariano spirito androgino Ariel, fusione di maschile e femminile. Infine, la donna si fonde con la cavalcata stessa verso il sole, un potente occhio fiammeggiante: l'io abbandona le sue vesti umane, si fonde con la natura e il genere animale per giungere al fatidico volo suicida, in cui la morte acquista una dimensione estatica.

And  
 Am the arrow,  
  
 The dew that flies  
 Suicidal, at one with the drive  
 Into the red

Eye, the cauldron of morning.<sup>26</sup>

25 da *Los trabajos y las noches* (1965), in ALEJANDRA PIZARNIK, *Poesía completa*, a cura di ANA BECCIÚ, Barcelona, Editorial Lumen, 2003, p. 159.

26 *Ariel*, (26-31), da *Ariel* (1965), in PLATH, *Collected Poems*, cit., pp. 239-240.

La stessa connessione erotico-naturalistica è riscontrabile, seppur raramente, anche nella produzione di Amelia Rosselli: «Una tua faccia ha sì contorni umani»,<sup>27</sup> dimostra la resistenza del tema amoroso-carnale, e testimonia la connessione della pulsione vitale non solo con la corporeità dell'interlocutore, ma anche con l'elemento naturalistico: «Una tua faccia ha sì contorni umani/un tuo gesto è davvero primaverile e/un tuo guardarmi è la prima delle cose/a cui penso quando – nel vivido primeggiare/dei nuvoli pomeridiani – io con molta/lentezza cerco te» (1-5). L'amore, accostato in senso ossimorico con la disperazione, è sempre attraversato da una sensazione di dubbio e incertezza su cui si rovescia la psiche dell'io, testimoniando l'unione viscerale tra moti pulsionali amorosi e funesti. La medesima sensazione di incertezza è presente anche in «Io non so se la tua pelle»,<sup>28</sup> in cui la pulsione erotica sembra riuscire ad avere il sopravvento, passando ancora attraverso il riferimento alla corporeità, ma è comunque una prevaricazione adulterata dall'ombra di un «malessere»: «Io non so se la tua pelle liscia e bianca è contesa dai/grumi della mia pelle stanca e liscia ma il tuo malessere/mi penetra dentro le fibre più strette del mio corpo universale» (1-3). In questi versi, anche quando gli istinti erotici sembrano prevaricare sul pensiero di morte, un sottile rivolo di inquietudine rimane latente nell'espressione del dubbio («Io non so»), per poi esplodere nella manifestazione di un'angoscia lacerante che penetra fin «dentro le fibre più strette».

L'incertezza e il dubbio, dimensioni fortemente melanconiche, trovano particolare espressione nella prima Pizarnik, in cui, nonostante i lampi vitalistici siano improvvisi e vengano subito spenti dal diffuso senso di malinconia, la dimensione erotica è comunque presente. In «Mucho más allá»,<sup>29</sup> l'io si interroga sulla propria condizione esistenziale e sul senso ultimo della sua vita, sul destino finale che, una volta spento anche l'ultimo barlume di speranza, la trasporterà «mucho más allá». Il componimento è costellato di interrogazioni retoriche, nelle quali risuona una forte eco di amletica memoria: «¿Y qué si nos vamos anticipando/de sonrisa en sonrisa/hasta la última esperanza?» (1-3). L'immagine di apertura del testo proietta immediatamente il lettore nel baratro dell'incertezza: il richiamo ai termini «sonrisa» ed «esperanza» suggerisce una dimensione vitale e serena, che però l'io sceglie di oscurare con un'unica parola, «última», manifestando la supremazia dell'angosciante melancolia che rende il sorriso temporaneo, di circostanza. Nella strofa successiva, tuttavia, si assiste ad un mutamento radicale del tono: l'io si mostra in tutta la sua fragilità, spinto a denudarsi completamente di fronte alla vita, come conferma l'enumerazione di verbi con valore reversativo, apportato dal prefisso *des-*: *deshacerse*, *desangrarse*, *desplumarse*, *desequilibrarse*.

¿A qué, a qué  
este deshacerme, este desangrarme,  
este desplumarme, este desequilibrarme  
si mi realidad retrocede  
como empujada por una ametralladora  
y de pronto se lanza a correr,

27 da *Documento* (1976), in ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. 397.

28 da *Variazioni belliche* (1964), in *ivi*, p. 162.

29 da *Las aventuras perdidas* (1958), in PIZARNIK, *Poesía completa*, cit., p. 95.



aunque igual la alcanzan,  
hasta que cae a mis pies como un ave muerta?<sup>30</sup>

Nella seconda metà della strofa, al contrario, la voce poetica intende concentrarsi sull'istinto vitale, poiché comprende che la componente fondamentale dell'esistenza è costituita dalle continue sofferenze e lotte, spinta essenziale e necessaria per sentirsi vivo, malgrado il dolore che ne consegue:

Quisiera hablar de la vida.  
Pues esto es la vida,  
este aullido, este clavarse las uñas  
en el pecho, este arrancarse  
la cabellera a puñados, este escupirse  
a los propios ojos, sólo por decir,  
sólo por ver si se puede decir:  
«¿es que yo soy? ¿verdad que sí?»  
¿no es verdad que yo existo  
y no soy la pesadilla de una bestia?»<sup>31</sup>

Le visioni crude non solo formano parte delle esperienze di vita, ma ne costituiscono l'essenza profonda: soltanto dopo essere sopravvissuti alla sofferenza ci si accorge di esistere e di possedere un senso. Tra le forti e crude immagini di questa strofa, risalta in contrasto un verso di sconvolgente delicatezza, «¿es que yo soy? ¿verdad que sí?» (25), in cui l'io appare totalmente indifeso e disarmato, come se volesse chiedere al lettore se gli interrogativi sulla propria sensatezza siano condivisi. Nonostante tutti i disperati dubbi dei versi precedenti, l'io continua, imperterrito e instancabile, a lottare, a volersi sentire vivo, nonostante le tempie crepitino di inutile e accecante superbia, la quale impedisce all'uomo di rendersi conto che la morte non è altro che parte fondamentale dell'esistenza, una transizione necessaria, come aveva già intuito Plath:

Y con las manos embarradas  
golpeamos a las puertas del amor.  
Y con la conciencia cubierta  
de sucios y hermosos velos,  
pedimos por Dios.  
Y con las sienes restallantes  
de imbécil soberbia  
tomamos de la cintura a la vida  
y pateamos de soslayo a la muerte.<sup>32</sup>

Il testo si chiude in forma circolare, con la ripetizione dei primi versi, tornando al sorriso forse ingannatore con cui l'uomo sceglie di ricamare la propria vita, fino all'ultima speranza. Il soggetto ha finalmente compreso la necessità della morte, e decide di

<sup>30</sup> *Mucho más allá*, (10-17), da *Las aventuras perdidas* (1958), in *ibidem*.

<sup>31</sup> *Mucho más allá*, (17-27), da *Las aventuras perdidas* (1958), in *ivi*, pp. 95-96.

<sup>32</sup> *Mucho más allá*, (28-36), da *Las aventuras perdidas* (1958), in *ivi*, p. 96.

andarle incontro serenamente: quel che resta, nonostante la consapevolezza della fine, è il sorriso: «Pues eso es lo que hacemos./Nos anticipamos de sonrisa en sonrisa/hasta la última esperanza» (37-39). La pulsione vitale non è solo un improvviso lampo di circostanza nella poetica pizarnikiana, ma una dimensione alternativa valida e presente, alla quale il soggetto può riuscire ad accedere se accetta di impegnarsi in una lotta costante e disperata. La volontà di instancabile rinascita è centrale anche in «Lady Lazarus»<sup>33</sup> di Plath, fondata sul fascino del suicidio e sulla ciclica possibilità di resurrezione. Oltre a richiamare il leitmotiv tipicamente femminile della testualizzazione frammentaria del corpo («There is a charge/For the eyeing of my scars, there is a charge/For the hearing of my heart-/It really goes./And there is a charge, a very large charge/For a word or a touch/Or a bit of blood/Or a piece of my hair or my clothes», 57-64), il testo è rilevante anche per il finale, in cui l'io assume un tono di sfida particolarmente sprezzante e vendicatore: avverte l'interlocutore della sua capacità di risorgere dalle proprie ceneri, come la fenice, e di consumare gli uomini come fa il fuoco con l'ossigeno. L'immagine dell'io che emerge da questi ultimi versi è nettamente vittoriosa:

Herr God, Herr Lucifer  
Beware  
Beware.

Out of the ash  
I rise with my red hair  
And I eat men like air.<sup>34</sup>

Dunque, nonostante l'ossessione di Plath per le tematiche più angoscianti, vi sono testi, persino nell'ultima fase, nei quali è presente anche una sorprendente nota di speranza, conferita da immagini vitalistico-erotiche spesso veicolate dal colore rosso. Ad esempio, in «Tulips»,<sup>35</sup> il soggetto afferma subito la discrepanza cromatica tra il rosso acceso dei fiori e il bianco dominante nella camera d'ospedale in cui si trova: «The tulips are too excitable, it is winter here» (1). Mentre la camera sprigiona una calma acquiescente, trasmessa dai ripetuti accenni al colore bianco che è emblema cromatico della calma anestetizzante, irrompe la purpurea violenza dei tulipani: «The tulips are too red in the first place, they hurt me» (37), «Their redness talks to my wound, it corresponds» (40), «The vivid tulips eat my oxygen» (50). I fiori rossi, paragonati alla dolorosa ferita chirurgica della donna e alle sue cavità cardiache che fioriscono «out of sheer love of me» (62), si configurano quindi come il simbolo di una pulsione erotica che destabilizza la psiche.

L'enfasi sul vincolo erotico è imprescindibile anche nella poetica pizarnikiana, raggiungendo l'apice nella raccolta *Los trabajos y las noches* (1965), in cui l'io lirico focalizza il proprio slancio creativo sull'importanza della poesia e sulla passione, pur senza abbandonare l'uso di simboli e immagini angosciose e funeree. «Revelaciones» è costituita da

<sup>33</sup> da *Ariel* (1965), in PLATH, *Collected Poems*, cit., p. 246.

<sup>34</sup> *Lady Lazarus*, (79-84), da *Ariel* (1965), in *ivi*, pp. 246-247.

<sup>35</sup> da *Ariel* (1965), in *ivi*, p. 160.

un susseguirsi di temi sperimentati in tutta la produzione: il contesto notturno come momento privilegiato per la scrittura; l'importanza della parola poetica come strumento di autodefinizione e conoscenza; l'accostamento, attraverso il sintagma «deseo de morir», del tema della morte con il riferimento al desiderio sessuale e all'estasi fisica, ulteriore dimostrazione della dicotomia *eros*-melancolia:

En la noche a tu lado  
las palabras son claves, son llaves.  
El deseo de morir es rey.

Que tu cuerpo sea siempre  
un amado espacio de revelaciones.<sup>36</sup>

Non a caso, l'insonne Alejandra Pizarnik prediligeva le ore notturne per lavorare: di notte, le sue parole riuscivano ad unirsi nell'atto creativo come in un atto sessuale e a diventare chiavi di interpretazione; così, durante la notte, il corpo diventa uno spazio sia fisico che intellettuale, in cui la parola ha modo di rivelare una propria realtà. Il parallelismo tra corpo e parola, erotismo e poesia è rinnovato in *Destrucciones*:<sup>37</sup> «Del combate con las palabras ocúltame/y apaga el furor de mi cuerpo elemental». La carica erotica del componimento è contaminata da un velato senso di inquietudine, reso dall'impiego del campo semantico della guerra e della distruzione, a cui appartengono termini come «combate», «furor», e il titolo stesso, «destrucciones».

La stessa connessione tra violenza ed erotismo si riscontra anche in «La passione mi divorò giustamente»<sup>38</sup> di Rosselli: «La passione mi divorò giustamente/la passione mi divise fortemente/la passione mi ricondusse saggiamente/io saggiamente mi ricondussi» (1-4). In questo componimento, l'impostazione anaforica e simmetrica attorno a cui ruota il vocabolo «passione» contribuisce ad un'ambiguità interpretativa: la passione può essere una forza istintiva e carnale, che «divora» e «divide», ma anche un «saggio» impulso che «riconduce» l'io alla ragione. Più avanti, il testo precipita in un moto vorticosamente centripeto e iterativo, sempre mantenendo come fulcro la passione, a cui si aggiungono i concetti opposti e complementari di «bruciare» ed «estinguere», che per natura semantica possono essere letti come due ovvie incarnazioni di erotismo e morte, rispettivamente:

io che bruciavo di passione  
estinta la passione nel bruciare

io che bruciavo di dolore, nel  
vedere la passione così estinta.  
Estinguere la passione bramosa!  
Distinguere la passione dal

<sup>36</sup> da *Los trabajos y las noches* (1965), in PIZARNIK, *Poesía completa*, cit., p. 156.

<sup>37</sup> da *Los trabajos y las noches* (1965), in *ivi*, p. 158.

<sup>38</sup> da *Documento* (1976), in ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. 442.

vero bramare la passione estinta  
estinguere tutto quel che è

estinguere tutto ciò che rima  
con è: estinguere me, la passione

la passione fortemente bruciante  
che si estinse da sé.

Estinguere la passione del sé!  
Estinguere il verso che rima  
da sé estinguere perfino me<sup>39</sup>

All'estinzione delle passioni fa necessariamente eco lo spegnersi del sé («estinguere me») e della poesia stessa («estinguere tutto ciò che rima/con è»), suggerendo come senza l'impulso erotico non possano esistere né l'io, né la poesia. La tragica poetica rosselliana, dunque, sembra essere rischiarata da un impercettibile spiraglio di luce, espresso nella bruciante passione, la quale, se soffocata dall'inquietudine melanconica, porta inevitabilmente all'estinzione dell'io e della scrittura poetica. Questo *excursus* comparatistico si conclude tornando ad Alejandra Pizarnik e all'intreccio tra l'argomento erotico-sessuale e l'onnipresente immaginario di violenza e inquietudine, centrale nel breve poema in prosa «Lazo mortal»:

[...] Hacer el amor adentro de nuestro abrazo significó una luz negra: la oscuridad se puso a brillar. Era la luz reencontrada, doblemente apagada pero de algún modo más viva que mil soles. [...] el mortuorio color de los detenidos deseos se abrió en la salvaje habitación. El ritmo de los cuerpos ocultaba el vuelo de los cuervos. El ritmo de los cuerpos cavaba un espacio de luz adentro de la luz.<sup>40</sup>

La prima frase dimostra immediatamente l'unione delle due tendenze: la «luz negra», ossimoro legato a un presagio di morte, è la cifra interpretativa dell'atto sessuale; l'espressività ossimorica è confermata dalle frasi successive, in cui torna il campo semantico della luce, la quale, sebbene «apagada», spenta, è più vivida di mille soli. Inoltre, la paronomasia tra le parole «cuerpos» e «cuervos», corpi e corvi, è un'ulteriore manifestazione dell'intreccio simbolico tra la pulsione di vita e quella di morte. Non solo le due tendenze si intersecano: la pulsione erotico-sessuale risulta addirittura predominante su quella di morte, proprio perché il ritmo dei corpi riesce a nascondere il volo dei corvi, e a giungere, straordinariamente, alla luce.

<sup>39</sup> *La passione mi divorò giustamente...*, (10-24), da *Documento* (1976), in *ibidem*.

<sup>40</sup> *Lazo mortal*, da *El infierno musical* (1971), in PIZARNIK, *Poesía completa*, cit., p. 279.

## 4 CONCLUSIONI

Da questa rapida disamina si deduce chiaramente l'intreccio che lega la melancolia, seppur nelle sue diverse sfumature, e la passione erotica. Si intravede, inoltre, il suo effettivo ruolo di prerogativa per l'espressione dei moti interiori, richiamando alla memoria la connessione tra genio artistico e disturbo melanconico, categoria applicabile a maggior ragione anche alla sensibilità femminile. La ricorrenza di certi motivi, come la rappresentazione problematica della corporeità, l'identificazione con il lussuoso contesto naturalistico, la simbologia cromatica, l'accostamento violenza-passione, dimostra in ultima istanza che la creazione poetica si configura come il luogo privilegiato per la convivenza dei due temperamenti, melanconico e passionale. Nonostante il paradigma dell'inquietudine melanconica sia imprescindibile per le tre autrici, si è potuto osservare che l'espressione dell'erotismo riesce a irrompere nella traiettoria poetica, proponendosi come passione bruciante (Rosselli), come estasi sessuale e creativa (Pizarnik), o come fusione metamorfica con la natura (Plath). La dicotomia tra melancolia e passione si è dimostrata non solo ben radicata nell'intera cultura occidentale, ma anche preminente tra i *topoi* distintivi della scrittura poetica al femminile, che sembra essere naturalmente votata all'espressione dell'autentico. Dal momento che l'orizzonte della lirica femminile è vastissimo, esteso a perdita d'occhio attraverso secoli, aree geografiche e correnti letterarie, l'indagine appena conclusa non rappresenta che una minima parte delle possibili trattazioni dell'argomento, di cui ci si augurano futuri approfondimenti. Ciononostante, si è cercato di contribuire a diffondere una nuova e più vivida luce sull'arte di tre poetesse la cui energia e potenza creativa è stata spesso oscurata dalla risonanza delle proprie drammatiche vicende biografiche.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALVAREZ, AL, *Il dio selvaggio*, Milano, Rizzoli, 1975. (Citato a p. 122.)
- ARISTOTELES, *La «melanconia» dell'uomo di genio*, a cura di CARLO ANGELINO e ENRICA SALVANESCHI, Genova, Il Melangolo, 1981. (Citato a p. 116.)
- BASSEIN, BETH, *Women and Death. Linkages in Western Thought and Literature*, Westport, Greenwood Press, 1984. (Citato a p. 121.)
- BLOSSER, SILVIANNE, *A Poetics on Edge. The Poetry and Prose of Sylvia Plath. A study of Sylvia Plath's poetic and poetological development*, Bern, Peter Lang Publishing, 2001. (Citato a p. 122.)
- BRITZOLAKIS, CHRISTINA, *Sylvia Plath and the Theatre of Mourning*, Oxford e New York, Clarendon Press, 1999. (Citato a p. 121.)
- BURTON, ROBERT, *L'anatomia della malinconia*, a cura e con pref. di JEAN STAROBINSKI, trad. da GIOVANNA FRANCI, Venezia, Marsilio, 1994. (Citato a p. 116.)
- BUTLER, JUDITH, *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford, Stanford University Press, 1997. (Citato a p. 117.)
- DIDIER, BÉATRICE, *L'Écriture-femme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981. (Citato a p. 121.)

- DONATI, ARTURO, EMANUELE LEONARDI, GIOVANNA MINARDI *et al.*, "En la otra orilla de la noche". *En torno a la obra de Alejandra Pizarnik*, Roma, Aracne, 2012. (Citato a p. 123.)
- FICINO, MARSILIO, *Sulla vita*, Milano, Rusconi, 1965. (Citato a p. 116.)
- FLATLEY, JONATHAN, *Affective Mapping. Melancholia and the Politics of Modernism*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2008. (Citato a p. 117.)
- FRABOTTA, BIANCAMARIA, *Letteratura al femminile. Itinerari di lettura a proposito di donne, storia, poesia, romanzo*, Bari, De Donato, 1980. (Citato a p. 120.)
- FREUD, SIGMUND, *Lutto e melanconia*, in *Opere*, prefazione di CESARE LUIGI MUSATTI, Torino, Bollati Boringhieri, 1976, vol. VIII. (Citato alle pp. 116, 118, 119.)
- *Al di là del principio di piacere*, in *Opere*, prefazione di CESARE LUIGI MUSATTI, Torino, Bollati Boringhieri, 1976, vol. IX. (Citato a p. 119.)
- FUSCO, FLORINDA (a cura di), *Amelia Rosselli*, Palermo, Palumbo, 2007. (Citato a p. 122.)
- GILBERT, SANDRA, *The Supple Sutor. Death, Women, Feminism, and Assisted or Unassisted Suicide*, in «Tulsa Studies in Women's Literature», XIV/2 (2005). (Citato a p. 121.)
- GILL, JO (a cura di), *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*, New York, Cambridge University Press, 2005. (Citato a p. 121.)
- GIUDICI, GIOVANNI, *Per Amelia: l'ora infinita*, in *Amelia Rosselli*, a cura di FLORINDA FUSCO, Palermo, Palumbo, 2007, pp. 230-234. (Citato a p. 122.)
- HIGONNET, MARGARET, *Frames of Female Suicide*, in «Studies in the Novel», XXXII/2 (2000). (Citato a p. 121.)
- IRIGARAY, LUCE, *Speculum de l'autre femme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974. (Citato a p. 116.)
- JACKSON, STANLEY W., *Melancholia and Depression. From hippocratic times to modern times*, New Haven, Yale University Press, 1986. (Citato a p. 117.)
- KLIBANSKY, RAYMOND, ERWIN PANOFSKY e FRITZ SAXL, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Nendelen, Kraus Reprint, 1979. (Citato a p. 116.)
- KRAEPELIN, EMIL, *Trattato di Psichiatria*, Milano, Vallardi, 1907. (Citato a p. 116.)
- KRISTEVA, JULIA, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987. (Citato a p. 117.)
- MASTROCOLA, PAOLA, *Prefazione*, in *L'altro sguardo. Antologia di poetesse del Novecento*, a cura di GUIDO DAVICO BONINO e PAOLA MASTROCOLA, Milano, Mondadori, 2010. (Citato a p. 121.)
- MIDDEKE, MARTIN e CRISTINA WALD (a cura di), *The Literature of Melancholia. Early Modern to Postmodern*, New York, Palgrave Macmillan, 2011. (Citato a p. 117.)
- MOLINA, ENRIQUE, *La hija del insomnio*, in «Cuadernos Hispanoamericanos», V (1990). (Citato a p. 123.)
- NEGRONI, MARÍA, *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003. (Citato a p. 123.)
- ORLANDO, FRANCESCO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1987. (Citato a p. 123.)

- PASOLINI, PIER PAOLO, *Notizia su Amelia Rosselli*, in *Amelia Rosselli*, a cura di FLORINDA FUSCO, Palermo, Palumbo, 2007, pp. 223-225. (Citato a p. 122.)
- PIÑA, CRISTINA, *Alejandra Pizarnik. Una biografía*, Buenos Aires, Corregidor, 2006. (Citato a p. 123.)
- PIZARNIK, ALEJANDRA, *Poesía completa*, a cura di ANA BECCIÚ, Barcelona, Editorial Lumen, 2003. (Citato alle pp. 126-128, 130, 131.)
- PLATH, SYLVIA, *Collected Poems*, a cura di TED HUGHES, London, Faber e Faber, 1981. (Citato alle pp. 125, 126, 129.)
- RADDEN, JENNIFER, *The Nature of Melancholy. From Aristotle to Kristeva*, Oxford, Oxford University Press, 2000. (Citato alle pp. 117, 119.)
- RE, LUCIA, *Variazioni su Amelia Rosselli*, in *Amelia Rosselli*, a cura di FLORINDA FUSCO, Palermo, Palumbo, 2007, pp. 249-251. (Citato a p. 122.)
- ROCCO, FEDERICA, *Una stagione all'inferno. Iniziazione e identità letteraria nei diari di Alejandra Pizarnik*, Venezia, Mazzanti Editori, 2006. (Citato a p. 123.)
- ROSE, JACQUELINE, *The Haunting of Sylvia Plath*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1992. (Citato a p. 121.)
- ROSSELLI, AMELIA, *L'opera poetica*, a cura di STEFANO GIOVANNUZZI, prefazione di EMMANUELA TANDELLO, Milano, I Meridiani Mondadori, 2012. (Citato alle pp. 124, 127, 130, 131.)
- SCAPPETTONI, JENNIFER, *Locomotrix. Selected Poetry and Prose of Amelia Rosselli*, Chicago, University of Chicago Press, 2012. (Citato a p. 122.)
- SCHIESARI, JULIANA, *The Gendering of Melancholia. Feminism, Psychoanalysis and the Symbolics of Loss in Renaissance Literature*, Ithaca, Cornell University Press, 1992. (Citato a p. 117.)
- SCHWARTZ, MURRAY M. e CHRISTOPHER BOLLAS, *The Absence at the Center. Sylvia Plath and Suicide*, in «Criticism», XVIII/2 (1976). (Citato a p. 122.)
- SHOWALTER, ELAINE, *The Female Malady. Women, Madness and English Culture 1830-1980*, Harmondsworth e New York, Penguin Books, 1987. (Citato alle pp. 117, 119.)
- SONCINI, ANNA, *Itinerario de la palabra en el silencio*, in «Cuadernos Hispanoamericanos», v (1990). (Citato a p. 123.)
- STAROBINSKI, JEAN, *L'inchiostro della malinconia*, trad. da MARIO MARCHETTI, postfazione di FERNANDO VIDAL, Torino, Einaudi, 2014. (Citato a p. 117.)
- TANDELLO, EMMANUELA e GIORGIO DEVOTO (a cura di), *Trasparenze*, supplemento a «Quaderni di poesia», XVII-XIX, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003. (Citato a p. 122.)
- WAGNER-MARTIN, LINDA, *Sylvia Plath. A Literary Life*, Basingstoke e New York, Palgrave Macmillan, 2003. (Citato a p. 121.)



## PAROLE CHIAVE

Poesia femminile; *eros*; melancolia; critica psicoanalitica; critica comparatistica.

## NOTIZIE DELL'AUTRICE

Carmen Bonasera è dottoranda di ricerca in Filologia, Letteratura e Linguistica presso l'omonimo Dipartimento dell'Università di Pisa. I suoi interessi scientifici rientrano nel settore della Teoria della Letteratura e delle Letterature Compare, e sono attualmente rivolti all'analisi delle diverse costruzioni dell'io e alle strategie di *autofiction* nella lirica femminile del secondo Novecento, con particolare attenzione per le aree italiana, statunitense e ispano-americana.

[carmen.bonasera@fileli.unipi.it](mailto:carmen.bonasera@fileli.unipi.it)


## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

CARMEN BONASERA, «*Io che bruciavo di passione*». *Rappresentazioni dell'eros inquieto nella poesia femminile del secondo novecento*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», x (2018), pp. 115-135.

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.



## CORPO E TEMPO. EROS AND MELANCHOLY IN GËZIM HAJDARI'S TRANSMEDITERRANEAN POETICS\*

ALICE LODA – *University of Technology Sydney*

This article elaborates on the intersection between sensual imagery, melancholy and exophony in Gëzim Hajdari's *Poesie scelte (1990-2007)*, an anthology that presents extracts from nine of his poetic works, collecting together almost twenty years of poetic activity. Firstly, it provides a background to Hajdari's oeuvre, describing the context for the flourishing of his double language (Albanian-Italian). Secondly, it explores the characteristics of *Poesie scelte* and the significance of the work within Hajdari's intellectual journey. Thirdly, it analyses three main themes: otherness, body and eros. While these words are all foregrounding tropes in the collection, they surface with varying intensity in the different stages of Hajdari's poetics. The analysis illuminates the prevailing of otherness, in the first phase; body, in the central phase; and eros, in the mature phase. The examination of sensual tropes in *Poesie scelte* is read in light of Hajdari's progressive acquisition of the Italian language, and the development of his exophonic voice, and aims to trace the effect of movement in mobilising sensual imagery within the inner qualities of the versification process.

Questo articolo esplora le intersezioni fra immaginario sensuale, malinconia e esofonia nel volume antologico *Poesie scelte (1990-2007)* di Gëzim Hajdari. Il volume contiene estratti da nove sillogi hajdariane e si configura dunque come un quadro di sintesi di circa vent'anni di attività poetica. Una prima sezione contestualizza la poetica di Hajdari e descrive il progressivo sviluppo della sua lingua doppia (albanese e italiana). Una seconda sezione si concentra sulle peculiarità di *Poesie scelte* nel quadro della parabola poetica e intellettuale di Hajdari. In una seconda parte l'articolo si concentra su tre temi principali: alterità, corpo ed eros. Tutti questi termini si configurano come centri semantici nel percorso hajdariano; tuttavia affiorano con vari livelli di intensità in diverse fasi. L'analisi illumina il prevalere di un immaginario proiettato verso una percezione di alterità in una prima fase, verso il corpo in una fase intermedia e verso l'eros in una fase più matura. L'analisi dell'immaginario sensuale e delle figure del desiderio in *Poesie scelte* è sviluppata in luce dell'acquisizione progressiva dell'italiano da parte di Hajdari e della conseguente evoluzione della componente esofonica e mira a illuminare questi processi nei vari livelli della versificazione.

### I INTRODUCTION

Bie shi vazhdimisht  
në këtë  
vend

ndoshta ngaqë jam i huaj

Piove sempre  
in questo  
paese

forse perché sono straniero.<sup>1</sup>

In 1993, roughly one year after his forced migration to Italy, the Albanian poet Gëzim Hajdari published the above text as part of his first exophonic collection.<sup>2</sup> This text was destined to become an icon for the generation of migrant writers who arrived in Italy during the last three decades of the twentieth century, and who contributed to the building of an increasingly robust body of literary works in the Italian language. It was during

\* Acknowledgment: some background sections and findings of this article are based on my doctoral dissertation *Exophonic poetics in contemporary Italy* (ALICE LODA, *Exophonic Poetics in Contemporary Italy. Versification and Movement in the Works of Hasan Atiya Al Nassar, Barbara Pumbösel and Gëzim Hajdari*, PhD Dissertation, The University of Sydney, 2017).

<sup>1</sup> GËZIM HAJDARI, *Ombra di cane*, Frosinone, Dismisura, 1993, p. 47.

<sup>2</sup> See Section 2 below.

these crucial decades that Italy was transforming, as a result of socio-political regional and global dynamics and with increasing acceleration, into a migratory destination.<sup>3</sup> The early 1990s in particular, the period during which Hajdari initiated his translingual literary pathway, were critical years in terms of migration entering the public scene in Italy, and these years saw a notable emergence of works by migrant writers.<sup>4</sup> The first works to capture the wider attention of audiences, publishers and scholars were mostly autobiographical narratives addressing the journey and the initial stages of the authors' lives in Italy, thus works focusing on memorialising movement and passage. They were often co-authored with an Italian journalist or author, and gained significant dissemination early on in this period.<sup>5</sup> The genre of poetry, on the other hand, developed in a more peripheral yet fluid space, as I have previously noted.<sup>6</sup> Poems were mostly collected in dedicated anthologies with limited distribution, and they developed largely outside of editorial constraints.<sup>7</sup> Despite their key cultural and aesthetic significance, the corpus of works of this generation of migrant poets remained separate to a large extent from the rest of the Italian poetic production.<sup>8</sup>

Hajdari's short verse lends itself to at least three layers of reading, all of which are relevant for the present study. First of all, it recalls, through its sharp diction, a perception of alterity, where anthropomorphised natural elements are potential participants in constraining the subject. Secondly, the deictic form suggests the subject's incontrovertible location in a space that is nevertheless distant and exilic. Thirdly, the author's decision to inflect the text in two languages that flow parallel to each other (the Albanian version on the left hand page preceding the Italian one on the right) is suggestive of his will to immediately forgo to the idea of linguistic fixity. Furthermore, the distribution of the words in the double unfolding of the text, which reveals a strong correspondence between compositional balances in the two languages, suggests that the author pays an almost sculptural attention to the signifiers' plastic values. Words seem to be employed

- 3 See ASHER COLOMBO and GIUSEPPE SCIORTINO, *Gli Immigrati in Italia*, Bologna, Il Mulino, 2004; MARIA IMMACOLATA MACIOTI and ENRICO PUGLIESE, *L'esperienza migratoria: immigrati e rifugiati in Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2010.
- 4 See the pioneer works GRAZIELLA PARATI, *Mediterranean Crossroads: Migration Literature in Italy*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 1999; ARMANDO GNISCI, *Creolizzare l'Europa: letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi, 2003; for a comprehensive historical reconstruction see CHIARA MENGOZZI, *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Roma, Carocci, 2013, pp. 11-37.
- 5 On the early collaborative autobiographies and implications of co-authorship and linguistic editing see CATERINA ROMEO, *Meccanismi di censura e rapporti di potere nelle autobiografie collaborative*, in «Between», v/9 (2015), MENGOZZI, *Narrazioni contese*, cit., pp. 18-21.
- 6 See ALICE LODA, «Dolce era la notte». *Iraqi and Iranian poets in Italy: metrical-stylistic implications of translingual versification*, in «Italian Culture», XXXIII/2 (2015), p. 106.
- 7 The most renowned anthology of texts by migrant poets in contemporary Italy is *Ai confini del verso* edited by Mia Lecomte, who pioneered studies in this field (MIA LECOMTE (ed.), *Ai confini del verso*, Firenze, Le Lettere, 2006). Lecomte, together with Luigi Bonaffini, later published a selection of these texts in a bilingual edition (English and Italian): MIA LECOMTE and LUIGI BONAFFINI (eds.), *A New Map: The Poetry of Migrant Writers in Italy*, Los Angeles, Green Integer, 2007. The two anthologies feature works of twenty and seventeen poets respectively, including Gëzim Hajdari, Barbara Pumhösel, Božidar Stanišić, Vera Lucia de Oliveira, Hasan Al-Nassar.
- 8 For dynamics of reception see MIA LECOMTE, *Di un poetico altrove: poesia transnazionale italoфона (1960-2016)*, Firenze, Cesati, 2018, pp. 51-64.

as weighted materials, as *bodies*, and in the end their weight is distributed evenly in the two languages.

The poem can also serve as a first glimpse into the author's poetics. First of all, Hajdari is a migrant poet, who began to adopt what would become one of his languages of poetic expression (Italian) entirely in his adult life, and as a result of forced displacement. According to recent scholarship, his Italian poetics can be defined as exophonic, wherein exophony indicates the ability to produce creative works in a language other than one's mother tongue.<sup>9</sup> This is a common pattern in literature, particularly in the Italian context in which the coexistence of languages has been a foregrounding feature of the entire literary tradition.<sup>10</sup> In the present context, the notion of exophony frequently tends to more narrowly address the intersection of allophonic expression and migratory dynamics and it is within this semantic nuance that I employ the term herein.

This article will elaborate on the intersection between sensual imagery, melancholy and exophony in Gëzim Hajdari's *Poesie scelte (1990-2007)*.<sup>11</sup> After providing background information on the author and his works, it will explore three crucial themes related to three different inflections of sensual and melancholic imagery in different phases of Hajdari's poetics: otherness, foregrounding an initial phase; body, prevailing in a central phase; and eros, dominating a later phase. The article will contextualise the analysis of these three motifs within Hajdari's poetic interpretation of displacement and within the quality of his exophonic diction, so as to track their embodiment at the deepest levels of the versification process, in the materiality of the texts.

## 2 CONTEXT

### 2.1 THE DOUBLE LANGUAGE. GËZIM HAJDARI'S POETICS

Gëzim Hajdari, born in the small village of Hajdarai in Albania in 1957, is one of the most renowned voices within the poetics that emerged from the massive movement of people to Italy during the last three decades of the past century. Anthologised in a number of initial works that aimed to closely capture this phenomenon, he now possesses a consolidated corpus of translingual Italian-Albanian works that have been translated into several languages and are attracting a growing number of dedicated scholarly publications worldwide.<sup>12</sup> As one of the founders of the Albanian Republican party and

9 See MARJORIE PERLOFF, *Language in Migration: Multilingualism and Exophonic Writing in the New Poetics*, in «Textual Practice», XXIV/4 (2010); CHANTAL WRIGHT, *Writing in the 'Grey Zone': Exophonic Literature in Contemporary Germany*, in «GFL: German as a foreign language», III (2008); *Exophony and Literary Translation: What It Means for the Translator When a Writer Adopts a New Language*, in «Target», XXII/1 (2010).

10 See for example the seminal studies GIANFRANCO FOLENA, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1986 and *Il linguaggio del caos. studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

11 GËZIM HAJDARI, *Poesie scelte: (1990-2007)*, Nardò, Controluce, 2008, henceforth PS. To facilitate description, poems from PS are marked here with a progressive numeral in order of their appearance in the collection, followed by the abbreviation of the section (if relevant) and number of lines cited.

12 See in particular the three monographs ANDREA GAZZONI (ed.), *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, Isernia, Cosmo Iannone, 2010; ALESSANDRA MATTEI, 2014. *La besa violata: eresia e vivificazione nell'opera*

then of the Democratic party, he left his native country in 1992 in order to escape the violent and repressive atmosphere that characterised the post-communist years and the transition to democracy, and as a consequence of his life having been threatened due to his political and intellectual activities.<sup>13</sup> These circumstances are recalled and epicized in his renowned long poem *Poema dell'esilio*:

Dopo la sconfitta della Democrazia  
sono stato costretto ad abbandonare la patria, di notte,  
sotto la pioggia, senza una stretta di mano;  
perché minacciato di morte.  
È per questo che mi perdo nell'esilio, amici miei.

La mia unica colpa è stata di non aver accettato compromessi,  
denunciando gli abusi e i crimini del vecchio regime  
e quelli del nuovo regime di Berisha  
sulla stampa locale e nazionale.  
È per questo che mi sento felice in esilio, amici miei.<sup>14</sup>

Arriving at the port of Trieste on a windy night in April 1992 («portavo con me la tristezza: terra senza nome / e i manoscritti avvolti in fretta nel fazzoletto bianco» PS131, 4-5) and settling in Frosinone, Hajdari then began to patiently reconstruct his scholarly and poetic apprenticeship in his second language, Italian.<sup>15</sup> His first collection, *Ombra di cane* (1993), was followed by an impressive number of publications: poetry collections (the core of his aesthetic research) but also narratives, dramatic pieces, translations, and critical and scholarly publications.<sup>16</sup> Within the panorama of Italophone poetry of the 1990s, the disruptive force of his translingual verse immediately stood out: «Ho conosciuto Gëzim nel 1995, ad Agnone, durante un reading di poesia [...]». Quando fu

*di Gëzim Hajdari*, Roma, Ensemble, 2014; SARA DI GIANVITO, *In balia delle dimore ignote: la poesia di Gëzim Hajdari*, Nardò, Besa, 2015.

- 13 On the intersection between Albanian and Italian history and literature from a postcolonial perspective and for an analysis of the works of selected Albanian-Italian authors see EMMA BOND and DANIELE COMBERIATI (eds.), *Il confine liquido: rapporti letterari e interculturali fra Italia e Albania*, Nardò, Besa, 2013.
- 14 GËZIM HAJDARI, *Poema dell'esilio*, Santarcangelo di Romagna, Fara, 2005, pp. 12-14. See also GËZIM HAJDARI, *Breve panorama della poesia albanese dagli anni trenta ad oggi*, in «Kúmá», III/1 (2002), a scholarly counterpart to this work.
- 15 The poet attended university in Rome and simultaneously started to collaborate with several Italian journals and publishers (see ANDREA GAZZONI, *Introduzione. Cantare nel sisma dell'esilio*, in ANDREA GAZZONI (ed.), *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, Isernia, Cosmo Iannone, 2010, pp. 9-61). Today he is the director of the series "Erranze" for the publisher Ensemble.
- 16 Further poetic works include *Sassi contro vento*, Milano, Laboratorio delle Arti, 1995; *Corpo presente*, Tirana, Botimet Dritëro, 1999; *Antologia della pioggia*, Santarcangelo di Romagna, Fara, 2000; *Erbamara*, Santarcangelo di Romagna, Fara, 2001; *Stigmate*, Nardò, Besa, 2002; GËZIM HAJDARI, *Spine Nere*, Nardò, Besa, 2004; *Maldiluna*, Nardò, Besa, 2005; *Peligorga*, Nardò, Besa, 2007; and *Delta del tuo fiume*, Roma, Ensemble, 2015, this latter work published after PS. The travel writings include GËZIM HAJDARI, *San Pedro Cutud: viaggio negli inferi del tropico*, Santarcangelo di Romagna, Fara, 2004; *Muzungu: diario in nero*, Nardò, Besa, 2006.

il suo turno di lettura, i versi caddero sull'uditorio come schegge». <sup>17</sup> In 1997 Hajdari was awarded the Montale prize for an unpublished sylloge in Italian that later flowed into *Corpo presente*, one of the capstones of his explorations of body, matter and mobility. <sup>18</sup> This contributed to the diffusion of his work to a wider national and international audience.

The corpus of Hajdari's works constitutes a solid and quite homogeneous body of theoretical and aesthetic research revolving around the intersection of displacement and the human condition. Overall, his investigation relies on two pillars. Firstly, a civil inspiration leads his work to converge on an epic celebration of the displaced community through the different genres practiced, and to single out ontological and epistemological spaces that are opened due to the experience of movement. This view, which is instinctively and theoretically nourished from the beginnings of his literary activity, eventually leads the poet to individuate communality in displacement as the sole possible way to recover beauty, purity and a form of salvation:

I harbor immense esteem for exilic poets, who are symbols of the cultures of the worlds, who inspired and continue to inspire entire generations to a better life – a more pacific, human and tolerant one. They teach everybody how to be exiles and migrants, in order to share future and destiny. <sup>19</sup>

This research is constantly intersected with reflections on otherness and on the materiality of the body and its multiple connections with the outside world, which are both mobilised by the progressive acquisition of the exophonic language and the consequent rhetoricisation of the diction.

The second pillar in Hajdari's poetics is a focus on mobility, expressed on multiple levels of his versification practice. We can trace this in the exploration of diverse literary genres and in their frequent intermingling, but also in the intratextual dynamics of stylistic and linguistic hybridisation. Alessandra Mattei has adeptly linked this feature to Hajdari's composite and transnational intellectual background, which she suggests generates an extremely mobile transmediterranean word. <sup>20</sup> This aspect is mirrored in the linguistic, formal, and metrical-rhythmical aspects in his oeuvre.

Linguistically speaking, dynamics of hybridisation are extensively active on two levels. As mentioned above, the exophonic experience in Hajdari's work does not entail an abandonment of the mother tongue (which remains openly as a counterpoint and a generative actor in the shaping of the exophonic verse) but rather generates the need for a parallel and 'double' writing in his two languages («scrivo questi versi in italiano / e mi tormento in albanese» PS 132, 18-19). The majority of his collections are consequently published with the Albanian version on the left hand page and the Italian version on the right hand page.

<sup>17</sup> LUIGI MANZI, *La notte straniera di Gëzim Hajdari. La luna e la melagrana*, in GAZZONI, *Poesia dell'esilio*, cit., pp. 317-321, p. 317.

<sup>18</sup> The sylloge was published in *7 Poeti Del Premio Montale*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1991.

<sup>19</sup> GËZIM HAJDARI and ANITA PINZI, *An Ode to Exile. Interview to Gëzim Hajdari*, in «Warscapes» (2013), <http://warscapes.com/conversations/ode-exile>.

<sup>20</sup> MATTEI, 2014. *La besa violata: eresia e vivificazione nell'opera di Gëzim Hajdari*, cit., pp. 56, 60-61, 71.



Linguistic choices for exophonic authors represent a critical node. Many studies have outlined the significance of linguistic configurations in postcolonial literature in Italian (to which the works of authors of Albanian origin belong) and their importance as acts of talking back.<sup>21</sup> Simone Brioni in particular has conducted an effective investigation of linguistic strategies in Somali-Italian literature which proficiently weaves the Deleuzian notion of minor literature with translation theory, discussing the role of exophonic authors at the intersection with that of translators, and identifying a number of strategies of linguistic interaction in selected postcolonial texts, strategies which includes parallel texts.<sup>22</sup> This postcolonial discourse can be complemented by an investigation of Hajdari's case oriented towards the specific terrain where his double language flourishes, that is, poetic expression.

An initial trajectory for the expansion of this investigation is provided by literary theory, and in particular by Henri Meschonnic's theorisations on rhythm and poetic translation. Meschonnic defines rhythm as a mobile and anti-semiological notion which is responsible for the configuration of sense in the poetic discourse.<sup>23</sup> Poetic translation is consequently defined as the passage of rhythm from one language to another, through a decentring and subsequent reconfiguring of the movement of a specific subjectivity in a historicised discourse. This process most often takes the form of an in-depth encounter, a syntonic vibration of two distinct subjects in two parallel discourses and histories. For exophonic poets, dissimilarly to translators, the decentring and reconfiguring of rhythm will occur within the same subjectivity: a subjectivity in movement, able to encompass and profoundly hybridise the discourses involved.<sup>24</sup> Hajdari's linguistic positioning can be thus read as an embodiment and development of Meschonnic's theorised rhythmical encounter. It identifies a space where the poetic word arises as an effect of the continuous repositioning of the subject in a hybrid and double-folded history-discourse. This process precedes the actual semantic and rhythmical agglomeration of sense on the page, and determines the instinctive surfacing of a double word. This critical linguistic reduplication is in fact described by the poet himself as a spontaneous and natural rhythmical arising of a two-faced lexicon:

Scrivo parallelamente in tutte e due le lingue, quindi in albanese e in italiano  
e viceversa. Non si tratta di bilinguismo ma di una lingua doppia.<sup>25</sup>

<sup>21</sup> See SANDRA PONZANESI, *Paradoxes of Postcolonial Culture. Contemporary Women Writers of the Indian and Afro-Italian Diaspora*, Albany, State University of New York Press, 2004, pp. 167-184; SIMONE BRIONI, *The Somali within. Questions of Language, Resistance and Identity in "minor" Italian Writings*, Cambridge, Legenda, 2015, pp. 18-59; for the notion of talking back see GRAZIELLA PARATI, *Migration Italy: The Art of Talking Back in a Destination Culture*, Buffalo, University of Toronto Press, 2005, pp. 23-53.

<sup>22</sup> See BRIONI, *The Somali within*, cit., pp. 21-28; the notion of minor literature is theorised in GILLES DELEUZE and GUATTARI FÉLIX, *Kafka: Pour Une Littérature Mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.

<sup>23</sup> See HENRI MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, p. 99. See also HENRI MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.

<sup>24</sup> The notion of hybridity as employed in this study is grounded in HOMI BHABHA, *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994.

<sup>25</sup> GËZIM HAJDARI and GIULIA INVERARD, *Il poeta epico delle montagne maledette. Intervista a Gëzim Hajdari*, in «Comunicare Letterature Lingue», VII (2007), p. 302.

The relationship between the two languages in Hajdari's poetics is thus strictly non-hierarchical, and within a postcolonial perspective it provides a compelling example of the rhythmical erasure of power imbalances, a strategy of talking back which reflects an inwardly fluid subjectivity. This relationship is underlined by a strong alignment of compositional balances of poems in the two languages, involving macro-textual morphology, stanza divisions and overall balances between words and white spaces on the page. Actual signs of exchange between and hybridisation of the two languages must be traced on a further micro-textual level. Hajdari's verse often allows space for the emergence of multilingual inserts and neologisms forged on calques from Albanian. Amongst them is the famous *peligòrga*, which Hajdari introduces to translate the Albanian word *peligoryë*, the name of a solitary bird with green feathers native to the northern region of Darsia (where the poet was born and raised), a creature that will become one of the focal points of the mythical and epic reconstruction of the poet's origins. These zones of linguistic contact and hybridisation tend to increase in number as Hajdari's Italian diction matures, in parallel with the development of his gnoseological investigation into movement, exile and human nature, and as we will see, they reach a peak in the final sections of PS. In parallel, Italian words progressively enter the Albanian versions of the poems, confirming the reciprocity of the author's double linguistic operation.

A further area of transmediterranean interactions can be traced within the extensive process of metrical and rhythmical hybridisation. Hajdari tends, in fact, to transfer the semantic weight of prevailing metres of the Albanian popular and oral epic tradition (the heptasyllable and the octosyllable, primarily organised into quatrains) into his Italian diction, and to construct on the foundation of these metres the rhythmical pillars of his exophonic verse, especially during the central phase of his poetics. Moreover, a foregrounding accentual sensitivity that traverses all stages of his versification in Italian could be interpreted as a further sign of prosodic resistance of the mother tongue within his exophonic diction. PS represents the main synthesis of all of the above elements, and allows us to analyse the qualities of Hajdari's formal and semantic operations within an extensive and crucial timeframe.

## 2.2 SELF-ANTHOLOGICAL DIMENSIONS: *POESIE SCELTE* (1990-2007)

Structurally speaking, PS is organised into nine sections that are eponymous of nine previously published collections: *Erbamara*, *Antologia della pioggia*, *Ombra di cane*, *Sassi contro vento*, *Corpo presente*, *Stigmate*, *Spine nere*, *Maldiluna*, and *Peligòrga*.<sup>26</sup> The collection is the result of almost twenty years of poetic activity, and displays Hajdari's major poetic works within this timeframe, with the sole exception of *Poema dell'esilio*. Hajdari rearranges the sections in PS by the absolute composition date of the corresponding collections. The first two sections, EM and AP, include a selection from two juvenile works written in Albanian and then self-translated and published in Italy for the first time a number of years after his migration, and most importantly some time after the

<sup>26</sup> Henceforth the sections of PS will be abbreviated as follows: *Erbamara* EM, *Antologia della pioggia* AP, *Ombra di cane* OC, *Sassi contro vento* SC, *Corpo presente* CP, *Stigmate* STG, *Spine nere* SN, *Maldiluna* MD, *Peligòrga* PG.

composition and publication of his first exophonic collections (here anthologised in the ensuing OC, SC and CP). This aspect should be kept in mind when discussing semantic features intersecting with exophonic practice in PS. EM and AP reflect the early Hajdari on an imaginative level, but in terms of his versification practice in the second language, they in fact arise from a significantly more mature phase. They are also the sole example of self-translations in PS, with all other sections deriving from collections that flourished in the double language.

In PS, Hajdari significantly reduces the number of texts in each section with respect to the original collections, and introduces few new compositions.<sup>27</sup> Omissions and variants, including a comprehensive restoration of punctuation marks and a number of significant formal reformulations, seem on the whole to point towards Hajdari increasing and highlighting the formal and semantic correspondences between the various phases of his poetry; yet the inner values and individual meanings of the original collections are preserved through careful attention to the sections' internal balances.

Overall, PS can be considered the main synthesis and result of the author's circular work towards his corpus of texts. The persistent desire of disseminating strong iterative motifs, is here highlighted by the self-anthological dimension. All these elements confirm that the author conceives of his oeuvre as a whole and uninterrupted epic tale:

il disvelarsi definitivo di una forma lunga, un lungo poema che ricapitola tutta una poetica della relazione e la prepara a nuovi sviluppi 'con l'incessante lavoro di ricomposizione dei modi inventivi'.<sup>28</sup>

The system of intertextual and intratextual iterations includes extensive use of figures of repetition, with and without *variatio*, as well as decisive metrical, rhythmical and figurative reprises. On a semantic level, Hajdari insists on diverse incarnations of a fixed set of symbols, largely inherited from the Albanian popular and oral epic tradition, appropriated and resemanticised in his hybrid and double poetic grammar. These symbols also allow the poet to reconnect with the origin of matter and to identify poetic writing as a primaeval eternalising gesture, with words acting as material and plastic signs that are able to cross space and time, to critically hybridise diatopic and diachronic coordinates, and to find within these multiple intersections a resulting existential and universal horizon:

Il sasso, l'acqua, la sabbia, il Tempo, il fuoco, la neve, fulmini, i tuoni, i lampi, l'Ombra, la pioggia, il vento, la terra, le spine, le stimate, l'oracolo... sono degli elementi semplici ma esistenziali che nel tempo medesimo evocano simboli emblematici primordiali dell'infanzia del mondo. [...] Un buon poeta scrive per l'eternità.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> The poet introduces seven unpublished texts in PS (two in EM and five in OC).

<sup>28</sup> ANDREA GAZZONI, *Nel tempo, in relazione, per frammenti. Leggere due decenni attraverso Gëzim Hajdari, in Leggere il testo e il mondo. Vent'anni Di Scritture Della Migrazione in Italia*, ed. by FULVIO PEZZAROSSA and ILARIA ROSSINI, Bologna, Clueb, 2011, pp. 119-218, p. 217.

<sup>29</sup> DAVIDE BREGOLA, *Il catalogo delle voci: colloqui con poeti migranti*, Isernia, Cosmo Iannone, 2005, p. 55.

Overall, PS displays the dialectic relationship of the subject with its surrounding space and nature, areas that are progressively populated by a series of human and non-human interlocutors. The poet's voice alludes explicitly to a mission: the celebration of movement as the ultimate meaning of the human experience. The spiritual, theoretical and physical experience of displacement leads the poet to rethink the body and its material values, to reframe the relationship between subject and outer world, and to open new transnational and transmediterranean hybrid spaces. All these elements serve as a prelude to an eventually revealed faith in communality and solidarity between humans, all sharing an intimately displaced nature:

My advice to a young poet? Live in exile. *Truth is always exiled*, as Baal Shem Tov used to say. Live as an outsider! No other advice. Life itself will make a poet out of you, not any writing course. Good poetry is an act of life and of ethics. A great life means great poetry, crossing borders and holding out through the ages; a small life means small poetry. Real poets must push themselves beyond their own poetry, risking everything to become spokespersons for their people and their time.<sup>30</sup>

It is possible, within PS, to formally map the qualities of Hajdari's exophonic path, which begins with a dry diction (especially in OC, SC and CP, reflecting the first phase of the exophonic experience) that is then progressively extended and rhetoricised. As scholars have noted, while the intention towards the epic is constantly and implicitly active in his verse, it emerges formally in a progressive manner as his exophonic diction matures, in parallel with his increasingly frequent forays into the Albanian popular epic tradition, which dominate the final sections.<sup>31</sup> In the latter poems, this process occurs in parallel with the fragmentation of the central subject in a number of utterances, converting monologic articulations into highly polyphonic ones.<sup>32</sup>

Finally, the self-anthology is characterised by a foregrounding linguistic element. As mentioned above, Hajdari usually publishes his poetry in bilingual editions. PS, however, is presented as a monolingual Italian edition, while the Albanian texts are collected in another volume that was published concurrently, *Poezi të zgjedhura (1990-2007)*.<sup>33</sup> The poet thus chose to present his first self-anthology in the two languages in separate books.

Overall, PS is a work of synthesis and of semantic and formal uniformity, but it is also a characterisation of and a comparison between the diverse sylloges, delineating their internal values and autonomous significance as well as their inner intertextual connections and iterative qualities. The following sections will focus on three key words, all

30 GËZIM HAJDARI and CRISTINA VITI, *An Interview with Gëzim Hajdari*, in «Words Without Borders» (2016), <https://www.wordswithoutborders.org/dispatches/article/an-interview-with-gezim-hajdari-cristina-viti>.

31 See ANDREA GAZZONI, *L'intentio epica dell'esilio: Gëzim Hajdari*, in GAZZONI, *Poesia dell'esilio*, cit., pp. 140-170.

32 Sara Di Gianvito would read this as a step towards the epic mode, which will prevail in Hajdari's ensuing drama *Nûr* (GËZIM HAJDARI, *Nûr. Eresia e besa*, Roma, Ensemble, 2012; see DI GIANVITO, *In balia delle dimore ignote: la poesia di Gëzim Hajdari*, cit., pp. 47-63).

33 GËZIM HAJDARI, *Poezi të zgjedhura: 1990-2007*, Nardò, Besa, 2007.

to be individuated in the intersection between sensual and melancholic imagery: otherness, a trope in all of Hajdari's works, which is herein explored as it appears in the early phases of his poetry (and the first sections of PS); body, a key notion that traverses the various phases of Hajdari's poetry and is crucial in the middle phase of his exophonic practice; and eros, an element that travels the breadth of PS as a *fil rouge*, assuming different connotations in relation to the development of Hajdari's physical, linguistic and poetic de-territorialisation.

### 3 OTHERNESS

The first configuration of sensuality in Hajdari's poetry is aimed inwards, and is characterised by an investigation of the subject's constant perceptions of alterity. As extensively explored in literature, a network of crucial connections exists between displacement and representation of otherness in the works of exiled authors.<sup>34</sup> Yet to relate the perception and expression of otherness exclusively to Hajdari's experience of displacement would be an oversimplification in the context of his philosophical and literary journey. In Hajdari's work, in fact, exile is an ontological category which precedes his displacement, and such is the sensual perception of otherness that stems from it.

The construction of this category from the time of his juvenile works may be read either as a reaction to the violence and political corruption that surrounded the poet, or as a clash between his extreme receptivity (in terms of readings and encounters) and the overwhelming closeness of the surrounding society.<sup>35</sup> More directly, the category of exile engages with Hajdari's familiarity with mystical thought (and Sufism in particular):

[...] I owe much to the epic tradition of Albania, as well as to the Arab mystics. As I have said, my paternal grandfather belonged to a tradition derived from the mystical brotherhood of the Bektashi, spanning Islam and Christianity and in dialogue with both. In my youth I immersed myself in the poetry of mystics such as Saadi, Khayyam, Ferdowsi, and Rumi.<sup>36</sup>

From these influences, Hajdari elaborates upon and then inscribes in his verse the crucial belief that the soul, by its very nature, is exiled in the material world.<sup>37</sup> Exile is therefore a condition occasioned by human nature itself, and otherness thus a common ground in human experience.

Inner perceptions and sensual expressions of otherness thus emerge as a trope as early as the pre-exilic compositions collected in EM and AP. These compositions, originally written before Hajdari's displacement and the development of his double language, are formally grounded in the Albanian versification system. The quatrain of lines of short

34 On the intersection of exile and literary writing see at least EDWARD W. SAID, *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2000 and JULIA KRISTEVA, *Strangers to Ourselves*, New York, Columbia University Press, 1991.

35 For a broader description of Hajdari's transmediterranean and transcultural background see MATTEI, 2014. *La besa violata: eresia e vivificazione nell'opera di Gëzim Hajdari*, cit., especially pp. 56-57 and 89-90.

36 HAJDARI and VITI, *An Interview with Gëzim Hajdari*, cit.

37 See GAZZONI, *Poesia dell'esilio*, cit., pp. 38-41.

and medium length is the dominant pattern. Sorrow and pain emerge but are contained within quite balanced patterns, wherein regularity is pursued through repetition and musical-rhythmical correspondences. Here, the sensual imagery serves primarily to highlight the relationship between the subject and the natural world, thus opening spaces of interaction and giving some first allusions to identification:

Sogno la morte ogni volta  
che torna la primavera.  
I gemiti si perdono piano piano  
nella nudità della pioggia.  
PS[EM]1, 5-8

Come un segno lugubre  
il richiamo della volpe nel buio.  
PS[EM]3, 11-12

Sdraiato sulla terra umida  
assaporo l'erbamara dei prati.  
Negli abissi dei cieli impazziti  
si perde il mio sguardo.  
PS[EM]7, 13-14

\*

Mi troveranno nei campi trebbiati  
senza respiro tra le labbra,  
sdraiato sulla paglia che adoravo  
con i colombi che beccano accanto.  
PS[EM]2, 1-4

Mai baciato una fanciulla  
nella mia gioventù di allora.  
Abbracciavo alberi  
in assenza di loro.  
PS[EM]8, 1-4

Non piangere,  
è il pettirosso che corre  
sul ghiaccio del ruscello.  
PS[EM]14, 1-3

nel giardino dei melograni, dove partoriva la cagna,  
non ho messo più piede.  
PS[EM]19, 7-8

Seduto sui gradini petrosi di casa,  
insieme al mio cane,  
attendo.  
PS[AP]23, 2-4

Il mio migliore amico è un asino,  
un animale buono e *serio*.  
Quando siamo tristi e amareggiati  
ci guardiamo l'un l'altro negli occhi  
per consolarci.  
PS[AP]26, II, 1-5

\*

Come una pelle nera  
la notte balcanica.  
PS[EM]5, 3-4

stasera voglio che la terra beva  
il mio sangue rosso  
PS[EM]17, 5-6

Sul corpo crescerà  
un nuovo biancospino.  
PS[EM]18, 13-14

E tu, amore mio, non mi riconoscerai,  
perché sono diventato verde e suono,  
PS[AP]32, 10-12; 20-21

A metà strada ti sto aspettando  
con il mio cuore nel palmo  
avvolto con una foglia di gelso.  
PS[AP]35, 13-15

\*

Luna,  
è fuggita anche questa stagione  
senza un bacio  
nella notte bianca.  
PS[EM]12, 1-4

These two sections introduce sensual connections that mostly involve the non-human. The elements that surround the subject are highly tactile, characterised by a physical weight and often invested with a synesthetic power: rain is naked (PS[EM]1), steps are



stony (PS[AP]23), night is like a dark skin (PS[EM]5). Texts embody different levels of interpenetration between human and non-human, which are well represented by the first three suites of verses above: from a sensual communication through words, sounds and gazes (PS[EM]1, 3, 7), to a suggested pact between beings (PS[EM]2, 8, 14, 19; PS[AP]23, 26), to finally a complete fusion with the elements which is grounded in transhuman contact (PS[EM]5, 17, 18; PS[AP]32, 35). Darsian idyllic natural sceneries – a positive counterpoint to the hostile and corrupt country of Albania – and their populations of birds, plants, clouds, waters and sounds offer consolation and companionship to the subject. Yet, on a broader scale, the poems still embody a constant intuition of not belonging, «un senso di perdita - in patria - della propria patria».<sup>38</sup> The subject is trapped in a permanent state of isolation, and his non-human interlocutors mimetically accompany his pain. Although an initial allusion to a feminine interlocutor (who enters the scene in a significant way in later texts) is traceable in AP in particular (PS[AP]32; 35), the relationship with the human-*other* is still read in terms of a sharp absence, and is not configured as a projection or a form of seminal dialogue (PS [EM]12).

The erotic imagery also begins to aggregate on a symbolic level, through objects that mediate between subject and desire, and that will contribute to the aestheticising of this desire in later works. Conventional allusions to the moon are quite frequent (here displayed in PS[EM]12). An insistent allusion to the *melograno* emerges in parallel (PS[EM]19), signifying a core element of Hajdari's lexical-semantic erotic grammar, later extensively associated with blood and the sexual sphere. Symbols filter through the ensuing phases of Hajdari's poetry, and their presence intensifies in the latter epic and mythical phase (from STG onwards). This system of iterations, with different inflections and nuances, has the effect of increasing the polysemy of key words and, in many cases, shedding light on their erotic qualities retrospectively.

Transitioning now to the first exophonic collection (namely OC and SC), the sensual reading of the outer world and the semantic-lexical process of approximation to the erotic sphere is suddenly interrupted. For the first time, the poet faces physical displacement and the exophonic condition. The perception of otherness is radicalised. The verse is dominated by absence and deathly premonitions, and a permanent pain that is connected to a constant dissatisfied physical desire. All of these factors make the encounter with the human-*other* impossible, and complicate the dialogue with the non-human. The sensual imagery here is therefore to be read in a negative manner, and the downward spiral towards internalisation increases. Displacement is also inscribed in a dramatic change in style. The verses are now broken and traumatised, and the quatrain – still present mostly in the form a rhythmical memory – is sliced apart and deconstructed. Brevity is the foregrounding figure.<sup>39</sup>

Fuori della finestra  
la pioggia, come un vetro opaco

<sup>38</sup> DI GIANVITO, *In balia delle dimore ignote: la poesia di Gëzim Hajdari*, cit., p. 12.

<sup>39</sup> One of the most influential models for these kinds of compositions is Ungaretti, who is read extensively by Hajdari (see *ibid.*, p. 101 and SILVIA VAJNA DE PAVA, *La peligörça canta in italiano. La poesia di Gëzim Hajdari e i suoi apporti interculturali*, in GAZZONI, *Poesia dell'esilio*, cit., pp. 189-210, pp. 190-191).

taglia i giorni della mia vita,  
mi bagna la ragione.  
PS[OC]38

Come sono tristi  
queste città  
con l'uomo morto dentro.  
PS[OC]40

Dov'è la tua santità Roma,  
dov'è il tuo mare?  
Anche i fiumi sono scomparsi,  
il dolore si sente solo nell'acqua  
delle fontane.  
PS[OC]49, 1-5

Io parto verso il vuoto  
a gridare del sangue versato  
su questo territorio sterile.  
PS[SC]54, 7-9

\*

Ieri sera nessuno ha bussato alla mia porta  
sul Corso della Repubblica, 170  
nessuno mi ha fatto gli auguri  
per l'anno nuovo.  
PS[OC]41, 4-7

Nessuna donna  
chiama il mio nome  
in questo Paese.  
PS[OC]42

Sempre più soli in Occidente,  
io  
e il mio corpo.  
PS[OC]43

Sei andata via,  
sotto la pioggia d'autunno,  
verso il mare  
PS[OC]50, 1-3

Vedo la tua ombra sulle pietre,  
 ma non ti trovo.  
 È inverno, si chiude il giorno.  
 PS[SC]57, 4-6

The sensual communion with the non-human is obfuscated, and the poems lose referentiality, especially in terms of the subject's positioning in respect to the surrounding places and elements. As the first selection of texts displays, the outer world is now indeterminate and impossible to name, and landscapes are observed through the filter of a blurred lens, which prevents the non-human, and nature in particular, from sharing a now radical condition of otherness with the subject (PS[OC] 38; 40; 49; PS[SC]54). Birds, trees and the elements lose their names and their benevolent actions, and may on the contrary contribute to the subject's isolation.<sup>40</sup> In parallel, a sharp perception of absence dominates the verses (PS[OC]41, 42, 43, 50; PS[SC]57).

While natural elements lose their sensual qualities, language gains a physical weight on the page. The relation between signifier and signified is mobilised through the acquisition of a second language and the related and novel double flourishing of verse. This process has the effect of dramatically increasing the transitive relation between word and world, with the crucial abandonment of any rhetorical superstructure («Madre, / ho perso le metafore» PS[OC] 44). Words become agglomerations of raw sense; stones, for example, arise as a synthesis of a new translational imagination, and are employed first and foremost for their material and rhythmical qualities. At the same time, metalinguistic inserts increase in frequency, and are still pointed towards a foregrounding absence, a sensual loss.

Here, the verse is affected by an element of rupture and 'cruelty', which is in turn inscribed in formal, rhythmical and linguistic aspects and connected to the loss of a sensual communion with the outer world.<sup>41</sup> Otherness will act as a trope in future works, and melancholic imagery will be inflected in various nuances in parallel with the evolution of Hajdari's poetics. Yet the hiatus between the subject and his human and non-human interlocutors that is achieved in OC and SC will not be equalled.

#### 4 BODY

The path of sensual imagery develops with new inflections in the ensuing section, CP. Embodiments of absence progress through the recovery of previous tropes and through the introduction of new landmarks. As the title suggests, this section revolves around the semantic node of the body and firmly declares its immanency. As such, the instinctive

40 See *ibid.*, pp. 203-205. This is also noted in DI GIANVITO, *In balia delle dimore ignote: la poesia di Gëzim Hajdari*, cit., pp. 54-55.

41 On the cruelty of Hajdari's language in this phase see MANZI, *La notte straniera di Gëzim Hajdari. La luna e la melagrana*, cit. Manzi correctly identifies an absence of polysemy in Hajdari's use of language in this phase, a polysemy that will eventually be recuperated when his exophonic expression becomes more established.

reflection on exile as a condition entailed in human nature is driven to a further theoretical level. The body, and its tangible and plastic presence in space, is identified as the only acceptable homeland, as well as the only possible human horizon:

Oggi non si migra solo da un paese all'altro, ma anche da una lingua all'altra.  
Il bilinguismo mi ha insegnato che il mio corpo è la mia patria e il mio nome è la mia identità. Anzi, ogni giorno creo una nuova patria, in cui muoio e rinasco.<sup>42</sup>

CP represents the most materialistic phase in Hajdari's gnoseological exploration, and it displays a unique convergence of the themes of dwelling within and belonging to the materiality of the body. Uprooted and disappointed, the poet eventually finds a complete and self-sufficient form of being and belonging in corporeality. The body – extremely vulnerable yet extant, actual, true, impossible to be overlooked – remains a consistently tangible and visible point, in which the sense of the human condition eventually converges. Its immanence makes it become both an embodiment of resistance and an instrument of empowerment for the displaced subject. The trajectories of this progression emerge clearly in a preliminary mapping of the occurrences of the key word *corpo* in CP:

Scaviamo nei nostri corpi  
per nasconderci,  
insieme alle nuvole fredde  
della valle.  
PS[CP]66, 8-11

Mi circondi tra gli alberi  
con il tuo corpo,  
PS[CP]75, 1-2

Ci rifugiamo nei corpi leggeri  
avvolti dalla nebbia della valle  
che ancora (come l'erba) conservano  
l'equilibrio.  
PS[CP]102, 1-4

\*

Scende una neve lenta  
sui nostri corpi.  
PS[CP]69, 11-12

Parti verso un paese  
che non chiama il tuo nome,

<sup>42</sup> GËZIM HAJDARI and FRANCESCO ZURL, *Intervista*, in «Workout» (n.d.) (quoted in DI GIANVITO, *In balia delle dimore ignote: la poesia di Gëzim Hajdari*, cit., p. 38).

ma solo il tuo corpo.  
PS[CP]72, 1-3

Oltre il muro sento tacchi di donna,  
come se passassero per il mio corpo.  
PS[CP]98, 11-12

\*

Canto il mio corpo presente  
nato da questo freddo spazio  
che nulla promette.  
[...]  
Procedo nel verde consumato  
e non porto nulla oltre il mio corpo.  
PS[CP]63, 1-3; 17-18

Anche il mio corpo resterà solo  
con il tuo nome di carne e di buio,  
nelle mani fredde,  
PS[CP]80, 11-13

e hai pregato per me:  
corpo tremante  
PS[CP]90, 7-8

Altri corpi sono stati prima di noi  
in questo verde  
PS[CP]95, 16-17

The three suites of texts above exemplify how the body herein coincides with its essential materiality and may consequently embody a grounding space for excavating and finding modes of repair (PS[CP]66, 75, 102), a solitary place in which to survive storms, passages, and the loss of names (PS[CP]69, 72, 98), and yet ultimately a terrain of resistance, identification and communion (PS[CP] 63, 80, 90, 95). Intuitively, the central subject's radical retreat into the body should define a further sense of closure. On the contrary, however, CP can be read on many levels as a turning point in the direction of a new opening. Once his new homeland is discovered and declared, Hajdari's verse may begin to be unsealed anew. Forms that are still sharp and affected by the need for essentiality and precision begin to stretch both horizontally and vertically.

The progression into the exophonic practice is reflected in the commencement of rhetoricisation and the epicisation of the diction, even while the transitive pact between word and world is explicitly declared and maintained. Not only is the material per-

ception of words inscribed within the versification practice, but it also surfaces in the metalinguistic inserts, which are now more frequent:

Come in altri tempi  
ripeto parole di pietra  
PS[CP]64, 9-10

Voglio nascondere,  
sotto la sua pelle,  
le parole mai dette  
PS[CP]77, 9-11

Si muove una mano appena risvegliata  
al crepuscolo. Rompe il silenzio  
e intreccia le nostre lingue mute,  
a modo suo.  
PS[CP]84, 8-11

Le parole mai dette  
si nascondono ancora  
sotto un manto di neve.  
PS[CP]97, 4-6

The above examples demonstrate the ways in which, through diverse inflections of the metalinguistic discourse, Hajdari highlights the sensual qualities of language and the process of reification and materialisation of words that foregrounds his first exophonic phase, suggesting not only a sculptural and plastic force (PS[CP]64, 77, 84) but also an autonomy that is attributed to the language itself (PS[CP]97). This latter element is particularly relevant in the works of exophonic authors, where the idea of the animation of language can frequently function as a powerful trope.<sup>43</sup>

On a further semantic level, the declaration of the body's immanency and the dissolution of absence into the physical and material horizon of corporality - if they are interpreted as a form of resistance and empowerment - do not prevent the onset of a novel sensual dialogue with the outer world, but in fact enable it. Scenery is repopulated and for the first time grounded in the unicity of Ciociaria's landscape, which has returned to take on erotic connotations. In parallel, the presence of human interlocutors increases:

Dove si nasconde ciò che non trovo  
sulle tremule alghe  
o nei licheni bianchi?  
PS[CP]63, 14-16

<sup>43</sup> See in particular the exophonic poetic work *prugni* by the Austrian-Italian author Barbara Pumhösel (BARBARA PUMHÖSEL, *prugni*, Isernia, Cosmo Iannone, 2008).

O luna rossa di sangue  
che cammini sui sassi:

c'è una pioggia che ti copre  
PS[CP]75, 9-11

E tu, pianura  
dammi la spiga d'oro,  
il sole tondo e maturo  
che tiene vivo il giorno.  
PS[CP]78

Tutti stiamo per andare via:  
i topi, la civetta, il merlo  
e io, extracomunitario anonimo,  
PS[CP]88, 12-14

Dalla finestra del pianterreno mi scrutano  
curiosi i gatti dell'immondizia,  
PS[CP]98, 7-8

Come un monaco mesto  
seppellisco nell'oscuro suolo  
i fiori caduti dal mandorlo.  
PS[CP]99, 11-13

Se i falchi cercano qualcuno  
sui campi e sui monti,  
quell'uomo sono io,  
inchiodato in Via del Cipresso,  
aspettando che la mia acqua sorga.  
PS[CP]101, 11-15

Sono campana di mare  
di silenzi e di voci  
chiuso nel Tempo.  
PS[CP]65, 1-3

\*

Accanto a me  
sei come una collina,  
campo di grano  
o bosco vergine

dove bussano  
 la pioggia  
 e il mondo.  
 PS[CP]81, 7-13

Mi dici che ieri  
 ti sei inginocchiata per terra,  
 ah, la nostra terra  
 delirio e polvere;  
 PS[CP]90, 1-4

Ci separa la leggera estensione dei campi  
 e l'altopiano di rondini libere.  
 PS[CP]95, 1-2

The first block of examples above illustrates the trajectories through which the pact with the non-human - and with nature in particular - is herein reinforced, surfacing through the rediscovery of a horizon of belonging and the non-hierarchical movement of the body within the surrounding space, and passing through the reappropriation of the faculty of naming (PS[CP]65; (PS[CP]75, 88, 98, 99, 101). The process culminates in a significant emergence towards a full and novel transhuman convergence (PS[CP]65). *Civette, falchi, grilli, gatti, topi, mandorli* and *edera* are just some of the inhabitants of Hajdari's verse in this phase, and their presence disseminates new hints of sensuality. The appearance of human counterparts is notably more frequent when compared to OC and SC; yet, with the sole exception of the mother (PS[CP]90), human figures still tend to occupy a space of absence and detachment (PS[CP]81, 95).

While the reflection on exile and otherness gains focus and culminates in the sensual figuration of the body's immanence and related grammar, the body itself appears to open to a new reality. With the reflection still pointed inwards, the increased points of contact between human and non-human open the way to a new opportunity of interchange, which takes on more explicit dialogic or polyphonic intentions in ensuing sections. These intentions, in parallel with and as a consequence of this theoretical process, then begin to host figurations of erotic imagery in a more direct and regular way.

## 5 EROS

CP closes the first and more confessional phase of Hajdari's exophonic poetics, a phase that is entirely pointed towards the displaced and post-migratory condition, and characterised by a lack of rhetoricisation and of transitive relation between words and world. In later works, Hajdari's verse undergoes a process of progressive rhetoricisation and epicisation, which relies on a progressive and extensive recovery of the tropes of Albanian popular and oral epics and creates a new mediated relationship between signifier and signified.



This process occurs in phases, through three intermediate steps that are represented by the three ensuing sections of PS: STG, SN and MD. The first two *suites* represent an intense zone of contact between the semantic nodes of the first exophonic phase and later polyphonic and epic developments. Formally, they are both characterised by a binary development. On the one hand, they accommodate compositions that are still significantly connected to the essential modules of the first phase. On the other hand, they embrace formulaic and paced verses, which are strongly indebted to the tradition of rhapsodies and Albanian oral poetry, and act as a preparation for the later epic turn. MD, on the other hand, is a rather irrelative component within Hajdari's poetic path, mostly for its openly lyric timbre (announced immediately in the neologism within its title, forged on the melancholic image of the moon) and active on both a structural and figurative level. Here too, however, increasing formularity and polyphony are noticeable.

An exhaustive examination of the inner qualities of these crucial collections would be a lengthy task; what I am interested in mapping herein is the way in which these qualities mark a seminal mobilisation and progression of erotic imagery in Hajdari's verse. Once the poet has established the coordinates of his sense of otherness and reinforced a sensual dialectic with both the human and the non-human through his research on the body and its movement in space, he is finally able to multiply erotic figurations. This trajectory develops in parallel with the transition of the figures of desire from the terrain of impossibility and inexpressibility to that of possibility and reality. This erotic turn is highlighted through the increased explicit dialogic dynamics, involving the non-human and, most significantly, the human sphere:

Mia cara nell'oblio,  
 è la tua voce che chiama: Gëzim, Gëzim, Gëzim  
 nei miei incubi notturni?  
 PS[STG]109, 13-15

Se tu non fossi dall'altra sponda,  
 mi sarei impiccato  
 PS[STG]126, 1-2

Mia vecchiarèlla,  
 goccia ancora il tetto della casetta?

La nostalgia di te mi penetra nelle ossa  
 come l'umidità della stanza sgombra.  
 PS[SN]169, 1-4

\*

Minestrina calda – mio piatto quotidiano –  
 stasera io ti canto,  
 consacrato sia il tuo nome nella notte sorda  
 lontano da letti morbidi e corpi di donna.

PS[STG]119, 1-4

Quella mela rossa  
dimenticata sui rami denudati dall'autunno,  
è il mio cuore appeso.  
PS[SN] 156

Quando germoglierà la primavera, vedrai,  
su di me crescerà la rosa canina  
e spine fresche di biancospino.  
PS[MD]180, 13-15

Ti avevo detto che il libro più bello  
l'avrei scritto con la punta del coltello,  
sulla mia pelle,  
PS[MD]181, 1-3

Ho bisogno della tua benedizione,  
le radici del biancospino mi trafiggono il cuore.  
PS[MD]191, 1-2

Come gli ultimi tuoni d'autunno  
sui campi trebbiati,  
sta svanendo anche la nostalgia di te.  
PS[MD]199, 1-3

\*

In qualsiasi lingua ti sogni sei la stessa: corpo e tempo,  
come una volta canti la tua infanzia: da collina a collina,  
lascia che ti percorra come un pastore di capre  
PS[STG]125, 11-13

Festeggio con davanti due bicchieri di vino,  
un bicchiere per me e l'altro per Lei che potrebbe venire,  
PS[STG]143, 1-2

il volto della vicina che mi sfiorava lo sguardo,  
(oh il suo ombelico, quel seno di pesca),  
PS[SN]145, 6-7

Gioivamo quando fioriva il mandorlo  
e cantava il merlo nel giardino di giugiole.

PS[SN]149, 5-6

La luna cade sul tuo collo di cerbiatto e tu tremi,  
gli astri incendiano i miei occhi ed io resisto.  
Mi ancoro alle tue dita,  
come questo nespolo alla scarpata,  
PS[SN]152, 7-10

Anche tu, pino, che ti affacci alla mia finestra, sei in esilio  
[...]  
Solo tu sei testimone delle donne nude nel mio letto  
e dei miei amori clandestini.  
PS[SN] 155, 1; 5-6

La tua bocca, fiore di pesco,  
la tua fronte, altitudine di lune nuove.

Hai occhi di merlo.  
PS[SN]164, 5-7

Mio Dio come mi sentivo felice  
quando ti vedevo sorridente,  
mentre scendevi dal treno della regione,  
quel sabato di pettirossi e sole.  
PS[MD]175, 16-19

Ridevi e il sole illuminava  
i laghi freddi dei tuoi occhi,  
PS[MD]176, 7-8

Mi consolo di essere nella quiete della tua carne,  
tra l'acqua e il fuoco.

tu mi rammenti il richiamo del corvo nelle selve del New England  
e lo scricciolo della mia provincia agricola sull'altra costa.  
PS[MD]178, 1-2; 12-13

il tuo seno come due albicocche riempite di sole,  
la tua pelle sapore di miele.  
[...]  
vado per le tue cosce come per le valli dell'Ohio  
e dal tuo collo vedo il mare,  
dalle tue labbra bevo il mirtillo.

PS[MD]183, 5-6; 16-18

Dalle tue labbra fioriscono uccelli,  
nelle tue dita bruciano astri.

PS[MD]185, 8-9

Lasciami un po' di tempo  
per rompere il tuo fango e la mia follia  
come se fossero la tua verginità  
conservata sin dall'epoca degli antenati.

PS[MD]187, 1-4

Ho bevuto le tue labbra gonfie di passione,  
le tue notti e le tue albe,  
tutti i tuoi incendi ho bevuto.

PS[MD]204, 5-7

The first three texts can be related to one of the preferred feminine interlocutors of Hajdari's verse: the mother, the first incarnation of Hajdarian melancholy and a privileged projection of his theoretical, existential and aesthetic research on exile (PS[STG]109, 126, 169). The sensual connotations carried by the verses, which convey the sudden and painful detachment from the maternal arms, are explored, traversed, and disseminated throughout PS. At this stage, the dialogue with the maternal figure provides the poet with the first semantic-lexical instruments to approach the later engagement with feminine lovers, this time celebrated within an openly erotic horizon. Sensual love for feminine figures (surfacing in particular from SN onwards) is expressed through the dialogic form and scaffolded through a dense panorama of non-human, and chiefly natural, symbols, which participate in this sensuality (PS[STG]119; PS[SN] 156; PS[MD]180, 181, 191, 199). This dialogic and erotic turn is inscribed anew within the deepest levels of versification, and is traceable in the progressive dominance of allocutions, and in the increase of verbal and pronominal deixis, mostly deployed to address a *you* and, less frequently but still significantly, an *us*.

The examples in the third suite above map the dramatic multiplication of actual and direct contact with the lovers that occurs in particular from SN onwards (PS[SN]145,149, 152, 164; PS[MD]175, 176, 178, 183, 185, 187, 204). These love dialogues open a space of possibility within the sphere of physical and sensual desire, which is fully and lyrically explored in MD. It is here that the poet incurs a central eros that, while still melancholic, opens spaces of actual reciprocity and exchange for the first time.

In the space of these three sections, Hajdari thus enacts an almost complete conversion to an erotic, plural, collective and transmediterranean dimension, traceable in the transition from a central subject to several utterances, in the tension between the perception of otherness and the extensive dialogic openings with human and non-human interlocutors, in the alternation between lyrical or prosaic tones and epic-formulaic diction.

Iterations and contact between the sections develop uniformly, and illuminate symbols both present and past.

The shift towards a symbolic eroticism, a full polyphony, and a collective-universal dimension is performed in the ensuing and conclusive section, PG. This *suite* is drawn from a collection that could be framed as a reliving of the Albanian past within an exophonic present: «versi scritti ieri per oggi e oggi per ieri». <sup>44</sup> The polysemantic nature of the diction of PG allows for a re-reading of Hajdari's entire corpus in a new figurative and symbolic key, and it is therefore crucial to uncover the catalogue of allusions that the poet has covertly disseminated in the preceding phases. This section is thus significant per se; as the pinnacle of epicisation apropos of Hajdari's objective, and as a tool to unveil the profundity of memories and transmediterranean interconnections. Within a now-mythologised and eternalised Darsìa, Hajdari rewrites his story in light of the ensuing trauma of displacement and sheds light on the ultimate function of his hybrid and transmediterranean word. Located at the crossroads between the juvenile quatrains and the more mature narrative metres, the epic modules of PG contribute to the memorialisation of the poet's mission, a poet who is explicitly depicted as the witness and cantor of Albanian glories and tragedies and as a heroic figure. The mythic narration of his origins and of his first approaches to poetry stresses this celebratory intention while also defining Hajdari's mature mission: to redeem Albania's unfortunate past, to denounce and defeat oppression and censorship, and to celebrate an oppressed transnational community through reconnection with a mythical past.

For all these reasons, the eros of PG is a different eros: it is mediated, polyphonic, hybrid, intertextual and re-written. The apex of this process can be traced in the final long poem *Contadino della tua vigna*, which is structured as a two-voiced drama:

Fanciulla della Ciociaria,  
mia dolcezza, fiore selvatico delle colline di Saturno,  
sei una puledra focosa che corre per i campi trebbiati  
tirando calci al vento,  
piena di odori e fiumi femminili,  
profuma la tua pelle mora e inebria gli erranti.  
Appena ti sfioro, il tuo corpo freme,  
il tuo pube si apre come una rosa fresca,  
come la melagrana matura nella mia Darsìa  
che toccata dalle prime gocce delle piogge autunnali  
si spaccava e gocciava sul suolo assetato,  
conducimi nei tuoi inni, nelle tue curve ombrose.  
M'incanto nell'odorare la tua carne giovane e lussuriosa  
che eccita il mio giunco,  
il tuo seno polposo all'insù avanza  
verso i miei cieli nudi,  
io vengo da una regione di eros

44 From the author's introductory note to the first edition of *Peligòrga* (HAJDARI, *Peligòrga*, cit., p. 15).

è per questo che fremo di desiderio,  
 nel mio villaggio ero circondato in ogni istante da attimi d'amore:  
 fichi neri sui rami che si aprivano e gocciavano,  
 fiori di iris, dal colore della tua ferita, avvolgevano  
 la mia casetta giorno e notte,  
 albicocche dal sapore di miele che pervadeva la mia stanzetta  
 e il gelso rosso, le more, le visciole che provocavano le mie mani  
 e le mie labbra con il loro mosto,  
 come fosse il sangue della prima notte.

[...]

*sono ardente, attraversami con i tuoi xhin,*  
*con le tue Zanat*  
*con i tuoi oracoli,*  
*con le tue pietre*  
  
*seminami, fecondami,*  
*mordimi come mordevi le more,*  
*toccami come toccavi le visciole,*  
*succhiarmi come succhiavi la melagrana spaccata della tua collina,*  
*inondami della schiuma bianca del tuo fiume in piena,*  
*inonda la mia valle di papaveri rossi*  
*e fa che il tuo dio fertile si perda nella mia luna oscura!*

PS[PG]24I, I-26; 2I8-228

Here, the lover gains a contrapuntal voice. The two utterances are characterised by diverse rhythmical profiles, with internal cohesion created through sound iterations, repetitions and timbric correspondences such as the insistence on proparoxytones in the lover's discourse. Linguistically, the diction appears hybridised, and accommodates a range of transliterations and calques (here we have, for example, *Xhin*, alluding to mythological domestic predatory spirits, and *Zanat*, demigoddesses of the mountains, but the process is far more extensive).<sup>45</sup> Multilingual inserts and neologisms in Hajdari's works are not simply signs of formal hybridisation, but instead serve to mark the transition to the epic, and to announce an affiliation with the Albanian tradition.

Within the interweaving of tropes and iconic love figures in this composition, Laura Toppan rightfully observes extensive references to transnational erotic and love poetry far beyond the Albanian-Italian horizon: from Konstantinos Kavafis to Adunis, from Nâzım Hikmet to Amaruka, from Jacques Prevert to Pablo Neruda.<sup>46</sup> In light of this

45 Other transliterations in further compositions of PG include *besa* (promise that regulates social norms), *Kanun* (traditional Albanian oral legal code), *Bektashi* (mystical Albanian confraternity to which the poet's family traditionally belongs), *Kulak* (Russian word that alludes to landowners), *robinje* (prisoner of war).

46 LAURA TOPPAN, *La Peligòrga di Gëzim Hajdari: «regina degli esuli in fuga»*, in «Italies. Littérature - Civilisation - Société», III (2009), <http://journals.openedition.org/italies/2690>.

present discourse it is important to underline that PG marks the passage to a full germination of Hajdari's erotic imagery, and closes on a deeply intertextual figuration of universal fertility: «tutto converge nella parola amore».<sup>47</sup> This concluding image confirms the emergence of a word that is mobile: relived and new, past and present, transmediterranean, hybrid, collective and plural all at once.

## CONCLUSION

Gëzim Hajdari's poetics is first and foremost a poetics of exile. A perception of otherness traverses all his works including PS, which represents a reflection and synthesis of his literary and theoretical investigation. This perception is related, from the initial works (de-territorialized *in patria*), to the sensual sphere, and it is through this sphere that it then develops, acquiring further nuances and taking on new trajectories. The poet transitions from a sense of individual otherness, radicalised by the actual exile and condition of displacement, to a sense of faith in the body's immanence and self-sufficiency, and finally to a collective sensing of the body in the later works, which open dialogically and dramatically to erotic imagery. Language, and in particular the acquisition of a second language as an effect of displacement, has an impact on this transition: firstly mobilising the relationship between signifier and signified, and then allowing for a sensual and material perception of words, which gain a physical weight on the page. Double language and intertextuality also allow the poet to open wide zones of contact and non-hierarchical hybridisation, with the effect of pluralising verses and scaffolding the scattering of the central subject in a number of utterances. The rhetoricisation and progressive epicisation of the verse drives the embodiment of eros and melancholy in a terrain which is historical and mythical, and expands the diachronic and diatopic coordinates of Hajdari's action. All of the elements in this progression drive Hajdari's versification towards a constitutive and increasing fluidity and openness. The poet builds a mobile, hybrid, multiple and inclusive word which on the one hand embraces instances of de-territorialisation, and on the other inscribes them in a broad, shared and universal horizon. These characteristics allow his versification to consolidate a transitional space for poetic productions in the Italian language, a space that is able to acknowledge the centrality of movement and celebrate hybridity as a crucial component in literary expression, within and beyond italoophone contexts. These elements lead to the identification of a new transformative body, which not only sings the world but *becomes* the world: «Dentro di me sono un po' nessuno / e un po' tutti, / ubriaco di mondi» (PS 140, II-13).

