

# TICONTRE

---

TEORIA TESTO TRADUZIONE

12

20  
19

**T**  
**B**

## TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 12 - 2019

---

*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 – XII (2019)

### “EL SUEÑO DE LA NADA”

(A VALENTE EN LOS NOVENTA AÑOS DE SU NACIMIENTO)

a cura di Pietro Taravacci, Julio Pérez Ugena, Jordi Doce

	v
<i>Introducción</i>	vii
ANTONIO PRETE, <i>In dialogo con la poesia di José Ángel Valente</i>	I
ARMANDO LÓPEZ CASTRO, <i>José Ángel Valente: nueve poemas</i>	7
EVA VALCÁRCEL, <i>Valente y lo incomprensible. Fragmentos de una lectura a tientas</i>	25
ÁNGEL LUIS PRIETO DE PAULA, « <i>Maquiavelo en San Casciano</i> » de José Ángel Valente: <i>los artefactos de una retórica al revés</i>	41
PAUL CAHILL, <i>Un reino de ceniza al alcance del viento: José Ángel Valente y la división del canto (1961-1982)</i>	57
CARLOS PEINADO ELLIOT, <i>Descenso órfico y batalla discursiva en Palais de Justice, de José Ángel Valente</i>	79
STEFANO PRADEL, <i>Máscaras del desamor: nota a Palais de Justice</i>	107
MARGARITA GARCÍA CANDEIRA, <i>Ceniza y forma. Huellas de Góngora en la poesía de José Ángel Valente</i>	119
ADRIAN VALENCIANO, <i>Gottfried Benn y José Ángel Valente: fragmentos traducidos de Das späte ich en el poema xvii (el yo tardío) de Treinta y siete fragmentos</i>	147
JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ, <i>María Zambrano y José Ángel Valente: la santidad del entendimiento</i>	173
<b>SAGGI</b>	<b>195</b>
FAUSTO CIOMPI, <i>S.T. Coleridge: eros demoniaco e processo iracundo. Per l'interpretazione tipologica di Christabel</i>	197
EMILIO MARI, <i>Masse e pseudo-folklore di villeggiatura (da fonti pietroburghesi di fine XIX-inizio XX sec.)</i>	229
FEDERICA D'ASCENZO, <i>Le Figaro d'Edmond de Goncourt. Défense et illustration d'un théâtre fin de siècle</i>	247
GENNARO SCHIANO, <i>Prima della fine. Immagini di città e memoria in Alberti e Semprún</i>	265
ANITA FRISON, <i>Sul sincretismo in Andrej Belyj: il pamphlet Una dimora nel regno delle tenebre</i>	285
DAVIDE SAVIO, <i>Italo Calvino tra saggismo e “silenzio” della narrativa. Il caso della Nota al Castello dei destini incrociati (1973)</i>	309
CLAUDIA CROCCO, <i>La poesia in prosa nel modernismo italiano</i>	325
FILIPPO PENNACCHIO, <i>Strategie dell'onniscienza nel romanzo italiano contemporaneo</i>	367
GIACOMO RACCIS, « <i>Il lavoro è ovunque</i> »: <i>forme del racconto e forme del potere nella narrativa di Giorgio Falco</i>	389

<b>TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE</b>	<b>403</b>
GIUSEPPE SOFO, <i>Errore creatore. La notion d'erreur dans la théorie, la pratique et la didactique de la traduction</i>	405
MADDALENA LA ROSA, <i>Dall'erudizione al gusto : Cesarotti professore e la traduzione dal greco</i>	429
PAULINE JACCON, « <i>a strange new kind of / inbetween</i> » : <i>Anne Carson et l'impulsion créative en traduction</i>	449
<b>REPRINTS</b>	<b>469</b>
ADALGISA MINGATI, <i>Il contributo di Michail Aleksandrovič Petrovskij (1887-1937) allo studio della forma novellistica</i>	471
MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, <i>La morfologia del Colpo di pistola di Puškin</i> (a cura di Adalgisa Mingati)	493

“EL SUEÑO DE LA NADA”  
(A VALENTE EN LOS NOVENTA AÑOS DE SU  
NACIMIENTO)

A CURA DI PIETRO TARAVACCI, JULIO PÉREZ UGENA, JORDI DOCE



## INTRODUCCIÓN

PIETRO TARAVACCI, JULIO PÉREZ UGENA e JORDI DOCE

Los artículos reunidos en este número monográfico se proponen celebrar los 90 años desde el nacimiento de José Ángel Valente (Orense 1929 – Ginebra 2000), uno de los más significativos poetas españoles de la segunda mitad del siglo XX, creador y crítico con una renovadora y lúcida presencia en el debate literario e intelectual de su tiempo.