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BHABHA, HOMI, *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994. (Citato a p. 142.)  
 BOND, EMMA and DANIELE COMBERIATI (eds.), *Il confine liquido: rapporti letterari e interculturali fra Italia e Albania*, Nardò, Besa, 2013. (Citato a p. 140.)

<sup>47</sup> *Ibid.*

- BREGOLA, DAVIDE, *Il catalogo delle voci: colloqui con poeti migranti*, Isernia, Cosmo Iannone, 2005. (Citato a p. 144.)
- BRIONI, SIMONE, *The Somali within. Questions of Language, Resistance and Identity in "minor" Italian Writings*, Cambridge, Legenda, 2015. (Citato a p. 142.)
- COLOMBO, ASHER and GIUSEPPE SCIORTINO, *Gli Immigrati in Italia*, Bologna, Il Mulino, 2004. (Citato a p. 138.)
- DELEUZE, GILLES and GUATTARI FÉLIX, *Kafka: Pour Une Littérature Mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975. (Citato a p. 142.)
- DI GIANVITO, SARA, *In balia delle dimore ignote: la poesia di Gëzim Hajdari*, Nardò, Besa, 2015. (Citato alle pp. 140, 145, 149, 151, 152.)
- FOLENA, GIANFRANCO, *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi, 1986. (Citato a p. 139.)
- *Il linguaggio del caos. studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991. (Citato a p. 139.)
- 7 *Poeti Del Premio Montale*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1991. (Citato a p. 141.)
- GAZZONI, ANDREA (ed.), *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, Isernia, Cosmo Iannone, 2010. (Citato alle pp. 139, 146.)
- *Introduzione. Cantare nel sisma dell'esilio*, in ANDREA GAZZONI (ed.), *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, Isernia, Cosmo Iannone, 2010. (Citato alle pp. 140, 141, 145, 149, 164-166.) pp. 9-61. (Citato a p. 140.)
- *L'intentio epica dell'esilio: Gëzim Hajdari*, in GAZZONI, *Poesia dell'esilio*, cit., pp. 140-170. (Citato a p. 145.)
- *Nel tempo, in relazione, per frammenti. Leggere due decenni attraverso Gëzim Hajdari*, in *Leggere Il testo e Il mondo. Vent'anni Di Scritture Della Migrazione in Italia*, ed. by FULVIO PEZZAROSSA and ILARIA ROSSINI, Bologna, Clueb, 2011, pp. 119-218. (Citato a p. 144.)
- (ed.), *Poesia dell'esilio. Saggi su Gëzim Hajdari*, Isernia, Cosmo Iannone, 2010. (Citato alle pp. 140, 141, 145, 149, 164-166.)
- GNISCI, ARMANDO, *Creolizzare l'Europa: letteratura e migrazione*, Roma, Meltemi, 2003. (Citato a p. 138.)
- HAJDARI, GËZIM and GIULIA INVERARD, *Il poeta epico delle montagne maledette. Intervista a Gëzim Hajdari*, in «Comunicare Letterature Lingue», VII (2007). (Citato a p. 142.)
- HAJDARI, GËZIM and ANITA PINZI, *An Ode to Exile. Interview to Gëzim Hajdari*, in «Warscapes» (2013), <http://warscapes.com/conversations/ode-exile>. (Citato a p. 141.)
- HAJDARI, GËZIM and CRISTINA VITI, *An Interview with Gëzim Hajdari*, in «Words Without Borders» (2016), <https://www.wordswithoutborders.org/dispatches/article/an-interview-with-gezim-hajdari-cristina-viti>. (Citato alle pp. 145, 146.)
- HAJDARI, GËZIM and FRANCESCO ZURL, *Intervista*, in «Workout» (n.d.). (Citato a p. 152.)
- HAJDARI, GËZIM, *Ombra di cane*, Frosinone, Dismisura, 1993. (Citato a p. 137.)



- *Sassi contro vento*, Milano, Laboratorio delle Arti, 1995. (Citato a p. 140.)
- *Corpo presente*, Tirana, Botimet Dritëro, 1999. (Citato a p. 140.)
- *Antologia della pioggia*, Santarcangelo di Romagna, Fara, 2000. (Citato a p. 140.)
- *Erbamara*, Santarcangelo di Romagna, Fara, 2001. (Citato a p. 140.)
- *Breve panorama della poesia albanese dagli anni trenta ad oggi*, in «Kúmá», III/1 (2002). (Citato a p. 140.)
- *Stigmat*, Nardò, Besa, 2002. (Citato a p. 140.)
- *San Pedro Cutud: viaggio negli inferi del tropico*, Santarcangelo di Romagna, Fara, 2004. (Citato a p. 140.)
- *Spine Nere*, Nardò, Besa, 2004. (Citato a p. 140.)
- *Maldiluna*, Nardò, Besa, 2005. (Citato a p. 140.)
- *Poema dell'esilio*, Santarcangelo di Romagna, Fara, 2005. (Citato a p. 140.)
- *Muzungu: diario in nero*, Nardò, Besa, 2006. (Citato a p. 140.)
- *Peligorga*, Nardò, Besa, 2007. (Citato alle pp. 140, 161.)
- *Poezi të zgjedhura: 1990-2007*, Nardò, Besa, 2007. (Citato a p. 145.)
- *Poesie scelte: (1990-2007)*, Nardò, Controluce, 2008. (Citato a p. 139.)
- *Núr. Eresia e besa*, Roma, Ensemble, 2012. (Citato a p. 145.)
- *Delta del tuo fiume*, Roma, Ensemble, 2015. (Citato a p. 140.)
- KRISTEVA, JULIA, *Strangers to Ourselves*, New York, Columbia University Press, 1991. (Citato a p. 146.)
- LECOMTE, MIA and LUIGI BONAFFINI (eds.), *A New Map: The Poetry of Migrant Writers in Italy*, Los Angeles, Green Integer, 2007. (Citato a p. 138.)
- LECOMTE, MIA (ed.), *Ai confini del verso*, Firenze, Le Lettere, 2006. (Citato a p. 138.)
- *Di un poetico altrove: poesia transnazionale italoфона (1960-2016)*, Firenze, Cesati, 2018. (Citato a p. 138.)
- LODA, ALICE, «Dolce era la notte». *Iraqi and Iranian poets in Italy: metrical-stylistic implications of translingual versification*, in «Italian Culture», XXXIII/2 (2015). (Citato a p. 138.)
- *Exophonic Poetics in Contemporary Italy. Versification and Movement in the Works of Hasan Atiya Al Nassar, Barbara Pumbösel and Gëzim Hajdari*, PhD Dissertation, The University of Sydney, 2017. (Citato a p. 137.)
- MACIOTI, MARIA IMMACOLATA and ENRICO PUGLIESE, *L'esperienza migratoria: immigrati e rifugiati in Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2010. (Citato a p. 138.)
- MANZI, LUIGI, *La notte straniera di Gëzim Hajdari. La luna e la melagrana*, in GAZZONI, *Poesia dell'esilio*, cit., pp. 317-321. (Citato alle pp. 141, 151.)
- MATTEI, ALESSANDRA, 2014. *La besa violata: eresia e vivificazione nell'opera di Gëzim Hajdari*, Roma, Ensemble, 2014. (Citato alle pp. 139, 141, 146.)
- MENGOZZI, CHIARA, *Narrazioni contese. Vent'anni di scritture italiane della migrazione*, Roma, Carocci, 2013. (Citato a p. 138.)
- MESCHONNIC, HENRI, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982. (Citato a p. 142.)
- *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999. (Citato a p. 142.)

- PARATI, GRAZIELLA, *Mediterranean Crossroads: Migration Literature in Italy*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 1999. (Citato a p. 138.)
- *Migration Italy: The Art of Talking Back in a Destination Culture*, Buffalo, University of Toronto Press, 2005. (Citato a p. 142.)
- PERLOFF, MARJORIE, *Language in Migration: Multilingualism and Exophonic Writing in the New Poetics*, in «Textual Practice», xxiv/4 (2010). (Citato a p. 139.)
- PONZANESI, SANDRA, *Paradoxes of Postcolonial Culture. Contemporary Women Writers of the Indian and Afro-Italian Diaspora*, Albany, State University of New York Press, 2004. (Citato a p. 142.)
- PUMHÖSEL, BARBARA, *prugni*, Isernia, Cosmo Iannone, 2008. (Citato a p. 154.)
- ROMEO, CATERINA, *Meccanismi di censura e rapporti di potere nelle autobiografie collaborative*, in «Between», v/9 (2015). (Citato a p. 138.)
- SAID, EDWARD W., *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2000. (Citato a p. 146.)
- TOPPAN, LAURA, *La Peligòrga di Gezim Hajdari: «regina degli esuli in fuga»*, in «Italies. Littérature - Civilisation - Société», III (2009), <http://journals.openedition.org/italies/2690>. (Citato alle pp. 162, 163.)
- VAJNA DE PAVA, SILVIA, *La peligòrga canta in italiano. La poesia di Gezim Hajdari e i suoi apporti interculturali*, in GAZZONI, *Poesia dell'esilio*, cit., pp. 189-210. (Citato alle pp. 149, 151.)
- WRIGHT, CHANTAL, *Writing in the 'Grey Zone': Exophonic Literature in Contemporary Germany*, in «GFL: German as a foreign language», III (2008). (Citato a p. 139.)
- *Exophony and Literary Translation: What It Means for the Translator When a Writer Adopts a New Language*, in «Target», xxii/1 (2010). (Citato a p. 139.)

## PAROLE CHIAVE

Exophony; migration; exile; translingualism; eros; melancholy; otherness; body.

## NOTIZIE DELL'AUTRICE

Alice Loda holds a MA in Modern Philology from the University of Pavia (Italy), as well as a PhD in Italian Studies from the University of Sydney (Australia). She is currently Lecturer in Italian Studies at the University of Technology Sydney. Her research interests sit at the intersection between cultural studies, stylistics, contemporary poetry, comparative literature, and translation studies.

[Alice.Loda@uts.edu.au](mailto:Alice.Loda@uts.edu.au)


## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ALICE LODA, *Corpo e tempo. Eros and Melancholy in Gëzim Hajdari's transmediterranean poetics*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», x (2018), pp. 137–167.

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.



*MELLON COLLIE AND THE INFINITE SADNESS.*  
 METAMORFOSIS DE LA MELANCOLÍA EN TRES  
 POETAS ESPAÑOLES DEL NUEVO MILENIO

MARIO MARTÍN GIJÓN – *Universidad de Extremadura*

El título del disco *Mellon Collie and the infinite sadness* (1995) de la banda norteamericana *The Smashing Pumpkins*, que marcó a una generación de jóvenes españoles, nos sirve como hilo conductor para indagar en las formas en las que la melancolía, que como analizaran Fritz Saxl y Erwin Panofsky, a partir del Renacimiento fue adquiriendo un carácter positivo relacionado con el genio poético, aparece en tres poetas españoles cuya obra se inscribe en el nuevo milenio. Teniendo en cuenta el análisis de las melancolías política (Traverso) y amorosa (Barthes) así como otras perspectivas sobre la melancolía (de Kristeva a Han), analizamos cómo en Julio César Galán, Juan Andrés García Román y Pablo López Carballo esta melancolía puede relacionarse con los ideales perdidos, la lejanía (física o espiritual) de la amada o la falta de referentes en el mundo contemporáneo.

The album's title *Mellon Collie and the infinite sadness* (1995) by the American band *The Smashing Pumpkins*, which marked a whole generation of Spanish youths, is used here as leitmotiv to look for the ways in which melancholy, this aptitude which since the Renaissance, as analyzed by Fritz Saxl and Erwin Panofsky was related to the genius, is dealt with by three Spanish poets of the XXI century. Taking into account the theories of politic (Traverso) and love melancholy (Barthes) as well as other melancholy views (from Kristeva to Han) this paper attempts to deal the treatment with in the poetics of Julio César Galán, Juan Andrés García Román and Pablo López Carballo, the melancholy can be related to lost ideals, physical and spiritual distance of the beloved or the lack of references in contemporary life.

## INTRODUCCIÓN

*Mellon Collie and the infinite sadness* (1995) de la banda norteamericana *Smashing Pumpkins*, tuvo la ambición de ser, según su intérprete Billy Corgan, el disco insignia de la Generación X (los nacidos entre mediados de los 60 y principios de los 80). Ciertamente se hizo eco de una melancolía difusa y una rabia sin enemigo definido, entre la falta de certidumbres y referentes utópicos del nuevo milenio. La melancolía, relacionada a veces con el desengaño amoroso, no es precisamente un sentimiento de moda en las corrientes mayoritarias de la poesía, pero sí que es determinante en algunos de los poetas más diferenciados de la literatura española reciente.

Como explicaran Erwin Panofsky y Fritz Saxl, desde la Edad Media tardía y más aún a partir del Renacimiento, la melancolía, que había sido considerada como temperamento ligado a uno de los cuatro humores, comienza a verse como una disposición temporal y va adquiriendo «un valor positivo y, por decirlo así, espiritual»,<sup>1</sup> evolución que se consolida con John Milton y sobre todo en el Romanticismo, cuando se termina de definir la «melancolía específicamente “poética” de los modernos: un sentimiento de doble filo que constantemente provee a su propio sustento, en el que el alma disfruta de su aislamiento, pero por eso mismo placer vuelve a tomar mayor conciencia de su soledad».<sup>2</sup> Así, Panofsky y Saxl hablarán de «la melancolía como conciencia intensificada del pro-

1 RAYMOND KLIBANSKY, ERWIN PANOFSKY y FRITZ SAXL, *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza, 2003, p. 226.

2 *Ivi*, p. 229.

pio yo».<sup>3</sup> Si consideramos que la lírica ha sido tradicionalmente el género considerado como más propio para expresar los sentimientos personales, no ha de extrañarnos este lazo entre melancolía y poesía. Por otra parte, la escritura poética, por su concisión e intensidad tiene una relación especialmente tensa con el vacío que representa la página en blanco, melancolía y poesía, y la disposición melancólica, como afirma Jean Starobinski implica una relación con el vacío: «Il n’y a aura de forme, d’ornement que dans un rapport infatigable avec le vide».<sup>4</sup> En los siguientes autores veremos cómo la melancolía puede relacionarse con la pérdida de los ideales y referencias, la lejanía del ser amado, o ser vago sentimiento que aísla al poeta en el tránsito contemporáneo.

## I UTOPIÁS PERDIDAS Y MELANCOLÍA DE LA OTREDAD EN JULIO CÉSAR GALÁN

En su libro *Mélancolie de gauche. La force d’une tradition cachée* (2016) el historiador Enzo Traverso explicaba, anudando con el breve ensayo de Walter Benjamin, *Linke Melancholie* (1931) cómo la izquierda debería sacar fuerzas de una melancolía inherente nutrida de las derrotas, una paradójica fuerza para reinventarse.<sup>5</sup> Aunque en este trabajo no podemos abordar la importancia de lo social en la reciente poesía española, es evidente cómo la grave crisis sufrida por España en la última década, los movimientos sociales reunidos bajo el marbete del 15-M e, incluso, la relación con otras experiencias similares como la “Primavera Árabe”, ha tenido un notable influjo en la evolución de muchos poetas, especialmente notable en libros como *Que concierne* (2015) de Julieta Valero o *Todo está en todo* (2016) de Ernesto García López.

Pero si en estos autores el compromiso por ejemplo con “Ahora Madrid” (la versión madrileña de Podemos) se caracteriza por un cariz optimista y celebratorio de comunión con los otros, es en Julio César Galán (Cáceres, 1978) donde podemos ver una dimensión propiamente melancólica de las derrotas sociales, que además en su caso se liga con otra vertiente melancólica: el planto por lo que uno fue y, sobre todo, lo que hubiera podido ser, todo ello aderezado con una amplia panoplia de referencias musicales de grupos anglosajones, intertextos que dialogan con la voz poética. Así, en *La parada de los monstruos*, surge un verso de los *Smashing Pumpkins*: «The killer in my is the killer in you: resuena otra canción, / imagino que viene de las rocas de la llanura. / Después de la inocencia casi todo es ficticio».<sup>6</sup> La cita de la banda de Billy Corgan funciona como intertexto para entendidos que compartan una banda sonora generacional. Procedente de la canción *Disarm*, del álbum *Siamese Dream* (1994), tematiza una infancia difícil que marcó la voz del cantante.<sup>7</sup>

3 *Ivi*, p. 226.

4 JEAN STAROBINSKI, *L’encre de la mélancolie*, Paris, Édition du Seuil, 2012, p. 546.

5 ENZO TRAVERSO, *Mélancolie de gauche. La force d’une tradition cachée*, Paris, La Découverte, 2016.

6 El poema, no recogido en libro, fue publicado en la conocida enciclopedia de poetas *Las afinidades electivas*: <http://lasafinidadesselectivas.blogspot.com/2011/09/julio-cesar-galan.html>.

7 La estrofa en cuestión dice: «I used to be a little boy / So old in my shoes / And what I choose is my voice / What’s a boy supposed to do? / The killer in me is the killer in you».

La difícil relación de Galán con su padre y sus trabajos ocasionales se conectan con la protesta del 15-M años después, que se considera como traicionada y fracasada, según expresa el extenso poema inicial de su libro *El primer día* (2016): «-Gana tu dinero, dijo el padre. Y el globito del yo / saltó junto a Ronald McDonald, / junto al trapicheo de drogas, / junto al girar harinoso de las pizzas / (-la generación mejor preparada, dijeron después y a continuación quisimos tomar el congreso de los Diputados y quemarlo; después, los de siempre, amañaron el cambio: 2015)».<sup>8</sup>

Seguramente es en su último libro, *Testigos de la utopía* (2017) donde la melancolía tiene un papel más predominante, y a la vez donde el componente político es más fuerte. Julio César Galán, que era lector de español en Argel cuando comenzaron las manifestaciones y revueltas ulteriormente conocidas como Primavera Árabe, presenció la represión de las protestas en Argelia y siguió de cerca la revolución en Túnez. La primera parte del poemario, titulado *El libro argelino*, incluye intertextos en árabe y en su poema *Libro IX*, una de las anotaciones marginales que lo comenta, recuerda al joven cuya inmola-ción inició la revuelta en Túnez: «El vendedor ambulante Mohamed Bouazizi piensa en su madre antes de quemarse a lo bonzo en Sidi Bouzid».<sup>9</sup> En *Libro VI* el sujeto lírico había tratado su destino de emigrante con una elección léxica que remarca lo estéril de la emigración, su dolor por partir sin la amada y, a la vez, el fracaso de aquellos movimientos que recibieran un nombre tan optimista: «emigrar a ninguna primavera / emigrar solitario / para que todo / me devuelva esa cara / y tomar esa cara / (¿tuya? ¿invisible?) / desplazado sin sitio».<sup>10</sup>

Por otra parte, Galán, siguiendo los ejemplos de Fernando Pessoa y Antonio Machado, ha buscado en la diseminación en otras voces la mejor manera de reconciliar las contradicciones de su personalidad, creando heterónimos bajo cuyas firmas ha publicado tres poemarios, en gesto inusitado en un panorama tan personalizado como el ámbito de la poesía. El más interesante es su heterónimo femenino, Jimena Alba, cuyos versos muestran un cinismo mezclado de melancolía más extremo del autor y su descreimiento dolorido no solo de los ideales políticos («Luchar para qué... si el pescado se vende de antemano»), sino también de las pobres ilusiones de los literatos: «La literatura es una mentira más. ¿Hubo algún tiempo de ideales? / Y para qué si los hubo, si nunca fueron / [...] Perdurar... para qué si nada perdura... / ¿Eternizarse en unos pocos corazones fraternos?».<sup>11</sup> Jimena Alba reflexiona con amargo sarcasmo que «a veces suicidarse puede dar buenos resultados» y se lamenta: «Qué grandes hubiésemos podido Ser / si no nos hubiésemos tragado tantos idealismos».<sup>12</sup> La última parte del libro se titula *Breve mitología íntima* y relaciona la contestación social con movimientos como el punk: «La protesta social fluía / hacia el grito silencioso de cada uno: siguió el “No Future”».<sup>13</sup>

Tanto en los libros escritos con su nombre como en los firmados bajo heterónimo hay una nostalgia de la infancia. Así, Jimena Alba dice: «Recuerdo aún cuando era niña

8 JULIO CÉSAR GALÁN, *El primer día*, Sevilla, Isla de Siltolá, 2016, pp. 23-24.

9 JULIO CÉSAR GALÁN, *Testigos de la utopía*, Valencia, Pre-Textos, 2017, p. 25.

10 *Ivi*, p. 18.

11 JIMENA ALBA, *Introducción a la locura de las mariposas*, Madrid, Tigres de Papel, 2015, p. 17.

12 *Ivi*, pp. 14-15.

13 *Ivi*, p. 83.

y vivía muy unida a todo lo vivo».<sup>14</sup> Y si en *Testigos de la utopía*, el poema *Figura 14* que tematiza el viaje («le dijeron: la casa es esa tumba / y comenzó a viajar») está precedido de una célebre cita de Giuseppe Ungaretti («Busco un país / inocente»)<sup>15</sup> este país termina por identificarse con la infancia, por lo cual los únicos destellos de optimismo, brotando de la melancolía, tienen que ver con el hijo que se está gestando, sellado tras el retorno presentado, de modo algo grandilocuente, como una vuelta a Ítaca en la tercera parte del libro, *Feliz como quien Ulises...* y según especifica en su dedicatoria final: «Ésta es la historia de varios exilios exteriores, interiores y sus sucedáneos: Argel, Túnez y Mahón, mientras intentan vivir juntos, se casan y tienen un hijo».<sup>16</sup> El nacimiento del hijo cierra el círculo melancólico, la nostalgia del hijo que fue y a la vez clausura su historia poética,<sup>17</sup> quizás confirmando indirectamente la fertilidad de la melancolía para la lírica.

## 2 LA MELANCOLÍA POPROMÁNTICA DE JUAN ANDRÉS GARCÍA ROMÁN

En la imbricación de referentes de la cultura pop contemporánea, en la visión transgenérica del poema, la importancia de la infancia y en la inclusión de notas a pie de página de Juan Andrés García Román (Granada, 1979) vemos una actitud con puntos en común con Julio César Galán, de quien fue compañero de estudios y amigo en Granada.<sup>18</sup> Sobre todo a partir de su libro *El fósforo astillado* (2008), que supone un cambio importante respecto a su producción anterior, por otra parte nada desdeñable, hasta el punto de que García Román la considera su “opera prima”. Sin embargo, la actitud vital del poeta granadino es algo distinta, marcada, como veremos, por la fidelidad a los ideales del Romanticismo visto como vanguardia.

El libro *El fósforo astillado*, dividido en tres actos como si de un libreto de ópera se tratara, cuenta una doble historia: la de la relación entre un poeta soñador y una amada pragmática y, a la vez, la de la búsqueda de un poema soñado. En el poema que abre el libro, *Te llamas Annalisa (Jazzmín)*, la amada declara al poeta: «me llamaré Annalisa hasta que te decidas a soñar un poema».<sup>19</sup> Como apunta Valerio Nardoni en su sagaz epílogo: «Nel mondo complesso di questo libro agiscono come reagenti chimici Rilke e Lautréamont».<sup>20</sup> De modo congruente, la búsqueda del poema perfecto tiene lugar en el sueño, es un poema soñado, que no llegará hasta el acto tercero.

La tristeza envuelve a los amantes, en una dulce melancolía que conjuga elementos de la cultura popular y, en especial, del mundo de la literatura infantil (rasgo distintivo del

<sup>14</sup> Véase *Introducción en ivi*, p. 15.

<sup>15</sup> GALÁN, *Testigos de la utopía*, cit., p. 79.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 87.

<sup>17</sup> Según testimonio personal del poeta, no ha vuelto a escribir poesía desde entonces.

<sup>18</sup> Juan Andrés García Román escribió el prólogo al libro *Inclinación al envés* (2014) de Julio César Galán, mientras que éste le había dedicado *Sobre el nivel del mar*, el poema central de *Tres veces luz* (2007).

<sup>19</sup> JUAN ANDRÉS GARCÍA ROMÁN, *El fósforo astillado*, Barcelona, DVD, 2008, p. 19.

<sup>20</sup> VALERIO NARDONI, *Postfazioni. L'uomo dei palloni*, en JUAN ANDRÉS GARCÍA ROMÁN, *Quaderno del suggeritore*, trad. por VALERIO NARDONI, Livorno, Valigie Rosse, 2010, p. 93.



autor granadino), como Martin Pebble, con los personajes de la mitología clásica,<sup>21</sup> que a su vez son adaptados a una dinámica aniñada, de modo que habla de «Proserpina, la niña que se lleva los jardines como una tarta de cumpleaños», en el poema *Por primera vez estás triste (Belisario envía tropas a los árboles)*.<sup>22</sup> Encabezado por una frase del novísimo Luis Antonio de Villena, *El mito es absurdo*, la amada es una niña rubia botticelliana que espera unicornios en la Toscana pero a la vez tiene la nariz roja de Martin Pebble y a la que al final se le insta a dejar «en paz los jardines» con el mismo tono que se dice «no hagas eso, gata».<sup>23</sup>

Si *El fósforo astillado* se hibrida con el género teatral, su segundo libro, *La adoración* (2011) adopta la estructura de un cuento infantil en 33 capítulos, precedido de tres poemas. El primero de ellos, que inaugura el libro, se titula *Del nacimiento de la melancolía*. De nuevo, el poeta se sitúa en el esfuerzo por alcanzar a su amada, Snow White (Blancanieves), tratándola de impresionar con su oficio: «se celebró tu infancia y yo quise llegar al fondo de aquello / colocándome una acreditación de poeta para entrar».<sup>24</sup> Evocando esa época primera en la que trabaron conocimiento, recuerda que «en aquellos tiempos ser moderno consistía en la ironía».<sup>25</sup> Pese a ello, yendo contra corriente, el poeta ejerce su escritura para suscitar las lágrimas: «Porque andaba mothertheless por el mundo / y te regalé versos que te hicieron llorar».<sup>26</sup> Y sin embargo, aunque haya cumplido su objetivo, el poeta oscila entre el sentimentalismo y la burla o escarnio del mismo, como demuestra su contradictoria reacción: «Pero ni siquiera tu llanto me haría abdicar / de mi nueva mirada deportiva; / en nuestra institución había un pinball / y yo te pregunté: –¿Y cuando las lágrimas / atraviesan tu rostro / y pasan justo sobre tus lunares, recibes puntos?, / dime, Snow White».<sup>27</sup>

La conversión del signo corporal por excelencia, las lágrimas, en un juego de entretenimiento por el que se obtendrían puntos, subvierte las expectativas de esta historia amorosa, algo que no dejará de recurrir en el complejo cuento de hadas barroco que cuenta este poemario. Así, en el capítulo 28, titulado *La ascensión de las lágrimas*, el poeta, mientras espera a la amada, rememora episodios tristes de su infancia: «La historia, mi historia. Recuerdo cómo fue la infancia en el cuerpo de un niño gordo. Un niño gordo es una campana y una ventana que da a los días nublados. También recuerdo que murieron juntos mi padre y la infancia. Pero trajiste otra de repuesto».<sup>28</sup> Lo que parece apuntar a una confesión acongojada se torna frívolo, cuando la propia infancia se puede sustituir por otra, como cualquier adminículo. Embarcado, en ese continuo vaivén, en un

21 Vicente Luis Mora ha hablado, a propósito de este libro, de «barroco de acumulación o hiperconstructivo» y explicado que «*El fósforo astillado* crece, pues, entendido como diálogo entre materiales diversos, imposibles, que crecen con la contradicción y la polemología». Véase VICENTE LUIS MORA, *10 notas para explicar(me) El fósforo astillado*, en «Diario de lecturas» (10-02-2009), <http://vicenteluis Mora.blogspot.com/2009/02/10-notas-para-explicarme-el-fosforo.html>.

22 GARCÍA ROMÁN, *El fósforo astillado*, cit., p. 32.

23 *Ivi*, p. 33.

24 JUAN ANDRÉS GARCÍA ROMÁN, *La adoración*, Barcelona, DVD, 2011, p. 9.

25 *Ibidem*.

26 *Ivi*, p. 10.

27 *Ibidem*.

28 *Ivi*, p. 107. La muerte del padre es un elemento autobiográfico real del autor.

enfoque cínico, el poeta toma como modelo a Shanks, el pirata de los dibujos animados japoneses *One Piece*, y compara a la amada con un álbum de cromos, por el mismo sentido de evasión: «Shanks tenía razón, ahora lo sabía; sí te amé, pero también me serviste de parapeto cuando yo seguí en pos de esa esencia incompleta y urgente de lo hermoso. Quizás no fuiste uno más de mis cromos; tal vez el álbum, no lo sé». <sup>29</sup> La reacción de la amada quiebra esa artificial representación de tipo duro:

De repente, me vino nítida tu imagen: estábamos en tu cuarto, eran los últimos días y yo me había vuelto un diletante necio y sin corazón, una enciclopedia que se ha hecho pipí, un experto en lugar de un amante. Te volviste y me dijiste: «No me ofendas». Y llorabas. Llorabas tú entonces y lloré yo ahora. Me senté en las piedras húmedas del pozo y lloré, lloré en mis gafas y de ahí sobre el reloj de arena. Lloré y el calor de las lágrimas me dejó dormido. <sup>30</sup>

En su *Elogio de las lágrimas*, Roland Barthes señala lo inactual del llanto del enamorado: «Dans les larmes mêmes de l'amoureux, notre société réprime son propre inactual, faisant ainsi de l'amoureux qui pleure un objet perdu dont le refoulement est nécessaire à sa "santé"». <sup>31</sup> Como dice el teórico francés, el enamorado, al recuperar el derecho a llorar, que se opone a todo lo asociado con la virilidad, opera «un renversement des valeurs, dont le corps est la première cible» y, haciendo así, «accepte de retrouver le corps enfant». <sup>32</sup> De ahí que en García Román, el llanto asocie a la vez las lágrimas de los enamorados y el retorno a la infancia.

Esa transfiguración que opera el llanto la ha descrito con gran exaltación en *El que llora*, extenso poema incluido en su último poemario, *Fruta para el pajarillo de la superstición* (2017) y que describe el llanto como la forma de alcanzar una nueva dimensión: «Pronto olvida el que llora por qué llora y se siente / como quien entra en una catedral / y, atravesando el pórtico en tinieblas, / ve que el aire se puebla de destellos dorados. // Como si la tristeza / fuera algo más que la tristeza, / atraviesa las naves, le parece / que es el llorar como otra dimensión, / de las cosas, ahora reveladas». <sup>33</sup> En lo que sigue, elabora una especie de “mito del dolor” como el que describiera Barthes, para quien las lágrimas podían establecer una comunicación más nítida con el prójimo:

Les larmes sont des signes, non des expressions. Par mes larmes, je raconte une histoire, je produis un mythe de la douleur, et dès lors je m'en accomode: je puis vivre avec elle, parce que, en pleurant, je me donne un interlocuteur emphatique qui recueille le plus “vrai” des messages, celui de mon corps, non celui de ma langue: «Les paroles, que sont-elles? Une larme en dira plus». <sup>34</sup>

Y en efecto, el que llora, a través del llanto, entra en comunión, primero, con «otras almas, encapuchadas todas; / son hombres y mujeres / que lloraban también cerca de allí / y le hacen sentir cosmopolita». <sup>35</sup> Pero después, el llanto le transporta ya no horizontal-

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 108.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> ROLAND BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, París, Seuil, 1977, p. 214.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 213.

<sup>33</sup> JUAN ANDRÉS GARCÍA ROMÁN, *Fruta para el pajarillo de la superstición*, Valencia, Pre-Textos, 2017, p. 85.

<sup>34</sup> BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, cit., p. 225.

<sup>35</sup> GARCÍA ROMÁN, *Fruta para el pajarillo de la superstición*, cit., p. 85.

mente a sus congéneres sino verticalmente, al pasado de sus ancestros y «se sorprende / recuperando ahora algún recuerdo, / descubriéndose rama de una hoja / caída a otoños luz. / Tal vez por eso atisba tras las lágrimas / la imagen de su cuna, / la pena originaria / ascendiendo en la gasa, casi humo, del dosel / a una pena vivida en otro cuerpo, / en un alma limítrofe». A continuación, el que llora siente en sí «la pena de su madre / cuando era estudiante, / o cree ser su propio antepasado / perdiendo entre los riscos una oveja».<sup>36</sup>

No es una anécdota banal el hecho de que Juan Andrés García Román sea llamado “el último romántico” por sus amigos. El poeta granadino se ocupó recientemente de la traducción de *Floreced mientras*, la más importante antología poética del Romanticismo alemán publicada en España. Su concepción del Romanticismo no es reductora a un breve periodo del siglo XIX y considera al propio Rainer Maria Rilke (del que tradujera los poemas póstumos) «un romántico muy tardío».<sup>37</sup> En su introducción a dicha antología defiende la consideración del Romanticismo, en especial en sus inicios (el *Frühromantik*) como «la primera vanguardia»,<sup>38</sup> y señala puntos en común con el dadaísmo y el surrealismo. En la mirada de García Román sobre el Romanticismo (en cuya reflexión, a la vez, se evidencian rasgos de su propia poesía), lo que definiera a este movimiento es su búsqueda sin fin, su deseo insaciable de una irrealizable Obra suprema:

Mientras el proyecto romántico siga en pie –aun cuando sea objeto de crítica y hasta de chanza por sus miembros y contemporáneos– todas sus realizaciones supondrán en parte la gran Obra de la nueva poesía. Por eso, no ha de entenderse el circunloquio de la etiqueta “poesía de la poesía” como hipérbole o como acendramiento –al modo de “cantar de los cantares” o “amor de los amores”, es decir, como una especie de flor y nata de su propia materia– sino más bien como la proyección infinita de ese objeto, su fuga, pero tampoco en un sentido casi alelado, como expectativa de algo inmaterial o irrealizable, no, sino como proyecto lanzado a su realización.<sup>39</sup>

Ese proyecto sin fin, capaz de consumir y justificar una vida, es consciente de su fragilidad y, en un cierto sentido, de su ridículo para sus contemporáneos. Los gestos de escarnio que se aplica el poeta marcan su consideración de la poesía como un juego, que él también ve presentes en los más típicos representantes del Romanticismo alemán, como Novalis. Por eso, frente a la habitual idea trágica de ese movimiento, García Román resalta «el carácter lúdico del Romanticismo, el posicionamiento interpretativo, la cierta distancia especulativa con respecto a estos objetos». Trayendo a colación la famosa afirmación de Schiller de que el hombre «sólo es enteramente hombre cuando juega», afirma que este juego «en lo referido a poesía, se manifiesta no sólo en piruetas verbales, sino en el hecho de que el autor conciba la obra al modo de un ensayo».<sup>40</sup>

36 *Ivi*, p. 87.

37 JUAN ANDRÉS GARCÍA ROMÁN, *Introducción*, en *Floreced mientras. Poesía del Romanticismo alemán*, ed. por JUAN ANDRÉS GARCÍA ROMÁN, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2017, pp. 5-26, p. 26.

38 *Ivi*, p. 22.

39 *Ivi*, p. 17.

40 *Ivi*, p. 21.

Para el aquejado de depresión, según Julia Kristeva, la belleza es el otro mundo necesario para soportar éste, por lo que se siente impelido a sublimar, a la amada por ejemplo: «La dynamique de la sublimation, en mobilisant les processus primaire et l'idéalisation, tisse autour du vide dépressif et avec lui un hyper-signe».<sup>41</sup> Para García Román, está claro lo que de juego y artificio buscado tiene esta sublimación, pero eso no le resta validez. Ese jugar en serio caracteriza toda la obra de madurez del poeta granadino, infantil madurez, valga el oxímoron, dado que se ancla en una concepción de la infancia como la vida real, recordada con la melancolía del que ha de resignarse a ser adulto.

### 3 PABLO LÓPEZ CARBALLO, O LA PRETENDIDA PRECISIÓN DE LA INDIFERENCIA

Esa relación ambivalente hacia la melancolía adquiere un matiz distinto en el más joven de los poetas cuya obra analizaremos, Pablo López Carballo (Cacabelos, León, 1983). Ya en su primer libro, *Sobre unas ruinas encontradas* (2010), el sujeto lírico se mueve sobre un escenario de ruinas a primera vista evocador de las pinturas románticas a lo Caspar David Friedrich, pero desprovistas ahora de cualquier aura, pues «cualquier punto es el centro» y uno ha de moverse en un «océano de pastiches / intransitable».<sup>42</sup> Como bien expresa Lorenzo Mari, «traccia un percorso attorno alle possibilità e alle impossibilità della rappresentazione».<sup>43</sup> Un claro desencanto se apodera del poeta ante esa equiparación de todo, como se muestra en poemas como *Los panoramas ya no son lo que solían* y *Esperando lo sublime*, en el segundo de los cuales, con gesto desabusado, se confiesa que «yo ya no salgo a buscarlo espero / con el plato, color dorado por el sol».<sup>44</sup> Esta degradación de lo antes considerado sublime queda patente al representar el culmen por excelencia de la poesía amorosa, como es el encuentro erótico. Dando la razón a las tesis de Byung-Chul Han sobre la «agonía de Eros»,<sup>45</sup> en el poema *Acción de amor sin enamorados* se describe un sexo mecánico en la que los protagonistas no son seres únicos sino intercambiables: «Te deseo accidental y arrítmicamente, / girar y juntar, maniobra / con cautela hasta el abrazo». Pero esa arbitrariedad angustia al sujeto, que lo relaciona con lo igualmente azaroso y prescindible de la escritura: «Violentas dudas alteran / las imágenes en la pérdida / consumada: cuerpos desdibujados. / Podría ser un poema, / podrías ser tú o un simple / vuelo reprochado».<sup>46</sup>

En su siguiente libro, nos encontramos con un similar paisaje desierto que suscita una melancolía sobre naturalezas muertas contemporáneas. El sujeto recorrer escenarios yer-

41 JULIA KRISTEVA, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. III.

42 PABLO LÓPEZ CARBALLO, *Sobre unas ruinas encontradas. indexing=false*, Barcelona, La Garúa, 2010, pp. 42 y 25.

43 LORENZO MARI, *Ora aperta retinae, o della poesia di Pablo López Carballo*, en *Imbastire l'acqua*, trad. por LORENZO MARI, López Carballo, Pablo, Poesía. 2.0, 2013, pp. 5-13, p. 8.

44 *Ivi*, pp. 20 y 21.

45 Para Han: «El Eros se dirige al otro en sentido enfático, que no puede alcanzarse bajo el régimen del yo. Por eso, en el infierno de lo igual, al que la sociedad actual se asemeja cada vez más, no hay ninguna experiencia erótica» (BYUNG-CHUL HAN, *La Agonía del Eros*, trad. por RAÚL GABÁS, Barcelona, Herder, 2014, p. 10).

46 *Ivi*, p. 61.

tos salpicados por objetos aislados, que cobran un carácter espectral como en un Giorgio de Chirico postmoderno. El poeta presta oído al «chismorrear de los objetos» y espera «la resurrección boreal de los objetos».<sup>47</sup> En esa observación minuciosa se está convencido de poder recibir una revelación pues, como se dice, «la posibilidad / era el objeto // estar / o no estar / la consecuencia».<sup>48</sup> Como expresa el gran hispanista Gaetano Chiappini: «Il percorso del poeta è spettrale, gelido e senza strade, e si dirama per simboli e rovine, appunto, di pietra e ghiaccio, consumato nella tentata ricerca della verità e della vita».<sup>49</sup> Frente a eso, aparece una atípica hostilidad afectada hacia el erotismo: «El sexo son tres días, / pórtico de lo mezquino / suburbio / vetusto centro» y se desdeñan los reclamos de la amada: «Cenital tu pubis parece perder / contacto / enfocado sobre tela, / todos contentos si yerto si enjuto / se deja a la abstracción».<sup>50</sup>

En su último poemario, *La dictadura de la perspectiva* (2017) se desarrolla al máximo esta atención a lo visible y su cuestionamiento, con un profundo trasfondo fenomenológico que puede pasar inadvertido en una lectura rápida. El libro parte del sueño de armonía que identificamos con el Renacimiento. Por ello Paolo Uccello, creador de la perspectiva, y Piero della Francesca, con su lienzo *La ciudad ideal*, se convierten en referentes interpelados, pues en sus cabezas «se dibuja un mundo, el único habitable» de líneas imprecisas. La realidad que nos tocó vivir, sin embargo, es mucho más borrosa y, como dijera Chiappini, en su búsqueda, «il cammino avviene senza mai trovare la conferma per il ricercatore di riuscire a coagulare l'incontro impossibile tra gli occhi e le forme. Il mondo è così un volo spento, privo di bussola e di coordinate».<sup>51</sup> En efecto, la mirada no logra focalizarse: «Todo se ensombrece cuando lo miro. Definir / como repartir en semejanzas. En la carencia», comienza el poema *Alucinación de las parcelas*, que insiste en que «me duelen los objetos» y escenifica de modo magistral la arbitrariedad que subyace a nuestros puntos de referencia: «Coloco estacas / y aparece el paisaje».<sup>52</sup>

Este carácter arbitrario se acopla a la irrelevancia con la que se siente caracterizado el proyecto creador del autor, lo cual despierta una melancolía que intenta asumirse con resignación: «He movido, / a diario, el proyecto que a nadie interesa. / Aquí sigue saliendo el sol desorientado, / no digas nada, te querrán helar los huesos, / no entienden de nostalgias, buscan el renombre / y siempre están dispuestos al precio».<sup>53</sup> Como puede verse, el poeta tiene una reacción romántica pues se consuela con que dicho proyecto se opone a los que «no entienden de nostalgias» y obran de manera venal. Frente a ellos, el poeta, declara: «Los límites toman forma, como la precisión / de tu indiferencia».<sup>54</sup>

47 PABLO LÓPEZ CARBALLO, *Quien manda uno*, Madrid, Amargord, 2012, pp. 22 y 27.

48 *Ivi*, p. 31.

49 GAETANO CHIAPPINI, *La febbre gelata delle rovine di Pablo López Carballo*, en «Le parole e le cose» (12-02-2012), <http://www.leparoleelecose.it/?p=3366>.

50 LÓPEZ CARBALLO, *Quien manda uno*, cit., p. 13.

51 CHIAPPINI, *La febbre gelata delle rovine di Pablo López Carballo*, cit.

52 PABLO LÓPEZ CARBALLO, *La dictadura de la perspectiva*, Gijón, Trea, 2017, p. 24.

53 *Ivi*, p. 27.

54 *ivi*, p. 26. La relevancia de este lema de la indiferencia se advierte en que *La precisione dell'indifferenza* ha sido el título escogido por el autor para su más reciente antología traducida al italiano. Véase: PABLO LÓPEZ CARBALLO, *La precisione dell'indifferenza. indexing=false*, ed. por SERGIO ROTINO, trad. por LORENZO MARI, Messina, Carteggi Letterari, 2016.

Esa indiferencia proveniente de un “tú” ambiguo (puede ser la amada, puede ser el lector) sirve como un escudo frente a la falta de eco y futilidad de alguien cuya vida está también en tierra de nadie, «*en la edad / del desinterés, ni demasiado joven / ni todavía respetable*». <sup>55</sup>

## CONCLUSIÓN

En estos tiempos privados de intimidad y donde se exhibe la *extimidad*,<sup>56</sup> en esta época de tiempos acelerados y presión de lo instantáneo, tiempos donde se nos presiona para aparecer como entusiasta, con un «entusiasmo inducido» que, según ha analizado Remedios Zafra en un ensayo reciente, sirve de maravilla a los propósitos de productividad del nuevo capitalismo,<sup>57</sup> la melancolía es un sentimiento a contracorriente. Por ello, lejos de significar una evasión a una nueva torre de marfil, esa melancolía mantiene un poder subversivo, sea ya de manera explícita, como en Julio César Galán, o de modo más soterrado, como en Juan Andrés García Román. En cualquier caso, es una melancolía necesaria para elaborar nuevos referentes, pues para encontrarse a sí mismos es necesario perderse y la «conciencia intensificada del yo» que, según Saxl y Panofsky, ofrece la melancolía moderna es un inmejorable punto de partida para la propia búsqueda lingüística.

<sup>55</sup> LÓPEZ CARBALLO, *La dictadura de la perspectiva*, cit., p. 26. Cursiva en el original.

<sup>56</sup> Concepto acuñado por SERGE TISSERON, *L'intimité surexposée*, Paris, Ramsay, 2001.

<sup>57</sup> REMEDIOS ZAFRA, *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, Barcelona, Anagrama, 2017.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALBA, JIMENA, *Introducción a la locura de las mariposas*, Madrid, Tigres de Papel, 2015. (Citato alle pp. 171, 172.)
- BARTHES, ROLAND, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977. (Citato a p. 174.)
- CHIAPPINI, GAETANO, *La febbre gelata delle rovine di Pablo López Carballo*, en «Le parole e le cose» (12-02-2012), <http://www.leparoleelecose.it/?p=3366>. (Citato a p. 177.)
- GALÁN, JULIO CÉSAR, *El primer día*, Sevilla, Isla de Siltolá, 2016. (Citato a p. 171.)
- *Testigos de la utopía*, Valencia, Pre-Textos, 2017. (Citato alle pp. 171, 172.)
- GARCÍA ROMÁN, JUAN ANDRÉS, *El fósforo astillado*, Barcelona, DVD, 2008. (Citato alle pp. 172, 173.)
- *La adoración*, Barcelona, DVD, 2011. (Citato alle pp. 173, 174.)
- *Fruta para el pajarillo de la superstición*, Valencia, Pre-Textos, 2017. (Citato alle pp. 174, 175.)
- *Introducción*, en *Floreced mientras. Poesía del Romanticismo alemán*, ed. por JUAN ANDRÉS GARCÍA ROMÁN, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2017, pp. 5-26. (Citato a p. 175.)
- HAN, BYUNG-CHUL, *La Agonía del Eros*, trad. por RAÚL GABÁS, Barcelona, Herder, 2014. (Citato a p. 176.)
- KLIBANSKY, RAYMOND, ERWIN PANOFSKY y FRITZ SAXL, *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza, 2003. (Citato alle pp. 169, 170.)
- KRISTEVA, JULIA, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987. (Citato a p. 176.)
- LÓPEZ CARBALLO, PABLO, *Sobre unas ruinas encontradas*. *indexing=false*, Barcelona, La Garúa, 2010. (Citato a p. 176.)
- *Quien manda uno*, Madrid, Amargord, 2012. (Citato a p. 177.)
- *La precisione dell'indifferenza*. *indexing=false*, ed. por SERGIO ROTINO, trad. por LORENZO MARI, Messina, Carteggi Letterari, 2016. (Citato a p. 177.)
- *La dictadura de la perspectiva*, Gijón, Trea, 2017. (Citato alle pp. 177, 178.)
- MARI, LORENZO, *Ora aperta retinae, o della poesia di Pablo López Carballo*, en *Imbastire l'acqua*, trad. por LORENZO MARI, López Carballo, Pablo, Poesia. 2.0, 2013, pp. 5-13. (Citato a p. 176.)
- MORA, VICENTE LUIS, *10 notas para explicar(me) El fósforo astillado*, en «Diario de lecturas» (10-02-2009), <http://vicenteluismora.blogspot.com/2009/02/10-notas-para-explicarme-el-fosforo.html>. (Citato a p. 173.)
- NARDONI, VALERIO, *Postfazioni. L'uomo dei palloni*, en JUAN ANDRÉS GARCÍA ROMÁN, *Quaderno del suggeritore*, trad. por VALERIO NARDONI, Livorno, Valigie Rosse, 2010. (Citato a p. 172.)
- STAROBINSKI, JEAN, *L'encre de la mélancolie*, Paris, Édition du Seuil, 2012. (Citato a p. 170.)
- TISSERON, SERGE, *L'intimité surexposée*, Paris, Ramsay, 2001. (Citato a p. 178.)
- TRAVERSO, ENZO, *Mélancolie de gauche. La force d'une tradition cachée*, Paris, La Découverte, 2016. (Citato a p. 170.)



ZAFRA, REMEDIOS, *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, Barcelona, Anagrama, 2017. (Citato a p. 178.)



### PAROLE CHIAVE

Melancolía; poesía española contemporánea; Juan Andrés García Román; Julio César Galán; Pablo López Carballo; Julia Kristeva; Roland Barthes

### NOTIZIE DELL'AUTORE

Mario Martín Gijón (Villanueva de la Serena, España, 1979) es doctor en Filología Hispánica. Ejerció la docencia en las universidades de Marburgo (Alemania) y Brno (República Checa), y actualmente es profesor en la Universidad de Extremadura. Es autor de media docena de ensayos, entre los que pueden destacarse *Una poesía de la presencia. José Herrera Petere en el surrealismo, la guerra y el destierro* (Premio Gerardo Diego de Investigación Literaria, 2009) y *La patria imaginada de Máximo José Kahn. Vida y obra de un escritor de tres exilios* (Premio Amado Alonso de Crítica Literaria, 2011). Como poeta es autor de *Latidos y desplantes* (2011), *Rendición* (2013) y *Tratado de extrañeza* (2014).

[marting@unex.es](mailto:marting@unex.es)


### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MARIO MARTÍN GIJÓN, Mellon Collie and the Infinite Sadness. *Metamorfosis de la melancolía en tres poetas españoles del nuevo milenio*, in «Ticontre. Teoría Texto Traducción», x (2018), pp. 169–180.

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



### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoría Texto Traducción» 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.



## ESPRESSIONI DELL'EROS INFELICE IN DUE POETI ITALIANI DEL NUOVO MILLENNIO

ROBERTO BATISTI – *Università di Bologna*

Il mio contributo si propone di studiare l'espressione poetica del nesso fra *eros* e *melancholia* in due poeti italiani nati all'inizio degli anni '90 e che hanno esordito nel secondo decennio del XXI secolo: Marco Malvestio (1991) e Simone Burratti (1990). Questi autori, stilisticamente molto diversi – prevalentemente in prosa, con alcuni debiti verso tecniche d'avanguardia (*googlism*, *sought poetry*), la scrittura di Burratti; rigorosamente in versi, e con tratti di classicismo, quella di Malvestio – mettono al centro della loro opera un erotismo problematico e malinconico. L'analisi si concentrerà sugli specifici mezzi linguistici, stilistici e strutturali impiegati da ciascun autore per esplorare questa tematica.

In this paper I study the poetic expression of the connection between *eros* and *melancholia* in two Italian poets born in the early Nineties who made their debut in the first decade of the 21st century: Marco Malvestio (1991) and Simone Burratti (1990). These authors, stylistically quite different – Burratti's writing mainly in prose, with some debts to avantgarde techniques (*googlism*, *sought poetry*); Malvestio's strictly in verse, with hints of classicism – both center their work on a problematic and melancholy eroticism. My analysis will focus on the specific linguistic, stylistic and structural means employed by each author to explore these themes.

### I

La poesia ha storicamente giocato un ruolo di primo piano nell'esplorazione dell'*Arcipelago malinconia* (per riprendere il suggestivo titolo di una miscellanea di qualche anno fa),<sup>1</sup> solcando «più di qualsiasi altra arte [...] il sottile discrimine tra malattia e *Stimmung*»;<sup>2</sup> al punto che l'antologia di *Poeti della malinconia*<sup>3</sup> che accompagnava la miscellanea citata non aveva difficoltà a rintracciare questo *fil rouge* tematico nell'opera di molti dei maggiori autori del secondo '900, da Celan a Larkin, da Rosselli a De Angelis. Si tratta, com'è noto, di un'affinità di lunga durata. Già in una delle trattazioni fondative della malinconia nella cultura occidentale,<sup>4</sup> il *Problema XXX* pseudo-aristotelico, si riconosce la particolare propensione per l'umor nero delle persone di distinzione eccezionale (*περιττοὶ ... ἀνδρες*) in diversi campi dell'agire umano; di questa affezione soffre in particolare «la maggior parte dei poeti»<sup>5</sup> (*τῶν περὶ τὴν ποίησιν οἱ πλείστοι*). Le reciproche influenze fra malinconia (sia come stato d'animo, *Stimmung*, sia come condizione patologica) e attività creativa, artistica e poetica sono state osservate più volte nel corso dei secoli, e continuano a interessare la riflessione psichiatrica contemporanea;<sup>6</sup> proprio al crocevia fra storia del pensiero medico e critica letteraria si situa l'opera di Jean Starobinski, forse

1 BIANCAMARIA FRABOTTA (a cura di), *Arcipelago malinconia. Scenari e parole dell'interiorità*, Roma, Donzelli, 2001.

2 BIANCAMARIA FRABOTTA, *Premessa*, in BIANCAMARIA FRABOTTA (a cura di), *Poeti della malinconia*, Roma, Donzelli, 2001, p. XI.

3 BIANCAMARIA FRABOTTA (a cura di), *Poeti della malinconia*, Roma, Donzelli, 2001.

4 Per la malinconia nella medicina antica si rimanda a RAYMOND KLIBANSKY, ERWIN PANOFSKY e FRITZ SAXL, *Saturno e la melanconia. Studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione e arte*, Torino, Einaudi, 2002.

5 ARISTOTELES, *Problemi*, cur. e trad. da MARIA FERNANDA FERRINI, Milano, Bompiani, 2002, p. 441.

6 Sul tema vd. EUGENIO BORGNA, *La malinconia*, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 146-162.

uno dei più acuti e assidui interpreti della malinconia nelle epoche della cultura occidentale.<sup>7</sup> Ancor più che con la malinconia in genere, la letteratura ha intrattenuto rapporti col tema della malinconia amorosa, la *aegritudo amoris* o *hereos* tematizzata per la prima volta con statuto autonomo dalla trattatistica medievale, ma attingendo anche in questo caso alla tradizione antica,<sup>8</sup> e definibile come «un'esperienza patologica ben nota a quegli innamorati che “assolutizzano” il proprio oggetto d'amore senza possederlo».<sup>9</sup>

Ci si attenderebbe dunque che il mal d'amore sia ancor oggi, come è stato storicamente, tema privilegiato della poesia lirica, se per lirica s'intende, secondo una definizione corrente quanto problematica, la poesia che per eccellenza dà spazio all'espressione del sentimento soggettivo, «espressione della vita intima dell'autore».<sup>10</sup> Meno facile risulta tuttavia dare una definizione di poesia lirica valida per il XXI secolo,<sup>11</sup> come sa chi in questi anni ha cercato di circoscriverne il campo rispetto ad altri forse meglio delimitabili, quali quello della poesia performativa o della poesia di ricerca.<sup>12</sup> Quest'ultima categoria, nel dibattito critico italiano, è stata in buona parte definita proprio in opposizione alla lirica, o almeno a un'idea di lirica come di espressione dell'*io*, e così è stata programmaticamente intesa da molti suoi fautori:<sup>13</sup> «il presupposto principale dei testi considerati di

7 Si vedano gli studi raccolti in JEAN STAROBINSKI, *L'inchiostro della malinconia*, trad. da MARIO MARCHETTI, postfazione di FERNANDO VIDAL, Torino, Einaudi, 2014.

8 Sulla storia del mal d'amore in epoca antica e medievale, resta fondamentale lo studio di MASSIMO CIAVOLELLA, *La "malattia d'amore" dall'Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1976, che sottolinea (pp. 97-141) le interazioni fra tradizione medica e letteraria. Per lo sviluppo di questa tradizione nella prima età moderna vd. ROBERTO POMA, *Metamorfosi dell'hereos. Fonti medievali della psicofisiologia del mal d'amore in età moderna*, in «Revue des Littératures de l'Union Européenne», VII/2 (2007).

9 *Ivi*, p. 39.

10 GUIDO MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 70.

11 L'identificazione della poesia lirica con la poesia personale o confessionale è contestata, ad esempio, nell'importante studio di JONATHAN CULLER, *Theory of the Lyric*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2015. Il fondamentale carattere soggettivo della poesia lirica è invece riconosciuto da MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, cit., che con esso spiega l'importanza attribuita a questa arte in una società individualistica come quella moderna. Sui limiti di una definizione così restrittiva sembrano però condivisibili le osservazioni di CLAUDIO GIUNTA, *Poesia antica e poesia moderna (a proposito di un libro recente di Guido Mazzoni)*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», VIII (2005), in particolare a p. 11, dove si nota che «meritano indubbiamente di essere chiamati "lirici" anche molti di quei testi non brevi e/o non soggettivi che Mazzoni colloca alla periferia», e che includono alcuni dei più grandi autori della modernità; Giunta ricorda d'altronde che la soggettività della poesia "lirica" premoderna, pur più importante di quanto ammettesse Mazzoni, era cosa ben diversa dalla soggettività moderna. Per un inquadramento dei molteplici approcci al problema nella critica contemporanea, vd. ora anche CLAUDIA HILLEBRANDT *et al.*, *Theories of Lyric*, in «Journal of Literary Theory», XI/1 (2017) e gli altri interventi apparsi sul numero monografico del «Journal of Literary Theory».

12 Cfr. PAOLO GIOVANNETTI, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Roma, Carocci, 2017, pp. 18-35.

13 La poesia di ricerca, secondo CLAUDIA CROCCO, *Poesia lirica, poesia di ricerca. Su alcune categorie critiche di questi anni a partire da due libri recenti*, in «Le parole e le cose» (26 novembre 2014), «rifiuta [...] la presenza di qualcuno che si pone come "io autore [ti] sto dicendo che", e descrive una parte della propria soggettività ricorrendo a immagini, analogie, figure retoriche e convenzioni metriche. Una scrittura di questo tipo è considerata superata. Alla lirica vengono contrapposte forme diverse di manipolazione del linguaggio, considerate parte di una nuova fase estetica o di un nuovo genere letterario». La studiosa mette bene in luce i limiti e le contraddizioni di una dicotomia così semplicistica.

ricerca è l'annichilimento dell'io». <sup>14</sup> È innegabile, però, che la melancolia sia oggi il sentimento dominante proprio in molti scrittori dell'area di ricerca, da un autore ormai maturo come Gherardo Bortolotti (1972) a un esponente della generazione più giovane come Manuel Micaletto (1990), «melanconico trattatista» <sup>15</sup> se non addirittura «di ispirazione sostanzialmente lirico-crepuscolare» <sup>16</sup> per il quale è stata coniata la formula «euforia della scrittura, malinconia delle cose». <sup>17</sup> Nei poeti più strettamente identificabili con la scrittura di ricerca, come quella definita dai testi contenuti nel volume collettivo *Prosa in prosa*, <sup>18</sup> tuttavia, è raro che la melancolia sia specificamente una melancolia erotica: proprio la messa al bando dell'io, della soggettività, degli psicologismi rende tendenzialmente difficile rappresentare una dimensione relazionale e amorosa, sia pure infelice. In queste scritture l'erotismo, quando compare, assume piuttosto un carattere caricaturale e disumanizzato, al limite con esiti di grottesca comicità, mentre la melancolia è piuttosto insita nelle cose stesse. Come estremo comico di questa procedura, si veda il surreale spogliarello di *A levare* di Marco Giovenale, <sup>19</sup> forse un «catalogo di oggetti che vengono tolti a una donna che riemerge dopo un'apnea», <sup>20</sup> ma certamente «un atto di spoliazione progressiva [...] alla ricerca di un "lei" che alla fine non è rintracciabile nemmeno dopo la valanga di oggetti levati, o che proprio dalla spoliatura viene consumato». <sup>21</sup> Come osserva Massimiliano Manganelli <sup>22</sup> a proposito di questo testo e della maniera da esso ben esemplificata, l'accumulo vertiginoso e insensato di oggetti ha appunto effetto, oltre che comico, disumanizzante, poiché «l'annullamento della distinzione gerarchica tra umano e cosa» ha per conseguenza «l'abolizione di qualunque prospettiva antropocentrica della narrazione». Per un esempio meno scopertamente ironico, si può rimandare al *Prato n° 34 (collant lacerati, gemiti, gocce di saliva)* di Andrea Inglese, con la sua trascrizione in discorso indiretto di un'asfissiante sequela di banalità attorno al tema del sesso, in cui proprio dall'accostamento inavvertito di volgarità e frivolezza può emergere un effetto sottilmente inquietante: «è una questione d'amore, vuole venirti di nuovo in bocca, ed è così che comincia l'amore, con un'abitudine molto gustosa».

Anche in un poeta sperimentale sul piano tecnico e «gnostico» <sup>23</sup> su quello ideo-

14 *Ivi*.

15 ANTONIO LORETO, *Quattro scritture: Testa, Zaffarano, Micaletto, Bellomi e la metafora*, in «il verri», 1 (2012), p. 98.

16 DAVIDE NOTA, *L'esordio di Manuel Micaletto*, in *Lettera a un giovane poeta in Italia e alcuni scritti precedenti (2010-2014)*, in «In realtà la poesia» (23 dicembre 2014), pp. 48-53, <http://www.inrealtalapoesia.com/visioni-1-lettera-ad-un-giovane-poeta-italia-davide-nota/>, p. 51.

17 GILDA POLICASTRO, *E per suo sonno: due libri, più uno in arrivo*, in «Doppiozero» (8 dicembre 2015).

18 GHERARDO BORTOLOTTI et al., *Prosa in prosa*, a cura di PAOLO GIOVANNETTI e ANTONIO LORETO, Firenze, Le Lettere, 2009.

19 In *ivi*, pp. 119-121, ora in MARCO GIOVENALE, *Il paziente crede di essere*, Roma, Gorilla Sapiens, 2016, pp. 81-83.

20 ANTONIO LORETO, *Di certe cose, che dette in prosa si vedono meglio*, in BORTOLOTTI et al., *Prosa in prosa*, cit., pp. 201-213, p. 207, sulla suggestione dell'*incipit* «slaccia il gancio e le toglie la muta».

21 MARCO VILLA, Recensione a Marco Giovenale, *Il paziente crede di essere*, in «Mosaici. Learned Online Journal of Italian Poetry. Book Reviews» (2015/2016).

22 MASSIMILIANO MANGANELLI, *Marco Giovenale, l'inconveniente*, in «Alfabet2» (23 giugno 2016).

23 Cf. ora per un inquadramento critico SONIA CAPOROSI, *La parola informe. Esplorazioni e nuove scritture*

logico come Andrea Leonessa (1989), nella cui opera l'umor nero non si può certo dire assente, il rapporto profondamente conflittuale che viene messo in scena pressoché in ogni testo è con la carne e la corporeità in tutte le loro manifestazioni; perciò, se già nella sua prima raccolta *Postumi dell'organizzazione* (2013) la «pulsione erotica [è] associata alla perdita di controllo o addirittura della vita stessa»<sup>24</sup> e il tema della morte e dell'estinzione è in «connubio [...] con la dimensione femminile e dell'eros»,<sup>25</sup> tale tematica non sarà trattata propriamente coi toni della malinconia, quanto con ironia dissacrante e disgustata (*Pic-nic sul ciglio della morte*, vv. 5-7 «la donna che m'aveva scelto / entrava a stento nel mio gusto, non sollecitò affatto / il Caso a far di me un materialista»; o la nota a *Centoventi giornate*: «Poi parla anche di una ragazza, questa poesia qui, con la quale non sono riuscito ad avere, nonostante svariati tentativi, una relazione che durasse più di 120 giornate e però dai se spiego tutto svegliaaa»).

È invece presso poeti meno direttamente legati alla tradizione di ricerca, o che la contaminano con influenze di altra natura, che l'espressione di un erotismo problematico trova soluzioni formali innovative, peraltro senza cessare di rimandare a una postura più generalmente problematica nei confronti del mondo e dell'Altro. Così accade in due poeti nati all'inizio degli anni '90 che hanno esordito nel secondo decennio del XXI secolo, Marco Malvestio e Simone Burratti, le cui opere saranno analizzate in questo contributo.

## 2

In *Depurazione delle acque*,<sup>26</sup> raccolta d'esordio di Marco Malvestio (1991), si trovano alcune scelte stilistiche marcate e consapevoli, confermate nella successiva produzione poetica dell'autore.<sup>27</sup> Nella prefazione alla silloge, Anna Maria Carpi riconosce in Malvestio un poeta «sostanzialmente tragico. Un tragico colto [...] a tratti persino grandioso». Il nucleo emozionale di questa tragicità sta, per Carpi, nelle «nostalgie di morte e violente pulsioni erotiche, cui la Morte fa da dura guardiana». Come quella della morte, anche la presenza dell'amore è assidua: «Malvestio non sconfessa l'esistenza dell'amore: gioca sulla neoclassica, hoelderliniana presenza-assenza di dei, fra i quali aleggia [...] il non-raffigurabile per eccellenza [...] Amore».<sup>28</sup> Occorre dunque definire anzitutto la cifra

*dell'ultracontemporaneità*, Milano, Marco Saya Edizioni, 2018, pp. 53-54.

24 PIERFRANCESCO BIASETTI, *Prefazione*, in ANDREA LEONESSA, *Postumi dell'organizzazione*, diaforia, 2013, pp. 5-20, <http://www.diaforia.org/floema/2013/11/18/saggio-breve-su-postumi-dellorganizzazione-di-a-leonessa/>, p. 19.

25 *Ivi*, p. 17.

26 MARCO MALVESTIO, *Depurazione delle acque*, Milano, La Vita Felice, 2013. Di qui in avanti indicato come *DdA*.

27 Si pensa in particolare alla raccolta inedita *Fantasima*, che ho potuto consultare per gentile concessione dell'autore, e di cui alcuni testi sono apparsi su «formavera» il 27 maggio 2016 (<https://formavera.com/2016/05/27/marco-malvestio-inediti/>) e su «Nuovi Argomenti» il 12 gennaio 2017 (<http://www.nuoviargomenti.net/poesie/fantasima/>); e al poemetto *Il sogno di Pasifae* incluso nel volume collettivo ROBERTO BATISTI, FRANCESCO BRANCATI e MARCO MALVESTIO, *Hula Apocalisse*, Costa di Rovigo, Prufrock spa, 2018, pp. 68-99.

28 ANNA MARIA CARPI, *Prefazione*, in MARCO MALVESTIO, *Depurazione delle acque*, Milano, La Vita Felice, 2013, pp. 5-7.

stilistica di questa tragicità e grandiosità prima d'indagare quale ruolo giochi in questa costruzione stilistica la rappresentazione dell'eros.

La tensione verso uno stile elevato è anzitutto evidente dall'abbondanza di allusioni alla tradizione culturale "alta", classica e moderna (prevalentemente letteraria, ma anche musicale, figurativa e cinematografica) che si ritrovano disseminate nei testi. Citazioni e allusioni dotte sono in buona parte esplicitate nelle copiose *Note* (pp. 67-70): Tennyson (*Ulysses*), Shakespeare (*Tempesta* e *Amleto*), Pound, Stefan George (*Algabal*), Thomas Mann filtrato da Visconti (*La morte a Venezia*), Da Ponte – Mozart (*Le nozze di Figaro*), Góngora (*Soledades*), D'Annunzio (*Meriggio*), Petrarca (*Trionfi*), Tolstoj (*La morte di Ivan Il'ic'*), Mishima; altre ancora, da Modigliani a Deleuze, può rivelarne la lettura dei testi. Importante è la presenza del mito antico: sono menzionati espressamente quanto meno Orfeo (in *Andiamo*, v. 17 e *Zeitgeist*, v. 23), le Simplegadi (*Il mare della fertilità*, v. 17), la saga tebana (*Il mare della fertilità* v. 21), *Ero e Leandro* (nel testo omonimo), Andromaca (*Il mare della serenità*, v. 1).

Per quanto concerne la forma, Malvestio adotta una versificazione libera e variata che tocca spesso le misure classiche, in particolare l'endecasillabo, ma senza alcuna regolarità – la misura stessa dei versi varia nel corso della raccolta, imprimendo andamenti ritmici alquanto diversificati ai singoli componimenti<sup>29</sup> – e senza alcun recupero delle forme strofiche chiuse. Se insomma sul piano metrico la scrittura di Malvestio appare sì consapevole della tradizione e orientata in senso non avanguardistico, ma senza discostarsi in modo significativo dalle tendenze dei versificatori italiani di questo primo scorcio di secolo,<sup>30</sup> altrove appare evidente la scelta di una lingua fortemente connotata in senso letterario: ad esempio nella ricerca di arcaismi o preziosismi lessicali (*bassaridi*, *macrescenti*, *rorida*), ma anche accentuali (*oceano*, *tenèbre*) e ortografici (*Cynthia*, *Atttheone*), con recupero di varianti fonico-morfologiche rare (*veneno*). A livello sintattico spicca la costruzione complessa dei periodi, che sovente coincidono con l'intera poesia, anche di non breve estensione, e sono volentieri spezzati da incisi e parentesi: i primi 20 versi di *Andiamo* sono un unico periodo di 12 proposizioni, legate da rapporti perlopiù paratattici, seguito – a conferma della capacità di variare il ritmo – da un brevissimo periodo di due versi e mezzo, con ellissi della principale; i 21 versi di *Varia gioventù* sono un solo periodo spezzato da due lunghi incisi, con il soggetto della proposizione principale nel primo verso, e il predicato nell'ultimo; e gli esempi si potrebbero moltiplicare. Ancora più marcato risulta l'uso delle inversioni, degli iperbati, e di altre perturbazioni dell'*ordo verborum* rare nella poesia contemporanea se non in funzione parodica («quante an-

29 Valgano ad esempio *Ovidio parla ai Geti*, 13 versi che con l'eccezione del v. 7 (un endecasillabo regolare) e del v. 13 (13 sillabe, scomponibili in un ottonario e un quinario) sono tutti di lunghezza superiore alle 16 sillabe, attestandosi di preferenza sulle 18 o sulle 20, ed eccedendo più volte i limiti del rigo tipografico; e a poche pagine di distanza la sezione III di *Ariel*, tutta composta di versi brevi o brevissimi, mai sopra le 8 o 9 sillabe, fino al caso-limite del v. 13 costituito dalla sola parola *Amore*.

30 Cf. GIASCOMO MORBIATO, *Metrica e forma nella poesia di oggi*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VIII (2017), pp. 27-45: in tutti gli autori da lui studiati, nati negli anni '80 ed esorditi dopo il 2010, si riscontrano «l'assenza di forme chiuse e versi regolari, [...] indifferenza a ogni neometricismo e prima ancora alla periodicità come vincolo cui ancorare la scrittura in versi» (p. 41), a cui suppliscono in funzione strutturante altre modalità (i parallelismi fonici o sintattici, l'interazione metro-sintassi, la dimensione retorica).

cora / pozze verdastre»<sup>31</sup>). Il valore strutturale e conoscitivo dell'iperbato è stato difeso dallo stesso Malvestio in un breve ma significativo intervento critico, che vale da vera e propria dichiarazione di poetica. Nell'iperbato «la torsione sintattica porta con sé anche una forte funzione conoscitiva: l'allontanamento nel testo di parole che si dovrebbero accompagnare mette in cortocircuito parti del discorso altrimenti separate, conferendo alla poesia e al suo periodare un'impressione di simultaneità che stimola l'immaginazione e il pensiero del lettore». L'iperbato diventa così una bandiera di impegno stilistico:

Noi viviamo in tempi in cui la lingua che usiamo per comunicare (a voce come per iscritto) si è orrendamente semplificata. Chi fa poesia oggi ha allora il dovere di sottolineare la propria differenza: e se è chiaro che questo non può avvenire tramite il recupero antiquario di forme ormai cadute in disuso (come è avvenuto nell'ermetismo vulgato), rimane però importante riflettere sui modi in cui questa presa di distanza è avvenuta in passato. La diversità della poesia [...] può essere perseguita invece solo dando di nuovo una dimensione fondante, strutturale e non ornamentale, alla complessità.<sup>32</sup>

Se dunque nell'inedito *13 novembre 2015, Carso, l'iperbato* finisce associato all'*impostura* (vv. 9-10: «A dispetto della nebbia, tutto è chiaro, / è libero da iperbati e imposture»), si tratterà di una delle tante trafitture autodenigratorie dell'autore, piuttosto che della sincera sconfessione di una poetica a cui appare coerentemente improntata tutta la sua produzione. Ma a ben vedere tale duplicità è un tratto costitutivo della poetica di Malvestio, in cui a correggere la tensione verticale dello stile interviene la presenza di un *batbos* ironico. Questo può concretizzarsi anzitutto facendo cozzare l'aulico delle reminiscenze erudite e letterarie con il prosaico di allusioni ai risvolti più quotidiani e impoetici del mondo di oggi (il «low cost», i «poetry slam»). Un'altra strategia di abbassamento della temperatura stilistica sta nelle battute umoristiche confinate nell'*a parte* di un inciso parentetico («se almeno da nudo sapessi / (Dio queste atroci / velleità saturnine) / sfilare gli occhiali») o dispiegate come *aprosdoketon* finale («pare imbarazzante presunzione, / il sabato pomeriggio / trovare parcheggio»). Queste battute sono di segno *autoironico*: il poeta, estremamente consapevole della propria sofisticata operazione letteraria, non perde occasione per svilirla, come a segnalare un disagio fondamentale con la natura artificiale e artificiosa della scrittura.

A questa iperconsapevolezza si può ascrivere anche la spiccata tendenza teatrale della sua poesia,<sup>33</sup> che tende a presentarsi sotto forma di recita. Diversi testi mostrano un

<sup>31</sup> Particolarmente notevole è il frequente ricorso a serie aggettivali a due o tre membri, spesso distese in *enjambement*, con una disposizione marcata di sostantivo, articoli e attributi: «la transitoria carne e superabile», «l'ansiogena, la bituminosa / monotonia», «sulle estreme, / sulle eterne rocce», «l'umida, l'insonne / e ctonia vastità».

<sup>32</sup> MARCO MALVESTIO, *Iperbato, o della complessità*, in «Nuovi argomenti» (8 novembre 2016). Cf. per considerazioni simili anche GILBERTO FINZI, *L'iperbato, figura del sogno*, in *Il decennio e un'idea di poesia*, Napoli, Guida, 2003, pp. 19-25: l'assenza o l'estrema rarità dell'iperbato nella poesia italiana contemporanea sarebbe spia di una crisi nella capacità inventiva dei poeti e «vero e proprio indice di immobilismo poetico».

<sup>33</sup> A questa tendenza sembra da imputare l'uso frequente dei versi a scalino e di altre disposizioni tipografiche ariose, le quali suggeriscono pause e rallentamenti nella scansione ritmica del dettato, più che interruzioni della sintassi.



impianto monologico, con una *persona loquens* variamente identificata, in cui è lecito, come si vedrà poco oltre, ravvisare altrettanti *avatar* autoriali. In genere Malvestio, in forte controtendenza con molta poesia italiana recente non solo di ricerca, non evita affatto le forme verbali e pronominali di prima persona singolare (in *DdA* su 25 testi sono appena 3, più una breve sezione dell'ultimo, quelli che non ne presentano). Notevole è che il *tu* sia pressoché sempre riferito a un'interlocutrice (ne sono spia le concordanze di pronomi e aggettivi, puntualmente al femminile), e che la prima persona plurale, quando compare, non rimandi a una collettività generica, ma perlopiù alla coppia di amanti, come somma dell'*io* e del *tu*. Quello che manca è però il dialogo: se affidato a una telefonata, s'interrompe per esaurimento del credito; mentre in *Alluvione* è l'*io* a mancare di risposta davanti «a un amore così inaspettato». Le donne appaiono allora soprattutto come idoli di un erotismo esuberante e sensuale (*Il trionfo* vv. 1-4 «Nell'età della sacra lussuria / bacio le tue labbra minime / e in ingorghi di cosce mi schianto, / in labirinti di seni») che fatica però a concepire come il suo oggetto come individuo, fissandosi su abbaglianti dettagli (*Teoria delle carni III* vv. 15-17 «abbaglio pornografico, / della tua schiena»; *Pratiche di metafisica, II* vv. 1-2 «Chimerigenica, una caviglia / ha vorticato sulle foglie sfatte»; *Soledades* vv. 1-2 «Nascostole dalla calza, le ho spiato / un neo sulla coscia»); oppure letterarizzate, con fastosa aggettivazione (*Il mare della fertilità*, vv. 23-25 «rugiadosa Salomè e sifilitica, / Giovanna d'Arco con lunghe / e limacciose voci in testa»; *Le parole*, vv. 18-19 «madonna nera / dolcissima e cornuta»). Il controcanto più prosaico degli slanci passionali o letterari è uno «sfatto erotismo da autogrill», e il suo esito la «noia sull'ennesima / battaglia carnale» (*Ariel* vv. 8-9).

In questa scrittura, anche i personaggi stessi esibiscono consapevolezza della propria natura di finzioni; così «Ero permette che Leandro anneghi, / tanto l'annoiano oramai le commedie / d'amore, non si ride quasi più» (*Ero e Leandro*, vv. 9-11). Simili riflessioni diventano più frequenti negli inediti di *Fantasima*: in *Paesaggio con mostro marino*, che parrebbe ispirato alla *Liberazione di Andromeda* di Piero di Cosimo, l'eroina «ha il privilegio di recitare in un altrui / peplum, è deresponsabilizzata – / trasformata in funzione narrativa – / l'invidia» (vv. 6-8). La coscienza della propria insincerità investe l'autore stesso, che anche parlando in prima persona dà voce all'insofferenza per l'incapacità di esprimersi senza artifici letterari e prese di distanza ironiche:<sup>34</sup>

[...] non dà  
mica soddisfazione interpretare  
tutte le parti di questo teatro,  
autore attore, spettatore, recensore  
(in mancanza d'altri),  
boia, giuria e giudice istruttore –

la confessione, la confidenza, certo, l'ansia smaniosa di purificazione –

<sup>34</sup> Una parola-chiave è *cartapesta*, che ricorre in associazione con *scenografia* tanto in *DdA* (*Varia gioventù* vv. 8-9 «capire di far parte / della scenografia», vv. 14-15 «e qualora non fossero / che cartapesta», e *Limpieza, II*, vv. 8-10 «sfare [...] cartapeste, / sfasciare scenografie») quanto in *Fantasima* (*Scenografie* vv. 6-7 «le assortite cartapeste che compongono / le nostre scenografie»).

è che la sincerità, purtroppo, è un'altra cosa.<sup>35</sup>

Si potrebbero citare da quasi ogni testo di *Fantasima* versi programmatici che denunciano e problematizzano questa distanza, come in questa quartina, dove la constatazione è immediatamente rincarata dall'ennesima autocritica stilistica:

C'è uno iato tra la recita e la carne,  
la carne immersa nella luce bianca  
e l'esibizione meschina che sottende  
la scelta di una parola come *iato*.<sup>36</sup>

Eppure Malvestio, tipico esempio di poeta fingitore che «arriva a fingere che è dolore / il dolore che davvero sente», per superare quello iato ha bisogno di ricorrere alle maschere, fra cui spicca quella di Ovidio.<sup>37</sup> La sua apparizione è in qualche modo preparata dalla materia mitologica di alcuni componimenti, come la già citata *Ero e Leandro* (è dall'opera ovidiana, in particolare dalle *Heroides* XVIII-XIX, che data la lunga fortuna della storia dei due amanti dell'Ellesponto nelle letterature occidentali)<sup>38</sup> e in qualche modo *Paesaggio con mostro marino* (il mito di Andromeda e Perseo è in *Met.* IV 663-764); nonché dalla puntuale menzione riservata alle donne degli altri due poeti del canone elegiaco latino, la properziana Cynthia (*Andiamo*, v. 10) e la Delia di Tibullo (*Alluvione seconda*, v. 24): ma il canzoniere di Malvestio ricorda quello ovidiano, più che quelli di Tibullo o Propertio, anche per l'assenza di una figura femminile unificante. Ovidio è certamente congeniale a Malvestio per il duplice aspetto di poeta d'amore e di poeta alessandrino, colto, ironico e tecnicamente virtuoso; ma l'Ovidio che prende la parola – rigorosamente fra virgolette – nei testi di Malvestio è quello dolente dell'esilio, l'autore dei *Tristia* e delle *Epistulae ex Ponto*. Si può ricordare che per Starobinski la *nostalgia* altro non è che una delle molte specie<sup>39</sup> sotto cui si presenta la malinconia, e una delle più significative.<sup>40</sup> Lo studioso francese ha visto proprio nei *Tristia* un archetipo della nostalgia dell'esule per

35 MARCO MALVESTIO, *Fantasima*, raccolta inedita (versione del 25 luglio 2018), II, vv. 5-13.

36 *Ivi*, *Coro dell'ultimo atto*, vv. 18-21.

37 Può forse esser considerato come maschera dell'autore anche il principe Ferdinando in *Ariel*, protagonista di uno dei pochissimi componimenti esclusivamente in terza persona; il personaggio ritorna nell'inedito *Coro dell'ultimo atto*.

38 Vd. ora SILVIA MONTIGLIO, *The Myth of Hero and Leander. The History and Reception of an Enduring Greek Legend*, London-New York, I.B. Tauris, 2018.

39 Come ricorda ALFONSO BERARDINELLI, *Lo sguardo da fuori. Malinconia e misantropia*, in FRABOTTA, *Arcipelago malinconia*, cit., pp. 223-233, p. 223: «la malinconia sembra essere una condizione “enciclopedica”, un modo di essere riassuntivo, insidiosamente proteiforme, della cultura occidentale non solo moderna».

40 È noto che il termine nasce solo nel 1688 come calco del ted. *Heimweh* ad opera del medico svizzero Johannes Hofer, a indicare propriamente il rimpianto della patria lontana. Ma questo «*desiderium patriae*», peraltro così «vicino al *desiderium amoroso*» (STAROBINSKI, *L'inchiostro della malinconia*, cit., p. 210), e dunque assimilabile all'*hereos*, può essere usato in un senso più vasto per indicare «una virtualità antropologica fondamentale [...] la sofferenza che subisce l'individuo per effetto della separazione» da luoghi, cose o persone; dunque, una «varietà del lutto» (*ivi*, p. 229).



le dolcezze perdute;<sup>41</sup> e come l'Ovidio storico «mette[va] il proprio destino su un piano di equivalenza con il passato leggendario» modulando la sua elegia sull'esilio paradigmatico nella cultura antica, quello di Odisseo presso Calipso, così sembra fare il poeta con Ovidio stesso:

### Ovidio parla ai Geti

«Anche qui fa così caldo da star male, quando vuole.  
Nell'ombra sottile dei dopopranzi di luglio, ancora nascoste,  
le nostre contraddizioni rimanevano ancorate a tavola,  
quando le ragazze erano qualcosa di più che una schiena  
o un profilo, alla peggio, da catturare prima che svolti  
l'angolo, bensì necessità svergognata, scandalosa abbondanza,  
per l'insistenza della gioventù.  
Non so se fui mai altro che giochi di parole, bugie per amor di pace,  
navi naufragate al varo, terrore di perdere i capelli,  
immerso come tutti, inconsapevole, nella Storia, e anche allora  
solo come adesso, cieco come domani, stanco ma senza dirlo,  
illuminato dai mediocri incendi lasciatimi alle spalle.

Ma noi nemmeno parliamo la stessa lingua».<sup>42</sup>

In questi versi mancano le marche dell'ironia, ma anche della letterarietà esibita: il tono appare sincero e colloquiale, improntato a una nostalgica contemplazione del passato nella prima metà (vv. 1-7) che nella seconda (vv. 8-13) sfuma in una amara autocritica e, infine, in una constatazione di incomunicabilità. L'identificazione della voce parlante con quella del poeta latino, esplicitata dal titolo, porta a leggere nell'ultimo verso lo scorporamento di Ovidio confinato fra genti straniere, incapaci d'intendere la sua lingua (cf. *Trist.* IV 1, 89-90 *sed neque cui recitem quisquam est carmina, nec qui / auribus accipiat uerba latina suis*); ma queste parole, anche per l'assenza di riferimenti precisi a una realtà temporale specifica, potrebbero essere pronunciate nel XXI come nel I secolo d.C. Nel testo tornano d'altronde i temi e le pose ricorrenti nelle altre poesie: la passione per le donne tuttavia mai colte nella loro totalità di individuo (le «ragazze» qui passano da una «abbondanza» senza volto e senza nome a evanescenti dettagli fisici), la svalutazione di sé stesso e della propria vocazione alla scrittura («giochi di parole»). L'isolamento malinconico di Ovidio fra i barbari del Ponto e il suo rimpianto per una gioventù perduta, o sprecata, possono dunque essere considerati una cifra delle malinconie dell'autore Malvestio.

La figura di Ovidio ritorna in due componenti di *Fantasima*, che riprendono la forma monologica. In *Ovidio in autostrada prima di un temporale lascia un messaggio in segreteria*, la confessione non è più davanti a barbari alloglotti ma a un apparecchio impersonale che comunque non può rispondere, e la moltiplicazione dei nomi femminili

<sup>41</sup> *Ivi*, pp. 231-235 e 262-272.

<sup>42</sup> MALVESTIO, *Depurazione delle acque*, cit., p. 21.

(vv. 4-6 «Elena, / Didone, Ermione, Fillide, Ipermestra, / quello che è, non mi ricordo») richiama la «scandalosa abbondanza» di ragazze della poesia vista sopra. I dettagli incongruamente moderni del contesto (l'autostrada, il telefono) rendono stavolta trasparente la sovrapposizione di presente e passato. Un *Ovidio postumo* conclude nel segno della nostalgia e della resa questa sorta di trilogia dell'esilio. Il poeta ormai anziano, dalla «spiaggia estrema» dell'esilio di Tomi, pronuncia una palinodia della sua difesa di fronte all'imperatore: se è vero «che la pagina è lasciva, ma la vita [...] invece è proba»,<sup>43</sup> la verità è che «la poca vita che ho vissuto è quella che ho sognato», e qui *vita* significa – di nuovo – l'affettività e l'amore, gli «atti mancati, / [...] baci non dati, non una notte d'amore, ma tutte le altre / non consumate». Ovidio deve quindi ribaltare la sua massima, concludere ammettendo «che la pagina fragile è lasciva / ma che conta solo quella, e che la vita non esiste». Allo stato attuale della raccolta, questa poesia è immediatamente seguita da un testo, *L'isola dei morti*, in cui alla ritrattazione di un Ovidio giunto al termine dell'esistenza pare seguire quella di un *io* giunto al termine della gioventù, e con essa a un deciso abbandono del proprio stile elaborato, tacciato al solito di sterilità e insincerità (vv. 36-44 «la solita minaccia / dei verbi iterativi, delle parole sdrucchiole / [...] come posso pensare di infliggere ad altri / il solito monologare [...] / La mia bocca, libera alla fine [...] dal ronzare degli endecasillabi»).

In realtà, Ovidio appare ancora una volta, nei discorsi dei suoi personaggi. In *Fantasma* si legge infatti un'altra *Ero e Leandro* strutturata come un "botta e risposta" fra i due amanti, quasi una parodia delle due *Eroidi* ovidiane, che così esordisce (vv. 1-6): «Mi ha chiamato Ovidio, suggerisce / di mettere qualcosa sul dissolversi / della coppia nella tarda antichità / (o nel tardo capitalismo, / dice che fa lo stesso), / così ci recensiscono di più». La *boutade* dei vv. 3-4 ribadisce ancora una volta la confusione dei piani temporali, mentre si raggiunge un nuovo vertice di gioco metateatrale, con i personaggi che parlano di (e con) il loro autore, a sua volta fatto personaggio. E non basta: questo, in apparenza l'unico compiuto dialogo fra amanti nelle raccolte di Malvestio, si rivela essere un dialogo immaginario (vv. 32-34 «la recita pietosa / che mi stai facendo fare / adesso che mi immagini parlare»). *Ero* è dunque finzione di *Leandro*, che è finzione di *Ovidio*, che è finzione di *Malvestio*: una finzione di terzo grado!

La più recente maschera mitologica indossata dal poeta è quella di *Pasifae*,<sup>44</sup> protagonista e voce narrante (con l'eccezione della sola sezione *Canzone bellissima sive Pastorale fredda*) del poemetto *Il sogno di Pasifae*, che si può dunque considerare un monologo drammatico. I tratti della scrittura di Malvestio appaiono qui esasperati: i preziosismi stilistici e le suggestioni del mito antico commisti al *pop* e al *trash* contemporaneo (p.

43 L'allusione diretta è ovviamente a Marziale I 4,8 *lasciva est nobis pagina, uita proba*, ma il modello del noto epigramma è *Trist.* II 353-354 *crede mihi, distant mores a carmine nostro / uita uerecunda est, Musa iocosa mea*, e più alla lontana Catull. 16,5-6 *nam castum esse decet pium poetam / ipsum, uersiculos nihil necesse est*; sull'intertestualità fra questi passi di Ovidio e Marziale vd. SERGIO CASALI, *Il popolo dotto, il popolo corrotto: ricezioni dell'Ars Amatoria (Marziale, Giovenale, la seconda Sulpicia)*, in *Arte perennat amor. Riflessioni sull'intertestualità ovidiana (L'Ars Amatoria)*, a cura di LUCIANO LANDOLFI e PAOLO MONELLA, Bologna, Pàtron, 2005, pp. 13-55, pp. 25-26.

44 A sua volta personaggio già ovidiano, in *Met.* VIII 131-133, IX 736-741, e soprattutto in *Ars am.* I 289-326. Incidentalmente si segnala che anche la citazione di Ted Hughes posta in esergo al poemetto proviene dalle sue *Tales from Ovid*.

72: «tupperware party», p. 84: «le centinaia / di migliaia di followers», p. 88: «un tramazzino gluten free, una striscia di MD»), l'ironia metaletteraria e metateatrale (p. 76: «come dimostra il mio futuro noto a tutti», p. 97: «Che cosa vi aspettavate, Lady Macbeth?»). L'apparente distacco dalla propria materia è qui segnalato dalle note marginali pseudo-erudite, che mistificano o sabotano il dettato più spesso di quanto lo chiarifichino.<sup>45</sup> La stessa maschera di Pasifae non potrebbe essere più remota dalla realtà storica e biografica dell'autore; eppure sarà lecito leggere anche in queste pagine, dietro tutti i distanziamenti, una sincerità di fondo e un nucleo autentico di sentimento, se il poeta, nella nota liminare al testo, avverte che «queste pagine, come ogni opera letteraria, corrispondono alla pura verità, *anche e soprattutto biografica*».<sup>46</sup> E quella di Pasifae è ancora una storia – questa volta *a parte mulieris* – di carne triste, di eros insoddisfatto come specchio di un generale stato d'alienazione e, nuovamente, d'esilio dorato in una «isola di noia» (p. 71), la «voragine [...] spalancata sotto i paramenti / i lini, i monili, gli ori, le tiare, i Dior» (p. 77), che perviene infine a una soluzione mostruosa e puramente meccanica da cui non trae alcun beneficio duraturo (pp. 98-99: «quella mia smania di annientamento e significazione [...] nulla ha cambiato della mia vita / oltre l'istante in cui si è realizzata»): conclusioni più malinconiche che mai.

### 3

Simone Burratti (1990) ha esordito nel 2017 con *Progetto per S.*,<sup>47</sup> opera che stilisticamente si situa a grande distanza dalla scrittura di Malvestio. La prima e più notevole differenza sta nella scelta predominante della prosa: sono integralmente in versi solo tre testi (*Sto scrivendo da un tempo diverso* ed *Entrare nel mondo, sfuggire al mondo, In a Landscape*), più singole sezioni di altri tre (*Storia di una fine, Progetto per S., Astronavi*). Nel resto del suo volume, Burratti esplora sistematicamente le possibilità oggi offerte dalla prosa *lato sensu* “poetica”, muovendosi – senza propriamente toccarli – fra tre estremi rappresentati dalla narrativa, dal lirismo della prosa d'arte (visibile in occasionali passaggi dove sinestesie o similitudini alzano la temperatura lirica: «un'aria gialla sigillerà la mente», «Resta lo sforzo nel sangue, come la percezione di un arto amputato», «Il cavatappi che scintilla nell'ombra del suo cassetto, come un'ancora al sicuro in fondo al mare»), e dalla spersonalizzazione della prosa in prosa. Da un testo all'altro, in solido con le variazioni stilistiche, cambiano l'andamento sintattico e la focalizzazione. A un lirismo confessionale sembrano improntati certi frammenti di sapore diaristico, in prima (*Deviazioni*) o in terza persona (*Quarti della notte*), e i monologhi, da quelli più frammentati e lapidari, con sintassi prevalentemente nominale (*Scegliere*: «Una presa di coscienza, un proposito, un tentativo di responsabilità», *11h (nuovi modi per uscirne)*: «Reazioni, soluzioni, adescamenti alla solitudine»), ai lunghi paragrafi senza punti fermi del flusso di coscienza di *Esorcismi*. Altrove l'andamento è maggiormente narrativo, o quantomeno

45 Espediente che accomuna le tre raccolte incluse in *Hula Apocalisse*, per il resto concepite autonomamente da ciascun autore.

46 BATISTI, BRANCATI e MALVESTIO, *Hula Apocalisse*, cit., p. 71 (corsivo mio).

47 SIMONE BURRATTI, *Progetto per S.*, Varese, Nuova Editrice Magenta, 2017. Di qui in avanti indicato come *PpS*.

descrittivo: in *Storia di una fine*, che ripercorre tramite il filtro del ricordo l'estinguersi di una relazione; nell'ambientazione condominiale di *Sotto sorveglianza* e in quella ospedaliera di *Astronavi*; così come nel conclusivo *True Ending*, che ritorna a uno sguardo esterno e alla terza persona.

È dunque in presenza di un *io* e un *tu* che emerge lo scheletro di una struttura narrativa; ma se questa di fatto non decolla mai, è perché sia l'*io* sia i vari *tu* si rivelano labili e sfuggenti. Nei testi in prima persona, il soggetto si rappresenta come passivo, distaccato e isolato dal mondo, confinato nella sua stanza di *hikikomori* (*Entrare nel mondo, sfuggire al mondo* vv. 23-24 «la mia vita si disgrega giorno dopo giorno / e io sono bravo solo a non pensarci»), vittima perciò del disgusto di sé (*Camera e ritorno*: «mi faccio schifo molto spesso») e della propria incapacità di uscire da una vita che procede per pura inerzia (*Deviazioni* «Vivere non ha argomentazioni migliori. E morire, morire non ha resistenza più forte della disperazione»). A complicarne la caratterizzazione, il soggetto si trova spesso nascosto dietro l'ambigua sigla S., il cui referente cambia però di testo in testo. In *Camera e ritorno*, S. è una ex fidanzata, che peraltro nel fantasticare della voce narrante si confonde con altre figure femminili; assenza e confusione ribadite in *Progetto per S.* («Mi manchi? Non lo so. C'è solo qualche immagine confusa»). In *Avatar* si tratta di un uomo, *alter ego* dell'*io* narrante a giudicare dal ritratto non certo edificante che se ne offre («persona bassa e insignificante [...] conosce tutte le debolezze una per una») misto di pennellate comico-grottesche («soffre di meteorismo. La parola meteorismo gli piace») e di affondi più cupi («mente a sé stesso dal giorno in cui ha imparato ad accettarsi»). S. pare ancora riferirsi al protagonista, sempre in terza persona, nella conclusiva *True Ending*. Ambiguità forse dettate in parte dall'anagrafe (S. è iniziale dell'autore, e nulla vieta che fosse davvero anche quella di una ex), ma accortamente sfruttate per restituire una soggettività franta e contraddittoria.

A questo soggetto debole e sfuggente fa fronte l'assenza d'interlocutrici. Come dichiara Stefano Dal Bianco nella prefazione, «il tema di questo libro è l'incapacità di sentire, e dunque di amare e partecipare». <sup>48</sup> Nel libro le donne appaiono esclusivamente come «comparse [...] dai contorni sfumati o addirittura immaginari: mamme, fatine, nonne ospedalizzate, donne occasionali, *visiting angels*, fidanzate vere o auspiccate». <sup>49</sup> Con queste figure idealizzate <sup>50</sup> e mai davvero presenti il soggetto non riesce a stabilire un autentico contatto; perciò, in Burratti «il desiderio è associato a una percezione di colpa e solitudine», <sup>51</sup> e tende a trovare sfogo nel ricorso alla pornografia (*Astronavi*

<sup>48</sup> STEFANO DAL BIANCO, *Prefazione*, in BURRATTI, *Progetto per S.*, cit., pp. 7-12, p. 9.

<sup>49</sup> *Ivi*, pp. 7-8.

<sup>50</sup> Per la caratterizzazione, cf. *Quarti della notte* «si prova a immaginare una figura femminile – una mamma, o una fata. Sussurra qualcosa di dolce, e tutto è perdonato»; *Iib* (*Nuovi modi per uscirne*) «Le donne e gli dèi erano a un altro livello»; *True Ending* «nessuna mamma o donna è più comparsa sulla soglia della stanza». Il soggetto mostra peraltro consapevolezza che dovrebbe «Smetterla di secolarizzare l'amore, o di creare figure leggendarie» (*Scegliere*).

<sup>51</sup> CLAUDIA CROCCO, *Posizione orizzontale. Su Progetto per S. di Simone Burratti*, in «Nazione Indiana» (17 dicembre 2017).

«Pornografia come massima distrazione»<sup>52</sup> e alla masturbazione.<sup>53</sup> Il contatto diretto con l'altro sesso si risolve, invece, in incontri occasionali (*Scegliere* «Una notte di sesso meno che occasionale. L'impressione di aver fatto qualcosa e/o di aver fatto niente»), la cui storia è appunto la *Storia di una fine* («Non so dove stiamo andando, mentre proviamo a salvare qualcosa. [...] Non sono felice [...] Diciamo di noi, come se fosse di altri: è stato un investimento sbagliato»), di un abbandono (*Progetto per S.* «L'amore è una cosa invernale, e anche la sua fine. [...] E come un freddo ormai dimenticato l'abbandono ritorna, con quelle stesse punte di amarezza, vergogna, di non-bastare-più») e il cui lascito è la nostalgia (*Camera e ritorno* «La nostalgia non è amore, ma è l'unica cosa che mi tocca»). In *Sotto sorveglianza* il tentativo di approccio con «tre donne seminude» in piscina è frustrato dall'imbarazzante orchiepididimite (infiammazione del testicolo) del protagonista; il quale constata di essere desiderato dalle donne, nonostante tutto, ma la sua passività fa sì che anche questa vicenda finisca nel segno della rinuncia e dello scacco. Marco Villa ha identificato nella lontananza il marchio della raccolta: essa trova degli equivalenti formali nel tono pacato e ordinario (Burratti, a differenza di Malvestio, evita gli scarti lessicali e i costrutti sintattici marcati), nell'uso indifferente di prosa e versi. Equivalenti tematici sono il distacco sentimentale, l'abuso di alcol, il sonno, e «soprattutto la virtualità», che a sua volta è strettamente legata al sesso, «altra potenziale via d'uscita che può esplodere in tutto il suo estremismo solo protetta dallo schermo e dunque devitalizzata in partenza».<sup>54</sup>

Di conseguenza, la sezione che affronta in modo più sistematico il tema del sesso è anche quella che più da vicino ricorda la prosa in prosa, per l'eliminazione del soggetto, per il tono pseudo-trattatistico e per la composizione *machine-assisted*. La sezione è intitolata *Appunti per un distacco*: distacco dalla maniera frequentata nelle pagine precedenti, ma soprattutto estremo distacco del soggetto dai rapporti umani. Il testo d'apertura, l'unico in prima persona, è una dichiarazione d'amore per un computer portatile, l'*Hp6730b* a cui confessare «le categorie porno preferite»; significativamente la storia d'amore più felice tratteggiata in *Progetto per S.*, sebbene anch'essa ormai finita.<sup>55</sup> I brani successivi sono presentati come rivelazioni sull'*io* poetico estratte dalla memoria del computer defunto («lasciarti spiegarmi: con le parole che tu solo sai»); si tratta di testi costruiti tramite googlismo<sup>56</sup> (*Poesia dello zenzero* e *Scarborough Fair*), o scritti sulla traccia di canzoni e

52 Sulla pornografia nella letteratura italiana recente si vedano ora le pagine di GIANLUIGI SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018, pp. 257-259, che dedica particolare attenzione all'opera narrativa di Mario Desiati. Il tema non manca neanche nell'opera di Malvestio, che include in *Fantasma* una poesia dedicata *Ad Annette Schwartz o Schwarz, ritiratasi prematuramente dal mondo del porno*.

53 Sulla centralità del tema onanistico in Burratti, e sulle sue possibili risonanze tematiche al di là della sfera sessuale, cf. ANDREA DETOMA, *Le mani di Simone Burratti*, in «Poetarum silva» (11 maggio 2018), dove si censiscono le molteplici occorrenze della parola *mani* in *PpS* (17 volte), notando che «le mani sono strumento essenziale di scrittura e di masturbazione».

54 MARCO VILLA, *Su 'Progetto per S.' di Simone Burratti*, in «formavera» (11 dicembre 2017), <https://formavera.com/2017/12/11/su-progetto-per-s-di-simone-burratti/>.

55 Con la freddura su base gozzaniana «Tu civettavi con sottili *schermi*, tu volevi piacermi, 6730b» (corsi-vo mio), Burratti si concede al tempo stesso una rara allusione alla tradizione letteraria italiana, e un raro momento d'ironia esplicita.

56 Sul *googlism* e *flarf* e sulla loro influenza sulla poesia italiana recente, vd. GIOVANNETTI, *La poesia italiana*

videogiochi (*Stinkfist*), fino a *Cronologia*, interamente costituito da un elenco di chiavi di ricerca su un sito porno. Ma al netto del valore shockante di quest'ultimo, anche nei testi confezionati per apparire enciclopedici, impersonali e irrelati alla materia del libro sono inseriti di soppiatto riferimenti alla scabrosa e infelice vita amorosa del protagonista: in *Poesia dello zenzero* si legge che uno dei vari usi di questa radice «Nelle pratiche sessuali di SM e BDSM consiste nell'inserire nell'ano un pezzo di radice di zenzero debitamente sbucciato e modellato»; lo zenzero, si ribadisce più avanti, «è un viagra [...] Un tocco di zenzero e il sesso va alle stelle». <sup>57</sup> In *Scarborough Fair*, annidata all'interno di una discussione sui filtri d'amore, vi è la constatazione che «Un utente su tre cerca relazioni online. Sono in tanti quelli che, tra chat e videochiamate, hanno costruito relazioni profonde». <sup>58</sup>

In virtù del suo uso non esornativo dei riferimenti al mondo digitale, *Progetto per S.* può essere annoverato fra le opere che mostrano «come la poesia possa andare incontro a modificazioni strutturali che rispecchiano sì l'universo della digitalizzazione, ma in maniera meno automatica ed evidente, meno spiattellata» <sup>59</sup> rispetto a un'inclusione puramente contenutistica delle tematiche digitali. Se ne ha un esempio anche nel finale dell'ultimo componimento, *True Ending*. Questo testo compatto, a cui la focalizzazione esterna e l'assenza di stacchi conferiscono un andamento lucido e inesorabile, è costruito come un piano sequenza che gradualmente si stringe sul protagonista e sulla sua unica, simbolica azione. La scena è «una mattina dopo un temporale senza tracce [...] un'incapacità d'intenti» – intenti suicidari, dato che immediatamente prima si parla di «un balcone troppo in basso» – «una catastrofe avvertita e mai avvenuta». Nessuna donna è comparsa, ma «comunque c'è il sole», e seguendo i suoi raggi l'inquadratura entra nella stanza e si sofferma su un uomo che ostenta un'inquietante tranquillità, «nessuna sensazione, nessuna paura umana, nessuna presenza fuoricampo», ma neppure «nessuna mancanza». L'occhio disvelatore del sole non può illuminare che il vuoto, e può solo essere rimosso con fastidio: «C'è il sole, come se niente fosse. S. lo nasconde con l'icona del cestino», come si può fare sul *desktop* di un computer a cui facesse da sfondo una

*degli anni Duemila*, cit., pp. 46-47, con la bibliografia ivi citata.

<sup>57</sup> In questi casi, una ricerca a ritroso su Google consente di ritrovare le plausibili fonti. Per il primo testo citato, ad esempio, l'incipit «Lo zenzero, in sanscrito cringa-vera, "di aspetto cornuto", è la radice di una pianta erbacea» e altre successive sezioni probabilmente discendono dalla pagina <http://www.tuttasalute.net/5859/zenzero-una-droga-dal-gusto-proibito-caldo-e-pungente.html> (24 maggio 2011), come denuncia anche la grafia del termine sanscrito, che con indebita omissione della cediglia deriva da una traslitterazione antiquata del tipo *cringa-vera*, corrispondente a *śṛṅgavera* secondo lo standard IAST. Le sezioni relative agli impieghi erotici della radice riecheggiano invece l'articolo di Wikipedia sul *figging* (<https://it.wikipedia.org/wiki/Figging>).

<sup>58</sup> In questo caso, la fonte del passaggio citato è probabilmente <http://www.quivpsicologia.it/amore-online-tra-fantasia-rischio-e-consumismo/> (13 febbraio 2013); per «La magia è un'arte che può soddisfare tutte le esigenze», cf. <https://blog.libero.it/mondomary/2984663.html> (13 luglio 2007); per «plagiano persone di ogni età, istruzione e ceto», cf. <http://www.medicitalia.it/minforma/psicologia/2023-maghi-fattucchieri-psicologo-medico-fenomeno-aumento-difendersi.html> (23 luglio 2014). Va osservato che molti di questi testi hanno goduto di una circolazione in qualche misura virale, poiché si ritrovano, con minime varianti, su diversi siti web.

<sup>59</sup> GIOVANNETTI, *La poesia italiana degli anni Duemila*, cit., p. 110.



tipica foto paesaggistica (e non sfugge il simbolismo negativo implicito nella scelta, fra tutte le icone, di quella che immediatamente rimanda alla cancellazione). Parrebbe «l'unica azione volitiva»<sup>60</sup> di S., ma in realtà si tratta piuttosto del momento in cui emerge con maggior chiarezza un'assertività che a ben vedere attraversa tutto il libro: «anche se tutto cospira a esibirla, la passività di S. non va sopravvalutata», ammonisce Marco Villa nella sua acuta lettura, e «l'aleatorietà e l'atonìa del personaggio non corrispondono a una pronuncia sfrangiata, o trasferibile a terzi. La voce di questo libro è estremamente assertiva e centripeta».<sup>61</sup> Tanto che, a detta di Villa, l'unitarietà e la coerenza del mondo di *PpS* al di là delle varie tecniche impiegate<sup>62</sup> si spiegano con l'individualità marcata che lo genera.<sup>63</sup>

L'assertività dello stile, per quanto dissimulata dalla passività del personaggio, allontana questa scrittura dalla prosa in prosa e dall'area di ricerca in generale, o almeno da certe loro prese di posizione teoriche;<sup>64</sup> ciò non significa che singoli autori sperimentali italiani non siano stati modelli per Burratti. Come osserva Claudia Crocco, le specifiche influenze di autori della prosa in prosa sono di Bortolotti «per la costruzione di un personaggio autofinzionale» (S. per Burratti come *bgmole* per Bortolotti), di Broggi «per i testi più grotteschi e violenti», ancora dello stesso Broggi o di Giovenale «per le poesie la cui struttura è quella dell'elenco o della lista».<sup>65</sup> La stessa studiosa osserva però, correttamente, che queste consonanze non fanno di Burratti «un epigono del gruppo». Gli altri modelli della scrittura di Burratti sono da cercare in quegli autori che, per dirla con Gianluigi Simonetti, hanno esplorato «una via di mezzo fra una poesia attratta dalla quotidianità e dal 'noi', ma ancora ostinatamente legata a modalità lirico-epifaniche, e una prosa che ripete l'inventario di pensieri a bassa intensità, che diventa catalogo malinconico di situazioni irrilevanti»;<sup>66</sup> tendenza esemplificata fra gli altri da Guido Mazzoni e Stefano Dal Bianco, che nella loro opera hanno offerto «prove di ibridazione» fra le due polarità che Simonetti denomina *mito delle origini* e *nevrosi della fine*.<sup>67</sup> Fra queste

60 ALESSANDRA CONTE, *Simone Burratti – Silloge senza titolo. Una nota*, in «Librobreve» (26 novembre 2016).

61 VILLA, *Su 'Progetto per S.' di Simone Burratti*, cit.

62 A dimostrazione del fatto che le varie anime tecnico-stilistiche della prosa di Burratti sono solidali fra loro si può addurre il breve inedito *Asparagi* (consultato per gentile concessione dell'autore), in cui le meste riflessioni sulla solitudine e sulle difficoltà relazionali sono intrecciate a quel che pare al contempo un disvelamento e una parodia del *googlism*: «Gli asparagi sono i germogli della pianta omonima, si usano per fare la frittata con gli asparagi e il risotto con gli asparagi. Si mangiano anche crudi, prendendoli in mano e strappandoli coi denti. L'ho scoperto su Wikipedia, mentre mi rifiutavo di capire altre cose più importanti. Per esempio che la mia relazione è ormai un contratto a tempo determinato».

63 Diversa, anche se non inconciliabile, è l'opinione di TOMMASO DI DIO, *Tommaso di Dio ci presenta Simone Burratti*, in «Parco Poesia» (3 maggio 2014), <http://www.parcopoesia.it/tommaso-di-dio-ci-presenta-simone-burratti>, per cui gli stati d'animo cantati da Burratti sono «i sentimenti di tutti, appartenenti a tutti, che per distrazione rimangono ai margini della nostra vita. Essi sono così singolari e diaristici da poter essere anonimi e collettivi».

64 Sull'etichetta di *poesia non assertiva* nell'area di ricerca, cfr. MARIANGELA GUATTERI, *Scrittura non assertiva!*, in «Nazione Indiana» (8 ottobre 2015).

65 CROCCO, *Posizione orizzontale*, cit.

66 SIMONETTI, *La letteratura circostante*, cit., p. 209.

67 Ma le affinità di Burratti sono prevalentemente, e quelle di Malvestio totalmente, con la seconda di queste tendenze, definita da *ivi*, p. 168, una «reazione di tipo *malinconico*» alla crisi della tradizione poetica nove-

influenze pare importante soprattutto quella di Dal Bianco – non a caso prefatore, assai empatico, di *Progetto per S.* – come ha avuto occasione di precisare in una discussione *online*<sup>68</sup> lo stesso Burratti, limitando quella di Mazzoni «più a livello “ideale” [...] che non testuale», e aggiungendo ai nomi di Broggi e Dal Bianco quelli di Wallace Stevens e Henri Michaux. D'altra parte, a meno che non si scelga di adottare una definizione di “lirica” esageratamente restrittiva, sarà arduo negare alla poesia di Burratti l'appartenenza alla tradizione lirica moderna, se è legittimo il sospetto che «il vero lirismo d'oggi si manifesti meglio nei luoghi in cui l'*io* tendenzialmente scompare, e anche la narrativa si assottiglia sin quasi a dileguare»:<sup>69</sup> esattamente come accade in *Progetto per S.*

## 4

A conclusione dell'analisi, è notevole che al netto di tanta differenza stilistica emergano fra i due autori sorprendenti affinità. In entrambi, l'*io* non è rimosso, ma si esprime dietro una pluralità di maschere, di primo e di secondo livello: per Malvestio, anzitutto Ovidio e i suoi personaggi (Ero e Leandro), accanto a Pasifae nel poemetto più recente; per Burratti, le diverse apparizioni di S., in tutta la loro ambiguità referenziale. Anche là dove non si rifugiano dietro un nome fittizio, entrambi gli autori impiegano strategie per camuffare la loro voce soggettiva: in Malvestio, soprattutto tramite lo stile artificioso e l'ironia metaletteraria; in Burratti, tramite l'impersonalità delle scritture digitali e oggettiviste. Complicati giochi di specchi che sembrano voler distanziare il più possibile l'autore dalla voce delle sue poesie, senza ricorrere a una spersonalizzazione totale e programmatica.

Si è più volte fatto cenno al tema dell'ironia: è opportuno perciò chiarire in che modo questo si connette al tema più generale della malinconia nell'opera dei due autori. Se una delle possibili definizioni della malinconia è l'infelicità per la privazione dell'oggetto d'amore – come accade nell'*hereos* – o più in generale per la separazione da qualcuno o qualcosa – giusta la definizione starobinskiana della nostalgia ricordata più sopra – si può affermare che alla radice della malinconia stia la *distanza*. Ma la distanza ha un aspetto potenzialmente positivo quando si trasforma in superamento ironico. Il rapporto fra malinconia e ironia è tanto stretto quanto ambiguo: da un lato esse «sono i due aspetti di un medesimo livello spirituale»,<sup>70</sup> e l'umor nero tende spesso a esprimersi in modi ironici. D'altro canto, l'ironia può divenire la salvezza del malinconico in quanto gli consente di prendere le distanze da sé stesso: «la malinconia, effetto di una separazione *subita* dall'anima, è guarita grazie alla pratica ironica, che è distanza e rovesciamento attivamente instaurati dalla mente».<sup>71</sup>

Nell'opera dei due poeti qui studiati, così pervasa di sentimenti malinconici e nostalgici, l'ironia emerge infatti in diverse forme, più o meno scoperte; e si può sostenere

centesca, che «valorizza con intenti di straniamento la mediazione culturale, la citazione e il montaggio; il distacco laico, l'artificio, il repertorio».

68 Su «Le parole e le cose» (9 gennaio 2014), <http://www.leparoleelecose.it/?p=13432>.

69 GIOVANNETTI, *La poesia italiana degli anni Duemila*, cit., p. 29.

70 STAROBINSKI, *L'inchiostro della malinconia*, cit., p. 320.

71 *Ivi*, p. 313.



anche in loro l'atteggiamento ironico, oltre a essere un prodotto della malinconia, sia al contempo un primo tentativo di superarla. Il caso di Malvestio è, in questo senso, esemplare: il sentimento di nostalgia, portato al centro della sua poetica (anche) grazie alle figure dei grandi esuli (Ovidio, Pasifae), prende in lui una tinta specificamente erotica in quanto collegato espressamente al rimpianto per gli amori mai vissuti, o vissuti di un solo bagliore di lussuria e poi svaniti in una lontananza indistinta. Ma, a un livello superiore, la sua scrittura sembra tradire anche una nostalgia per una tradizione culturale e una lingua poetica alta, se non proprio per una missione e una concezione della poesia ormai tramontate. In Burratti, assente o quasi il versante "culturale" della nostalgia, è in compenso pienamente sviluppato, come si è visto, quello propriamente erotico e relazionale più in genere, quell'incapacità di amare già osservata da Dal Bianco. Nei testi di Burratti è inoltre forte il «tentativo di regressione all'infanzia, finanche prenatale»,<sup>72</sup> sintomo tipico della nostalgia interiorizzata, non più semplice privazione di un luogo fisico (il paese natio) ma del «rapporto con le figure parentali e con gli stadi primitivi dello sviluppo personale [...] in cui il desiderio non doveva tenere conto dell'ostacolo esterno e non era condannato a differire la propria soddisfazione».<sup>73</sup>

La strategia ironica dominante in Malvestio è, lo si è visto, il ricorso alla maschera e al falsetto, oltre che alla frequente deprecazione del soggetto. È interessante che questa autoironia corrosiva si rivolga tanto alle proprie qualità umane e di amante quanto alla scrittura stessa. Vi è così un duplice distacco ironico: da sé stesso e dalle proprie ossessioni erotiche, ma anche dalla propria scrittura e dalle sue ossessioni stilistiche. Manca in Burratti quest'ultimo aspetto, ma evidente dalla struttura stessa del suo libro è il tentativo sistematico di osservarsi dall'esterno, tramite l'invenzione della figura di S. e il gioco dei punti di vista (che spesso abbandonano la prima persona per la terza). Tramite queste soluzioni la scrittura dei due autori, come ha osservato Antonella Anedda per altri "poeti della malinconia", accede a «uno spazio in cui l'emozione vede lucidamente sé stessa [...] il luogo in cui la poesia prende le distanze dai fuochi artificiali della "poesia"».<sup>74</sup>

Come l'*io* non è davvero abolito, ma dissimulato e frammentato, così le presenze femminili a cui esso si relaziona sono indistinte e sfuggenti: è evidente che nessuno dei due autori propone un canzoniere amoroso chiaramente indirizzato a una o più figure concretamente individuate. Ciò nonostante l'amore (infelice) è tema dominante in questi due autori; ma non sarà un caso se tra soggettività così frante e instabili non possono che stabilirsi relazioni o illusorie o, in ultima analisi, infelici. Resta da stabilire in che misura l'atomizzazione dell'*io* (e del *tu*), oltre che una strategia per esprimere sentimenti e pulsioni senza ricadere nei modi di una lirica confessionale, sia il rispecchiamento poetico, e implicitamente la denuncia, di una condizione esistenziale diffusa. Nei due poeti il mal d'amore, l'eros insoddisfatto o espresso in modi che l'autore stesso connota come sterili e tristi (dai rapporti occasionali alla pornografia, dalle parafilie all'onanismo) è infatti al centro di un più generale malessere, una condizione che si potrebbe definire di esilio (ai confini della civiltà come Ovidio, o nella propria camera come S.), o più modernamente

72 DAL BIANCO, *Prefazione*, cit., p. 10.

73 STAROBINSKI, *L'inchiostro della malinconia*, cit., p. 227.

74 ANTONELLA ANEDDA, *Introduzione*, in FRABOTTA, *Arcipelago malinconia*, cit., pp. xix-xxv, p. xxx.

di depressione.<sup>75</sup> Si tratta di una depressione di origine narcisistica.

Il legame tra il narcisismo e i cambiamenti antropologici indotti dalla rivoluzione digitale è stato negli ultimi anni al centro della riflessione filosofica di Byung-Chul Han; la comunicazione digitale, evitando il contatto diretto fra le persone, porta alla scomparsa della controparte, riducendo l'Altro a un fantasma.<sup>76</sup> In *Eros in agonia*,<sup>77</sup> Han analizza in particolare gli effetti di questa condizione sull'erotismo dei nostri tempi. Per il filosofo, nell'«inferno dell'Uguale» creato dalla Rete non è più possibile l'esperienza erotica, che presuppone l'Altro; l'illimitata libertà di scelta provoca la fine del desiderio. Si tratta di tematiche largamente dibattute nella saggistica degli ultimi decenni, da Baudrillard a Girard, e che ultimamente si stanno affacciando alla coscienza della poesia italiana anche al di là delle opere qui analizzate;<sup>78</sup> ma è notevole come in Malvestio e in Burratti si leggano passi che denunciano una consapevolezza degli effetti deprimenti della libertà illimitata. In Malvestio la figura dell'infinità e dell'eterno mutamento è il mare, vero *Leitmotiv* di tutta la sua opera in versi:<sup>79</sup> lo dicono chiaramente Pasifae (I – *Il mare insonne* vv. 1-4 «Hai voglia a dire il mare, il mare, il mare, / il mare come figura del mutamento, / come muta allegoria dell'infinita / varietà delle cose, del loro eterno rimescolamento») e l'*Ovidio postumo* (vv. 38-39 «Il mare mi si agita davanti [...] / come le infinite possibilità che contemplo»). Ma se nella prima silloge la connotazione delle acque è ancora quantomeno ambivalente (ad acque stagnanti o gelide e a mari infertili si oppone pur sempre il potere purificante e vivificante dell'acqua, in cui «gli Dei si manifestano»), per Pasifae la noia «tramuta / in noia anche il mare, in solitudine e silenzio e in morte»; e l'opera si chiude, come già osservato, su una nota sconsolata in cui anche il mare «si apre in un lamento / uniforme, insensato, ininterrotto» (VI – *Age of Consent* vv. 40-41). Simile funzione allegorica svolge in Burratti il cielo, e simile è la reazione di sconforto del soggetto: le nuvole e gli altri oggetti che trascorrono nel cielo sono «la più insulsa forma d'intrattenimento, / perché il cielo si trasforma continuamente, / e si spegne, di regola, e delude / come sempre le cose che si amano» (*In a Landscape*, vv. 9-12).

75 L'interscambiabilità dei due termini, anche in ambito psichiatrico, è rilevata da BORGNA, *La malinconia*, cit., pp. 11 e sgg., secondo cui «non ci sono ragioni che abbiano a giustificare la separazione terminologica e tematica fra depressione e malinconia»; sull'affinità di sintomi fra *heros* e depressione, cf. POMA, *Metamorfosi dell'heros*, cit., p. 46.

76 Cf. ad es. BYUNG-CHUL HAN, *Nello sciamo. Visioni del digitale*, trad. da FEDERICA BUONGIORNO, Milano, Nottetempo, 2015.

77 BYUNG-CHUL HAN, *Eros in agonia*, trad. da FEDERICA BUONGIORNO, Milano, Nottetempo, 2013.

78 Il tema dell'amore e dell'erotismo al tempo dei *social network* è recentemente trattato da CROCCO, *Posizione orizzontale*, cit.

79 Senza contare altre parole e immagini dello stesso campo semantico, *mare/i* ha 13 occorrenze in *DdA*, 15 in *Pasifae*, 5 in *Fantasma*, a cui vanno sommate quelle di *oceano* (rispettivamente 3, 1 e 7); *acqua/e* appare 10 volte in *DdA*, 2 in *Pasifae*, 8 in *Fantasma*.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANEDDA, ANTONELLA, *Introduzione*, in BIANCAMARIA FRABOTTA (a cura di), *Arcipelago malinconia. Scenari e parole dell'interiorità*, Roma, Donzelli, 2001. (Citato alle pp. 181, 188, 197, 199.) pp. xix-xxv. (Citato a p. 197.)
- ARISTOTELES, *Problemi*, cur. e trad. da MARIA FERNANDA FERRINI, Milano, Bompiani, 2002. (Citato a p. 181.)
- BATISTI, ROBERTO, FRANCESCO BRANCATI e MARCO MALVESTIO, *Hula Apocalisse*, Costa di Rovigo, Pruffrock spa, 2018. (Citato alle pp. 184, 191.)
- BERARDINELLI, ALFONSO, *Lo sguardo da fuori. Malinconia e misantropia*, in FRABOTTA, *Arcipelago malinconia*, cit., pp. 223-233. (Citato a p. 188.)
- BIASETTI, PIERFRANCESCO, *Prefazione*, in ANDREA LEONESSA, *Postumi dell'organizzazione*, diaforia, 2013, pp. 5-20, <http://www.diaforia.org/floema/2013/11/18/saggio-breve-su-postumi-dellorganizzazione-di-a-leonessa/>. (Citato a p. 184.)
- BORNGA, EUGENIO, *La malinconia*, Milano, Feltrinelli, 2001. (Citato alle pp. 181, 198.)
- BORTOLOTTI, GHERARDO, ALESSANDRO BROGGI, MARCO GIOVENALE et al., *Prosa in prosa*, a cura di PAOLO GIOVANNETTI e ANTONIO LORETO, Firenze, Le Lettere, 2009. (Citato alle pp. 183, 200.)
- BURRATTI, SIMONE, *Progetto per S.*, Varese, Nuova Editrice Magenta, 2017. (Citato alle pp. 191, 192, 199.)
- CAPOROSI, SONIA, *La parola informe. Esplorazioni e nuove scritture dell'ultracontemporaneità*, Milano, Marco Saya Edizioni, 2018. (Citato a p. 183.)
- CARPI, ANNA MARIA, *Prefazione*, in MARCO MALVESTIO, *Depurazione delle acque*, Milano, La Vita Felice, 2013, pp. 5-7. (Citato a p. 184.)
- CASALI, SERGIO, *Il popolo dotto, il popolo corrotto: ricezioni dell'Ars Amatoria (Marziale, Giovenale, la seconda Sulpicia)*, in *Arte perennat amor. Riflessioni sull'intertestualità ovidiana (L'Ars Amatoria)*, a cura di LUCIANO LANDOLFI e PAOLO MONELLA, Bologna, Pàtron, 2005, pp. 13-55. (Citato a p. 190.)
- CIAVOLELLA, MASSIMO, *La "malattia d'amore" dall'Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni, 1976. (Citato a p. 182.)
- CONTE, ALESSANDRA, *Simone Burratti – Silloge senza titolo. Una nota*, in «Librobreve» (26 novembre 2016). (Citato a p. 195.)
- CROCCO, CLAUDIA, *Poesia lirica, poesia di ricerca. Su alcune categorie critiche di questi anni a partire da due libri recenti*, in «Le parole e le cose» (26 novembre 2014). (Citato alle pp. 182, 183.)
- *Posizione orizzontale. Su Progetto per S. di Simone Burratti*, in «Nazione Indiana» (17 dicembre 2017). (Citato alle pp. 192, 195, 198.)
- CULLER, JONATHAN, *Theory of the Lyric*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2015. (Citato a p. 182.)
- DAL BIANCO, STEFANO, *Prefazione*, in SIMONE BURRATTI, *Progetto per S.*, Varese, Nuova Editrice Magenta, 2017. (Citato alle pp. 191, 192, 199.) pp. 7-12. (Citato alle pp. 192, 197.)

- DETOMA, ANDREA, *Le mani di Simone Burratti*, in «Poetarum silva» (11 maggio 2018). (Citato a p. 193.)
- DI DIO, TOMMASO, *Tommaso di Dio ci presenta Simone Burratti*, in «Parco Poesia» (3 maggio 2014), <http://www.parcopoesia.it/tommaso-di-dio-ci-presenta-simone-burratti>. (Citato a p. 195.)
- FINZI, GILBERTO, *L'ipèrbato, figura del sogno*, in *Il decennio e un'idea di poesia*, Napoli, Guida, 2003, pp. 19-25. (Citato a p. 186.)
- FRABOTTA, BIANCAMARIA (a cura di), *Poeti della malinconia*, Roma, Donzelli, 2001. (Citato a p. 181.)
- (a cura di), *Arcipelago malinconia. Scenari e parole dell'interiorità*, Roma, Donzelli, 2001. (Citato alle pp. 181, 188, 197, 199.)
- (a cura di), *Poeti della malinconia*, Roma, Donzelli, 2001. (Citato a p. 181.)
- GIOVANNETTI, PAOLO, *La poesia italiana degli anni Duemila. Un percorso di lettura*, Roma, Carocci, 2017. (Citato alle pp. 182, 193, 194, 196.)
- GIOVENALE, MARCO, *Il paziente crede di essere*, Roma, Gorilla Sapiens, 2016. (Citato a p. 183.)
- GIUNTA, CLAUDIO, *Poesia antica e poesia moderna (a proposito di un libro recente di Guido Mazzoni)*, in «Nuova rivista di letteratura italiana», VIII (2005). (Citato a p. 182.)
- GUATTERI, MARIANGELA, *Scrittura non assertiva!*, in «Nazione Indiana» (8 ottobre 2015). (Citato a p. 195.)
- HAN, BYUNG-CHUL, *Eros in agonia*, trad. da FEDERICA BUONGIORNO, Milano, Nottetempo, 2013. (Citato a p. 198.)
- *Nello sciame. Visioni del digitale*, trad. da FEDERICA BUONGIORNO, Milano, Nottetempo, 2015. (Citato a p. 198.)
- HILLEBRANDT, CLAUDIA, SONJA KLIMEK, RALPH MÜLLER *et al.*, *Theories of Lyric*, in «Journal of Literary Theory», XI/1 (2017). (Citato a p. 182.)
- KLIBANSKY, RAYMOND, ERWIN PANOFSKY e FRITZ SAXL, *Saturno e la melanconia. Studi su storia della filosofia naturale, medicina, religione e arte*, Torino, Einaudi, 2002. (Citato a p. 181.)
- LORETO, ANTONIO, *Di certe cose, che dette in prosa si vedono meglio*, in GHERARDO BORTOLOTTI, ALESSANDRO BROGGI, MARCO GIOVENALE *et al.*, *Prosa in prosa*, a cura di PAOLO GIOVANNETTI e ANTONIO LORETO, Firenze, Le Lettere, 2009. (Citato alle pp. 183, 200.) pp. 201-213. (Citato a p. 183.)
- *Quattro scritture: Testa, Zaffarano, Micaletto, Bellomi e la metafora*, in «il verri», I (2012). (Citato a p. 183.)
- MALVESTIO, MARCO, *Depurazione delle acque*, Milano, La Vita Felice, 2013. (Citato alle pp. 184, 189.)
- *Iperbato, o della complessità*, in «Nuovi argomenti» (8 novembre 2016). (Citato a p. 186.)
- *Fantasma*, raccolta inedita (versione del 25 luglio 2018). (Citato a p. 188.)
- MANGANELLI, MASSIMILIANO, *Marco Giovenale, l'inconveniente*, in «Alfabet2» (23 giugno 2016). (Citato a p. 183.)

- MAZZONI, GUIDO, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005. (Citato a p. 182.)
- MONTIGLIO, SILVIA, *The Myth of Hero and Leander. The History and Reception of an Enduring Greek Legend*, London-New York, I.B. Tauris, 2018. (Citato a p. 188.)
- MORBIATO, GIASCOMO, *Metrica e forma nella poesia di oggi*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VIII (2017). (Citato a p. 185.)
- NOTA, DAVIDE, *L'esordio di Manuel Micaletto*, in *Lettera a un giovane poeta in Italia e alcuni scritti precedenti (2010-2014)*, in «In realtà la poesia» (23 dicembre 2014), pp. 48-53, <http://www.inrealtalapoesia.com/visioni-1-lettera-ad-un-giovane-poeta-italia-davide-nota/>. (Citato a p. 183.)
- POLICASTRO, GILDA, *E per suo sonno: due libri, più uno in arrivo*, in «Doppiozero» (8 dicembre 2015). (Citato a p. 183.)
- POMA, ROBERTO, *Metamorfofi dell'hereos. Fonti medievali della psicofisiologia del mal d'amore in età moderna*, in «Revue des Littératures de l'Union Européenne», VII/2 (2007). (Citato alle pp. 182, 198.)
- SIMONETTI, GIANLUIGI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018. (Citato alle pp. 193, 195.)
- STAROBINSKI, JEAN, *L'inchostro della malinconia*, trad. da MARIO MARCHETTI, postfazione di FERNANDO VIDAL, Torino, Einaudi, 2014. (Citato alle pp. 182, 188, 189, 196, 197.)
- VILLA, MARCO, Recensione a Marco Giovenale, *Il paziente crede di essere*, in «Mosaici. Learned Online Journal of Italian Poetry. Book Reviews» (2015/2016). (Citato a p. 183.)
- *Su 'Progetto per S.' di Simone Burratti*, in «formavera» (11 dicembre 2017), <https://formavera.com/2017/12/11/su-progetto-per-s-di-simone-burratti/>. (Citato alle pp. 193, 195.)

### PAROLE CHIAVE

Poesia italiana contemporanea; poesia lirica; stilistica; malinconia; nostalgia; ironia; Marco Malvestio; Simone Burratti.

### NOTIZIE DELL'AUTORE

Roberto Batisti (1985) è dal dicembre 2016 assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna, dove ha conseguito nel 2014 il Dottorato di Ricerca in Culture Letterarie, Filologiche e Classiche. I suoi interessi di ricerca e le sue pubblicazioni si concentrano soprattutto sulla storia della lingua greca, la storia del pensiero grammaticale antico, e la didattica delle lingue classiche. Ha dedicato alla poesia italiana contemporanea diversi interventi critici e curatele di eventi; fa parte della redazione di poesia della rivista *online* «La Balena Bianca».

[roberto.batisti2@unibo.it](mailto:roberto.batisti2@unibo.it)


### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ROBERTO BATISTI, *Espressioni dell'eros infelice in due poeti italiani del nuovo millennio*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», x (2018), pp. 181–202.

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





## CINQUE EDIZIONI *SINE NOTIS* DI LETTERATURA POPOLARE IN COPIA UNICA: ATTRIBUZIONE AGLI STAMPATORI ED EDIZIONE DEI TESTI POETICI

MATTEO FADINI – *Università di Trento*

Il volume segnato G 1 e 35 della Biblioteca comunale di Trento è un miscelaneo contenente 25 edizioni, tutte di estrema rarità, stampate tra il 1478 e il 1540. Il volume è noto agli studiosi di letteratura popolare: 6 edizioni ivi contenute sono state pubblicate in edizione anastatica nelle *Guerre in ottava rima* e uno studio di G. Petrella ha attribuito a determinate officine tipografiche 15 delle 19 edizioni *sine notis* presenti. Il contributo individua lo stampatore per due altre edizioni – *Tregua fatta con l'imperatore e san Marco e con tutti gli altri principi cristiani* (1517); *El gran prodigio di tre soli apparsi in Franza* (1535, edizione con falsa sottoscrizione) – e corregge una errata attribuzione – Lorenzo Rota, *Lamento del duca Galeazzo da Milano* (1511). L'accertamento dello stampatore della *Tregua* permette di dirimere l'incerta responsabilità di un'ulteriore edizione (Ovidio, *Tristia*, 1515), finora attribuita in maniera dubitativa ai torchi di due diversi stampatori; il reperimento a Parigi di una diversa edizione della *Tregua* di cui si erano perse le tracce permette di attribuire anche quest'ultima, assieme a la *Barzelleta in laude de tutta l'Italia*. Accanto a questo, si fornisce l'edizione critica dei testi poetici contenuti nella *Tregua*.

G 1 e 35 is a miscellaneous volume held by Trento Civic Library that consists in 25 editions – each of these extremely rare – printed between 1478 and 1540. This book is well known by popular literature scholars: it presents six editions that were published in anastatic edition inside the *Guerre in ottava rima* and, also, 15 of its 19 editions *sine notis* were attributed by G. Petrella to certain typographic workshops. This article identifies the printer of two other editions – *Tregua fatta con l'imperatore e san Marco e con tutti gli altri principi cristiani* (1517); *El gran prodigio di tre soli apparsi in Franza* (1535, an edition with a fake subscription) – and corrects a wrong assignment: Lorenzo Rota, *Lamento del duca Galeazzo da Milano* (1511). Having ascertained *Tregua's* printer allowed to bring to an end the uncertain responsibility of a further edition (Ovidio, *Tristia*, 1515), that has been dubiously attributed to two different printers until now. Moreover, the finding of a different *Tregua* edition in Paris – of which we had lost track – allowed to attribute this last one and *Barzelleta in laude de tutta l'Italia* too. In addition to this, this work provides the critical edition of the poetical texts that *Tregua* contains.

### I ETEROGENESI DEI FINI: COME A VOLTE SOPRAVVIVONO LE EDIZIONI POPOLARI

Il volume ora segnato G 1 e 35 della Biblioteca comunale di Trento è un fattizio contenente 25 edizioni di carattere perlopiù popolare, stampate in Italia dal 1478 al 1540. Il libro fu comprato probabilmente a Milano dal magistrato trentino Antonio Mazzetti<sup>1</sup> in data imprecisata, nei primi decenni del XIX secolo. Mazzetti, figlio di un artigiano, fu originario di Lavis (vicino Trento), dove nacque nel 1784, e si laureò a Innsbruck nel 1806; dopo il ritorno degli austriaci a Trento, terminato il convulso periodo napoleonico e bavarese, fece una rapida carriera all'interno della macchina amministrativa e giudiziaria imperiale fino ad approdare alla presidenza del Tribunale d'Appello di Milano nel 1832 e a ottenere il titolo di barone l'anno successivo. Erudito e appassionato di storia locale,

<sup>1</sup> Sulla figura di Mazzetti si veda MASSIMO RODA, *Antonio Mazzetti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, 2008, vol. LXXII e la bibliografia relativa, tra la quale si segnala ERICA SFREDDA, *Un funzionario trentino della Restaurazione: Antonio Mazzetti*, in «Studi trentini di scienze storiche», LXVI (1989), pp. 581-637.

grande collezionista di volumi, donò alla morte (1841) l'intera sua biblioteca alla città di Trento: 11.000 pezzi, tra manoscritti e stampati, assieme a un cospicuo lascito economico, che permise la costituzione della biblioteca comunale, aperta ufficialmente il primo gennaio del 1856.<sup>2</sup>

Mazzetti non fu un bibliofilo *stricto sensu*: non si trovano nella sua raccolta volumi che non abbiano una qualche attinenza ai suoi incarichi oppure ai suoi interessi storici. Emblematico, a questo riguardo, il manoscritto ora BCT1-1538: il codice presenta il numero d'inventario mazzettiano 4396; nell'elenco curato da Mazzetti, non datato ma risalente agli anni '30 dell'Ottocento, si leggono queste indicazioni:

4396 - Ms. Cronica di Venezia incominciante dall'anno 1297 sino al 1582 (compresa l'epoca che una parte del Tirolo Italiano era veneta). A p. 800 della Lega di Cambrai e dell'Imperatore a Trento.<sup>3</sup>

Il manoscritto è in realtà un fattizio contenente quattro testi:<sup>4</sup> una storia di Venezia (cc. 1-110); una cronaca sempre di Venezia, ma di diversa mano, riguardante il solo anno 1584 (cc. 111-134); un elenco di ospedali veneziani (cc. 135-142); la più antica versione nota della campanelliana *Città del sole* (cc. 143-172).

Giusta l'indicazione dell'inventario, Mazzetti acquistò quindi il codice perché una parte di quello che ai suoi tempi era il Tirolo italiano, vale a dire il territorio di Rovereto, era stato parzialmente integrato nei domini della Serenissima nel periodo coperto dalla trattazione storiografica relativa a Venezia: la prima parte delle sue note sono eloquenti al riguardo. La parte finale della medesima nota è meno trasparente: il manoscritto ha oggi 173 carte (162 non bianche) e in nessun caso possiamo trovare la p. 800 indicata da

<sup>2</sup> La storia della Biblioteca comunale di Trento non è ancora stata compiutamente scritta: per le vicende della raccolta mazzettiana si vedano gli interventi di MASSIMO SCANDOLA, *Bibliografia antiquaria e ricerca documentaria in Antonio Mazzetti*, in *Per una storia degli archivi di Trento, Bressanone e Innsbruck*, a cura di KATIA OCCHI, Bologna, Il Mulino, 2015, pp. 85-102 e *Biblioteca Comunale di Trento. Fondo Manoscritti. Raccolta Mazzetti. Carte e documenti dell'archivio vescovile di Trento (sec. XV - sec. XIX)*, a cura di MASSIMO SCANDOLA, Trento, Fondazione Bruno Kessler - Istituto storico italo-germanico, 2014, <https://www.cultura.trentino.it/archivistorici/inventari/esporta/3661489>; per un inquadramento dei fondi manoscritti e a stampa sono utili le premesse e le introduzioni ai cataloghi: MAURO HAUSBERGHER e SILVANO GROFF (a cura di), *Gli incunaboli della Biblioteca comunale*, Trento, Provincia autonoma di Trento-Soprintendenza per i beni librari e archivistici, 2006 e ADRIANA PAOLINI (a cura di), *I manoscritti medievali della biblioteca comunale di Trento*, Trento/Firenze, Provincia autonoma di Trento. Soprintendenza per i Beni librari e archivistici/SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2006; per il fondo proveniente dalla biblioteca vescovile si veda MAURO HAUSBERGHER, *Gli incunaboli della Biblioteca vescovile di Trento: un primo censimento*, in «Studi trentini di scienza storiche. Sezione prima», LXXX (2001), pp. 241-299.

<sup>3</sup> Trento, Biblioteca comunale, ms. BCT1-5638, *ad numerum*.

<sup>4</sup> I precedenti studi su questo manoscritto riferiscono la presenza di tre opere, ma la storia veneziana del solo 1584 ivi contenuta è un testo differente – trascritta da una mano diversa e su una carta differente – rispetto a quella che contiene la più estesa storia veneziana. Su questo codice e, in generale, sulla prima redazione della *Città del sole*, si vedano LUIGI FIRPO, *Per il testo critico della Città del sole di T. Campanella*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXV (1948), pp. 245-255 e TOMMASO CAMPANELLA, *La città del sole. Civitas solis, edizione complanare del manoscritto della prima redazione italiana (1602) e dell'ultima edizione a stampa (1637)*, traduzione, apparati critici, note di commento e appendici a cura di Tonino Tornitore (ristampa con lievi modifiche: Torino, Aragno, 2008), Milano, Unicopli, 1998.

Mazzetti quale luogo dove si tratterebbe della Lega di Cambrai e della presenza dell'imperatore a Trento. Sfogliando il codice, però, in relazione degli avvenimenti riguardanti la primavera del 1509 si legge: «L'imperador zonse a Trento et, inteso l'aquisto datto per Franza, manòli a dir che non procedese più oltra, altrimenti che la liga se intendese rotta.»<sup>5</sup>

In corrispondenza del passo si nota un segno di attenzione nel margine esterno e nell'angolo superiore esterno della carta si trova un numero – 800 – vergato in inchiostro nero e con una grafia del tutto simile a quella di Mazzetti. Con tutta evidenza la nota dell'inventario si riferisce a questo luogo testuale, nel quale Mazzetti ha inserito quel particolare numero, benché non se ne capisca il senso. Il magistrato trentino non si dev'essere accorto della presenza della *Città del sole* oppure non si è curato di indicarla nel suo inventario: del resto l'interesse per il manoscritto era circoscritto alla presenza di informazioni storiche riguardanti Trento e una parte dell'allora Tirolo italiano.

Lasciando da parte il manoscritto campanelliano e tornando alla miscellanea a stampa, al di là delle profonde difformità di contenuto, si nota una singolare somiglianza nella storia dei due volumi: anche in questo caso Mazzetti comprò la raccolta delle 25 edizioni poiché interessato a una porzione tutto sommato minima. Come già indicato da Petrella,<sup>6</sup> sulla base del medesimo inventario citato sopra a proposito della *Città del sole*, il magistrato trentino acquistò il volume poiché la prima opera contenuta nel fattizio era una rara edizione di Sommariva riguardante l'*affaire* Simonino, il bambino trovato morto la domenica di Pasqua dell'anno 1475 sotto la casa di una delle tre famiglie ebraiche di Trento.<sup>7</sup>

Allo studio del volume G 1 e 35 è dedicata la citata monografia di Petrella;<sup>8</sup> in questo saggio lo studioso attribuisce a stampatori 15 delle 19 edizioni *sine notis* presenti nel fattizio, affronta la vicenda complessiva di questa miscellanea e indaga in particolare il corredo iconografico presente nei testi. Rimane aperta la questione su tre edizioni, per le quali non sono stati ancora individuati i torchi dai quali uscirono oppure le precedenti agnizioni critiche non state sufficientemente certe. Si tratta delle seguenti opere:<sup>9</sup>

- 5 Trento, Biblioteca comunale, ms. BCT1-1538, c. 90r (15 righe dal fondo).
- 6 GIANCARLO PETRELLA, *Fra testo e immagine. Edizioni popolari del Rinascimento in una miscellanea ottocentesca*, presentazione di Dennis E. Rhodes, Udine, Forum, 2009, pp. 26-28. Si rimanda all'intero capitolo *Il giudice collezionista* (pp. 17-28) per i rilievi sul collezionismo mazzettiano in genere e sulla fisionomia dell'intera raccolta oggetto del presente articolo (si veda anche la *Premessa*, pp. 9-14).
- 7 Sul caso del Simonino – primo ed emblematico uso politico della stampa a caratteri mobili – si rinvia al classico studio di UGO ROZZO, *Il presunto "omicidio rituale" di Simonino di Trento e il primo santo tipografico*, in «Atti dell'Accademia di scienze, lettere e arti di Udine», xc (1997 (ma 1998)), pp. 185-223; i processi contro gli ebrei di Trento sono stati pubblicati in edizione moderna da ANNA ESPOSITO e DIEGO QUAGLIONI, *Processi contro gli Ebrei di Trento (1475-1478)*, 2 voll., Padova, CEDAM, 1990-2008. Il merito principale della restituzione della verità storica sull'intera faccenda va a Iginio Rogger; si veda *Gli scritti di Iginio Rogger sul caso del "Simonino"*, in «Studi Trentini. Storia», xciv (2015), pp. 19-42, a cura di Emanuele Curzel introduzione di Diego Quagliani.
- 8 PETRELLA, *Fra testo e immagine*, cit.
- 9 Per riferirsi alle edizioni antiche si avrà cura di trascrivere il frontespizio in maniera estesa, ma, diversamente dal comportamento di Editi6, si ammodernerà la grafia distinguendo *u* da *v*, regolarizzando la punteggiatura, la separazione delle parole e l'uso delle maiuscole; i luoghi di stampa e i nomi degli stampatori sono sempre normalizzati; sono riportati sempre l'identificativo Editi6 e quello dello Universal Short Title

1. LORENZO ROTA, *Lamento del duca Galeazo da Milano composto per Lorenzo da la Rota firentino* [sic], s.n.t.;<sup>10</sup>
2. *Questa sie la tregua fata con l'imperatore e san Marcho e con tutti gli altri principi christiani, novamente confirmata*, s.n.t.;<sup>11</sup>
3. *El gran prodigio di tre soli apparsi in Franza adi nove de setembrio a hore tredese in di de sabbato. Cosa molto stupenda*, Roma, Albertino Zanelli, 1536.<sup>12</sup>

Stando ai dati di Edit6, di ciascuna di queste tre edizioni sarebbe sopravvissuta la sola copia ora a Trento, ma, a seguito di un confronto con altri cataloghi e OPAC, si è potuto reperire una seconda copia del *Gran prodigio*: London, British Library, Humanities and Social Sciences, St Pancras Reading Rooms, 806.k.15.(67\*\*).

Petrella attribuisce in maniera dubitativa a Valvassori la stampa dell'opera di Rota, datandola a dopo il 1511; localizza a Venezia la *Tregua* senza avanzare ipotesi circa lo stampatore; conferma la paternità di Albertino Zanelli per la terza edizione, segnalando che si tratterebbe dell'unica stampa sottoscritta da questa persona. Di seguito si tenterà di attribuire definitivamente queste edizioni.

## 2 LORENZO ROTA, *LAMENTO DEL DUCA GALEAZO*

L'edizione consta di 2 cc. non numerate; 4°: A2; impronta: cesa cesa cesa iasa (C) 15II (Q). Carattere romano (74R) e gotico (per il titolo, ca 135G; serie più piccola per il cartiglio della xilografia, ca 65G), xilografia al frontespizio (mm 73x93), testo su due colonne.

Tralasciando per un momento il testo e concentrandosi sul corredo illustrativo, si può notare la presenza della xilografia al frontespizio. Così Petrella: «la silografia non è affatto inedita, ma copia fedelissima, per dimensioni (mm 73x93), orientamento e disegno, di una vignetta appartenente al ciclo del *Sallustio* illustrato per i tipi di Giovanni Tacuino». <sup>13</sup> L'originario cartiglio della *Coniuratio Catilinae* composto in caratteri mobili, coerentemente con il testo, recita «factionu[m] cru|dus finis»; nel *Lamento* questi caratteri sono sostituiti dai seguenti: «Ultimu[m] teri|bilu[m] mors est». Evidentemente

Catalogue, così come è sempre indicata la copia consultata delle antiche edizioni.

<sup>10</sup> Edit6 39892, USTC 853632; si tratta del VII testo presente nella miscellanea; si veda la relativa digitalizzazione: <http://stabat.it/?q=scheda/465>.

<sup>11</sup> Edit6 61553, USTC 802182; si tratta del XVIII opuscolo della raccolta, indicato da Petrella con lo short-title di *La venuta dell'imperatore Massimiliano*. Si veda la relativa digitalizzazione: <http://stabat.it/?q=scheda/470>.

<sup>12</sup> Edit6 38410, USTC 800720; XXI edizione del fattizio; si veda la relativa digitalizzazione: <http://stabat.it/?q=scheda/474>.

<sup>13</sup> PETRELLA, *Fra testo e immagine*, cit., p. 75. Si tratta dell'edizione *Hoc in volumine haec opera continentur omnia. C. Crispi Salustii vita [...]; C. Crispi Salustii Bellum Catilinarium cum commento Laurentii Vallensis et Omniboni Leonicensi; C. Crispi Salustii Bellum Iugurthinum cum commentariis [...]* Ioannis Chrysostomi Soldi, Venezia, Giovanni Tacuino, 1511 – Edit6 34801, USTC 854241. La xilografia si trova a c. F3r (copia consultata Regensburg, Staatliche Bibliothek, 999/2Class.55, [http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11054153\\_00001.html](http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb11054153_00001.html)).



(a) Xilografia presente nel *Sallustio* di Tacuino.



(b) Reimpiego della medesima xilografia per il *Lamento* (Trento, Bib. comunale, G 1 e 35, edizione *sine notis*).



(c) Seconda xilografia presente nel *Sallustio* di Tacuino.



(d) Xilografia reincisa presente nel *Lamento* sottoscritto da Valvassori (Milano, Ambrosiana S.P.XII.164/12).

Immagine 1: Riuso e reincisioni di xilografie nel *Lamento* senza note tipografiche.

la xilografia è stata pensata per l'edizione sallustiana e poi riadattata per il *Lamento*, per cui è da confermare la datazione *post 1511* proposta da Petrella: nel volume di Sallustio l'illustrazione trova posto quasi in fondo al testo laddove, nel momento in cui termina la battaglia, viene ritrovato il corpo di Catilina (*vero longe a suis, inter hostium cadavera repertus est*). L'immagine ritratta nel legno ben si confà a questa scena, non altrettanto al concitato assassinio del duca Galeazzo. Si veda l'immagine 1 per un confronto tra le illustrazioni.

La proposta del medesimo critico di attribuire la stampa ai torchi di Valvassori è invece da scartare: è vero che Giovanni Andrea e Florio Valvassori, come ben ha ricostruito Petrella, si serviranno di una xilografia simile a un'altra presente nel medesimo Sallustio a c. D4r per una diversa edizione del *Lamento* sottoscritta da loro (senza data),<sup>14</sup> ma il

<sup>14</sup> *Lamento del duca Galeazzo da Milano composto per Lorenzo dalla Rota fiorentino*, Venezia, Giovanni Andrea e Florio Valvassori [1540-1549] – Editi 6 68643, USTC 853631, unica copia: Milano, Biblioteca Ambrosiana,



legno in questione è differente rispetto a quello impiegato nel Sallustio e si tratta appunto di «una copia reincisa»,<sup>15</sup> cioè di una copia rifatta e non di adattamento della medesima xilografia (si veda l'immagine 1 nella pagina precedente). Non è cioè economico pensare che «la coincidenza del riadattamento di due silografie sallustiane appaia poi più comprensibile se ascritto a una medesima officina»,<sup>16</sup> elemento questo su cui si basa l'attribuzione di Petrella, ancorché dubitativa, del *Lamento* ai Valvassori. Lo stampatore del *Lamento* ora a Trento aveva tra le mani la xilografia utilizzata da Tacuino per il Sallustio, mentre i Valvassori per la stampa di una diversa edizione del *Lamento* non avevano a disposizione l'altro legno proveniente da Tacuino, tanto che decisero di farlo incidere nuovamente e non di adattarlo. Questo fatto depotenzia molto l'ipotesi che una sola stamperia abbia impresso entrambi i *Lamenti* e quindi anche l'edizione che qui interessa.

Allargando lo sguardo ai caratteri impiegati per la stampa del *Lamento* presente nel volume G 1 e 35 si nota che si tratta di due serie: un romano per il testo (74R) e gotico per il titolo (ca 135G). Ebbene, queste identiche due serie sono impiegate anche nella stampa dell'edizione *La historia de tutte le guerre facte el facto d'arme fato in Geradada col nome de tutti li conduteri. Facta novamente*,<sup>17</sup> presente nel medesimo volume trentino e in questo caso attribuita con ottime ragioni da Petrella all'officina di Alessandro Bindoni.<sup>18</sup> La serie gotica del titolo dell'*Historia* è presente anche nel *Guerrino dicto Meschino* di Andrea da Barberino stampato nel 1512 e sottoscritto regolarmente da Alessandro Bindoni.<sup>19</sup> Per un confronto, si veda l'immagine 2 a fronte.

Commentando la dichiarazione di una terna di stampatori veneziani (T. Giunta, F. Torresano e M. Tramezzino) chiamati il 7 agosto 1548 ad attribuire alcune edizioni di contenuto eterodosso in un processo contro Brucioli, Barbieri afferma che «l'uso di identificare un'officina dai caratteri impiegati era dunque assai antico, quantomeno all'interno della corporazione degli stampatori».<sup>20</sup> Per l'insieme di queste ragioni si può attribuire all'officina di Alessandro Bindoni l'edizione del *Lamento* in questione.

Quanto al testo tradito da questa stampa, si tratta di un componimento in 85 terzine (incipit: *Sancta et senza macula Maria*), sull'assassinio di Galeazzo Maria Sforza,<sup>21</sup> avvenuto il 26 dicembre del 1476 nella chiesa di Santo Stefano a Milano. Il lamento rappresenta un caso interessante dal punto di vista filologico: il più antico testimone noto è stato stampato a Venezia da Manfredo Bonelli attorno al 1493 ed esistono non meno di 13

S.P.XII.164/12.

15 PETRELLA, *Fra testo e immagine*, cit., p. 75.

16 *Ivi*, p. 79.

17 Editi6 22597, USTC 801779; qui la digitalizzazione: <http://stabat.it/?q=scheda/461>.

18 PETRELLA, *Fra testo e immagine*, cit., pp. 64-69.

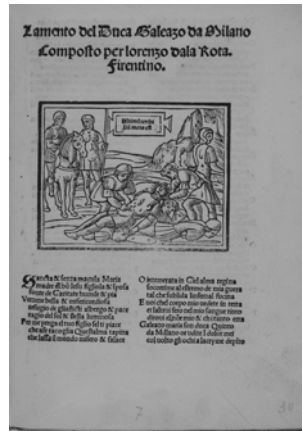
19 Editi6 1689, USTC 809244 – si veda il frontespizio digitalizzato in Editi6.

20 EDOARDO BARBIERI, *Haebler contro Haebler. Appunti per una storia dell'incunabolistica novecentesca*, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 2008, p. 13. Il processo in questione è conservato presso l'Archivio di Stato di Venezia, Sant'Uffizio, b. 13, cc. 1r-12v e il parere dei tre stampatori si legge alle cc. 7r-8r – le informazioni mi derivano da *ivi*, p. 12 e nota.

21 Su questo testo e in generale sui testi poetici riguardanti gli omicidi nell'Italia del rinascimento, si rinvia a ROSA SALZBERG e MASSIMO ROSPOCHER, *Murder Ballads. Singing, Hearing, Writing and Reading about Murder in Renaissance Italy*, in *Murder in Renaissance Italy*, a cura di TREVOR DEAN e KATE J.P. LOWE, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, pp. 164-185, anche per la bibliografia pregressa (alle pp. 167-170 viene trattato il *Lamento* in questione).



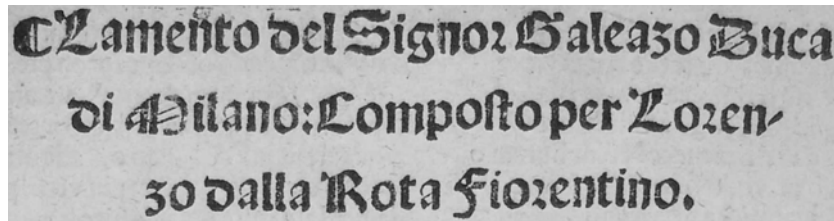
(a) *Lamento* sottoscritto da Valvassori.



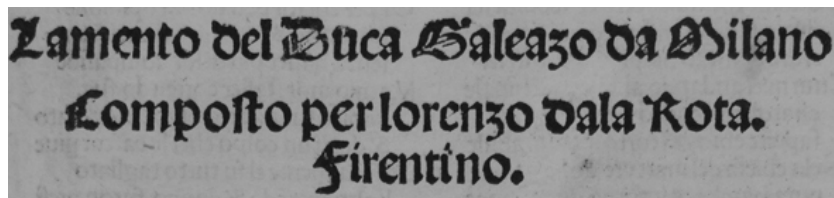
(b) *Lamento* senza note tipografiche.



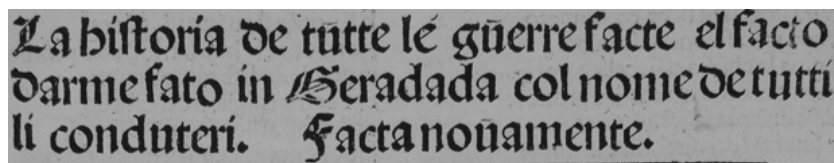
(c) *Geradadda* attribuito a Bindoni



(d) Particolare di (a).



(e) Particolare di (b).



(f) Particolare di (c).

Immagine 2: Confronto tra serie di caratteri. Si notino la G delle parole *Galeazzo* e *Geradada*, che è uguale nel *Lamento sine notis* e nell'edizione della *Geradadda* di Bindoni, ma diversa tra i due *Lamenti*; la M della parola *Milano*, diversa tra di due *Lamenti*, così come la R, della parola *Rota*.

edizioni cinquecentesche,<sup>22</sup> impresse in tre differenti luoghi (Venezia, Firenze e Siena), e addirittura tre edizioni seicentesche.<sup>23</sup> Abbiamo quindi a che fare con un lamento la cui plurisecolare fortuna a stampa si estende fino al XVII secolo e la cui prima edizione databbe a più di quindici anni dal fatto narrato. Come notato da Salzberg e Rospocher, il testo venne «probably composed immediately following the event. [...] The composition precedes this date, as it mentions as still alive the Lord of Rimini, Roberto Malatesta, who died in 1482».<sup>24</sup> In aggiunta, in una parte della tradizione è presente il nome dell'autore: Lorenzo Rota, qualificato come fiorentino, del quale non sappiamo nulla da nessuna altra fonte. Lo studio accurato di questo testo esorbita dagli scopi di questo articolo e se ne rimanda la trattazione a un momento successivo.

### 3 EL GRAN PRODIGIO DI TRE SOLI APPARSI IN FRANZA

Edizione di 2 cc. non numerate; 4°: *A*<sub>2</sub>; impronta: uime e&in maua -rpe (C) 1536 (R). Carattere gotico (133G al frontespizio) e romano (due serie: ca 160R, prima riga del frontespizio e iniziale a c. *A*<sub>1v</sub>; 104R, per il testo dell'opera), xilografia al frontespizio raffigurante tre soli.

L'edizione è sottoscritta *in Roma per Albertin Zanelli*, puro nome su cui non sappiamo alcunché e di cui resterebbe questa sola edizione, conservata in copia unica. Questo fatto è di per sé sospetto, tanto più che lo stampatore dimostra di possedere almeno 3 serie di caratteri e si serve di una xilografia recisa da una più ampia, nella quale i tre soli sormontano una veduta di Venezia, presente al verso dell'ultima carta dell'edizione: *Il Selvaggio di m. Giovanbattista Cortese da Bagnacavallo*, Venezia, Giovanni Antonio Nicolini da Sabbio, 1535.<sup>25</sup> Chiaramente è possibile che un legno impiegato a Venezia nel 1535 rispunti l'anno successivo a Roma, ma è improbabile, così come non è del tutto coerente il nome (Albertin) da un punto di vista fonetico per il contesto romano, mentre anche quest'ultimo aspetto meglio starebbe in quello veneziano. Analizzando la serie gotica si individuano la S capitale con un fiocco, la I e la F capitale, la 'h' con l'occhietto quasi chiuso, la 'a' con occhietto molto piccolo e ricciolo abbassato, la 'e' con la parte

22 Edit6 conosce 12 edizioni, ma ho potuto reperirne una ulteriore: *El lacrimoso lamento del signor Galeazzo Maria Sforza duca di Milano, quando fu morto nel tempio divinale del glorioso martyre s. Stephano da Giovanni Andrea de Lampugnano*, s.n.t., ma datato verso il 1505 e localizzato a Venezia dal catalogo online della British Library, biblioteca che ne conserva l'unica copia nota (segnatura Humanities and Social Sciences, St Pancras Reading Rooms, 11426.c.33; <http://books.google.com/books?vid=BL:A0021478852>).

23 Questi gli estremi di stampa delle due edizioni del XVII secolo: *Lamento del duca Galeazzo Maria duca di Milano*, Firenze, s.n., 1613 (copia unica: Oxford, Bodleian Library, Mortara add. I. 77), *Il pietoso lamento di Galeazzomaria*, Firenze, s.n., 1613 (copia unica: Oxford, Bodleian Library Mason FF 410 (1)) e Venezia, Giovanni Battista Bonfadino, 1616 (copia unica: Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, Misc 2183/001).

24 SALZBERG e ROSPOCHER, *Murder Ballads*, cit., p. 167 e nota 12. Il nome di Roberto Malatesta compare per l'esattezza nella terzina 57 (*Et in verso romagna volgi i passi toi / al signor Roberto Malatesta/ [...]*).

25 Edit6 13581, USTC 824302. Questa informazione mi deriva da PETRELLA, *Fra testo e immagine*, cit.; esemplare consultato: München, Bayerische Staatsbibliothek, P.o.it. 306/3 (<http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10166102.html>). Sul *Selvaggio* e sulle vicende di questa xilografia, si veda EDOARDO BARBIERI, *Nota su "Il Selvaggio" del 1535: una marca di autenticazione editoriale, un editore misterioso e una falsa indicazione di stampa*, in «La Bibliofilia», CXIX (2017), pp. 367-388.



inferiore dell'occhiello sottile e trasversale, la 'u' con la parte superiore della seconda asta leggermente richiusa. Tutte queste caratteristiche, compresa la grandezza del carattere, si trova nella seguente edizione: *La presa et lamento di Roma et le gran crudeltate fatte drento* [...], Venezia, Giovanni Andrea Valvassori, s.a.;<sup>26</sup> si veda l'immagine 3 nella pagina successiva per un confronto.

Identica foggia di caratteri, benché non misurati dal vivo, si notano almeno nelle seguenti edizioni, sempre sottoscritte da Valvassori:

1. *Speculum confessorum et lumen conscientie Matheum Corradonum de Ciletoimpressum*, 1536;<sup>27</sup>
2. *Lo illustre poeta Ceco Dascoli con comento*, 1546.<sup>28</sup>

La serie romana del testo ha anch'essa alcune particolarità: il punto fermo e i due punti talvolta sono presenti nella forma di piccole croci, la 'g' ha il corpo della lettera leggermente sollevato rispetto al rigo e leggermente più alto rispetto alle altre lettere, il *titulus* è reso con una tilde leggermente obliqua; nel settore delle capitali, la 'R' presenta l'asta obliqua a ricciolo e la 'Z' è di modulo molto largo con la parte sommitale che si chiude diagonalmente a sinistra, la 'T' ha le grazie della parte superiore diagonali e parallele tra loro, la 'S' presenta le grazie verticali. Tutte queste particolarità nel settore delle capitali, assieme alla stessa grandezza del carattere, si trovano nella serie impiegata per i titoli di sezione delle terenziane *Comedie nuovamente di latino in volgare tradotte*, Venezia, Giovanni Andrea Valvassori, 1554,<sup>29</sup> nel cui testo si trovano sporadici punti fermi a croce (il confronto non può esser fatto con la serie principale, essendo un'opera stampata in corsivo). Non è stato possibile trovare altre occorrenze della serie romana, se non in casi molto limitati (la frase «Con privilegio» dell'edizione *Il Bullingero riprovato del Mutio Iustinopolitano*, Venezia, Giovanni Andrea Valvassori, 1562).<sup>30</sup> Considerando la relativa ampiezza del carattere romano in questione, è abbastanza normale trovarlo impiegato per il testo di edizioni di formati non piccoli (in-folio e in quarto), oppure in settori paratestuali di edizioni di formato più piccolo, ma in questo secondo caso l'agnizione non può essere troppo certa. Tra le oltre 210 edizioni sottoscritte da Valvassori entro il 1565, solo 60 sono del formato in quarto e le altre in ottavo; tra i quarti, spiccano però le edizioni di poesia (stampate quindi in corsivo) e le edizioni approssimativamente popolari (e quindi stampate con serie più piccole).

Presso la British Library è conservata l'unica copia dell'edizione senza note tipografiche *Barzelleta in laude de tutta l'Italia et della liga et la liberatione sua contra francesi*

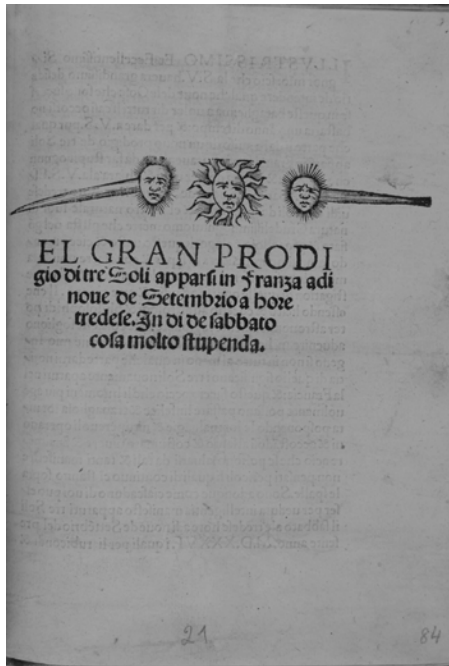
<sup>26</sup> Editi6 61570, USTC 802552; unico esemplare presente nella medesima miscellanea G 1 e 35 trentina, digitalizzato qui: <http://stabat.it/?q=scheda/469>.

<sup>27</sup> Editi6 13959, USTC 824177; esemplare consultato: München, Bayerische Staatsbibliothek, Mor. 247 ([http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10187144\\_00001.html](http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10187144_00001.html)).

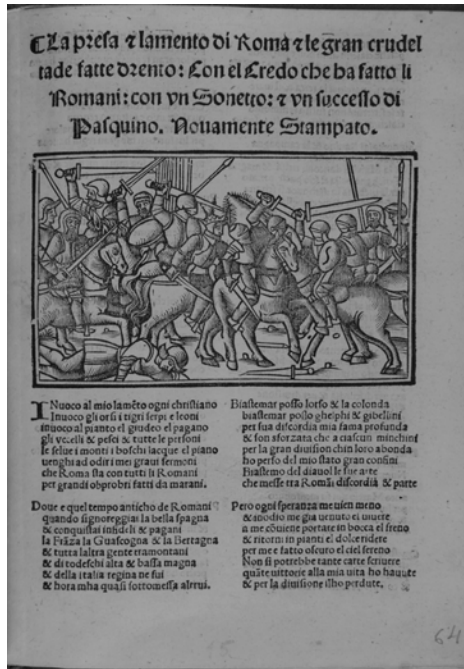
<sup>28</sup> Editi6 10661, USTC 821427; esemplare consultato: München, Bayerische Staatsbibliothek, 4 Polem. 2155 (<http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn:nbn:de:bvb:12-bsb10168315-1>).

<sup>29</sup> Editi6 27856, USTC 858726; esemplare consultato: Trento, Biblioteca comunale, G 2 i 367.

<sup>30</sup> Editi6 39527, USTC 844010; copia consultata Trento, Fondazione biblioteca san Bernardino, VII 988.

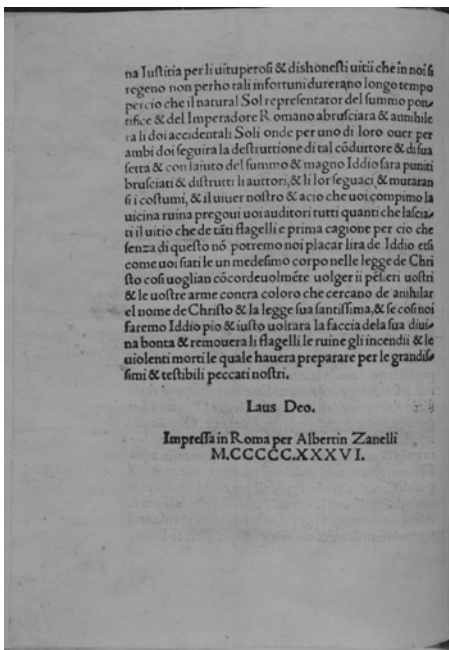


(a) *El gran prodigio di tre soli apparsi in Franza*, senza note tipografiche



(b) *La presa et lamento di Roma et le gran crudeltate fatte drento*, sottoscritto da Valvassori

Immagine 3: La serie gotica utilizzata in entrambi i frontespizi è identica, per grandezza e foggia.



(a) *El gran prodigio di tre soli apparsi in Franza*, senza note tipografiche, c. A2v



(b) *Barzelleta in laude de tutta l'Italia et della liga et la liberatione sua contra francesi*, edizione sine notis

Immagine 4: La serie romana del primo è identica, per grandezza e foggia, alla serie più grande (titolo) del secondo.

Ticontre. Teoria Testo Traduzione – x (2018)

[...].<sup>31</sup> Lo *Short-title catalogue* delle edizioni italiane della British Library data dubitativamente la stampa al 1512 e propone di localizzarla a Bologna, senza alcuna dimostrazione.<sup>32</sup> I riferimenti presenti nel titolo al cardinale Federico Sanseverino e al condottiero Gian Giacomo Trivulzio sono coerenti con la datazione proposta, e osservando da vicino il testo si leggono ulteriori riferimenti al cosiddetto Conciliabolo di Pisa del 1511-1512 (stanza XI del primo testo poetico; all'assise era presente lo stesso cardinale Sanseverino), a "Monsignor de la Pelliza", vale a dire a Jacques II de Chabannes de La Palice, nominato maresciallo di Francia nel 1511, probabili allusioni alla battaglia di Ravenna dell'aprile del 1512 (IV stanza "che rotti havevi Hispani") e lamento per la recente perdita francese di Milano (post maggio/giugno 1512). Per queste ragioni si può senz'altro confermare la datazione al 1512 (precisando post giugno 1512), sicuramente in periodo precedente alla battaglia di Novara del giugno 1513, evento che non è nominato e che rappresenta la fine dell'avventura italiana di Luigi XII.

Osservando i caratteri dell'edizione, si nota che la serie romana grande impiegata per il titolo di questa *plaque* (si veda immagine 4 a fronte) è la stessa, per grandezza e foggia, di quella utilizzata per il testo del *Prodigio* (104R), mentre la serie romana piccola è la medesima, per foggia ma non per grandezza (85R),<sup>33</sup> rispetto a quella presente ne *La presa et lamento di Roma* (come già detto, questa edizione si trova nel medesimo volume G 1 e 35): queste due edizioni presentano, oltretutto, lo stesso segno di paragrafo a inizio di titolo – fatto non del tutto comune nel settore delle stampe popolari.

Per riassumere: la serie gotica è sicuramente impiegata da Giovanni Andrea Valvasori e anche la serie romana è attribuibile allo stesso stampatore, anche se con minore certezza. Esiste un'ulteriore edizione che, oltre alla serie romana grande, presenta anche una serie romana piccola sicuramente valvassoriana. Questi riscontri permettono di attribuire a Valvasori tanto l'edizione del *Gran prodigio* in questione, quanto l'edizione della *Barzelle* ora a Londra.

Rimane a questo punto inspiegata la ragione della falsa sottoscrizione presente nel pronostico. Il contenuto testuale non è particolarmente problematico: si tratta di una relazione di un avvenimento inconsueto, il parelio, osservato in Francia il 9 settembre 1536, nel quale gli apparenti tre soli sono interpretati come forieri di sciagure. La primitiva interpretazione simbolica dell'apparizione e repentina scomparsa degli altri due soli si rivolge alla protesta luterana allora nel pieno della propria parabola:

di che sarà primiera cagione la Luterana setta et pagani, la qual con lascivia et falsa sua legge ingegnerassi de sottomettere il natural Sole, cioè il popolo christiano observator della evangelica legge [...] non perhò tali infortuni duraranno longo tempo perciò che il natural Sol representator del summo pontefice et del l'imperator abrusciarà et annhilerà li doi accidentali Soli.<sup>34</sup>

<sup>31</sup> Edit16 79529 (non presente nello USTC); copia unica: Londra, British Library, Humanities and Social Sciences, St Pancras Reading Rooms, C.20.c.22.(57.)

<sup>32</sup> *Short-title catalogue of books printed in Italy and of Italian books printed in other countries from 1465 to 1600 now in the British Library*, 2 voll., London, British Library, 1958-1986, vol. I, p. 343.

<sup>33</sup> Ringrazio il dott. Giacomo Comiati per il prezioso aiuto prestato, per il controllo della misurazione dei caratteri di questa edizione e della copia londinese della *Tregua*, nonché per le riproduzioni fotografiche che mi ha fornito.

<sup>34</sup> C. A2rv.

La fisionomia complessiva di Valvassori quale emerge dal suo catalogo – nel quale troviamo numerose edizioni di Muzio e il *De officiis ecclesiae praestandis* di Minturno, solo per fare due esempi – pare in linea con il contenuto antiluterano del pronostico in questione. Dietro alla decisione di sottoscrivere in maniera falsa l'edizione del *Prodigio* ci possono essere state cautele dettate da opportunità, delle quali però non abbiano indizi né testimonianze.

#### 4 QUESTA SIE LA TREGUA

L'edizione consta di 2 cc. non numerate; 4°: *A2*; impronta: riai rere nene tone (C) 1517 (Q). Carattere gotico (ca 135G, per il titolo) e romano (82R, per il testo), xilografie alle cc. *A1r* (mm 80x48) e a *A2v* (mm 83x66). Si nota una filigrana con un cappello di forma ovale appoggiato su un supporto svasato; purtroppo la scarsa qualità delle carte non permette di distinguere chiaramente i dettagli e immagini simili sono molto comuni nelle filigrane italiane, tanto che moltissime delle quasi 150 filigrane a cappello censite da Briquet (nn° 3353-3517) si distinguono appunto per minime variazioni, rendendo impossibile l'agnizione di questa particolare filigrana.

Anche in questo caso si posporrà la trattazione del contenuto, per concentrarci sull'attribuzione dell'opuscolo a una officina tipografica. La xilografia presente a c. *A2v* della *Tregua* è stata impiegata nell'edizione *P. Ovidii Nasonis Libri de tristibus cum luculentissimis commentariis reverendissimi domini Bartholomei Merulae [...]*, Venezia, Giovanni Tacuino/Giovanni Rosso, 1515 [?].<sup>35</sup> L'edizione non presenta note tipografiche ed è attribuita ai due stampatori da Sander,<sup>36</sup> mentre esistono altre due edizioni analoghe correttamente sottoscritte da Tacuino: *P. Ovidii Nasonis Libri de tristibus cum luculentissimis commentariis reverendissimi domini Bartholomei Merulae [...]*, 1511;<sup>37</sup> *Pu. Ovidii Nasonis Tristium libri cum luculentissimis commentariis reverendissimi domini Bartholomei Merulae [...]*, 1524.<sup>38</sup> Anche queste due edizioni presentano una xilografia di Ovidio esule, ma a ben guardare quella presente nei volumi tacuiniani diverge da quella che si trova nell'edizione contesa tra Tacuino e Rosso, che invece è identica a quella della *Tregua*: si veda l'immagine 5 nella pagina successiva.

Le due edizioni sicuramente tacuiniane presentano una serie gotica al frontespizio differente rispetto a quella impiegata nell'edizione ovidiana contesa tra Tacuino e Rosso (la forma della M maiuscola è una sicura prova al riguardo). La stessa serie gotica, per grandezza e foggia, presente al frontespizio delle opere tacuiniane di Ovidio è impiegata anche per queste edizioni, tutte sottoscritte dal medesimo stampatore:

35 Editi6 59460, USTC 845762; esemplare consultato: London, British Library, 11352 F 17 (<https://books.google.it/books?id=NT1oAAAACAAJ>). La xilografia si trova sempre a c. *A2r*.

36 MAX SANDER, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530. Essai de sa bibliographie et de son histoire*, Nendeln, Kraus reprint, 1969, n° 5356.

37 Editi6 34799, USTC 845692; esemplare consultato: München, Bayerische Staatsbibliothek, Res/2 A.lat.a 149/1 (<http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10195789.html>). La xilografia in questione si trova a c. *A2r*.

38 Editi6 59570, USTC 845762; edizione a me nota unicamente per la parziale digitalizzazione presente in Editi6.





(a) Xilografia presente nella *Tregua*



(b) Xilografia presente nell'*Ovidio* di attribuzione incerta (Tacuino/Rosso, 1515)



(c) Xilografia presente nell'*Ovidio* tacuiniano del 1511 (xilografia differente rispetto alle altre due)

Immagine 5: Riusi e reincisione di una xilografia raffigurante Ovidio esule

1. PSEUDO-DIONYSIUS, *Caelestis hierarchia. Ecclesiastica hierarchia. Divina nomina. Mystica theologia. Undecim epistolae. Ignatii undecim epistolae. Polycarpi epistola una*, 1502;<sup>39</sup>
2. LORENZA VALLA, *Hoc in volumine haec continentur: Laurentii Vallensis Elegantiae de lingua Latina; Laurentii Vallensis De pronomine sui ad Ioannem Tortelium; Laurentii Vallensis Lima quaedam per Antonium Mancinellum [...]*, 1513;<sup>40</sup>
3. DIODORUS SICULUS, *Diodori Siculi scriptoris Graeci Libri duo, primus de Philippi regis Macedoniae, aliorumque quorundam illustrium ducum, alter de Alexandri filii rebus gestis [...]*, 1526.<sup>41</sup>

Si potrebbero elencare numerosissime altre edizioni di Tacuino che impiegano al frontespizio la stessa serie di caratteri, uguali per foggia se non proprio identici quanto a dimensione – poiché queste edizioni sono state consultate solo attraverso digitalizzazioni –, ma il quadro non cambierebbe.<sup>42</sup>

Benché non si sia potuto controllare ogni singolo frontespizio delle edizioni di Tacuino, in quelle che è stato possibile vedere, se è presente una serie gotica, questa appare del tutto simile a quella impegnata per i *Tristia* del 1511 e 1524. Viceversa, Giovanni Rosso impiega nel frontespizio di almeno un'altra opera la stessa serie gotica che si trova nell'Ovidio del 1515, edizione che, come si è detto, è di attribuzione contesa tra Rosso e Tacuino:

39 Editi6 34369, USTC 851466; copia consultata: Trento, Biblioteca comunale, G 2 d 29.

40 Editi6 23823, USTC 861877; copia consultata: Trento, Biblioteca comunale, G 2 d 187. In questo caso la serie di caratteri in questione è impiegata nei titoli correnti.