Los tres editores, aun desde perspectivas diferentes, han querido, pues, homenajear a uno de los autores cuya influencia ha sido decisiva en la maduración del pensamiento crítico y literario de cada uno de ellos, y al que han reservado, en el pasado reciente, un espacio singular en sus reflexiones sobre la literatura<sup>1</sup>. Al dedicar la sección monográfica de su número XII a Valente, «Ticontre» ha deseado confirmar el interés y el trabajo de recepción que en Italia, y especialmente en la Universidad de Trento, se han creado en los últimos diez años alrededor del escritor español.<sup>2</sup> Todo ello, sin embargo, siendo conscientes de lo difícil que es, hasta la fecha, intentar hacer un balance de un autor que,

- <sup>1</sup> Se remite aquí a algunos de los trabajos, citándolos en orden cronológico, que los tres editores han dedicado a José Ángel Valente en los últimos años. De Jordi Doce señalamos: JORDI DOCE, *José Ángel Valente en cinco tiempos*, en *Las formas disconformes. Lecturas de poesía hispánica*, Madrid, Libros de la Resistencia, 2013, pp. 42-98; JORDI DOCE, *Los colores del sacrificio*, en «Cuadernos Hispanoamericanos», DCCCVII (2017), pp. 98-105; MARTA AGUDO RAMÍREZ y JORDI DOCE, *Pájaros raíces. En torno a José Ángel Valente*, Madrid, Abada, 2010. De Julio Pérez Ugena señalamos: JULIO PÉREZ-UGENA, *El jeroglífico y la libertad. Entrevista a José Ángel Valente*, en «Archipiélago» (1999), pp. 55-61; JULIO PÉREZ-UGENA, *La nuca dell'angelo*, en «In forma di parole», 4<sup>a</sup> ép., IV (1999), pp. 271-272; JULIO PÉREZ-UGENA, *José Ángel Valente a quattro mani: i frammenti verso la lingua*, en «Semicerchio», XXX-XXXI (2004), pp. 37-39; JORDI DOCE, *Pérez-Ugena, Muerte, piedad y memoria*, en AGUDO RAMÍREZ y col., *Pájaros raíces*, cit., pp. 453-470; JULIO PÉREZ-UGENA, *La parola perduta: esilio e canto nella poesia di José Ángel Valente*, in, en *Stranieri di carta, stranieri di voce*, ed. por LAURIE ANDERSON y col., Roma, Artemide, 2017, pp. 81-90. De Pietro Taravacci señalamos: PIETRO TARAVACCI, *L'itinerario poetico di Valente: dalla luce remota del deserto al tenue orlo di inesistente ombra*, en JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Per isole remote: poesie 1953-2000*, ed. por PIETRO TARAVACCI, Pesaro, Metauro, 2008, pp. 7-57; PIETRO TARAVACCI, *Hacia el saber de la nada en Valente*, en «La Página», LXXVIII-LXXIX (2009), pp. 75-79; PIETRO TARAVACCI, *José Ángel Valente e il místico incontro tra pittura e poesia*, en *La lirica moderna: momenti, protagonisti, interpretazioni*. Atti del XXXIX Convegno Interuniversitario (Bressanone - Innsbruck, 13-16 luglio 2011), ed. por FURIO BRUGNOLO y RACHELE FASSANELLI, Padova, Esedra, 2012, pp. 377-392; PIETRO TARAVACCI, *Valente en italiano: "Poesie 1953-2000", un ejercicio de extrañeza*, en «Campo de Agramante», XVII (2012), pp. 67-78; PIETRO TARAVACCI, *Presencia y evanescencia del yo lírico: desde Valente a Trapiello (pasando por Talens)*, en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, ed. por LAURA SILVESTRI, LORETTA FRATTALE y MATTEO LEFÈVRE, Romas, Bagato, 2012, vol. V, pp. 561-571; PIETRO TARAVACCI, *Leggere e tradurre Valente: tra classici e futuro*, en *España al revés: testi in viaggio. Traduzione, editoria e politiche culturali*, ed. por ANITA FABIANI, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2014, pp. 137-170; PIETRO TARAVACCI, *Il Cristo, la città e il tempo di José Ángel Valente: tra memoria e invocazione*, en «Testo a Fronte», I (2014), pp. 157-170; PIETRO TARAVACCI, *Il Montale spagnolo di José Ángel Valente*, en *Poeti traducono poeti*, ed. por PIETRO TARAVACCI, Trento, Università degli Studi di Trento. Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2015, pp. 63-89; PIETRO TARAVACCI, «No amanece el cantor» *sul cammino della parola poetica*, en JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Non si desta il cantore*, ed. por PIETRO TARAVACCI, trad. por STEFANO PRADEL, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016, pp. 3-31.
- <sup>2</sup> En la actividad didáctica del Departamento de Letras y Filosofía de la Universidad de Trento la obra poética de Valente ha sido argumento de varios cursos curriculares y de Doctorado. Dentro del doctorado en «Studi