41 Editi6 17217, USTC 826954; copia consultata: Trento, Biblioteca comunale, G 2 d 49.

42 Tralasciando l'indicazione di copia, questo è un elenco dei frontespizi delle edizioni sottoscritte da Tacuino impiegando una serie analoga, senza alcuna pretesa di completezza: *De officiis, De amicitia, De senectute nec non Paradoxa eiusdem, opus Benedicti Brugnoli studio emaculatum [...]*, 1514 (Editi6 12191); *Divini Dionysij Areopagitae Caelestis hierarchia. Ecclesiastica hierarchia. Divina nomina. Mystica theologia. Undecim epistolae. Ignatii undecim epistolae. Polycarpi epistola una*, 1502 (Editi6 34369); *Aeglogae fratris Baptistae Mantuani Carmelitae de honesto amore et foelici eius exitu cum quadam alia aegloga contra amorem noviter addita*, 1503 (Editi6 34377); *Publii Ovidii Nasonis Libri de Ponto cum luculentissimis commentariis reuerendissimi domini Bartholomaei Merulae [...]*, 1507 (Editi6 34407); *In hoc volumine haec continentur: Marci Antonii Sabellici annotationes veteres et recentes. Ex Plinio, Livio et pluribus authoribus. Philippi Beroaldi annotationes centum. Eiusdem contra Servium grammaticum*, 1508 (Editi6 34785); *P. Ovidii Nasonis Libri de arte amandi et de remedio amoris cum luculentissimis commentariis reuerendissimi domini Bartholomei Merulae [...]*, 1506 (Editi6 34833); *P. Ovidii Nasonis Amorum libri tres. De medicamine faciei libellus [...]*, 1518 (Editi6 34843); *P. Ovidii Nasoni Libri de arte amandi et De remedio amoris una cum luculentissimis commentariis r.d. Bartholomei Merulae [...]*, 1518 (Editi6 34844); *Hoc volumine continentur: Macrobbii Interpretatio in Somnium Scipionis a Cicerone confictum. Eiusdem Saturnaliorum libri septem [...]*, 1521 (Editi6 34857); *Ovidius De Fastis cum duobus commentariis: Antonii de Fano et Pauli Marsi*, 1502 (Editi6 53554); *Franciscus Niger De modo epistolandi. Laurentius Vallensis De modo scribendi orandique. Libanius De componendis epistolis, Pontico Virunnio interprete. Antonius Mancinellus De modo scribendi orandique [...]*, 1517 (Editi6 61227); *Oprera [sic] nova del preclarissimo poeta mastro Marcho Rosiglia da Foligno et altri auctori*, 1517 (Editi6 73562); *Miracoli de la gloriosissima vergine Maria historiadi novamente stampati*, 1515 (Editi6 77504).

*Prediche de frate Roberto vulgare novamente hystoriate et correpte secundo li Evangelii*, Venezia, Giovanni Rosso, 1509.<sup>43</sup>

Oltre a questi fatti, le serie romane con cui sono stampati i commenti al testo nei primi due *Tristia* (Tacuino, 1511 e quello in dubbio tra Tacuino e Rossi del 1515) sono tra loro differenti, mentre i *Tristia* del 1515 hanno la medesima serie romana presente in queste tre edizioni, tutte sottoscritte da Giovanni Rossi: *Manipulus florum, seu Sententiae Patrum*, ca 1494,<sup>44</sup> *Svetonius Tranquillus cum Philippi Beroaldi et Marci Antonii Sabellici commentariis, cum figuris nuper additis*, Venezia, Giovanni Rosso, 1506<sup>45</sup> e *Grammatica Pyladis*, 1508.<sup>46</sup> In particolare le lettere “x”, “y” e “Q” sono rivelatrici. Ebbene, questa serie romana è la medesima serie 82R con la quale sono stampati i testi poetici contenuti nell’edizione ovidiana in questione.

Per riassumere i dati:

1. l’edizione della *Tregua* presenta una xilografia e due serie di caratteri (una gotica e una romana) presenti nell’edizione del 1515 dei *Tristia*, di incerta attribuzione tra Giovanni Tacuino e Giovanni Rosso;
2. i frontespizi delle altre edizioni di Tacuino non paiono presentare la medesima serie gotica che si trova nel frontespizio della *Tregua*;
3. almeno due edizioni sottoscritte da Rosso hanno invece al frontespizio proprio la serie gotica della *Tregua*;
4. le altre edizioni di Tacuino che presentano la xilografia in questione hanno una serie romana differente rispetto a quella dell’edizione del 1515;
5. la serie romana dei *Tristia* del 1515 appare in almeno tre edizioni di Rosso e nella *Tregua*.

Questa serie di considerazioni spingono ad attribuire a Rosso tanto l’edizione dei *Tristia* del 1515 quanto la *Tregua*, probabilmente stampata 2 anni dopo.

#### 4.1 UN GOMITOLO DI RIMANDI: UN’ALTRA DOPPIA EDIZIONE DELLA *TREGUA* E UNA *BARZELLETA*

Dopo aver proposto la soluzione circa l’attribuzione della *Tregua*, occorre affrontare il caso rappresentato da un’altra edizione della stessa opera. Fin dal catalogo della biblioteca del barone James Rothschild<sup>47</sup> era nota una diversa edizione della *Tregua*, e da questa

43 Editi6 9315, USTC 818692, copia consultata: Lecce, Biblioteca R. Caracciolo, G 5 III 6 (<http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANTO000%3ACNCE009315>).

44 GW M46954, ITC ih00150000, USTC 994401; copia consultata: Trento, Biblioteca comunale, G 1 f 16.

45 Editi6 29626, USTC 857783; copia consultata: Roma, Biblioteca nazionale centrale, 10.7.M.26 (<https://books.google.it/books?id=dbxzqvHuuWsC>).

46 Editi6 6446, USTC 814974; copia consultata: Roma, Biblioteca nazionale centrale, 14. 14.F.22.5 (<https://books.google.it/books?id=FsLjizt0oR4C>).

47 EMILE PICOT e PAUL LACOMBE (a cura di), *Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. le Baron James de Rothschild*, 5 voll., Paris, Morgand e Rahir, 1884-1920, vol. I, pp. 663-664.



Emilio Lovarini pubblicò nel 1894 il *Dialogo de vilani*,<sup>48</sup> indicando la fonte catalografica ma non la segnatura del volume. Più di recente, nell'antologia delle *Antiche rime venete*,<sup>49</sup> Marisa Milani ha ripubblicato il dialogo, derivando il testo dall'edizione Lovarini. Dopo Lovarini, nessuno pare aver visto questa edizione,<sup>50</sup> che però è reperibile a Parigi, presso la Bibliothèque Nationale de France, sotto la segnatura Rothschild 1048: in questa edizione il testo è preceduto da una xilografia che raffigura il pontefice tra 4 cardinali in atto di incoronare un imperatore, e l'opera ha un titolo differente (*Questa è la pace da Dio mandata quale da tutti era molto bramata*). L'illustrazione xilografica *Tregua* non è inedita, dal momento che si trova anche nell'edizione *Barzelleta in laude de tutta l'Italia et della liga et la liberatione sua contra francesi etc.*,<sup>51</sup> di cui abbiamo trattato sopra.

Oltre a questa edizione finalmente riapparsa, esiste una copia ora alla British Library,<sup>52</sup> con una xilografia differente rispetto a quella dell'esemplare parigino: legno di mm 124x85 raffigurante il leone di san Marco. La stessa illustrazione si trova anche in almeno altre 5 edizioni, impresse a Venezia da differenti editori tra il 1500 e il 1525 circa.<sup>53</sup> A parte la xilografia, gli esemplari di Londra e Parigi della *Pace* sono del tutto identici, fin nei dettagli minimi: allineamento delle righe di testo, lunghezza dei rientri dei versi, presenza di segni abbreviativi, spaziature particolari (es.: *che la pace data hai*\_, ultimo verso della IV stanza di *Gloria sia a l'alto Dio*), minimi errori (*Vieenza* per *Vicenza*, quinto verso della stessa stanza), distanza tra il titolo e il primo verso dei testi poetici. Non siamo davanti a due edizioni diverse della stessa opera, dal momento che è dimostrabile che il testo non è stato ricomposto (altrimenti alcune particolarità avrebbero subito delle modifiche), bensì abbiamo a che fare con due diverse emissioni diverse,<sup>54</sup> caratterizzate dall'uso di due differenti xilografie.

- 48 EMILIO LOVARINI, *Antichi testi di letteratura pavana*, Bologna, Romagnoli Dall'Acqua, 1894, pp. 81-83.
- 49 «Il Lovarini riprende il dialogo da un introvabile opuscolo» (MARISA MILANI (a cura di), *Antiche rime venete*, Padova, Esedra, 1997, pp. 412-414, a p. 412).
- 50 Anche Petrella, che ne parla (PETRELLA, *Fra testo e immagine*, cit., p. 163), deriva le informazioni dal catalogo del 1884, nel quale la descrizione è molto accurata, come si vedrà.
- 51 L'informazione mi deriva da VICTOR MASSÉNA D' ESSLING, *Les livres a figures vénitiens de la fin du XV<sup>e</sup> siècle et du commencement du XVI<sup>e</sup>*, 6 voll., Torino, Bottega d'Erasmus, 1967, n°2318.
- 52 Edit16 79527 (non presente nello USTC); copia unica: Londra, British Library, Humanities and Social Sciences, St Pancras Reading Rooms, C.20.c.22.(54.). Short1958, vol. I, p. 482 data dubitativamente al 1515 l'edizione. Ringrazio il revisore X che ha valutato questo mio contributo per avermi comunicato l'esistenza di questa edizione, a me sfuggita in precedenza. Ringrazio anche in questo caso il dott. Giacomo Comiati per le riproduzioni fotografiche e i controlli *de visu* sul volume.
- 53 Ercole Cinzio Rinucci, *Storia di come lo Stato di Milano ... stato conquistato*, Venezia, Manfredo Bonelli, 1500, GW M38195, ISTC i00198250, USTC 991544; Francesco degli Allegri, *La summa gloria di Venetia con la summa de le sue uictorie ...*, Venezia, s.n., 1501, Edit16 1204, USTC 808820, *Istoria noua de larmata dela illustrissima signoria di Vinetia & del turcho*, Venezia, s.n., 150[.], Edit16 51796; ; Paolo Danza *La noua de Bressa con una barzelleta del re di Franza e de san Marco stampata nuovamente*, Venezia, Paola Danza, 1516, Edit16 63059, USTC 802160; *Istoria noua de la rotta e presa del Moro e Aschanio e molti altri baroni*, Venezia, s.n., ca 1525, EDIT16 51795, USTC 802399. Cfr. MARCO BARDINI *et al.* (a cura di), *Guerre in ottava rima*, 4 voll., Modena, Panini, 1989, I n° 29, 139 e 30; II 47 e 55.
- 54 Per il fondamentale concetto di emissione, separato dall'edizione, si veda CONOR FAHY, *Edizione, impressione, emissione, stato*, in *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore, Antenore, 1988, pp. 65-88 e EDOARDO BARBIERI, *Guida al libro antico. Conoscere e descrivere il libro tipografico*, Firenze, Le Monnier, 2006, pp. 115-127.

Occorre precisare che la serie romana impiegata dall'edizione ora a Parigi e a Londra della *Pace* è identica, per grandezza (entrambi 82R) e foggia, a quella impiegata dall'esemplare della *Tregua* ora a Trento; in particolare sono rivelatori le 'G' capitali (il taglio sottile con cui terminano le relative grazie), il simbolo '&' (con il tratto terminale molto alto, ma che non arriva alla stessa altezza della sommità), la 'x' (con il tratto basso sinistra-alto destra molto più sottile e più inclinato rispetto all'altro), la 'Q' capitale (il ricciolo comprende la vocale che segue), i nessi 'ss' (alte) 'ct' e in generale i segni abbreviativi, i due punti (talvolta nella forma di due croci), la 'z' (piuttosto larga con asta obliqua molto sottile e grazie diagonali parallele alle aste orizzontali). Il confronto della serie gotica non è probante, visto il diverso titolo, ma le due serie paiono identiche. Alla luce di queste evidenze, si intende attribuire alla medesima officina entrambe le edizioni (*Tregua/Pace*), vale a dire ai torchi di Giovanni Rosso.

Venendo ai testi contenuti nella *Tregua*, occorre precisare che l'edizione ora a Trento si apre con una ballata di ottonari di schema zyyzz ababbz cdcddz eeffz (incipit: *Laude sia al redemptore*), assente invece nell'edizione di Parigi e Londra. A parte questa differenza, entrambe le edizioni presentano un'altra ballata di ottonari, questa volta di 10 stanze, di schema zyyz ababbccz (incipit: *Gloria sia a l'alto Dio*); a seguire un sonetto caudato di Sommariva (incipit: *La guerra è destruction d'ogni signore*, ABBA ABBA CDC DCD dEE); poi il già citato *Dialogo de vilani* (incipit: *Barba Quaioto, aldi bono novele*), metricamente un sonetto caudato dialogato (II code); infine un *Capitolo de virtù in laude di Venetia* (incipit *Alma regina del gentil paese*).

A questo punto è utile chiedersi in che rapporto stiano le due edizioni e, insomma, quale sia la prima e quale la ristampa.<sup>55</sup> L'analisi dei testi contenuti non offre degli indizi sicuri, dal momento che entrambi le edizioni contengono errori; il testo di P/L le seguenti mende:

1. l'ultimo verso della IV stanza di *Gloria sia a l'alto Dio* è riportato così: *che la pace data hai* (*data à Dio* in T), ma è evidente errore di trascinamento della rima precedente (*starai : guai*), che viola lo schema (l'ultimo verso dovrebbe rimare con *Dio*, in questo caso in rima identica in T);
2. nel *Dialogo*, il primo verso della prima battuta di *Quaioto* è attribuito a Nale (in T, invece, la scansione è corretta);
3. nel *Capitolo*, al v. 12 si legge *felice colui che a me si extende*, di contro al metricamente corretto *felice colui che a me si se extende* di T.

L'edizione T, invece, incorre in errore in questi luoghi:

1. nella ballata *Gloria sia a l'alto Dio*, V stanza, v. 6: *u laudiamo quel ch'è in croce* di contro al corretto *su laudiamo* di P/L;

<sup>55</sup> Qui e nel proseguo si indicherà con P la copia di Parigi, con L l'altra copia della differente emissione, con T l'edizione in copia unica ora a Trento.

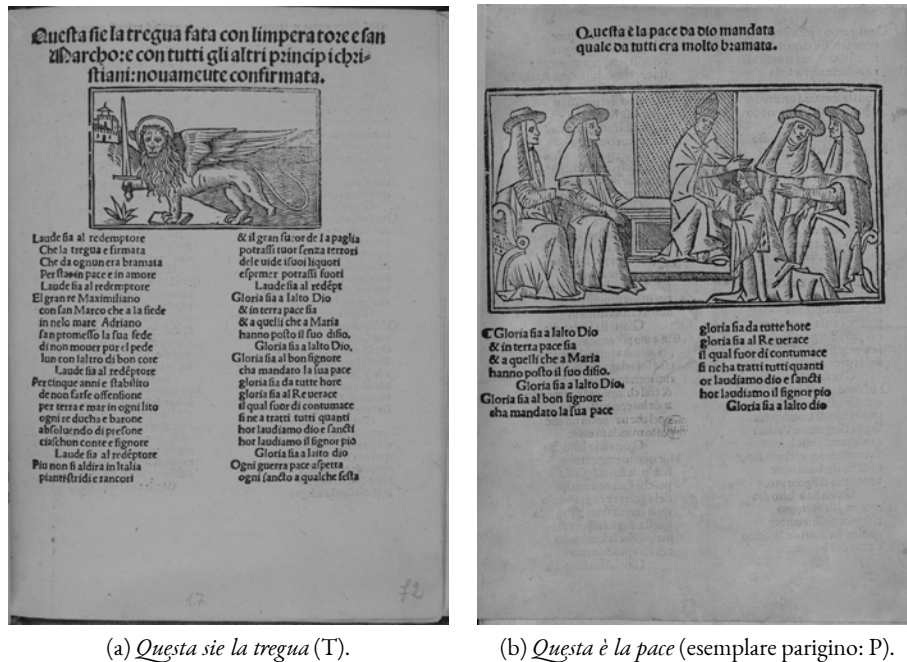
(a) *Questa sie la tregua* (T).(b) *Questa è la pace* (esemplare parigino: P).

Immagine 6: Confronto tra i frontespizi della *Tregua* e della *Pace*: quest'ultima ha *mise en page* non del tutto convincente (si veda il vistoso spazio lasciato bianco in calce)

2. al verso 8 della medesima stanza si legge *sia benedetto il signor pio* (ipermetro e probabile errore di anticipo da *Gloria sia...*, presente appena sotto), di contro a *benedetto il signor pio* di P/L;
3. al v. 4 della stanza VI T riporta: *e cava de eontumace*, corretto in *contumace* in P/L.

Come si può notare, si tratta sempre di errori poligenetici, facilmente correggibili per congettura, presenti in entrambi le edizioni e quindi inutili per stabilire l'antiorità di una edizione rispetto all'altra, poiché è plausibile che dal testo di T si passi a quello di P/L, ma è sostenibile anche da P/L si sia giunti a T: in questo caso la filologia non è dirimente.

Tornando, però, all'analisi bibliologica, si osservi la prima carta delle due edizioni (si veda l'immagine 6). Tralasciando per un secondo la differente xilografia (il frontespizio di L è riprodotto nell'immagine 7 a pagina 224), P/L hanno una composizione tipografica non del tutto convincente: lo spazio bianco in calce non ha nessuna ragion d'essere, tanto più che il testo della ballata continua sul verso della carta, mentre le altre carte hanno, nelle due edizioni, una *mise en page* del tutto simile.

P/L, come si è detto, non presentano la breve ballata iniziale di T, hanno xilografie al frontespizio diverse, ma in entrambi i casi più grandi rispetto a quella di T e non presentano l'incongrua xilografia finale che ritrae Ovidio esule. L'ipotesi dell'antiorità di T rispetto a P/L è abbastanza economica: lo stampatore, volendo optare per una xilografia più grande (o dovendolo fare per mancanza del legno originario), avrà ritenuto di

eliminare un testo breve, ma, volendo preservare il più possibile la *mise en texte*, come è ragionevole ipotizzare stante il carattere popolare dell'edizione, avrà optato per mantenere una analoga composizione delle altre carte e quindi sarà stato costretto a lasciare l'incongruo spazio bianco in calce alla recto della prima carta. Un ulteriore indizio che potrebbe garantire la trafila T>P/L è dato dal titolo: in T recita *Questa sie la tregua fatta con l'imperatore e san Marcho e con tutti gli altri principi christiani, nuovamente confermata*, in P/L, invece, *Questa è la pace da Dio mandata quale da tutti era molto bramata*. Se la modifica tregua>pace fosse significativa, allora sarebbe anche storicamente fondata: la tregua firmata alla fine del 1516 e pubblicata in Laguna nel gennaio 1517 comportò un periodo di pace (anche se non molto lungo) e il termine della cosiddetta guerra della Lega di Cambrai: una riedizione della *Tregua* a una certa distanza avrebbe potuto suggerire la modifica del titolo, appunto, in *Pace*. Se ciò è plausibile, allora appare a maggior ragione sensata la soppressione dei riferimenti diretti a Massimiliano I, presenti nel titolo e nel primo componimento di T, espunti in P/L. Forzando forse un po' l'argomentazione si potrebbe arrivare a sostenere che P/L sia stata stampata nel 1519: Massimiliano I muore nel gennaio 1519, solo due anni dopo la pubblicazione a Venezia della tregua/pace. Questo fatto da solo spiegherebbe la situazione: il cambio del titolo, la soppressione della ballata nella quale si nomina l'imperatore, la scelta di una xilografia più grande e lo spazio bianco in calce al primo recto per preservare la composizione originaria delle altre carte. In ogni caso, anche se questa interpretazione non fosse del tutto fondata, la trafila T>P/L dovrebbe comunque essere garantita dall'incongruo spazio bianco in calce al recto della prima carta.

Veniamo ora alla questione della doppia emissione che caratterizza P/L. A tutta prima non è chiaro il perché uno stampatore, nell'imprimere un testo di questa natura, che occupa un solo foglio di stampa, decida di sospendere il lavoro dei torchi e cambiare l'illustrazione. Che si tratti di una deliberata scelta e non di un incidente o di una mera correzione è del tutto evidente, e di conseguenza all'interno della tiratura si sono creati due gruppi, uno con l'illustrazione del leone di san Marco e un altro con il papa che incorona il re. Visto che non vi è stata sostituzione di carte dell'edizione e che il testo è il frutto della stessa composizione tipografica, abbiamo a che fare con due diverse emissioni simultanee, che quasi sempre nascondono motivazioni commerciali in ordine allo smercio di gruppi di copie. Non potendo ricavare nessun tipo di dato dal testo, non è appunto chiara la ragione e ci si limita quindi a segnalare la questione.

Nella seguente sezione 6 si forniranno i testi contenuti nella *Tregua* in edizione critica e con un sintetico commento.

## 5 QUADRO DELLE NUOVE ACQUISIZIONI

Nel corso del presente contributo si ha avuto modo di proporre l'attribuzione a editori di 3 edizioni contenute nel volume G 1 e 35 della Biblioteca comunale di Trento e di altre 3 edizioni estranee a questo fattizio, ma con la quale miscellanea questi ultimi testi sono legati da una serie di rimandi. Con l'eccezione del volume ovidiano, negli altri 5 casi si tratta di opere molto esili, di carattere popolare e con un corredo illustrativo a



Immagine 7: *Questa è la pace*, esemplare londinese (L), probabile seconda emissione di P.

volte minimo, ma un attento scrutinio dei pochi dati presenti ha nondimeno permesso di proporre con una ragionevole sicurezza il nome di uno stampatore. Oggi, diversamente dal passato anche recente, abbiamo a disposizione conoscenze catalografiche molto approfondite e una larga disponibilità di digitalizzazioni di buona qualità utili per un rapido confronto tra edizioni conservate in luoghi distanti tra loro. Grazie al lavoro di generazioni di bibliotecari, catalogatori, studiosi dei libri illustrati, bibliologi e filologi siamo quindi nelle condizioni di poter tentare di attribuire – e in molti casi riuscire nell’intento – le moltissime edizioni apparse *sine notis*. Manca, però, uno strumento che sarebbe utilissimo non solo per risolvere i molti casi di edizioni “s.n.t.”, ma anche per gettare luce su alcuni aspetti della storia del libro non ancora indagati e in particolare sulle collaborazioni editoriali di cui non abbiamo altra documentazione se non quella rappresentata dai volumi stampati:<sup>56</sup> un repertorio dei caratteri di stampa, delle iniziali xilografiche e del corredo illustrativo utilizzati almeno per il primo Cinquecento nello spazio italiano.

A mancare è quindi una estensione di ambito cronologico, circoscritta all’area italiana, del benemerito *Typenrepertorium der Wiegendrucke*: sarebbe oggi possibile, grazie alla facilità di riproduzione e alle conoscenze catalografiche, tentare l’impresa di censire e

<sup>56</sup> Se è vero che difficilmente possiamo documentare scambi di serie di caratteri tra editori diversi o utilizzi simultanei da parte di persone differenti delle medesime serie, nel settore delle iniziali xilografiche e, a maggior ragione, in quello delle illustrazioni le cessioni, gli utilizzi collaborativi e gli scambi sono invece noti: manca un quadro d’insieme che permetta di approfondire e comprendere questo fenomeno.

studiare i piombi (i caratteri) e i legni (iniziali xilografiche e illustrazioni, anche di tipologia dimessa) dell'editoria italiana perlomeno del primo quarantennio del XVI secolo (il rapporto tra i libri stampati nel periodo 1501-1540 e 1541-1600 in Italia è di quasi 1 a 4).

Nell'attesa che questo cantiere inizi, la strada percorribile è rappresentata da carotaggi critici su singole edizioni o su singoli stampatori che possano risolvere questioni attributive puntuali. Di seguito si fornisce l'elenco delle agnizioni critiche relative alle edizioni non contenute nel miscellaneo trentino:

1. *Barzelleta in laude de tutta l'Italia, et della liga, te la liberatione sua contra francesi, te come tutte le terre de l'Italia vien amonito a nome per nome che siano uniti et in concordia, et come il re di Franza fa reprehensione grandissima al cardenale San Seuerino et al signor Zuan Iacomo da Triulci et a tutta l'altra baronia che cosi vilmente hanno habandonato l'Italia, cosa molto bellissima da intendere*, [Venezia, Giovanni Andrea Valvassori, 1512] – Edit16 79529, copia unica: London, British Library.
2. *P. Ovidii Nasonis Libri de tristibus cum luculentissimis commentariis reverendissimi domini Bartholomei Merulae [...]*, [Venezia, Giovanni Rosso, 1515] – Edit16 59460, USTC 845762.
3. *Questa è la pace da Dio mandata quale da tutti era molto bramata*, [Venezia, Giovanni Rosso, 1519?] – Edizione non presente in Edit16, due emissioni con diversa xilografia; esemplari: Paris, BNF e London, British Library.

Le tre edizioni contenute nel miscellaneo ora a Trento per le quali è stato possibile rintracciare l'editore sono invece le seguenti:

1. LORENZO ROTA, *Lamento del duca Galeazo da Milano composto per Lorenzo da la Rota firentino* [sic], [Venezia, Alessandro Bindoni, 1506-1522]; Edit16 39892, USTC 853632.
2. *Questa sie la tregua fata con l'imperatore e san Marcho e con tutti gli altri principi christiani, novamente confirmata*, [Venezia, Giovanni Rosso, post gennaio 1517]; Edit16 61553, USTC 802182.
3. *El gran prodigio di tre soli apparsi in Franza adi nove de setembrio a hore tredese in di de sabbato. Cosa molto stupenda*, [Venezia, Giovanni Andrea Valvassori, 1536; falsa sottoscrizione: Roma, Albertino Zanelli, 1536]; Edit16 38410, USTC 800720.

Oltre alle attribuzioni, è stato possibile individuare alcuni esemplari di rare edizioni italiane non censiti da Edit16 poiché conservati all'estero oppure edizioni testimoniate da un solo esemplare noto presente in biblioteche fuori d'Italia; qui di seguito il riassunto di questi dati:

1. *El gran prodigio di tre soli apparsi in Franza* [...]; Edit16 38410, USTC 800720, seconda copia (non censita da Edit16): London, British Library, Humanities and Social Sciences, St Pancras Reading Rooms, 806.k.15.(67\*\*).



2. *El lacrimoso lamento del signor Galeazzo Maria Sforza duca di Milano, quando fu morto nel tempio divinale del glorioso martyre s. Stephano da Giovanni Andrea de Lampugnano*, s.n.t., [Venezia, 1505?], London, British Library, Humanities and Social Sciences, St Pancras Reading Rooms, 11426.c.33: edizione ignota a Edit6.
3. *Lamento del duca Galeazzo Maria duca di Milano*, Firenze, s.n., 1613; Oxford, Bodleian Library: edizione non presente in SBN.
4. *Il pietoso lamento di Galeazzomaria*, Firenze, s.n., 1613; Oxford, Bodleian Library Mason FF 410 (1).

## 6 EDIZIONE DEI TESTI PRESENTI NELLA *TREGUA*

Come detto sopra, l'ipotesi critica più economica prevede che l'edizione della *Tregua* testimoniata dalla copia ora a Trento (T) sia la *princeps* o per lo meno sia anteriore a quella parigina e londinese (P/L). L'interesse linguistico per alcuni testi, in particolare per il *Dialogo de vilani*, sonetto che figura nelle *Antiche rime venete* anche se desunto dalla precedente edizione tardo-ottocentesca, giustifica la decisione di presentare tutti i componimenti presenti nell'opuscolo in edizione critica.<sup>57</sup>

Quanto ai criteri, si distingueranno 'u' da 'v', si scioglieranno tacitamente le abbreviazioni (il nesso & in 'e' davanti a vocale in assenza di dialefe, in 'et' davanti a consonante o in presenza di dialefe), si ammodernerà la punteggiatura e l'uso delle maiuscole, si uniformerà la divisione e l'unione delle parole (non quando ciò dovesse comportare raddoppiamento), si regolarizzerà la scrittura delle forme del verbo *avere* (a>ha) e si elimineranno le 'h' pseudoetimologiche. Tutti gli altri interventi saranno segnalati in nota, così come le varianti di P/L.

### 6.1 LAUDE SIA AL REDEMPTORE

Ballata di ottonari di schema zyyz ababbz cdcddz eeffz; testimone: T.

Il testo presenta una lode a Dio per la tregua quinquennale stipulata tra Venezia e l'imperatore Massimiliano I, a seguito della quale vengono rilasciati i prigionieri, cessano le preoccupazioni, i campi possono riprendere a produrre i cereali e le viti possono fornire l'uva per il vino.

Laude sia al redemptore,  
ché la tregua è firmata,  
che da ognun era bramata  
per star in pace et in amore.

5                   Laude sia al redemptore!  
                    El gran re Maximiliano

<sup>57</sup> La precedente edizione moderna ritocca *ope ingenii* il testo di Lovarini, ad esempio introducendo un *perlumegare* al v. 14, al posto di *perlumenare* (lezione di entrambe le antiche edizioni e di quella di Lovarini), esito regolare da *perlumino* latino.



con san Marco, che ha la siede  
in ne lo mare Adriano,  
s'han promesso la sua fede  
10 di non mover pur el piede  
l'un con l'altro, di bon core.

*Laude sia al redemptore*

Per cinque anni è stabilito  
de non farse offensione  
15 per terra e mare, ogni lito:  
ogni re, duca e barone  
absolvendo di presone  
ciascun conte et signore.

*Laude sia al redemptore*

20 Più non si aldirà in Italia  
pianti, stridi et rancori,  
e il gran fuori de la paglia  
potrassi tuor senza terrori,  
de le vide i suoi liquori  
25 e' spremer potrassi fuori.

*Laude sia al redemptore*

+

---

15 mare, ogni ] mar, in ogni

22 fuori ] furor

25 e' spremer ] esprmer

## 6.2 GLORIA SIA A L'ALTO DIO

Ballata di 10 stanze di ottonari, di schema zyyz ababbccz; testimone: T (testimone base) e P/L.

Componimento dagli accenti gnomici (specie le stanze II, III e X) di ringraziamento a Dio per la pace, con la richiesta alle città venete e lombarde di innalzare canti di lode per la fine della guerra (stanze IV e V). Colpisce la parte centrale della ballata, nella quale si evince la visione del mondo per così dire mercantile dell'autore del componimento: la fine della guerra permetterà di coltivare nuovamente i campi e le vigne – dei quali, al sicuro dai soldati, *ognun su li soi pendici / potrà dir: "Questo è mio"* –, ma soprattutto garantirà nuovamente la libertà di movimento e di commercio. I riferimenti precisi alla situazione contingente sono davvero pochi, se non negli ultimi due versi (*ma anchor la Lombardia / è di fuora più d'un mio*), dove pare scorgersi un rimando preciso, anche se non del tutto intelligibile, a fatti concreti.

Gloria sia a l'alto Dio  
et in terra pace sia  
et a quelli che a Maria  
hanno posto il suo disio.  
5                    *Gloria sia a l'alto Dio*  
                      Gloria sia al bon Signore  
                      ch'ha mandato la sua pace,  
                      gloria sia da tutte l'hore,  
                      gloria sia al re verace,  
10                    il qual fuor di contumace  
                      sì ne ha tratti tutti quanti:  
                      hor laudiamo Dio e sancti,  
                      hor laudiamo il Signor pio.  
                      *Gloria sia a l'alto Dio*  
15                    Ogni guerra pace aspetta,  
                      ogni sancto ha qualche festa,  
                      non si debbe andar in fretta,  
                      né voler le cose a festa,  
                      se fortuna hor ne molesta  
20                    non sta sempre a uno modo,  
                      ogni canna ha il suo nodo,  
                      due strate fa un fio.  
                      *Gloria sia a l'alto Dio*

8 tutte l'hore ] tutte hore **T P**

20 uno ] un **T P**

22 due strate fa un fio ] Il verso non pare avere un senso compiuto: si potrebbe pensare a un errore per *strate* (stracci), e quindi a una forma proverbiale dal senso simile a "due/tre fili per una corda": anche cose di poco conto, se unite, possono produrre utilità. "Fio" potrebbe anche avere il significato di 'Y' («Fio, Y *Ipsilonne*, la penultima lettera dell'alfabeto. Ella fu chiamata Fio dai Veneziani nello stesso significato di Figlio, fin da quando s'introdusse anticamente l'iscrizione delle lettere greche  $\pi \gamma A$ , che esprimevano la Santissima Trinità»), GIUSEPPE BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, Giovanni Checchini,

Non si vede la fortuna  
 25 sempre lieta né iracunda,  
 la se mostra hor chiara, hor bruna,  
 hoggi mesta et hor iocunda:  
 uno inalza e l'altro affonda,  
 sempre volta la sua rota,  
 30 chi è sopra e chi de sota,  
 quel ch'hoggi è tuo, diman mio.  
*Gloria sia a l'alto Dio*  
 O tu Padoa con Treviso,  
 con la Marca Trivisana,  
 35 canta hormai con dolce riso  
 el *prefatio* de l'*Osanna*:  
 nel tuo albergo tu starai,  
 poiché, con la mente sana,  
 non più affanni non più guai,  
 40 ché la pace data ha Dio.  
*Gloria sia a l'alto Dio*  
 O Milano, tu Pavia,  
 o tu Crema, o tu Cremona,  
 che sei fior de Lombardia,  
 45 Bressa, Bergamo e Verona,  
 e tu Vicenza mia buona,  
 su laudiamo quel ch'è in croce,  
 tutti cridi ad una voce:  
 "Benedetto el Signor pio".  
 50 *Gloria sia a l'alto Dio*  
 Benedetto sia in eterno  
 el Signor nostro verace,  
 qual ne ha tratti de l'inferno,  
 e cavà de contumace,  
 55 e ne ha data la sua pace,  
 gloriosa, sancta e degna:  
 quella sempre si mantegna

1867, s.v. – ringrazio il dott. Christian Giacomozzi per questo suggerimento) e quindi il senso potrebbe essere che "due strade convergono in una sola", ma sarebbe necessario ipotizzare un assordamento ipercorretto strada>strata.

31 diman mio ] diman è mio **T P**

36 *Osanna* ] *Osonna* **T P**

40 data ha Dio ] data hai **P**

47 su ] u **T**, su **P**

49 Benedetto ] Sia benedetto **T**, Benedetto **P**

54 contumace ] eontumace **T**, contumace **P**

57 quella ] e quella **T P** (verso ipermetro)

fin el tronco secco sia fiorio. +2  
*Gloria sia a l'alto Dio*  
 60 Questi poveri meschini  
 a sua casa torneranno,  
 coglieran soi grani e vini,  
 et in pace remaranno;  
 più pensier non haveranno  
 65 de' soldati o de' nemici,  
 ognun su li soi pendici  
 potrà dir: "Questo è mio".  
*Gloria sia a l'alto Dio*  
 70 Si faranno li mercati,  
 si faranno anchor le fere,  
 s'anderà per ogni lati  
 senza temer più le guere,  
 per città e per le tere  
 guadagnando con so arte,  
 75 per l'Italia in ogni parte  
 non serà niun smario.  
*Gloria sia a l'alto Dio*  
 Chi ha Dio per amico  
 per amico ha tutto il mondo:  
 80 esce fora d'ogni intrico,  
 rimanendo poi iocondo,  
 et chi 'l chiama col cor mondo  
 ha de lui compassione,  
 quel che va contra rasone  
 85 poi lo manda in oblio.  
*Gloria sia a l'alto Dio*  
 Hor ognun ringratiato  
 abbi de Dio el figliolo,  
 poiché fuora ne ha cavato  
 90 de la guerra e de gran dolo,  
 qual sentuta non ha un solo  
 questa doglia aspra e ria,  
 ma anchor la Lombardia  
 è di fuora più d'un mio.  
 95 *Gloria sia a l'alto Dio*

---

58 el ] ch'el P

85 poi lo manda in oblio ] Verso ipometro a meno di non ammettere una dialefe non comune tra 'manda' e 'in'.

6.3 *LA GUERRA È DESTRUCTION D'OGNI SIGNORE*

Sonetto caudato di Giorgio Sommariva, di schema ABBA ABBA CDC DCD dEE. Testimoni: T (testimone base) e P/L. Questo testo si legge anche nel manoscritto Marc. Ita. IX, 36 (=6272), a c. 54r (codice di Sanudo, in sigla M): una collazione tra il testo manoscritto e le stampa non fa emergere alcuna variante sostanziale, ma solo discrepanze grafico-formali.<sup>58</sup>

Si tratta di un testo gnomico in dispregio della guerra.

La guerra è destruction d'ogni signore,  
 contraria de la sancta bona pace,  
 la guerra è d'ogni mal fonte verace,  
 nemica in tutto d'ogni gentil core.

5            Chi cerca guerra in fine ha poco honore,  
 e di Sathan fratello ancor si face,  
 e senza dubio a chi la guerra piace  
 in grande angustia vive, in pena more.

10            Chi guerra bramma non ha charitate,  
 chi charitate fugie non ha in lui  
 né Dio, né sancti, né alcuna bontate.

Ben exacrando et infido è colui  
 che guerrizzando per iniquitate  
 querita el mal per compiacer altrui.

15                            Sapiàti che costui,  
 che insidie e guerre indur non cessa mai,  
 farà suo fine in miserandi guai.

<sup>58</sup> Ringrazio il dott. Stefano Cassini per avermi così gentilmente inviato una riproduzione fotografica della carta del codice in questione.

2 sancta bona ] sancta e bona **M**

8 vive, in ] vive e in **M**

10 lui ] lni **T**

14 compiacer ] compiancer **M**

15 Sapiàti ] sapiate **M**

6.4 *DIALOGO DE VILANI, INTERLOCUTORI NALE E BARBA QUAIOTO*

Sonetto dialogato caudato (11 caude) di schema ABBA ABBA CDC DCD dEE ecc. Testimoni: T (testimone base) e P/L. Le rime hanno un intreccio di assonanze e consonanze: A *-ele*, B *-ale*, D *-are*, C *-o*, E *-on*.

N. – Barba Quaioto, aldì bone novele!  
 Q. – Deh, va' con Dio e non me far di male;  
 tante novelle e po neguna vale:  
 che viegna l'ango a ste lengue bardele!  
 5 N – Se m'ascoltè, e' ve le vuo' dir bele:  
 l'altrier giera a san Marco a pe' le scale;  
 vien un de quei ch'ha 'l corno drio le spale  
 (s' el non è ver, che mè pì non favèle),  
 e stando un puo', mez' hora gnanche no,  
 10 tanto quanto ch'a sem chive a parlare,  
 sentì sul campanil far "din din do",  
 poi tutti i giesio scampanezare,  
 con fuoghi e con lumiere far falò,  
 e tutte le contrè perlumenare.  
 15 A m'avi sì alegrare  
 che 'l cuor me sbazegava in lo magon  
 sentir in campanil far "din din don".  
 Andìè da un me paron,  
 ge domandiè: «Mo que vuol dir, massiere,  
 20 sto tanto 'din din don', fuogo e lumere?»  
 El me disse el devere:  
 «Sètu che festa è questa che fazon?  
 Per la gran pase tutti s'alegron».  
 Q – O Nale, frèl me bon,  
 25 quanta alegreza ch'a me sento al cuore  
 che a i me dì non sentì mè la maore:  
 dìme tutto el tenore!  
 N – La pase è fatta, a dirte el vero,  
 e dei soldè non n'avaren pensero.  
 30 Q – Sì, adesso che son legiero +  
 che d'ogni banda son stò sachezò,  
 fuorsi ch'adesso un po' me refarò:  
 in prima i m'ha robò  
 i pourci, i buò, el carro, el versuro,  
 35 la botte coi tinaci, anche el vituro;  
 mo 'l me sa ben pì duro

2 Q. – Deh, va' con Dio e non me far di male ] Questa battuta in P è erroneamente attribuita a Nale.  
 30 che ] cha T, che P

di letti ch'i ha robè de le lettiere,  
e pezo che i m'ha tolta la mogliere.

Te par queste strelie?

40 Ma me desmentego d'ogni zavata  
com te m'è ditto de la pase fatta.

N – La roba se rescata,  
barba Quaioto, et havaren del ben  
per fin a che san Marco se manten:

45 tutti ne refaren,  
al despetto de tutti i traitore,  
trionpharen a nostro gran honore.



6.5 *CAPITULO DE VIRTÙ IN LAUDE DI VENETIA*

Capitolo ternario (12 terzine), inedito modernamente; testimoni: T e P/L.

La rubrica potrebbe trarre in inganno: non si tratta semplicemente di un capitolo in lode di Venezia, bensì di un testo a due voci. I primi tre versi rappresentano una invocazione elogiativa di Venezia, apostrofata in seconda persona, mentre i versi 4-18 sono un discorso diretto in prima persona, nel quale a parlare è la città di Venezia, che elenca i benefici con i quali sa ricompensare quanti sono a lei fedeli. La seconda parte del capitolo è nuovamente una lode in seconda persona alla città lagunare. Come nel caso della ballata *Gloria sia a l'alto Dio* non si trovano dei riferimenti puntuali alla contingenza politica, se non al generale atteggiamento veneziano nei confronti dei territori soggetti al suo dominio.

Alma regina del gentil paese  
 che Adria scorendo lo circunda e bagna,  
 splendida, liberal, vaga et cortese.  
*Io son colei che già mai non sparagna*  
 5 *gratia ad alcun che mi voglia acquistare:*  
*felice chi da me non si scompagna.*  
*Io son colei che facio al ciel levare*  
*chiunque me accetta, e di bon cor mi prende:*  
 10 *felice chi si vol di me dignare.*  
*Io son colei che sempre gloria rende*  
*a chi me brama e chiede, e a me ricorre:*  
*felice colui che a me sì se estende.*  
*Vive chi m'ha, se ben il corpo more,*  
 15 *non pòl perir colui dove derivo,*  
*ma sempre resta immacolato fiore.*  
*Un che sia verso in polve, ancora è vivo,*  
*faccia fortuna quanto scia il suo corso:*  
*felice quel che non è de mi privo.*  
 20 Non val discordia ch'io gli son so morso,  
 benché col suo tentar te faci egregia  
 tutte propitie n'hai sopra il tuo dorso.  
 L'opra et lo tuo ben far tanto lampegia,  
 Vinetia, signoril, magnanima e pia, +  
 che come stella in ciel sempre fiampegia,  
 25 Vinetia, colma d'ogni cortesia,  
 Vinetia, mio ricepto et porto fido,  
 Vinetia, mio ricorso et figlia mia,

5 *alcun*] *alchun* T, *alcun* P

8 *acetta*] *accepta* P

12 *sì se*] *si* P

18 *quel*] *quello* T

30 Vinetia, ove agio posto el mio bel nido,  
non temer mai alcuno tuo inimico,  
ché ancor de fama acquistarai gran grido.  
Come che anchora hai fatto per antiquo,  
colma de' victi glorie et de' trophei,  
spera et credilo a me, ch'io te 'l predico.  
35 Tu saggia, experta et fortunata sei,  
tu riposata et t'adopri per tempo,  
a te propitio vedo el cielo e i dei:  
Stygie s'anira et ride el sacro Olempo.

---

30 acquistarai gran grido ] acquisterai gran crido **P**  
31 antiquo ] antico **P**

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BARBIERI, EDOARDO, *Guida al libro antico. Conoscere e descrivere il libro tipografico*, Firenze, Le Monnier, 2006. (Citato a p. 220.)
- *Haebler contro Haebler. Appunti per una storia dell'incunabolistica novecentesca*, Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 2008. (Citato a p. 210.)
- *Nota su "Il Selvaggio" del 1535: una marca di autenticazione editoriale, un editore misterioso e una falsa indicazione di stampa*, in «La Bibliofilia», CXIX (2017), pp. 367-388. (Citato a p. 212.)
- BOERIO, GIUSEPPE, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, Giovanni Checchini, 1867. (Citato a p. 228.)
- CAMPANELLA, TOMMASO, *La città del sole. Civitas solis, edizione complanare del manoscritto della prima redazione italiana (1602) e dell'ultima edizione a stampa (1637)*, traduzione, apparati critici, note di commento e appendici a cura di Tonino Tornitore (ristampa con lievi modifiche: Torino, Aragno, 2008), Milano, Unicopli, 1998. (Citato a p. 206.)
- ESPOSITO, ANNA e DIEGO QUAGLIONI, *Processi contro gli Ebrei di Trento (1475-1478)*, 2 voll., Padova, CEDAM, 1990-2008. (Citato a p. 207.)
- ESSLING, VICTOR MASSÉNA D', *Les livres a figures vénitiens de la fin du XV<sup>e</sup> siècle et du commencement du XVI<sup>e</sup>*, 6 voll., Torino, Bottega d'Erasmus, 1967. (Citato a p. 220.)
- FAHY, CONOR, *Edizione, impressione, emissione, stato*, in *Saggi di bibliografia testuale*, Padova, Antenore, Antenore, 1988, pp. 65-88. (Citato a p. 220.)
- FIRPO, LUIGI, *Per il testo critico della Città del sole di T. Campanella*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXV (1948), pp. 245-255. (Citato a p. 206.)
- BARDINI, MARCO, MARINA BEER, MARIA CRISTINA CABANI *et al.* (a cura di), *Guerre in ottava rima*, 4 voll., Modena, Panini, 1989. (Citato a p. 220.)
- HAUSBERGHER, MAURO e SILVANO GROFF (a cura di), *Gli incunaboli della Biblioteca comunale*, Trento, Provincia autonoma di Trento-Soprintendenza per i beni librari e archivistici, 2006. (Citato a p. 206.)
- HAUSBERGHER, MAURO, *Gli incunaboli della Biblioteca vescovile di Trento: un primo censimento*, in «Studi trentini di scienza storiche. Sezione prima», LXXX (2001), pp. 241-299. (Citato a p. 206.)
- LOVARINI, EMILIO, *Antichi testi di letteratura pavana*, Bologna, Romagnoli Dall'Acqua, 1894. (Citato a p. 220.)
- MILANI, MARISA (a cura di), *Antiche rime venete*, Padova, Esedra, 1997. (Citato a p. 220.)
- PAOLINI, ADRIANA (a cura di), *I manoscritti medievali della biblioteca comunale di Trento*, Trento/Firenze, Provincia autonoma di Trento. Soprintendenza per i Beni librari e archivistici/SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2006. (Citato a p. 206.)
- PETRELLA, GIANCARLO, *Fra testo e immagine. Edizioni popolari del Rinascimento in una miscellanea ottocentesca*, presentazione di Dennis E. Rhodes, Udine, Forum, 2009. (Citato alle pp. 207, 208, 210, 212, 220.)
- RODA, MASSIMO, *Antonio Mazzetti*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, 2008, vol. LXXII. (Citato a p. 205.)

- Gli scritti di Iginio Rogger sul caso del "Simonino"*, in «Studi Trentini. Storia», xciv (2015), pp. 19-42, a cura di Emanuele Curzel introduzione di Diego Quagliani. (Citato a p. 207.)
- PICOT, EMILE e PAUL LACOMBE (a cura di), *Catalogue des livres composant la bibliothèque de feu M. le Baron James de Rothschild*, 5 voll., Paris, Morgand e Rahir, 1884-1920. (Citato a p. 219.)
- ROZZO, UGO, *Il presunto "omicidio rituale" di Simonino di Trento e il primo santo tipografico*, in «Atti dell'Accademia di scienze, lettere e arti di Udine», xc (1997 (ma 1998)), pp. 185-223. (Citato a p. 207.)
- SALZBERG, ROSA e MASSIMO ROSPOCHER, *Murder Ballads. Singing, Hearing, Writing and Reading about Murder in Renaissance Italy*, in *Murder in Renaissance Italy*, a cura di TREVOR DEAN e KATE J.P. LOWE, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, pp. 164-185. (Citato alle pp. 210, 212.)
- SANDER, MAX, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530. Essai de sa bibliographie et de son histoire*, Nendeln, Kraus reprint, 1969. (Citato a p. 216.)
- SCANDOLA, MASSIMO (a cura di), *Biblioteca Comunale di Trento. Fondo Manoscritti. Raccolta Mazzetti. Carte e documenti dell'archivio vescovile di Trento (sec. XV - sec. XIX)*, Trento, Fondazione Bruno Kessler - Istituto storico italo-germanico, 2014, <https://www.cultura.trentino.it/archivistorici/inventari/esporta/3661489>. (Citato a p. 206.)
- *Bibliografia antiquaria e ricerca documentaria in Antonio Mazzetti*, in *Per una storia degli archivi di Trento, Bressanone e Innsbruck*, a cura di KATIA OCCHI, Bologna, Il Mulino, 2015, pp. 85-102. (Citato a p. 206.)
- SFREDDA, ERICA, *Un funzionario trentino della Restaurazione: Antonio Mazzetti*, in «Studi trentini di scienze storiche», lxvi (1989), pp. 581-637. (Citato a p. 205.)
- Short-title catalogue of books printed in Italy and of Italian books printed in other countries from 1465 to 1600 now in the British Library*, 2 voll., London, British Library, 1958-1986. (Citato a p. 215.)

## ELENCO DEI MANOSCRITTI

Trento, Biblioteca comunale, ms. BCTI-1538. (Citato a p. 207).

ms. BCTI-5638. (Citato a p. 206).

Venezia, Archivio di Stato, Sant'Uffizio, b. 13. (Citato a p. 210).

Venezia, Biblioteca nazionale Marciana, Marc. Ita. IX, 36 (=6272). (Citato a p. 231).

## PAROLE CHIAVE

Stampe popolari; attribuzione di edizioni; letteratura popolare; Giovanni Andrea e Florio Valvassori; Alessandro Bindoni; Giovanni Tacuino; Giovanni Rosso.

## NOTIZIE DELL'AUTORE

Matteo Fadini ha conseguito il diploma di Archivistica Paleografia e Diplomatica presso l'Archivio di Stato di Bolzano nel 2018, e il Dottorato di ricerca in Studi letterari, linguistici e filologici presso l'Università di Trento nel 2014 (XXVI ciclo), discutendo la tesi *L'inquietudine in versi. Le opere di Marcantonio Cinuzzi e la letteratura religiosa eterodossa*, vincitrice del premio "Aldo Rossi" 2015 della Fondazione Ezio Franceschini.

Collaboratore di ricerca dell'University of St Andrews, School of History, Universal Short Title Catalogue e già docente a contratto all'Università Ca' Foscari di Venezia (a.a. 2014/2015) per l'insegnamento di "Filologia ed editoria", attualmente è assegnista di ricerca (ssd Filologia italiana e Storia del libro) presso l'ateneo trentino ed è il coordinatore del progetto pluriennale "Del Concilio".

[matteo.fadini@unitn.it](mailto:matteo.fadini@unitn.it)


## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MATTEO FADINI, *Cinque edizioni sine notis di letteratura popolare in copia unica: attribuzione agli stampatori ed edizione dei testi poetici*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», x (2018), pp. 205–238.

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.

## ENJEUX DE LA COMPOSITION VOCALE ET MUSICALE DU DERNIER ROMAN DE KOSMAS POLITIS : ÉTUDE DU MANUSCRIT DE *TERMINUS* (*Τέρμα*, 1975)

CLAIRE MARCHÉ – *Institut national des langues et civilisations orientales (Paris)*

Dans *Terminus*, la dernière œuvre, inachevée, de Kosmas Politis, écrivain grec connu à partir des années 1930 pour ses textes modernistes, les références à la musique abondent. Mais l'étude du manuscrit, que nous avons pu consulter au Collège d'Athènes, à Psychiko, révèle un travail sur les voix plus spécifique qui confère au récit le caractère d'un drame lyrique. En effet, les modifications témoignent du soin apporté par l'auteur à construire un narrateur proche du chœur des tragédies antiques. Parallèlement à ses interventions parlées ou semi-chantées, les voix des personnages s'élèvent à la manière d'arias ou dans des dialogues apparentés à des duos d'opéra, en un jeu d'intertextualité avec *La Traviata* de Verdi. Quels sont les enjeux et la nature de cette musicalisation ? Si la provocation de Politis, qui souligne la beauté tragique de l'adultère en pleine période de moralisation de la vie publique imposée par la junte militaire, est manifeste, une autre hypothèse se dessine : la musicalisation des voix, tout comme d'autres techniques musicales employées dans le roman, suspend le déroulé chronologique du récit. Nous nous demanderons pour finir si ce n'est pas justement la recherche d'une telle composition musicale qui a guidé Kosmas Politis dans la construction de ses trois derniers romans écrits après la Seconde Guerre mondiale.

Musical references abound in *Terma*, the last unfinished novel written by Kosmas Politis who was a Greek writer famous for his modernist works during the 1930s. However, a study of the manuscript, which was consulted during a visit to Athens College, Psychiko reveals that it is reflective of a more specific work on voices which transforms the narrative into a lyrical drama. The modifications reflect the writer's attention in creating a narrator close to the chorus of ancient tragedies. In addition to the narrator's comments, some of which appear to be spoken whilst others are half-sung, the characters' voices resemble aria. The dialogues are also introduced in the manner of opera duets in an intertextual play with *La Traviata's* Verdi. What are the issues and the nature of such a composition? On one hand, Politis's motivation in emphasising the tragic beauty of adultery amidst the strict moral climate imposed by the military junta is obvious. On the other, another hypothesis emerges: the musicalisation of voices, as with other musical techniques used in the novel, suspends the chronological timeline of the story. Finally, we will question if Politis was researching such a musical composition in the three novels he wrote after the Second World War.

Irrévocable. Ainsi sonne le titre du dernier roman, inachevé, de Kosmas Politis, prosateur grec qui se fit connaître dans les années 1930 en Grèce par le récit *Λεμονοδάσος* (1930) ou encore par *Eroica* (1937). Le romancier, au terme de sa vie, décrit la fin d'un monde. Pourtant, cet ultime texte, rédigé entre 1972 et 1974 et publié à titre posthume par les soins de Maria Papoulia<sup>1</sup>, est salué par les différents critiques pour son renouvellement et sa clarté.<sup>2</sup> C'est l'un des nombreux paradoxes caractérisant le récit écrit, sous la dictature des colonels, par un homme qui, au moment où il le rédige, se trouve dans une grande solitude, après la perte de sa fille et celle, plus récente, de sa femme. Autre fait surprenant : Maria Papoulia rapporte dans une note biographique à propos de *Ter-*

<sup>1</sup> KOSMAS POLITIS, *Τέρμα*, Athènes, Hermès, 1975.

<sup>2</sup> Peter Mackridge exprime ainsi son jugement : « Comme nous nous y attendions, *Terminus* est un ouvrage exceptionnel de maturité ; mais ce qui nous surprend davantage, c'est l'impression de jeunesse qui en rayonne » (PETER MACKRIDGE, *Η κοινωνική συνείδηση στο Τέρμα του Κοσμά Πολίτη*, in «Diavazō», CXVI (1985), pp. 32-34, p. 32). Nora Anagnostaki, elle, dans l'article de l'encyclopédie de la prose de l'entre-deux guerres consacré à Kosmas Politis, emploie deux fois le terme « λάμψη », l'éclat, pour caractériser l'effet que produit le roman (NORA ANAGNOSTAKI, « Κοσμάς Πολίτης », in *Η μεσοπολεμική πεζογραφία. Από τον πρῶτο ως τον δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο (1914-1939)*, Athènes, Sokolis, 1993, t. VI, pp. 252-309).

*minus* que l'auteur, en maison de repos après une hospitalisation, se « mit à chanter un air d'opéra, [qu'elle avait] entendu dans de grands moments d'accablement, par exemple lorsque sa femme, morte, se trouvait à la maison le 21 avril 1967 [...] ».<sup>3</sup>

De fait, la musique imprègne les œuvres de Kosmas Politis : le titre *Eroica* suffirait pour en attester.<sup>4</sup> Dans le récit rédigé presque dix ans avant *Terminus, A Hatzifrango*,<sup>5</sup> la présence de musiques populaires prend de multiples formes : chansons, *amanédès*,<sup>6</sup> mais aussi danses comme le *karsilamas*.<sup>7</sup> La « sensibilité musicale »<sup>8</sup> de l'écrivain est également manifeste dans *Terminus*. Trois personnages sur les quatre principaux sont des musiciens. En effet, au centre du roman de Politis, il y a deux femmes à deux moments clés de leur vie : madame Eleni, une quarantaine d'années, et sa fille, Sophie, qui vient de terminer le lycée. Elles vivent dans une grande ville, qui emprunte ses caractéristiques autant à Patras qu'à Smyrne, en compagnie de celui qui est le plus souvent appelé « le père de Sophie » dans le récit, c'est-à-dire monsieur Nikitas, le mari d'Eleni, et du dernier enfant de la famille, Pelops, deux ans. Un concert est organisé par un cercle de bienfaisance qui invite Sophie, pianiste, à jouer, accompagnée de Stephanos au violon. Cet élément déclencheur a deux conséquences. Lors des répétitions, madame Eleni et Stephanos s'éprennent l'un de l'autre ; Sophie, quant à elle, préfère s'échapper de ces milieux très fermés et suit son oncle Kostis, un contrebandier, dans le village où il mène ses affaires. Là, elle découvre Aryiris et son accordéon. L'initiation pour Sophie sera tant amoureuse que musicale. Outre l'appartenance des protagonistes à l'univers musical, il est fait mention de nombreux opéras italiens joués et représentés dans la ville<sup>9</sup> et des airs chantés, savants ou populaires, émaillent la narration.<sup>10</sup> Mais le récit, au-delà de raconter une intrigue reposant sur des événements musicaux, a été considéré en lui-même comme une forme musicale. C'est ainsi qu'un critique a pu dire de *Terminus* :

- 3 Voir MARIA PAPOULIA, *Βιογραφικό μνημόνιο για το Τέγμα του Κοσμά Πολίτη*, in KOSMAS POLITIS, *Τέγμα*, Hermès, 1975, p. 182. Le 21 avril 1967 eut lieu en Grèce un coup d'Etat militaire qui renversa le gouvernement de Kanellopoulos. Cette date correspond au début de la dictature des colonels qui dura jusqu'en 1974.
- 4 Voir les pages consacrées par Peter Mackridge à la structure musicale du roman dans PETER MACKRIDGE, *Συμβολικές και ιερατικές δομές στην Eroica*, in KOSMAS POLITIS, *Eroica*, Athènes, Estia, 1982, κς'-πς'.
- 5 KOSMAS POLITIS, *Στου Χατζηφράγκου : τα σαβαντάχιστα μιας χαμένης πολιτείας*, sous la dir. de PETER A. MACKRIDGE, Athènes, Hestia, 1993. Il faut noter que la récente traduction française de Michel Volkovitch, sous le titre *Avant que la ville brûle* (KOSMAS POLITIS, *Avant que la ville brûle*, éd. par MICHEL VOLKOVITCH, trad. par MICHEL VOLKOVITCH, Toulouse, public.net, 2016), vient combler une lacune ancienne. Nous utilisons néanmoins notre traduction pour les extraits de *A Hatzifrango* (titre traduit littéralement du grec).
- 6 Les *amanédès* sont des « chant[s] plaintif[s] » smyrniotes dans lesquels le mot « *aman* », interjection de désolation, est récurrent (d'après la définition donnée par Michel Volkovitch dans *ibidem*).
- 7 Le *karsilamas* est une « danse populaire turque » (définition de Michel Volkovitch dans *Politis 2016*).
- 8 « Η μουσική ευαισθησία », expression utilisée par Tatiana Gritsi-Milliex dans un article consacré à l'auteur, paru pour la première fois le 16 décembre 1969 dans le journal « Ta Nea » et repris dans TATIANA GRITSI-MILLIEX, *Σε αναζήτηση του χαμένου καινού*, in « Periplous », XLVIII (1999), pp. 125-127.
- 9 Références au *Barbier de Séville* de Rossini (POLITIS, *Τέγμα*, cit., p. 37), à *Lucie de Lammermoor* de Donizetti et au *Trouvère* de Verdi (*ibidem*, p. 83), enfin à *La Bohème* de Puccini (*ibidem*, p. 106).
- 10 Deux chansons retranscrites au chapitre 2, deux également au chapitre 3, une au chapitre 7, une au chapitre 9, l'air « Buonasera » de l'acte II du *Barbier de Séville* chanté par Sophie au chapitre 2 (*ibidem*, p. 37) ainsi qu'un extrait de la valse de Musette dans *La Bohème* (*ibidem*, p. 106).



« Quelle amertume que tu laisses comme œuvre posthume une sonate inachevée, parce que c'est à cela que s'apparente ce texte en prose ». <sup>11</sup> Le romancier grec a déjà exploré dans *A Hatzifrangos* les relations entre texte et musique. En effet, le narrateur, à l'instar d'un chanteur d'*amanédès*, ponctuait son récit de références aux moments de la journée. <sup>12</sup> Il convient alors de s'interroger sur la musicalisation à l'œuvre dans l'ultime texte de Politis, *Terminus*. Nous entendrons par « musicalisation » la manière dont la musique « s'introduit » <sup>13</sup> dans un texte littéraire. Nous emprunterons pour cela à Frédéric Sounac sa distinction éclairante entre trois formes de musicalisation : la « logogène » qui consiste à insérer une réflexion et des considérations théoriques sur cet art dans les récits, la « mélogène », souvent isolée et davantage présente en poésie, qui a pour effet de « produire de la "musique" à partir d'un matériau verbal arraché à son fonctionnement ordinaire de signe » et la « méloforme » par laquelle « le roman, sans renoncer à rester un objet narratif, cherche à se constituer en *organon* autonome et autocritique, à atteindre une logique formelle dont le modèle est fourni par la musique instrumentale ». <sup>14</sup> L'analyse des manuscrits de Politis révèle cependant que la recherche de musicalité, <sup>15</sup> tant dans la composition que dans les mots employés, s'accompagne d'un travail sur les voix du narrateur et les voix des personnages, <sup>16</sup> du moins dans la première partie du roman. D'ailleurs, pour les personnages féminins, l'enjeu est également de trouver une voix qui leur est propre. Le roman s'ouvre sur une scène symbolique, sur la description d'un canari et son achat. La deuxième phrase nous informe du récent apprentissage de l'oiseau qui « chant[e] maintenant à merveille » après être resté « un peu plus d'un mois dans la cage en compagnie

- <sup>11</sup> « Πολύ πικρό ν'αφήσεις για μεταθανάτιο έργο σου μιάν ημιτελή σονάτα, γιατί κάτι τέτοιο είναι αυτό το πεζογράφημα ». Voir l'article anonyme publié dans « Nea Domi », 1976.
- <sup>12</sup> Nous renverrons aux analyses de Basma Zerouali, citant DURING (BASMA ZEROUALI, *Le creuset des arts et des plaisirs*, in *Smyrne, la ville oubliée ?*, sous la dir. de M.C. SMYRNÉLIS, Paris, Autrement, 2006, pp. 138-156, pp. 152-153) : les *amanédès*, chansons emblématiques du « métissage musical » de Smyrne, s'inspirent de moments de la journée « propices à la pratique de la musique », reprenant ainsi l'attention particulière que portent les soufis à certains instants du jour, comme l'explique DURING (voir *ibidem*, p. 153). Il existe entre autres un « *amanès tis kalynihtias/tis avyis* (de la bonne nuit/de l'aube) » (*ibidem*). Or, les chapitres 1, 7 et 12 du roman de Politis (POLITIS, *Στου Χατζηφραγκού : τα σαραντάχρανα μιας χαμένης πολιτείας*, cit.) s'achèvent sur les adresses du narrateur à un auditoire à propos des étoiles dans le ciel.
- <sup>13</sup> FRÉDÉRIC SOUNAC, *Modèle musical et composition romanesque. Genèse et visages d'une utopie esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 18. Il est à noter que, selon Frédéric Sounac, cette aspiration à la musique de la part des romanciers traduit leur admiration envers un art leur semblant supérieur, mais elle est vécue également comme « une idéalité qui engendre alternativement l'enthousiasme et la frustration » (*ibidem*) dans la mesure où les deux arts ne sont aucunement équivalents. Sounac reprend ici les constats de Françoise Escal : « Le sens musical, quand il est traduit par des mots, est abusivement converti en significations trop précises et littérales. Il n'y a pas d'équivalent verbal de la forme musicale » (FRANÇOISE ESCAL, *Contrepoints : musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990, p. 104).
- <sup>14</sup> SOUNAC, *Modèle musical et composition romanesque*, cit., p. 41.
- <sup>15</sup> Nous entendons par musicalité le résultat du processus de musicalisation décrit par Frédéric Sounac.
- <sup>16</sup> C'est d'ailleurs ce que constate Maria Papoulia : « Il avait écrit 90 pages telles que nous les avons dans leur forme actuelle, à l'exception peut-être de quelques corrections, pas tant dans la construction que dans l'expression, notamment, des dialogues ». (ΠΑΠΟΥΛΙΑ, *Βιογραφικό μνημόνιο για το Τέγμα του Κοσμά Πολίτη*, cit., p. 181). Voir aussi pour l'importance qu'accordait Kosmas Politis aux voix, sonores et narratives, la fin de l'hommage que lui a rendu l'écrivain Menis Koumandareas (MENIS KOUMANDAREAS, *Ο Παρασκευάς που έγραψε Κοσμάς*, in « Diavazō », CXVI (1985), pp. 13-22, p. 22).

d'un autre canari, un briscard comme on dit, afin d'apprendre à chanter »<sup>17</sup> car « chez les oiseaux, du moins chez les canaris, les femelles ne sont pas du tout bavardes ». <sup>18</sup> Même si le canari qui a été vendu à madame Eleni et à Sophie se révèle être un mâle, il lui faut quand même s'exercer à s'exprimer. Les deux femmes s'éveilleront elles aussi toutes deux au chant. Pour madame Eleni, il s'agit de renouer avec un art oublié puisqu'avant son mariage elle « chantai[t] » et « avai[t] une bonne oreille ». <sup>19</sup> Une nuit, en rêve, peu avant l'échange amoureux avec Stephanos, elle se voit chanter :

elle exultait toute seule et se disait, comme c'est bien, j'ai retrouvé mon ancienne voix, comme c'est bien ! – mais soudain, elle se déréglait comme si elle n'était qu'une poupée, et ne restait que sa voix, et sur ce, un chat blanc, poils hérissés, la regardait d'un air sauvage en grognant. <sup>20</sup>

Elle parviendra à affirmer ses choix lorsqu'elle partira rejoindre Stephanos à Davos. Quant à Sophie, elle délaisse le piano pour apprendre l'accordéon, « l'un des instruments les plus expressifs » <sup>21</sup> comme le dit l'oncle Kostis. <sup>22</sup> Ainsi, les paroles des personnages sont souvent modulées, de même que les instruments parlent. <sup>23</sup>

Nous tenterons donc, en partie à la lumière des variations apportées par Politis à son manuscrit, de déterminer la nature et l'enjeu de son travail sur les voix. Précisons que nous avons pu, en avril 2017, consulter ce manuscrit décrit par Maria Papoulia, mais encore inexploité. <sup>24</sup> Nous verrons que les inflexions de la voix narrative, son rapport aux personnages ou à un auditoire fictif, les marques d'oralité fréquentes dans ses commentaires font de ce narrateur un personnage à part entière dont l'identité cependant nous est inconnue. Intradiégétique, il commente et se lamente, annonçant des tragédies à venir. En ce sens, il s'apparente au chœur des tragédies antiques. Les voix des personnages, elles, se font entendre par des monologues intérieurs, proches d'arias, ou des duos à l'intensité croissante. Quels sont alors les enjeux de cette dramatisation lyrique du récit ?

## I UN NARRATEUR CHEF DE CHOEUR

Nous constatons que les quelques modifications apportées par Politis à son texte <sup>25</sup> consistent essentiellement en des ajouts de mots ou d'expressions à la narration, plus ra-

<sup>17</sup> POLITIS, *Τέγνα*, cit., p. 9.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>22</sup> La jeune femme accompagnera même sa mère au piano dans un duo inouï (*ibidem*, p. 33).

<sup>23</sup> Nous noterons également que le verbe « chanter » est récurrent dans le roman. Une étude de ses occurrences pourrait être fructueuse.

<sup>24</sup> Nous remercions ici vivement madame Papazoglou et monsieur Bletas, bibliothécaires au Collège d'Athènes, qui nous ont permis de consulter les différents dossiers et nous ont apporté une aide précieuse. Notons qu'outre le manuscrit de *Terminus*, les archives contiennent de nombreuses coupures de journaux, des notices nécrologiques, mais aussi des articles sur la réception de ses différents textes. On trouve aussi des tableaux et un bloc préparatoire à la rédaction de la pièce *Constantin le Grand*.

<sup>25</sup> Nous savons par Maria Papoulia comment travaillait le prosateur : « Il écrivait chaque page en la reprenant depuis le début jusqu'à parvenir à sa forme définitive. Il gardait dans ses notes des phrases seulement, sans

rement de phrases complètes.<sup>26</sup> La voix narrative prend de l'épaisseur par des adresses fréquentes aux personnages ou par des interrogations. Par exemple, présentant l'oncle Kostis au chapitre 1, elle évoque un mystère autour du prénom qu'il a choisi de donner à sa nièce et autour de son passé en général. « On en racontait beaucoup à son sujet, on faisait des suppositions, <on en imaginait beaucoup aussi – [έβαζαν και πολλά στο νου τους] > pas toujours à tort ». <sup>27</sup> La troisième proposition insérée révèle combien la vie de Kostis fait l'objet de toutes sortes de fictions dans son entourage et permet de développer une parole commune à son sujet. Dès lors, le tiret introduisant le jugement d'un narrateur omniscient met en regard deux types de propos, les rumeurs et le savoir de l'instance narrative qui confirme les suppositions émanant d'autres personnages. Le narrateur peut également faire mention de sa perception des comportements des héros. Il s'interroge parfois sur les actes qu'il rapporte en se demandant si la « tendresse » avec laquelle Kostis prononce le nom de Sophie lors du baptême n'est pas mêlée de « < remords [μέ τύψεις] > ». <sup>28</sup> Cette précision, rayée une première fois, a été maintenue par l'auteur, suivie d'un point d'interrogation (voir image 8, p. 244). Elle complexifie la voix d'un narrateur qui exprime ici les limites de sa connaissance. L'instance qui raconte devient en quelque sorte un intermédiaire entre le lecteur et les protagonistes et nous pouvons nous demander si, en qualifiant un ami de Kostis, Epaminondas « le manutentionnaire de tabac, autre crapule », <sup>29</sup> de « coryphée » », <sup>30</sup> il ne se désigne pas lui-même par une mise en abyme. En effet, Epaminondas fait partie de la « bande » de Kostis, de sa « παρέα » composée de « vauriens » qu'il réunit à la taverne, « celle avec les instruments, *pípiza*, *santouri* et violon ». <sup>31</sup> « Avant que commence le désespoir – ça veut bien dire désespoir, c'était pas la foire », <sup>32</sup> l'ouvrier donne le signal et dit « le distique habituel dans de telles circonstances : *Cette terre sur laquelle nous marchons / Tous en elle nous entrerons...* ». <sup>33</sup> C'est donc lui qui initie la musique en véritable chef de chœur. D'ailleurs, lorsque le narra-

lien, et à partir de là, puisant dedans ensuite, il complétait ses parties. Et lorsqu'il terminait un chapitre ou une partie, de nouveau il le révisait et il modifiait et il concluait. Il n'y a pas par conséquent de changements qu'il aurait aimé faire dans tout ce qu'il a écrit, parce que tout ce qui est écrit il le considérait prêt pour l'impression » (ΠΑΡΟΥΛΙΑ, *Βιογραφικό μνημόνιο για το Τέγμα του Κοσμά Πολίτη*, cit., p. 181). Ces remarques expliquent l'état presque achevé du travail de Politis malgré l'absence des derniers chapitres.

26 Nous indiquerons entre soufflets les ajouts, traduits, suivis entre crochets de la version originale en grec.

27 KOSMAS POLITIS, « Terminus », Collège d'Athènes, p. 3.

28 *Ibidem*, p. 15.

29 POLITIS, *Τέγμα*, cit., p. 13.

30 *Ibidem*, p. 14.

31 La *pípiza* est une sorte de hautbois, le *santouri* est un instrument de musique à cordes frappées, proche de la cithare, d'origine orientale.

32 Toutes les citations de la phrase se trouvent dans POLITIS, *Τέγμα*, cit., p. 13. La proposition en grec, « πρίν αρχίσει το ντέρτι – ντέρτι θα το πεις, δεν ήταν γλέντι », met en résonance les mots « ντέρτι » et « γλέντι ». Tous deux, relevant du registre familier, appartiennent au vocabulaire des *rebêtes*, les marginaux « des bas-fonds, du "milieu" ou simplement du sous-prolétariat des villes » (JACQUES LACARRIÈRE, *L'été grec : une Grèce quotidienne de 4000 ans*, Paris, Presses Pocket, 2001, p. 370) de Turquie et de Grèce de la fin du XIXe siècle. Comme l'écrit Jacques Lacarrière, les mots employés dans les chansons des *rebêtes* « se dérobo[ent] » à tout équivalent, tels ceux de « pallikare, de lévendia, de philotimo, de kaïmos, de méraki et tant d'autres » (*ibidem*, p. 371).

33 POLITIS, *Τέγμα*, cit., pp. 13-14. Ces vers proviennent d'une chanson traditionnelle intitulée « Χορέψετε χορέψετε » (« Dansez dansez »).

teur relate ensuite une expédition de l'oncle Kostis et de sa bande à Petronisi, il souligne les différences avec le rituel musical. Epaminondas « ne manque pas de dire le distique conjuratoire, qui vous coupe l'appétit, <le fameux [εκείνο το]> : “ Cette terre sur laquelle nous marchons ...” ». Cependant, le chœur des contrebandiers est gagné par la lassitude de la vie et se tait. Le narrateur assure que « même Aryiris, le jeune gaillard – gaillards, bien sûr, les autres l'étaient aussi, mais lui on aurait dit qu'il se distinguait – prétexta que sa main lui faisait mal, qu'un scorpion l'avait sans doute frappé et qu'il ne jouait pas d'accordéon pour ne pas faire descendre le venin ».<sup>34</sup> L'ajout du démonstratif, « εκείνο το », par Politis (voir image 9, p. 245) s'explique par la valeur anaphorique du mot et la nécessité de renvoyer à la première mention de la chanson. Cependant, le narrateur en souligne également la popularité par l'insertion du déterminant démonstratif. L'auteur met en exergue le lien qui unit narrateur et lecteur, leur culture musicale partagée. Tel un coryphée,<sup>35</sup> le narrateur juge les actions des protagonistes, établit aussi avec le lecteur un lien fondé sur des valeurs communes. Ainsi, alors que l'intrigue se déroule au début du XXe siècle, l'époque est considérée depuis le moment de la narration, à la faveur du recul temporel. Nous donnerons un exemple de ce fait, une évocation nocturne de la ville alors que Sophie est sortie avec des amies.

Six heures du soir, les vitrines sont toutes éclairées. Le siècle de l'électricité, c'est comme cela que le désignaient alors les journaux, comme cela qu'ils appelaient, sans imaginer qu'en moins de cinquante ans, le siècle changerait de nom. En vérité, quand on y pense, ça prête à rire, la manière dont on voyait le monde à cette époque. Et maintenant, le siècle de la fission de l'atome...<sup>36</sup>

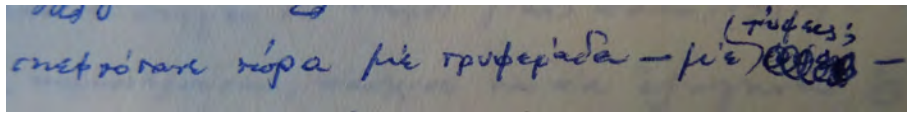


Immagine 8 : Manuscrit de *Terminus*, p. 15 (Archives Kosmas Politis - Collège d'Athènes, Psychiko. Photographie : C. Marché, 2017)

Le point de vue du narrateur, ironique, met en parallèle la prétendue modernité du début du siècle et sa deuxième moitié, porteuse des désastres de la Seconde guerre mondiale et des essais nucléaires.<sup>37</sup> Un tel décalage temporel évoque l'écart entre le chœur

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>35</sup> Nous renvoyons pour cela aux analyses de Suzanne Saïd et de Monique Trédé-Boulmer : « La tragédie grecque est donc indissolublement dramatique et lyrique avec des acteurs qui font l'action et un chœur toujours présent et toujours impuissant qui lui confère une dimension publique (il la juge à l'aune des valeurs collectives) et une intensité pathétique accrue (ce “spectateur idéal” sert de médiateur entre les acteurs et un public à qui il communique ses émotions)» (MONIQUE TRÉDÉ-BOULMER et SUZANNE SAÏD, *La littérature grecque d'Homère à Aristote*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 60).

<sup>36</sup> POLITIS, *Τέγμα*, cit., p. 41.

<sup>37</sup> Dans un autre extrait, il se moque des dames du club qui organisent le concert en craignant les succès populaires des chansons. Il regarde la situation politique de l'époque depuis le contexte de la Junte : « Ce succès, cependant eut de sérieuses conséquences sur le plan politique, plus tard, lorsque le peuple releva la tête, les corporations, aux élections municipales, gagnèrent deux places au conseil municipal. En effet,

d'une tragédie grecque, composé de citoyens athéniens, et les personnages joués par les acteurs.<sup>38</sup> Par les interrogations et les commentaires politiques du narrateur qui juge les événements à l'aune de son époque, le lecteur prend de la distance par rapport au drame vécu par les personnages.

Inversement, le narrateur facilite aussi la proximité sentimentale et l'empathie du lecteur avec les personnages. Il rehausse le tragique de l'action et, par son lyrisme, suscite les émotions chez le lecteur. Dans le manuscrit, un ajout révèle le soin apporté par Politis à la création d'une atmosphère empreinte de fatalité. Dans le chapitre 1, avant de repartir de Petronisi, les contrebandiers

éparpill[ent] les traces de feu – on pourrait se demander pourquoi, ici, sur cette île déserte avec ses gros cailloux et ses lichens, mais « les gardiens veillent » comme le disent les Écritures, ils se murmur[ent] bonne nuit, < deux d'entre eux port[ent] à l'épaule le fusil gras [δύο από δαύτους κρεμάσανε στον ώμο το γκραδάκι] > – et ensuite la mer ou la nuit les aval[ent].<sup>39</sup>

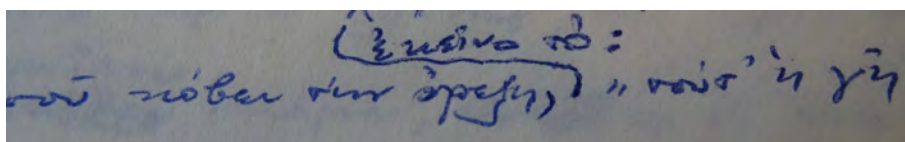


Immagine 9 : Manuscrit de *Terminus*, p.7 (Archives Kosmas Politis - Collège d'Athènes, Psychiko. Photographie : C. Marché, 2017)

De la lumière à l'obscurité totale : l'insertion de la proposition par Politis prépare l'antithèse – il faut noter en effet que l'expression traduite par « bonne nuit » en grec signifie littéralement « bonne aube » – par l'intrusion d'un objet mortifère, le fusil. L'image de l'engloutissement prend alors une valeur métaphorique, qu'elle n'aurait pas eue sans cet ajout. D'ailleurs, dans le paragraphe suivant, le narrateur évoque le sort réservé à un des jeunes hommes cinq ou six ans plus tard : il sera tué durant la guerre en Macédoine en 1907. On remarque en outre dans ce chapitre la récurrence d'expressions soulignant

commençait à apparaître une nouvelle séparation entre “droite”, “centre” et “gauche” - qui plus tard eut les développements bien connus » (*ibidem*, p. 83).

<sup>38</sup> Cet élément constitutif des tragédies grecques en fait un facteur de « tension » commenté ainsi par Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet : « Ce débat avec un passé toujours vivant creuse au cœur de chaque œuvre tragique une première distance dont l'interprète doit tenir compte. Elle s'exprime, dans la forme même du drame, par la tension entre les deux éléments qui occupent la scène tragique : d'un côté le chœur, personnage collectif et anonyme incarné par un collège officiel de citoyens, et dont le rôle est d'exprimer dans ses craintes, ses espoirs, ses interrogations et ses jugements, les sentiments des spectateurs qui composent la communauté civique ; de l'autre, joué par un acteur professionnel, le personnage individualisé dont l'action forme le centre du drame et qui a figure de héros d'un autre âge, toujours plus ou moins étranger à la condition ordinaire du citoyen » (JEAN-PIERRE VERNANT et PIERRE VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 1986, p. 27).

<sup>39</sup> POLITIS, « *Terminus* », cit., p. 7.

l'imminence d'une fin ou le fait qu'un acte ne se renouvellera pas.<sup>40</sup> Cette dramatisation de l'histoire va de pair avec l'évocation par le narrateur de sa propre faiblesse ou de ses sentiments. Lorsqu'il médite sur le rapport de l'homme aux objets qui l'environnent, il attribue cette propension à la philosophie à son vieil âge.<sup>41</sup> Sa vision tragique de l'existence trouve à s'exprimer dans des passages lyriques. Le narrateur expose des sentiments amoureux lors de la description de Sophie, comparant sa cheville à « une petite goutte de cire, qui aurait coulé et roulé jusque-là », lui attribuant « une lumineuse blancheur de lys », revenant ensuite à « ses sourcils joints » dont « raffolaient les hommes de cette époque ».<sup>42</sup> Dans le manuscrit, l'auteur suspend le cours de la description et introduit une nouvelle modulation par une note (voir images **IO** et **II**, p. 247). Il est difficile de juger si celle-ci a été ajoutée au moment de la rature effectuée dans la phrase lors d'une révision du texte ou si elle faisait déjà partie du premier jet. En voici le contenu : «(Seul mon doux amour, <bénie soit-elle, [καλή της ώρα] > qu'aucune fille ne surpasse en beauté et en grâce, a une cheville aussi diaphane. illis.)» (voir image **II**, p. 247). L'adresse lyrique à l'aimée absente répond à la poésie du passage narratif précédent sur une autre inflexion. La voix du narrateur se fait parfois plus nettement musicale pour chanter la douleur de vivre relayant les sonorités de l'accordéon.

[...] l'accordéon jouait doucement et s'apprêtait à murmurer quelque chose, comme s'il l'étudiait et qu'il voulait le dévoiler – et soudain il le dit : l'instrument soupira profondément, il parla laissant déborder le regret...la plainte...adieu la vie, la vie mensongère...adieu le monde...adieu camarades...maman, ah maman, ah maman, pourquoi as-tu mis au monde ton fils...oh, monde, monde – le chagrin et la douleur du monde enflèrent...oh que je meure, ma douce maman, pardonne-moi où que tu sois...pardonne à ton fils, *aman*...pardonnez-moi compagnons...<sup>43</sup>

La voix narrative devient « mélodique » au sens où, comme le précise Frédéric Sounac, elle emploie des mots « arrach[és] à [leur] fonctionnement ordinaire de signe ».<sup>44</sup> Se produit dans la trame du récit une rupture, une « dénarrativisation » au profit de la mélodie.<sup>45</sup> La voix du narrateur semble donc avoir été travaillée par Politis de manière à

40 « Mais on en parle à tort, puisque cette histoire ne tarda pas à prendre fin » (POLITIS, *Τέγμα*, cit., p. 17), « Le cousin repartit deux jours après pour rejoindre sa brigade et les deux enfants ne se revirent plus [...] » (*ibidem*, p. 20), « Cela, c'était avant que les temps changent » (*ibidem*, p. 22), « Sophie, qui n'était pas encore acclimatée aux odeurs ne retourna pas se baigner pour cette raison » (*ibidem*, p. 23).

41 *Ibidem*, p. 85.

42 *Ibidem*, p. 18.

43 *Ibidem*, p. 75.

44 SOUNAC, *Modèle musical et composition romanesque*, cit., p. 41.

45 On observera que par cet *amanès*, chant de deuil, le narrateur communique avec les personnages. C'est également la fonction du *commos* dans la tragédie antique comme l'explique Jacqueline de Romilly : « Ceci n'empêchait pas qu'acteurs et choristes ne fussent engagés dans un même courant d'émotion ; et il existait une forme précise où se traduisait cette relation : c'était une sorte de chant dialogué auquel acteurs et choristes prenaient part ensemble et que l'on appelait le *commos*. Comme l'écrit Aristote (*Poétique*, 1452 b), le *commos* est une complainte qui vient à la fois du chœur et de la scène ». Il traduit l'accord ; il soude en un tout la scène et l'orchestre. Et l'on compte sur les doigts de la main les tragédies qui n'aient pas au moins un épisode tournant bientôt au *commos* » (JACQUELINE DE ROMILLY, *La tragédie grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014, pp. 25-26). Nous renvoyons aussi aux travaux de Nicole Loraux (NICOLE LORAUX, *La voix endeuillée : essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999 par exemple).



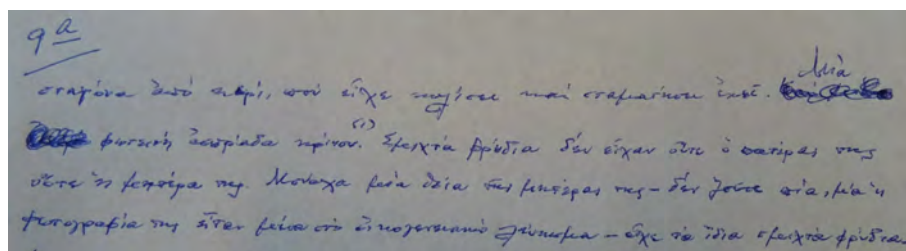


Immagine 10 : Manuscrit de *Terminus*, p. 9a (Archives Kosmas Politis - Collège d'Athènes, Psychiko. Photographie : C. Marché, 2017)

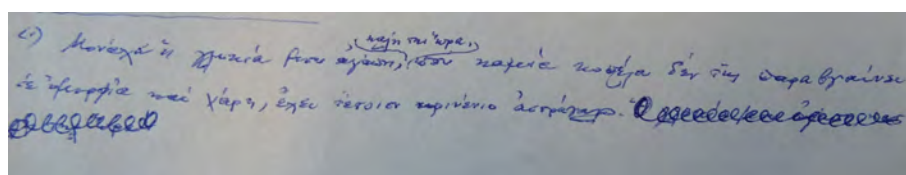


Immagine 11 : Manuscrit de *Terminus*, p. 9a (Archives Kosmas Politis - Collège d'Athènes, Psychiko. Photographie : C. Marché, 2017)

communier dans une atmosphère de deuil avec son lecteur et à le faire s'interroger sur le bienfondé des actes des protagonistes.

## 2 LES VOIX DES PERSONNAGES : DE L'ARIA AU DUO AMOUREUX

Le manuscrit du récit montre également le soin que Politis a apporté à la modulation et à l'entrelacement des voix des personnages, principalement celles d'Eleni et de Stephanos, qui s'apparentent ainsi aux protagonistes d'un drame lyrique. D'ailleurs dans l'esprit des deux personnages flottent des scènes romanesques comme si des livrets, des rôles écrits, sous-tendaient leurs actes. Stephanos, saisi par son amour pour Eleni, tente de « se rappeler des scènes analogues dans les romans ». <sup>46</sup> L'histoire amoureuse entre le jeune homme et la femme mariée semble également avoir été conçue comme une intrigue à part dans le récit. Une modification portant sur la structure du roman indique l'attention portée à la composition. En effet, dans une première version, <sup>47</sup> le chapitre 9 s'ouvrait sur l'autorisation accordée à Sophie par ses parents de se rendre au village avec son oncle Kostis, c'est-à-dire sur la lettre d'Eleni à madame Charikleia, qui s'occuperait de sa fille, et par le désir obsédant d'Eleni de recevoir une lettre de Stephanos. Politis a rayé cette première version et placé ce passage à la fin du chapitre 8 comme pour donner une unité à l'intrigue et faire sortir définitivement le personnage d'Eleni. Nous pouvons en conclure que l'histoire de la mère constitue une pièce incluse dans le roman. Les passages dans lesquels Eleni et Stephanos interviennent comportent des indications relatives au rythme et à l'intensité des paroles. Comment leurs voix se chargent-elles de lyrisme ? Quel type de musicalisation peut-on déceler dans l'écriture de Politis ?

<sup>46</sup> POLITIS, *Tέγμα*, cit., p. 62. Pour madame Eleni voir *ibidem*, p. 97.

<sup>47</sup> Ecrite au dos de la p. 93 du manuscrit.



Les nombreux monologues intérieurs des trois personnages principaux, Stephanos, Eleni et Sophie, nous renseignent moins sur les actions des personnages que sur la tonalité et le tempo propre à chacun. Ainsi, à la fin du concert, Eleni, seule, envahie de mélancolie, reste dans la salle alors que les lustres s'éteignent et que la lumière se fait « couleur miel ». <sup>48</sup> Le public quitte la salle, non sans lui avoir jeté un regard, en se demandant : « Qui est-elle ? ». <sup>49</sup> On remarque ainsi que le personnage, objet de l'attention des autres, placé dans l'obscurité, devient une figure théâtrale. <sup>50</sup> Le monologue s'ouvre par l'évocation, en incise, de l'intensité vocale : « Ses lèvres exécutèrent sans bruit [ἐπαιξαν ἀφωνα] ». La notion de jeu et de voix présente dans les termes grecs, difficilement traduisible, invite à lire les pensées de madame Eleni comme un chant qui s'élève :

Elle resta ainsi, immobile – mystérieuse pour quiconque l'aurait vue – s'efforçant d'échapper à ses pensées, ses impressions – quelles impressions...pendant tout ce temps son esprit était vide...illis. d'un creux absolu, quelque chose comme du bonheur...quelque chose de nouveau...Je suis insatisfaite...insatisfaite de ma vie...rien ne me manque pourtant, rien – et elle voulut pleurer, elle entendait de nouveau un violon...un violon lointain – pleurer et rester ici, seule dans cette salle qui résonnait de silence [που βουίζει η <από> σιωπή]. <sup>51</sup>

L'expression obsessionnelle de la tristesse génère des répétitions, mais aussi des silences marqués par la ponctuation, selon un processus « mélogène », d'autant plus que les pensées sont accompagnées par « un violon lointain » et s'achèvent dans un silence rendu plus épais encore, moins abstrait par la suppression de l'article défini (« η »). Les airs de Stephanos sont eux plus nuancés. Lorsque l'esprit du violoniste divague face au spectacle du quai à l'aube, il imagine une musique d'accompagnement. Politis l'a d'abord voulue entièrement ironique. La correction qu'il apporte ensuite dans son manuscrit crée une tonalité plus subtile.

Il pensait qu'une telle scène était incroyable au cœur de ce petit matin incolore et immatériel, et, s'il n'avait pas trouvé que ce fût une provocation – et quelque peu ridicule pour lui-même, fanfaron –, il aurait pris son violon et aurait joué < quelque chose de doux [κάτι γλυκερό] >, mettant dans son jeu < comme [και σαν μια] > une note ironique. <sup>52</sup>

Stephanos tempère son ironie romantique <sup>53</sup> par des notes tendres qu'il imagine. Les airs de chacun, sous forme de monologues intérieurs, alternent donc dans le roman, et préparent le dialogue entre la femme mûre et le héros désabusé. Il prend une intensité particulière et est composé comme un duo, selon une tendance que l'on pourrait qualifier

<sup>48</sup> POLITIS, *Τέγμα*, cit., p. 88.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> Cette mise en valeur de madame Eleni qui paraît entrer en scène contraste paradoxalement avec la description extrêmement brève du concert donné par les deux jeunes gens (voir *ibidem*, p. 87).

<sup>51</sup> POLITIS, « Terminus », cit., p. 72.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>53</sup> Pour une description et un historique de la notion, voir PIERRE SCHOENTJES, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, pp. 26-27, 100-134.

de « méloforme ». Au début de cette scène, Politis procède à une modification dans son texte (voir image 12, p. 249) :

- Mon amour.  
 — Vous êtes fou... Vous êtes fou, murmura-t-elle en lui caressant les cheveux – puis elle dit à nouveau : On va nous voir.  
 Il la prit par la main. [Την έπιασε από το χέρι.]  
 C'était insupportable. Stephanos se leva.  
 — Venez, lui dit-il. Viens, lui murmura-t-il.  
 Il la prit par la main comme il l'aurait fait avec un enfant. Sa main à lui, pourtant, tremblait légèrement aussi. Main dans la main, comme des enfants, ils quittèrent la salle.<sup>54</sup>

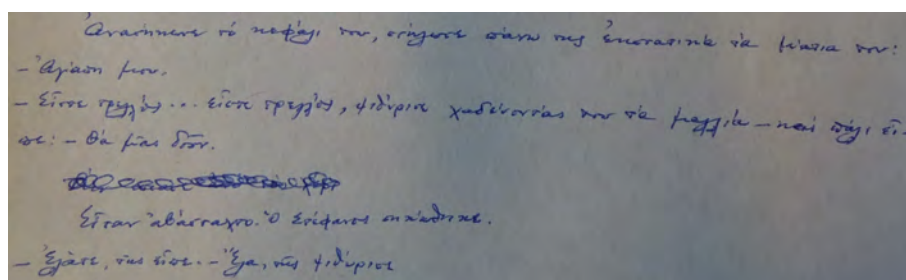


Image 12 : Manuscrit de *Terminus*, p. 72 (Archives Kosmas Politis - Collège d'Athènes, Psychiko. Photographie : C. Marché, 2017)

La mention du contact physique n'intervient plus qu'après le passage au tutoiement de Stephanos comme pour suggérer que l'échange suivra d'autres inflexions et s'opposera désormais aux conventions sociales. C'est un duo amoureux, comme à l'opéra, qui s'élève par la suite avec des indications très précises sur les voix des personnages qui « murmur[ent] » d'abord, éperdument pour Eleni, « tendrement » pour Stephanos, jusqu'au point de rupture : elle « cri[e] » son refus avec « animosité », en a « la respiration coupée »<sup>55</sup> alors que lui « s'enroue ». Ce paroxysme atteint, s'en suivent les « pleur[s] » d'Eleni et la « toux » de Stephanos. Leurs propos ne sont pas signifiants, les phrases sont brèves, répétitives comme des refrains tel le refus réitéré d'Eleni, « je ne peux pas », sur une intensité croissante qui fait naître de « l'animosité » dans la voix de Stephanos. La tension se résout avec les pleurs d'Eleni qui « font revenir Stephanos à lui »<sup>56</sup> et les personnages peuvent ensuite s'accorder, se dire « je t'aime » ou se promettre une future rencontre, à l'unisson, sur les mêmes notes, souriant<sup>57</sup> tous les deux. Ce mouvement du duo n'est pas sans rappeler la déclaration d'amour d'Alfredo à Violetta à l'acte I de *La Traviata* dans le duo « Un dì, felice, eterea... » dont Stéphane Goldet souligne la « couleur tout à fait personnelle » et « l'évolution dramatique [...]fulgurante ».<sup>58</sup> Certes, la résis-

54 POLITIS, « *Terminus* », cit., p. 72.

55 POLITIS, *Τέγμα*, cit., p. 93.

56 *Ibidem*, p. 94.

57 *Ibidem*.

58 STÉPHANE GOLDET, *Guide d'écoute*, in « Avant-scène opéra », LI (2014), pp. 8-63, p. 18.

tance d'Eleni ne s'exprime pas à travers la même virtuosité vocale que celle de Violetta, la demi-mondaine s'étourdissant au milieu des fêtes, qui « se cramponne à ses vocalises »,<sup>59</sup> mais la progression de son aveu suit le même mouvement. Comme l'explique Stéphane Goldet, « [...] très rapidement, [Violetta] se déten[d], sa vocalise s'assoupli[t] (disparition du *staccato*), et [...] en quelques mesures, elle se porte à l'unisson de son partenaire. L'endroit est crucial : c'est ici que Violetta se donne ». <sup>60</sup> Le roman emprunte donc à l'opéra la forme de ses duos.

Si un rapprochement aussi précis avec *La Traviata* peut être opéré, alors que les duos amoureux sont légion dans les œuvres lyriques, c'est également parce qu'il a été préparé dans le roman par différentes références à l'opéra verdien. <sup>61</sup> En effet, comme Violetta, Stephanos, le jeune musicien, est atteint de tuberculose et régulièrement pris de malaise. Par ailleurs, malgré sa jeunesse, il est décrit comme « blasé », <sup>62</sup> vieillit prématurément après des études de violon à la capitale où il a mené une « vie nocturne de mauvais garçon ». <sup>63</sup> En cela, il est associé au thème de la prostitution. Une allusion est faite à sa fréquentation de la maison close de « madame Aimé » au chapitre 3 alors qu'il sort d'une répétition chez Sophie. Or, dans le manuscrit de *Terminus*, au premier chapitre, une phrase a été ajoutée à la fin de la description des promenades familiales sur le front de mer : « < Et Lise, de la maison de madame Aimé, s'exhibait dans la victoria découverte. [Κι η Λιζ, από το σπίτι της μαντάμ Αιμέ, έκανε την επίδειξή της μέσα στην ανοιχτή βικτώρια] > » (voir image 13, p. 251). On peut supposer que l'auteur prépare l'apparition de madame Aimé dans la suite du texte et le contraste qu'elle offre avec l'amour pur de madame Eleni. Les deux prénoms des prostituées sont français, ce qui renforce dans l'imagination du lecteur le lien avec l'intrigue de la *Dame aux Camélias*. Enfin, les références à l'œuvre de Verdi apparaissent au chapitre 6, qui, selon le témoignage de Maria Papoulia, constitue le milieu du récit, tant parce que Politis envisageait probablement d'écrire « trois ou quatre chapitres encore » <sup>64</sup> et que le roman en comporte neuf, que parce qu'il clôt une première partie dans laquelle madame Eleni est une figure centrale. Après que Stephanos et Eleni se sont avoué mutuellement leur amour, cette dernière est partagée entre les remords et la souffrance de ne plus revoir celui qu'elle aime. C'est dans cet état d'esprit qu'elle assiste « à sa vieille et chère Traviata, lors d'une représentation du soir, et il sembl[e] à Sophie

59 *Ibidem*, p. 20.

60 *ibidem*. La toux de Stephanos et son « sourire oblique » (POLITIS, *Τέγμα*, cit., p. 94) peuvent également faire écho à la faiblesse de Violetta dans son dernier duo avec Alfredo. Les deux amants exposent leurs rêves, mais la jeune femme pâlit subitement. Elle répond cependant à son amant : « Juste une faiblesse... A présent, je suis forte, / Tu vois ? (*se contraignant*) Je souris. [Fu debolezza... Ora son forte... / Vedi ? (*sforzandi*) Sorrido...] » (FRANCESCO MARIA PIAVE, *Livret de La Traviata*, trad. par OLIVIER ROUVIÈRE, in « Avant-scène opéra », LI (2014), pp. 8-63, p. 59).

61 Thodoros Grammatas évoque la grande popularité de *La Dame aux Camélias* à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle dans les grandes villes de l'hellénisme comme Constantinople ou Smyrne (THODOROS GRAMMATAS, *Το ελληνικό θέατρο στον 20<sup>ο</sup> αιώνα*, 2 t., Athènes, Exantas, 2002, p. 149). Politis en a déjà fait mention dans son roman précédent. Dans *A Hatzifrangos*, en effet, les personnages assistent à l'une des représentations de la pièce de Dumas et entendent l'opéra de Verdi lors des « entractes » (POLITIS, *Στου Χατζηφράγκου : τα σαξαντάχρονα μιας χαμένης πολιτείας*, cit., p. 112).

62 POLITIS, *Τέγμα*, cit., p. 34. C'est le terme français translittéré qui est employé par Politis.

63 *Ibidem*.

64 PΑΠΟΥΛΙΑ, *Βιογραφικό μνημόνιο για το Τέγμα του Κοσμά Πολίτη*, cit., p. 185.

qu'elle pleur[e] à la fin ».<sup>65</sup> Par la mise en abyme du narrateur, Eleni semble contempler la fin de Stephanos, ce qui est souligné ironiquement par le commentaire de Sophie : « Viens, petite maman. Tu sais, c'est fini ».<sup>66</sup> Après le spectacle, la jeune fille, « lorsque pass[e] dans les rues l'orgue de Barbarie, dress[e] l'oreille pour entendre quelque joyeuse tarentelle. Mais même l'automate va jusqu'à moudre l'éternelle Traviata ».<sup>67</sup> Maria Papoulia affirme que l'auteur voulait « corriger un peu »<sup>68</sup> cette scène avec le musicien ambulancier, ce qui confirme son importance dans le roman. *La Traviata*, broyée, disparaît dans la seconde partie dédiée à l'émancipation de Sophie, qui passe par l'éloignement des références européennes et une nouvelle inspiration donnée par les *amanédès*. La définition du mélodrame romanesque par Peter Brooks pourrait donc être pertinente pour qualifier le dernier roman de Politis :

Bien que les romans ne disposent pas à proprement parler d'accompagnement musical, cette notion contenue dans le terme mélodrame demeure pertinente. Le drame émotionnel doit s'appuyer sur le langage désémantisé de la musique pour évoquer l'ineffable, ses tons et ses registres. Le style, la structuration thématique, les modulations du ton et du rythme, et la voix – modèle musical au sens métaphorique du terme – sont convoqués pour donner à l'intrigue le caractère nécessaire et inexorable qui, dans la littérature pré-moderne, découle du substrat mythologique.<sup>69</sup>

Le travail de Politis sur les voix et la musicalité qui en résulte ont-ils pour effet de souligner le « caractère [...]nécessaire », inéluctable de l'intrigue ?

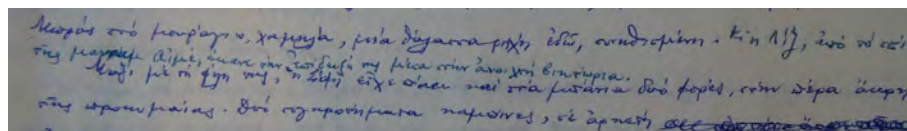


Image 13 : Manuscrit de *Terminus*, p. 13 (Archives Kosmas Politis - Collège d'Athènes, Psychiko. Photographie : C. Marché, 2017)

### 3 LES ENJEUX DE LA MUSICALISATION

En effet, à quelles conclusions nous invite l'étude de la manière dont Politis a composé et agencé les voix ?

Nous pourrions avancer une première interprétation, fondée sur les relations entre les protagonistes et le narrateur-coryphée. Les interventions de ce dernier, parlées ou presque chantées comme nous l'avons vu plus haut, ont pour effet d'intensifier les émotions ressenties par le lecteur à l'histoire d'amour entre Eleni et Stephanos, mais aussi de

65 POLITIS, *Τέγμα*, cit., p. 106.

66 *Ibidem*.

67 *Ibidem*, p. 107.

68 ΠΑΠΟΥΛΙΑ, *Βιογραφικό μνημόνιο για το Τέγμα του Κοσμά Πολίτη*, cit., p. 183.

69 PETER BROOKS, *L'imagination mélodramatique. Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, Paris, Éd. Classiques Garnier, 2010, p. 24.

faire réfléchir à leurs actes, notamment à l'adultère que s'apprête à commettre la femme mal mariée. Or n'oublions pas que le récit *Terminus* a été rédigé durant la junte militaire et que Politis lui-même fut arrêté au début de cette dictature<sup>70</sup> qui souhaitait moraliser la vie culturelle grecque non seulement en interdisant certains livres comme ceux écrits par des auteurs communistes ou encore des tragédies grecques telles que l'*Antigone* de Sophocle, mais aussi en valorisant la culture folklorique nationale, les chansons et danses en costumes.<sup>71</sup> Les deux personnages de Politis, le jeune homme fréquentant par dépit les prostituées et la mère d'un jeune enfant aspirant à une passion hors mariage, sont bien loin de satisfaire les critères moraux du nouveau gouvernement. Pourtant, le narrateur ne les condamne pas, les magnifie et donne à comprendre leurs sentiments, moyen pour l'auteur d'exprimer sa protestation politique.

Mais le travail de musicalisation produit également un autre effet. Les parentés qu'entretient le texte avec l'opéra et avec les parties lyriques de la tragédie permettent simultanément d'accentuer le climat tragique du récit tout en suspendant le déroulement chronologique de la narration. En effet, la voix tragique du narrateur et les dialogues mélodramatiques tissent une œuvre de deuil et de douleur. La modification apportée par l'auteur à l'épigraphie du roman renforce cette impression. Politis avait dans un premier temps emprunté à Antoniou les vers d'un de ses haïkus : « Dans la nuit noire / je peins des jasmins / pour qu'il fasse jour ». Mais il a ensuite remplacé ces vers par un poème original : « La nuit noire arrive / celle sans aube. / J'ai peur ». <sup>72</sup> Le narrateur-coryphée, avouant sa faiblesse liée à l'âge, conte deux passions, l'amour d'Eleni, qui pense vivre son « chant du cygne », <sup>73</sup> et de Stephanos condamné par la maladie, et celui de Sophie et d'Aryiris pour lequel Politis avait également imaginé une fin tragique. <sup>74</sup> Pourtant, en même temps, le type « mélogène » de musicalisation pour la voix du narrateur et « méloforme » pour les grands airs des personnages dérange l'ordre chronologique du récit, son écoulement inéluctable. Sounac explique qu'« [...]une aspiration au *mélogène* tend à la désintégration de la narrativité, et "tire" ainsi le roman vers le champ d'exploration plus propice qu'est dans ce cas la poésie ». <sup>75</sup> Plus généralement selon lui, le recours à la musique en littérature met en lumière un « paradoxe » : « l'art non-représentatif qu'est la musique [est] pourtant le seul à conserver au temps son épaisseur, et à reproduire, sans les figer, la concomitance des perceptions ». <sup>76</sup> Un enchaînement chronologique et causal propre au narratif est donc brisé par le chant et le temps reste un instant en suspens. Sous-traire la jeunesse, la beauté et l'amour à la destruction totale du temps, notamment par la musique, c'est peut-être l'intention qui a présidé à l'écriture du dernier roman de Politis. En effet, le premier chapitre est placé sous le patronage de Bach. Sophie exécute une fugue du compositeur allemand et son oncle rapproche immédiatement cette musique de l'*amanès* :

70 Voir JOËLLE DALÈGRE, *La Grèce depuis 1940*, Paris, Harmattan, 2006, p. 94.

71 Voir *ibidem*, pp. 155-156.

72 ΠΑΡΟΥΛΙΑ, *Βιογραφικό μνημόνιο για το Τέγμα του Κοσμά Πολίτη*, cit., p. 180.

73 « το κύκνειο άσμα », POLITIS, *Τέγμα*, cit., p. 54.

74 Voir ΠΑΡΟΥΛΙΑ, *Βιογραφικό μνημόνιο για το Τέγμα του Κοσμά Πολίτη*, cit., p. 188.

75 SOUNAC, *Modèle musical et composition romanesque*, cit., p. 44.

76 *Ibidem*, p. 40.

La monotonie du morceau qui se traîne en longueur lui rappelait, mais peut-être en plus austère – en plus fier ? – en plus maîtrisé – tiens, en plus collectif, oui, c'est bien le mot : plus collectif – la monotonie de l'amanès, quelque chose comme un destin, comme un commandement et une explication en même temps : cela doit être, cela sera [...] <sup>77</sup>

L'oncle décrit le morceau comme l'expression de la fatalité. Il considère même les compositions de Bach comme des « amanédès européens ». <sup>78</sup> Cependant, la fugue est autant liée au futur qu'au passé puisque dans un tel morceau le sujet passe dans différentes voix et tonalités – il devient alors la réponse – et est donc répété. <sup>79</sup> C'est ce thème initial du passé qui fournit la trame de l'avenir. <sup>80</sup> Le premier chapitre du roman, sans adopter la composition rigoureuse de la fugue, est écrit dans un style fugué. <sup>81</sup> Les premières « mesures » exposent le sujet, <sup>82</sup> l'enfermement de l'oiseau, son absence de chant et la nécessité de donner un compagnon au volatile, la confusion entre le masculin et le féminin et le choix problématique et mystérieux du prénom de Sophie par son parrain, Kostis. <sup>83</sup> Ce thème est ensuite associé au personnage d'Eleni, en une réponse : elle oppose le conformisme de son mari au mépris des conventions sociales de Kostis et elle songe aux chansons qu'un jeune homme lui chantait lorsqu'elle était jeune, dans sa province, avant que la naissance de Sophie ne l'établisse dans sa vie conjugale. <sup>84</sup> Dans une voix plus basse enfin, le thème devenant celui de l'oncle Kostis, le narrateur décrit la marginalité de celui-ci, son affranchissement vis-à-vis de la bonne société, son goût pour les femmes, son amour des *amanédès* qu'il partage avec sa bande, mais aussi le souvenir d'une nuit où l'accordéon n'a pas chanté. Il annonce la mort à venir de jeunes gens. <sup>85</sup> Si le sujet n'est pas strictement repris à l'identique, la répétition thématique liée à des personnages différents rappelle une composition fuguée, d'autant que la fin du chapitre fait entendre les trois voix ensemble, celles de Sophie, de l'oncle Kostis et de madame Eleni, qui se succèdent

77 POLITIS, *Τέγμα*, cit., p. 26.

78 *Ibidem*, p. 107.

79 Thierry Geffrotin définit ainsi la fugue : « La fugue se prête en effet particulièrement à l'enseignement de la composition. On y entend dialoguer plusieurs voix (de deux pour les plus simples à six pour l'exceptionnelle fugue de l'*Offrande musicale* de Bach). Chaque voix est appelée à chanter un thème (également appelé sujet) qui a été entendu seul une première fois. Répéter le thème n'est pas difficile en soi, ce qui l'est beaucoup plus c'est ce que disent les autres voix, la manière dont s'organise le contrepoint. Chaque voix tient un discours et si le thème est primordial, les réponses donnent tout son sens à la composition » (THIERRY GEFFROTIN, *Les 100 mots de la musique classique*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, pp. 68-69).

80 Selon Françoise Escal, « "que tout sorte de l'unique" fut longtemps l'obsession des compositeurs » (ESCAL, *Contrepoints*, cit., p. 33).

81 Voir sur ce point les analyses de Françoise Escal à propos des *Faux-Monnayeurs* d'André Gide (*ibidem*, p. 174).

82 On ne peut cependant pas établir de concordances strictes entre un thème musical et un thème littéraire. Comme le précise Françoise Escal, « quoi qu'il en soit, le thème en musique est une entité signifiante, et c'est pour cela qu'il se repère, se laisse circonscrire, délimiter dans son être-là, à la surface de l'énoncé, alors que le thème, dans une œuvre littéraire, suppose un travail d'explication de la part du lecteur, de l'analyste. C'est sa nature formelle qui, en musique, facilite son repérage, alors qu'en littérature, il est une construction conceptuelle et relève d'un processus d'intégration » (*ibidem*, p. 17).

83 POLITIS, *Τέγμα*, cit., pp. 9-10.

84 *Ibidem*, pp. 10-12.

85 *Ibidem*, pp. 12-16.



rapidement comme dans un *stretto*, conclusion d'une fugue.<sup>86</sup> Le nom de Bach est alors répété cinq fois en fin de chapitre,<sup>87</sup> signature à la fois du morceau joué par Sophie, mais aussi du chapitre entier. Ainsi, la fugue initiale, transformant le futur en passé, infléchit le cours naturel du temps.

#### 4 CONCLUSION

Nous espérons avoir montré dans cette étude le soin que Politis a apporté à la construction des voix dans son récit et à leur entrelacement en une composition musicale qui mêle opéra, commentaires lyriques tragiques, formes classiques européennes et traditions populaires smyrniotes. En magnifiant les amours adultères, la musicalité du texte accroît la subversion de l'intrigue sous un régime qui cherche à encadrer la vie privée par des préceptes moraux rigides. Elle inscrit également la narration dans une temporalité particulière en neutralisant parfois le cours du temps et en le renversant. En effet, dans le récit, le futur laisse entendre le passé.<sup>88</sup> Cette involution du temps est, par exemple, sensible au chapitre 1. Pelops, le jeune frère de Sophie, est encore nourrisson : « maintenant il était bébé encore, et ses souvenirs commenceraient, indéfinis, trois ou quatre années plus tard, quand il grandirait et qu'il se souviendrait avec une certaine tendresse (ils avaient changé de maison depuis) de cette fenêtre avec la cage[...] ».<sup>89</sup> La prolepse crée une mise en perspective temporelle saisissante : le futur de l'enfant n'est évoqué que chargé de souvenirs et aimanté vers le passé.

Le récit *Terminus* fait donc entendre à la fois l'air d'une résurrection et d'une fin, tenant à distance la mort et l'irréversible. Il réalise peut-être la composition idéale recherchée par Politis dans ses trois derniers romans écrits après la Seconde Guerre mondiale et après la mort de sa fille. Ainsi, Philippos, le personnage principal de *Yiri*, paru en 1944, rêve d'« un dernier morceau, un final ironique comme un *requiem* sans tambours ni trombones du Jugement dernier, une douce berceuse... ».<sup>90</sup> Que la destruction et la possibilité d'un recommencement coexistent, c'est aussi ce que suggère la construction de *A Hatzifrango* écrit en 1963. Au centre de ce roman, le chapitre « Parodos » relate, à quarante années de distance, la Catastrophe de 1922 et le grand incendie d'un des quartiers grecs de Smyrne. Yacoumis, devenu chef de chœur, décrit par des images hallucinées le spectacle d'une ville qui semble s'élever dans les airs. Le thème de la résurrection parcourt le roman à travers différents leitmotiv.<sup>91</sup> Smyrne vit et meurt dans le récit. Mais peut-elle renaître par l'art du roman et surtout par une nouvelle forme de musicalité qui se ferait entendre dans la deuxième partie de la production littéraire de Politis ?

86 « Le *stretto* est en quelque sorte la péroraison de la fugue. Il se compose d'une série d'entrées canoniques du sujet et de la réponse, de plus en plus rapprochées (serrées) » (ANDRÉ HODEIR, *Les formes de la musique*, Paris, Presses universitaires de France, 2012, p. 50).

87 POLITIS, *Tégμα*, cit., p. 26.

88 Nous remarquerons que madame Eleni connaît son premier véritable amour avec Stephanos alors qu'il s'agit probablement du dernier pour le jeune homme, comme pour la Violetta de Verdi. De même, Sophie et Aryiris vivent à la fois leur première et dernière histoire érotique.

89 POLITIS, *Tégμα*, cit., p. 17.

90 KOSMAS POLITIS, *To Tugí*, Athènes, Hermès, 1987, p. 196.

91 Ainsi, au premier chapitre, Pandelis est cru mort, mais est bien vivant. Par ailleurs, la fête de Pâques est mentionnée dans la plupart des chapitres et célébrée dans le chapitre final qui se clôt par l'élévation dans le ciel des cerfs-volants le jour du Carême.



## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANAGNOSTAKI, NORA, « Κοσμάς Πολίτης », in *Η μεσοπολεμική πεζογραφία. Από τον πρώτο ως τον δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο (1914-1939)*, Athènes, Sokolis, 1993, t. VI, pp. 252-309. (Citato a p. 239.)
- BROOKS, PETER, *L' imagination mélodramatique. Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès*, Paris, Éd. Classiques Garnier, 2010. (Citato a p. 251.)
- DALÈGRE, JOËLLE, *La Grèce depuis 1940*, Paris, Harmattan, 2006. (Citato a p. 252.)
- ESCAL, FRANÇOISE, *Contrepoints : musique et littérature*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1990. (Citato alle pp. 241, 253.)
- GEFFROTIN, THIERRY, *Les 100 mots de la musique classique*, Paris, Presses universitaires de France, 2011. (Citato a p. 253.)
- GOLDET, STÉPHANE, *Guide d'écoute*, in « Avant-scène opéra », LI (2014), pp. 8-63. (Citato alle pp. 249, 250.)
- GRAMMATAS, THODOROS, *Το ελληνικό θέατρο στον 20ό αιώνα*, 2 t., Athènes, Exantas, 2002. (Citato a p. 250.)
- GRITSI-MILLIEX, TATIANA, *Σε αναζήτηση του χαμένου καιρού*, in « Periplous », XLVIII (1999), pp. 125-127. (Citato a p. 240.)
- HODEIR, ANDRÉ, *Les formes de la musique*, Paris, Presses universitaires de France, 2012. (Citato a p. 254.)
- KOUMANDAREAS, MENIS, *Ο Παρασκευάς που έγνε Κοσμάς*, in « Diavazō », CXVI (1985), pp. 13-22. (Citato a p. 241.)
- LACARRIÈRE, JACQUES, *L'été grec : une Grèce quotidienne de 4000 ans*, Paris, Presses Pocket, 2001. (Citato a p. 243.)
- LORAUX, NICOLE, *La voix endeillée : essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999. (Citato a p. 246.)
- MACKRIDGE, PETER, *Συμβολικές και ειρωνικές δομές στην Eroïca*, in KOSMAS POLITIS, *Eroïca*, Athènes, Estia, 1982, κς' - πς'. (Citato a p. 240.)
- *Η κοπωνική συνείδηση στο Τέρμα του Κοσμά Πολίτη*, in « Diavazō », CXVI (1985), pp. 32-34. (Citato a p. 239.)
- PAPOULIA, MARIA, *Βιογραφικό μνημόνιο για το Τέρμα του Κοσμά Πολίτη*, in KOSMAS POLITIS, *Τέρμα*, Hermès, 1975. (Citato alle pp. 240, 241, 243, 250-252.)
- PIAVE, FRANCESCO MARIA, *Livret de La Traviata*, trad. par OLIVIER ROUVIÈRE, in « Avant-scène opéra », LI (2014), pp. 8-63. (Citato a p. 250.)
- POLITIS, KOSMAS, « Terminus », Collège d'Athènes. (Citato alle pp. 243, 245, 248, 249.)
- *Τέρμα*, Athènes, Hermès, 1975. (Citato alle pp. 239, 240, 242-254.)
- *Το Γυγί*, Athènes, Hermès, 1987. (Citato a p. 254.)
- *Στον Χατζηφράγκου : τα σαραντάχρονα μιας χαμένης πολιτείας*, sous la dir. de PETER A. MACKRIDGE, Athènes, Hestia, 1993. (Citato alle pp. 240, 241, 250.)
- *Avant que la ville brûle*, réd. par MICHEL VOLKOVITCH, trad. par MICHEL VOLKOVITCH, Toulouse, publie.net, 2016. (Citato a p. 240.)
- ROMILLY, JACQUELINE DE, *La tragédie grecque*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014. (Citato a p. 246.)

- TRÉDÉ-BOULMER, MONIQUE et SUZANNE SAÏD, *La littérature grecque d'Homère à Aristote*, Paris, Presses universitaires de France, 2001. (Citato a p. 244.)
- SCHOENTJES, PIERRE, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001. (Citato a p. 248.)
- SOUNAC, FRÉDÉRIC, *Modèle musical et composition romanesque. Genèse et visages d'une utopie esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2014. (Citato alle pp. 241, 246, 252.)
- VERNANT, JEAN-PIERRE et PIERRE VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, La Découverte, 1986. (Citato a p. 245.)
- ZEROUALI, BASMA, *Le creuset des arts et des plaisirs*, in *Smyrne, la ville oubliée ?*, sous la dir. de M.C. SMYRNÉLIS, Paris, Autrement, 2006, pp. 138-156. (Citato a p. 241.)

### PAROLE CHIAVE

Roman grec ; chœur ; mélodrame ; critique génétique ; Kosmas Politis ; *La Traviata*.

### NOTIZIE DELL'AUTRICE

Claire Marché enseigne la littérature à l'Institut Universitaire et Technologique Bordeaux-Montaigne en filière des Métiers du livre. Par ailleurs doctorante au CERLOM, elle prépare une thèse à l'INALCO (Paris) sur la mémoire des arts et l'art de la mémoire dans les trois derniers romans de Kosmas Politis, sous la direction de Stéphane Sawas. Ses recherches portent sur l'influence exercée par le théâtre et la musique sur les derniers récits du romancier grec et sur les relations entre les traductions de Politis et son travail de créateur.

[clmarche@wanadoo.fr](mailto:clmarche@wanadoo.fr)


### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

CLAIRE MARCHÉ, *Enjeux de la composition vocale et musicale du dernier roman de Kosmas Politis : étude du manuscrit de Terminus* (Τέρμα, 1975), in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», x (2018), pp. 239-256.

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.

## DELIRIO DI IMMOBILITÀ. GLI STATI DI GRAZIA DI DAVIDE ORECCHIO

ANDREA RONDINI – *Università di Macerata*

L'analisi propone un approccio tematico al romanzo *Stati di grazia* di Davide Orecchio. Il testo si focalizza sulla vita di alcuni uomini e donne che hanno cercato di opporsi alla dittatura argentina degli anni Settanta. L'esito della lotta è stato per molti di loro drammatico e tragico; per chi invece è sopravvissuto si è aperta la strada di un malinconico esilio. Alcune griglie interpretative derivate da Freud e Benjamin, legate alla riflessione sul trauma e alla figura del 'rimuginatore', consentono di delineare un paradigma vittimario che si esplica in una fenomenologia dell'atto mancato e nel blocco dell'*agency*, sostituita da una zona grigia esistenziale statica e inerte. A scandire il romanzo sono così il dolore della sconfitta, l'invadenza e il peso della memoria, la tendenza compensatoria al racconto e all'ascolto, il desiderio regressivo di accudimento. Metafora di questo universo malinconico e centripeto diviene un atto linguistico tipico dei personaggi del testo, cioè l'elenco di cose, oggetti e situazioni, una pratica residuale che ha perso intenzionalità attiva e rappresenta ormai solo l'archivio delle occasioni perse e delle difficoltà del presente.

The analysis proposes a thematic approach to the novel *Stati di grazia* by Davide Orecchio. The text focuses on the life of some men and women who tried to fight the Argentinian dictatorship in the Seventies. The result of the struggle has been fatal and tragic for many of them, whereas the ones who survived have taken the road of a melancholy exile. Some interpretative instruments derived by Freud and Benjamin, connected to the reflection on trauma and to the character of 'brooder', allow to delineate the victim-focused paradigm. This paradigm is based on a series of missed actions and on the absence of action, substituted by an existential static and inactive grey zone. The pain of defeat, the intrusiveness and the weight of memory, the perpetual memory, the compensatory tendency to telling and listening stories, the regressive desire of being looked after are the elements which articulate the story. Metaphor of this melancholic and centripetal universe is a linguistic aspect typical of the characters of the novel, the list of things, objects and situations, nothing but a behaviour close toward the future which represents the file of lost occasions and of difficulties of the present.

### I PREMESSA

La narrativa di Davide Orecchio si caratterizza per un rapporto fitto e articolato con la Storia. In particolare, nei testi dello scrittore si trovano molti riferimenti ad alcuni snodi fondamentali del Novecento come la Rivoluzione d'Ottobre in Russia<sup>1</sup> e la dittatura argentina negli anni Settanta. Proprio nel ventennio che ha portato l'Argentina da Perón al regime militare e ai *desaparecidos* si collocano per lo più le vicende del romanzo qui considerato, *Stati di grazia*.<sup>2</sup> Le prove narrative e saggistiche di Orecchio esprimono una poetica di tipo ipermoderno<sup>3</sup> della quale è stata subito colta e valorizzata la mescolanza di storia e invenzione, a vantaggio - fino a un certo punto<sup>4</sup> - della prima: l'invenzione non appare artificio ludico di derivazione postmoderna bensì ricerca delle ragioni profonde, e vere, delle parabole esistenziali narrate. In tale direzione gli studi dedicati allo scrittore

1 DAVIDE ORECCHIO, *Mio padre la rivoluzione*, Roma, Minimum fax, 2017.

2 DAVIDE ORECCHIO, *Stati di grazia*, Milano, Il Saggiatore, 2014.

3 RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.

4 Su questo aspetto si veda ANDREA RONDINI, *Davide Orecchio e la vita quasi distrutta*, in «Nuova corrente» (in corso di pubblicazione).

hanno evidenziato i rapporti tra narrazione e saggismo<sup>5</sup> e gli esiti di iconica autenticità delle sue pagine;<sup>6</sup> la stessa prospettiva storica di *Stati di grazia* «è fonte di complessità e lascia trasparire che l'autore non la frequenta tanto per attingere a repertorio fascinoso qualsivoglia».<sup>7</sup> Parimenti, a proposito degli interventi ricreativi sulle biografie reali, è stata sottolineata la volontà di Orecchio di non dissolvere i referenti in una affabulazione senza ritorno.<sup>8</sup> Per questi motivi Orecchio viene inserito in quella linea letteraria formata da autori che sentono nostalgia per un secolo, il Novecento, che, pur funestato da due guerre mondiali, dall'orrore senza fine della Shoah, dai totalitarismi, ha però rappresentato il secolo dell'azione, nel senso della volontà di opposizione a tali eventi;<sup>9</sup> il Novecento così inteso costituisce un *kathéchon*, un baluardo da utilizzare contro la volatilità e l'assenza di *agency* del mondo contemporaneo, in cui gli unici veri attanti sono i flussi finanziari.

L'analisi tematica qui proposta di *Stati di grazia* verte proprio sulla rappresentazione dell'*agency*, la capacità di un attante di modificare la realtà e di introdurvi un elemento di novità a partire da un determinato contesto ambientale. Il concetto ha alle spalle una rilevante tradizione novecentesca (*Vita activa* di H. Arendt) e costituisce uno dei vettori più pregnanti del dibattito filosofico contemporaneo,<sup>10</sup> soprattutto se restituisce valore alla capacità umana di cambiare una situazione data e conferire performatività alla volontà d'azione del soggetto, altrimenti risucchiato nell'universo immateriale dell'irrealtà e della virtualità.

## 2 LE STORIE DI *STATI DI GRAZIA*

Per agevolare la successiva trattazione e permettere al lettore di orientarsi con profitto tra i riferimenti alle diverse vicende del romanzo, proponiamo di seguito alcuni brevi riassunti dei capitoli del libro:

*Gli ultimi giorni di Paride Sanchis*. Sicilia: Paride Sanchis tenta invano di riportare a scuola Bartolo Giugno, un suo studente che lavora in miniera. Anche la vita privata è in crisi e il rapporto con la moglie si deteriora. Paride viene convinto dal fratello Pietro

- 5 MARCO MONGELLI, *Recensione a Davide Orecchio*, *Stati di grazia*, in «Allegoria», LXIX-LXX (2014), p. 258; PAOLO GIOVANNETTI, *Quel babbeo di David Copperfield*, in *Tirature '13*, a cura di VITTORIO SPINAZZOLA, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2013, p. 26.
- 6 RICCARDO CASTELLANA, *La biofiction. Teoria, storia, problemi*, in «Allegoria», LXI-LXII (2015), pp. 67-97, a p. 94.
- 7 HELENA JANECEK, *La parola agli scrittori: cinque domande su letteratura e storia*, in «TransPostCross», 1 (2014).
- 8 ANDREA CORTELLESA, *Davide Orecchio, ci vuole un secolo*, in «Le parole e le cose» (19 gennaio 2018).
- 9 DANIELE GIGLIOLI, *Stato di minorità*, Roma-Bari, Laterza, 2015, pp. 8-11 (che si si riferisce anche ad A. Battista, A. Bertante, H. Janeczek, G. Sartori, Wu Ming).
- 10 Nel pensiero di Judith Butler, l'*agency* «designa una concezione dell'agire come inscindibile dalle condizioni (culturali, politiche, socioeconomiche) in seno alle quali emerge, dalle quali è indotto, e dalle quali può essere supportato o ostacolato. Si tratta di un agire strutturato da ciò da cui il soggetto è agito; al contempo, costituisce una *forma di agire in grado di mutare* questa stessa strutturazione» (FEDERICO ZAPPINO, *Nota del traduttore*, in JUDITH BUTLER, *L'alleanza dei corpi* [2015], Milano, Nottetempo, 2017, pp. 41-42; corsivo nostro).

a partire per l'Argentina. A viaggiare per il paese sudamericano però, con il biglietto di Paride Sanchis, sarà Leonardo Giugno, il padre di Bartolo. È Paride stesso a darglielo: Leonardo Giugno in Argentina si chiamerà Paride Sanchis (sarà il personaggio nominato nel libro come Paride secondo). Intanto Paride si isola sempre più dalla moglie e dalla figlia.

*Angela Sanchis nel suo stupore.* Angela è la moglie di Paride; percepisce sempre più il distacco del marito, finché non comprende che l'uomo ha abbandonato lei e la figlia.

*L'altro Paride.* Leonardo, con il nome di Paride, parte per l'Argentina. S'impiega in un'azienda vitivinicola a Mendoza; al contempo acquista e coltiva un pezzo di terra per produrre vino in proprio. Si licenzia dall'azienda di Mendoza ma i suoi vecchi datori di lavoro gli distruggono la coltivazione. Paride scappa e trova impiego in una salina. Lì si innamora di una ragazza, Ximena, e con lei parte per lo zuccherificio di Hölderlin. Ximena e Paride entrano nel sindacato clandestino e lottano per il miglioramento delle condizioni di lavoro. Ma la loro azione è contrastata dalla controffensiva del capitale: Ximena viene arrestata, torturata e uccisa. Paride, anch'egli ricercato, deve scappare; si rifugia a Buenos Aires accudito da Aurora Maturano (Sylvia Plath) ma viene preso; riesce a fuggire, ritorna a Hölderlin; cerca invano di sapere qualcosa sulla fine di Ximena; riparte da Hölderlin e chiude il suo peregrinare ai piedi delle Ande, dove fonda nel 1984 una cooperativa che produce vino pregiato.

*Oswaldo Punchetto nel luglio del '76.* L'aguzzino Punchetto descrive l'atroce tortura di Ximena Sanchis, consistente soprattutto in scariche elettriche inflitte alla donna con efferato sadismo. La morte le viene data per soffocamento.

*Hotel Goya.* In una stanza si nasconde Paride secondo dopo l'arresto e la morte di Ximena. Di lui si prende cura Sylvia Plath che lo chiama Tano e gli procura il cibo. Paride/Tano soffre la fame ed è spesso allo stremo delle forze. Sylvia non viene più e Paride fugge dalla camera.

*Diego Wilchen non più.* Inizia la storia d'amore tra Aurora e Diego; la coppia progetta il proprio futuro ma Diego, diventato medico, decide di lasciare Aurora ed esercitare la sua professione allo zuccherificio di Hölderlin.

*Aurora Maturano racconta la sua storia.* Aurora rievoca l'arrivo a Roma, la sua precedente attività politica d'opposizione e l'aiuto dato a Tano (Paride secondo). La donna ricorda anche la relazione con il medico Diego Wilchen e la decisione di quest'ultimo di partire per Hölderlin.

*Un'altra vita di Johnny Tossi.* Roma 1977. Esule, evaso dalla prigione, ha vent'anni, tiene un diario. Johnny lavora nella tipografia di Coloccini e ha una relazione con Aurora Maturano. Roma 1982, è il custode allo stadio dei Marmi. In Argentina non svolgeva azione politica diretta, era un calciatore cui piacevano le donne, finito per sbaglio in una retata. Johnny sposa Jutta, atleta della Germania Democratica che ha chiesto asilo politico ma il matrimonio si deteriora rapidamente. Roma 1997-2000. Johnny sprofonda nella depressione. Reincontra Coloccini e i due riprendono a collaborare raccogliendo materiale sull'Argentina della dittatura. In realtà Tossi è stato nel 1976 un carceriere del centro di detenzione clandestino Piquè; non fanatico e non violento, forse non impedisce nemmeno la fuga di quattro prigionieri (tra cui Paride secondo) e in ogni modo approfitta

della situazione per scappare a sua volta.

*Rivendicazione di Matilde Famularo.* Matilde nasce a Lipari; si sposa con un maestro di scuola, Gaetano Volante. Si trasferiscono nel 1967 a Buenos Aires; Gaetano diventa sempre più scostante e violento. Matilde lavora in fabbrica. Nel maggio del 1969 scoppia una rivolta studentesca e Gaetano esprime convinzioni reazionarie, mentre Matilde sviluppa una coscienza rivoluzionaria. Nel 1975 è ormai una guerrigliera dell'Erp. La donna diviene amante di Arturo Coloccini. Matilde svolge anche un'azione di attivista ideologica presso i contadini. La donna è ormai ricercata dall'esercito, che la rintraccia e la uccide.

*Un viaggio al Nord di Arturo Coloccini.* Coloccini riceve lettere da Hölderlin da parte di Wilchen che lo invita a raggiungerlo; Coloccini lo raggiunge. Diego e Arturo stringono amicizia con Paride e condividono la lotta sindacale-politica. Paride rivela di non chiamarsi veramente Paride e racconta la sua storia.

*Dal diario di Rosaria Caccetta.* Maggio 2005: viene ritrovato il cadavere di Paride.

*Il fossile.* Enna, 1 gennaio 1955: Paride costruisce un pozzo dove decide di impiccarsi.

### 3 POLITICA, LOTTA, LAVORO

Il testo tematizza un desiderio di azione e di cambiamento, una volontà di incidere sul mondo, combattere l'ingiustizia o anche solo di costruirsi una vita secondo i propri progetti. Ma tale slancio appare spesso vano e frustrato fin dall'inizio, oppure schiacciato da una sequenza di atti mancati, sconfitte e morti violente. Appena Paride secondo arriva in Argentina «s'impiega in brutti lavori» e commenta: «Anche in quest'emisfero la gente sta al mondo per farmi soffrire?».<sup>11</sup> Una crudele riprova Paride la ottiene quando gli viene devastata la vigna e dopo la sconfitta dell'impegno politico-sindacale a Hölderlin: «pensa che la vita l'ha preso in un posto e trasportato in un altro uguale, anzi peggiore» (SG 76): il soggetto si pensa come bersaglio di un destino immutabile e ripetitivo, sul quale è impossibile incidere. Sempre Paride secondo ribadisce mentre è nascosto all'hotel Goya: «*Morivo di fame. Perché ho ancora fame? Non dovrebbe andare verso il meglio, la vita?*» (SG 99).<sup>12</sup>

Alcune importanti vicende si svolgono a Hölderlin, una piantagione di canna da zucchero, con annesso zuccherificio. Lo zuccherificio ha attratto progressivamente i poverissimi nativi della zona e delle zone di confine (Bolivia), sfruttati e costretti a vivere (e a morire) in condizioni miserabili. Anche Paride deve sopportare ogni giorno dodici o addirittura sedici ore di lavoro disumano (SG 71). A Hölderlin si consuma la sconfitta dell'*agency*. Nel 1973 Diego Wilchen lascia Aurora e si trasferisce nella piantagione-zuccherificio. Il suo progetto è chiaro: in nome di «una medicina eroica» (SG 106), «Diego raggiunge il Nord e si nomina medico di tutti, guaritore altruista del popolo» (SG 107). Diego

bisticcia con la morte, la febbre, l'ustione, la cancrena e il collasso della donna, del bracciante, del bambino, s'arrende per il farmaco assente, tossisce nel presidio

<sup>11</sup> ORECCHIO, *Stati di grazia*, cit., p. 61. D'ora in avanti sempre con la sigla SG.

<sup>12</sup> Corsivo del testo.

di lamiera, pencola da ubriaco per la propria debolezza: il perimetro di visite, cure, domande a pazienti che neppure sanno di esserlo o di averne il diritto. Compra una moto. Circola, procede, carburata infrangibile e idolatra di sé. L'entusiasmo dello stetoscopio. L'ostinazione del termometro. (SG 107)

Da Hölderlin Diego scrive a Coloccini lamentando come la piantagione sia il luogo dove «ogni ingiustizia è più ingiusta [...] e la diseguaglianza più diseguale» (SG 253).<sup>13</sup> Ma Diego è assalito dai dubbi, poiché si accorge che la sua azione è un semplice palliativo:

*Posso accontentarmi? Delle cure. Di alleviare. Sofferenze. Senza estirpare alla radice la causa. Dei problemi. Che richiedono. Le mie cure? [...] Io. Saprei risolvere l'enigma. Della sussistenza? Vivere senza schiavitù: saprei consentirlo a questi uomini? Riformare la zafra. Mescolare l'economia con la dignità. Con la felicità. Col diritto di esistere. Sul pianeta. Non solo di. Resistere? (SG 108).<sup>14</sup>*

Le incertezze che attanagliano Diego, visibili anche nell'iterazione interrogativa, lo apparentano all'*exemplum* dell'indecisione e dell'inazione, Amleto.<sup>15</sup> Accanto a questo archetipo, sembra agire nella costruzione del personaggio di Diego la figura del medico come intellettuale impegnato, simile a quella di Che Guevara (il viaggiare in moto alla scoperta dei problemi di Hölderlin da parte di Diego ricalca tra l'altro un famoso episodio della biografia del rivoluzionario argentino, come noto laureato in Medicina) ma anche di altri personaggi storici già finzionalizzati<sup>16</sup> o ripresi da importanti romanzi (per esempio *Il dottor Živago* di Pasternak).<sup>17</sup>

Infine, Diego è sconfitto: «Il medico non sa curare la violenza, l'assassinio, non ha farmaci, non ha terapie. Diagnostica la realtà, e la propria impotenza» (SG III); non gli rimane che la rabbia inutile («Bestemmia Hölderlin»; SG III) che certifica «L'inefficienza. A vincere. Le battaglie. La predestinazione del mondo, della materia, degli altri a deformare quelli come Wilchen» (SG III). Come ratifica del suo destino, Diego viene catturato dai soldati mentre ha dismesso le sue velleità riformistiche e immagina il suo ritorno da Aurora; l'irruzione nella sua abitazione lo coglie di sorpresa mentre fa il bagno, mentre si sta simbolicamente e concretamente lavando via Hölderlin ed è agito dal desiderio di fuga:

Perché sogna. Il ritorno, il disimpegno, il perdono, l'abbraccio di una ragazza. Diego Wilchen sorride, chiuso nei suoi occhi che sognano. Non avverte. Il cigolio dei camion. Il colpo dei freni. Il suolo calpestato. Le porte aperte a calci. Una mano colossale, irrigata da vene, ispessita dai calli, vestita con l'uniforme, scardina la serratura, frantuma il chiavistello, tritura l'uscio della casa dove abita Diego, l'infelice Wilchen. (SG 115)

<sup>13</sup> Corsivo del testo.

<sup>14</sup> Corsivo del testo.

<sup>15</sup> «Diego l'amletico Wilchen. Diego non più d'acciaio, ma cittadino di Elsinor» (SG 109).

<sup>16</sup> La figura di Wilchen mostra alcuni punti di contatto con quella di Ivar Oddone, ricostruita in ORECCHIO, *Mio padre la rivoluzione*, cit., pp. 217-230. Oddone è stato il modello del Kim ne *Il sentiero dei nidi di ragno* [1947] di Italo Calvino.

<sup>17</sup> BORIS PASTERNAK, *Il dottor Živago* [1957], Milano, Feltrinelli, 2013.



Il futuro e il cambiamento svaniscono; il medico, a contatto con gli altri uomini catturati, deve mischiarsi a corpi incurabili, metafore del fallimento del progetto, aggredito dal tumore dello scetticismo radicale (sconfitta sia medica che intellettuale):

Altri corpi, altri lamenti e attese. Il motore e la partenza. Il viaggio non desiderato. La vendetta del mondo. Il sudore delle vittime. La pipì e la cecità. Gli sfinteri ribelli, terrorizzati. Le sembianze che sbiadiscono con la memoria di sé. [...] La violenza del presente continuo. Nel camion l'avvenire è un mostro. Il futuro di Wilchen si guasta, prende l'aspetto di un tumore, la voce di un tumore, il pessimismo e il fatalismo di un tumore. (SG 116)

E allora Diego che ritorna da Aurora è colui che è stato «Messo alle corde da Hölderlin. Un pugile di stazza maggiore. Hölderlin il gigante. Contro Diego, il minuscolo Wilchen» (SG 113).

A Hölderlin era nata una amicizia tra Diego, Coloccini e Paride Sanchis che ipotizzano l'idea di una rivolta e cercano di sviluppare tra i braccianti, senza troppo successo, una consapevolezza politico-sindacale e a suo modo 'rivoluzionaria' (SG 258). Hölderlin diviene allora anche il teatro dell'impegno politico di Paride e di sua moglie Ximena. La coppia decide di reagire con scioperi e azioni di sabotaggio (SG 73); i due riescono anche a ottenere il riconoscimento di qualche diritto (salario minimo, pausa, assistenza medica) e la loro battaglia richiama l'attenzione della stampa e degli intellettuali (SG 74). Ma la loro storia diventa progressivamente un calvario, una *descensio ad inferos*. I coniugi vengono infatti sconfitti dalle macchine, dalle mietitrebbie che ristabiliscono l'ordine: «Una lavora quanto molti machete. Rimpiazzano gli uomini, disidratano la forza politica, sparpagliano la protesta, sono l'arma proprietaria perché tutto cambi ma torni com'era, la tecnologia, la restaurazione» (SG 74-75). Poi muore Perón, le cose, se possibile, peggiorano ulteriormente, inizia la tragica epopea dei *desaparecidos* e Hölderlin viene infine militarizzata (SG 77-78). A completare la tragedia, la morte di Ximena, che viene catturata e torturata con scariche elettriche e infine soffocata (SG 87-94). A Paride è invece riservato, come a molti personaggi di *Stati di grazia*, lo spazio del rimpianto e del ricordo. Il vino Sauvignon prodotto da Paride porta il nome Ximena: la donna viene concretamente e metaforicamente 'bevuta' in una sorta di resurrezione per via enologica, non immemore di una simbologia di derivazione liturgica (SG 86).

Un'altra figura consacrata alla lotta è quella di Matilde Famularo. In un primo tempo Matilde elabora una coscienza politico-rivoluzionaria (SG 239-240) per poi passare a una vita da vera e propria guerrigliera nelle montagne di Tucumán. (SG 239). Tuttavia, alla radicalità del suo impegno non corrisponde esito positivo: anche qui la vicenda si conclude con uno scacco definitivo (che è anche lo scacco del rapporto – tema capitale di ogni atto rivoluzionario – tra intellettuali e popolo). Prima della sua morte violenta, la donna sperimenta la sconfitta politica: «Matilde scende nei villaggi dei contadini, urla slogan col megafono, regala cibo e vestiti, apparecchia la rivolta dei braccianti; però quelli l'ascoltano poco» (SG 240). Si evidenzia così anche lo scacco della natura relazionale dell'*agency*:

L'essere umano in quanto creatura dotata di *agency* può emergere solo nel contesto di un mondo vivente, un mondo nel quale è la dipendenza dagli altri esseri umani e dai processi vitali a innescare la stessa capacità di agire.<sup>18</sup>

Un impegno bloccato, ormai divenuto solo rimpianto, appare anche quello di Johnny Tossi, affidato a sfoghi diaristici, elenchi, schemi:

S'abbandona alle sole fantasie del futuro per un'Argentina democratica che non conosce e dove non è mai tornato, spesso interrotte da lamenti di pessimismo. [...] Si prepara, s'allena sulla pagina in colonne di nomi: a sinistra i carnefici, a destra le vittime e nel mezzo uno spazio bianco che non occupa nessuno, forse posseduto da Johnny che ci nuota come in acque non territoriali. La sua mano e il pensiero oscillano da una colonna all'altra e dove si fermano non appartengono. (SG 197)

Per quanto detto, non è forse un caso che il viaggio di Paride/Leonardo (e il romanzo stesso) nasca all'insegna della morte (di Bartolo) e del fallimento dell'azione dei padri e dei maestri. Il primo tentativo di intervento sulla realtà è un atto mancato. Paride Sanchis infatti non riesce a riportare a scuola Bartolo: «m'era fiottata la voglia di muovere, convincere, riportare. *Prendilo, ricalalo in classe*, pensavo [...]. Provai a salvarlo: fatto cilecca» (SG 20). Una volta arrivato presso la miniera, il maestro si paralizza, la sua azione consiste solo nel guardare: «ridottomi a sguardo e nient'altro» (SG 27); e poco dopo, ratificando la propria natura non di uomo ma di cosa: «Dovevo chiamare. Dovevo muovere le cose del mondo. Non mosso. Rimasto zitto, cosa del mondo che aspetta» (SG 28). All'atto mancato iniziale corrisponde il suicidio finale che avviene in un pozzo, 'doppio' della miniera ed emblema di una non superata fissazione al trauma: «La miniera il pozzo vero non come questa specie di pozzo che sarà il mio tabbùtu» (SG 273).

La stessa vicenda di Wilchen, il suo generoso e inutile slancio medico-illuministico, può configurarsi a sua volta come un atto mancato. Del resto questi personaggi sono abitati da un richiamo all'autoannullamento, da una tendenza allo sprofondo, che ha il suo correlativo oggettivo nell'immagine dell' «acqua nera e sulfurea»:

Basta vederla per avere il desiderio di calarsi e poi fare il morto a galla nella vasca della propria vita. Chiudendo gli occhi nell'acqua tiepida. Tirando le somme del fatto e non fatto. Riposandosi un poco. Sanchis allunga il corpo e disdice gli impegni, rimanda la cena, scorda la moglie, esce dai ragionamenti del tempo ma deve ringraziare le mani degli amici - la destra di Coloccini, la sinistra di Wilchen - che lo tirano fuori e riportano al consesso del qui e ora, respira, asciugati, la vita continua, la pozza può aspettare. (SG 258)

Riveste allora carattere paradigmatico la citazione, quasi un apologo, da una delle fonti (apocrife) più amate dai narratori di Orecchio, vale a dire Patrice Vuillarde:

Ognuno di noi nella sua vita ha un punto conficcato come un chiodo al quale lo lega un elastico. Cerca d'allontanarsi; al prezzo di sforzi sovrumani avanza nel corso dei giorni, dei mesi e degli anni. Ma più si discosta, più l'elastico si tende e

<sup>18</sup> JUDITH BUTLER, *L'alleanza dei corpi* [2015], Milano, Nottetempo, 2017, p. 73.

lo trattiene. E quanta più strada farà, tanto più violento sarà il rinculo quando il chiodo lo richiamerà a sé, forte della sua stessa forza: poiché la potenza dell'elastico l'avrà alimentata egli stesso, un passo dopo l'altro, fino al momento che, esausto, sarà stato costretto a fermarsi. (SG 85)<sup>19</sup>

Il movimento non genera azione ma stasi e immobilità, anzi tanto più implode quanto più si sviluppa: esiste una resistenza, un 'chiodo' metafisico che impedisce l'azione e permette solo un falso movimento finalizzato unicamente alla propria negazione e che si ritorce come una condanna contro il soggetto.

La crisi dell'*agency*, la pervasività del ricordo, la ripetizione, la sequenza di atti mancati possono essere messi in relazione con l'idea di trauma; i personaggi del romanzo sono ostaggio di un trauma che si è attaccato nelle loro fibre. Non si procederà qui a una schedatura tecnica della vicenda secondo l'ortodossia psicoanalitica; tuttavia, sembra utile richiamare almeno come il perimetro traumatico sia contrassegnato da una serie di stati psichici che scandiscono *Stati di grazia* quali la perdita e la mancanza, l'impotenza, la passività e la ripetizione: secondo Freud, il trauma si può definire una «situazione vissuta di impotenza». <sup>20</sup> La dimensione psicologica del ricordo e del racconto, la ricapitolazione delle tappe e dei momenti della propria vita sembrano collocare gli attanti di *Stati di grazia* in una sorta di limbo angoscioso, sospeso nella ripetizione attenuata del trauma:

L'angoscia è [...] da un lato aspettazione del trauma, dall'altro ripetizione attenuata di esso. [...] L'Io, che ha vissuto passivamente il trauma, ripete ora attivamente una riproduzione attenuata dello stesso, nella speranza di poterne orientare autonomamente lo sviluppo.<sup>21</sup>

#### 4 PRIVATO

Le partenze e gli addii sopra richiamati sono anche il segnale di una sfera privata complicata e piena di sofferenza. Il privato appare problematico, non in grado di risarcire le ferite della lotta in quanto è a sua volta segnato da drammi, abbandoni, perdite e sconfitte.

Una prima presenza del privato è quella che subisce le lacerazioni e le tragedie conseguenti alla lotta. Ne è testimonianza estrema il biglietto che Ximena lascia a Paride:

“Amore mio e marito. Se ti consegneranno. Queste righe. Vorrà dire che il mio cattivo presentimento. S'avvera. Vorrà dire. Che muoio o sono già morta. È un'epoca brutta. E ci ha riempiti. Di paura. Ma prometti. Di resistere. Almeno tu resta vivo. Ricordami. Spero che ti aiuti. La memoria. Dei nostri anni. Insieme. Abbiamo ottenuto l'amore. Abbiamo avuto fortuna”. (SG 93-94)

Soprattutto, il privato raccoglie il lutto perché non sa impedire il lutto. Infatti la sconfitta non è solo posteriore alla lotta e ai suoi durissimi esiti, ma anche anteriore. Nei giorni in cui Wilchen è in procinto di partire, Aurora riflette:

<sup>19</sup> Il riferimento è a PATRICE VUILLARDE, *Dynamique des abandons*, Paris, 1983, p. 123.

<sup>20</sup> SIGMUND FREUD, *Inibizione, sintomo e angoscia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, p. 158.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

Dovrei parlare, dirgli di restare, invece siedo sul letto sciacquando via da me il discorso d'amore come mozziconi in un wc. Lo vedo infilarsi nella tubatura di scarti, il discorso d'amore che non sarà mai pronunciato, che *unforgiven* va ad aggiungersi al figlio mai generato, al padre e alla madre che non rivedrò, al ragazzo di Fraile Pintado che a sedici anni non baciai, non conobbi [...] s'aggiunge al romanzo non scritto, alle poesie non composte, all'immenso interiore non espresso, ai quintali di non detto, alle tonnellate di non ascoltato, agli ettolitri di non osato, non chiesto, non perdonato, ai boschi non percorsi, alle montagne non esplorate, alla giustizia non perseguita, ai prepotenti non puniti, al sapere perso, neppure avvicinato, al viaggio a Londra sempre rinviato, a tutto ciò che so di essere e nessuno vede. (SG 171-172)

Si tratta anche in questo caso di una enumerazione di atti mancati, due stilemi tipici di *Stati di grazia*: l'elenco di azioni abortite è una *summa* di tutta la poetica del romanzo.

Peraltro la stessa capacità delle ragioni private di disinnescare l'impegno viene vissuta come grave mancanza; Aurora si colpevolizza per non aver defenestrato il perimetro personale: «sono stata una rivoluzionaria di merda, sempre presa da faccende d'amore, prima Diego Wilchen e adesso Rosa, [...] non mi sono mai dimenticata di me, [...] non ho mai abbracciato il noi» (SG 134). Il privato di Aurora è segnato dall'esser stata lasciata da Diego: la sua vita si consuma nel ricordo della perdita, nella ricerca e auscultazione delle tracce lasciate da Diego:

Tic, pose, pensieri, ciascun timbro nella gamma degli umori, il passo, la corsa, il sonno, il sottile russamento, gli scrittori preferiti, i film più amati, il sogno dell'America latina, i cibi prediletti, i calciatori idolatrati. (SG 152)

La vita è quindi censimento di quello che resta, sguardo sulle rovine, consapevolezza che tutto scompare e perisce, un «bosco di sepolture» (SG 153). Il passo verso un quotidiano anonimo è breve e infatti Aurora si racconta in questi termini:

«rincaso, mi spoglio, faccio la doccia, indosso canottiera e pantaloncini, bevo birra in balcone, mi trascino in cucina, lavai della lattuga, due pomodori, grattugiai una carota, presi gli ortaggi e li ho conditi, li ho mangiati in piedi senz'appetito, gocciolò acqua tiepida dal rubinetto, mezz'ora dopo ho vomitato, mi stendo sul letto, avvicino il telefono, ho acceso la tv e di nuovo i mondiali, l'Argentina contro la Bulgaria, un gol apatico di Valdano, Maradona finge di giocare, cambiai canale, m'imbatto in film con Michael J. Fox che è un licantropo, gioca a basket, quando gioca si trasforma in lupo, agita gambe e braccia pelose, schiaccia la palla a canestro ringhiando, mi addormento, al risveglio il film è terminato, mi alzo, vedo la mia impronta sulle lenzuola e la tasto: è umida, calda, appiccicosa. (SG 127-128)

E nel privato possono infiltrarsi gli stessi incubi del mondo esterno: i licantropi del film<sup>22</sup> abitano anche nel mondo reale («Scoppiano agguati, false elezioni, vampiri e *licantropi* governano vestiti da ministri»; SG 254).<sup>23</sup>

22 *Voglia di vincere* (*Teen wolf*), regia Rod Daniel, USA, 1985.

23 Corsivo nostro.

Come ha insegnato Fenoglio, anche la Storia è una questione privata. Lo stesso Diego si stupisce di non aver perso il ricordo di Aurora (SG 114). La scelta sentimentale è però vissuta anche qui come pavida rinuncia all'impegno; Diego, quando decide di tornare da Aurora si confida con Paride Sanchis: «così divento un vigliacco, ciò che non sono». «Quale vigliacco? Perché?» «Perché fuggo e non sono più io» (SG 112). Wilchen è in fondo sempre ostaggio della sua vita privata, non si libera mai del suo richiamo; quando decide di tornare da Aurora, Diego

Spera. Fantastica punti interrogativi. Abiterà ancora a Corrientes? Non si sarà fidanzata, sposata? Devo chiedere agli amici. Mi dissero che era entrata nella militanza. Non può essere moglie né madre. Non deve. Mi riprenderà? Mi perdonerà? S'addormenta tra l'ansia e il desiderio. (SG 113)

Assolutamente emblematico il matrimonio tra Johnny Tossi e Jutta. L'unione ha breve vita, nonostante una figlia, naufraga presto nei problemi della quotidianità; in particolare Jutta non ravvisa in Johnny quella figura di esule impegnato che aveva creduto di sposare («Mi hai preso in giro. Tutte quelle storie sull'esilio e l'impegno. Ora ti conosco bene»; SG 199);<sup>24</sup> Tossi, tuttavia, non ha dimenticato l'Argentina, confidando però solamente ai suoi diari il rovello politico-esistenziale, che nemmeno in una sfera protetta riesce a esprimersi, sancendo il fallimento della stessa *comfort zone* sentimentale. E allora ritorna il malinconico adagio per cui tutto si cancella e si perde: «Bisogna trovare la strada, ricordarla, e forse è stata cancellata da foglie, acqua e terriccio» (SG 199).<sup>25</sup> Questo vissuto soggettivo orienta e rende straniato lo sguardo sulle vicende politiche collettive. Quando Johnny vede i manifestanti felici per la caduta del Muro di Berlino è stato di fatto lasciato da Jutta, tornata proprio in quei giorni in Germania; l'evento, particolarmente significativo, gli rimane così estraneo (SG 201). La stessa decisione di agire – recarsi a Berlino per rivedere moglie e figlia – viene sì effettivamente presa, ma il viaggio si rivela fallimentare (SG 204-205).<sup>26</sup> I correlativi oggettivi dell'esistenza di Johnny sono

la moquette rossa e tra le librerie, la polvere, le pareti sbreccate, la cucina che singhiozza, il bagno con la muffa, le finestre che compiono trent'anni, le porte che ne compiono quaranta, le piante impazzite sul terrazzo, i vasi che la gatta viola, la luna accanto all'antenna Rai, il soppalco dov'è il mio materasso, l'odore di Lysoform, soffritto, pasta al pesto, lenzuola scadute, asciugamani a lunga conservazione, stoviglie liofilizzate, i vestiti abbandonati dalla fidanzata che non c'è più trovo l'Ansiolin che aiuta il sonno nel cosiddetto cuore della notte. (SG 252)

24 Si veda anche p. 197: «senza pensieri politici Jutta non l'avrebbe preso».

25 Anche in *Città distrutte*, la prova narrativa d'esordio di Orecchio, il tempo agisce «sulle esistenze [...] divorandole» (PATRIZIA FARINELLI, *Le bio-bibliografie immaginarie di Bolaño e le biografie infedeli di Orecchio come approcci letterari alle verità della storia, della vita*, in «Ars&Humanitas», XI/2 (2017), pp. 127-138, a p. 134).

26 Corsivo del testo.

Si tratta di una vita di sfondo, postuma, da fantasma (in effetti non pochi personaggi di *Stati di grazia* tra esilio, malinconia e impotenza possono essere assimilati a fantasmi).<sup>27</sup>

Altra coppia che si disintegra è quella di Matilde Famularo e Gaetano Volante. La vita domestica di Matilde è disastrosa: la donna viene trattata come mero oggetto di piacere sessuale e viene regolarmente picchiata da un marito per tutto il resto assente e politicamente sempre più schierato su posizioni autoritarie; per Matilde diviene ben presto l'Indegno, accostato alla figura del Padrone della fabbrica: interno ed esterno si duplicano e si rispecchiano (SG 237). Quella di Matilde sarà una disperata rivolta contro marito e sistema, due manifestazioni di un'unica forma universale di violenza e sopruso.

Paradigmatica ancora una volta la vicenda che apre la narrazione, il matrimonio tra Paride e Angela. La donna assiste impotente alla sparizione del coniuge: «Così», riflette tra sé la donna, «mi fidanzai con un pazzo e lo sposai e gli diedi una figlia. È sempre stata vita con pazzo» (SG 58).

## 5 ACCUDIRE ED ESSERE ACCUDITI

Il mondo ripiegato e centripeto di *Stati di grazia* sostituisce l'azione e l'amore con l'accudimento, il desiderio di accudire e di essere accuditi. Non sembra esserci nostalgia dell'azione in sé, essa viene sostituita dal prendersi cura: la cura è l'atto mancato dell'azione. La ricerca e necessità di protezione, non implausibile per chi sceglie una vita di opposizione, diventano condizione non solo di momentaneo soccorso ma disposizione costitutiva e primaria.

Allora Arturo diviene per Aurora «nutrice» - la relazione di aiuto travalica anche il genere - «scudo», «soccorritore» (SG 142); al momento della partenza di Wilchen, Aurora, Matilde e Mario Roberto scambiano con il medico frasi di circostanza ma il linguaggio del corpo cerca di sopperire alla frattura per via magica, attraverso un cerchio virtuale:

contano i gesti. Mani e braccia cercano fianchi da cingere, i fiati s'appendono ai fiati, le punte dei piedi ai calcagni per costruire un anello di corpi che resistano al distacco, alle sconfitte, a profezie brutte ed è una catena che desidera la protezione di Wilchen e di sé. (SG 156)

Ed è significativamente mentre svolge le mansioni di babysitter che Aurora pensa:

“Sveglia batuffolo, la colazione ti aspetta” e nel dirlo ho scordato le ingiustizie, la povertà, la merda del presente, il tanfo del passato, il futuro cadaverico, gli umiliati, gli offesi, [...] i bastoni dei militari, le pallottole, il sangue, le speranze ogni volta deluse, i bambini di Tucumàn, i vecchi piegati di Santiago del Estero, la violenza del latifondo. (SG 139)

<sup>27</sup> «Fantasmi che migrano di continente in continente, fantasmi anche quando sono rimasti vivi perché schiacciati dal peso della storia, del senso di colpa, dal dolore» (JANECZEK, *La parola agli scrittori: cinque domande su letteratura e storia*, cit.).

La vocazione all'accudimento di Aurora si conferma quando riceve da Arturo il compito di prestare soccorso a Tano (SG 143).

La stessa vicenda di Wilchen si conclude all'interno di un perimetro regressivo:

Adesso, nel suo sacco, Diego è di nuovo il cucciolo e vorrebbe la madre, le carezze, il tepore, i cerotti sulle piccole ferite, la colazione, il pranzo e la cena, la coperta riscalzata, la favola e il bacio. E invece. Adesso. Il camion è fermo. (SG 117)

Del resto il primo trauma, Freud *docet*, è quello della nascita.<sup>28</sup>

Sarà da associare a questo perimetro la presenza di cibi ed alimenti; ai casi già notati di Aurora e del vino-Ximena (e in fondo della stesa Matilde, che regala cibo ai braccianti) si può associare quello di Johnny, che trasforma il cibo in rituale compensatorio (SG 200), in una forma di autoaccudimento che sembra peraltro sbriciolarsi in un grigiore invadente fatto di latte fresco e a lunga conservazione, pizza surgelata, biscotti alla panna, olio d'oliva, panini con la salsiccia, pomodori al riso, lasagne e trippa (SG 204). Si tratta in ultima analisi di un segno materno<sup>29</sup> che sottolinea ancora una volta la valenza regressiva e fetale dell'immaginario gastronomico. Non per nulla il tema alimentare può assumere anche le caratteristiche del sogno: la nutrice Sylvia Plath diviene per Tano (Paride secondo) non solo colei che porta cosce di pollo o *empanadas* ma anche la partner con cui creare una vera e propria fantasmagoria gastronomica: «Iniziano un gioco, immaginano i più succulenti tra i piatti, Tano nomina il timballo, lei il filetto alla Bismarck, lui chiede sarde e melanzane, Sylvia offre tonno, salmone, carne alla brace, lui dice il polpo in caseruola, lei pronuncia il baccalà» (SG 98). Che poi colei che aiuti porti il nome di una poetessa suicida - e che alla morte ha dedicato alcuni dei suoi versi più riusciti - fa parte dell'ironia di *Stati di grazia*, in cui la passione dell'azione porta allo scacco, il desiderio di cambiamento certifica l'eterno ritorno del negativo e in cui chi aiuta l'altro a salvarsi è abitato dalla pulsione di morte.

Ci si può a questo punto chiedere se le tipologie esistenziali fin qui delineate non possano essere allocate entro un paradigma vittimario; non ci si trova però con *Stati di grazia* entro quello *storytelling* contemporaneo che eleva, in modo non disinteressato, la vittima a icona di passività e di inazione e la rende simbolo dell'assenza di *agency*, vale a dire della sua inutilità;<sup>30</sup> la simpatetica rappresentazione di donne come Ximena e Matilde e la critica all'orrore della Storia esprimono posizioni ben diverse rispetto al reazionario idolo vittimario. Si può dire che dell'*agency* viene qui considerato il rovescio ruvido e opaco, come del reduce è ritratta l'esistenza postuma e la sorte purgatoriale, la sequenza di atti mancati e il ripiegamento privato di chi ha comunque lottato: *Stati di grazia* è una lunga ballata *blues*, però la sconfitta non è la rinuncia. Il lutto diviene il segno del *pathos* dell'azione, la dimensione capace di conferire un significato anche al dolore<sup>31</sup> e che diventa, in questa prospettiva, quanto di 'meglio' poteva capitare.

Sembra comunque attiva quella che potremmo definire una zona-Sebald, vale a dire una costellazione di ripiegamento malinconico che non poche volte contraddistin-

28 FREUD, *Inibizione, sintomo e angoscia*, cit., p. 120.

29 DAVIDE ORECCHIO, *I pranzi d'autore di mia madre*, www.davideorecchio.it, 2014.

30 DANIELE GIGLIOLI, *Critica della vittima*, Roma, Nottetempo, 2014, pp. 88-89.

31 GIGLIOLI, *Stato di minorità*, cit., pp. 8-9.



gue i personaggi dello scrittore tedesco, soprattutto quelli che si costruiscono nicchie di sopravvivenza, isolandosi progressivamente dal mondo e dagli altri, come mostrano le quattro biografie de *Gli Emigrati*<sup>32</sup> o parecchi personaggi degli *Anelli di Saturno*.<sup>33</sup> Non a caso alcuni di essi si dedicano ad attività di pura gratificazione come il modellismo (pur altamente simboliche nel discorso sebaldiano) per le quali è stata richiamata l'attività appartata del *bricoleur*,<sup>34</sup> una delle modalità con cui il soggetto si difende dalla Storia. Del resto già *Città distrutte* recava – senza voler indicare una filiazione diretta – un riferimento a quell'idea di distruzione che è uno dei cardini, anzi è *il* cardine, della concezione della Storia di Sebald e uno dei vettori della sua poetica.<sup>35</sup>

## 6 RACCONTO E ASCOLTO

In una narrazione dove l'*agency* è ormai ferma o è ricordo della sua sconfitta, prende corpo una larga fenomenologia del racconto e dell'ascolto, sostituiti della prassi. «A questo punto racconta tutto» (SG 261), dicono Coloccini e Wilchen all'altro Paride, il quale dovrà ascoltare le storie degli arresti di sua moglie Ximena e degli altri lavoratori (SG 81). Diego chiede insistentemente ad Aurora di raccontare di Hölderlin: «Dai, racconta! [...] Non puoi finire di raccontare?» (SG 161) esortandola quasi a stringere un patto: «Adesso andiamo [...]. Ma lungo il tragitto tu continui a raccontare» (SG 161). Aurora con i suoi racconti accende il desiderio di Wilchen e se ne rammarica:

Parlai troppo. Adesso sto zitta. Ma le parole non rientrano più. Le ha prese Diego. Le ha sequestrate. Sono il carburante per il suo viaggio senza di me. Braccianti, falcidie, sciopero, disoccupazione, canna da zucchero, baracca, corteo. Con questi vocaboli mi sono tradita e accesi l'immaginazione con l'imprecazione con la maledizione nel ragazzo che si chiama Wilchen, fidanzato non più. (SG 162-163)

Un rapporto fondato sul racconto-ascolto è quello tra Coloccini e Johnny Tossi negli anni romani della «militanza della memoria» (SG 280). Coloccini è «un portatore sano di tracce, ricordi, commiati, massacri, estirpazioni di esseri umani, sradicamenti di esseri umani, potature di speranze, avvelenamenti di progetti» (SG 247). La stessa amicizia con Tossi è basata sulla scena primaria racconto-ascolto: Coloccini possiede una sorta di capacità a suo modo ipnotica per cui la «tinta» delle sue parole «ferma il testimone di passaggio nel museo dei fatti trascorsi, e lo convince a stare attento» (SG 248). Con Johnny, Coloccini condivide «il ricordo definitivo e terribile dei giorni carnefici» (SG 252) quando fu costretto a vivere nascosto in un armadio essendo ricercato per aver aiutato un'amica a fuggire in Italia. Tossi sollecita Coloccini a raccontare («Hai altre storie?»; SG 253) e la domanda con cui Coloccini risponde all'invito di Johnny («Ti va di

32 WINFRIED GEORG SEBALD, *Gli emigrati* [1992], Milano, Adelphi, 2007.

33 WINFRIED GEORG SEBALD, *Gli anelli di Saturno* [1995], Milano, Adelphi, 2010.

34 ELENA AGAZZI, *W. G. Sebald: in difesa dell'uomo*, Firenze, Le Lettere, 2012, pp. 117-127.

35 Concetto già significativamente evidenziato, nella traduzione italiana, in WINFRIED GEORG SEBALD, *Storia naturale della distruzione* [2001], trad. da ADA VIGLIANI, Milano, Adelphi, 2010 (il cui titolo originale è però *Luftkrieg und Literatur*). La prima edizione italiana è del 2004.

ascoltare?»; SG 253) presuppone una risposta del tutto positiva, anzi è l'avvio stesso della narrazione.

Occorre notare che il dialogismo così configurato si esplica solo tra i protagonisti delle vicende: non esiste cioè un interlocutore esterno, altro, perché gli atti comunicativi circolano solo e sempre all'interno della medesima cerchia di destinatari, tanto che si potrebbe definire il flusso di produzione e ricezione del discorso degli esiliati-sopravvissuti come una sorta di auto-racconto e auto-ascolto. Del resto, il romanzo è pluriprospectico ma in riferimento a un numero relativamente ristretto di personaggi; il sistema attanziale di *Stati di grazia* si compone di personaggi, nessuno principale nessuno secondario, le cui vicende ritornano costantemente, viste in diversi momenti temporali e colte in differenti contesti. La stessa vicenda viene narrata da diversi punti di vista (Aurora aiuta Paride secondo - Paride secondo aspetta Aurora; Diego Wilchen parte per Hölderlin - Coloccini incontra Diego a Hölderlin; Aurora soffre per Diego - Diego soffre per Aurora) ma si tratta di un falso movimento: la varietà si esplica su un numero ristretto di attanti.<sup>36</sup> *Stati di grazia* è così strutturato sulla polifonia e sull'identico (anzi, sulla polifonia dell'identico), basandosi al contempo su variazione e identità, cambiamento e ripetizione, secondo una logica che richiama quella dell'*amor fati* e che in ultima analisi consegna e conferma l'immagine di un mondo ossessivo e centripeto.

## 7 MEMORIA E RICORDO

Una situazione in cui l'azione è finita o ha portato alla distruzione trova una sorta di correlativo oggettivo in un'ampia fenomenologia della memoria, che lo sradicamento di questi militanti e post-militanti – tra italiani emigrati in Argentina e argentini esiliati in Italia – contribuisce non poco a nutrire. Ci si muove ancora all'interno del perimetro del trauma: racconto, ricordo, accadimento sono forme di ripetizione 'attenuta' del trauma, nelle quali il soggetto ritrova un minimo di padronanza rispetto al vissuto.

La memoria è *in primis* dolore: Coloccini «trasmette l'infezione della memoria» (SG 247) e la memoria infettiva è una dimensione mnestica amara, si configura come una malattia, un morbo, impossibile da non contrarre e da cui è impossibile guarire. Coloccini sembra allora schiacciato dai ricordi: Arturo «lo zavorrano il passato, le storie che ricorda, narra e congegna» (SG 262). Il ricordo di Ximena assedia a sua volta Paride, per il quale la donna diviene oggetto perso, di cui si trattiene solo un'ombra che evapora:

Perde i ricordi. Ximena sulle montagne: la perde. Lei al mercato. Lei sul cammino verso Hölderlin. Dimentica tutto. [...] Ximena nello sciopero. Nel corteo. Ximena dissipata. La fine della moglie e del suo ricordo. (SG 100)

Conferma di questo enzima 'patologico' è la reiterata autocondanna a ricordare tutto. Proprio in questi termini si esprime Paride: «Ricorda tutto» dice a Ximena (SG 79). Del resto Paride «non dimentica i morti, ricorda tutto, tutto sanguina, ricorda i morti

<sup>36</sup> Tanto che è stata ravvisata un'unità di fondo delle diverse voci attanziali; si veda MONGELLI, *Recensione a Davide Orecchio*, *Stati di grazia*, cit.

che con la sua scomparsa saranno scordati» (SG 86). Paride, nascosto all'hotel Goya, affida la propria sopravvivenza, ancor prima che al cibo, al ricordo che si attiva dal cibo: l'uomo «ricorda [...] con le narici» (SG 96), risente l'odore di canna da zucchero che dà vita a una sorta di *madeleine* intrisa di dolore, che spinge l'uomo

lontano nell'ombra delle case di fango, fin dentro le cosce e i seni della moglie perduta. Tanfo, profumo, usta, una storia di storie che l'olfatto concerta e bruscamente lo tira sulla scala del tempo, fa che salti i pioli ed emerga dal pozzo; lo costringe al ricordo. (SG 96)

Anche la vita privata diviene perimetro della memoria come ferita e perdita: Aurora è personaggio votato e 'costretto' al ricordo di Diego, compagno di vita che ha deciso di lasciarla: «ricorderò il corpo di Diego, [...] ricordavo tutto di lui: tic, pose, pensieri [...]». Così rinuncerà al ricordo di Wilchen» (SG 152-153); il ricordo diviene quasi vergogna: «Poi mi umiliai a ricordare» (SG 169), afferma la donna pensando ancora a Diego; ma Aurora è anche la cantrice della *heimat* perduta (SG 135), la cui nostalgia la inaridisce e la svuota come «la rana di una pozza prosciugata, l'incarnazione di un urlo, granito marcio, una città distrutta che nessuno rifonda, sulle cui rovine piove sale dal cielo» (SG 135; con riferimento circolare al libro precedente *Stati di grazia*, vale a dire *Città distrutte*).

L'invasione del ricordo produce da un lato la sofferenza della dimenticanza; dall'altro, impulso uguale e contrario, genera il desiderio di oblio. Quest'ultimo sentimento caratterizza Tossi e lo fissa in una zona grigia senza sintesi e non risolvibile, tra adesione al ricordo-racconto – l'insanabile infezione del passato – e il tentativo di liberarsene: «Sono infetto di passato. I ricordi mi sporcano, ieri mi contaminano» (SG 214); il suo desiderio è quello di essere «smemorato, felicemente», ma senza appunto rinunciare al racconto: «Vorrei raccontare tutto e poi dimenticare» (SG 214).

A volte la dimenticanza sembra avere funzione dolorosamente immunitaria: quando Calogero Terrasi, compagno di scuola di Bartolo, nonostante gli sforzi di Paride, lascia la scuola, il maestro decide non di dimenticare il ragazzo – per il quale si era impegnato – ma di suturare simbolicamente la ferita di non averlo saputo trattenere sui banchi: «Ai miei undici scolari [...] ho chiesto di salutare Terrasi quando l'incontrano. Io non lo farò. Io non l'incontrerò. Già lo dimentico» (SG 43).

È proprio Coloccini, ostaggio della sua vita anteriore, a chiedere la grazia non ottenibile della dimenticanza: «“Preferirei dimenticare” “Questo non è possibile” “Lo so” “Allora ricordi?” “Sì, ricordo” “E lo racconterai?”» (SG 250). Di qui si attiva ancora una volta il cortocircuito memoria-racconto: Coloccini inizia allora a narrare a Tossi il suo arresto nel 1973 con l'accusa di stampa clandestina (SG 251).

Alla pervasività del ricordo si collega una particolare forma di enunciazione scandita da elenchi di nomi e situazioni (stilema ricorrente nel romanzo contemporaneo).<sup>37</sup> La vita di questi personaggi è infatti postuma, ricapitolativa, si configura come enciclopedia di possibili inespressi, è un dispositivo di contemplazione rassegnata del passato; è il tentativo di dare un ordine e un senso alla realtà che si configura però come coazione a ripetere e stasi inerziale. In *Stati di grazia* è dato allora trovare gli elenchi di Paride

<sup>37</sup> Per esempio PATRICK MODIANO, *Nel caffè della gioventù perduta* [2007], Torino, Einaudi, 2010.

Sanchis (tipologia di donne; tipologia di uomini; SG 16-17; 24-25), quelli di Johnny Tossi (l'elenco della propria desolazione quotidiana prima citata), di Matilde Famularo (il cui *Quaderno delle delusioni* è in alcune sue parti «elenco di soprusi»; SG 237). L'elenco è esito di un rapporto frenato con il mondo, visto e 'recensito', guardato e sezionato, ma non trasformato, anche laddove tocca più direttamente l'attività e le scelte di questi post-combattenti; per Aurora la dittatura – anch'essa inscritta nel pervasivo *leitmotiv* alimentare – è

il banchetto del quale la pietanza siamo noialtri: studenti al sangue, operai in salsa *criolla*, sacerdoti del terzo mondo nel condimento del *chimichurri*, *carbonada* di sindacalisti, stufato di *perros*, *asado* di *montoneros*, *cazuela* di guevaristi, *paella* di avvocati, involtini di giornalisti, *humitas* di contadini e *locro* di braccianti, cosce arrosto di ventenni, petti succulenti di sedicenni, rognoni di trentenni. (SG 147)

E sempre Aurora, di cui si è già notata la vocazione all'enumerazione retrospettiva, dà un *exemplum* della tendenza elencativa quando compie un interminabile censimento della propria vita che include anche la Storia e la Natura:

ho pensato alle occasioni sprecate, agli anni buttati, alla pigrizia, ai nascondigli che mi scelsi o scelsero per me, alle caverne, alle spelonche, al sesso che ebbi e a quello che mancò, agli uomini e alle donne che ho avuto, a tutti gli orgasmi che ebbi e che nella memoria mi parvero un solo breve orgasmo, alla libertà, alla giustizia, al socialismo, al comunismo, agli occhi del Che cadavere, alle compagne e ai compagni scomparsi, ai loro figli e alle loro figlie scomparse, alle coccinelle del mio paese, a chi oppose dighe, a chi s'armò di pietre, ai piccoli lombrichi, alle lumache inermi, alle piante divelte, a tutte le birre che bevvi, alle mie sborneie e ai miei vomiti che ho contato a uno a uno per avere la certezza che fossero stati meno degli orgasmi, agli uomini che non uccisi né ferii mentre avrei dovuto ucciderli se non altro lasciare la mia impronta su di loro, ai truci poliziotti di Buenos Aires, ai truci poliziotti di Roma, alle fottute speranze e alle strafottute illusioni, alla mia adolescenza, alla mia giovinezza, ai miei trent'anni, ai miei vent'anni. (SG 132-133)

Aurora è una vera campionessa degli elenchi, come si vede anche da quello dei poeti preferiti (SG 125-126);<sup>38</sup> la donna diviene così un vero e proprio soggetto rimuginante. La vertigine della lista può infatti essere rapportata alla tendenza di non pochi dei personaggi di *Stati di grazia* a rimanere chiusi, dopo un tentativo d'azione, in mondo bloccato di ricordi e di malinconici archivi della memoria. Ricordi ed elenchi che assumono statuto allegorico e contraddistinguono la figura del 'rimuginatore' di cui parla Walter Benjamin. La traccia mnemonica di cose ed eventi si configura come contemplazione di un mondo e di un'identità frammentati e composti di parti tra loro irrelate, di un terreno storico e umano sconnesso; la singola tessera di un tutto perduto è quella che Benjamin definisce allegoria e il rimuginatore è colui che guarda, contempla o ricorda l'Oggetto ormai decaduto, spezzato ed infranto. In tal senso, il «pensiero del rimuginatore si colloca [...] sotto il segno del ricordo. Rimuginatore e allegorico sono fatti della stessa pasta»<sup>39</sup> (e in

<sup>38</sup> Un'altra lunga sequenza di poeti anglofoni e versi anche a pp. 130-131.

<sup>39</sup> WALTER BENJAMIN, *I «passages» di Parigi*, a cura di ROLF TIEDEMANN e ENRICO GANNI, Torino, Einaudi, 2002, p. 407.

questa prospettiva la stessa figura del *bricoleur* prima richiamata può essere accostata a quella del rimuginatore, visto che i referenti di entrambi sono elementi irrelati in cerca di un ordine).