por un lado, pertenece a nuestra contemporaneidad y, por otro, ha dado lugar, sobre todo en las últimas tres décadas, a un debate crítico sorprendentemente amplio, articulado y profundo, en el que han participado las instancias más significativas de la creación y la reflexión sobre el arte, y que ha contado y cuenta con la participación de estudiosos de distintas generaciones.

Ante tan vasta y compleja temática poética y crítica, el volumen, concebido como un simple homenaje al autor, no pretende recorrer todo su itinerario poético, ni aspira a hacer un balance de la literatura crítica que lo concierne.

En estas pocas páginas de presentación, nos limitamos a observar que la atención a la poesía de Valente comenzó a manifestarse de forma sistemática y continua entre los años ochenta y noventa del siglo pasado, período en el que aparecieron las primeras monografías,<sup>3</sup> centradas en un atento análisis de los textos, e importantes libros colectivos sobre la obra y la poética del autor, en especial los editados por quien desde el año 2000 sería el director de la “Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética” de la Universidad de Santiago de Compostela.<sup>4</sup> Semejante florecimiento de trabajos críticos atestiguaba el creciente interés hacia el autor y el cada vez mayor reconocimiento de la calidad de su obra de poeta, pero también de ensayista, cuyo eco superó pronto las fronteras españolas (como demuestra la presencia de críticos como Giorgio Agamben, Rosa Rossi y Paolo Valesio en algunos libros colectivos de los años noventa).<sup>5</sup>

Paralelamente, el poeta gallego (que recibió, entre otros muchos reconocimientos, el Premio Príncipe de Asturias de las letras en 1988 y el Premio de Poesía Iberoamericana Reina Sofía en 1998) estuvo cada vez más presente en el debate literario ibérico, como demuestran algunas revistas que le reservaron una atención específica, que aumentó tras su prematura muerte en 2000.<sup>6</sup> A partir de esta fecha, que coincide, como hemos dicho, con la institución de la “Cátedra Valente”, los estudios sobre el autor han registrado un considerable incremento tanto en términos cuantitativos como en la especificidad de los ámbitos de investigación. Y por lo que se refiere a esto, se debe recordar que una etapa fundamental para el reconocimiento de la obra de Valente fue indudablemente la publicación de las *Obras completas*, en dos volúmenes que, respectivamente, en 2006 y en 2008, reúnen su escritura creativa (*Poesía y prosa*) y su abundante producción ensayis-

Umanistici” se han escrito dos tesis doctorales sobre Valente bajo la dirección de P. Taravacci, de Elsa María Paredes y de Stefano Pradel, el cual obtuvo el Premio Gerardo Diego con el volumen STEFANO PRADEL, *Vértigo de las cenizas. Estética del fragmento en José Ángel Valente*, Valencia, Pre-Textos, 2018.