Si può forse a questo punto provare ad affermare che gli elenchi sono l'ultima epifania degli stati di grazia. Cosa e dove sono gli stati di grazia? Essi si realizzano

dove iniziano ad affiorare gli scomparsi: gente sparita da mesi torna a farsi vedere e i testimoni assistono al ricomporsi delle fattezze (come una sagoma che sorge dal buio, come un essere che si manifesti dal nulla ma per gradi). (SG 242)

Il testo ha la funzione di partorire e di salvare questo limbo che sta tra luce e il buio, tra la presenza e l'assenza; tale spazio ibrido consente di limitare la sostanza negativa dell'essere. La quotidianità e l'accudimento, l'esilio e il privato, il ricordo e l'ascolto, quella che si potrebbe definire la zona grigia dell'esistenza, rappresentano una 'tregua' rispetto all'intrinseca natura distruttrice del Tempo e della Storia, il massimo risultato, lo stato di grazia, che si può ottenere dallo scontro con i due Leviatani. Il senso di smarrimento e sconfitta si declina nel romanzo con toni pessimistici, così che il ricordo dell'azione si stinge e la stessa rappresentazione della lotta lascia il posto al disincanto regressivo, al tempo dei bilanci, che forse è oggi l'*habitus* che pure chi non vuole dismettere uno sguardo critico verso il mondo (si vedano per esempio *Gli anni* di A. Ernaux)<sup>40</sup> si ritrova comunque a scegliere. Da qui si potrà nell'immediato futuro considerare se esista e in quali modi si esprima un'area letteraria del disincanto e della bassa risoluzione che, pur non dismettendo impegno e ancoraggio alla Storia, ne vede sempre più l'aspetto coercitivo e la parallela strategia difensiva del soggetto (con tutte le differenze rispetto a *Stati di grazia*, un titolo come *Ipotesi di una sconfitta* potrebbe in tal senso essere già indicativo).<sup>41</sup>

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AGAZZI, ELENA, *W. G. Sebald: in difesa dell'uomo*, Firenze, Le Lettere, 2012. (Citato a p. 269.)

BENJAMIN, WALTER, *I «passages» di Parigi*, a cura di ROLF TIEDEMANN e ENRICO GANNI, Torino, Einaudi, 2002. (Citato a p. 272.)

BUTLER, JUDITH, *L'alleanza dei corpi* [2015], Milano, Nottetempo, 2017. (Citato a p. 263.)

CALVINO, ITALO, *Il sentiero dei nidi di ragno* [1947], Milano, Mondadori, 2014. (Citato a p. 261.)

CASTELLANA, RICCARDO, *La biofiction. Teoria, storia, problemi*, in «Allegoria», LXI-LXII (2015), pp. 67-97. (Citato a p. 258.)

CORTELLESA, ANDREA,  *Davide Orecchio, ci vuole un secolo*, in «Le parole e le cose» (19 gennaio 2018). (Citato a p. 258.)

DONNARUMMA, RAFFAELE, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014. (Citato a p. 257.)

ERNAUX, ANNIE, *Gli anni* [2008], Roma, L'Orma, 2015. (Citato a p. 273.)

<sup>40</sup> ANNIE ERNAUX, *Gli anni* [2008], Roma, L'Orma, 2015.

<sup>41</sup> GIORGIO FALCO, *Ipotesi di una sconfitta*, Torino, Einaudi, 2017.

- FALCO, GIORGIO, *Ipotesi di una sconfitta*, Torino, Einaudi, 2017. (Citato a p. 273.)
- FARINELLI, PATRIZIA, *Le bio-bibliografie immaginarie di Bolaño e le biografie infedeli di Orecchio come approcci letterari alle verità della storia, della vita*, in «Ars&Humanitas», XI/2 (2017), pp. 127-138. (Citato a p. 266.)
- FREUD, SIGMUND, *Inibizione, sintomo e angoscia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012. (Citato alle pp. 264, 268.)
- GIGLIOLI, DANIELE, *Critica della vittima*, Roma, Nottetempo, 2014. (Citato a p. 268.)  
— *Stato di minorità*, Roma-Bari, Laterza, 2015. (Citato alle pp. 258, 268.)
- GIOVANNETTI, PAOLO, *Quel babbeo di David Copperfield*, in *Tirature '13*, a cura di VITTORIO SPINAZZOLA, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2013. (Citato a p. 258.)
- JANECZEK, HELENA, *La parola agli scrittori: cinque domande su letteratura e storia*, in «TransPostCross», I (2014). (Citato alle pp. 258, 267.)
- MODIANO, PATRICK, *Nel caffè della gioventù perduta* [2007], Torino, Einaudi, 2010. (Citato a p. 271.)
- MONGELLI, MARCO, *Recensione a Davide Orecchio*, Stati di grazia, in «Allegoria», LXIX-LXX (2014), p. 258. (Citato alle pp. 258, 270.)
- ORECCHIO, DAVIDE, *Stati di grazia*, Milano, Il Saggiatore, 2014. (Citato alle pp. 257, 260.)  
— *I pranzi d'autore di mia madre*, www.davideorecchio.it, 2014. (Citato a p. 268.)  
— *Mio padre la rivoluzione*, Roma, Minimum fax, 2017. (Citato alle pp. 257, 261.)
- PASTERNAK, BORIS, *Il dottor Živago* [1957], Milano, Feltrinelli, 2013. (Citato a p. 261.)
- RONDINI, ANDREA, *Davide Orecchio e la vita quasi distrutta*, in «Nuova corrente» (in corso di pubblicazione). (Citato a p. 257.)
- SEBALD, WINFRIED GEORG, *Gli emigrati* [1992], Milano, Adelphi, 2007. (Citato a p. 269.)  
— *Gli anelli di Saturno* [1995], Milano, Adelphi, 2010. (Citato a p. 269.)  
— *Storia naturale della distruzione* [2001], trad. da ADA VIGLIANI, Milano, Adelphi, 2010. (Citato a p. 269.)
- VUILLARDE, PATRICE, *Dynamique des abandons*, Paris, 1983. (Citato a p. 264.)
- ZAPPINO, FEDERICO, *Nota del traduttore*, in JUDITH BUTLER, *L'alleanza dei corpi* [2015], Milano, Nottetempo, 2017. (Citato a p. 258.)

## PAROLE CHIAVE

Davide Orecchio; trauma; memoria; Walter Benjamin; Sigmund Freud; agency; Storia; cibo; donna; Winfried Georg Sebald.

## NOTIZIE DELL'AUTORE

Andrea Rondini insegna Forme della comunicazione letteraria presso il Dipartimento di Scienze Politiche, della Comunicazione e delle Relazioni Internazionali dell'Università di Macerata. Si occupa di narrativa contemporanea, teoria della letteratura, letteratura della Shoah, anche nel suo versante filosofico (H. Arendt); i suoi studi si sono concentrati su B. Fenoglio, P. Levi, G. Celati, E. Trevi, P. Citati, P.P. Pasolini, M. Soldati, la ricezione letteraria del filosofo G. Anders. Tra le sue pubblicazioni: *Anche il cielo brucia. Primo Levi e il giornalismo* (2012), *Gianni Celati e la teoria letteraria del vento volante* (2013), *Emanuele Trevi e la teoria iniziatica della letteratura* (2014). Ha recentemente pubblicato: *Impossibile vivere senza aver letto* Se questo è un uomo. *La ricezione italiana contemporanea di Primo Levi* (2016), *Il necrologio come 'forma semplice' nella letteratura contemporanea* (2016); *La teoria letteraria di Pietro Citati: analogia, metamorfosi, harmonia mundi* (2017); *Pasolini e Soldati: Dio, macerie e masochismo* (2017).

[andrea.rondini@unimc.it](mailto:andrea.rondini@unimc.it)


## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ANDREA RONDINI, *Delirio di immobilità. Gli stati di grazia di Davide Orecchio*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», x (2018), pp. 257–275.

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



## FILASTROCCHHE E GIOCHI DI PAROLE: TRADURRE UN ROMANZO PER BAMBINI

GIULIA MASTROPIETRO – *National University of Ireland (Galway)*

Il presente lavoro si propone di analizzare differenti casi di traduzione di specifici elementi testuali quali una filastrocca, *Tweedledum and Tweedledee*, e un gioco di parole contenuti nel romanzo di Lewis Carroll *Through the Looking-Glass and what Alice found there*. Per lo studio sono state prese in esame sei diverse edizioni italiane coprendo un arco cronologico che va dal 1914, anno della prima pubblicazione in italiano, al 2004. L'analisi della filastrocca è stata condotta soprattutto a livello lessicale, tenendo conto dell'uso di forme tipicamente poetiche per la traduzione dall'inglese all'italiano e della fedeltà al testo originale. Sono state poi messe a confronto le diverse edizioni per la traduzione di un gioco di parole, osservando come in alcuni casi la maggiore fedeltà al testo di Carroll abbia portato alla perdita di tali elementi tipicamente carrolliani, compromettendo a volte il senso dell'intero brano analizzato, mentre in altri casi l'innovazione abbia prodotto nuovi giochi di parole, rispettando più che il testo la volontà dell'autore.

The essay analyses different translations of specific textual elements as a nursery rhyme, *Tweedledum and Tweedledee*, and a pun. Both are contained in Lewis Carroll's second novel *Through the Looking-Glass and what Alice found there*. The examination is based on the comparison of six editions published over a period of time between 1914 and 2004. The study of the nursery rhyme considers above all the use of poetical lexical forms in the Italian version and the adhesion to the original English text. Then the different editions are compared for the translation of a pun, observing how in some cases the greater fidelity to Carroll's text led to the loss of these typical elements, sometimes compromising the sense of the whole piece analysed; while in other cases the innovation has produced new plays on words, respecting more the will of the author than the text.

### I OSSERVAZIONI PRELIMINARI

Sostenuto dal successo del primo romanzo, nel 1871 il Reverendo Charles Dodgson, sotto lo pseudonimo di Lewis Carroll, pubblica il seguito delle *Avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie*. Il nuovo racconto raccoglie una serie di storie che l'autore aveva già narrato alle tre sorelline Liddell nei pomeriggi passati assieme, ed è strutturato come una partita a scacchi. La piccola Alice, muovendosi nel romanzo come una pedina su una scacchiera (le cui mosse sono stabilite in partenza e registrate da Carroll in una pagina posta in apertura del libro), incontra gli strampalati personaggi che sviluppano la storia. Il campo della letteratura per l'infanzia, considerata genere "minore" nell'Inghilterra vittoriana, lasciò al Reverendo Dodgson aperte le porte della fantasia e del *nonsense*. Non ebbe, infatti, alcuna cura per i canoni estetici del suo tempo e servendosi delle sue competenze di matematico e logico creò soluzioni ardite, giocando con le infinite possibilità della lingua. Il *nonsense*, infatti, è proprio questo: non si tratta di una semplice negazione di senso, ma è una possibilità insita nella costruzione del significato.<sup>1</sup> Decostruisce le abitudini del nostro pensiero logico, e crea nuovi legami tra significanti e significati di fronte ai quali il lettore non può che rimanere frastornato, come la piccola Alice nella storia. Inoltre, la scelta del *nonsense* per Carroll è l'unico mezzo per far convivere le contraddizioni e i conflitti della sua personalità: da una parte l'amore per la matematica e la logica, il rispetto per l'ordine, la morale e i costumi della società vittoriana di cui il Re-

<sup>1</sup> Per approfondimenti si vedano GILLES DELEUZE, *Logique du Sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969 e GORDON POOLE, *Il «nonsense» di Lewis Carroll*, in «Il Verri», III (1976), pp. 53-72.

verendo Dodgson è portavoce, e dall'altra parte l'aspirazione alla libertà, l'interesse per il sogno, l'infanzia e per le ambiguità del linguaggio di Lewis Carroll.<sup>2</sup>

In un saggio dedicato alle *Avventure di Alice nel Paese delle Meraviglie*, la studiosa statunitense Zohar Shavit definisce il romanzo d'esordio come un testo «ambivalente», racchiudendo in questa categoria quei classici della letteratura per bambini che in realtà sono letti soprattutto da adulti.<sup>3</sup> Pur essendo ben diverso, *Through the Looking-Glass* presenta la stessa ambivalenza che caratterizza il primo racconto del Reverendo Dodgson, essendo un libro per l'infanzia, che si adatta, però, anche ai canoni della letteratura per gli adulti. Tenendo bene a mente la definizione di Croce riguardo a una letteratura destinata ai bambini, secondo cui «a essi si confà un certo genere di libri che hanno bensì dell'artistico, ma contengono anche elementi extraestetici, curiosità, avventure, azioni ardite e guerresche, e simili, non intimamente motivati dall'insieme o non bene intonati»,<sup>4</sup> appare evidente che nel testo di Carroll la scelta di una protagonista bambina, caratterizzata da curiosità ed entusiasmo, così come la narrazione delle sue peripezie sono elementi scelti per i bambini. Mentre i *puns*, i giochi linguistici, l'idea di una logica “al contrario”, i riferimenti ad altre opere e gli intenti parodici sono, invece, indirizzati a un pubblico adulto.<sup>5</sup> E come si comporta un traduttore di fronte a tali elementi, che sono poi la parte più tipicamente “carrolliana” dei racconti? La difficoltà nel tradurre un testo ambivalente sta proprio nel mantenere, trasposto in una lingua diversa, da una parte quegli elementi che definiscono il racconto quale libro per l'infanzia e quindi mirano a compiacere i più piccoli, e dall'altra quella fitta rete di giochi e rimandi che soltanto gli adulti sono in grado di cogliere.

In questo articolo si analizzeranno diverse modalità di traduzione di una filastrocca, contenuta nel capitolo IV, e di un gioco di parole presente nel capitolo II del romanzo. Per lo studio sono state prese in esame sei diverse edizioni del racconto, in un arco cronologico che va da 1914 –anno della prima pubblicazione in lingua italiana– al 2004.<sup>6</sup>

- 
- 2 Si veda anche lo studio di ANNA ROSA SCRITTORI, *Alice e dintorni: figure della creatività in Lewis Carroll*, Venezia, Venezia, 2001.
- 3 Si veda ZOHAR SHAVIT, *Un testo ambivalente*, in *Il Romanzo*, a cura di PIER VINCENZO MENGALDO, FRANCO MORETTI e ERNESTO FRANCO, Torino, Einaudi, 2003, vol. v, pp. 239-253.
- 4 Si veda BENEDETTO CROCE, *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1974.
- 5 Per altri studi su *Through the Looking-glass* si veda IRENE MELONI, *La parola e lo specchio: Alice's adventures through the looking-glass*, Milano, Cooperativa Libreria I.U.L.M., 1996 e GIULIA MASTROPIETRO, *Tradurre una lingua che non esiste: un gioco da ragazzi! Differenti casi di traduzione da una lingua inventata all'italiano*, in «Mosaici. Learned Online Journal of Italian Poetry» (2017).
- 6 Le edizioni scelte sono, quindi, le seguenti: *Alice nel paese dello specchio*, 1914; prima traduzione del racconto rimasta dapprima anonima e poi attribuita a Silvio Spaventa Filippi. *Alice nel mondo dello specchio*, trad. da TOMMASO GIGLIO, Milano, Universale Economica, 1952; *Alice nello specchio*, trad. da ELDA BOSSI, Milano, Bompiani, 1952; *Attraverso lo specchio e quello che Alice vi trovò*, trad. da MASOLINO D'AMICO, Milano, Longanesi, 1978; *Attraverso lo Specchio e quello che Alice vi trovò*, trad. da MILLI GRAFFI, Milano, Garzanti, 1989; *Attraverso lo specchio e quello che Alice ci trovò*, trad. da MARGHERITA BIGNARDI, Roma, La Repubblica, 2004.

## 2 DI TWEEDLEDUM E TWEEDLEDEE

Il secondo racconto di Lewis Carroll è decisamente ricco di filastrocche, poesiole e canzoni. *Tweedledum and Tweedledee*, il testo che si intende analizzare, compare nel capitolo IV e fa parte delle tradizionali *nursery rhymes*, ossia di quei componimenti di origine popolare, cadenzati e in genere formati da metri brevi, dedicati ai bambini: ciò che in italiano potremmo definire filastrocche.<sup>7</sup> La tendenza generale che si avverte avendo di fronte le sei edizioni analizzate è un progressivo inserire nel tessuto lessicale termini e locuzioni tipiche della lingua media d'uso, a scapito di quelle forme tradizionali della lingua poetica italiana, le quali se nei primi testi compaiono ancora, nelle ultime traduzioni hanno già ceduto il posto a termini colloquiali e generalmente poco poetici. Si riporta il testo originale:

Tweedledum and Tweedledee  
 Agreed to have a battle;  
 For Tweedledum said Tweedledee  
 Had spoiled his nice new rattle.  
 Just then flew down a monstrous crow,  
 As black as a tar-barrel;  
 Which frightened both the heroes so,  
 They quite forgot their quarrel.

*Tweedledum e Tweedledee*,<sup>8</sup> protagonisti di questa filastrocca, sono due figure speculari, che in geometria vengono definite con il termine *enantiomorfi*.<sup>9</sup> Alice incontra i due personaggi nella quarta casella, e vedendoli, immobili ciascuno con il braccio intorno al collo dell'altro, non può evitare che le parole di una vecchia canzone le risuonino dentro le orecchie come il ticchettio dell'orologio. La *nursery rhyme* non è originale, bensì riprende un componimento di John Byrom dedicato alla rivalità, scoppiata nella prima metà del Settecento, tra il compositore George Frederick Händel e l'italiano Giovanni Battista Bononcini;<sup>10</sup> non si sa se lo stesso Byrom avesse attinto a una poesiole più antica per il suo componimento. Il testo di Carroll è formato da otto versi, legati tra loro da rima alternata.

7 «FILASTROCCA. - Si comprendono sotto questo nome canzonette e formule cadenzate (dialogate, interrogative, narrative, ecc.) recitate dai fanciulli o dagli adulti per divertire i bambini. Sono ordinariamente un'accozzaglia di sillabe, di parole, di frasi, che talvolta riproducono indefinitamente lo stesso motivo [...] Prevalgono nelle filastrocche i metri brevi, su ritmo celere conforme all'allegria predominante nei giochi infantili», tratto da *Enciclopedia italiana*, Treccani (edizione online).

8 Grazie al racconto di Carroll i termini sono oggi presenti nei dizionari di lingua inglese, ad indicare due cose pressoché identiche: «two people or things that are not different from each other. ORIGIN From two characters in *Through the Looking Glass* by Lewis Carroll who look the same and say the same thing» in ALBERT SYDNEY HORNBY, *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 1653 (sotto la voce *Tweedledum and Tweedledee*).

9 Si veda LEWIS CARROLL, *Alice nel paese delle meraviglie; Attraverso lo specchio e quello che Alice vi trovò*, a cura di MARTIN GARDNER, trad. da MASOLINO D'AMICO, Milano, BUR, 2010.

10 Gli ultimi due versi del componimento di Byrom recitano «Strange all this difference should be/ Twixt tweedle-dum and tweedle-dee».

Si vedano di seguito le edizioni italiane messe a confronto:

Silvio Spaventa Filippi 1914

Tommaso Giglio 1952

Tuidledum e Tuidledi  
 si sfidarono a duello:  
 Tuidledum a Tuidledi  
 avea rotto un campanello.  
 Proprio allora volò un corvo  
 nero assai più della pece:  
 ei guardò gli eroi sì torvo  
 che ambedue scappar li fece.

Diceva Pizzicotto a Pizzichino:  
 “Caro fratello, hai commesso uno sbaglio.”  
 Pizzicotto accusava Pizzichino  
 Di avergli rovinato il suo sonaglio.  
 Ma mentre erano pronti per picchiarsi  
 Apparve un corvo con due ali dannate.  
 I nostri eroi pensarono al da farsi  
 E poi fuggirono a gambe levate.

Elda Bossi 1963

Masolino D'Amico 1978

Una volta Dindino e Dindello  
 Si sfidarono a duello  
 Perché aveva Dindello a Dindino  
 Rovinato un sonaglio.  
 Ma su loro un gran corvo volò  
 Ch'era nero come pece  
 E a tal punto gli eroi spaventò  
 Che il duello non si fece.

Tweedledum ha Tweedledee  
 A duello sfidato.  
 Di Tweedledum ha Tweedledee  
 Il sonaglio sciupato.  
 Ma poi calò un mostruoso corvo  
 Nero come antracite:  
 Quelli a veder com'era torvo  
 Scordarono la lite.

Milli Graffi 1989

Margherita Bignardi 2004

Vogliono fare aspro duello  
 Tuidoldàm e Tuidoldii;  
 non gli dà il sonaglio bello  
 Tuidoldàm a Tuidoldii.  
 Ma un'enorme cornacchia  
 Tanto li spaurisce,  
 sbucando da una macchia,  
 che la lite finisce.

Tweedledum e Tweedledee  
 Sono d'accordo su un duello:  
 perché per Tweedledum, Tweedledee  
 gli ha rotto il sonaglio suo bello.  
 Ma un corvo mostruoso, nel mentre,  
 nerissimo, come il catrame,  
 spaventa i nostri eroi talmente  
 che essi abbandonano il certame.

L'indagine è stata condotta soprattutto a livello lessicale, tentando di individuare forme tipiche della tradizione poetica italiana.<sup>11</sup> Di queste sono stati rilevati esempi quasi esclusivamente nella traduzione del 1914, fatta eccezione per le abusate forme apocopate e quelle con troncamento tipiche del verso, presenti in tutte le edizioni. Il testo tradotto da Silvio Spaventa Filippi, infatti, riporta forme come «avea», variante senza labiodentale debolmente marcata in senso poetico della forma concorrente «aveva»;<sup>12</sup> il pronome personale privo di laterale palatale «Ei»; la forma aferetica «sì» < «così», proveniente dal repertorio poetico tradizionale. Risulta evidente, passando da un'edizione più lontana nel tempo a quelle più vicine, che l'avvicinamento tra prosa e poesia messo in atto nel corso del Novecento abbia determinato il dilatarsi della quantità e qualità dei poetabili permettendo ai poeti/traduttori di introdurre nei loro versi termini legati alla sfera del quotidiano, locuzioni idiomatiche e persino prestiti non adattati dall'inglese. Ed è

<sup>11</sup> Si veda a tal proposito LUCA SERIANNI, *La lingua poetica italiana*, Roma, Carocci, 2014.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 204 e seguenti.



per questo motivo che nelle altre edizioni le forme poetiche tradizionali diminuiscono, e compaiono termini del registro colloquiale come «picchiarsi» o l'espressione «a gambe levate» (Giglio); i termini di paragone «pece» (Bossi) e «catrame» (Bignardi), che pure hanno antecedenti nella letteratura,<sup>13</sup> «antracite» (D'Amico)<sup>14</sup> che, sebbene non in linea con il pubblico cui è rivolta la traduzione, risulta però necessario per il mantenimento dello schema rimico. La traduzione di Masolino D'Amico, infatti, è all'interno del corpus analizzato la più fedele, per forma e contenuto, al componimento di Carroll; la rima «cornacchia» – «macchia» (Graffi).

Osservando i nomi dei protagonisti, è possibile riflettere su un altro aspetto della traduzione. Nella prima traduzione Spaventa Filippi opta per un'italianizzazione dei due nomi *Tuidoldàm* e *Tuidoldù*, mediante la trascrizione della pronuncia italiana; scelta effettuata anche da Graffi nel 1989. Nelle traduzioni di Giglio e Bossi, invece, si nota l'invenzione dei due nomi, utilizzando lo stesso meccanismo di formazione dei termini inglesi, ossia una radice che sia la stessa per i due strambi personaggi, «Pizzic-» e «Dind-», a cui sono aggiunte due diverse desinenze, rispettivamente «-otto/-ino» e «-ino/-ello».<sup>15</sup> In D'Amico e Bignardi, infine, si nota la volontà di mantenere i termini originali. Nella traduzione dei nomi, così come dell'intero testo, i fattori di cui tenere conto sono da un lato la fedeltà all'originale e dall'altro la volontà di ricreare un testo che sia cadenzato e possa divertire e attirare l'attenzione dei più piccoli. L'equilibrio tra questi due elementi ha fatto sì che di volta in volta i traduttori tendendo più verso l'uno o l'altro creassero ora delle vere e proprie traduzioni letterali, ora dei testi più liberi, ma più adatti al pubblico cui erano destinati.<sup>16</sup>

### 3 GIOCHI DI PAROLE

I giochi di parole sono la parte più interessante della produzione di Carroll. Già in *Alice's Adventures in Wonderland* il reverendo Dodgson aveva disseminato giochi di parole e significati nascosti all'interno dell'intero racconto.<sup>17</sup> Molti di essi sono dei riferimenti a fatti o persone del contesto in cui l'autore visse, altri a delle opere che dovevano essere ben presenti nelle menti dei membri appartenenti alla società a lui contemporanea.

13 Dalla LIZ (PASQUALE STOPPELLI e EUGENIO PICCHI (a cura di), *Letteratura italiana Zanichelli*, CD-ROM dei testi della letteratura italiana, Bologna, Zanichelli, 2001) appare che la prima attestazione di *pece*, in riferimento al colore è in Ariosto, *Orlando Furioso* Canto 7.77, mentre *catrame*, compare con una certa frequenza in autori quali Verga e Pirandello, ma in questi manca del tutto il riferimento al colore; l'elemento del catrame messo in risalto è l'odore.

14 *Antracite* compare per la prima volta nel panorama letterario italiano nelle *Novelle* di Antonio Beltramelli (1873-1930); in questo testo l'elemento posto in evidenza è proprio il colore. Cfr. SALVATORE BATTAGLIA (dir.), *Grande dizionario della lingua italiana*, 24 voll., Torino, UTET, 1961-2008 sotto la voce *antracite*.

15 Riguardo ai procedimenti di formazione dei neologismi si fa riferimento a MAURIZIO DARDANO, *Costruire parole: la morfologia derivativa dell'italiano*, Bologna, Il Mulino, 2009 e PAOLO ALBANI, *Landolfi inventore di lingue*, 2012, <http://www.tommasolandolfi.net/landolfi-inventore-di-lingue/>.

16 Per le teorie della traduzione si veda SUSAN BASSNETT MCGUIRE, *La traduzione. Teorie e pratica*, a cura di DANIELA PORTOLANO, trad. da GENZIANA BANDINI, Milano, Bompiani, 1993 e SIRI NERGAARD, *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995.

17 Interessanti al riguardo gli studi di MELONI, *La parola e lo specchio: Alice's adventures through the looking-glass*, cit. e MILLI GRAFFI, *Lewis Carroll. Strategie dell'inconscio*, Brescia, Shakespeare e Company, 1984.

In *Through the Looking-Glass* il numero di questi giochi linguistici è aumentato in modo esponenziale, così come le filastrocche e le poesie, presenti pressoché in ogni capitolo. Basterà soffermarsi su un solo esempio estratto dal Capitolo II del romanzo:

“Aren’t you sometimes frightened at being planted out here, with nobody to take care of you?”  
 “There’s the tree in the middle,” said the Rose: “what else is it good for?”  
 “But what could it do, if any danger came?” Alice asked.  
 “It could bark,” said the Rose.  
 “It says <Bough-wough!>” cried a Daisy: “that’s why its branches are called boughs!”

Il gioco linguistico ideato da Carroll poggia su due elementi: la parola *bark*, e l’onomatopea che vuole rappresentare il verso prodotto dal cane. In un qualsiasi dizionario d’inglese<sup>18</sup> *bark* viene registrato come sostantivo, con la duplice accezione di «rivestimento del tronco dell’albero» e «suono prodotto dal cane», e come verbo «abbaiare». I due significati che convivono nel sostantivo, distanti semanticamente, sono da Carroll sovrapposti al fine di creare il gioco linguistico basato sulla paretimologia.<sup>19</sup> Nelle edizioni analizzate, però, il riferimento al duplice significato di *bark* è assente: una sfumatura troppo sottile da riprodurre. Il secondo elemento su cui poggia il *pun*, ossia l’onomatopea *Bough-wough!* è vicina, graficamente e foneticamente, al sostantivo *boughs* traducibile in italiano con «rami». Dalla vicinanza tra le due parole l’autore ricava una finta etimologia: l’albero abbaia ed emette il suono che sulla pagina è tradotto con *Bough-wough!* e da questo i rami, *boughs*, prendono il proprio nome.

Nelle edizioni analizzate, da una parte si situa il caso limite di Tommaso Giglio, la cui traduzione letterale non tiene alcun conto del gioco di parole e, anzi, compromette il senso dell’intero brano mantenendo l’onomatopea *bao-bao*, ma eliminando del tutto la paretimologia. Bisogna tenere in considerazione che l’edizione Giglio appare nel 1952 dopo un periodo di silenzio (intercorrono ben trentatré anni tra la prima e la seconda traduzione, pubblicata nel 1947, a cura di Giuliana Pozzo) per i racconti di Carroll e per tutti quei racconti che non rispondevano alle aspettative dell’ideologia fascista.<sup>20</sup> La letteratura per l’infanzia era un mezzo per formare le nuove generazioni, pertanto le storie

18 Per l’analisi sono stati presi in considerazione tre diversi dizionari bilingue: JOSEPH EDUARD WESSELY, *A new pocket dictionary of English & Italian language. Nuovo dizionario portatile inglese-italiano & italiano-inglese*, Leipzig, B. Tauchnitz, 1885, GIUSEPPE RAGAZZINI e GUALTIERO ROSSI, *Il nuovo Ragazzini-Rossi. Dizionario inglese-italiano, italiano-inglese*, Bologna, Zanichelli, 1966 e BARBARA REYNOLDS, *The Cambridge Italian Dictionary*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

19 Per *paretimologia* o *etimologia popolare* si intende lo scambio di due termini che, siccome vicini per questioni fonetiche, sono ricondotti erroneamente a un comune legame etimologico. Si veda per una definizione più esaustiva GIAMPAOLO DOSSENA, *Il dado e l’alfabeto. Nuovo dizionario dei giochi con le parole*, Bologna, Zanichelli, 2004.

20 Si veda a tal proposito CATERINA SINIBALDI, *Translation and Ideology: From Theory to Practice. Analysis of Two Italian Translations of Alice in Wonderland*, in *Thinking Translation perspectives from within and without: conference proceedings 3. UEA postgraduate translation symposium*, a cura di REBECCA HYDE PARKER e KARLA GUADARRAMA GARCÍA, Boca Raton, Brown Walker press, 2008, pp. 185-194 e PINO BOERO e CARMINE DE LUCA, *La letteratura per l’infanzia*, Roma-Bari, Laterza, 1995.

dovevano insegnare ai bambini qualcosa, essere moralmente edificanti e lo spazio riservato al divertimento e alla fantasia era limitato o nullo. Con Gianni Rodari la letteratura per l'infanzia rivendica la propria autonomia. Nella seconda metà del Novecento si guarda con maggiore attenzione alla lingua e alle sue infinite possibilità, e, inoltre, la figura di Carroll riveste sempre più importanza nel panorama internazionale; ciò spiega la cura nella traduzione dei *puns* delle edizioni D'Amico, Graffi e Bignardi, che si situano dalla parte opposta rispetto a Giglio, ideando delle nuove finte etimologie («bau-bau» – «bau-bab» in D'Amico; «frr-frr» – «fronde» in Graffi; «baobao» – «baobab» in Bignardi). Al centro si possono collocare le edizioni di Silvio Spaventa Filippi ed Elda Bossi, che tentano, seppur eliminando uno degli elementi su cui si basa l'originale, ossia l'onomatopea, di ripristinare il gioco linguistico, reso attraverso la coppia «troncare» – «tronco». Tenendo da parte l'edizione Bossi, che in questo luogo del testo mostra una ripresa fedele dalla prima traduzione, stupisce l'attenzione al gioco di parole da parte di Silvio Spaventa Filippi che sembra “anticipare i tempi”. Tuttavia, i *puns* rappresentano la parte più tipicamente “carrolliana” dei racconti, e tradurre le *Avventure di Alice* o *Attraverso lo Specchio* senza tenerne conto sarebbe davvero un *nonsense*.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALBANI, PAOLO, *Landolfi inventore di lingue*, 2012, <http://www.tommasolandolfi.net/landolfi-inventore-di-lingue/>. (Citato a p. 283.)
- BASSNETT MCGUIRE, SUSAN, *La traduzione. Teorie e pratica*, a cura di DANIELA PORTOLANO, trad. da GENZIANA BANDINI, Milano, Bompiani, 1993. (Citato a p. 283.)
- BATTAGLIA, SALVATORE (dir.), *Grande dizionario della lingua italiana*, 24 voll., Torino, UTET, 1961-2008. (Citato a p. 283.)
- BOERO, PINO e CARMINE DE LUCA, *La letteratura per l'infanzia*, Roma-Bari, Laterza, 1995. (Citato a p. 284.)
- CARROLL, LEWIS, *Alice nel mondo dello specchio*, trad. da TOMMASO GIGLIO, Milano, Universale Economica, 1952. (Citato a p. 280.)
- *Alice nello specchio*, trad. da ELDA BOSSI, Milano, Bompiani, 1952. (Citato a p. 280.)
- *Attraverso lo specchio e quello che Alice vi trovò*, trad. da MASOLINO D'AMICO, Milano, Longanesi, 1978. (Citato a p. 280.)
- *Attraverso lo Specchio e quello che Alice vi trovò*, trad. da MILLI GRAFFI, Milano, Garzanti, 1989. (Citato a p. 280.)
- *Attraverso lo specchio e quello che Alice ci trovò*, trad. da MARGHERITA BIGNARDI, Roma, La Repubblica, 2004. (Citato a p. 280.)
- *Alice nel paese delle meraviglie; Attraverso lo specchio e quello che Alice vi trovò*, a cura di MARTIN GARDNER, trad. da MASOLINO D'AMICO, Milano, BUR, 2010. (Citato a p. 281.)
- CROCE, BENEDETTO, *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza, 1974. (Citato a p. 280.)
- DARDANO, MAURIZIO, *Costruire parole: la morfologia derivativa dell'italiano*, Bologna, Il Mulino, 2009. (Citato a p. 283.)

- DELEUZE, GILLES, *Logique du Sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969. (Citato a p. 279.)
- DOSSENA, GIAMPAOLO, *Il dado e l'alfabeto. Nuovo dizionario dei giochi con le parole*, Bologna, Zanichelli, 2004. (Citato a p. 284.)
- GRAFFI, MILLI, *Lewis Carroll. Strategie dell'inconscio*, Brescia, Shakespeare e Company, 1984. (Citato a p. 283.)
- HORNBY, ALBERT SYDNEY, *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 2005. (Citato a p. 281.)
- MASTROPIETRO, GIULIA, *Tradurre una lingua che non esiste: un gioco da ragazzi! Diferenti casi di traduzione da una lingua inventata all'italiano*, in «Mosaici. Learned Online Journal of Italian Poetry» (2017). (Citato a p. 280.)
- MELONI, IRENE, *La parola e lo specchio: Alice's adventures through the looking-glass*, Milano, Cooperativa Libreria I.U.L.M., 1996. (Citato alle pp. 280, 283.)
- NERGAARD, SIRI, *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, 1995. (Citato a p. 283.)
- POOLE, GORDON, *Il «nonsense» di Lewis Carroll*, in «Il Verri», III (1976), pp. 53-72. (Citato a p. 279.)
- RAGAZZINI, GIUSEPPE e GUALTIERO ROSSI, *Il nuovo Ragazzini-Rossi. Dizionario inglese-italiano, italiano-inglese*, Bologna, Zanichelli, 1966. (Citato a p. 284.)
- REYNOLDS, BARBARA, *The Cambridge Italian Dictionary*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981. (Citato a p. 284.)
- SCRITTORI, ANNA ROSA, *Alice e dintorni: figure della creatività in Lewis Carroll*, Venezia, Venezia, 2001. (Citato a p. 280.)
- SERIANNI, LUCA, *La lingua poetica italiana*, Roma, Carocci, 2014. (Citato a p. 282.)
- SHAVIT, ZOHAR, *Un testo ambivalente*, in *Il Romanzo*, a cura di PIER VINCENZO MENGALDO, FRANCO MORETTI e ERNESTO FRANCO, Torino, Einaudi, 2003, vol. v, pp. 239-253. (Citato a p. 280.)
- SINIBALDI, CATERINA, *Translation and Ideology: From Theory to Practice. Analysis of Two Italian Translations of Alice in Wonderland*, in *Thinking Translation perspectives from within and without: conference proceedings 3. UEA postgraduate translation symposium*, a cura di REBECCA HYDE PARKER e KARLA GUADARRAMA GARCÍA, Boca Raton, Brown Walker press, 2008, pp. 185-194. (Citato a p. 284.)
- STOPPELLI, PASQUALE e EUGENIO PICCHI (a cura di), *Letteratura italiana Zanichelli*, CD-ROM dei testi della letteratura italiana, Bologna, Zanichelli, 2001. (Citato a p. 283.)
- WESSELY, JOSEPH EDUARD, *A new pocket dictionary of English & Italian language. Nuovo dizionario portatile inglese-italiano & italiano-inglese*, Leipzig, B. Tauchnitz, 1885. (Citato a p. 284.)

## PAROLE CHIAVE

Letteratura per l'infanzia; traduzione; linguistica; letteratura nonsensical; Lewis Carroll; filastrocche; giochi di parole.

## NOTIZIE DELL'AUTRICE

Giulia Mastropietro, originaria di Amaseno, in provincia di Frosinone, ha studiato Lettere Moderne presso l'Università "La Sapienza" di Roma. Successivamente si è specializzata in Linguistica discutendo una tesi sulle traduzioni italiane di *Through the Looking-Glass and what Alice found there* di Lewis Carroll sotto la supervisione di Matteo Motolese e Luca Serianni. Trasferitasi in Irlanda, ha ottenuto un Master of Arts in International Contemporary Literatures and Media presso la National University of Ireland, Galway. Ha pubblicato alcuni saggi letterari sulla rivista «Euterpe» e un articolo in «Mosaici: Learned Online Journal of Italian Poetry».

[giulia\\_mst@hotmail.it](mailto:giulia_mst@hotmail.it)


## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

GIULIA MASTROPIETRO, *Filastrocche e giochi di parole: tradurre un romanzo per bambini*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», x (2018), pp. 279–287.

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.



## EL INEVITABLE RESIDUO TRADUCTIVO EN LA NOVELA *PATRIA* DE FERNANDO ARAMBURU

MARÍA NIEVES ARRIBAS – *Università dell'Insubria*

Nuestra tradición discursiva occidental nos tiene acostumbrados a procedimientos de distinción entre los diversos modos de referir voces, propias o ajenas, en un continuum discursivo que abarca desde la conversación y diálogo puros hasta el discurso narrado con referencias a los referidos por otros, desde la oratio recta hasta la oratio obliqua, con diversos modos intermedios, tanto en la oralidad conversacional como en la mimesis literaria de la misma, es decir, su escrituralidad. Se analizará aquí la polifonía de un paradigmático caso de escrituralidad literaria: la muy galardonada novela *Patria* de F. Aramburu cuya trama, diacrónicamente se desenvuelve entre el último postfranquismo y el anuncio de ETA del cese de su actividad armada. Diatópica, diafásica y diastráticamente contiene una coloquialidad muy variada y además, el español estándar de la voz narrante aparece constantemente impregnado de los diasistemas de otras voces. En ocasiones, la única forma de comprender que se ha producido ese tránsito es reconocer la variedad a la que pertenece lo escrituralizado ya que Aramburu suspende las tradicionales formas de distinción entre los discursos referidos obligando al lector a entrar, con actitud interpretativa muy activa, en un juego ha denominado “puzle de voces”. Reflexionaremos sobre la función de tal suspensión y sobre los residuos o pérdidas que habría en cualquier traducción interlingüística, tomando a este respecto ejemplos del trabajo de B. Arpaia en su tentativa de traspasar esa coralidad a la lengua italiana.

Within the Western discursive tradition the several ways to report voices – be them one’s own voice or someone else’s – are usually placed on a discursive continuum ranging from conversation and dialogue to narrated discourse with reference to someone else’s speech, from oratio recta to oratio obliqua with several intermediate stages. This applies as much to orality as to its literary mimesis, that is to its escrituralidad. This article focuses on the polyphony in a paradigmatic instance of literary escrituralidad, that is, F. Aramburu’s much praised novel *Patria*, set between the latest period of postfranquismo and ETA’s declaration of the end of armed fight. In its diatopic, diafasic and diastratic dimension *Patria* displays varied and diverse forms of colloquiality, and the Spanish language in which it is written is significantly infiltrated by diasystems which are to be traced back to other voices. On certain occasions, the only way of detecting the shift from one diasystem to the other is to assess to which diasystem the escrituralizado refers, since Aramburu constantly disrupts traditional forms of distinction between reported speeches, be them ordinary or free, thus inviting the reader to play his game, his “puzzle of voices”. By providing an analysis of the Italian translation of the novel (B. Arpaia), this article will therefore offer a reflection on the function of such a disruption and on the residue (or loss) implicit in any interlinguistic translation.

Este trabajo discurrirá sobre algunas estrategias lingüísticas elegidas por Fernando Aramburu en sus ficciones, especialmente en la novela *Patria* (Tusquets, 2016, desde ahora: ARB), para llevar a cabo aquello que conocíamos como «mimesis o mimesis (literaria) de lo oral»<sup>1</sup> –mejor que *calco* o *representación*– y que, por oposición al término

1 No sería pertinente enumerar aquí, ni aun sintéticamente, referencias bibliográficas sobre conceptos como *mimesis*, ni siquiera partiendo del ensayo de Erich Auerbach (1946). Para la oralidad escrituralizada seguiré sobre todo los estudios de WULF OESTERREICHER, *Lo hablado y lo escrito: reflexiones meteorológicas y aproximación a una tipología*, en *El español y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, Madrid, Veuuert Iberoamericana, 1996 y WULF OESTERREICHER, *Pragmática del discurso oral*, en *Oralidad y Argentinidad. Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*, ed. por WALTER BRUNO BERG y MARCUS KLAUS SCHÄFFAUER, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1997, pp. 86-97; ARACELI LÓPEZ SERENA, *Las limitaciones de la lingüística del código: ¿constricciones epistemológicas o escriturismo velado?*, en *Estudios de la lengua e historiografía lingüística. Actas del III Congreso Nacional de la Lengua Española (Jaén, 27, 28, y 29 de marzo de 2003)*, ed. por CARMEN CAZORLA, Madrid, CERSA, 2005, pp. 255-264; ARACELI LÓPEZ SERENA, *Oralidad y escrituralidad en la recreación literaria del español coloquial*, Madrid, Gredos, 2007, ANTONIO NARBONA JIMÉNEZ, *Sobre evolución sintáctica y escritura-oralidad*, en *V Congreso*



*oralidad* y para marcar la distinción con aquella *escritura* que no necesita reflejar el habla propia de la inmediatez comunicativa, desde los años noventa ha dado en llamarse *escritura del habla*, *escrituridad*, *escrituralidad*,<sup>2</sup> términos que subrayan sus diferencias respecto a otros modos de escribir. Aquí nos decantaremos por el término *escrituralidad* para englobar hiperonímicamente los diversos modos elegidos por este autor en su traspase de lo *hablado/oral* hacia lo *escrito/escritural*. Serán analizados primero los rasgos más recurrentes de la *escrituralidad* aramburiana, reflexionaré sobre el porqué de algunas de sus decisiones estratégicas para terminar observando qué dificultades entrañaría afrontar su traducción a otras lenguas, en esta ocasión hacia el italiano, tarea que afrontaré a través de una serie de ejemplos tomados del trabajo realizado por Bruno Arpaia (Guanda, 2017, desde ahora: ARP).

El formato de este trabajo sería insuficiente para dar cuenta, ni siquiera sintéticamente, de un panorama sobre lo que Virgilio Moya llamó «la selva de la traducción». No habría espacio para una reflexión profunda sobre las diferentes escuelas y teorías en torno a un trabajo tan complejo, ni tomaré partido por ninguna de ellas. Lo que sí apuntaré es que aunque con frecuencia la labor del traductor de ficciones novelescas haya sido comparada con la del propio autor, y aunque muchas traducciones de ese género se hayan considerado, a menudo merecidamente, como verdaderas recreaciones literarias, esta vez observaremos esa tarea como un oficio más cercano al de un actor que interpretase un papel en una obra teatral, cinematográfica, radiofónica o televisiva<sup>3</sup> que al trabajo creativo del autor de la obra en cuestión. Para poder dar cuenta de muchos de los sentidos de la *escrituralidad* de *Patria* en la lengua del metatexto, el traductor, a la manera de un actor, deberá asociar los enunciados a determinadas cadencias, tonos, ademanes y gestos sin los que no podrían entenderse.

La perspectiva será más lingüística que literaria: analizaré qué tácticas han escogido escritor y traductor para sortear las dificultades con que se hayan podido topar, el primero en su traspase a *escritura* de pensamientos, enunciados y discursos muy propios de la coloquialidad y el segundo en su búsqueda de equivalencias en italiano que puedan, dentro de lo posible, dar cuenta de los diasistemas<sup>4</sup> *escrituralizados*, con especial atención a

---

*Internacional de Historia de la Lengua Española*, Madrid, Gredos, 2002, pp. 133-158, JOSÉ JESÚS BUSTOS TOVAR, *De la oralidad a la escritura*, en *El español coloquial: actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral*, Almería, 23-25 de noviembre de 1994, ed. por LUIS MARÍA CORTÉS RODRÍGUEZ, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, 1995, pp. 9-28 y JOSÉ JESÚS DE BUSTOS TOVAR (ed.), *Textualización y oralidad*, Madrid, Visor Libros, 2003.

- 2 José Jesús Bustos Tovar y Antonio Narbona Jiménez, entre otros, lo escriben así: *escritura(lidad)* o *escritura[lidad]*.
- 3 Margherita Botto, en el nº 12 de *Tradurre* dice: «Ma secondo me il mestiere di traduttore somiglia molto a quello dell'attore (più che a quello dello scrittore, al quale invece molti traduttori si richiamano). Si tratta di entrare in un ruolo, dare significato a un linguaggio, a un'epoca, a una cultura, trasmetterli il più efficacemente possibile a un pubblico. Interpretare» en PIERNICOLA D'ORTONA, *Il belletto e la cave à liqueurs*, en «Tradurre», XII (2017), <https://rivistatradurre.it/2017/05/il-belletto-e-la-cave-a-liqueurs-2/>.
- 4 Tomo el concepto de *diasistema* de EUGENIO COSERIU, *Lecciones de lingüística general*, Madrid, Gredos, 1981, p. 301 y EUGENIO COSERIU, *Gramática, semántica, universales*, Madrid, Gredos, 1987, p. 165, quien consideraba el lenguaje como «una actividad humana *universal*, que se realiza *individualmente*, pero siempre siguiendo técnicas *históricamente* determinadas» ('lenguas') y, dentro de esta concepción como realidad

los modos de discurso referido que se contienen en la novela en cuestión.

La novela que aquí nos ocupará muestra lingüísticamente diasistemas que focalizan las siguientes dimensiones: el marco diatópico es el de un entorno vasco, con epicentro en Guipúzcoa, Álava, San Sebastián ciudad y sus alrededores; el diacrónico está centrado en las tres décadas en las que tuvo lugar el desarrollo más virulento del terrorismo etarra;<sup>5</sup> en cuanto a los ámbitos diafásico (que sintetizaremos como cuestiones en torno al registro) y diastrático (rasgos lingüísticos propios del rango sociocultural de los hablantes de los que provienen las voces escrituralizadas), habría una gran variedad de niveles según el tipo de personaje y las circunstancias pragmáticas (situación, interlocutores, intención, contexto, etc.) del momento que se relate. De manera que si, por ejemplo, leemos un enunciado del tipo: *¿Adónde cobone creej que vaj, eh?* (FERNANDO ARAMBURU, *Años lentos*, Barcelona, Tusquets, 2012, p. 122) comprenderíamos que se trata de un hablante del sur; y si leemos: *Para que duraría muchos años* (ARB, p. 174), por el uso antinormativo del condicional frecuente en el País Vasco, entenderíamos que se está mimetizando el modo de hablar de un hablante de las tierras demarcadas lingüísticamente con ese rasgo y probablemente escrituraliza un momento de coloquialidad en que al hablante no le preocupa manifestar mayor o menor corrección lingüística o, más probablemente, el escritor quiere que el lector perciba que el personaje no es consciente del uso antinormativo pues es, por ejemplo, un hablante vasco con pocos estudios. Además, la propia voz narrante se permea constantemente con los diferentes diasistemas de los personajes, y a menudo de forma *libre*, como veremos, es decir, sin proporcionar al lector elementos sintácticos –por ejemplo, verbos *dicendi* del tipo *dijo* o *pensó* seguidos o precedidos del discurso referido– como sintagma de unión que evidencie el paso de la diégesis narrativa de los hechos a la mímesis de las voces. Cuando se trabaja con comunicaciones interlingüísticas, especialmente orales, los intérpretes son muy conscientes de que la traducibilidad absoluta, completa, perfecta es rara y a menudo no les queda más remedio que elegir la dominante<sup>6</sup> y aceptar la posibilidad de que existan residuos comunicativos en el paso del prototexto al metatexto, pérdidas de sentido. A pesar de que el adjetivo *traductivo* no ha sido aún incluido en DRAE, en este artículo usaré el sintagma «inevitable residuo traductivo» para referirme a ciertas reducciones (respecto al sentido dominante) que se verifican sobre todo en los enunciados procedentes de esa elección estratégica en la reproducción de voces solapadas cuya traducción a otra lengua no siempre es fácil y a menudo no resulta factible sin que conlleve una carencia connotativa irremediable.

*Patria* lleva vendidos hasta la fecha (escribo esto en 2018) más de 700.000 ejempla-

---

eminente social de la lengua, según él, esta: «[...] no puede estar conformada únicamente por hechos de habla o variación, no puede equivaler simplemente a una masa de hechos individuales inconexos, sino que, en tanto que entidad social, compartida por sus hablantes, tiene que poseer un sistema (eso sí, no necesariamente homogéneo para toda la comunidad sino [concebido] como un diasistema que comprenda distintas normas diatópicas, diastráticas y diafásicas)».

- 5 Desde finales de los años sesenta –la primera víctima se considera de 1968– hasta la declaración del cese de la actividad armada por parte de ETA –febrero de 2011– se cuentan más de 850 víctimas mortales.
- 6 Para el concepto de “dominante”, véase BRUNO OSIMO, *Manuale del traduttore. Guida pratica con glosario*, Milano, Hoepli, 2011 y JIRI LEVY, *Translation as a Decision Making Process*, en *To Honor Roman Jakobson*, The Hague, Mouton, 1967, vol. II, pp. 1171-1182.

res, ha sido traducida a más de 10 lenguas y ha obtenido importantes galardones<sup>7</sup> por lo que se ha venido a considerar uno de los no tan frecuentes casos en los que un libro aún consensos, tanto de la crítica como del público. En las 640 páginas de su primera edición, se da voz a nueve personajes que encarnan dos familias vascas cuyos miembros convivían como buenos vecinos (no solo del mismo pueblo, sino de misma calle) y como amigos hasta que el asesinato del padre de una de las dos familias, un empresario al que llaman el Txato, los separa y enfrenta, sobre todo a las madres: Bittori y Miren, quienes habían sido amigas desde pequeñas. Como podemos leer en la sinopsis realizada por Tusquets para la solapa del libro: «El día en que ETA anuncia el abandono de las armas, Bittori se dirige al cementerio para *contarle a la tumba de su marido*,<sup>8</sup> el Txato, asesinado por los terroristas, que ha decidido volver a la casa donde vivieron». Habrá, pues, diálogos con un fallecido (con su tumba, sus fotos, etc.) que, en vida fue euskaldun, amante de la cultura vasca y cuyo asesinato, sus consecuencias y otros matices más generales del conflicto se nos mostrarán en 125 capítulos no solo a través de lo referido por un narrador extradiegético, sino desde al menos esas nueve voces protagonistas, a saber: Txato; su viuda (Bittori); los hijos de ambos (Nerea y Xabier); los miembros de la familia vecina compuesta por la madre (Miren), el marido de esta (Joxian) y sus tres hijos (Joxe Mari, Arantxa y Gorka). Pero habrá muchas otras voces: las de vecinos, amigos, parientes, conciudadanos, compañeros de estudios o colegas de trabajo con los que los miembros de ambas familias interactúan, la –antropológicamente muy significativa– voz del sacerdote don Serapio, etc.

El incuestionable éxito de *Patria* se debe, en mi opinión, no solo a tocar temas de tan candente actualidad como la violencia política en Euskal Herria o los nacionalismos peninsulares, tanto el periférico<sup>9</sup> como el centralista. Este escritor lleva bastantes años es-carbando con su escritura entre los rescoldos de muchas de las fraguas en que se forjó todo aquello que, en voz del periodista Iñaki Gabilondo, supuso «la insoportable inutilidad»

7 El más reciente es el premio Strega Europeo (2018) pero Aramburu ha obtenido diversos: el premio Tomasi di Lampedusa, el de la Crítica, el Nacional de Narrativa, el premio Euskadi de Literatura en castellano, el del Club Internacional de Prensa, el Francisco Umbral, el Dulce Chacón y el Ramón Rubial, entre otros.

8 La cursiva es mía.

9 Aramburu aborda estos temas prácticamente desde que empezó a publicar, como telón de fondo la cuestión está en *Fuegos con limón* (Tusquets 1996), en su poesía y como reflexión fundamental en *Los peces de la amargura* (Tusquets 2006), *El vigilante del fiordo* (Tusquets 2011), *Años lentos* (Tusquets 2012). De filiación más claramente autobiográfica serían la colección de cuentos contenidos en *El artista y su cadáver* (2002); el ensayo *Las letras entornadas* y la recientemente publicada colección de poemas en prosa que lleva por título *Autorretrato sin mí* (Tusquets, 2018). En la Feria del libro de Guadalajara (noviembre 2011) tras el premio Tusquets obtenido por *Años lentos*, declara que esa novela anticiparía una serie sobre el País Vasco y se muestra muy crítico con el silencio de tantos escritores vascos y lo que tilda de «una serie de complicidades», entre las que incluye a las de la iglesia católica (complicidad que reflejará en *Patria* con el personaje de don Serapio o en *Años lentos* a través del personaje de don Victoriano). Edurne Portela nos lo recuerda en su personalísimo ensayo EDURNE PORTELA, *El eco de los disparos: cultura y memoria de la violencia*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016, p. 17, cuyo foco es el estudio sobre el papel de diversas formas de arte (cine, fotografía), de la literatura en particular y de la cultura vasca en general en torno al conflicto vasco: «Aramburu hizo unas manifestaciones sobre la falta de implicación de los autores vascos en el tema [de la violencia política]», tras las cuales se disculpó a través de su «Carta a los escritores vascos» (FERNANDO ARAMBURU, *Carta a los escritores vascos*, en «El país» (5 de diciembre de 2011), [https://elpais.com/diario/2011/12/05/cultura/1323039602\\_20850215.html](https://elpais.com/diario/2011/12/05/cultura/1323039602_20850215.html)).

de los asesinatos perpetrados por el grupo terrorista ETA.<sup>10</sup> Lo específico esta vez no es la temática sino la eficacia con que el autor narra lo sucedido a través de muy diferentes perspectivas y la delicadeza con que nos va mostrando a personajes muy imbuidos en relatos<sup>11</sup> no solo diversos, sino incluso radicalmente opuestos de modo los lectores acabamos por tomar en consideración todo un abanico de percepciones. Un abanico tan amplio, que nos permite superar cualquier dicotomía del tipo «los buenos y los malos», las víctimas y los verdugos, etc. Vislumbraremos al avanzar la lectura cómo se fueron construyendo los mitos etarras, quiénes pretendieron ser los «dueños del relato», por qué y para qué; sucede que, paulatinamente, casi todos los personajes se nos irán mostrando como víctimas, incluyendo quienes pasaron a formar parte de comandos activos en la lucha armada de ETA. Para lograrlo es fundamental –quizá indispensable, como intentaré mostrar– la técnica con la que Aramburu dispone esa polifonía, uno de cuyos rasgos más destacados es que la voz narrante da paso a todas las demás muy a menudo a través de discursos referidos que carecen de las estructuras de transición tradicionales, especialmente en estilo indirecto libre.

## I UN “PUZZLE DE VOCES”

Pongamos un par de ejemplos donde se verá cómo el lector reconoce variaciones lingüísticas propias de la inmediatez de lo hablado sin que haya marcas referentes a los pensamientos del personaje. El contexto es el siguiente: Bittori que, desde que ETA asesinó a su marido, se marchó del pueblo para vivir en San Sebastián, no se siente cómoda caminado por la calle ya que teme encontrarse con personas de las que habría esperado mayor solidaridad tras el atentado, pero no se la mostraron decepcionándola profundamente; en el capítulo del que proceden los párrafos que transcribo a continuación, Bittori acaba de encontrarse con una vecina que antes la evitaba, pero que ahora la llama y se le acerca precipitadamente porque quiere contarle que ETA ha declarado su intención de abandonar la lucha armada y, al no ver esta vecina ninguna reacción en una Bittori no demasiado comunicativa, se despide con el pretexto de haber prometido a su hijo unos salmonetes fritos para cenar:

- i Total, que por perder de vista a la vecina cruzó a la otra acera y se pasó un buen rato andando sin rumbo por los alrededores. Porque, claro, la sinsorga, mientras limpia los salmonetes para su hijo, que siempre me ha parecido bobo, además de

<sup>10</sup> Denominación de Iñaki Gabilondo, ver en el blog de este periodista la entrada titulada: “Hay que ganar a ETA la batalla del relato”, en la que dice: «No podemos permitir que el futuro se construya sobre la historia de una epopeya a favor de la libertad. Es lo que creo que en estos momentos nos estamos jugando. El final de ETA determinará el relato. El relato determinará el futuro. Será inclusivo o excluyente. Es la hora de la gran batalla» (IÑAKI GABILONDO, *Hay que ganar a ETA la batalla del relato*, en «El País» (6 de septiembre de 2011), <https://elpais.com/politica/2011/09/06/videos/1315288476,%20398064.html>). Ver también: <https://www.youtube.com/watch?v=T3mZta5k80I>.

<sup>11</sup> Véase FRANCISCO HERNÁNDEZ PARICIO, *Los dueños del relato*, en *Aspectos de la subjetividad del lenguaje*, ed. por DAVID SERRANO-DOLADER, MARGARITA PORROCHE BALLESTEROS y MARÍA ANTONIA MARTÍN ZORRAUINO, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 2015, pp. 154-169.

cretino, si me oye llegar a casa poco después que ella, pensará: tate, no quería estar conmigo. Bittori. ¿Qué? Estás cayendo en el rencor y ya te he dicho muchas veces que. Vale, déjame en paz. (ARB, p. 19).

Vemos que el párrafo comienza con la tercera persona propia del narrador (*cruzó, pasó*), tras el primer punto, la deixis pronominal y verbal pasa a la de primera persona (*me ha parecido / si me oye*), pero además hay una interjección conversacional, coloquial (*tate*), propia de hablantes no demasiado jóvenes y que sirve para expresar, según el diccionario DEA, ‘que se ha llegado a conocimiento de algo o que se ha caído en la cuenta de ello’, en el ejemplo en cuestión, Bittori piensa que si la vecina la oye llegar a casa al poco de haberse visto, pensará probablemente que la ha esquivado. También la palabra *sinsorga*, ‘persona insustancial y de poca formalidad’ (DEA), es propia de la diatopía, diastratía y diafasia de hablantes no demasiado jóvenes de Álava y Vizcaya<sup>12</sup> (DRAE). El párrafo termina con un vocativo entre dos puntos, seguido de un microdiálogo que podría estar manteniéndose entre dos voces interiores de una Bittori que hablara consigo misma: una de estas voces sería la de su personalidad más conciliadora –*estás cayendo en el rencor*– y otra, la de su parte más rebelde –*Vale. Déjame en paz*–, tras una frase sincopada<sup>13</sup> o inconclusa –*ya te ye dicho muchas veces que*. – cuya función podría ser dar la idea de que Bittori suele aconsejarse a sí misma no caer en el rencor, y lo hace de una forma tan reiterada que no necesitaría explicitarse mentalmente las palabras de esa recomendación. Pero también podría tratarse de un diálogo entre la voz del narrador con la del personaje cuyas vivencias narra y, a lo largo del texto tendremos frecuentemente la impresión de que Aramburu juega a muy menudo con esta segunda opción. ¿Con qué función? Quizá para crear la sensación de que la voz narrante interactúa constantemente con las de los personajes: ¿con quién habla Bittori, consigo misma o con el narrador? En el mismo capítulo, precedentemente, tenemos un caso parecido; marcaré en cursiva los enunciados que, aunque estén dentro de un párrafo iniciado por la tercera persona del narrador, pasan a mimetizar un diálogo con una de las voces interiores de Bittori:

2. Salió de la iglesia de los capuchinos, en la calle Andía, con el cielo ya oscuro. Era jueves. Hacía una temperatura agradable. A media tarde había visto que el letrero luminoso de una farmacia señalaba veinte grados. Tráfico, transeúntes, palomas. Distinguió una cara conocida. Sin dudarlo, cambió de acera. El cambio brusco de dirección la obligó a adentrarse en la plaza Guipúzcoa. La atravesó por el camino que bordea el estanque. Se entretuvo mirando los patos. Hacía *tanto* tiempo que no pasaba por allí. Si mal no recordaba, desde que Nerea era niña [...] Las ocho. Hora templada, octubre benigno. Le vinieron de pronto las palabras que había dicho Nerea. *¿Que cambiara el felpudo? No, que no hay que renunciar a la alegría. Bah, una chorrada que se les dice a los mayores para subirles el ánimo.* No le costaba a Bittori aceptar que hacía una tarde estupenda. Para dar saltos de júbilo,

<sup>12</sup> Según DRAE, también de Murcia.

<sup>13</sup> “Frase sincopada” es como denomina ese tipo de estructura un personaje-escritor en la novela breve *Años lentos* que lleva el mismo nombre que el autor-real: Fernando Aramburu y que además se dedica a escribir sobre los mismos temas que el Aramburu no ficticio.

ella habría necesitado otra clase de estímulo. *¿Por ejemplo? Ay, yo qué sé. Que se inventaran una máquina de resucitar a los muertos y me devolvieran a mi marido.* Se preguntó si después de tantos años no debería ir pensando en olvidar *¿Olvidar? ¿Qué es eso?* (ARB, p. 18)

Se diluyen las fronteras entre monólogos interiores de los personajes y un eventual diálogo entre estos y la voz narrante ¿para crear cierta ambigüedad? El propio Aramburu<sup>14</sup> lo explica más o menos con estas palabras: «los personajes intervienen de una forma muy española cortándole la voz al narrador». Tengo para mí que de alguna manera lo que pretende la voz narrante es verbalizar las mismas preguntas que el lector ya se está planteando y que seguirá haciéndose a medida que avanza. Esta forma de hacer hablar a los personajes (esto es, obviando frecuentemente las formas de transición entre los diferentes procedimientos de cita propios de la polifonía textual al uso) será una de las características emergentes de su estilo textual. Incluso podríamos decir que da un paso más allá y personifica al propio texto de manera que este también interviene. Veamos otro ejemplo cuyo contexto espacial sería el dormitorio de la cárcel donde se halla Joxe Mari; aquí también la tercera persona en pretérito imperfecto de la voz narrante dará paso a una primera persona en presente:

- 3 Tumbado en la cama, Joxe Mari miraba el trozo de cielo comprendido en el cuadrado de la ventana. Cielo azul de atardecer, atravesado por una estela de humo blanco de avión. Noto que me hundo. Le ardía el estómago. Dicen que echan unos polvos en la comida para amansar a los presos. Y a él, que tenía fama de etarra duro, pues igual le ponían una dosis doble. ¿Será eso o algo peor? [...] De pronto, contra su voluntad, empezó a llover con bastante fuerza. ¿Dónde? En el recuerdo. Se estaba hundiendo poco a poco (ARB, p. 454).

El lector, a través de las partículas discursivas *pues igual* –cuyo significado es ‘quizá’ o ‘probablemente’ y que usamos en español cuando queremos hipotizar o atenuar contundencia–,<sup>15</sup> percibe que podría tratarse de un pensamiento de Joxe Mari, quien parece conversar consigo mismo o con el propio narrador. Aunque en la misma frase haya pronombres correferenciales con ese personaje en una tercera persona (*a él / le*) propios de una voz narrante, esta no parece saberlo todo, incluso se hace preguntas (*¿será eso o algo peor?*). De ser así, esto es, de haber el lector resuelto esa ambigüedad de voces optando por la idea de un narrador que no lo sepa todo, acto seguido nuestro lector se preguntará cómo puede estar escrito que «llueve contra la voluntad de alguien», pues nadie posee la facultad de gestionar el tiempo atmosférico a su capricho e inmediatamente la voz narrante le hará comprender que se ha introducido de nuevo en la mente del preso en cuyos pensamientos ha aparecido –sin que él lo quisiera, ahora sí– un nefasto día de lluvia, el de la muerte de Txato. Dicho así puede parecer complicado, pero la maestría del escritor

14 Frase tomada al dictado el 5 de abril de 2017 en una presentación, coordinada por Valeria Fiz, que Fernando Aramburu realizó de su novela *Patria* en el Instituto Cervantes de Milán.

15 Según el *Diccionario de partículas discursivas del español* coordinado por Antonio Briz, Salvador Pons y José Portolés (2008) se usan esos dos marcadores seguidos cuando «el hablante no tiene seguridad suficiente para afirmar lo que dice». En línea, <http://www.dpde.es>.



hace que los lectores no tengamos dificultades en la atribución de las voces. Sin embargo, para el traductor esta destreza puede llegar a convertirse en un obstáculo no siempre fácil de salvar.

Observaremos de qué forma Aramburu entrama discursos referidos por narrador y personajes frecuentemente sin elementos que marquen la transición entre los que van en un estilo ligado (tanto directo como indirecto) y otros que reproduce en estilo libre (directo, pero sobre todo indirecto) conformando una considerable polifonía reticular, calificada por él mismo de *puzzle de voces* e intentaremos comprender con qué finalidad el autor oculta indicios para el reconocimiento inmediato de los discursos referidos, por qué solapa tan frecuentemente esas señales a las que nuestras tradiciones literarias nos tienen acostumbrados. Solapamiento que al principio sorprende al lector, quien reconocerá de todas formas a quién pertenecen las voces, ya sea por las variantes en los díasistemas lingüísticos escrituralizados, ya sea por el contenido de lo referido (entre otros rasgos) y se acostumbrará desde el primer capítulo a esa estrategia; mientras que para el traductor a otra lengua se hace más evidente el desafío que se le impone en su tarea para llevarla a cabo sin que aparezca lo que hemos llamado un “inevitable residuo traductivo”.

## 2 ESTILO INDIRECTO LIBRE

No se trata de poner etiquetas, sin embargo he de señalar que en este trabajo usaré conceptos y terminología de Concepción Maldonado,<sup>16</sup> Graciela Reyes, Ann Banfield, Sara Sullam y Bice Mortara Garavelli, pues, como dice esta última, «etiquetar no es importante de por sí», pero nos permite acordar qué entenderemos al usar determinada denominación.

La denominación de *puzzle de voces* elegida por el propio autor parece acertada, ya que las formas en que se han venido imbricando tradicionalmente los discursos referidos de variada tipología se amalgaman a menudo sin confín alguno entre los diversos planos, ya sean estos de carácter interno (mezcla de agentes del discurso), ya externos (amalgama de referencias pragmáticas de tiempo, espacio, citas encubiertas, ecos, etc.) y no solo dentro de un solo diálogo o monólogo, sino incluso dentro de una misma oración y hasta dentro de un mismo enunciado, conformando una tensión narrativa compleja. Veamos como primer ejemplo el párrafo con el que comienza la novela. El primer capítulo se llama *Tacones sobre el parque* y en él se nos cuenta la visita que Nerea, hija del asesinado, le hace a su madre para contarle que acompañará al marido en un viaje de negocios a Londres por intentar salvar su matrimonio en crisis. El lector comprende ya desde los primeros 18 renglones (ARB, p. 13) que la voz del narrador va a alternarse constantemente y sin transición alguna con la de los personajes; la puntuación de este largo ejemplo es la del texto original, pero intercalo entre paréntesis letras (*a*, *a'*, *b*, *c*, etc.) para referirme luego a los diversos párrafos y enunciados. La novela se abre con el monólogo interior de Bittori, desarrollado en dos párrafos, que denominaré (*a*) y (*b*), antes de un tercero (*c*) que introduce la voz del narrador pero que se concluye de nuevo con la voz de Bittori en

<sup>16</sup> En IGNACIO BOSQUE y VIOLETA DEMONTE (eds.), *Gramática descriptiva de la Lengua Española*, Madrid, Espasa, 1999, pp. 3551-3595.



un discurso indirecto libre con el que esta habla mentalmente consigo misma y con su hija Nerea (*b'*) a la que está mirando desde una ventana de su casa, tras los visillos:

4 *Tacones sobre el parqué*

- (a) Ahí va la pobre, a romperse en él. Lo mismo que se rompe una ola en las rocas. Un poco de espuma y adiós. ¿No ve que ni siquiera se toma la molestia de abrirle la puerta? (*a'*) Sometida, más que sometida.
- (b) Y esos zapatos de tacón y esos labios rojos a sus cuarenta y cinco años, ¿para qué? (*b'*) Con tu categoría, hija, con tu posición y tus estudios, ¿qué te lleva a comportarte como una adolescente. Si el *aita* levantara la cabeza...
- (c) En el momento de subir al coche, Nerea dirigió la vista hacia la ventana tras cuyo visillo supuso que su madre, como de costumbre, estaría observándola. Y sí, aunque ella no pudiese verla desde la calle, Bittori la estaba mirando con pena y con el entrecejo arrugado, y (*c'*) hablaba a solas y (*c''*) susurró diciendo ahí va la pobre, de adorno de ese vanidoso a quien nunca se le ha pasado por la cabeza hacer feliz a nadie. ¿No se da cuenta de que una mujer ha de estar muy desesperada para tratar de seducir a un marido después de doce años de matrimonio? En el fondo es mejor que no hayan tenido descendencia.

En (*a*) Bittori habla consigo misma refiriéndose a su hija, en tercera persona, para reprobar un comportamiento que no le agrada y concluye con una frase desaprobadora. Usa para ello la estructura elativizadora (*adj. + más que + mismo adj.*) con la que, en la coloquialidad del español peninsular, solemos dirigirnos al oyente (a un tú) para censurarlo, criticarlo o reprobarle algo que está en el contexto inmediato. Por ejemplo, alguien a quien acabáramos de sorprender mintiendo, al oírnos decir: *mentiroso, más que mentiroso* comprenderá inmediatamente el sentido condenatorio. El lector comprende que (*a'*) es el paso dentro del monólogo interior de Bittori hacia un reproche dirigido a su hija. Sucede lo mismo en (*4b*) cuando Bittori pasa de una apreciación para sí misma con el déictico *esos* [zapatos, labios] y el posesivo de tercera persona *sus* [cuarenta años] a los de segunda persona *tu-tus* [categoría, posición, estudios] intercalados con el vocativo (*hija*) y tras la pregunta retórica *¿para qué?* El tercer párrafo comienza con la voz del narrador (*c*) que describe la situación y que contiene la mención (*c'*) del discurso interior de Bittori (*y hablaba a solas y susurró diciendo*) en el seno de lo que no es ni discurso directo, ni indirecto, sino indirecto libre, me explico: habría sido discurso directo si hubieran seguido dos puntos y la consiguiente cita (*c''*): *Susurró diciéndose: ahí va la pobre...*, habría sido discurso indirecto de haber existido *verbos de dicción*, seguidos de un *que* (o de un *si*) y los consiguientes cambios de deixis espacial, temporal y pronominal, por ejemplo así:

- 5 susurró *para sí / diciéndose a sí misma que allí iba esa / aquella pobre hija suya, que no era / parecía más que un adorno de aquel vanidoso a quien nunca se le había pasado por la cabeza hacer feliz a nadie. [Se preguntó si su hija] no se daba cuenta de que una mujer ha de estar muy desesperada para tratar de seducir a su*

marido después de doce años de matrimonio [*Pensó que*] en el fondo *era* mejor que no *hubieran tenido* descendencia.

Hemos visto que en el mismo párrafo (c), la voz del narrador nos ha mostrado una descripción de la situación, nos ha dado una mención del acto de habla de Bittori (c': *hablaba a solas*), seguida de un discurso indirecto sin la conjunción *que* ni el cambio de la deixis verbal o de un discurso directo libre (c'') sin signos de puntuación como las comillas o los dos puntos (*y susurró diciendo ahí va la pobre, de adorno de ese vanidoso a quien nunca se le ha pasado por la cabeza hacer feliz a nadie*), para terminar con un indirecto libre que reconocemos al comprender, por su contenido, que se trata del pensamiento de Bittori (*¿No se da cuenta de que una mujer ha de estar muy desesperada para tratar de seducir a un marido después de doce años de matrimonio? En el fondo es mejor que no haya tenido descendencia*). Se trata, pues, de estilo indirecto libre en el que primer referidor de la situación reproducida, es decir, el narrador que describe a Nerea y Bittori, lo hace en tercera persona y menciona cuál va a ser el acto de habla de esta última indicando además su modalidad (hablar a solas, susurrar), acto seguido sin embargo no tendrá la misma perspectiva ni será correferencial con la voz, que ya es platealmente la de Bittori, cuyo pensamiento ha introducido sin transición.

En el párrafo sucesivo (ejemplo 6) sucede lo mismo: empieza con la descripción de la situación a través de la voz narrante, en tres frases separadas por punto y seguido. Dentro de la última, tras la mención de lo “anunciado” por la mujer del tiempo, se concluye con lo que Maldonado llama *discurso directo libre* pues se nos muestra quién va a hablar (*y ella*) aunque sustituyendo el signo de puntuación de los dos puntos que introduciría un discurso directo por una simple coma tras la que se refieren las palabras literales del personaje, con lo que lo convierte en directo libre; la cursiva es mía:

- 6 Nerea agitó levemente la mano en señal de despedida antes de meterse dentro del taxi. Su madre, en el tercer piso, oculta tras el visillo, desvió la mirada. Se veía una amplia franja de mar por encima de los tejados, el faro de la isla de Santa Clara, nubes tenues a lo lejos. La mujer del tiempo había anunciado sol y ella, *ay, qué vieja me estoy haciendo*, volvió a mirar la calle y el taxi ya se había perdido de vista.

Nuestro autor ya había elegido en textos precedentes otros modos de fusión entre los diversos tipos de discursos referidos. Interesante es, por ejemplo, el sistema ortotipográfico ideado en la novela breve que obtuvo el VII Premio Tusquets Editores. Se trata de *Años lentos* (Tusquets, 2012) donde se usan la redonda y la cursiva para distinguir respectivamente las voces del protagonista u otros personajes del entorno (en redonda) de la voz del personaje-escritor llamado como el propio autor (en cursiva). El texto se abre con la voz del protagonista (a quien luego conoceremos por el apelativo hipocorístico de Txiki), el cual ha escrito su historia al propio personaje-autor Fernando Aramburu (ejemplo 7) en capítulos que van intercalados con otros llamados *Apuntes* (ejemplos 8, 9, 10 y 11) donde el personaje-escritor da cuenta de cómo va a transcribir en una novela con lo que le ha referido Txiki por escrito:

- 7 Yo, señor Aramburu, por las razones que usted conoce, siendo niño pasé nueve años con unos parientes míos en San Sebastián. Y fue de esta manera: que mi pobre madre, desamparada por aquel mal hombre que fue su esposo, al cual me niego a nombrar en este escrito, no podía mantenernos ni a mí ni a mis hermanos [...] Con esta declaración pongo fin al preámbulo familiar que usted no necesita para su novela. (p. 11)
- 8 Apunte 1. *Txomin Ezeizabarrena, cuarenta y seis años. Arregla un enchufe del comedor con ropa de calle [...] Maripuy no aguanta más el rescoldo que le quema (cuidado, leísmo, la quema) por dentro.* (p. 23)
- 9 Apunte 2. *Maripuy enciende una vela a la Virgen de la urna. En realidad no es una vela[...] ¿Candelilla, mariposa? Si no encuentro le mot juste en el diccionario, dejo vela (¿quién se va a enterar?)[...] no conviene interrumpir el hilo narrativo para explicar que Eulalia es la madre de Joserra.* (p. 39)
- 10 Apunte 10 [...] *Aquí urge poner por obra un truco literario que mantenga al lector en la expectativa de que va a consumarse la previsible tragedia y, a la vez, le transmita una sensación de tiempo que pasa inexorablemente. Esto quizá pueda conseguirse mediante la descripción con frases sincopadas* (p. 75)
- 11 Apunte 15 [...] *Meter vasquismos y faltas gramaticales propias de la zona en la conversación, pero sin propasarse. No olvidemos que la novela deberá contener una historia poblada de gente humilde, con poca escuela [...] Ojo sobre todo con las palabras y locuciones hoy corrientes pero que entonces no se habían inventado* (p. 107)
- 12 Apunte 22 *ÉL: Detrás de mí (o a la manera de la tierra: detrás mío) y ya no hablamos más, ¿eh?* (p. 129)

Estos dos últimos apuntes son interesantes pues nos dan la clave de otras elecciones de Aramburu en la escrituralidad de *Patria* y vemos que, en ocasiones, constituyen un rompecabezas para el traductor. Veamos cómo traduce Bruno Arpaia (Guanda, 2018) los apuntes 1 y 22:

- 13 *Maripuy non riesce a trattenere nemmeno per un secondo di più il fuoco che gli brucia (attenzione, errore, le brucia) dentro.* (p. 19)
- 14 *LUI: Dietro di me (o alla maniera locale: dietro me) e non si parla più, eh?* (p. 132)

Vemos, pues, que incluso gráficamente el propio Arpaia debe seguir a Aramburu y así, dentro de los capítulos que van en cursiva (*Apuntes* vs. *Appunti*), pasarían a redonda estructuras que, por ser extranjerismos, préstamos no aceptados o neologismos normalmente cursivizaríamos, como la expresión francesa *le mot juste* o el sintagma antinormativo *detrás mío* (y otros “vasquismos”, como los denomina el personaje Aramburu-autor);

el traductor tendrá que recrear todo ese sistema ortotipográfico. No se entiende muy bien por qué Aramburu (como autor real, no el escritor ficticio de *Años lentos*) ha decidido que ciertas expresiones antinormativas (como *detrás mío*) queden subrayadas con ese modo ortotipográfico de diferenciación y en cambio otras (como el léismo *le quemá*), no. Quizá se haya debido a las normas de la editorial Tusquets. En *Patria*, como veremos, tampoco hay uniformidad ortotipográfica en ese sentido y el traductor italiano a veces ha creado su propio sistema paralelo.

### 3 SIMETRÍAS Y USOS DISIMÉTRICOS EN TEXTO ORIGINAL Y TRADUCCIÓN AL ITALIANO

Es significativo que Umberto Eco decidiera usar el adverbio “casi” en el título de su ensayo sobre la traducción *Dire quasi la stessa cosa*, explicando ya desde la introducción misma que a la pregunta «¿qué es traducir?» sería imposible responder diciendo «es decir lo mismo en otra lengua», pues se nos plantearía inmediatamente una cadena de interrogantes: ¿a qué puede corresponder “lo mismo” (*la stessa cosa*) en otra lengua? ¿lo mismo de qué exactamente? ¿lo mismo del qué, o sea, de *la cosa* o de *lo dicho*, o lo mismo también del cómo, esto es, del decir (*il dire*)? Los traductores tienen que vérselas con ambas cosas: con el contenido proposicional o conceptual a nivel del enunciado –*lo dicho*– y con la fuerza ilocutiva de la enunciación –*el modo de decirlo*– en los diferentes planos de los discursos textuales, sean del tipo que sean, pero de forma especial en textos literarios cuya escrituralidad plasme por escrito la oralidad en discursos referidos.

Es asimismo sintomático que el primer ejemplo que nos propone Eco provenga precisamente de una conversacionalidad coloquial: «Supponiamo che in un romanzo inglese un personaggio dica *it's raining cats and dogs*. Sciocco sarebbe quel traduttore che, pensando di dire la stessa cosa, traducesse letteralmente *piove cani e gatti*».<sup>17</sup>

Inmediatamente Eco nos muestra cómo esa misma expresión *it's raining cats and dogs* podría tener traducciones muy diversas dependiendo de qué tipo sea la oralidad de la que provenga tal escrituralidad, no solo en el plano externo constituido por las circunstancias que han dado lugar a la situación comunicativa en cuestión, sino también en un plano más profundo, el de una comunicación superior entre lector y escritor, es decir, no solo en el plano ficcional de quiénes hablan, qué tipo de personajes-enunciadores con qué tipo de personajes-interlocutores, qué relación hay entre ellos, de qué hablan, con qué intenciones, dentro de qué tipo de acto de habla, en qué lugar físico se produce, cuándo, por qué y para qué conversan, con qué tono y de qué modo lo hacen (¿hablan relajada, fugaz, familiar, privada o públicamente?), esto conformaría un plano superior en que se intuye qué va a querer el escritor que el lector perciba a través de lo que ha escrito o de la mimesis de una oralidad ficcional entre personajes que haya escrituralizado. Decir “casi lo mismo” en dos lenguas diferentes es más difícil cuando lo que tenemos entre manos es eso último: una oralidad escrituralizada, siendo tan diversos entre las lenguas los austrianos modos de *hacer cosas con las palabras* (reprochar, insultar, jurar, intensificar, etc.), el texto traducido nunca dice lo mismo, sino *casi* lo mismo, como explicitaba Eco, pues

<sup>17</sup> UMBERTO ECO, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2016, pp. 10-12.

ese tipo de traducción va hacia una *alteridad* que actualiza las diferencias haciéndolas dialogar y mostrando:

- 1 los diversos movimientos conversacionales entre interlocutores (función interaccional), en esto *Patria* no sería diferente a otras novelas;
- 2 las relaciones entre hablantes-personajes y entre estos y el lector de la ficción a través de las formas que puedan usar para facilitar el procesamiento del discurso (función metadiscursiva), aquí sí vemos características más infrecuentes, como el principio del capítulo 3 (*Con el Txato en Polloe*); la cursiva es mía:
  - 15 Va para unos cuantos años que no sube a pie hasta Polloe. Por poder, podría, pero se cansa. Y no es que le importe cansarse, pero *para qué, a ver, para qué.*
- 3 la puesta en relieve de relaciones lógicas, (construcciones argumentativas, causales, finales, etc.), de conocimientos compartidos o de presupuestos y actitudes (funciones cognitivas, modalizadoras, etc.) entre personajes-interlocutores y entre el emisor-autor con su receptor-lector.

Los hispanohablantes reconocemos la construcción concatenada y redundante *por poder, podría* como propia de la conversacionalidad, así como percibimos la función de *a ver* más como elemento pragmadiscursivo de réplica en un intercambio coloquial que como parte final de una perífrasis de infinitivo, [*vamos*] *a ver*, en la que se marcara la intención de observar (*ver*) razones por las que no valdría la pena cansarse subiendo a pie hasta el cementerio de Polloe. Es como si el hablante (en este caso Bittori o el narrador) dijera a su interlocutor: no sirve para nada cansarse subiendo a pie, tú tampoco lo crees, si no, muéstrame la razón, vamos a verla, vémosla: ¡a verla! Pero si el personaje de Bittori está yendo sola en autobús hacia el cementerio, ¿quién sería su interlocutor: otra voz interior suya con la que suele dialogar, el narrador o el lector mismo? De todas esas funciones citadas (1-3) anteriormente, la traducción de las interaccionales (1) y las metadiscursivas (2) de la coloquialidad constituye de por sí un desafío para salvar las eventuales distancias entre escritor y lector, es lo que nos hace comprender al *otro* como diferencia. La fuerza significativa de cómo se manifiestan las funciones interaccionales, metadiscursivas y cognitivas de las lenguas se hace evidente en el momento mismo en que intentamos abrir un texto hacia otra lengua traduciéndolo.

### 3.1 ORTOTIPOGRAFÍA Y PUNTUACIÓN

En los apartados sucesivos veremos cómo escritor y traductor afrontan ortotipográficamente escrituralidad de los diasistemas en *Patria* y la traducción. Comenzaremos con el uso de la cursiva y la puntuación, nos detendremos especialmente en la original manera de Aramburu de utilizar barras y paréntesis y en la posibilidad de mantener su originalidad o no en el metatexto traducido. Por poner un ejemplo, vemos que en alguna ocasión, Bruno Arpaia mantiene una palabra española y aunque en el texto no estaba en cursiva por ser castellana, el traductor la cursiviza; el ejemplo que sigue es un caso curioso, Aramburu usa la palabra castellana *pincho*, en cambio Arpaia “la vasquiza” substituyendo *ch*

por *tx*, suponemos que para reforzar en lectores que conozcan el País Vasco la impresión de que estamos ahí:

16 Y el chaval que pasaba el trapo por entre los platillos de los pinchos tampoco la miraba. Un silencio ¿agresivo, hostil? (ARB, p. 72)

17 E non la guardava nemmeno il ragazzo che passava lo straccio tra i piattini dei pintxos. Un silenzio agresivo, ostile? (ARP, p. 66)

En los ejemplos anteriores, me parece además que hay una sobreinterpretación en la traducción italiana, en mi opinión habría sido mejor poner una coma entre *silenzio y aggressivo*, de lo contrario parece seguro que la protagonista lo sienta agresivo y lo único que se pregunte es si también era hostil, en vez de preguntarse, como en el texto original, si el silencio era las dos cosas. Es como si Bruno Arpaia se hubiese creado su propio sistema.

### CURSIVA

Pasemos a observar ahora algunos ejemplos del uso de la cursiva como señalador de diatopía. No sería posible aquí una descripción exhaustiva de las variedades diatópicas del castellano usado en el País Vasco, por vascos, hijos de inmigrantes exclusivamente hispanohablantes, euskaldunes bilingües, etc. La entonación fónica del español que se escucha allí es inconfundible, pero esta se pierde en la escrituralidad. Habría divergencias entre variedades diatópicas ya que estas pueden modificarse mucho en la diastratía, desde un «uso de la pronunciación castellana entre los hablantes cultos más normativo que el de otras zonas de España»<sup>18</sup> hasta el uso en hablantes de bajo nivel cultural con alteraciones frecuentes (en sintaxis y léxico más que en pronunciación) respecto al castellano normativo, algunas de las cuales, como muestra en su síntesis García Mouton, pueden ser: el orden habitual de la frase, topicalizaciones del tipo: *fresas compro* (en vez de *compro fresas*); redundancias del pronombre átono: (*Le estoy llamando a Carlos*); usos anómalos en correspondencias verbales, como la sustitución del imperfecto de subjuntivo por el condicional: (*ojalá llovería. Si yo tendría dinero, te lo compraría*); leísmos: (*Le llamé a Lola; les he visto*), etc.

Para evidenciar la variedad lingüística diatópica del diasistema escrituralizado en *Patria*, Aramburu usará formas léxicas, sintácticas y fraseológicas dialectalmente peculiares, antinormativas (*erribera* en vez de *ribera*), palabras en euskera (*barkatu*), que, en esta edición, se han marcado en cursiva. Van, pues, cursivizadas no todas las palabras que provienen del euskera, sino solo las que no hayan sido incluidas en el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), no irían en cursiva palabras y expresiones originariamente euskéricas pero que ya son de uso corriente en toda la península, tales como: maqueto, euskaldún, euskera, euskara, etc.; tampoco van en cursiva palabras o expresiones que, aunque se usen sobre todo en Navarra y País Vasco, no son de raíz vasca: *potear*, *ir de potes*, etc.

Al final de la novela hay un glosario con la traducción al castellano o la explicación de los “euskalerrismos” cursivizados en el texto. Este conjunto de glosas se compone de:

<sup>18</sup> PILAR GARCÍA MOUTON, *Lenguas y dialectos de España*, Madrid, Arco/Libros, 2002, p. 53.

- (a) traducciones de los vocablos en lengua vasca por palabras equivalentes en castellano: *Aita*, ‘padre’; *Ama*, ‘madre’; *Aitona*, ‘abuelo’; *Ikastola*, ‘escuela’; *Kaixo*, ‘hola’;
- (b) paráfrasis y explicaciones de culturemas, así por ejemplo, para *amaxto* (diminutivo cariñoso de *ama*) no se añade un equivalente castellano (‘mami, mamita’, ‘mamaíta’, etc.) sino que se ha glosado como ‘forma hipocorística de *ama*’;
- (c) definiciones: *ertzaina*, ‘agente de la *Erztaintza*’; *Erztaintza*, ‘policía autonómica del País Vasco’; *txakurra*, ‘perro; sobrenombre despectivo aplicado a los agentes de la policía’; *txakurrada*, ‘perro en sentido colectivo; sobrenombre despectivo aplicado al conjunto de la policía’; *mugalari* es glosado como ‘persona conocedora del terreno que ayuda a pasar a pie la frontera entre Francia y España’ considerando que, aunque haya habido desde hace siglos contrabandistas, bandoleros, pastores y otros ‘conocedores del terreno’ que ayudaban a pasar fronteras entre España y Francia o Portugal, no habría equivalente con la extensión e intensidad exactas en castellano del vocablo *mugalari*;
- (d) unidades fraseológicas; consignas y eslóganes: *gora ETA*, ‘viva ETA’; *dispersiorik ez*, ‘no a la dispersión (de reclusos de ETA)’; *gora Euskadi askatuta*, ‘viva Euskadi libre’; *presoak kalera, amnistía osoa...*; colocaciones (*mendiko ahotsa*, ‘la voz de la montaña’; *Eusko gudariak*, ‘soldados vascos’, (título de una canción popular adoptada como himno por la izquierda *abertzale*’); locuciones, fórmulas sociales variadas, de augurio, de rechazo, de saludo: *ondo pasa*, ‘que lo pases bien, que te vaya bien’ e incluso la transcripción de la canción en euskera *Txoria txori* de Mikel Laboa.

Desde el punto de vista ortotipográfico, esta edición nos plantea un problema ya que esa cursivización adolece de cierta discontinuidad: no solo van en cursiva los “euskalerrismos” que muestran variedades diatópicas (ejemplo 20: detrás *nuestro*), sino que también se han cursivizado (pero no siempre y de ahí el problema) enunciados que muestran anacolutos o vocablos y expresiones antinormativos en castellano estándar, pero solo cuando pertenecen al registro menos elaborado, menos cuidado y más coloquial. Es decir, han sido cursivizados ejemplos de oralidad antinormativa, pero esa táctica no siempre es uniforme. Así, vemos en cursiva preposiciones, pronombres, vocablos, disfemismos, palabrotas, expresiones y unidades fraseológicas, ya sea en la variedad peninsular (ejemplo 19), ya sea en la variedad usada por los hablantes de esa zona (ejemplos del 20 al 26). No se han cursivizado, en cambio, palabras o expresiones en inglés ni algún calco o préstamo de otra lengua (ejemplo 27) que todavía no han sido acogidos por DRAE ni en el original ni en la traducción de Arpaia (ejemplo 28):

18 *cagiën diez* (‘me cago en diez’) o *cagiëndiós* (ARB, p. 232), ambas expresiones sirven para tabuizar ‘me cago en dios’;

19 Van detrás *nuestro* (ARB, p. 116) por ‘van detrás de nosotros’;



- 20 *Callaros* de una vez, oye (ARB, p. 174), en vez del normativo ‘callaos’;
- 21 *Dejar* en paz al niño [...] Venga, *dejaros* de bobadas (ARB, p. 178), en vez de ‘dejad’ y ‘dejaos’ respectivamente;
- 22 Oye, pues *pasar* por la rampa. ¿Qué más os da? (ARB, p. 64) en vez del normativo ‘pasad’;
- 23 Volvió *al de* diez días (ARB, p. 44), que en español estándar sería: ‘volvió a los diez días’;
- 24 [...] si le *daría* la gana nos destruiría (ARB, p. 132), es decir, ‘si le diera la gana nos destruiría’.

Con traducciones de Arpaia:

- 25 Arantxa sufrió lo que llamamos un síndrome de cautiverio a causa de una oclusión de la arteria basilar (ARB, p. 82)
- 26 Aranxta ha avuto quella che chiamano una sindrome di looked-in a causa di un’occlusione nell’arteria (ARP, p. 74)
- 27 Los asistentes se iban repartiendo por las gradas como cuando hay partido de pelota (ARB, p. 187)
- 28 I presenti si distribuivano sui gradini come quando c’era una partita di *pelota*. (ARP, p. 181)

El problema estaría, pues, en que el uso de la cursiva para esa función demarcativa de variedades diatópicas vascas y de una diafasía antinormativa no es uniforme; así por ejemplo van en cursiva la palabra *mariskada* por estar escrita con la letra ka en vez de con la letra ce del término en español (*mariscada*), la palabra *mecagüendiós* con que se intenta transcribir el disfemismo «me cago en dios», etc., pero no van en cursiva: la palabra «tontolaba» (no lexicaliza en DRAE, aunque sí en DEA) o la palabra «folla» (sic) en el ejemplo:

- 29 [...] En su recorrido normal, el autobús habría seguido todo derecho hasta el Bulevar, que ahora está tomado por manifestante. La cuadrilla ve que es uno de la línea 5, con gente, no mucha, dentro. *Qué mala folla*, no era de los nuevos (ARB, p. 167).

Me parece extraño: si se ha cursivizado la adaptación ortográfica *mecagüendiós*, podría haberse hecho lo mismo con «qué *malafollá* / qué *mala follá*» u otras expresiones de esa variedad diatópica, por ejemplo colocaciones como «andar en bicicleta» que es propia del diasistema de esa zona, pues en el resto de la península se diría «montar en bicicleta», o decir «*la* hija» por «nuestra hija», etc., habría muchos ejemplos:

- 30 [...] Huele a gasolina y a asfalto húmedo, y él se hallaba consciente cuando lo sacaron de debajo de la furgoneta y eso fue como sacarlo de un cajón oscuro. No sabe quién lo sacó. El conductor sería, pues. (ARB, p. 176)

Esa última frase (*El conductor sería, pues*) es muy propia de la variedad diatópica del castellano hablado en el País Vasco, pero a diferencia de los casos mencionados precedentemente no ha sido cursivizada.

### USO DE LAS BARRAS

Según DRAE, la barra (/) como signo ortográfico auxiliar es utilizada en la escritura normativa del español para unir términos en los que existe alguna relación (*1000 €/mes*); para indicar la existencia de dos o más opciones posibles (*querido/a amigo/a*); para delimitar versos; para marcar algunas abreviaturas (*c/c* por cuenta corriente), etc. Aramburu hace un uso muy personal de este signo, sin espacio antes ni después de la barra y entre palabras no exactamentete sinónimas (ejemplos 32 y 33); se trata de un uso que, en mi opinión, refuerza su decisión de diluir las fronteras entre los diversos tipos de discurso referido (directo, indirecto o indirecto libre y directo e indirecto ligados). El uso de la barra en *Patria*, en mi opinión, nos hace ver que los enunciados pueden ser tanto pensamientos como frases verbalizadas y, de alguna manera, evidencia que los seres humanos nos representamos pensamientos hechos de palabras y que no podríamos recuperar las cadencias miméticas en la oralidad escrituralizada en una novela si no lo hiciéramos a través de nuestra percepción mental de palabras y signos que vemos ya escritos, como bien expresa Giovanna Rosa: con «palabras mudas, hechas de tinta».<sup>19</sup> Quizá las barras sean un modo de expresarle al lector que no hay un fuera y un dentro del pensamiento, que lo que se le representará en su imaginación no solo es algo que imaginará *mentalmente* al leer, sino que verá también con sus ojos las barras escritas en el texto:

- 31 Mira las imágenes y dice/piensa: no. A veces lo dice/piensa meneando un poco la cabeza en señal de rechazo (ARB, p. 17)
- 32 Guarda le immagini e dice/pensa: no. A volte lo dice/pensa scuotendo un po' la testa in segno di rifiuto (ARP, p. 11)
- 33 Escuchaba y atendía todo, y lo recordaba todo y quería hablar/responder/protestar/pedir y no podía (ARB, p. 191)
- 34 Sentiva e capiva tutto, e ricordava tutto e voleva parlare/rispondere/protestare/chiedere e non poteva (ARP, p. 185)

<sup>19</sup> GIOVANNA ROSA, *Il patto narrativo. La fondazione della civiltà romanzesca in Italia*, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori, 2008, p. 288. Véase también SARA SULLAM, *La mente in-diretta*, en «il verri», LVI (2014).

Hay otras disimetrías (¿siempre inevitables?) de puntuación, en el siguiente ejemplo la cursiva está solo en el texto italiano. Como vimos en los ejemplos de los apuntes del personaje-escritor en la novela *Años lentos* (ver *supra*) Aramburu llama *sincopada* a la frase que corta o deja sin terminar; no siempre Arpaia se anima a mantener esta estrategia:

- 35 Ella pidió una infusión de manzanilla. La paella le había dejado un regusto aceitoso y. (ARB, p. 133)
- 36 Lei ordinò una camomilla. La paella le aveva lasciato un retrogusto oleoso e pesantezza di stomaco. (ARP, p. 127)

Opino que en el ejemplo anterior habría sido mejor dejar la frase inconcluida, pues en la de Arpaia se pierde el acercamiento a la conversacionalidad.

### PARÉNTESIS

En cuanto al uso aramburiano del paréntesis, vemos diversas funciones. Además del uso canónico del paréntesis, hay capítulos en los que su frecuencia de aparición aumenta. A menudo se utiliza para hacer comprender al lector que aunque el párrafo siga en tercera persona se está pasando ya a la voz de un personaje. Arantxa, la hija de Miren, tendrá un accidente que la deja en silla de ruedas y solo podrá comunicarse lingüísticamente a través de un iPad. Cuando se trata de la voz de Arantxa, el aumento del uso del paréntesis quizá sea para hacer entrar al lector en la sensación de alguien que no puede comunicar más que a través de su iPad: tal vez Aramburu da al paréntesis la función de mostrar pensamientos que el personaje no puede verbalizar con voz. En el segmento que transcribo a continuación tenemos una voz narrante que cuenta que Miren está dando de comer a su hija Arantxa; se da paso, de nuevo sin transición, a la voz interior de Arantxa que rememora cuando convenció a su hija Ainhoa para que la acompañara y se fueron de vacaciones a Mallorca, se recuerda así misma conduciendo un coche alquilado, minutos antes del accidente que la dejará paralítica; esta vez el paréntesis nos hace notar pensamientos que Arantxa no desea verbalizar ante su hija:

- 37 El coche que habían alquilado se le figuraba en su recuerdo, mientras mordisqueaba sin ganas la pechuga de pollo que le había cortado su madre en trozos pequeños, una burbuja de felicidad. Ella al volante; Ainhoa, con gafas de sol en el asiento de al lado, intercambiando con el móvil mensajes de texto en su mal inglés (si me hicieras caso y estudiaras) con un chico alemán al que había conocido en la playa y del que se había enamorado perdidamente. (ARB, p. 87)
- 38 L'auto che avevano noleggiato se la raffigurava nel ricordo, mentre mordicchiava un petto di pollo che la madre le aveva tagliato a pezzi piccoli, come una bolla di felicità. Lei al volante; Ainhoa, con gli occhiali da sole sul sedile accanto, a scambiare con il cellulare messaggi nel suo pessimo inglese (se mi dessi retta e studiasse) con un ragazzo tedesco che aveva conosciuto sulla spiaggia e del quale si era perdutoamente innamorata (ARP, p. 81)

### 3.2 ONOMATOPEYAS, RIMAS, FRASES FAMOSAS

Las onomatopeyas de *Patria* en la traducción de Arpaia suelen ser las mismas que en el original y, cuando no lo son, se entiende qué sonido imitan o qué sensación quieren producir en el lector, como por ejemplo la angustia que provoca el sonido reiterativo de una máquina (*chacachaca*) que aparece tres veces en el capítulo 12 (ejemplos 43-44), en el cual Taxto, sabiendo que Joxe Mari, el hijo de Joxian, está en contacto con gente que pertenece a ETA le pregunta a este si su hijo podría hacerle la mediación con gente etarra porque ha recibido de nuevo cartas amenazantes:

- 39 Y tlan, tlon, tlan, tlon, un chico y una chica manejaban cerca del estrado los palos de una *txalaparta* (ARB, p. 187)
- 40 E tlan, tlon, tlan, tlon, un ragazzo e una ragazza maneggiavano vicino al palco le bacchette di una *txalaparta* (ARP, p. 182)
- 41 Cada pestañeo, don, una campanada a muerto (ARB, p. 103)
- 42 Ogni battito, don, una scampanata a morto (ARP, p. 97)
- 43 Y del otro lado del río le llegaba el constante chacachaca de alguna máquina del taller [...] Igual te han mandado sin darse cuenta la carta del año que viene. Chaca-chaca [...] Me parece una buena idea. Chaca-chaca [...] Joxe Mari no es de ETA, ¿eh? ¡Qué va a ser! [...] es un tontolaba y un gandul. Ha dejado el trabajo y Miren dice que se habrá pirado a correr mundo con los amigos. Igual anda ahora por América. Chaca-chaca-chaca. (ARB, pp. 61-62)
- 44 E dall'altra parte del fiume arrivava il costante ciac-ciac di qualche macchina [...] «Magari ti hanno mandato senza rendersene conto la lettera dell'anno prossimo.» Ciac-ciac. [...] «Mi sembra una buona idea.» Ciac-ciac. [...] «Joxe Mari non è mica dell'ETA. Macché [...] è un deficiente e un fannullone. Ha lasciato il lavoro e Miren dice che se la sarà svignata per andare in giro per il mondo con gli amici. Magari adesso sarà in America». Ciac-ciac-ciac (ARP, pp. 55-56).

Aparecen en el texto algunas rimas que Arpaia resuelve rescribiéndolas en lengua original además de la traducción. Por ejemplo, el adjetivo *chivato* coloquialmente quiere decir 'delator'; Bittori un día ve una pintada en la que ese adjetivo, con "ortografía euskalerrizada", calumnia a su marido:

- 45 Habían aparecido pintadas en las paredes. Una de tantas: TXATO TXIVATO. Por la rima, supongo, pero el caso es difamar y meter miedo. (ARB, p. 82)
- 46 Erano compare delle scritte sui muri. Una fra le tante: TXATO TXIVATO, Txato spia. Per la rima, suppongo, ma serviva a diffamare e a fare paura (ARP, p. 76)

En el capítulo 41 (*Su vida en el espejo*), y en el capítulo 42 (*El asunto de Londres*) Arantxa, que sigue en silla de ruedas pero está un poco mejor, pide a su madre a través de su iPad que la lleve al baño, quiere estar sola ante el espejo y se nos transmite el monólogo interior ante su propia imagen en el que aparecen las famosas frases con que la madrastra del cuento *Blancanieves* interpela al espejo; Aramburu y Arpaia retoman las fórmulas del cuento en sus respectivas lenguas (*espejo, espejito / specchio delle mie brame*), aunque no de forma exactamente simétrica:

47 Espejito, espejito, dime cuándo, dime dónde, dime quién. (ARB, p. 195)

48 Specchio, specchio delle mie brame, dimmi, dimmi (ARP, p. 189)

49 No sé para qué se toma la molestia si le voy a dar de nuevo calabazas. Y se las pensaba dar, espejo querido (ARB, p. 197)

50 Non so perché si prende la briga se gli darò di nuovo il due di picche. E pensava darglielo, specchio delle mie brame (ARP, p. 191)

51 ¿Qué más? Espejo, qué curioso eres. (ARB, p. 203)

52 Che altro? Specchio, specchio, come sei curioso (ARP, p. 197)

#### 4 RESIDUOS TRADUCTIVOS DE LOS DIASISTEMAS LINGÜÍSTICOS

Partiremos del sintagma “puzzle de voces”, elegido por el propio autor, para reflexionar sobre las relaciones internas en esa polifonía textual, sobre los puntos de semejanza o divergencia entre la oralidad teatral y la escritura narrativa y sobre el inevitable residuo que implicaría la traducción a cualquier otra lengua de la escrituralidad de coloquios con la variante diatópica del español propio de personajes del País Vasco en muchas de las secuencias de esta novela, en este caso al italiano. Vimos anteriormente, un ejemplo de estructura elativizadora traducida al italiano por Bruno Arpaia de forma, en mi opinión, carente del mismo valor:

53 Eccola lì, la poverina. Va a infrangersi su di lui. Come si infrange un'onda sugli scogli. Un po' di schiuma e ciao. Non vede che non si prende nemmeno la briga di aprire la portiera? (4b') *Sottomessa, più che sottomessa.*

Si consideramos al traductor más como un actor que como un recreador, esto es, si lo viéramos como un actor que intentara interpretar con el mismo timbre y tono que marcaran en la oralidad la función pragmática (reprochar, reconvenir, echar en cara, etc.) con que se pensó el enunciado del texto original, para dar al lector italiano la idea de una inflexión de voz cuya función pragmática fuera similar a la del reproche del sintagma elativizador español, quizá habrían sido mejores traducciones del tipo:

54 *Schiava, schiava che non sei altro*

55 *Schiava, non c'è che dire*

#### 4.1 LAS CUESTIONES MÁS PROBLEMÁTICAS

Los problemas que tendrá que afrontar un traductor de *Patria* hacia otras lenguas se verán en la escrituralidad de diversos diasistemas; tendrían que ver, entre otras cuestiones, con las que ejemplifico a continuación.

- 1 Antinormatividad del diasistema del castellano hablado en el País Vasco respecto al castellano estándar, con estructuras no normativas evidenciadas (a menudo pero no siempre) en cursiva, observable por ejemplo en anacolutos, en enunciados de la variedad diatópica vasca en la morfosintaxis el léxico *tiragomas* (en vez de *tirachinas*), *cuadrilla* (en el resto de España se diría *pandilla*), agramaticalidades, léismos y usos erróneos del condicional o del infinitivo con función de imperativo:

56 La tapia, si la habrías hecho de cemento, no te pasa esto (ARB, p. 54: en esta ocasión el verbo en condicional no va en cursiva como otras veces)

57 Il muro, se l'avessi fatto di cemento, questo non ti succedeva (ARP, p. 48)

58 Y tu padre alguna vez les ayudó bajo mano (ARB, p. 101: léismo sin cursiva)

59 E tuo padre qualche volta li ha aiutati sottobanco (ARP, p. 94)

60 A todo el que se ponga en medio, estorbando el logro de nuestro objetivo como pueblo, hostia al canto. Aunque *sería mi aita, cagiëndiós* (ARB, p. 171)

61 «E a chiunque si metterà di traverso, ostacolando il raggiungimento del nostro obiettivo come popolo, legnate subito. Anche se *sarebbe* il mio *aita*, porca puttana.»

62 Ya lo ha dicho este –por Jokin–: Vamos de A a B y cuando lleguemos a B, a mí *dejarne* tranquilo. Me voy al monte, planto unos manzanos, pongo un gallinero y que os den por culo a todos (ARB, p. 171)

63 «L'ha già detto Jokin: andiamo da A a B e quando arriviamo, a me lasciatemi tranquillo. Me ne vado in campagna, pianto meli, costruisco un pollaio e affanculo tutti» (ARB, p. 165)

Arpaia ha traducido también *Años lentos* (*Anni lenti*, Guanda 2018) en la que se topa con cuestiones similares:

64 ¿Qué quieres –protestaba él– que me *colgaría* un rosario del cuello? (ARB, *Años lentos*, p. 158)

65 «Ma cosa volevi» protestava lui, «che mi *appendevo* un rosario al collo?» (ARP, *Anni lenti*, p. 162)

2. Fragmentación, suspensión / interrupción de la frase. Elipsis:

66 Se acordaba de que la noche anterior, antes de acostarse, la tarta todavía estaba entera en el frigorífico. Cuando se levantó por la mañana faltaba algo más de un cuarto. Su primera, por no decir su única sospecha: Joxe Mari, el tragón de la comarca. Porque su padre no creo yo que. ¿O sí? (ARB, p. 177)

67 Ricordava che la sera precedente, prima di andare a letto, la torta era ancora intera nel frigorifero. La mattina, quando si era alzata, ne mancava un po' più di un quarto. Il suo primo, per non dire l'unico sospetto: Joxe Mari, il più ingordo dell'intera regione. Perché il padre non credo che. Oppure sì (ARP, p. 171)

3. Marcadores, conectores, ordenadores pragmático-discursivos de la conversación coloquial. Serían demasiados (reforzadores, intensificadores, atenuadores, marcas de inicio, de progresión, de cierre, de control de contacto, concatenaciones, redundancias, rodeos, etc.) para escribir uno de cada ejemplo, bastará el uso en la oralidad de *total* cuando presenta un argumento reforzado en el que quien habla apoya su conclusión:

68 Escucha, Serapio. Quien no me quiera ver en el pueblo, que me pegue cuatro tiros como al Txato, porque pienso seguir viniendo tantas veces como me dé la gana. Total, lo único que podría perder, la vida, ya me lo (sic) rompieron hace muchos años (ARB, p. 121)

69 «Ascolta, Serapio. Chi non vuole vedermi in paese, mi spari quattro colpi come al Txato, perché penso di continuare a venire ogni volta che ne ho voglia. Alla fin fine, l'unica cosa che potrei perdere, la vita, me l'hanno già fatta a pezzi molti anni fa. (ARP, p. 115)

4. Neologismos creados por Aramburu. Son frecuentes los que el escritor inventa a través de participio presente usado como adjetivo (la cursiva es mía):



- 70 [...] pero apareció Joxian, pero apareció el Txato, pareja de mus en el bar, *amigos cenantes*, por lo general sabatinos, de la sociedad gastronómica y cicloturistas dominicales (ARB, p. 40)
- 71 [...] però era comparso Joxian, però era comparso il Txato, coppia al tavolo da gioco al bar, amici di cene, in genere al sabato, del circolo gastronomico e di biciclette domenicali (ARP, p. 32)
- 72 Brindaron bromistas, *unipensantes* (ARB, p. 171)
- 73 Brindarono allegri, unanimi (ARP, p. 165: aquí se pierde el estrambótico adjetivo inventado por Aramburu, Arpaia no ha querido arriesgar un *monopensante* o alguna creación similar)
- 5 Intensificación: repeticiones, estructuras elativizadoras, reiteraciones, estructuras ecoicas, escaleras por alo-repetición:
- 74 Dará un rodeo de la de Dios (ARP, p. 139)
- 75 Allungherà il tragitto di brutto (ARP, p. 133)
- 76 No tengo ni gorda de hambre (ARB, p. 114)
- 77 Non ho neanche un po' di fame (ARP, p. 108)
- 78 Es antes del servicio militar y él estudia medicina en Pamplona. Tiene fama de soso, de formal, de metido para adentro; en fin, lo que es un hombre serio-serio, para qué darle más vueltas. (ARB, p. 105)
- 79 È prima del servizio militare e lui studia medicina a Pamplona. Ha fama di essere poco vivace, responsabile, introverso; insomma quello che è, un uomo serio, inutile girarci intorno (ARP, p. 98)
- 80 a Venga, *aita*, no puede ser  
b ¿Qué no puede ser? (ARB, p. 178)
- «Dai, *aita*, non può essere»  
–«Cos'è che non può essere?» (ARP, p. 170)
- 81 Joxian solía intervenir conciliador y paternal, bueno, bueno, calma, mirando con pena al menor (ARB, p. 175)

- 82 Di solito Joxian interveniva conciliante e parterno, vabbe', vabbe', calma, guardando il figlio minore (ARP, p. 169)
- 83 Rana verbal, saltaba de un temita, semitema, subtema a otro (ARB, p. 118)
- 84 Rana verbale, saltellava da un argomentuccio, semiargomento, sottoargomento all'altro (ARP, p. 112)
- 85 En el mejor de los casos, según Xabier, Arantxa podrá deambular algún día [...] y no se descarta que en futuro logre fonar.  
¿Logre qué?  
Emitir voz (ARB, p. 84)
- 86 Nel migliore dei casi, secondo Xabier, Arantxa un giorno potrà deambulare [...] e non si esclude che in futuro potrà riprendere la fonazione.  
«Potrà che?»  
«Emettere suoni.» (ARP, p. 8)
- 6 Atenuación, estructuras suspendidas, elipsis, impersonalización del yo, despersonalización del tú:
- 87 Por fin, el hotel. Parado delante de la entrada, un autobús del que se estaban apeando algunas chicas que habían viajado en el mismo avión que ella. La madre que me. De haber estado más espabilada se podía haber ahorrado el dispendio del taxi. (ARB, p. 201)
- 88 Finalmente, l'hotel. Fermo davanti all'ingresso, un autobus di cui stavano scendendo alcune ragazzze che avevano viaggiato sul suo stesso aereo. Mannaggia a me. Fosse stata più sveglia, si sarebbe potuta risparmiare lo spreco del taxi (ARP, p. 195)
- 89 Desde niña, Arantxa se acostumbró a ir bien arreglada. No porque se lo mandara su madre, que también, sino por el gusto de gustar y verse/sentirse atractiva (ARB, p. 190)
- 90 Fin da bambina, Arantxa si era abituata a essere impeccabile. Non perché glielo ordinasse la madre, che pure lo faceva, ma per il piacere di piacere e di vedersi/sentirsi attraente. (ARP, p. 184)

- 91 *Que* no, que estas cosas pasan porque tienen que pasar o, como decía su madre, porque Dios o san Ignacio, en representación de Dios, así lo han querido. *Que* mala suerte, ¿por qué a mí? Etcétera. Tenía el rosario de quejas de los señalados por la adversidad (ja, ja, ja, no seas cínica, chavala), requeterrepetido en sus pensamientos. (ARB, p. 85)
- 92 No, queste cose non succedono perché devono succedere o, come diceva sua madre, perché Dio o sant’Ignazio, in rappresentazione di Dio, così hanno voluto. Che sfortuna, perché proprio a me?, eccetera. Aveva tutto il rosario delle lamentazioni dei perseguitati dalle avversità (ah ah ah: non essere cinica, ragazza) straripetuto in testa. (ARP, p. 79)

En esta última traducción creo que más que un “invitable” residuo, lo que hay es una sobreinterpretación. El hecho de haber añadido la negación (*non*) ante el verbo (*succedono*) constituye un exceso interpretativo: el párrafo se abre con un monólogo interior de Arantxa, quien ha perdido la movilidad y el habla –se comunica escribiendo con un dedo en un iPad– y creo que lo que lo que Aramburu expresa es que Arantxa piensa que de alguna manera «las cosas pasan porque tienen que pasar» aunque inmediatamente después de ese pensamiento escrituralizado y de nuevo sin frontera clara entre las voces llega una crítica: (*tenía el rosario de quejas de los señalados por la adversidad*) que es autocrítica si es ella quien se lo reprocha a sí misma o crítica al personaje de Arantxa por parte de la voz narrante si es un diálogo entre narrador y su creación. Pero lo que sí me parece claro es que de lo que se mofa interiormente (narrador o personaje) es del hecho de que Mirren creyera que es Dios a través de san Ignacio quien procurara que todo hubiera sucedido así. Arpaia, en cambio, parece expresar lo contrario.

- 93 Se habían ido de vacaciones a Cala Millor. ¿Quiénes? La madre y la hija. Dos semanas de agosto en un hotel económico sin vistas al mar, pero tampoco lejos de la playa. Endika, entonces 17 años, no quiso acompañarlas. *Que* no y que no. [...] ¿El matrimonio? Bah, a eso no se le podía llamar matrimonio. Una discusión seguía a otra. Días y más días sin dirigirse la palabra, intercambiando miradas de desprecio, odio, asco, cuando no había más remedio que mirarse. Pero los hijos. Pero las ataduras económicas. Pero la casa comprada entre los dos. Y los parientes, ¿qué dirán? (ARB, p. 86)
- 94 Erano in vacanza a Cala Millor. Chi? La madre e la figlia. Due settimane di agosto in un albergo economico senza vista sul mare, ma nemmeno lontano dalla spiaggia. Endika, allora diciassette anni, non era voluto andare con loro. No e poi no. [...] Il matrimonio? Bah, quello non lo si può chiamare matrimonio. Gorni e giorni senza rivolgersi la parola, scambiandosi sguardi di disprezzo, di odio, di disgusto, quando non c’era un’altra scelta che guardarsi. Ma i figli. Ma i vincoli economici. Ma la casa comprata insieme. E i parenti, cosa diranno? (ARP, p. 80)

- 95 [contexto: Nerea habla con su madre, Bittori y su hermano Xabier] También a mí me sobran los motivos para estar hecha polvo. Pero, mira, en Londres, la misma noche en que acordé con Quique vivir separados, me di una vuelta por la orilla del río. Me dije: ¿qué hago? ¿Me tiro al agua y adiós muy buenas, o busco una salida al laberinto en el que llevo mucho, demasiado tiempo metida? Y vi la corriente turbia [...] y concluí: qué leches, Nerea, levanta esa cara, no te resignes, vive, eso es, vive muchacha, aunque estés jodida, muévete, lucha, busca. (ARB, p. 131)
- 96 «Anch'io ho dei motivi in abbondanza per essere a pezzi. Però, guarda, a Londra, la stessa sera che mi sono accordata con Quique per vivere separati un periodo, ho fatto un giro sulla riva del fiume. Mi sono detta: che faccio? Mi busso in acqua e ciao, o cerco una via di uscita dal labirinto in cui mi trovo da molto, troppo tempo? [...] e ho concluso: che cazzo, Nerea, solleva quella faccia, non rassegnarti, vivi, sì, vivi, ragazza, anche se sei a pezzi, muoviti, combatti, cerca.» (ARP, p. 126)
- 7 Coloquialidad fraseológica, de muy diverso tipo, menos paremiológica que locucional, vemos traducidas locuciones verbales españolas por locuciones verbales en italiano (*dar calabazas / dare il due di picche; comerse una rosca / andare in bianco; ir al grano / andare al dunque*). A veces una palabra al traducir es convertida por Arpaia en locución (*sulfurarse / dare in escandescenze*) y otras sucede lo contrario; la locución española *mala leche* se traduce de formas diferentes según la función (*qué cara de mala leche / che faccia incazzosa* sería diferente de *viene o está de mala leche / viene o è incazzato...*). No habría espacio aquí para incluir un análisis más detallado. Diastráticamente encontramos discurso repetido jergal, argótico, propio de una coloquialidad no solo juvenil, sino de la propia de hablantes de mayor edad: la interjección eufemística *concho* es propia de hablantes poco jóvenes y tabuiza la más vulgar *coño*; *leche* o *leches* en diferentes locuciones, como la adverbial: *a toda leche* (que es usada por jóvenes y mayores); hay tabuizaciones que conviven con expresiones vulgares no tabuizadas (*joder; a tomar por culo*); *se usa* puto(s), puta(s) + sustantivo(s)/adjetivo(s) como intensificador, etc. Arpaia no siempre mantiene registros equivalentes, sobre todo en la coloquialidad propia de diágramas pertenecientes a la esfera juvenil, a veces aumenta la intensificación vulgarizadora y otras, la disminuye:
- 97 Anda, no me jodas ¿Tanto libro para aprobar inglés y matemáticas de churro? (ARB, p. 182)
- 98 «Dai, non ci credo. Tutto 'sto tempo per poi essere promosso in matematica e inglese per culo?» (ARP, p. 175)
- 99 ¿El motivo? Los libros o, como decía su padre con surcos cavilosos en la frente, los putos libros (ARB, p. 180)

100 Il motivo? I libri o, come diceva il padre con solchi cavillosi sulla fronte, quei maledetti libri (ARP, p. 174)

101 ¿Qué coño sabes tú de tristeza ni de nada? (ARB, p. 131)

102 Che accidente ne sai tu di tristezza o di altro? (ARP, p. 126)

103 Te han puesto fino, marido. Esto quizá te traiga suerte (ARB, p. 71)

104 «Ti hanno fatto pelo e contropelo, marito mio. Magari ti porta fortuna.» (ARP, p. 65)

No siempre Arpaia puede usar las mismas metáforas (ni metonimias) lexicalizadas, por ejemplo; en el diasistema español juvenil *mi viejo* se entiende como 'mi padre, pero en italiano «il mio vecchio» sería una traducción errónea; en una coloquialidad no exclusivamente juvenil *poner verde* en italiano se convierte *fare nero*:

105 Joder, cuánto la quería. Mi *aita*, mi viejo. (ARB, p. 141)

106 Cazzo, quanto le voleva bene. Il mio *aita*, mio padre. (ARP, p. 134)

107 Pero hablar con Ignacio, hacerle promesas, proponerle tratos, dirigirle súplicas y reproches (hay días que lo pone como hoja de perejil) es muy importante para ella (ARB, p. 77)

108 Però parlare con Ignazio, fargli promesse, proporgli accordi, rivolgerli suppliche e rimproveri (ci sono giorni che lo fa nero) è molto importante per lei (ARP, p. 71)

- 8 Enunciados de otras variedades diatópicas: (Colombia, Andalucía, etc.) Es imposible para Arpaia traducir enunciados de otras variedades diatópicas de forma que se perciba, no solo no podrá en el metatexto percibirse de qué lugar provienen, sino ni siquiera por ejemplo que la cortesía y las elecciones léxicas, por ejemplo, son muy diferentes de los diasistemas de los protagonistas vascos. Tenemos varios ejemplos en el diasistema que escrituraliza la forma de hablar de Celeste, la ciudadora que contrata Miren para que la ayude con Arantxa cuando esta queda impedida. Celeste es ecuatoriana de forma que en italiano se pierde la percepción de que se trata de un diasistema diatópicamente diverso. Veamos algunos casos en el ejemplo 109; el contexto es el siguiente: Miren en el hospital habla con Celeste quien responde usando palabras, fórmulas y expresiones que todos los hispanohablantes conocemos, pero que en España usamos menos (en vez de *obsequió* en el diasistema de un español peninsular se diría *regaló*; en vez de *linda*, se usaría *bonita* o si se

marca como habla juvenil, *chula*, etc.). Marcaré en cursiva las expresiones del diálogo entre Miren y Celeste que un hablante peninsular reconocería como propias de un hispanohablante no peninsular, pero cuya traducción al italiano perderá esa percepción:

- 109 – Oye, ¿tú sabes de dónde ha sacado mi hija la pulsera que lleva?  
 – Se la *obsequió* esta tarde un doctor. Es *linda* ¿verdad?  
 – Sí, muy *linda*. ¿Tú quieres decir que se la ha dado un enfermero?  
 – No, no. Vino un doctor, ignoro el nombre. *Nunca antes lo vi*. Y yo pensé que el doctor tal vez fuera un *allegado* de ustedes, pues vino *no más* que a ver a Arantxa y al cabo de unos minutos la besó con ternura en la mejilla y ella se mostró contenta y *dichosa* todo el tiempo [...]  
 – ¿No te habrás quedado por casualidad con el nombre del médico?  
 – Ay, pues *desdichadamente* no, señora Miren, *sino que* las fisioterapeutas lo llamaron varias veces doctor. Pero si usted quiere mañana *mismito* lo puedo averiguar. Era un doctor alto, ya con los *cabellos canosos por los costados y con lentes*. *Nunca antes yo lo vi* [...] (ARB, pp. 113-114)

## 5 A MODO DE CONCLUSIÓN

Mimesis, voz narrante, polifonía, punto de vista son conceptos que pueden constituirse en indicios del porqué de los tan frecuentes solapamientos de indicadores de discurso referido (como el verbo *dicendi*, etc.) y del constante estilo indirecto libre en *Patria*. ¿Quiere el autor hacer desaparecer el “papel mediador” de la voz narrante? ¿O se trata exactamente de lo contrario, esto es, de que quien lee perciba que la voz narrante media constantemente entre las voces interiores de los personajes cuyas vivencias narra? En mi opinión la elección de la polifonía reticular de Aramburu puede tener mucho que ver con la imposibilidad de encontrar responsabilidades monolíticas en las muertes causadas por el terrorismo etarra. En la novela leemos (e *imaginamos/vemos*, por escribirlo “aramburunianamente”) que Joxe Mari se convertirá en etarra, que de considerar asesinos a los miembros activos de ETA sus padres, sobre todo Miren, la madre, pasan a verlos como soldados (*gudaris*), como patriotas, que su hermano Gorka –el único de la familia que no solo habla euskera, sino que también lo escribe correctamente– busca refugio en la literatura, cultivando la creación de cuentos infantiles y para jóvenes intentando pasar desapercibido para sufrir menos la presión abertzale y poder huir de esa violencia nacionalista. Percibimos el dolor de Bittori, la viuda a la que “escuchamos” hablando tantas veces consigo misma y con su difunto marido; vemos la diferencia con que se viven su dolor los hijos de Bittori: Xabier, cuya “voz mental” también seguimos mientras habla con una foto de su padre y Nerea, quien llega a proponer como tentativa de superación del dolor a madre y hermano, que entren a formar parte en grupos de “justicia reparatoria” en el seno de los cuales se hace un esfuerzo por comprender el porqué de toda aquella demencia colectiva a través de conversaciones con los asesinos. Hasta la voz de la víctima, el Txato, es representada al lector *hablándole/hablándonos* después de muerto. Ante un tema tan complejo como el terrorismo etarra, un escritor, que ha vivido de cerca los

años más duros de la violencia nacionalista, ¿necesitaba la “doble voz” del estilo indirecto libre para fundir el *discurso* y el *pensamiento* que quiere representar? ¿Prefiere que desaparezca la diferencia entre voz narrante y voces de los personajes para dejar sentir su yo representado?

La “escrituralidad aramburiana” que ya empezó a manifestarse con *Los peces de la amargura* y que subsistía en *Años lentos* lleva trazas de constituirse en género propio; un “género de transición” entre la narración de hechos externos y la vivencia de los mismos que, sin abandonar el modo extradiegético, contiene una particular forma de “hablar desde dentro”, un género consciente de establecer un diálogo con el lector, transitando entre lo leído en silencio e imaginando visualmente las escenas como si se poseyeran unos auriculares que permitieran al lector oír la prosodia de las diversas voces. David Herman<sup>20</sup> propone superar las teorías sobre la excepcionalidad del estilo indirecto libre el cual se apartaría de lo ordinario por estar entre lo dicho y lo pensado pues, para él, no habría excepcionalidad ya que en su opinión no existe dualismo cartesiano alguno entre “una exterioridad” y “una interioridad” porque «la mente no es un espacio cerrado, sino que más bien [está] colocada *en* y constituida *por* estructuras materiales y sociales que proporcionan un andamio para el encuentro de las personas con el mundo». Se convierte de esta manera en fundamental la experiencia del lector al que la voz narrante de Aramburu parece querer implicar como oyente.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARAMBURU, FERNANDO, *Carta a los escritores vascos*, en «El país» (5 de diciembre de 2011), <https://elpais.com/diario/2011/12/05/cultura/1323039602,%20850215.html>. (Citato a p. 292.)
- *Años lentos*, Barcelona, Tusquets, 2012. (Citato a p. 291.)
- BOSQUE, IGNACIO y VIOLETA DEMONTE (eds.), *Gramática descriptiva de la Lengua Española*, Madrid, Espasa, 1999. (Citato a p. 296.)
- BUSTOS TOVAR, JOSÉ JESÚS, *De la oralidad a la escritura*, en *El español coloquial: actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral*, Almería, 23-25 de noviembre de 1994, ed. por LUIS MARÍA CORTÉS RODRÍGUEZ, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, 1995, pp. 9-28. (Citato a p. 290.)
- BUSTOS TOVAR, JOSÉ JESÚS DE (ed.), *Textualización y oralidad*, Madrid, Visor Libros, 2003. (Citato a p. 290.)
- COSERIU, EUGENIO, *Lecciones de lingüística general*, Madrid, Gredos, 1981. (Citato a p. 290.)
- *Gramática, semántica, universales*, Madrid, Gredos, 1987. (Citato a p. 290.)
- D'ORTONA, PIERNICOLA, *Il belletto e la cave à liqueurs*, en «Tradurre», XII (2017), <https://rivistatradurre.it/2017/05/il-belletto-e-la-cave-a-liqueurs-2/>. (Citato a p. 290.)
- ECO, UMBERTO, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2016. (Citato a p. 300.)

<sup>20</sup> En *ivi*, p. 16.



- GABILONDO, IÑAKI, *Hay que ganar a ETA la batalla del relato*, en «El País» (6 de septiembre de 2011), <https://elpais.com/politica/2011/09/06/videos/1315288476,%20398064.html>. (Citato a p. 293.)
- GARCÍA MOUTON, PILAR, *Lenguas y dialectos de España*, Madrid, Arco/Libros, 2002. (Citato a p. 302.)
- HERNÁNDEZ PARICIO, FRANCISCO, *Los dueños del relato*, en *Aspectos de la subjetividad del lenguaje*, ed. por DAVID SERRANO-DOLADER, MARGARITA PORROCHE BALLESTEROS y MARÍA ANTONIA MARTÍN ZORRAUINO, Zaragoza, Instituto Fernando el Católico, 2015, pp. 154-169. (Citato a p. 293.)
- LEVY, JIRI, *Translation as a Decision Making Process*, en *To Honor Roman Jakobson*, The Hague, Mouton, 1967, vol. II, pp. 1171-1182. (Citato a p. 291.)
- LÓPEZ SERENA, ARACELI, *Las limitaciones de la lingüística del código: ¿constricciones epistemológicas o escriptivismo velado?*, en *Estudios de la lengua e historiografía lingüística. Actas del III Congreso Nacional de la Lengua Española (Jaén, 27, 28, y 29 de marzo de 2003)*, ed. por CARMEN CAZORLA, Madrid, CERSA, 2005, pp. 255-264. (Citato a p. 289.)
- *Oralidad y escrituralidad en la recreación literaria del español coloquial*, Madrid, Gredos, 2007. (Citato a p. 289.)
- NARBONA JIMÉNEZ, ANTONIO, *Sobre evolución sintáctica y escritura-oralidad*, en *V Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Madrid, Gredos, 2002, pp. 133-158. (Citato a p. 289.)
- OESTERREICHER, WULF, *Lo hablado y lo escrito: reflexiones meteorológicas y aproximación a una tipología*, en *El español y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, Madrid, Veuuvuert Iberoamericana, 1996. (Citato a p. 289.)
- *Pragmática del discurso oral*, en *Oralidad y Argentinidad. Estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*, ed. por WALTER BRUNO BERG y MARCUS KLAUS SCHÄFFAUER, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1997, pp. 86-97. (Citato a p. 289.)
- OSIMO, BRUNO, *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, Milano, Hoepli, 2011. (Citato a p. 291.)
- PORTELA, EDURNE, *El eco de los disparos: cultura y memoria de la violencia*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016. (Citato a p. 292.)
- ROSA, GIOVANNA, *Il patto narrativo. La fondazione della civiltà romanzesca in Italia*, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori, 2008. (Citato a p. 305.)
- SULLAM, SARA, *La mente in-diretta*, en «il verri», LVI (2014). (Citato alle pp. 305, 317.)
- ZAPPA, CHIARA, en *Manuale del traduttore. Guida pratica con glossario*, ed. por BRUNO OSIMO, Milano, Hoepli, 2012.

## PAROLE CHIAVE

Discurso indirecto; narración; Fernando Aramburu; traducción; Bruno Arpaia; polifonía.

## NOTIZIE DELL'AUTRICE/AUTORE

María Nieves Arribas si è laureata in filologia romanza (Università di Salamanca), ottenendo di seguito un master in ELE (Università di Barcellona). Ha insegnato nelle università di Verona, Milano, Trieste e Bergamo. È attualmente professore associato di lingua spagnola all'Università dell'Insubria (Corso di laurea in Scienze della Mediazione Interlinguistica e Interculturale). I suoi interessi di ricerca riguardano questioni di lessicografia, fraseologia, apprendimento di L2, didattica di ELE e traduzione. Ha pubblicato diversi articoli di fraseologia, lessicografia, protoELE, terminologia, neologia, studio delle locuzioni, meccanismi cognitivi della categorizzazione linguistica, problemi traduttivi nelle lingue di specialità (*Reflexiones sobre la traducción en textos de interiorismo*, Aracne, 2011). Ha curato la fraseologia di diverse edizioni dei Dizionari Spagnolo-Italiano (Garzanti, 2007 e 2009) e ha recentemente pubblicato il carteggio tra Jorge Guillén e Vanni Scheiwiller (*Un epistolario inedito*, con prefazione di Cesare Segre, Aracne, 2014). I suoi ultimi studi si concentrano sui generi rappresentativi del discorso turistico responsabile e sostenibile, sulla modernizzazione del linguaggio giuridico, sul concetto di "escrituralidad" e sull'analisi critica dei procedimenti linguistici nella costruzione dell'identità in una prospettiva interculturale.

[maria.arribas@uninsubria.it](mailto:maria.arribas@uninsubria.it)


## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MARÍA NIEVES ARRIBAS, *El inevitable residuo traductivo en la novela Patria de Fernando Aramburu*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», x (2018), pp. 289–319.

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.



## UN HUXLEY ITALIANO NEL VENTENNIO FASCISTA\*

ELISA FORTUNATO – *Univeristà di Bari “Aldo Moro”*

Si propone qui la prima traduzione in italiano del saggio *Words and Behavior* (1936) di Aldous Huxley. La traduzione è introdotta da un breve saggio che prende in esame la fortuna in Italia della raccolta che include il saggio qui tradotto (*The Olive Tree and Other Essays*) e si concentra sulle ragioni che indussero la casa editrice Laterza ad omettere nell'edizione italiana del 1939 (unica edizione della raccolta a tutt'oggi) proprio il saggio *Words and Behavior*.

The proposed contribution is the first Italian translation of *Words and Behaviour* (1936) by Aldous Huxley. The translation will be introduced by a short essay tracing an outline of the socio-cultural context within which, in 1939, the Laterza publishing house decided to publish Ada Prospero Gobetti's translation of *The Olive Tree and Other Essays* while concurrently expunging the translation of *Words and Behaviour*.

Dino Alfieri, Ministro della Cultura Popolare, decretava nella circolare n. 1135 del 26 marzo 1938 che:

1. A datare dal 1° aprile c.a. soltanto questo Ministero potrà autorizzare la diffusione in Italia delle traduzioni straniere; 2. Gli Editori possono inviare a questo Ministero direttamente o a mezzo della Prefettura, nella lingua originale, i libri che intendono tradurre in italiano; 3. Questo Ministero farà conoscere all'Editore – tramite la Prefettura competente – il suo giudizio nel termine più breve; 4. È data facoltà agli Editori di presentare le opere anche in bozze nella traduzione italiana; [...].<sup>1</sup>

Se fino al 1934 il regime aveva imposto il *nihil obstat* alla pubblicazione di testi italiani e stranieri e nel 1937 l'attenzione si era concentrata sul sequestro di opere di contenuto *indiscutibilmente* pericoloso; con questa circolare la morsa della censura si stringeva, imponendo, con l'obbligo di invio al Ministero, una sorta di censura preventiva da parte degli editori stessi.

Iniziava così una nuova e difficile stagione dell'attività editoriale italiana, fatta di tagli e manipolazioni, di traduzioni addomesticanti, riflesso diretto del *patronage* che le sottendeva.<sup>2</sup>

La scorrevolezza, l'addomesticamento di un testo tradotto da un lato assicurava la fruibilità del testo e dunque la sua vendibilità e, al contempo, era uno strumento di potere che permetteva al regime di passare al setaccio, per così dire, la letteratura straniera in Italia. Ciononostante, è interessante notare come, anche alla fine degli anni Trenta, l'Italia fosse il paese europeo che traduceva il maggior numero di romanzi stranieri.<sup>3</sup> Nella

\* La traduzione presenta il testo a fronte, di conseguenza si invita a stampare il contributo fronte/retro o a visualizzare il pdf con la modalità delle pagine affiancate.

1 GIORGIO FABRE, *Fascism, Censorship and Translation*, in *Modes of Censorship and Translation. National Context and Diverse Media*, a cura di FRANCESCA BILLIANI, Manchester, St. Jerome Publishing, 2007, pp. 27-59, p. 28.

2 FRANCESCA BILLIANI, *Culture nazionali e narrazioni straniere. Italia 1903-1943*, Firenze, Le Lettere, 2007, p. 202.

3 CHRISTOPHER RUNDLE, *Publishing Translations in Fascist Italy*, Bern, Peter Lang, 2010, pp. 4-5.

letteratura straniera risiedeva la possibilità di sfuggire alla marginalità culturale e di far parte in quell'élite culturale europea che decretava i nuovi canoni del gusto.<sup>4</sup>

In questa fitta rete di censura, auto-censura, vedibilità e potenzialità culturale, si inserisce l'attività editoriale della casa editrice Laterza.

Il progetto culturale della "Gius. Laterza & Figli" era il frutto della collaborazione tra Giovanni Laterza e Benedetto Croce. Il filosofo d'Italia aveva suggerito la linea editoriale:

[...] Credo poi che fareste bene ad astenervi, almeno per ora, dall'accettare libri che sono romanzi, novelle e letteratura amena; e ciò per comparire come un editore con una fisionomia determinata: ossia come editore di libri politici, storici, di storia artistica, di filosofia, ecc...: editore di roba grave. (AL, AA,<sup>5</sup> 4 giugno 1902)

Pubblicare solo «roba grave» nell'intento di istruire e, in un certo senso, *creare* la classe dirigente di un paese, formare quegli intellettuali che si sarebbero dovuti fare promotori di una riforma culturale e morale nel paese.<sup>6</sup> Tale riforma era immaginabile solo all'interno di un più vasto contesto europeo: la pubblicazione di autori italiani, dunque, era sempre affiancata da quella di autori stranieri, contribuendo così a quel processo di sprovvincializzazione della cultura italiana e di resistenza culturale alla omologazione fascista.

La funzione politica delle traduzioni nel catalogo Laterza durante il fascismo è indubitabile. Tradurre da altre lingue negli anni Trenta in Italia significava scegliere un'apertura all'altro da sé spesso formalmente osteggiata dal potere governativo.

In particolare, Croce incoraggiò sempre Laterza alla traduzione di testi inglesi per sfuggire all'anglofobia del regime che, dal 1935, aveva vietato il commercio in Italia dei libri di tutti i paesi 'sanzionisti'. L'editore barese, senza esitazioni, diede alle stampe saggi e *pamphlets* dall'indubbio significato politico che, più d'una volta, lo misero al centro dell'attenzione censoria fascista. L'*Areopagitica. Discorso per la libertà della stampa* di John Milton, *Esperienza e vita morale. Conversazioni con Boswell* di Samuel Johnson, la *Breve storia del mondo* di H.G. Wells e *L'albero d'olivo. Saggi su atteggiamenti e realtà spirituali* di Aldous Huxley sono i titoli di letteratura inglese scelti dal filosofo e dai traduttori nel tentativo di portare avanti quel progetto culturale che vedeva nell'intreccio tra cultura e politica l'unica via possibile alla formazione di un pensiero critico in Italia.

Del 5 maggio 1939 (AL, AA) è la risposta affermativa di Ada Prospero a tradurre «un volumetto di Huxley» e già il 3 settembre dello stesso anno, da Meana, la Prospero scrive: «giovedì scorso Le ho spedito da Torino il manoscritto della versione di Huxley col nuovo titolo, [...] Non so se in questo momento metterà mano alla stampa: preferisco comunque che il manoscritto sia in mano sua». (AL, AA)

Le *paure* della Prospero sono legate alle contingenze storiche: il 3 settembre la Francia e l'Inghilterra avevano dichiarato guerra alla Germania, e il libro di Huxley, *The Olive*

4 FRANCESCA BILLIANI, *Traduzioni e identità nazionale nell'Italia degli anni Venti e Trenta*, in «La fabbrica del libro», X/2 (2004), <http://www.fondazionemondadori.it/cms/culturaeditoriale/201/20042>, p. 3.

5 L'Archivio Laterza (sigla: AL) si compone di due sezioni: l'Archivio Autori (sigla AA) che conserva le lettere autografe inviate dagli autori e traduttori all'editore barese e i Registri Copia Lettere (sigla RCL) che contengono le lettere inviate dall'editore agli autori, traduttori e intellettuali con cui corrispondeva.

6 DANIELA COLI, *Croce, Laterza e la cultura europea*, Bologna, Il Mulino, 1983, p. 23.

*Tree*, non era solo «intelligente, grazioso, piacevole» (AL, AA), come Croce aveva scritto a Laterza forse per eludere una censura preventiva, ma aveva in sé quella qualità eversiva, cifra delle pubblicazioni Laterza durante gli anni del regime.

Aldous Huxley aveva già scritto *Brave New World* (pubblicato in italiano dalla Mondadori nella collana *Medusa* nel 1933) e del 1937 è il parere di lettura per Mondadori di Lorenzo Gigli sulla raccolta di saggi *Ends and Means* in cui il *lettore* sconsiglia la traduzione e pubblicazione della raccolta perché:

Anzitutto per il contenuto del libro, serrata critica politica e morale del mondo d'oggi condotta da un punto di vista rigidamente ispirato ai principi democratici e alle ideologie pacifiste e umanitarie che formano tanta parte della mentalità inglese [...]. Siamo ancora alla fratellanza universale, alla Lega delle Nazioni, e alle pregiudiziali contro i governi autoritari e alle dittature.<sup>7</sup>

Forse per timore di incorrere in un simile *parere di lettura*, Ada Prospero, nel tradurre *The Olive Tree*, omette due saggi: *Writers and Readers* e *Words and Behavior*. Sono due silenzi non neutri.<sup>8</sup> Il primo saggio, che è anche quello che apre la raccolta, si concentra sulla letteratura:

that vast corpus of literature which is not even intended to have any positive effect upon the reader – all that doughy, woolly, anodyne writing that exist merely to fill a gap of leisure, to kill the time and prevent thought, to deaden and diffuse emotion.

We read, most of the time, not because we wish to instruct ourselves, not because we long to have our feelings touched and our imagination fired, but because reading is one of our bad habits, because we suffer when we have time to spare and no printed matter with which to plug the void.<sup>9</sup>

Huxley punta il dito proprio verso quella letteratura «amena» promossa dal regime. Il saggio continua delineando il confine tra «propaganda letteraria» e le «circostanze» che la determinano:

Since the war two well-written and persuasive pieces of propaganda have figured among the very best of best-sellers – I refer to Remarque's *All Quiet on the Western Front*, and H.G. Wells's *Outline of History*. In Europe and America many millions of people read the German's indictment of war and the Englishman's plea for internationalism. With what results? It is hard indeed to say. All that we can be sure of is that nationalistic feeling was never so acutely inflamed as it is to-day and the expenditure on armaments never higher. Once more, circumstances have been more effective in moulding men's minds than conscious literary propagandists.<sup>10</sup>

7 PIETRO ALBONETTI, *Non c'è tutto nei romanzi. Leggere romanzi stranieri in una casa editrice negli anni '30*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1994.

8 MARIA TYMOCZKO e EDWIN GENTZLER (a cura di), *Translation and Power*, Amherst/Boston, University of Massachusetts Press, 2002.

9 ALDOUS HUXLEY, *The Olive Tree and Other Essays*, London, Chatto&Windus, 1936, p. 2.

10 *Ivi*, pp. 10-11.

L'attacco al nazionalismo scagliato da Huxley per mano, per così dire, di Wells non sarebbe di certo passato inosservato, nel 1938, a un regime che proprio in quegli anni stava intensificando la sua lotta all'internazionalismo e all'europeismo.

Il ragionamento di Huxley si fa ancor più *pericoloso* nel finale, quando l'autore, dopo aver descritto gli effetti prodotti dalla letteratura d'immaginazione sui lettori ne elenca un ultimo, il più impalpabile: la capacità delle parole non solo di esprimere il pensiero ma, addirittura, di forgiarlo. La loro natura evocativa e creatrice insieme:

Words have the power to support, to buttress, to hold together. And are at the same time moulds, into which we pour our own thought – and it takes their nobler and more splendid form – at the same time channels and conduits into which we divert the stream of our being – and it flows significantly towards a comprehensible end. [...] In words men find a new universe of thought and feeling, clearer and more comprehensible than the universe of daily experience. The verbal universe is at once a mould for reality and a substitute for it, a superior reality. And what props the mind, what shores up its impending ruin, is contact with this superior reality of ordered beauty and significance.<sup>11</sup>

Le parole hanno, per Huxley, una duplice funzione: da una parte creano il mondo, dall'altra sono le uniche custodi di una bellezza ormai andata in frantumi.

L'importanza delle parole nella loro funzione creatrice è oggetto di analisi del terzo saggio della raccolta, *Words and Behaviour*, che qui proponiamo per la prima volta in traduzione italiana: «Inappropriate and badly chosen words vitiate thought and lead to wrong or foolish conduct».<sup>12</sup>

Parole imprecise possono condurre gli uomini a scelte superficiali e ad azioni tremende:

Consider, for example, the case of war. War is enormously discreditable to those who order it to be waged and even to those who merely tolerate its existence. Furthermore, to developed sensibilities the facts of war are revolting and horrifying. To falsify these facts, and by so doing to make war seem less evil than it really is, and our own responsibility in tolerating war less heavy, is doubly to our advantage. By suppressing and distorting the truth, we protect our sensibilities and preserve our self-esteem. Now, language is, among other things, a device which men use for suppressing and distorting the truth. Finding the reality of war too unpleasant to contemplate, we create a verbal alternative to that reality, parallel with it, but in quality quite different from it.<sup>13</sup>

La parola 'guerra' è esemplare: il significato di tale parola è odioso. Odioso per tutti, per chi la ingaggia e per chi la tollera. Una verità troppo dolorosa da nominare, tanto che l'uomo, in particolare l'uomo di governo, fa quello che tutti vogliono che faccia: distorce la realtà dei fatti con le parole. Crea un racconto della verità che attenua la colpa condivisa:

<sup>11</sup> *Ivi*, pp. 40-41.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 83.

<sup>13</sup> *Ivi*, pp. 83-84.



We protect our minds by an elaborate system of abstractions, ambiguities, metaphors and similes from the reality we do not wish to know too clearly; we lie to ourselves, in order that we may still have the excuse of ignorance, the alibi of stupidity and incomprehension, possessing which we can continue with a good conscience to commit and tolerate the most monstrous crime.<sup>14</sup>

Nella attenta lettura della guerra e del racconto della guerra, Huxley non sarebbe mai passato dalle strette maglie della censura fascista, solo tre anni dopo la guerra d’Etiopia, alle soglie della Seconda Guerra Mondiale e nello stesso anno in cui furono promulgate le leggi razziali.

Quella che viene chiamata *zero translation*<sup>15</sup> è, forse, la manipolazione più violenta di un testo letterario. E così la scelta di Laterza, di Croce e di Ada Prospero di non tradurre l’intera raccolta di saggi del poliedrico scrittore inglese ha in sé l’eternità delle cicatrici.

E in questa cicatrice risiede la memoria di quel ragionamento sulla lingua che ha accompagnato Aldous Huxley per tutta la sua vita letteraria. Da *Words and Behavior*, appunto, a *Words and Their Meanings* del 1940, fino al 1959, anno in cui dedicò una delle diciannove lezioni tenute a Santa Barbara proprio al *Language and Human Behavior*.

Huxley ritornò ossessivamente sul rapporto tra lingua, pensiero, realtà ed etica intessendo quella che, *a posteriori*, può essere definita una vera e propria teoria, se non addirittura filosofia, del linguaggio che non mancò di nutrire e informare anche la sua scrittura d’invenzione.

Non è certo un caso che John the Savage di *Brave New World*, il suo romanzo più conosciuto, dia inizio alla sua impossibile eppure inevitabile rivolta nel momento esatto in cui trova il libro delle *Complete Works of William Shakespeare*. Da questo ritrovamento in poi, *The Savage* impara davvero ad amare l’amore del *Romeo and Juliet*, a provare la rabbia del *Merchant of Venice* e la gelosia di *Othello*; impara ad odiare: «and somehow it was as though he had never really hated Popé before; never really hated him because he had never been able to say how much he hated him»,<sup>16</sup> proprio come aveva imparato *Caliban* a maledire: «You taught me language, and my profit on’t/Is I know how to curse. The red plague rid you/For learning me your language» (*The Tempest*, I.ii. 364-366).

## I TRADURRE HUXLEY

*Words and Behavior* è un saggio scorrevole, costituito di una *pars destruens*, in cui Huxley sottolinea i limiti del linguaggio politico e della propaganda e di una *pars construens*, luogo (letterario, s’intende) deputato a custodire il segreto per oltrepassare tali confini e accedere a nuove, inedite categorie di pensiero: *Politics can become moral only on one condition: that its problems shall be spoken of and thought about exclusively in terms of concrete reality*.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 85.

<sup>15</sup> TYMOCZKO e GENTZLER, *Translation and Power*, cit., pp. xx-xxi.

<sup>16</sup> ALDOUS HUXLEY, *Brave New World*, London, Penguin Random House, 2007, p. 114.

<sup>17</sup> HUXLEY, *The Olive Tree and Other Essays*, cit., p. 89. La convinzione che il linguaggio debba essere una proiezione diretta della realtà non stupisce in una cultura, quale è quella anglosassone, che, almeno da Loc-

La baconiana linearità del ragionamento e la scelta di un lessico limpido e *taginbile* hanno rappresentato, in traduzione, le stelle polari cui fare sempre riferimento. Si è scelto un periodare piano, prevalentemente paratattico, quasi sovrapponibile all'inglese dell'originale, a meno dei necessari adattamenti sintattici indispensabili alla comprensibilità in italiano. Si è cercato di non alterare la *coherence* e la *cohesion* del saggio originale; in particolare, il legame lessicale coesivo, rappresentato dai termini di area semantica afferente psicologia e alla psicoanalisi, non è stato alterato al fine di una traduzione più scorrevole, nella convinzione che l'autore affidasse proprio a tali termini, che indicano il legame indissolubile tra psiche, pensiero e linguaggio, il senso ultimo e più profondo della sua *teoria*.

---

ke in poi, ha sempre avuto un atteggiamento decisamente empiristico che porta a rapportarsi ai problemi tenendo ben presente il legame con la realtà fattuale.



*WORDS AND BEHAVIOR BY ALDOUS HUXLEY*

Words form the thread on which we string our experiences. Without them we should live spasmodically and intermittently. Hatred itself is not so strong that animals will not forget it, if distracted, even in the presence of the enemy. Watch a pair of cats, crouching  
5 on the brink of a fight. Balefully the eyes glare; from far down in the throat of each come bursts of a strange, strangled noise of defiance; as though animated by a life of their own, the tails twitch and tremble. With aimed intensity of loathing! Another moment and surely there must be an explosion. But no; all of a sudden one of the two creatures turns away, hoists a hind leg in a more than fascist salute and, with the same fixed and focused  
10 attention as it had given a moment before to its enemy, begins to make a lingual toilet. Animal love is as much at the mercy of distractions as animal hatred. The dumb creation lives a life made up of discreet and mutually irrelevant episodes. Such as it is, the consistency of human characters is due to the words upon which all human experiences are strung. We are purposeful because we can describe our feelings in rememberable words,  
15 can justify and rationalize our desires in terms of some kind of argument. Faced by an enemy we do not allow an itch to distract us from our emotions; the mere word *enemy* is enough to keep us reminded of our hatred, to convince us that we do well to be angry. Similarly the word *love* bridges for us those chasms of momentary indifference and boredom which gape from time to time between even the most ardent lovers. Feeling  
20 and desire provide us with our motive power; words give continuity to what we do and to a considerable extent determine our direction. Inappropriate and badly chosen words vitiate thought and lead to wrong or foolish conduct. Most ignorances are vincibile, and in the greater number of cases stupidity is what the Buddha pronounced it to be, a sin. For, consciously, or subconsciously, it is with deliberation that we do not know or fail to  
25 understand—because incomprehension allows us, with a good conscience, to evade unpleasant obligations and responsibilities, because ignorance is the best excuse for going on doing what one likes, but ought not, to do. Our egotisms are incessantly fighting to preserve themselves, not only from external enemies, but also from the assaults of

## PAROLE E MODO DI AGIRE DI ALDOUS HUXLEY

Le parole formano la trama su cui intessiamo le nostre vite. Senza di esse vivremmo di attimi e di spasmi. Anche l'odio più intenso sarà dimenticato dagli animali, se distratti, persino in presenza del nemico. Osservate due gatti sul punto di ingaggiare battaglia. Negli occhi un lampo di odio, nel profondo delle gole tuona uno strano, soffocato gorgoglio di sfida, come animate di vita propria, le code si rizzano e vibrano. E con quanta intensità indirizzano il loro odio! Ancora un istante e di sicuro ci sarà un'esplosione. E invece no, all'improvviso una delle due creature si gira, solleva la zampa posteriore in una sorta di saluto fascista e, con la stessa concentrazione attenta e mirata che ha dedicato un istante prima al suo nemico, inizia a pulirsi leccandosi. L'amore degli animali è alla mercé delle distrazioni quanto il loro odio. Le mute creature vivono una vita di eventi irrilevanti e discontinui; dunque, la tenacia del sentire umano è dovuta alle parole che cuciono insieme le nostre vite. Abbiamo una meta da raggiungere perché sappiamo descrivere i nostri sentimenti con parole che possiamo ricordare, perché sappiamo giustificare e razionalizzare i nostri desideri con una qualche forma di ragionamento. Di fronte a un nemico non permettiamo che niente ci distraga dalle nostre emozioni; la sola parola *nemico* ci basta a tener vivo il ricordo del nostro odio, a convincerci che facciamo bene a provare rancore. Allo stesso modo, la parola *amore* è il ponte che supera quegli abissi di momentanea indifferenza e noia che si spalancano, di tanto in tanto, anche tra gli amanti più appassionati. Il sentimento e il desiderio ci danno forza e motivazione, ma sono le parole a dare continuità a ciò che facciamo e, per certi versi, a determinare la nostra direzione. Parole inappropriate o scelte male corrompono il pensiero e ci fanno agire in modo sconsiderato o erroneo. Per gran parte la nostra ignoranza può essere colmata e, nella maggior parte dei casi, la stupidità è ciò che Buddha ha definito *peccato* poiché, consciamente o inconsciamente il nostro non sapere o non capire è un'azione deliberata – perché la mancata comprensione ci permette di fuggire i doveri poco piacevoli e le responsabilità con la coscienza pulita, l'ignoranza è la miglior scusa per continuare a fare ciò che vogliamo, ma non dovremmo, fare. Il nostro egotismo lotta continuamente per salvaguardarsi non

25 inconsciamente ] Nell'originale: *subconsciously*. Huxley dà qui inizio a una trama coesiva di termini afferenti all'area semantica della psicoanalisi inseriti in un contesto (e in un co-testo) non specialistico. Si è scelto di tradurli con il corrispettivo italiano più in uso nella lingua comune, ad eccezione di *egotism* e dei suoi derivati, poiché 'egotismo' ed 'egoismo', l'equivalente semantico più prossimo, conservano ancora oggi significati non del tutto sovrapponibili.

28 egotismo ] Anche qui, l'autore sceglie un termine che dall'Ottocento aveva assunto un'accezione psicologica. Questa parola ha una storia relativamente recente: innanzitutto, non si tratta di una voce di diretta derivazione latina, come si potrebbe pensare, ma è un latinismo dotto che ci è giunto tramite la mediazione dell'inglese. Il termine deriva proprio dall'inglese *egotism* coniato dal giornalista Joseph Addison, che usò per la prima volta sia questo termine astratto nel 1714, sulle pagine del suo quotidiano letterario «The Spectator», per riferirsi a quegli scrittori che ricorrevano troppo spesso al pronome di prima persona singolare nei loro scritti. Il termine *egotismo* si è poi diffuso nel corso dell'Ottocento con un'accezione psicologica più complessa rispetto a quella originaria. Oggi risulta incluso in alcuni dizionari di psicologia e viene classificato nei dizionari di lingua appunto come termine tecnico di questa disciplina, dove indica un comportamento con caratteristiche patologiche.

the other and better self with which they are so uncomfortably associated. Ignorance is  
 30 egotism's most effective defense against that Dr. Jekyll in us who desires perfection; stu-  
 pidity, its subtlest stratagem. If, as so often happens, we choose to give continuity to our  
 experience by means of words which falsify the facts, this is because the falsification is  
 somehow to our advantage as egotists.

Consider, for example, the case of war. War is enormously discreditable to those who  
 35 order it to be waged and even to those who merely tolerate its existence. Furthermore, to  
 developed sensibilities the facts of war are revolting and horrifying. To falsify these facts,  
 and by so doing to make war seem less evil than it really is, and our own responsibility in  
 tolerating war less heavy, is doubly to our advantage. By suppressing and distorting the  
 40 truth, we protect our sensibilities and preserve our self-esteem. Now, language is, among  
 other things, a device which men use for suppressing and distorting the truth. Finding  
 the reality of war too unpleasant to contemplate, we create a verbal alternative to that  
 reality, parallel with it, but in quality quite different from it. That which we contem-  
 plate thenceforward is not that to which we react emotionally and upon which we pass  
 our moral judgments, is not war as it is in fact, but the fiction of war as it exists in our  
 45 pleasantly falsifying verbiage. Our stupidity in using inappropriate language turns out,  
 on analysis, to be the most refined cunning.

The most shocking fact about war is that its victims and its instruments are indi-  
 vidual human beings, and that these individual human beings are condemned by the  
 monstrous conventions of politics to murder or be murdered in quarrels not their own,  
 50 to inflict upon the innocent and, innocent themselves of any crime against their enemies,  
 to suffer cruelties of every kind.

The language of strategy and politics is designed, so far as it is possible, to conceal  
 this fact, to make it appear as though wars were not fought by individuals drilled to mur-  
 der one another in cold blood and without provocation, but either by impersonal and  
 55 therefore wholly non-moral and impassible forces, or else by personified abstractions.

Here are a few examples of the first kind of falsification. In place of *cavalrymen* or  
*foot-soldiers* military writers like to speak of *sabres* and *rules*. Here is a sentence from a  
 description of the Battle of Marengo: «According to Victor's report, the French retreat  
 was orderly; it is certain, at any rate, that the regiments held together, for the six thousand  
 60 Austrian sabres found no opportunity to charge home.» The battle is between sabres in  
 line and muskets in Echelon—a mere clash of ironmongery.

On other occasions there is no question of anything so vulgarly material as iron-

solo dai nemici esterni, ma anche dagli assalti del nostro *io* migliore al quale è, sfortunatamente, intrecciato. L'ignoranza è la difesa più efficace che l'egotismo ha contro il Dr. Jekyll che è in noi e che aspira alla perfezione; la stupidità, il suo stratagemma più subdolo. Se, come così spesso accade, scegliamo di dare coerenza alla nostra vita con parole che manipolano i fatti, ciò accade perché la manipolazione viene, in qualche modo, a nostro vantaggio.

Considerate, ad esempio, la guerra. La guerra è un atto indicibilmente vergognoso sia per chi la dichiara sia per chi ne tollera la possibilità. Inoltre, per le sensibilità evolute, le azioni di guerra sono rivoltanti e spaventose. Manipolare queste azioni e, così facendo, far sembrare la guerra meno orribile di quanto essa non sia e la nostra responsabilità nel tollerarla meno infamante ha un doppio vantaggio: quando mettiamo sotto silenzio e distorciamo la verità, tuteliamo le nostre sensibilità e salvaguardiamo la nostra autostima. Dunque, il linguaggio è, tra le altre cose, uno strumento che l'uomo usa per distorcere e obliterare la verità. Poiché la realtà della guerra è troppo sgradevole da accettare, creiamo un racconto verbale alternativo a quella realtà, ad essa parallelo ma completamente diverso nella sostanza. Quella che osserviamo da quel momento in poi non è più la guerra che ci fa istintivamente orrore e che è moralmente inconcepibile, non è la guerra quale essa è nei fatti, ma è l'immagine della guerra edulcorata nel racconto deformante delle nostre parole. La nostra ottusità nell'usare un linguaggio impreciso si rivela, in ultima analisi, la più raffinata delle astuzie.

L'aspetto più sconvolgente della guerra è che sia chi ne è vittima sia chi ne è strumento/chi la subisce e chi la pratica è un essere umano, e questi esseri umani sono condannati dai mostruosi meccanismi politici a uccidere o ad essere uccisi per contese non loro, a sottomettere innocenti o, loro stessi non colpevoli di nessun crimine contro i nemici, a patire ogni tipo di efferatezza.

La lingua delle strategie politiche è pensata, per quanto possibile, per occultare questo aspetto, per far in modo che le guerre non sembrino combattute da individui addestrati per uccidersi l'un l'altro a sangue freddo e senza una ragione contingente, ma da forze impersonali e impassibili del tutto prive di morale o persino da astrazioni personificate.

Ecco alcuni esempi del primo tipo di manipolazione. Al posto di *soldati a cavallo* o di *fanti*, chi scrive di azioni militari preferisce parlare di *sciabole* e *fuclili*. Ecco una frase dalla descrizione della battaglia di Marengo: «Secondo il rapporto Victor, la ritirata francese fu ordinata; è certo, in ogni caso, che i reggimenti restarono uniti, poiché le seimila sciabole austriache non riuscirono a caricare». La battaglia tra le sciabole tutte allineate e gli scaglioni di moschetti diventa un mero scontro di ferraglia.

La stessa ferraglia che, in altre circostanze, diventa, senza esitazione, la più volgare e

46 l'immagine ] In inglese l'autore usa il termine *fiction* che ha in sé, nella sua radice la latina *factio*, la *finezza* necessaria al racconto. L'idea del *racconto* si è recuperata nel tradurre *verbiage*, letteralmente *frasario*, *lessico*, con *racconto*, appunto.



mongery. The battles are between Platonic ideas, between the abstractions of physics and mathematics. Forces interact; weights are flung into scales; masses are set in motion.  
 65 Or else it is all a matter of geometry. Lines swing and sweep; are protracted or curved; pivot on a fixed point.

Alternatively the combatants are personal, in the sense that they are personifications. There is *the enemy*, in the singular, making *his* plans, striking *his* blows. The attribution of personal characteristics to collectivities, to geographical expressions, to institutions, is  
 70 a source, as we shall see, of endless confusions in political thought, of innumerable political mistakes and crimes. Personification in politics is an error which we make because it is to our advantage as egotists to be able to feel violently proud of our country and of ourselves as belonging to it, and to believe that all the misfortunes due to our own mistakes are really the work of the Foreigner. It is easier to feel violently toward a per-  
 75 son than toward an abstraction; hence our habit of making political personifications. In some cases military personifications are merely special instances of political personifications. A particular collectivity, the army or the warring nation, is given the name and, along with the name, the attributes of a single person, in order that we may be able to love or hate it more intensely than we could do if we thought of it as what it really is: a  
 80 number of diverse individuals. In other cases personification is used for the purpose of concealing the fundamental absurdity and monstrosity of war. What is absurd and monstrous about war is that men who have no personal quarrel should be trained to murder one another in cold blood. By personifying opposing armies or countries, we are able to think of war as a conflict between individuals. The same result is obtained by writing  
 85 of war as though it were carried on exclusively by the generals in command and not by the private soldiers in their armies. («Rennenkampf had pressed back von Schubert.») The implication in both cases is that war is indistinguishable from a bout of fisticuffs in a bar room. Whereas in reality it is profoundly different. A scrap between two individuals is forgivable; mass murder, deliberately organized, is a monstrous iniquity. We  
 90 still choose to use war as an instrument of policy; and to comprehend the full wickedness and absurdity of war would therefore be inconvenient. For, once we understood, we should have to make some effort to get rid of the abominable thing. Accordingly, when we talk about war, we use a language which conceals or embellishes its reality. Ignoring the facts, so far as we possibly can, we imply that battles are not fought by soldiers, but  
 95 by things, principles, allegories, personified collectivities, or (at the most human) by opposing commanders, pitched against one another in single combat. For the same reason, when we have to describe the processes and the results of war, we employ a rich variety of euphemisms. Even the most violently patriotic and militaristic are reluctant to call a spade by its own name. To conceal their intentions even from themselves, they make use of

materiale delle cose. Le battaglie si svolgono tra idee platoniche, tra astrazioni della fisica o della matematica. Le forze interagiscono, i pesi vengon messi sulle bilance, le masse sono messe in moto. O, forse, è tutta una questione di geometria. Le linee oscillano e si spezzano, vengono allungate, curvate e fatte ruotare intorno un punto fisso.

Oppure, gli schieramenti vengono fatti sembrare persone nel senso che sono personificazioni. C'è il *nemico*, al singolare, che escogita il *suo* piano e spara i *suo*i colpi. Attribuire caratteristiche umane alla collettività, ad aree geografiche, a istituzioni diventa fonte, come vedremo, di continua confusione nel pensiero politico e causa di infiniti errori e crimini. La personificazione in politica è un errore che commettiamo perché va a nostro vantaggio di egotisti essere capaci di provare un orgoglio così violento verso il nostro paese e verso noi stessi che ne facciamo parte e il credere che tutte le disgrazie causate dai nostri errori siano, in verità, causate dallo Straniero. È più semplice provare sentimenti di violenza verso una persona che verso un'astrazione; da ciò deriva l'inclinazione alle personificazioni politiche. In alcuni casi le personificazioni militari sono semplici esempi di personificazioni politiche. Ad una specifica collettività, come la nazione belligerante o l'esercito, è dato il nome e, insieme al nome, le caratteristiche di un singolo individuo, affinché si possa essere capaci di amarlo o di odiarlo più intensamente di quanto potremmo fare se ce lo figurassimo per ciò che realmente è: un insieme di diversi individui. In altri casi, la personificazione è usata allo scopo di nascondere l'intrinseca assurdità e mostruosità della guerra. Ciò che è assurdo e mostruoso della guerra è che uomini che non hanno alcun rancore personale siano addestrati a uccidersi l'uno con l'altro a sangue freddo. Personificando eserciti o nazioni avversi, riusciamo a immaginare la guerra come un conflitto tra individui. Lo stesso risultato si ottiene descrivendo la guerra come fosse condotta esclusivamente dai generali al comando e non dai singoli soldati che compongono i loro eserciti («Rennenkampf ha respinto von Schubert»). Ne consegue, in entrambi i casi, che la guerra non sia molto diversa da una scazzottata in un bar mentre, in realtà, è qualcosa di profondamente diverso. Una lite tra due individui è perdonabile; l'omicidio di massa, deliberatamente organizzato, è una atrocità mostruosa. Eppure continuiamo a scegliere la guerra come strumento politico, comprendere a pieno la malvagità e l'assurdità della guerra sarebbe quantomeno sconveniente. Poiché, una volta compresa, dovremmo far qualcosa per liberarci da questa pratica abominevole. Di conseguenza, quando parliamo della guerra, usiamo un linguaggio che nasconde o edulcora la realtà. Ignorando i fatti, per quanto possibile, sottintendiamo che le battaglie non sono combattute da soldati, ma da cose, principi, allegorie, collettività personificate o, da più concreti comandanti nemici lanciati l'uno contro l'altro in un combattimento corpo a corpo. Per la stessa ragione, quando bisogna descrivere lo svolgersi della guerra e i suoi esiti, usiamo una gran varietà di eufemismi. Anche i più accanitamente patriottici e guerrafondai sono riluttanti

70 persone ] Non a caso Huxley usa l'inglese *personal*, dal latino *per* e *sonar* che significava *risuonare attraverso*, e *persona* era la maschera di legno portata sulla scena dagli attori nei teatri dell'antica Grecia e d'Italia.

100 picturesque metaphors. We find them, for example, clamoring for war planes numerous  
 and powerful enough to go and *destroy the hornets in their nests*—in other words, to go  
 and throw thermite, high explosives and vesicants upon the inhabitants of neighboring  
 countries before they have time to come and do the same to us. And how reassuring is  
 the language of historians and strategists! They write admiringly of those military ge-  
 105 niuses who know *when to strike at the enemy's line* (a single combatant deranges the  
 geometrical constructions of a personification); when to *turn his flank*; when to *execute*  
*an enveloping movement*. As though they were engineers discussing the strength of ma-  
 terials and the distribution of stresses, they talk of abstract entities called *man power* and  
*fire power*. They sum up the long-drawn sufferings and atrocities of trench warfare in the  
 110 phrase, *a war of attrition*; the massacre and mangling of human beings is assimilated to  
 the grinding of a lens.

A dangerously abstract word, which figures in all discussions about war, is *force*.  
 Those who believe in organizing collective security by means of military pacts against  
 a possible aggressor are particularly fond of this word. «You cannot,» they say, «have  
 115 international justice unless you are prepared to impose it by force.» «Peace-loving coun-  
 tries must unite to use force against aggressive dictatorships.» «Democratic institutions  
 must be protected, if need be, by force.» And so on.

Now, the word *force*, when used in reference to human relations, has no single, de-  
 finite meaning. There is the *force* used by parents when, without resort to any kind of  
 120 physical violence, they compel their children to act or refrain from acting in some parti-  
 cular way. There is the *force* used by attendants in an asylum when they try to prevent a  
 maniac from hurting himself or others. There is the *force* used by the police when they  
 control a crowd, and that other *force* which they used in a baton charge. And finally there  
 is the *force* used in war. This, of course, varies with the technological devices at the  
 125 disposal of the belligerents, with the policies they are pursuing, and with the particular  
 circumstances of the war in question. But in general it may be said that, in war, *force*

a dire *pane al pane e vino al vino* Per nascondere le loro intenzioni, anche a se stessi, usano metafore pittoresche. Li sentiamo, ad esempio, reclamare aerei da guerra a sufficienza per *stanare il nemico* – in altre parole, incendiare, lanciare bombe e liberare gas mortali contro gli abitanti dei Paesi vicini prima che essi possano fare la stessa cosa contro di noi. E quanto rassicurante sa essere la lingua degli storici e degli strateghi! Descrivono con ammirazione quei geni/gran cervelli che sanno *quando colpire il fronte nemico* (un solo uomo può distruggere la perfezione geometrica di una personificazione); quando *dar-si in ritirata*, quando *accerchiare il nemico*. Come fossero ingegneri che discutono sulla resistenza dei materiali e sulla pressione da esercitare, parlano di entità astratte come *potenza umana* e *potenza militare*, riassumono le estenuanti sofferenze e le atrocità della guerra di trincea nell'espressione: *guerra di logoramento*, massacrare e maciullare esseri umani non è altro che un *sacrificio necessario*.

Una parola pericolosamente astratta che figura in tutte le discussioni sulla guerra è *forza*. Amano questa parola soprattutto coloro che credono di poter organizzare la sicurezza della collettività attraverso patti militari contro un possibile aggressore. «Non si può», dicono, «avere la pace internazionale se non si è pronti a imporla con la forza», «i paesi pacifisti devono unirsi per combattere con la forza le minacciose dittature», «le istituzioni democratiche devono essere protette, in caso di necessità, con la forza», e così via...

Dunque, la parola *forza*, se usata in riferimento alle relazioni umane, non ha un unico e preciso significato. C'è la *forza* usata dai genitori quando, senza far ricorso ad alcun tipo di violenza fisica, fanno sì che i loro figli agiscano o non agiscano in una determinata maniera. C'è la *forza* utilizzata dagli infermieri in un istituto psichiatrico per trattenere un pazzo dal farsi male o dal fare male agli altri. C'è la *forza* che la polizia usa per arginare una folla e la *forza* che usa quando carica con lo sfollagente. E, infine, c'è la *forza* che si usa in guerra. Questa, ovviamente, varia al variare dei mezzi tecnologici posseduti dai belligeranti, della linea politica seguita e delle particolari circostanze della guerra in questione. In generale, però, si può dire che in guerra la parola *forza* connota la violenza

103 *pane al pane e vino al vino*] Huxley sceglie qui un'espressione idiomatica tutta inglese che racchiude insieme il senso italiano di «dire le cose come stanno» e l'immagine della guerra; infatti, *to call a spade by its own name* letteralmente vuol dire «chiamare un'arma col suo nome». Si è scelto, in traduzione, di perdere la metafora militare ma di mantenere il senso colloquiale dell'espressione idiomatica traducendola con un'espressione idiomatica italiana che avesse, per dirla con Nida, un *effetto equivalente* sui lettori italiani.  
105 *stanare il nemico*] In inglese: *Destroy the hornets in their nests*. Si è optato, nella traduzione, per un adattamento alla cultura di arrivo scegliendo un'espressione molto usata e comunque legata al mondo animale in italiano.

114 *sacrificio necessario*] In inglese, l'espressione *the grinding of a lens* è intraducibile in italiano, rende l'idea di «non è molto diverso dal molare una lente», Huxley sta dicendo che «massacrare e maciullare esseri umani» diventa paragonabile a un atto tecnico. Si è scelto di tradurre con l'italiano «sacrificio necessario», per conservare l'*idiom* dell'originale con un'espressione che in italiano è diventata così abusata da aver perso significato (molto simile alla *dead metaphors* di cui parlerà, dieci anni dopo Huxley, George Orwell nel saggio *Politics and English Language*).

126 *pazzo dal farsi male o dal fare male agli altri*] Ancora un riferimento alla psicoanalisi e ai disturbi psichiatrici.

connotes violence and fraud used to the limit of the combatants' capacity.

Variations in quantity, if sufficiently great, produce variations in quality. The *force* that is war, particularly modern war, is very different from the *force* that is police action, and the use of the same abstract word to describe the two dissimilar processes is  
 130 profoundly misleading. (Still more misleading, of course, is the explicit assimilation of a war, waged by allied League-of-Nations powers against an aggressor, to police action against a criminal. The first is the use of violence and fraud without limit against innocent and guilty alike; the second is the use of strictly limited violence and a minimum of  
 135 fraud exclusively against the guilty.)

Reality is a succession of concrete and particular situations. When we think about such situations we should use the particular and concrete words which apply to them. If we use abstract words which apply equally well (and equally badly) to other, quite dissimilar situations, it is certain that we shall think incorrectly.

140 Let us take the sentences quoted above and translate the abstract word *force* into language that will render (however inadequately) the concrete and particular realities of contemporary warfare.

«You cannot have international justice, unless you are prepared to impose it by force.» Translated, this becomes: «You cannot have international justice unless you are prepared, with a view to imposing a just settlement, to drop thermite, high explosives and  
 145 vesicants upon the inhabitants of foreign cities and to have thermite, high explosives and vesicants dropped in return upon the inhabitants of your cities.» At the end of this proceeding, justice is to be imposed by the victorious party—that is, if there is a victorious party. It should be remarked that justice was to have been imposed by the victorious party at the end of the last war. But, unfortunately, after four years of fighting, the temper  
 150 of the victors was such that they were quite incapable of making a just settlement. The Allies are reaping in Nazi Germany what they sowed at Versailles. The victors of the next war will have undergone intensive bombardments with thermite, high explosives and vesicants. Will their temper be better than that of the Allies in 1918? Will they be in a  
 155 fitter state to make a just settlement? The answer, quite obviously, is: No. It is psychologically all but impossible that justice should be secured by the methods of contemporary warfare.

The next two sentences may be taken together. «Peace-loving countries must unite to use force against aggressive dictatorships. Democratic institutions must be protected,

e i sotterfugi che i combattenti sono in grado di usare.

Le differenze di quantità, se significative, producono differenze di qualità. La *forza* della guerra, in particolare della guerra moderna, è molto diversa dalla *forza* di un'azione di polizia e l'uso della stessa parola astratta per descrivere due processi diversi è intimamente ingannevole – ancor più ingannevole, ovviamente, è il tentativo di assimilare la guerra ingaggiata dagli alleati della Lega delle Nazioni contro l'invasore a un intervento della polizia contro un criminale. La prima consiste nel ricorrere, senza remora, alla violenza e a sotterfugi contro innocenti e colpevoli senza distinzione alcuna; la seconda consiste nel far uso di una violenza limitata e di qualche sotterfugio rivolto esclusivamente contro il colpevole.

La realtà è una successione di particolari situazioni concrete. Se vogliamo riferirci a tali situazioni, dovremmo usare le parole particolari e concrete che possono descriverle; se usiamo parole astratte che si adattano ugualmente bene (e, dunque, ugualmente male) ad altre, sempre diverse, situazioni, è certo che anche la formulazione dei nostri pensieri sarà imprecisa.

Prendiamo ad esempio le frasi citate poc'anzi e traduciamone la parola astratta *forza* in modo che renda, seppur vagamente, la particolare e concreta realtà dell'attuale stato di guerra.

«Non esiste una giustizia internazionale, a meno che non la si imponga con la forza», in traduzione avremmo: «Non si può avere una giustizia internazionale a meno che, al fine di imporre tale giustizia, non si sia pronti a incendiare, lanciare bombe e liberare gas mortali contro gli abitanti delle città straniere e a ricevere in cambio incendi, bombardamenti e gas mortali contro gli abitanti delle nostre città». Alla fine di tutto questo, la giustizia dovrà essere imposta dal vincitore - ammesso che ci sia un vincitore -. Va sottolineato che la giustizia avrebbe dovuto essere imposta dai vincitori nell'ultima guerra ma, sfortunatamente, dopo quattro anni di combattimenti, la tempra dei vincitori era tale da renderli del tutto incapaci di stabilire un ordine che fosse giusto. Gli Alleati, nella Germania nazista, raccolgono ciò che hanno seminato a Versailles. I vincitori della prossima guerra avranno subito bombardamenti a tappeto, incendi e gas mortali. Resisterà la loro tempra più di quella degli Alleati nel 1918? Alla fine del conflitto saranno in grado di essere giusti? La risposta è, ovviamente, no: è razionalmente impossibile che i metodi della guerra contemporanea possano assicurare una qualsivoglia giustizia.

Le seguenti due frasi possono essere lette insieme: «I paesi pacifisti devono unirsi per combattere con la *forza* la minaccia delle dittature. Le istituzioni democratiche devono

145 imprecisa ] Del legame tra parola e pensiero e della manipolazione del linguaggio come strumento del potere parlerà, diffusamente, anche George Orwell. In particolare, sembra che l'allievo di Huxley dialoghi con il suo maestro nei saggi *New Words* (1940), *Politics and English Language* (1946) e *The Principles of Newspeak* (1948).

161 razionalmente ] Nell'originale, Huxley sceglie, ancora una volta, un termine che si riferisce alla psiche umana, *psychologically*.

160 if need be, by force.» Let us translate. «Peace-loving countries must unite to throw ther-  
 mite, high explosives and vesicants on the inhabitants of countries ruled by aggressive  
 dictators. They must do this, and of course abide the consequences, in order to preserve  
 peace and democratic institutions.» Two questions immediately propound themselves.  
 165 First, is it likely that peace can be secured by a process calculated to reduce the orderly  
 life of our complicated societies to chaos? And, second, is it likely that democratic in-  
 stitutions will flourish in a state of chaos? Again, the answers are pretty clearly in the  
 negative.

By using the abstract word *force*, instead of terms which at least attempt to describe  
 the realities of war as it is today, the preachers of collective security through military col-  
 170 laboration disguise from themselves and from others, not only the contemporary facts,  
 but also the probable consequences of their favorite policy. The attempt to secure ju-  
 stice, peace and democracy by *force* seems reasonable enough until we realize, first, that  
 this noncommittal word stands, in the circumstances of our age, for activities which can  
 hardly fail to result in social chaos; and second, that the consequences of social chaos are  
 175 injustice, chronic warfare and tyranny. The moment we think in concrete and particu-  
 lar terms of the concrete and particular process called *modern war*, we see that a policy  
 which worked (or at least didn't result in complete disaster) in the past has no prospect  
 whatever of working in the immediate future. The attempt to secure justice, peace and  
 democracy by means of a *force*, which means, at this particular moment of history, ther-  
 180 mite, high explosives and vesicants, is about as reasonable as the attempt to put out a fire  
 with a colorless liquid that happens to be, not water, but petrol.