3 EVA VALCÁRCCEL, *El Fulgor o la palabra encarnada. Imágenes y símbolos de la poesía última de José Ángel Valente*, Barcelona, PPU, 1989; ARMANDO LÓPEZ CASTRO, *Lectura de José Ángel Valente*, León, Universidad de León-Universidad de Santiago de Compostela, 1992.

4 Nos limitamos a señalar los siguientes volúmenes colectivos: CLAUDIO RODRÍGUEZ FER (ed.), *José Ángel Valente*, Madrid, Taurus, 1992; CLAUDIO RODRÍGUEZ FER (ed.), *Material Valente*, Gijón, Ediciones Júcar, 1994.

5 Cfr. TERESA HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (ed.), *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, Madrid, Cátedra, 1995; JACQUES ANCET, ROSA ROSSI y AMERICO FERRARI, *En torno a la obra de José Ángel Valente*, Madrid, Alianza, 1996.

6 La revista *Espacio / Espaço Escrito. Revista de literatura en dos lenguas*, incluye una sección monográfica sobre Valente (1999/2000, números 17 y 18, pp. 45-84); *Moenia: Revista lucense de lingüística & literatura*, nata nel 1995, dedica un amplio espacio al poeta en el mismo año de su fallecimiento.

tica (*Ensayos*),<sup>7</sup> ofreciendo pues un corpus textual seguro y fiable al creciente número de críticos atentos, como era previsible, tanto a una producción poética dotada de una específica esencialidad estética y de una excepcional densidad de pensamiento, como a una prosa ensayística extremadamente lúcida y abierta a tratar toda clase de fenómenos artísticos e intelectuales de la modernidad.

Partiendo de la observación del papel que el poeta gallego ocupa en la llamada “Generación del Cincuenta” (de la que se distancia pronto, pero a cuya connotación, de hecho, contribuyó significativamente), la crítica se ha mostrado atenta a la noción de poesía como la más ardua y la más específica forma de *conocimiento*. La calidad metapoética de la poesía de esa generación es uno de los elementos con el cual los críticos siempre se han encarado al la obra de autores como Carlos Barral, Ángel González, Francisco Brines, Antonio Gamoneda, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente, por citar solo a algunos. El poeta orensano, sin embargo, ha desarrollado más que otros, tanto en su escritura creativa como en la ensayística<sup>8</sup>, una larga y constante reflexión sobre la esencia y sobre la función de la palabra poética. El debate crítico ha mostrado por ello cómo en los dos ámbitos de escritura Valente se aventuró en las fronteras más remotas de la experiencia artística, hasta el límite extremo de una palabra poética que, a la búsqueda de su más auténtica naturaleza, entrevé su propia disolución, el silencio como su última forma, su definitiva y sustancial meta.

La abundante literatura crítica que, como se ha dicho, se desarrolla sobre todo coincidiendo con los últimos años de la producción artística del autor, ha puesto de manifiesto un universo artístico de extraordinaria complejidad: aspectos temáticos y formales, puntos de vista estéticos y filosóficos que atraviesan, como constantes en continua renovación, toda la escritura de Valente. Sin ninguna pretensión sistemática, recordamos la naturaleza auténticamente subversiva de su escritura, opuesta a una tradición estetizante y sentimental; el carácter sobrio y denso de un lenguaje poético vinculado a la profundidad del pensamiento; la fundamental cualidad espiritual y ascética de la experiencia poética que interroga continuamente una palabra que quiere ser cada vez menos instrumento y cada vez más lugar de experiencia y de conocimiento; la constante búsqueda de un *más allá*, de un espacio situado fuera de los límites del sujeto lírico, un espacio arquetípico en el que se origina una palabra auroral, oculta, que acepta, para reconocerse, desafiar al espacio que la precede, el espacio de la “antepalabra”. A partir de la calidad misma de la escritura de Valente, los estudios críticos han afrontado aspectos como la transparencia y la exactitud de su lenguaje poético, que Juan Goytisolo, para limitarnos a un solo ejemplo, define como «insólito, absolutamente irrepetible».<sup>9</sup> La crítica además ha señalado lo que podríamos definir como el sustancial orfismo de un poeta que ha bajado a los

7 Cfr. JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Obras completas I. Poesía y prosa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006 e JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Obras completas II. Ensayos*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, pref. de CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008.

8 Destacamos en particular los ensayos reunidos en los siguientes volúmenes: *Las palabras de la tribu* (Madrid, Siglo XXI, 1971); *Variaciones sobre el pájaro y la red* (Barcelona, Tusquets, 1991); *La experiencia abisal* (Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004).

9 JUAN GOYTISOLO, *Introducción*, en JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Material memoria*, ed. por CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2009, p. 18.

abismos de la escritura, al centro de la palabra, a la búsqueda de esa *Ursatz*, centro mítico originario de todo movimiento creativo, que une todas las artes y que empuja a Valente a una densa confrontación sobre el origen y la esencia de la creación con personalidades de las artes figurativas como Tàpies o Chillida. Se ha mostrado también la afinidad intrínseca, si bien en una vertiente laica, entre la experiencia mística y la poética – implicadas en una misma indicibilidad del momento epifánico –, entre lenguaje y pensamiento, entre poesía y filosofía. Más específicamente se ha advertido, en la poética valenteana, la fuerte influencia del pensamiento místico judío que lleva al autor a explorar, mediante la noción del *vacío*, la conexión entre la hipótesis cosmogónica y ese vacío que necesariamente precede y sigue a toda creación poética.

De especial interés resultó, como homenaje al autor en el décimo aniversario de su muerte, la aportación de jóvenes críticos y poetas que en el volumen *Pájaros raíces* quisieron mostrar hasta qué punto Valente había repercutido en su actividad literaria, y cómo representaba un irrenunciable punto de referencia en su pensar y vivir la poesía en su evolución y en su relación con la tradición. Los artículos y poemas de ese volumen, al mostrar el sustancial y profundo vínculo con un autor capaz de «interrogar y comprometer la imaginación de sus lectores»,<sup>10</sup> han contribuido no poco a combatir ese silencio que en tiempos de «baja intensidad crítica»,<sup>11</sup> como los nuestros, puede envolver a un poeta después de su muerte. Pero, si lo consideramos con cuidado, es la calidad misma de toda su obra, es su misma pasión crítica, su necesidad de habitar la esencia de la poesía, lo que ha hecho que Valente nunca haya dejado de estar en el centro del pensamiento crítico y de las experiencias creativas de varias generaciones, estimulando perspectivas y enfoques críticos muy diferentes y a la vez complementarios.

Una necesidad similar de abordar la individualidad literaria de Valente, creador y crítico, una misma necesidad de responder a los interrogantes que su obra lanza al lector, y de confrontarse con los sorprendentes fragmentos de un futuro poético que nos ha legado, caracterizan otro volumen, *El guardián del fin de los desiertos*,<sup>12</sup> que recoge las aportaciones de quince estudiosos, portadores de diferentes perspectivas críticas, con la intención de ampliar la comprensión de la obra de Valente a partir de testimonios directos y materiales de primera mano, para llegar a los principales canales expresivos y artísticos experimentados por el escritor, todos convergentes, no obstante sus diferentes peculiaridades y “variaciones”, en el espacio único y absoluto de la creación.

Bastarán, pues, estos dos volúmenes para dar una idea de un camino crítico complejo y riquísimo, que en el lapso de dos décadas se ha ido expandiendo tanto en cantidad como en calidad, pero siempre a partir de la extraordinaria variedad y al mismo tiempo de la rara coherencia que marca la obra del Valente poeta y del Valente ensayista. Para llegar a una experiencia de los estudios valenteanos más cercana a la del presente número monográfico, hay que recordar que, en su conjunto, el grupo de investigación de Trento se ha dedicado, en particular, a la conexión entre poesía y arte figurativo,<sup>13</sup> entre poesía

10 AGUDO RAMÍREZ y DOCE, *Pájaros raíces*, cit., p. 8.

11 *Ibidem*.