What applies to the *force* that is war applies in large measure to the *force* that is re-  
 volution. It seems inherently very unlikely that social justice and social peace can be se-  
 cured by thermite, high explosives and vesicants. At first, it may be, the parties in a civil  
 185 war would hesitate to use such instruments on their fellow-countrymen. But there can  
 be little doubt that, if the conflict were prolonged (as it probably would be between the  
 evenly balanced Right and Left of a highly industrialized society), the combatants would  
 end by losing their scruples.

The alternatives confronting us seem to be plain enough. Either we invent and con-  
 190 scientiously employ a new technique for making revolutions and settling international  
 disputes; or else we cling to the old technique and, using *force* (that is to say, thermi-  
 te, high explosives and vesicants), destroy ourselves. Those who, for whatever motive,  
 disguise the nature of the second alternative under inappropriate language, render the  
 world a grave disservice. They lead us into one of the temptations we find it hardest to  
 195 resist—the temptation to run away from reality, to pretend that facts are not what they  
 are. Like Shelley (but without Shelley's acute awareness of what he was doing) we are  
 perpetually weaving



essere protette, se necessario, con la *forza*», traduciamo: «I paesi pacifisti si devono coalizzare e bombardare, incendiare e spargere gas mortali sugli abitanti dei Paesi governati da sanguinari dittatori. È un loro dovere e, ovviamente, devono sopportarne le conseguenze, per preservare la pace e le istituzioni democratiche». Sorgono spontanee due domande: primo, è possibile assicurare la pace attraverso un processo pensato per trasformare l'ordine della nostra complicata società in caos? E, in secondo luogo, è possibile che le istituzioni democratiche prendano piede in uno stato di caos? Ancora una volta le risposte sono evidentemente negative.

Nell'usare la parola astratta *forza* invece di vocaboli che almeno cerchino di descrivere la realtà della guerra per come è oggi, coloro che predicano la sicurezza collettiva attraverso la cooperazione militare occultano, a se stessi e agli altri, non solo la situazione contemporanea ma anche le possibili conseguenze della politica scelta. Il tentativo di garantire la giustizia, la pace e la democrazia attraverso la *forza* può sembrare ragionevole solo fino a quando non si realizza che, in primo luogo, questa parola così vaga, nella nostra epoca, sta a rappresentare attività che difficilmente non sfociano nel caos sociale e che, in secondo luogo, le conseguenze del caos sociale sono l'ingiustizia, uno stato di guerra permanente e la tirannia. Nel momento in cui pensiamo in termini concreti e particolari a quel processo concreto e particolare chiamato *guerra moderna*, ci accorgiamo che una politica che in passato ha funzionato (o che almeno non si è dimostrata un disastro completo) non ha alcuna possibilità di funzionare nel prossimo futuro. Il tentativo di garantire la giustizia, la pace e la democrazia attraverso la *forza*, che vuol dire, in questo particolare momento storico, lanciare bombe, appiccare incendi e spandere gas letali, è ragionevole quanto lo sarebbe il tentativo di spegnere un fuoco con un liquido incolore che, guarda caso, non è acqua ma petrolio.

Quel che si intende per *forza* in una guerra assomiglia molto a quel che si intende per *forza* in una rivoluzione. È, di fatto, molto improbabile che la giustizia e la pace sociale possano essere garantite da bombardamenti, incendi e gas letali. In un primo momento, potrebbe accadere che gli schieramenti in una guerra civile esitino nel fare uso di tali strumenti sui loro concittadini ma, senza dubbio, se il conflitto dovesse prolungarsi (come con molta probabilità accadrebbe tra le equipollenti Destra e Sinistra di una società industrializzata), le parti in causa finirebbero col perdere ogni scrupolo.

Le possibili alternative sono piuttosto evidenti: o si riesce ad inventare e ad impiegare coscientemente una nuova tecnica per fare una rivoluzione e appianare i conflitti internazionali o si resta ancorati alla vecchia tecnica dove usare la *forza* (cioè bombe, fuoco e gas letali) vuol dire autodistruggersi. Coloro i quali, per qualsivoglia motivo, nascondano la natura della seconda alternativa con un linguaggio inappropriato fanno al mondo un grave danno. Ci offrono una delle tentazioni a cui è più difficile resistere: la tentazione di scappare dalla realtà e fingere che i fatti non siano ciò che sono. Come Shelley (ma senza la acuta consapevolezza che aveva Shelley di ciò che stava facendo) noi siamo sempre in procinto di congedarci:

200 A shroud of talk to hide us from the sun  
Of this familiar life.

We protect our minds by an elaborate system of abstractions, ambiguities, metaphors and similes from the reality we do not wish to know too clearly; we lie to ourselves, in order that we may still have the excuse of ignorance, the alibi of stupidity and incomprehension, possessing which we can continue with a good conscience to commit and tolerate the most monstrous crimes:

210 The poor wretch who has learned his only prayers  
From curses, who knows scarcely words enough  
To ask a blessing from his Heavenly Father,  
Becomes a fluent phraseman, absolute  
And technical in victories and defeats,  
And all our dainty terms for fratricide;  
Terms which we trundle smoothly o'er our tongues  
215 Like mere abstractions, empty sounds to which  
We join no meaning and attach no form!  
As if the soldier died without a wound:  
As if the fibers of this godlike frame  
Were gored without a pang; as if the wretch  
220 Who fell in battle, doing bloody deeds,  
Passed off to Heaven translated and not killed;  
As though he had no wife to pine for him,  
No God to judge him

225 The language we use about war is inappropriate, and its inappropriateness is designed to conceal a reality so odious that we do not wish to know it. The language we use about politics is also inappropriate; but here our mistake has a different purpose. Our principal aim in this case is to arouse and, having aroused, to rationalize and justify such intrinsically agreeable sentiments as pride and hatred, self-esteem and contempt for  
230 others. To achieve this end we speak about the facts of politics in words which more or

200 Of this familiar life ] These lines are from Shelley's *Letter to Maria Gisborne*.

223 No God to judge him ] These lines are from Shelley's *Fears in Solitude Written in April 1798, during the Alarm of an Invasion*.

Un sudario di parole per ripararci dai raggi  
Di questa vita domestica.

205

Proteggiamo le nostre menti dalla realtà che non vogliamo conoscere troppo a fondo costruendo un elaborato sistema di astrazioni, ambiguità, metafore e similitudini; mentiamo a noi stessi per avere la scusa dell'ignoranza, l'alibi della stupidità e ottusità, con le quali possiamo continuare a commettere e a tollerare i più atroci crimini con la coscienza pulita:

210

Il povero sciagurato che ha imparato le sue sole uniche preghiere  
Dalle bestemmie, che a stento conosce parole a sufficienza  
Per chiedere una benedizione al suo Padre celeste,  
diviene un brillante oratore, esperto,  
assai competente in vittorie e sconfitte,  
e di tutte le nostre raffinate parole per dire fratricidio;  
parole che sciogliamo dolcemente sulle nostre lingue  
come mere astrazioni, suoni vuoti ai quali  
non associamo alcun sentimento e non attribuiamo alcuna forma!  
Come se il soldato morisse senza essere ferito,  
come se i fili di questa trama divina  
fossero cuciti senza dolore, come se lo sciagurato  
caduto in battaglia compiendo sanguinari atti,  
raggiungesse il Paradiso, trasmutato e non ucciso;  
come se non avesse una moglie che si logora per lui,  
e nessun Dio a giudicarlo!

215

220

225

230

La lingua che usiamo per parlare della guerra è imprecisa, la sua imprecisione è studiata per occultare una realtà così odiosa che non vogliamo nemmeno sentirla nominare. La lingua che usiamo per la politica è, anch'essa, imprecisa ma, in questo caso, sbagliamo con una diversa intenzione. Il nostro obiettivo principale è risvegliare e, dopo aver risvegliato, razionalizzare e giustificare alcuni sentimenti così intrinsecamente amabili come l'orgoglio, l'odio, la presunzione e il disprezzo degli altri. Per raggiungere questo scopo

235

207 Di questa vita domestica ] Nota dell'autore: «Questi versi sono tratti dalla "Lettera a Maria Gisborne" di Shelley». La traduzione è mia; cfr. PERCY BYSSHE SHELLEY, *The Poems of Shelley 1819-1829*, a cura di JACK DOVAN *et al.*, 3 voll., London e New York, Routledge, 2011, vv. 155-156, p. 448.

230 e nessun Dio a giudicarlo! ] Nota dell'autore: «Questi sono tratti da *Paure in Solitudine, scritte nell'aprile 1798, durante il pericolo di un'invasione* di Shelley». In realtà, i versi di *Fears in Solitude Written in April 1798, during the Alarm of an Invasion* sono di S.T. Coleridge. Probabilmente Huxley, studioso dalla cultura enciclopedica e dalla straordinaria memoria, ricorda questi versi, confondendone l'autore. La traduzione è mia.

less completely misrepresent them.

The concrete realities of politics are individual human beings, living together in national groups. Politicians—and to some extent we are all politicians—substitute abstractions for these concrete realities, and having done this, proceed to invest each abstraction with an appearance of concreteness by personifying it. For example, the concrete reality of which *Britain* is the abstraction consists of some forty-odd millions of diverse individuals living on an island off the west coast of Europe. The personification of this abstraction appears, in classical fancy-dress and holding a very large toasting fork, on the backside of our copper coinage; appears in verbal form, every time we talk about international politics. *Britain*, the abstraction from forty millions of Britons, is endowed with thoughts, sensibilities and emotions, even with a sex—for, in spite of John Bull, the country is always a female.

Now, it is of course possible that *Britain* is more than a mere name—is an entity that possesses some kind of reality distinct from that of the individuals constituting the group to which the name is applied. But this entity, if it exists, is certainly not a young lady with a toasting fork; nor is it possible to believe (though some eminent philosophers have preached the doctrine) that it should possess anything in the nature of a personal will. One must agree with T. H. Green that «there can be nothing in a nation, however exalted its mission, or in a society however perfectly organized, which is not in the persons composing the nation or the society... We cannot suppose a national spirit and will to exist except as the spirit and will of individuals.» But the moment we start resolutely thinking about our world in terms of individual persons we find ourselves at the same time thinking in terms of universality. «The great rational religions,» writes Professor Whitehead, «are the outcome of the emergence of a religious consciousness that is universal, as distinguished from tribal, or even social. Because it is universal, it introduces the note of solitariness.» (And he might have added that, because it is solitary, it introduces the note of universality.) «The reason of this connection between universality and solitude is that universality is a disconnection from immediate surroundings.» And conversely the disconnection from immediate surroundings, particularly such social surrounding as the tribe or nation, the insistence on the person as the fundamental reality, leads to the conception of an all-embracing unity.

A nation, then, may be more than a mere abstraction, may possess some kind of real existence apart from its constituent members. But there is no reason to suppose that it is a person; indeed, there is every reason to suppose that it isn't. Those who speak as though it were a person (and some go further than this and speak as though it were a personal god) do so, because it is to their interest as egotists to make precisely this mistake.

---

254 Whitehead ] Alfred North Whitehead (1861-1947). English philosopher and mathematician.

usiamo parole che, a volte più a volte meno, falsano i fatti politici.

Le realtà politiche sono fatte da singoli esseri umani che si aggregano in gruppi nazionali. I politici - e in un certo senso siamo tutti politici - sostituiscono a queste realtà astrazioni e, dopo aver fatto ciò, procedono e travestono le astrazioni da fatti concreti grazie alla personificazione. Per esempio, la realtà politica di cui la Gran Bretagna è l'astrazione è costituita di circa quaranta milioni di individui che vivono su un'isola a ovest dell'Europa. La personificazione di questa astrazione compare, vestita in foggia antica e con un tridente in mano, sulle nostre monete di rame e affiora, in forma verbale, ogni volta che parliamo di politica internazionale. La *Gran Bretagna*, astrazione di quaranta milioni di bretoni, è dotata di pensieri, sensibilità ed emozioni, addirittura di un sesso - poiché, checché ne dica John Bull, la nazione è sempre femmina.

Dunque, è ovviamente possibile che *Gran Bretagna* sia più di un semplice nome - un'entità che ha in sé dei tratti distinti da quelli dei singoli individui che costituiscono il gruppo al quale viene dato tale nome. Ma questa entità, se esiste, di certo non è una giovane donna con un tridente, né si può credere che - anche se alcuni eminenti filosofi hanno predicato tale dottrina - possa possedere qualcosa di simile alla volontà personale. Non si può non essere d'accordo con T.H. Green quando afferma che «non può esserci niente in una nazione, per quanto importante sia la sua missione, o in una società, per quanto perfettamente organizzata, che non siano le persone che compongono la nazione stessa o la società stessa [...]. Non possiamo immaginare uno spirito nazionale e una volontà [collettiva] se non come [la somma] degli spiriti e delle volontà dei singoli». Ma, nel momento in cui iniziamo a pensare seriamente al nostro mondo in termini di individui, ci ritroviamo a pensare per universali. «Le grandi religioni razionali», scrive il professor Whitehead, «sono il risultato di una coscienza religiosa che è universale, in opposizione alle religioni tribali, e anche a quelle sociali. Proprio perché universale, ha in sé la cifra della solitudine» (e avrebbe anche potuto aggiungere che, proprio perché solitaria, ha in sé un che di universale). «Il motivo di questo legame tra universale e solitudine è che l'universalità altro non è che distanza da tutto ciò che ci circonda». Ma, la distanza da tutto ciò che ci circonda, in particolare da ciò che ci circonda nella società, come la tribù o la nazione, l'insistere sull'individuo come realtà fondamentale, ci conduce all'idea di un'unità che include tutto.

Una nazione, allora, potrebbe essere più di una mera astrazione, potrebbe possedere una sorta di essenza slegata dai membri che la costituiscono. Ma non c'è alcun motivo di supporre che sia un individuo; al contrario, c'è motivo di credere che non lo sia. Chi ne parla come fosse un individuo (e alcuni si spingono addirittura oltre, parlandone come fosse una divinità individuale) lo fa perché è nel suo egotistico interesse compiere questo

248 John Bull ] John Bull è la personificazione della nazione del Regno di Gran Bretagna, creata da John Arbuthnot nel 1712.

261 Whitehead ] Nota dell'autore: «Alfred Whitehead (1861-1947). Filosofo e matematico inglese».

In the case of the ruling class these interests are in part material. The personification of the nation as a sacred being, different from and superior to its constituent members, is merely (I quote the words of a great French jurist, Leon Duguit) «a way of imposing  
270 authority by making people believe it is an authority de jure and not merely de facto.» By habitually talking of the nation as though it were a person with thoughts, feelings and a will of its own, the rulers of a country legitimate their own powers. Personification leads easily to deification; and where the nation is deified, its government ceases to be a mere convenience, like drains or a telephone system, and, partaking in the sacredness of the  
275 entity it represents, claims to give orders by divine right and demands the unquestioning obedience due to a god. Rulers seldom find it hard to recognize their friends. Hegel, the man who elaborated an inappropriate figure of speech into a complete philosophy of politics, was a favorite of the Prussian government. «Es ist,» he had written, «es ist der Gang Gottes in der Welt, das der Staat ist.» The decoration bestowed on him by  
280 Frederick William III was richly deserved.

Unlike their rulers, the ruled have no material interest in using inappropriate language about states and nations. For them, the reward of being mistaken is psychological. The personified and deified nation becomes, in the minds of the individuals composing it, a kind of enlargement of themselves. The superhuman qualities which belong to the  
285 young lady with the toasting fork, the young lady with plaits and a brass soutien-gorge, the young lady in a Phrygian bonnet, are claimed by individual Englishmen, Germans and Frenchmen as being, at least in part, their own. Dulce et decorum est pro patria mori. But there would be no need to die, no need of war, if it had not been even sweeter to boast and swagger for one's country, to hate, despise, swindle and bully for it. Loyalty to the  
290 personified nation, or to the personified class or party, justifies the loyal in indulging all those passions which good manners and the moral code do not allow them to display in their relations with their neighbors. The personified entity is a being, not only great and noble, but also insanely proud, vain and touchy; fiercely rapacious; a braggart; bound by no considerations of right and wrong. (Hegel condemned as hopelessly shallow all  
295 those who dared to apply ethical standards to the activities of nations. To condone and applaud every iniquity committed in the name of the State was to him a sign of philosophical profundity.) Identifying themselves with this god, individuals find relief from

errore.

Nel caso della classe dirigente, tali interessi sono in parte materiali. La personificazione della nazione come essere sacro, altro dai membri che la costituiscono e superiore ad essi, è meramente (cito le parole di un grande giurista francese, Léon Duguit) «un modo di imporre l'autorità facendo credere al popolo che sia un'autorità *de jure* e non meramente *de facto*». Riferendosi abitualmente alla nazione come fosse un individuo con pensieri, emozioni e desideri suoi propri, la classe dirigente di un paese legittima i propri poteri. La personificazione porta facilmente alla deificazione; e quando una nazione è deificata, il suo governo smette di essere una semplice necessità, come le fognature o il sistema telefonico e, prendendo parte alla sacralità dell'entità che rappresenta, pretende di dare ordini per diritto divino ed esige l'obbedienza incondizionata che si deve a una divinità. Chi governa un paese raramente ha difficoltà nel riconoscere chi la sostiene. Hegel, l'uomo che ha creato da una figura retorica inappropriata una perfetta filosofia politica, era un favorito del governo prussiano. «*Es ist*», aveva scritto, «*es ist der Gang Gottes in der Welt, das der Staat ist*». L'onorificenza che Federico Guglielmo III gli conferì fu più che meritata.

A differenza di chi governa, chi è governato non ha un interesse tangibile nell'usare un linguaggio inappropriato per riferirsi agli stati e alle nazioni; la ricompensa di tale imprecisione è psicologica. La nazione personificata e deificata diviene, nella mente degli individui che la compongono, una sorta di estensione di se stessi. Le qualità sovrumane che appartengono alla giovane signora con il tridente, alla giovane signora con la treccia e un *soutien-gorge* sdi ottone, alla giovane signora con berretto frigio sono rivendicate come proprie, almeno in parte, dai singoli inglesi, tedeschi e francesi: *Dulce et decorum est pro patria mori*. Eppure non ci sarebbe alcuna necessità di morire, alcun bisogno di ingaggiare guerra, se non fosse così dolce darsi arie e pavoneggiarsi per il proprio paese, odiare, disprezzare, truffare e prevaricare per esso. La lealtà verso la nazione personificata, o verso la classe o partito personificati, giustifica colui che è leale nell'indulgere in tutte quelle passioni che le buone maniere e il codice morale non gli permetterebbe di sfoggiare nelle relazioni con i vicini. L'entità personificata è un essere non solo grande e nobile ma anche follemente fiero, vacuo e suscettibile, un essere feroce e rapace, uno sbruffone senza la benché minima considerazione di ciò che è giusto o sbagliato (Hegel condanna come senza speranza tutti coloro che hanno osato applicare principi morali alla vita delle nazioni. Giustificare e perdonare ogni iniquità commessa in nome dello Stato era per lui

277 Léon Duguit ] Pierre Marie Nicolas Léon Duguit (Libourne, 4 febbraio 1859 – Bordeaux, 18 dicembre 1928) è stato un giurista francese. Fu fra gli iniziatori del movimento sociologico del diritto.

287–288 «*es ist der Gang Gottes in der Welt, das der Staat ist*» ] «Lo stato è l'ingresso di Dio nel mondo», cfr. GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Fenomenologia dello spirito*, trad. da ENRICO DE NEGRI, Firenze, La nuova Italia, 1973, p. 279. Huxley non completa la citazione che, in realtà, vede nello stato l'imperfezione umana, nella sua essenza di fallimento e splendore a un tempo: «Lo stato è l'ingresso di Dio nel mondo, certo esso sta nel mondo ed è quindi soggetto a svisamenti e ad errori».

296–297 *Dulce et decorum est pro patria mori* ] Orazio, *Odi*, III, 2, 13.



the constraints of ordinary social decency, feel themselves justified in giving rein, within  
duly prescribed limits, to their criminal proclivities. As a loyal nationalist or party-man,  
300 one can enjoy the luxury of behaving badly with a good conscience.

The evil passions are further justified by another linguistic error—the error of speaking  
about certain categories of persons as though they were mere embodied abstractions.  
Foreigners and those who disagree with us are not thought of as men and women  
like ourselves and our fellow-countrymen; they are thought of as representatives and, so  
305 to say, symbols of a class. In so far as they have any personality at all, it is the personality  
we mistakenly attribute to their class—a personality that is, by definition, intrinsically  
evil. We know that the harming or killing of men and women is wrong, and we are  
reluctant consciously to do what we know to be wrong. But when particular men and  
women are thought of merely as representatives of a class, which has previously been defined  
310 as evil and personified in the shape of a devil, then the reluctance to hurt or murder  
disappears. Brown, Jones and Robinson are no longer thought of as Brown, Jones and  
Robinson, but as heretics, gentiles, Yids, niggers, barbarians, Huns, communists, capitalists,  
fascists, liberals—whichever the case may be. When they have been called such  
names and assimilated to the accursed class to which the names apply, Brown, Jones and  
315 Robinson cease to be conceived as what they really are—human persons—and become  
for the users of this fatally inappropriate language mere vermin or, worse, demons  
whom it is right and proper to destroy as thoroughly and as painfully as possible. Wherever  
persons are present, questions of morality arise. Rulers of nations and leaders of  
parties find morality embarrassing. That is why they take such pains to depersonalize  
320 their opponents. All propaganda directed against an opposing group has but one aim:  
to substitute diabolical abstractions for concrete persons. The propagandist's purpose  
is to make one set of people forget that certain other sets of people are human. By robbing  
them of their personality, he puts them outside the pale of moral obligation. Mere  
symbols can have no rights—particularly when that of which they are symbolical is, by  
325 definition, evil.

Politics can become moral only on one condition: that its problems shall be spoken  
of and thought about exclusively in terms of concrete reality; that is to say, of persons.  
To depersonify human beings and to personify abstractions are complementary errors  
which lead, by an inexorable logic, to war between nations and to idolatrous worship

un segno di profondità filosofica). Identificandosi con questo dio, gli individui trovano sollievo dall'asfissiante decenza sociale, si sentono giustificati nel dare spazio, nei limiti prestabiliti, alle loro tendenze criminali. Da nazionalista o membro di partito leale, un uomo può provare il lusso di comportarsi male con la coscienza pulita. 310

Le tensioni malvagie sono giustificate, inoltre, da un errore linguistico: il parlare di certe categorie di persone come fossero semplici incarnazioni di idee astratte. Gli stranieri e tutti quelli che non sono d'accordo con noi non ce li figuriamo come uomini e donne come noi e immaginiamo i nostri sostenitori connazionali come dei semplici rappresentanti, cioè a dire meri simboli di una classe; dunque, se hanno una benché minima personalità, non è altro che la personalità che noi attribuiamo erroneamente alla classe cui appartengono - cioè una personalità malvagia per definizione. Sappiamo che ferire o uccidere uomini e donne è sbagliato e siamo consciamente riluttanti a fare ciò che sappiamo essere sbagliato ma, quando pensiamo a individui, uomini e donne, particolari come fossero meri rappresentanti di una classe che abbiamo già stigmatizzato come malvagia e che immaginiamo con le fattezze di un diavolo, allora la riluttanza a ferire o assassinare si dissolve. Brown, Jones e Robinson non sono più pensati come i singoli individui Brown, Jones e Robinson, ma come eretici, pagani, giudei, negri, barbari, unni, comunisti, capitalisti, fascisti, liberali - o quel che sono. Questi nomi, una volta diventati dispregiativi e assimilati alla classe sotto accusa, cessano di riferirsi a ciò a cui realmente si riferiscono - esseri umani - e diventano i referenti verbali, per chi usa questa lingua fatalmente imprecisa, di infimi vermi o, ancor peggio, demoni che vanno, giustamente e ferocemente, debellati. Ogniqualevolta vengano coinvolti degli esseri umani, sorge un problema etico. I capi di governo e i leader dei partiti trovano l'etica/morale imbarazzante, ed è questo il motivo per cui si impegnano tanto a spersonalizzare i loro oppositori. Qualunque propaganda diretta contro un gruppo nemico non ha che un unico obiettivo: sostituire alle persone concrete delle astrazioni diaboliche. Lo scopo di colui che fa propaganda è rendere un gruppo di persone dimentiche che un altro gruppo di persone sia fatto da esseri umani; deprivandoli della loro personalità, ci rende esenti da obblighi morali. Dei meri simboli non hanno alcun diritto - in particolare quando ciò che simboleggiano è, per definizione, il male. 315 320 325 330 335

La politica può diventare etica/morale/avere un'etica/morale solo ad una condizione: che le sue questioni siano dibattute e pensate esclusivamente in termini concreti; cioè a dire di individui. Spersonalizzare esseri umani e personificare astrazioni sono errori complementari che conducono con logica inesorabile alla guerra tra nazioni e al culto 340

322 Brown, Jones e Robinson ] Nomi propri molto comuni in Gran Bretagna. Huxley usa questo elenco di nomi propri per dare l'idea dell'individuo *qualunque*.

323-324 eretici, pagani, giudei, negri, barbari, unni, comunisti, capitalisti, fascisti, liberali ] L'autore sceglie tutti dispregiativi che si riferiscono a gruppi di persone: *Yids* era utilizzato in senso dispregiativo per indicare gli ebrei, *Niggers* per indicare le persone di colore, *Huns*, durante la seconda Guerra Mondiale, era il termine usato per insultare i tedeschi.

327 vermi ] *Vermin*: *verme*, ma anche *canaglia*.

330 of the State, with consequent governmental oppression. All current political thought is  
a mixture, in varying proportions, between thought in terms of concrete realities and  
thought in terms of depersonified symbols and personified abstractions. In the demo-  
cratic countries the problems of internal politics are thought about mainly in terms of  
concrete reality; those of external politics, mainly in terms of abstractions and symbols.  
335 In dictatorial countries the proportion of concrete to abstract and symbolic thought is  
lower than in democratic countries. Dictators talk little of persons, much of personified  
abstractions, such as the Nation, the State, the Party, and much of depersonified sym-  
bols, such as Yids, Bolshies, Capitalists. The stupidity of politicians who talk about a  
world of persons as though it were not a world of persons is due in the main to self-  
340 interest. In a fictitious world of symbols and personified abstractions, rulers find that  
they can rule more effectively, and the ruled, that they can gratify instincts which the  
conventions of good manners and the imperatives of morality demand that they should  
repress. To think correctly is the condition of behaving well. It is also in itself a moral act;  
those who would think correctly must resist considerable temptations.

idolatro dello Stato con la conseguente oppressione governativa. L'elaborazione politica contemporanea è una miscela, dalle proporzioni variabili, di pensiero in termini di realtà concrete e pensiero in termini di simboli spersonalizzati e astrazioni personificate. Nei paesi democratici i problemi di politica interna sono pensati principalmente in termini concreti; quelli di politica estera, principalmente in termini di astrazioni e simboli. Nei regimi dittatoriali il rapporto tra il pensiero concreto e il pensiero astratto e simbolico è inversamente proporzionale a quello esistente nei regimi democratici. I dittatori parlano poco di persone e molto di astrazioni personificate, come ad esempio la Nazione, lo Stato, il Partito e molto di simboli spersonalizzati, come i giudei, i bolscevichi, i capitalisti. La stupidità dei politici che parlano di un mondo fatto di singoli individui come se non fosse un mondo di persone è frutto, per lo più, della concentrazione su di sé. La classe dirigente comanda più facilmente in un mondo di finzione, di simboli e astrazioni personificate e il popolo può dare spazio a quegli istinti che le convenzioni, le buone maniere e gli imperativi morali reprimono. Il saper elaborare correttamente un pensiero vuol dire, in fondo, comportarsi bene, è un atto intrinsecamente etico: chi sa pensare bene sa resistere a qualsiasi tentazione.

---

349 bolscevichi ] Il termine *Bolshies* scelto dall'autore è il diminutivo, usato in senso dispregiativo, di *Bolsheviks*.

352 finzione ] Il *fictitious world* dell'originale ha in sé il doppio significato, intraducibile in italiano, di *mondo di finzione* e *mondo del racconto*. Huxley gioca sui binomi verità/racconto della verità, finzione/narrazione.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALBONETTI, PIETRO, *Non c'è tutto nei romanzi. Leggere romanzi stranieri in una casa editrice negli anni '30*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1994. (Citato a p. 323.)
- BILLIANI, FRANCESCA, *Traduzioni e identità nazionale nell'Italia degli anni Venti e Trenta*, in «La fabbrica del libro», x/2 (2004), <http://www.fondazionemondadori.it/cms/culturaeditoriale/201/20042>. (Citato a p. 322.)
- *Culture nazionali e narrazioni straniere. Italia 1903-1943*, Firenze, Le Lettere, 2007. (Citato a p. 321.)
- COLI, DANIELA, *Croce, Laterza e la cultura europea*, Bologna, Il Mulino, 1983. (Citato a p. 322.)
- FABRE, GIORGIO, *Fascism, Censorship and Translation*, in *Modes of Censorship and Translation. National Context and Diverse Media*, a cura di FRANCESCA BILLIANI, Manchester, St. Jerome Publishing, 2007, pp. 27-59. (Citato a p. 321.)
- HEGEL, GEORG WILHELM FRIEDRICH, *Fenomenologia dello spirito*, trad. da ENRICO DE NEGRI, Firenze, La nuova Italia, 1973. (Citato a p. 345.)
- HUXLEY, ALDOUS, *The Olive Tree and Other Essays*, London, Chatto&Windus, 1936. (Citato alle pp. 323-325.)
- *Brave New World*, London, Penguin Random House, 2007. (Citato a p. 325.)
- RUNDLE, CHRISTOPHER, *Publishing Translations in Fascist Italy*, Bern, Peter Lang, 2010. (Citato a p. 321.)
- SHELLEY, PERCY BYSSHE, *The Poems of Shelley 1819-1829*, a cura di JACK DOVAN, CIAN DUFFY, KEVIN ERVEST *et al.*, 3 voll., London e New York, Routledge, 2011. (Citato a p. 341.)
- TYMOCZKO, MARIA e EDWIN GENTZLER (a cura di), *Translation and Power*, Amherst/Boston, University of Massachusetts Press, 2002. (Citato alle pp. 323, 325.)

## PAROLE CHIAVE

Traduzione; Aldous Huxley; Saggio.

## NOTIZIE DELL'AUTRICE

Elisa Fortunato è ricercatrice dal 2012 di Lingua e Traduzione – Lingua inglese nell'Università degli Studi di Bari. Ha pubblicato saggi sulle fonti classiche e sulla fortuna dei *Gulliver's Travels* (in particolare, "Le scelte del traduttore. *I Viaggi di Gulliver* e il Fascismo", *Between Journal*, 2015) e la monografia "La Tracce del marinaio. Note ai *Gulliver's Travels* di Jonathan Swift" (Pensamultimedia, 2014). Si è occupata anche del rapporto tra storia e narrazione nella narrativa e nella saggistica inglese dell'Ottocento ("Passato e Futuro. Saggi sulla storia di Thomas Carlyle", *Adriatica DA*, 2011; "Dove duole il tempo. Note sullo stile di Thomas Carlyle", *Mesogea*, 2013). Si occupa anche di storia della traduzione e teoria della traduzione letteraria ("*Un'ordinata bellezza*. Le traduzioni della Casa Editrice Laterza durante il regime Fascista", in *Annali di Ca' Foscari*, 2016, "*Soprattutto non troppo genio*". *Breve storia della traduzione in Italia*, in *EQUILIBRIUM* (vol. XII), 2017, "*A Strange-disposed Time*": *Julius Caesar and Fascism*, in *Journal of the Wooden O*, Vol. 17) e ha tradotto il romanzo "Storia e avventure di un Atomo" di T.G. Smollett (2010). Dal 2006 traduce racconti della tradizione americana contemporanea per la rivista *Nuovi Argomenti* e per la casa editrice *Storie All Write*.

[elisa.fortunato@uniba.it](mailto:elisa.fortunato@uniba.it)


## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ELISA FORTUNATO, *Un Huxley italiano nel ventennio fascista*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», x (2018), pp. 321–351.

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.





## INDICE DEI NOMI «TICONTRE» X (2018)

Nell'indice sono registrate unicamente le occorrenze dei nomi presenti nelle citazioni bibliografiche e nella bibliografia finale degli articoli.

- Agamben, Giorgio, ix, x, xiv, III, II3  
Agazzi, Elena, 269, 273  
Aladino, Edinson, 87, 89  
Alba, Jimena, 171, 172, 179  
Albani, Paolo, 283, 285  
Albonetti, Pietro, 323, 350  
Albornoz, Aurora de, 35, 48  
Alvarez, Al, 122, 132  
Anagnostaki, Nora, 239, 255  
Andreoli, Vittorino, 24–26, 31  
Anedda, Antonella, 197, 199  
Angeli, Antonella, 23, 32  
Aramburu, Fernando, 291, 292, 317  
Arias, Arturo, 75, 89  
Aristoteles, viii, xiv, II6, 132, 181, 199
- Babb, Lawrence, x, xiv  
Balzac, Honoré de, 14, 17  
Bárberi Squarotti, Giorgio, 24, 27, 31  
Barbieri, Edoardo, 210, 212, 220, 236  
Barbisan, Léa, 10, 15, 17  
Bardini, Marco, 220, 236  
Barilli, Renato, 21, 31  
Barthes, Roland, 174, 179  
Bassein, Beth, 121, 132  
Bassnett McGuire, Susan, 283, 285  
Bataille, Georges, 3, 9, 17, 72, 89, II0, II3  
Batisti, Roberto, 184, 191, 199
- Battaglia, Salvatore, 283, 285  
Baudelaire, Charles, 6, 7, 9–13, 15, 17  
Bayle, Corinne, 53, 68  
Bazzocchi, Marco Antonio, 28, 31  
Beer, Marina, 236  
Bejel, Emilio, 83, 89  
Benjamin, Walter, 1–17, 272, 273  
Berardinelli, Alfonso, 188, 199  
Bergez, Daniel, 66, 68  
Bhabha, Homi, 142, 163  
Biasetti, Pierfrancesco, 184, 199  
Billiani, Francesca, 321, 322, 350  
Blasco, Javier, 40, 48  
Blosser, Silvianna, 122, 132  
Boerio, Giuseppe, 228, 236  
Boero, Pino, 284, 285  
Bollas, Christopher, 122, 134  
Bonaffini, Luigi, 138, 165  
Bond, Emma, 140, 163  
Borgna, Eugenio, 30, 31, 181, 198, 199  
Borja Rodríguez, María José, 99, 113  
Bortolotti, Gherardo, 183, 199, 200  
Bosque, Ignacio, 296, 317  
Bougault, Laurence, 60, 68  
Bourkhis, Rhida, 60, 68  
Brancati, Francesco, 184, 191, 199  
Bregola, Davide, 144, 164

- Brioni, Simone, 142, 164  
 Britzolakis, Christina, 121, 132  
 Broggi, Alessandro, 199, 200  
 Brooks, Peter, 251, 255  
 Buci-Glucksmann, Christine, 7, 17  
 Burratti, Simone, 191, 199  
 Burton, Robert, x, xiv, 116, 132  
 Bustos Tovar, José Jesús, 290, 317  
 Bustos Tovar, José Jesús de, 290, 317  
 Butler, Judith, 117, 132, 263, 273  
 Butti, Daniel, 86, 89
- Cabani, Maria Cristina, 236  
 Calvino, Italo, 273  
 Campanella, Tommaso, 206, 236  
 Cansinos Assens, Rafael, 45, 48  
 Caporossi, Sonia, 183, 199  
 Cardwell, Richard A., 43, 48  
 Carpi, Anna Maria, 184, 199  
 Carroll, Lewis, 280, 281, 285  
 Casali, Sergio, 190, 199  
 Casavola, Alessandro, 25, 31  
 Castellana, Riccardo, 258, 273  
 Castoldi, Massimo, 26, 31  
 Cazorla, Carmen, 289, 318  
 Ceronetti, Guido, 75, 89  
 Chatterjee, Ronjaunee, 14, 17  
 Chiappini, Gaetano, 177, 179  
 Ciavolella, Massimo, viii, ix, xiv, 44, 48,  
 182, 199  
 Coli, Daniela, 322, 350  
 Colombo, Asher, 138, 164  
 Comberiat, Daniele, 140, 163  
 Conte, Alessandra, 195, 199  
 Cortellessa, Andrea, 258, 273  
 Coseriu, Eugenio, 290, 317  
 Cottone, Margherita, 22, 31  
 Crocco, Claudia, 182, 183, 192, 195, 198,  
 199  
 Croce, Benedetto, 280, 285  
 Culler, Jonathan, 182, 199  
 Curi, Fausto, 25, 27, 31  
 Dadoun, Roger, 3, 17
- Dal Bianco, Stefano, 192, 197, 199  
 Dalègre, Joëlle, 252, 255  
 Daniélou, Alain, 87, 89  
 Dardano, Maurizio, 283, 285  
 Debreulle, Jean-Yves, 51, 68  
 Decaunes, Luc, 53, 57, 63, 68  
 Deleuze, Gilles, 142, 164, 279, 286  
 De Luca, Carmine, 284, 285  
 Demonte, Violeta, 296, 317  
 Detienne, Marcel y Vernant  
 Jean-Pierre, 80, 89  
 Detoma, Andrea, 193, 200  
 Devoto, Giorgio, 122, 134  
 Díaz Armas, Jesús, 108, 113  
 Didier, Béatrice, 121, 132  
 Di Dio, Tommaso, 195, 200  
 Di Gianvito, Sara, 140, 145, 149, 151, 152,  
 164  
 Di Stefano, Paolo, 25, 27, 31  
 Donati, Arturo, 123, 133  
 Donnarumma, Raffaele, 257, 273  
 D'Ortona, Piernicola, 290, 317  
 Dossena, Giampaolo, 284, 286  
 Dufour, Pierre, 4, 5, 17
- Eco, Umberto, 300, 317  
 Éluard, Paul, 51, 53, 56, 58–60, 64, 67,  
 68  
 Ernaux, Annie, 273  
 Escal, Françoise, 241, 253, 255  
 Esposito, Anna, 207, 236  
 Essling, Victor Masséna d', 220, 236  
 Expósito Hernández, José Antonio, 38,  
 41, 43, 46, 48
- Fabre, Giorgio, 321, 350  
 Fahy, Conor, 220, 236  
 Faivre, Antoine, 23, 31  
 Falco, Giorgio, 273, 274  
 Farinelli, Patrizia, 266, 274  
 Félix, Guattari, 142, 164  
 Ferreira, Vergílio, 76, 89  
 Ferri, Teresa, 27, 31  
 Feuerstein, Georg, 81, 89

- Ficino, Marsilio, ix, xiv, 116, 133  
 Finzi, Gilberto, 186, 200  
 Firpo, Luigi, 206, 236  
 Flatley, Jonathan, 117, 133  
 Folena, Gianfranco, 139, 164  
 Foucault, Michel, 83, 89  
 Frabotta, Biancamaria, 120, 133, 181, 199, 200  
 Frattale, Loretta, xii, xiv, 36, 48  
 Freud, Sigmund, 116, 118, 119, 133, 264, 268, 274  
 Friedrich, Hugo, 60, 66, 68  
 Fritz, Saxl, 4, 16, 18  
 Fusco, Florinda, 122, 133
- Gabilondo, Iñaki, 293, 318  
 Gabilondo, Ángel, 86, 90  
 Galán, Julio César, 171, 172, 179  
 García Mouton, Pilar, 302, 318  
 García Román, Juan Andrés, 172–175, 179  
 Gazzoni, Andrea, 139, 140, 144–146, 164  
 Geffrotin, Thierry, 253, 255  
 Gentzler, Edwin, 323, 325, 350  
 Giglioli, Daniele, 258, 268, 274  
 Gigliucci, Roberto, vii, xiv  
 Gilbert, Sandra, 121, 133  
 Gill, Jo, 121, 133  
 Gioanola, Elio, 25, 32  
 Giovannetti, Paolo, 182, 193, 194, 196, 200, 258, 274  
 Giovenale, Marco, 183, 199, 200  
 Giudici, Giovanni, 122, 133  
 Giuliani, Mathias, 8, 17  
 Giunta, Claudio, 182, 200  
 Gnisci, Armando, 138, 164  
 Godbout, Kevin, 2, 17  
 Goldet, Stéphane, 249, 250, 255  
 Gozzetti, Giovanni, 23, 32  
 Graffi, Milli, 283, 286  
 Graffiedi, Fabio, 36, 48  
 Grammatas, Thodoros, 250, 255  
 Gritsi-Milliex, Tatiana, 240, 255  
 Groff, Silvano, 206, 236
- Guatteri, Mariangela, 195, 200  
 Guillén, Alberto, 47, 48
- Hajdari, Gëzim, 137, 139–142, 145, 146, 152, 161, 164, 165  
 Han, Byung-Chul, xiii, xiv, 176, 179, 198, 200  
 Hausbergher, Mauro, 206, 236  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 345, 350  
 Hernández Paricio, Francisco, 293, 318  
 Higonnet, Margaret, 121, 133  
 Hillebrandt, Claudia, 182, 200  
 Hodeir, André, 254, 255  
 Hornby, Albert Sydney, 281, 286  
 Huxley, Aldous, 323–325, 350
- Il sentiero dei nidi di ragno* [1947], 261  
 Inverard, Giulia, 142, 164  
 Irigaray, Luce, 116, 133
- Jackson, Stanley W., 117, 133  
 Janeczek, Helena, 258, 267, 274  
 Jankélévitch, Vladimir, 109, 113  
 Jean, Raymond, 68  
 Jiménez, Juan Ramón, 36–48
- Klibansky, Raymond, xii, xiv, 22, 32, 116, 133, 169, 170, 179, 181, 200  
 Klimek, Sonja, 200  
 Koch, Dolores M., 73, 90  
 Koumandareas, Menis, 241, 255  
 Kraepelin, Emil, 116, 133  
 Kristeva, Julia, 9, 12, 14, 18, 117, 133, 146, 165, 176, 179
- Lacarrière, Jacques, 243, 255  
 Lacombe, Paul, 219, 237  
 Lecomte, Mia, 138, 165  
 Leonardi, Emanuele, 133  
 Leonelli, Giuseppe, 24, 32  
 Lévinas, Emmanuel, 78, 90  
 Levy, Jiri, 291, 318  
 Lezama Lima, José, 73, 74, 76, 77, 79, 81, 82, 85, 87, 88, 90

- Litvak, Lily, 38, 42, 48  
 Loda, Alice, 137, 138, 165  
 López Carballo, Pablo, 176–179  
 López Castro, Armando, 93, 104, 106, 113  
 López Serena, Araceli, 289, 318  
 Loraux, Nicole, 246, 255  
 Loreto, Antonio, xiii, xiv, 183, 200  
 Lovarini, Emilio, 220, 236  
 Löwy, Michael, 13, 18  
 López Carballo, Pablo, 176, 177, 179  
 López Castro, Armando, 104, 106, 113
- Macioti, Maria Immacolata, 138, 165  
 Mackridge, Peter, 239, 240, 255  
 Mallarmé, Stéphane, 43, 49  
 Malvestio, Marco, 184, 186, 188, 189, 191, 199, 200  
 Manganeli, Massimiliano, 183, 200  
 Manzi, Luigi, 141, 151, 165  
 Mari, Lorenzo, 176, 179  
 Marx, Karl, 13, 18  
 Mastrocola, Paola, 121, 133  
 Mastropietro, Giulia, 280, 286  
 Mateo, Ángeles, 81, 90  
 Mattei, Alessandra, 139, 141, 146, 165  
 Maulpoix, Jean Michel, 67, 68  
 Mazzoni, Guido, 182, 201  
 Meloni, Irene, 280, 283, 286  
 Menarini, Piero, 47, 49  
 Mengozzi, Chiara, 138, 165  
 Menninghaus, Winfried, 4, 6, 16, 18  
 Meschonnic, Henri, 142, 165  
 Middeke, Martin, 117, 133  
 Milani, Marisa, 220, 236  
 Minardi, Giovanna, 133  
 Modiano, Patrick, 271, 274  
 Molina, Enrique, 123, 133  
 Mongelli, Marco, 258, 270, 274  
 Montiglio, Silvia, 188, 201  
 Mora, Vicente Luis, 173, 179  
 Morbiato, Giascomo, 185, 201  
 Müller, Ralph, 200
- Nancy, Jean-Luc, 88, 90  
 Narbona Jiménez, Antonio, 289, 318  
 Nardoni, Valerio, 172, 179  
 Negroni, María, 123, 133  
 Nergaard, Siri, 283, 286  
 Nota, Davide, 183, 201  
 Nóvoa Santos, Roberto, 109, 113
- Oesterreicher, Wulf, 289, 318  
 Orecchio, Davide, 257, 260, 261, 268, 274  
 Orlando, Francesco, 123, 133  
 Osimo, Bruno, 291, 318
- Palau de Nemes, Graciela, 41, 49  
 Panofsky, Erwin, xii, xiv, 4, 16, 18, 22, 32, 116, 133, 169, 170, 179, 181, 200  
 Paolini, Adriana, 206, 236  
 Papoulia, Maria, 240, 241, 243, 250–252, 255  
 Parati, Graziella, 138, 142, 166  
 Pascoli, Giovanni, 23–32  
 Pasolini, Pier Paolo, 122, 134  
 Pasternàk, Boris, 261, 274  
 Paz, Octavio, 88, 90  
 Peinado Elliot, Carlos, 105, 113  
 Perloff, Marjorie, 139, 166  
 Peron, Gianfelice, 30, 32  
 Petrella, Giancarlo, 207, 208, 210, 212, 220, 236  
 Piave, Franceso Maria, 250, 255  
 Picchi, Eugenio, 283, 286  
 Picot, Emile, 219, 237  
 Piña, Cristina, 123, 134  
 Pinzi, Anita, 141, 164  
 Pizarnik, Alejandra, 126–128, 130, 131, 134  
 Plath, Sylvia, 125, 126, 129, 134  
 Policastro, Gilda, 183, 201  
 Politis, Kosmas, 239–255  
 Poma, Roberto, 182, 198, 201  
 Ponzanesi, Sandra, 142, 166  
 Poole, Gordon, 279, 286  
 Portela, Edurne, 292, 318

- Prati, Giovanni, 30, 32  
 Pruneti, Luigi, 29, 32  
 Pugliese, Enrico, 138, 165  
 Pumhösel, Barbara, 154, 166
- Quaglioni, Diego, 207, 236
- Radden, Jennifer, 117, 119, 134  
 Ragazzini, Giuseppe, 284, 286  
 Raymond, Klibansky, 4, 16, 18  
 Re, Lucia, 122, 134  
 Reynolds, Barbara, 284, 286  
 Richard, Jean-Pierre, 55, 68  
 Riffard, Pierre, 23, 32  
 Rimbaud, Arthur, 29, 32  
 Río Surribas, Juan Manuel del, 78, 90  
 Robin, Régine, 12, 18  
 Rocco, Federica, 123, 134  
 Roda, Massimo, 205, 236  
 Roda, Vittorio, 29, 32  
 Romeo, Caterina, 138, 166  
 Romilly, Jacqueline de, 246, 255  
 Rondini, Andrea, 257, 274  
 Rosa, Giovanna, 305, 318  
 Rose, Jacqueline, 121, 134  
 Rospocher, Massimo, 210, 212, 237  
 Rosselli, Amelia, 124, 127, 130, 131, 134  
 Rossi, Gualtiero, 284, 286  
 Rotino, Sergio, 177, 179  
 Rozzo, Ugo, 207, 237  
 Rubio, Fanny, 42, 48  
 Rundle, Christopher, 321, 350
- Said, Edward W., 146, 166  
 Saïd, Suzanne, 244, 256  
 Salzberg, Rosa, 210, 212, 237  
 Sánchez-Barbudo, Antonio, 35, 49  
 Sander, Max, 216, 237  
 Sangiovanni, Fabio, 30, 32  
 Sanguineti, Edoardo, 24, 32  
 Santner, Eric L., 12, 18  
 Sartre, Jean-Paul, 2, 4–6, 8, 9, 18  
 Saxl, Fritz, xii, xiv, 22, 32, 116, 133, 169,  
 170, 179, 181, 200
- Scandola, Massimo, 206, 237  
 Scappettone, Jennifer, 122, 134  
 Schiera, Pierangelo, 23, 32  
 Schiesari, Juliana, 117, 134  
 Schings, Hans-Jürgen, 4, 18  
 Schoentjes, Pierre, 248, 256  
 Schwartz, Murray M., 122, 134  
 Sciortino, Giuseppe, 138, 164  
 Scrittori, Anna Rosa, 280, 286  
 Sebald, Winfried Georg, 269, 274  
 Senabre, Ricardo, 39, 41, 49  
 Serianni, Luca, 282, 286  
 Sfredda, Erica, 205, 237  
 Shavit, Zohar, 280, 286  
 Shelley, Percy Bysshe, 341, 350  
 Showalter, Elaine, 117, 119, 134  
 Simonetti, Gianluigi, 193, 195, 201  
 Simón Macías, Trinidad, 76, 90  
 Sinibaldi, Caterina, 284, 286  
 Soncini, Anna, 123, 134  
 Sounac, Frédéric, 241, 246, 252, 256  
 Stanco, Michele, 22, 27, 33  
 Starobinski, Jean, 5, 18, 36, 49, 117, 134,  
 170, 179, 182, 188, 189, 196,  
 197, 201
- Staten, Henry, xi, xiv  
 Steiner, Rudolf, 23, 29, 33  
 Stögner, Karin, 10, 18  
 Stoppelli, Pasquale, 283, 286  
 Stuckrad, Kocku von, 23, 33  
 Sullam, Sara, 305, 317, 318
- Tandello, Emmanuela, 122, 134  
 Tavoni, Maria Gioia, 25, 33  
 Terry, Arthur, 106, 113  
 Tisseron, Serge, 178, 179  
 Toppan, Laura, 162, 163, 166  
 Traina, Alfonso, 24, 33  
 Traverso, Enzo, 170, 179  
 Trédé-Boulmer, Monique, 244, 256  
 Tymoczko, Maria, 323, 325, 350
- Unamuno, Miguel, 44, 49  
 Urrutia, Jorge, 35, 49

- Vailati, Maria, 27, 33  
Vajna De Pava, Silvia, 149, 151, 166  
Valcárcel, Eva, 78, 90  
Valente, José Ángel, 73, 80, 90, 94,  
96–113  
Valéry, Paul, 22, 33  
Vanoyeke, Violaine, 52, 68  
Vernant, Jean-Pierre, 245, 256  
Vidal-Naquet, Pierre, 245, 256  
Vigée, Claude, 66–68  
Villa, Marco, 183, 193, 195, 201  
Virilio, Paul, 86, 90  
Viti, Cristina, 145, 146, 164  
Vuillarde, Patrice, 264, 274  
Wagner-Martin, Linda, 121, 134  
Wald, Cristina, 117, 133  
Wesche, Tilo, 15, 18  
Wessely, Joseph Eduard, 284, 286  
Wittkower, Margot, 22, 33  
Wittkower, Rudolf, 22, 33  
Wohlfahrt, Irving, 9, 18  
Wright, Chantal, 139, 166  
Zafra, Remedios, 178, 180  
Zagari, Luciano, 22, 33  
Zambon, Francesco, 23, 28, 33  
Zappa, Chiara, 318  
Zappino, Federico, 258, 274  
Zerouali, Basma, 241, 256  
Zurl, Francesco, 152, 164

## INDICE CUMULATIVO NUMERI I (2014) – X (2018)

### ELENCO CRONOLOGICO DELLE SEZIONI MONOGRAFICHE

- *Tzvetan Todorov*, I (2014), a cura di CARLO TIRINANZI DE MEDICI, ADALGISA MINGATI e PAOLO TAMASSIA; <https://doi.org/10.15168/t3.v1i1>.
- *Letteratura mondo e dintorni*, II (2014), a cura di STEFANO CALABRESE, ANTONIO COIRO e ALICE LODA; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i2>.
- *La traduzione come genesi e palingenesi della letteratura*, III (2015), a cura di PAOLA CATTANI, MATTEO FADINI e FEDERICO SAVIOTTI; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i3>.
- *Furio Jesi*, IV (2015), a cura di ALESSANDRA ELISA VISINONI, RICCARDO FERRARI e MARCO TABACCHINI; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i4>.
- Mash up. *Forme e valenze dell'ibridazione nella creazione letteraria*, V (2016), a cura di PAOLO GERVASI, FRANCESCA LORANDINI e PIETRO TARAVACCI; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i5>.
- *Primo Levi scrittore*, VI (2016), a cura di MATTEO FADINI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI e PAOLO ZUBLENA; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i6>.
- *Narrating the Self in Self-translation*, VII (2017), a cura di GIORGIA FALCERI, EVA GENTES e ELIZABETE MANTEROLA; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i7>.
- *La poesia contemporanea dal 1975 a oggi. Ricostruzioni e interpretazioni del contemporaneo*, VIII (2017), a cura di ANDREA AFRIBO, CLAUDIA CROCCO e GIANLUIGI SIMONETTI; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i8>.
- *I confini del saggio. Per un bilancio sui destini della forma saggistica*, IX (2018), a cura di FEDERICO BERTONI, SIMONA CARRETTA e NICOLÒ RUBBI; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i9>.
- *Eros e malinconia nella poesia moderna e contemporanea*, X (2018), a cura di FULVIO FERRARI, LORENZO MARI, e STEFANO PRADEL; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i10>.

## INDICE ALFABETICO DEGLI ARTICOLI PUBBLICATI

- A** ADAMO, PIER GIOVANNI, *Un taccuino a forma di strada. Su "Einbahnstrasse" di Walter Benjamin*, v (2016), pp. 89-105; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i5.97>.
- AFRIBO, ANDREA, CLAUDIA CROCCO e GIANLUIGI SIMONETTI, *La poesia contemporanea dal 1975 a oggi. Ricostruzioni e interpretazioni del contemporaneo*, VIII (2017), pp. vii-xiii; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i8.234>.
- ALTAŠINA, VERONIKA, *La traduction des romans français et les débats sur le roman en Russie au XVIIIe siècle*, III (2015), pp. 69-77; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i3.45>.
- ALVINO, GIUSEPPE, «*Il nastro a rovescio*». *Possibili influenze di Storie Naturali ne La freccia del tempo di Martin Amis*, VI (2016), pp. 97-115; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i6.135>.
- ANTUNES, MARIA ALICE GONÇALVES, *Autobiographies, Self-translations and the Lives In-Between: the Cases of Gustavo Pérez Firmat and Ariel Dorfman*, VII (2017), pp. 85-107; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i7.156>.
- ARRIBAS, MARIA NIEVES, *El inevitable residuo traductivo en la novela Patria de Fernando Aramburu*, X (2018), pp. 289-319; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i10.296>.
- ARRULA-RUIZ, GARAZI, *What we talk about when we talk about Identity in Self-Translation*, VII (2017), pp. 1-21; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i7.155>.
- ATANASSOV, STOYAN, *La naissance de la subjectivité et ses limites dans les études critiques de Tzvetan Todorov*, I (2014), pp. 37-59; <https://doi.org/10.15168/t3.v1i1.16>.
- AUSONI, ALAIN, *Et l'autotraduction dans l'écriture de soi ? Remarques à partir de Quant à je (kantaje) de Katalin Molnár*, VII (2017), pp. 169-181; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i7.179>.
- B** BALLARDINI, ANNY, *Rachel Blau DuPlessis: a Translation Proposal*, VII (2017), pp. 269-283; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i7.183>.
- BASSNETT, SUSAN, *The Complexities of Translating Poetry*, III (2015), pp. 157-168; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i3.77>.
- BATISTI, ROBERTO, *Espressioni dell'eros infelice in due poeti italiani del nuovo millennio*, X (2018), pp. 181-202; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i10.312>.
- BELLIN, STEFANO, *Primo Levi and Franz Kafka: an Unheimlich Encounter*, VI (2016), pp. 139-159; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i6.141>.
- BELTRAMETTI, ANNA, *Le provocazioni di Antigone e quelle di Creonte. Come e perché tradurle oggi per il pubblico*, III (2015), pp. 13-28; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i3.76>.
- BERGAMIN, MADDALENA, *Il soggetto contemporaneo nella poesia di Anedda, Cavalli e Gualtieri. Appunti per un rinnovamento dello sguardo critico*, VIII (2017), pp. 109-132; N/D.



BERTOLDI, MARTINA, *La costruzione de Il sistema periodico di Primo Levi*, VI (2016), pp. 65-80; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i6.147>.

BERTONI, FEDERICO, SIMONA CARRETTA e NICOLÒ RUBBI, *I confini del saggio. Per un bilancio sui destini della forma saggistica*, IX (2018), pp. VII-XIII; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i9.279>.

BIASIOLO, MONICA, «È come sbucciare una cipolla, vi è uno strato dopo l'altro». *Il chimico e scrittore Levi di fronte a Kafka*, VI (2016), pp. 117-137; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i6.139>.

BLOK, ALEKSANDR, *Colori e parole*, trad. di Alessandra Elisa Visinoni, VI (2016), pp. 255-267; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i6.167>.

BOLONGARO, EUGENIO, *The Fluidity of the Fantastic: Todorov's Legacy to Literary Criticism*, I (2014), pp. 61-83; <https://doi.org/10.15168/t3.v1i1.18>.

BONASERA, CARMEN, «Io che bruciavo di passione». *Rappresentazioni dell'eros inquieto nella poesia femminile del secondo novecento*, X (2018), pp. 115-135; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i10.303>.

BONDI, FABRIZIO, *Gli innesti di un impoetico. Sul Poema osceno di Ottiero Ottieri*, V (2016), pp. 21-41; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i5.129>.

BRAVIN, ALICE, *Tra poesia, musica, disegno e prosa: il progetto DAP – Dmitrij Aleksandrovič Prigov*, V (2016), pp. 153-172; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i5.119>.

BRUNI, RAOUL, *Sul tradurre in Landolfi: tra teoria e fisiologia*, IV (2015), pp. 125-139; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i4.88>.

BUGLIANI, PAOLO, «A Few Loose Sentences»: *Virginia Woolf e l'eredità metasaggistica di Montaigne*, IX (2018), pp. 1-26; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i9.252>.

—, *La «speciale provvidenza» nella caduta di una falena: ibridismi woolfiani tra saggio e short story*, V (2016), pp. 43-66; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i5.113>.

BUROVA, IRINA, *On the Early Russian Translations of Byron's "Darkness" (1822-1831)*, IX (2018), pp. 407-423; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i9.240>.

CAHEN, FRANÇOISE, *Hybridations du récit dans les œuvres d'Éric Reinhardt*, V (2016), pp. 107-115; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i5.118>.

CALABRESE STEFANO, ANTONIO COIRO e ALICE LODA, *Ipotesi per una letteratura mondo: contatti, circolazioni, intersezioni*, II (2014), pp. 3-7; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i2.55>.

CANOVA, LEONARDO, *Il 'gran vermo' e il 'vermo reo'. Appunti onomasiologici sull'eteromorfia nell'Inferno*, IX (2018), pp. 281-303; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i9.245>.

CANZANIELLO, EMANUELE, *Le fascisme, c'est du théâtre. Macchina scenica e meccanica narrativa*, IV (2015), pp. 59-73; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i4.93>.

CAON, EMANUELE, *In corpo due anime: La chiave a stella tra finzione, testimonianza e antropologia*, VI (2016), pp. 45-63; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i6.140>.

CARNERO, GUILLERMO, *Fontana de' Medici*, trad. di Pietro Taravacci, VI (2016), pp. 205-236; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i6.168>.

C

CATTANI PAOLA, MATTEO FADINI e FEDERICO SAVIOTTI, «*In principio fuit interpretres*», III (2015), pp. 3-12; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i3.78>.

CATULINI, DARIA, *Spazi fisici e filosofici nell'opera di Andrea Zanzotto*, VIII (2017), pp. 133-151; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i8.190>.

CAVAGNOLI, FRANCA, *Vaghezza e chiarezza: tradurre Il grande Gatsby*, I (2014), pp. 163-175; <https://doi.org/10.15168/t3.v1i1.15>.

CERBO, ANNA, *Il mito di Cupido riscritto da Tommaso Campanella e da Paolo Regio*, IV (2015), pp. 45-58; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i4.92>.

CHIARINI, PAOLO, *Alle origini dell'intellettuale moderno. Saggio su Heine*, a cura di Fabrizio Cambi, VII (2017), pp. 303-376; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i7.194>.

CHIURATO, ANDREA, *Gates Wide Shut. Un'ipotesi comparatistica per lo studio delle gated communities*, II (2014), pp. 83-102; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i2.29>.

COLLURA, ALESSIO, «*Il sunt si biaux que c'en est une mervoie a voir*». *Zoologie e teratologie nel Devisement dou monde*, V (2016), pp. 287-336; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i5.80>.

—, *L'Evangelium Nicodemi e le traduzioni romanze*, III (2015), pp. 29-48; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i3.47>.

COPPO, ELENA, *Il Cid di Montale. Uno stile di traduzione*, VI (2016), pp. 237-252; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i6.130>.

**D** DARIO, MARIA, *La poésie d'Apollinaire à l'épreuve du journal*, V (2016), pp. 191-211; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i5.123>.

DEL BUONO, ORESTE, *Il doge & il duce*, a cura di Alessandro Gazzoli, IX (2018), pp. 467-472; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i9.278>.

DELLA COSTA, FRANCESCO, *Un altare per la madre: la lamentazione letteraria di Ferdinando Camon*, V (2016), pp. 347-363; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i5.109>.

DIACO, FRANCESCO, *Riflessioni sul primo Magrelli*, VI (2016), pp. 173-202; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i6.120>.

DOMENGET, JEAN-FRANÇOIS, «*Service inutile*» de Montherlant: *l'essai et l'essayiste à la jonction des contraires*, IX (2018), pp. 101-118; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i9.216>.

**E** ERGENEKON, GÖKÇE, *Le désir et le désert. L'écriture érotique du deuil dans Corps mémorable de Paul Éluard*, X (2018), pp. 51-69; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i10.304>.

ESPOSITO LA ROSSA, MAURIZIO, *Ernesto e gli animali: note sul romanzo di Umberto Saba*, V (2016), pp. 337-345; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i5.96>.

**F** FADINI, MATTEO, *Cinque edizioni sine notis di letteratura popolare in copia unica: attribuzione agli stampatori ed edizione dei testi poetici*, X (2018), pp. 205-238; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i10.248>.

—, *Norme redazionali*, I (2014), pp. 241-248; <https://doi.org/10.15168/t3.v1i1.23> – seconda versione: VII (2017), pp. 377-383; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i7.195>.

FADINI, MATTEO, CARLO TIRINANZI DE MEDICI e PAOLO ZUBLENA, *Introduzione* [sezione monografica “Primo Levi scrittore”], VI (2016), pp. vii-x; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i6.170>.

FALCERI, GIORGIA, *Bardi, streghe e altre creature magiche. Tradurre l'Irlanda di Lady Wilde*, VII (2017), pp. 285-300; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i7.192>.

—, *Nancy Huston, Self-Translation and a Transnational Poetics*, II (2014), pp. 51-66; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i2.35>.

FALCERI, GIORGIA, EVA GENTES e ELIZABETE MANTEROLA, *Narrating the Self in Self-translation*, VII (2017), pp. vii-xix; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i7.193>.

FARINA, MARIAGRAZIA, *Germanica: la travagliata nascita di un'antologia di narratori tedeschi nell'Italia degli anni Quaranta*, VII (2017), pp. 185-200; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i7.166>.

FERRANDIS FERRER, PAU, *Erich Auerbach como ensayista. Una lectura de Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, IX (2018), pp. 83-99; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i9.223>.

FERRARI, FULVIO, LORENZO MARI e STEFANO PRADEL, *Eros e melancolia: una nota a margine*, X (2018), pp. vii-xvi; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i10.328>.

FIORAVANTI, SAMUELE, *Poesia operativa. Per un approccio do it alla poesia italiana*, VIII (2017), pp. 153-178; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i8.229>.

FOGARIZZU, STEFANO, *Il quadruplo di Alberto Mario DeLogu. Scrivere e autotradurre in quattro lingue*, IX (2018), pp. 449-464; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i9.185>.

FORTUNATO, ELISA, *Un Huxley italiano nel ventennio fascista*, X (2018), pp. 321-351; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i10.295>.

FRACCACRETA, ALBERTO, *Heaney l'amante infelice. Riprese del libro VI dell'Eneide*, IV (2015), pp. 141-164; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i4.79>.

FRATTALE, LORETTA, «*Bandad de mujer desnud van dejando / olor a sexo de alma por el aire violeta...*». *Eros e malinconia nella poesia del primo Jiménez*, X (2018), pp. 35-50; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i10.314>.

FULGINITI, VALENTINA, *Inventare l'altro. Forme di pseudo-traduzione nella scrittura di Salvatore Di Giacomo e Luigi Capuana*, I (2014), pp. 141-159; <https://doi.org/10.15168/t3.v1i1.5>.

GALLERANI, GUIDO MATTIA, *Libri paralleli: saggi critici e ibridazione narrativa (Barthes, Manganelli, Lavagetto, Deresiewicz)*, V (2016), pp. 67-88; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i5.111>.

GENNARO, ROSARIO, *La traduzione e la nuova letteratura. Il modernismo novecentista (tra nazionalismo e interculturalità)*, III (2015), pp. 79-96; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i3.54>.

G

GERVASI, PAOLO, *Anamorfosi critiche. Scrittura saggistica e spazi mentali: il caso di Cesare Garboli*, IX (2018), pp. 45-65; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i9.217>.

GERVASI, PAOLO, FRANCESCA LORANDINI e PIETRO TARAVACCI, *Introduzione* [sezione monografica “Mash up. Forme e valenze dell’ibridazione nella creazione letteraria”], V (2016), pp. vii–xi; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i5.132>.

GILBERTHORPE, JOEL, *Translation as Genesis*, III (2015), pp. 141-155; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i3.62>.

GIOVINE, SARA, *Varianti sintattiche tra primo e terzo Furioso*, IX (2018), pp. 305-324; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i9.251>.

GIULIANO, GIUSEPPINA, *Andrej Belyj. Sinfonia (2-a, la drammatica). E il tempo scorreva senza sosta...*, V (2016), pp. 117-133; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i5.114>.

GIUNTA, CLAUDIO, *L’educazione anglosassone che non ho mai ricevuto*, IX (2018), pp. 267-278; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i9.254>.

GRAND D’ESNON, ANNE, *Penser la frontière entre essai et autobiographie à partir de la bande dessinée. Are You My Mother? d’Alison Bechdel*, IX (2018), pp. 221-244; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i9.215>.

GRASSO, IDA, *Ibridismo è ideologia Alcune considerazioni sul poema in prosa di Jiménez*, V (2016), pp. 1-19; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i5.100>.

GRECO, FAUSTO MARIA, *Rovesciamento e alterazione nei racconti Uranio, Vanadio e in Auschwitz, Città Tranquilla*, VI (2016), pp. 81-95; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i6.138>.

GRITTI, VALENTINA, *Come lavorava Boiardo volgarizzatore. Il caso della Pedia de Cyro*, II (2014), pp. 149-165; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i2.39>.

GUARIENTO, TOMMASO, *Macchina gnostica, macchina orfica: decostruzione e montaggio delle ideologie*, IV (2015), pp. 9-29; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i4.86>.

**H** HAZARD, PAUL, *Romantisme italien et romantisme européen*, a cura di Paola Cattani, III (2015), pp. 203-225; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i3.72>.

**J** JED, STEPHANIE, *Chiral Thinking and Asymmetries of Writing Between Science and Literature: Primo Levi and Italo Calvino*, VIII (2017), pp. 249-269; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i8.205>.

JESI, FURIO, *Vera storia dell’uomo senza ombra*, a cura di Marco Tabacchini, IV (2015), pp. 207-224; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i4.104>.

**K** KANEKO, NAMI, *¿Quién puede hablar por los de Obaba? Una relectura de Obabakoak de Bernardo Atxaga en vista de un cuento perdido en la autotraducción*, VII (2017), pp. 149-168; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i7.163>.

KRATOCHVIL, SYLVIA, *Le regard mélancolique dans la poésie de Baudelaire*, X (2018), pp. 1-19; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i10.302>.

KRISTELLER, PAUL OSKAR, *L’origine e lo sviluppo della prosa volgare italiana*, a cura di Camilla Russo, III (2015), pp. 227-251; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i3.73>.

KRISTEVA, IRENA, *Le rôle de la traduction dans la constitution de la prose fondamentale bulgare*, III (2015), pp. 125-140; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i3.52>.

LAZZARIN, STEFANO, *Vers une anthropologie de l'exil : le « second » Todorov*, I (2014), pp. 85-102; <https://doi.org/10.15168/t3.v1i1.11>. L

LECCO, MARGHERITA, *Gaimar, Wace e gli altri autori. La traduzione alle origini della letteratura anglo-normanna*, III (2015), pp. 49-67; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i3.61>.

LIANO, THOMAS, *La Sentence de Jean Genet : expérience du journal, journal de l'expérience*, V (2016), pp. 213-226; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i5.116>.

LODA, ALICE, *Corpo e tempo. Eros and Melancholy in Gëzim Hajdari's transmediterranean poetics*, X (2018), pp. 137-167; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i10.309>.

LÓPEZ CASTRO, ARMANDO, *El decir erótico de José Lezama Lima*, X (2018), pp. 71-91; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i10.280>.

LORETO, PAOLA, *The Causality of Casualness in the Translations of World Poetry: Jorie Graham vs Mary Oliver in Italy*, II (2014), pp. 31-49; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i2.41>.

LUIS, RAPHAËL, *L'essai, forme introuvable de la world literature?*, IX (2018), pp. 27-43; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i9.219>.

LUSETTI, CHIARA, *Provare a ridirsi: l'autotraduzione come tappa di un processo migratorio in Amara Lakhous*, VII (2017), pp. 109-127; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i7.158>.

MACCHIA, GIOVANNI, *Un inno incompiuto del Manzoni (con frammenti inediti)*, a cura di Andrea Comboni, I (2014), pp. 221-234; <https://doi.org/10.15168/t3.v1i1.19>. M

MARCHÉ, CLAIRE, *Enjeux de la composition vocale et musicale du dernier roman de Kosm Polit : étude du manuscrit de Terminus (Τέγμα, 1975)*, X (2018), pp. 239-256; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i10.281>.

MARCHESE, LORENZO, *È ancora possibile il romanzo-saggio?*, IX (2018), pp. 151-170; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i9.214>.

MARI, LORENZO, *Essay in Exile and Exile From The Essay: Edward Said, Nuruddin Farah and Aleksandar Hemon*, IX (2018), pp. 119-135; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i9.222>.

MARTÍN GIJÓN, MARIO, *Mellon Collie and the infinite sadness. Metamorfosis de la melancolía en tres poetas español del nuevo milenio*, X (2018), pp. 169-180; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i10.313>.

MASTROPIETRO, GIULIA, *Filastrocche e giochi di parole: tradurre un romanzo per bambini*, X (2018), pp. 279-287; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i10.286>.

MAZZONI, GUIDO, *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, VIII (2017), pp. 1-26; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i8.236>.

MCGAHERN, JOHN, *Una letteratura senza qualità*, trad. di Nadia Tommaselli, II (2014), pp. 179-183; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i2.57>.



MELLARINI, BRUNO, *Messaggi nella bottiglia: sul saggismo letterario e civile di Francesca Sanvitale*, IX (2018), pp. 187-205; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i9.213>.

—, *Modelli eroici e ideologia della guerra in Dino Buzzati*, VII (2017), pp. 201-223; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i7.174>.

MILIUCCI, FABRIZIO, *La poesia francese in Italia tra Ungaretti e Fortini*, IX (2018), pp. 425-448; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i9.244>.

MOCA, MATTEO, *La via pura della saggistica. La lezione di Roberto Longhi: Cesare Garboli e Alfonso Berardinelli*, IX (2018), pp. 67-81; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i9.221>.

MONGELLI, MARCO, *Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, IV (2015), pp. 165-184; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i4.70>.

MORACE, ROSANNA, *Il romanzo tra letteratura-mondo e global novel*, II (2014), pp. 103-122; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i2.43>.

MORBIATO, GIACOMO, *Metrica e forma nella poesia di oggi*, VIII (2017), pp. 27-45; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i8.204>.

**N** NARDONI, VALERIO, *L'incontro con la propria voce: sull'apertura di Descripción de la mentira di Antonio Gamoneda*, IV (2015), pp. 187-203; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i4.82>.

**O** ORGANTE, LAURA, *Coleridge e il Novecento italiano: Luzi, Fenoglio e Giudici traduttori della Rime of the Ancient Mariner*, III (2015), pp. 171-180; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i3.64>.

**P** PAGNINI, MARCELLO, *L'ermeneutica letteraria e i problemi della contestualizzazione*, a cura di Francesca Di Blasio, IV (2015), pp. 225-239; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i4.103>.

PANICHI, CAMILLA, *Narrare la guerra: da Vita e destino a Le Benevole*, I (2014), pp. 125-140; <https://doi.org/10.15168/t3.v1i1.7>.

PENNACCHIO, FILIPPO, *Autorialità reloaded. Qualche nota (e un'ipotesi) sul narratore del romanzo globalizzato*, II (2014), pp. 9-29; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i2.32>.

PEPE, TOMMASO, *Una complessa chiarezza: gli ipertesti di Primo Levi*, VI (2016), pp. 23-43; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i6.146>.

PÉREZ VICENTE, NURIA, *Nuria Amat. Traducir la ambigüedad*, VIII (2017), pp. 273-289; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i8.181>.

PIANTONI, LUCA, *«Questo è tempo di voci non intese». Il «topos della mancata comunicazione» nel Lager di Primo Levi*, VIII (2017), pp. 219-248; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i8.152>.

PINCIO, TOMMASO, *Il grande Gatsby: note a margine di una traduzione*, I (2014), pp. 177-182; <https://doi.org/10.15168/t3.v1i1.14>.

PLET, CHARLES, *Les figures de «folles littéraires» chez François Mauriac et Georges Bernanos. De l'hystérie fin-de-siècle à la «passion homicide» moderne*, IX (2018), pp. 341-357; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i9.247>.

PONCE CÁRDENAS, JESÚS, *Poesía y Publicidad en España: notas de asedio*, v (2016), pp. 227-284; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i5.128>.

PRADEL, STEFANO, *Escribir en/de los cuerpos: erotismo y metapoésia en José Ángel Valente*, x (2018), pp. 93-114; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i10.308>.

RAIMONDO, RICCARDO, *Territori di Babele. Aforismi sulla traduzione di Jean-Yves Masson*, III (2015), pp. 181-199; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i3.49>.

RECUENCO PEÑALVER, MARIA, *Zodorís Califatidis y la ventana del ladrón o de cómo la autotraducción le hace a uno menos extranjero*, VII (2017), pp. 23-39; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i7.173>.

RICARD, FRANÇOIS, *La pensée romancière. Les essais de Milan Kundera*, IX (2018), pp. 137-150; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i9.228>.

RIGEADE, ANNE-LAURE, *A Room of One's Own, Un Cuarto propio, Une chambre à soi: circulations, déplacements, réévaluations*, II (2014), pp. 67-81; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i2.36>.

RINALDI, LAURA, *Postmodern turn. Per una possibile rilettura della critica sul post-moderno*, IX (2018), pp. 375-392; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i9.258>.

RIU, EMMANUELE, *Un tempo assoluto in piena contingenza. Un parallelo fra Mandel'stam e Celan e i "poeti nuovi" di «Niebo» e de La parola innamorata*, VIII (2017), pp. 87-107; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i8.191>.

RONCEN, FRANCESCO, *Tra il «pedale» e il «pendolo»: il ritmo nei romanzi in versi italiani dagli anni Ottanta a oggi*, VIII (2017), pp. 47-71; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i8.188>.

RONDINI, ANDREA, *Delirio di immobilità. Gli Stati di grazia di Davide Orecchio*, x (2018), pp. 257-275; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i10.289>.

—, *Furio Jesi, Irène Némirovsky e la macchina mitologica del sangue ebraico*, IV (2015), pp. 75-95; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i4.89>.

—, *Impossibile vivere senza aver letto Se questo è un uomo. La ricezione italiana contemporanea di Primo Levi*, VI (2016), pp. 1-22; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i6.148>.

ROSSI, ROBERTO, *Hot cognition: come funziona il romanzo della globalizzazione*, II (2014), pp. 123-145; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i2.27>.

RUTA, CATERINA, *Y se llamaban Mahmud y Ayaz' de José Manuel Lucía Megías. Un epos contemporáneo*, IX (2018), pp. 393-404; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i9.207>.

RUTIGLIANO, STEFANIA, *Saggio, narrazione e Storia: Die Schlafwandler di Hermann Broch*, IX (2018), pp. 171-186; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i9.225>.

SANSEVERINO, GIULIO, *Les cymbales du soleil: sulle rese della luce nelle traduzioni italiane de «L'étranger» di Albert Camus*, VII (2017), pp. 251-268; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i7.151>.

SCARTOZZI, SERGIO, *Il "Fu Eugenio Montale". Derubare il tempo tra memoria e delitto*, VII (2017), pp. 225-248; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i7.143>.

R

S

—, *La lirica cosmica di Pascoli. Il ciocco e il corpus astrale: fonti, immagini e intertestualità della mitologia siderale*, IV (2015), pp. 99-123; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i4.95>.

—, *L'unione impossibile. Tessiture della melancolia pascoliana*, X (2018), pp. 21-34; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i10.305>.

SCHILDGEN, BRENDA, *Primo Levi, the Hebrew Bible, and Dante's "Commedia" in "Se Non Ora, Quando?"*, IX (2018), pp. 359-374; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i9.189>.

SCURO, GIULIA, *Macchina mitologica e machine célibataire: sulla rappresentazione del desiderio celibe nella letteratura francese del XIX secolo*, IV (2015), pp. 31-43; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i4.90>.

SERRAI, ROBERTO, «*Too many Gatsbys in the fire*»: un'occasione mancata?, I (2014), pp. 183-195; <https://doi.org/10.15168/t3.v1i1.13>.

SINFONICO, DAMIANO, *Scuola deangelisiana: l'esempio della collana Niebo*, VIII (2017), pp. 73-85; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i8.186>.

SPAGNUOLO, ELENA ANNA, *Giving Voice To The Hybrid Self. Self-Translation As Strategy By Francesca Duranti / Martina Satriano*, VII (2017), pp. 67-85; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i7.164>.

SPERTI, VALERIA, *Traces de l'auto/traduction dans les romans de Nancy Huston*, VII (2017), pp. 129-148; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i7.162>.

STOCCO, MELISA, *Negociación lingüística e identitaria en las autotraducciones de tres poetas mapuche*, VII (2017), pp. 41-65; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i7.157>.

STORM, THEODOR, *Veronika*, trad. di Fabrizio Cambi, V (2016), pp. 367-377; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i5.131>.

## T

TAGLIANI, GIACOMO, *Teoria e retorica delle immagini. Tzvetan Todorov e la pittura*, I (2014), pp. 103-121; <https://doi.org/10.15168/t3.v1i1.8>.

TARAVACCI, PIETRO, *Don de la ebriedad di Claudio Rodríguez: dall'estasi della visione alla contemplazione del cantico*, I (2014), pp. 197-217; <https://doi.org/10.15168/t3.v1i1.12>.

—, *La religiosità popolare in Lope de Vega*, a cura e con traduzione di Pietro Taravacci, VIII (2017), pp. 303-327; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i8.239>.

TARAVACCI, PIETRO, ANDREA BINELLI, MATTEO FADINI, FULVIO FERRARI e CARLO TIRINANZI DE MEDICI, *Editoriale*, I (2014), pp. v-viii; <https://doi.org/10.15168/t3.v1i1.21>.

TIRINANZI DE MEDICI, CARLO, ADALGISA MINGATI e PAOLO TAMASSIA, *Introduzione* [sezione monografica "Tzvetan Todorov"], I (2014), pp. 3-5; <https://doi.org/10.15168/t3.v1i1.20>.

TONGIANI, SARA, *Adam Zagajewski: nel segno dell'esilio*, IX (2018), pp. 207-219; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i9.227>.

TOSATTI, ADA, *Ragione poetica e ragione grafica nella poesia di ricerca: elencazioni, sequenze, stringhe*, VIII (2017), pp. 179-198; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i8.233>.



TRAJANOSKA, IVANA, *La musicalisation de Pilgrimage de Dorothy Richardson: l'emprunt de la forme musicale, le récit et le temps*, v (2016), pp. 135-151; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i5.110>.

TRETYAKOV, VLADISLAV, *Tzvetan Todorov: dalla scienza alla letteratura*, I (2014), pp. 7-19; <https://doi.org/10.15168/t3.v1i1.17>.

TRZECIAK, MAŁGORZATA EWA, *Orizzonti d'attesa: sulla ricezione di Leopardi in Polonia dall'Ottocento a oggi*, IX (2018), pp. 325-340; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i9.246>.

TURCO, SIMONE, *Esotismo, esoterismo e alienità. Elementi di realismo fantastico nella letteratura di lingua inglese tra Otto e Novecento*, VIII (2017), pp. 201-218; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i8.203>.

VALENTE, JOSÉ ANGÉL, *Rapsodia ventiduesima*, trad. di Stefano Pradel, VIII (2017), pp. 291-299; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i8.235>.

VARSIMASHVILI-RAPHAEL, MAIA, *Traduction et quête identitaire. Le cas de la Géorgie*, III (2015), pp. 97-124; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i3.51>.

VEGLIANTE, JEAN-CHARLES, *En langue étrange (ou presque)*, II (2014), pp. 169-177; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i2.56>.

—, *Rileggendo Primo Levi: la scrittura come traduzione*, VI (2016), pp. 161-169; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i6.169>.

VISINONI, ALESSANDRA ELISA, RICCARDO FERRARI e MARCO TABACCHINI, *Introduzione* [sezione monografica "Furio Jesi"], IV (2015), pp. 3-7; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i4.107>.

VORONSKIJ, ALEKSANDR, *L'arte di vedere il mondo. Il nuovo realismo*, a cura e con trad. di Cinzia De Lotto e Adalgisa Mingati, II (2014), pp. 187-217; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i2.60>.

WIEHL, ANNA, *Hybrid Practices' between Art, Scholarly Writing and Documentary – The Digital Future of the Essay?*, IX (2018), pp. 245-266; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i9.261>.

WOJDA, ALEKSANDRA, *Laboratoires de l'intermédialité moderne et points aveugles de l'hybridation littéraire : considérations à partir des "Fantasiestücke in Callots Manier" d'E.T.A. Hoffmann*, V (2016), pp. 173-190; <https://doi.org/10.15168/t3.v0i5.108>.

YANAKIEVA, MIRIANA ALEXANDROVA, *Récit et vérité chez Tzvetan Todorov*, I (2014), pp. 21-36; <https://doi.org/10.15168/t3.v1i1.4>.

V

W

Y

ELENCO ALFABETICO DEI REVISORI (*REFEREE*) NUMERI I–X

Gerardo Acerenza	Lorenzo Casini	Damiano Frasca
Simone Albonico	Riccardo Castellana	Loretta Frattale
Giancarlo Alfano	Vittorio Celotto	Massimo Fusillo
Stefano Aloe	Carlo Cenini	Claudio Galderisi
Giorgia Alù	Fausto Ciompi	Guido M. Gallerani
Anna Maria Babbi	Roberta Coglitore	Michela Gardini
Irina Bajini	Antonio Coiro	Antonio Gargano
Valentino Baldi	Stefano Colangelo	Francesca Gatta
Anna Baldini	Daniele Comberiatì	Irène Gayraud
Luca Barbieri	Andrea Comboni	Alessandro A. Gazzoli
Marco A. Bazzocchi	Luigi Contadini	Paolo Giovannetti
Lieve Behiels	Silvia Contarini	Stefano Giovannuzzi
Maria Belponer	Sieglinde Cora	Francesco Giusti
Myriam Bendhif-Syllas	René Corono	Maria Chiara Gnocchi
Pietro Benzoni	Luca Crescenzi	Alessandro Grilli
Raffaella Bertazzoli	Daniele Crivellari	Francesca Gruppi
Federico Bertoni	Claudia Criveller	Rainier Grutman
Luca Bevilacqua	Claudia Crocco	Carla Gubert
Daria Biagi	Federica D'Ascenzo	Siobhan Hodge
Enza Biagini	Stefano Dal Bianco	Fabrizio Impellizzeri
Marina Bianchi	Giuseppe Dall'Agata	Marco Infurna
Andrea Binelli	Xosé Manuel Dasilva	Donatella Izzo
Gabriele Bizzarri	Isabelle Daunais	Hana Muzika Kahn
Elisa Bizzotto	Bernardo De Luca	Steven G. Kellman
Massimo Bonafin	Stefania De Lucia	Christian Lagarde
Maria Borio	Fabrizio Desideri	Stefano Lazzarin
Gabriella Bosco	Massimiliano De Villa	Matteo Lefèvre
Anna Carla Bova	Francesco Diaco	Giovanni Leghissa
Adone Brandalise	Francesca Di Blasio	Tatjana Lekova
Simone Brioni	Caterina Di Pasquale	Angela Locatelli
Raoul Bruni	Alessandra Di Ricco	Alice Loda
Claudia Bussolino	Mina Djuric	José Manuel Lopez
Giuliana Calabrese	Raffaele Donnarumma	Francesca Lorandini
Fabrizio Cambi	Pascal Durand	Antonio Loreto
Ida Campeggiani	Stefano Ercolino	Giovanni Maccari
Michela Canepari	Germana Ernst	Eliana Maestri
Roberta Capelli	Matteo Fadini	Luigi Magarotto
Leonardo Capezzone	Alessandro Fambrini	Fabio Magro
Marco Caracciolo	Alessandra Ferraro	Rudolf Mahrer
Emmanuela Carbè	Vincent Ferré	Olivier Maillart
Simona Carretta	Daniele Fioretti	Sergi Mainer

Maria D. Mangialavori	Flaviano Pisanelli	Massimo Stella
Raffaele Manica	Elide Pittarello	Dominic Stewart
Elisa Martínez Garrido	Dario Postiglione	Sabrina Stroppa
Giuseppe Mascherpa	Antonio Prete	Carla Subrizi
David Matteini	Tatiana Puccianti	Claire Sullivan
Umberto Mazzei	Luigigiovanni Quarta	Giacomo Tagliani
Laura Melosi	Nathalie Quinlivan	Roberto Talamo
Valentina Mercuri	Giulia Raboni	Paolo Tamassia
Filippo Milani	Josep Ramis	Helena Tanqueiro
Federico Milone	Damiano Rebecchini	Pietro Taravacci
Franco Minganti	Massimo Rizzante	Enrico Tatasciore
Adalgisa Mingati	Gianluca Rizzo	Enrico Terrinoni
Andrea Mirabile	Rocco Ronchi	Paolo Tinti
Fabio Moliterni	Massimo Rospocher	Carlo Tirinanzi De M.
Chiara Montini	Laura Rossi	Daniela Tononi
Nicola Morato	Maura Rossi	Ada Tosatti
Luigina Morini	Christopher Rundle	Giovanni Turchetta
Ilaria Muoio	Antonella Russo	Gaspard Turin
Emanuela Nanni	Marco Sabbatini	Adrian Valenciano
Walter Nardon	Julio Cesar Santoyo	Maria Valero
Valerio Nardoni	Cristina Savettieri	Trish Van Bolderen
Massimo Natale	Federico Saviotti	Carmen Van den Bergh
Laura Neri	Niccolò Scaffai	Fabio Vasarri
Alessandro Niero	Giulio Schiavoni	Margherita Versari
Paschalis Nikolaou	Désirée Schyns	Marco Villa
Veronica Orazi	Fabio Scotto	Mathilde Vischer
Giorgio Panizza	Rossana Sebellin	Luigi Weber
Francesc Parcerisas	Valentina Seffer	Dirk Weissmann
Susan Payne	Giuseppe Serpillo	Rita Wilson
Ernestina Pellegrini	Andrea Severi	Francesco Zambon
Filippo Pennacchio	Gaga Shurgaia	Silvia Zangrandi
Nuria Pérez Vicente	Gianluigi Simonetti	Emanuele Zinato
Greta Perletti	Michele Sisto	Fabio Zinelli
Serena Pezzini	Marco Sonzogni	Paolo Zublena
Luca Piantoni	Gabriele Sorice	Rodolfo Zucco
Gian Luca Picconi	Elena Anna Spagnuolo	Francesco Zucconi
Gianpiero Piretto	Susanna Spero	
Maurizio Pirro	Valeria Sperti	

*a cura di Matteo Fadini*



## 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 *Teoria e pratica della traduzione* sono Andrea Binelli, Giorgia Falceri, Chiara Polli, Stefano Pradel, Paolo Tamassia; le responsabili della sezione *Reprints* sono Camilla Russo e Alessandra E. Visinoni.

La correzione delle bozze e il controllo bibliografico sono stati svolti da Andrea Binelli, Simona Carretta, Claudia Crocco, Filippo Gobbo, Lorenzo Mari, Stefano Pradel, Gabriele Sorice.

Il progetto grafico è opera di Matteo Fadini,<sup>1</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>1</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 Valbusa.



# TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 10 - NOVEMBRE 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.