12 JOSÉ ANTONIO SANTANO, *El guardián del fin de los desiertos. Perspectivas sobre Valente*, Valencia, Pre-Textos, 2011.

13 ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI, *Valente y Dürero: la narración sumergida de «Una antigua repre-*

y mística,<sup>14</sup> así como a la experiencia del Valente traductor,<sup>15</sup> que se entrelaza significativamente con la del creador; mientras que el reciente volumen de Pradel ha analizado en profundidad la naturaleza esencialmente fragmentaria del arte valenteano, como signo de su modernidad.

En la última década, gracias al constante cuidado de uno de los editores de las *Obras completas*, la documentación textual se ha enriquecido en gran medida con testimonios y escritos no incluidos en los dos volúmenes de 2006 y 2008. Se trata del *Diario Anónimo*,<sup>16</sup> que vio la luz en 2011, y puso a la disposición de los lectores y críticos una vasta y excepcional cantidad de datos, notas personales, notas de lectura crítica, bocetos de ensayos y de composiciones, que en su conjunto constituyen un cuaderno de trabajo y una valiosa ayuda para el estudio de toda la esfera artística y de la personalidad del autor. Si en 2014 se publica el extraordinario *Palais de Justice*,<sup>17</sup> al que, como se verá, nuestro número monográfico dedica dos ensayos, en 2018 se publicará otro volumen, *El ángel de la creación. Diálogos y entrevistas*,<sup>18</sup> que recoge diálogos y entrevistas y otros escritos relacionados (como dice su editor Sánchez Robayna), que aparecieron desde el año en que se le otorgó el Premio Adonáis hasta 2000, año de la muerte del poeta. La obra es demasiado reciente y demasiado rica como para poder verificar su impacto real en los estudios de Valente, pero, como para el *Diario anónimo*, podemos decir que los 42 textos aquí recogidos constituyen la parte más significativa de un debate sobre la cultura y el pensamiento, la literatura y el arte que Valente ha ido desarrollando en su largo recorrido creativo y crítico, un debate que en los últimos veinte años de su existencia se ha ido enriqueciendo y extendiendo a todas las formas de creación.

Y a propósito del crecimiento exponencial de datos de todo tipo, como testimonio del extraordinario interés que se ha creado a lo largo del tiempo en torno a la figura del poeta orensano, no podemos dejar de referirnos a los tres volúmenes recogidos bajo el título de *Valente vital*, coordinados por el Director de la “Cátedra Valente”, Claudio Rodríguez Fer,<sup>19</sup> pero a los que han contribuido otros importantes y finos conocedores de la obra valenteano, como Marta Agudo, Manuel Fernández Rodríguez (para el primer

---

sentación», en *Le forme del narrare: nel tempo e tra i generi*, ed. por GIOVANNA FIORDALISO, ALESSANDRA GHEZZANI y PIETRO TARAVACCI, Trento, Università degli Studi di Trento. Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2017, vol. II, pp. 255-268.

14 TARAVACCI, *José Ángel Valente e il mistico incontro tra pictura e poesis*, cit.

15 TARAVACCI, *Il Montale spagnolo di José Ángel Valente*, cit.

16 JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Diario Anónimo*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2011.

17 JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Palais de Justice*, pref. de ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014.

18 JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *El ángel de la creación. Diálogos y entrevistas*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia-Gutenberg, 2018.

19 Cfr. CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, MARTA AGUDO y MANUEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, *Valente Vital (Galicia, Madrid, Oxford)*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC, 2014; CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, TERA BLANCO DE SARACHO y MARÍA LOPO, *Valente Vital (Ginebra, Saboya, París)*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC, 2014; CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, MANUEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ y FERNANDO GARCÍA LARA, *Valente Vital (Magreb, Israel, Almería)*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC, 2017.

y tercer volumen), Tera Blanco de Saracho, María Lopo (para el segundo volumen) y Fernando García Lara (para el tercero). Los tres volúmenes, que, como recuerda el coordinador, parten de las conversaciones con el autor recogidas en la revista *Moenia*, de la propia Universidad de Santiago, pretenden ser, en forma de ensayo, tres aproximaciones a las tres etapas fundamentales del proceso biográfico, intelectual y artístico del autor, articuladas en un total de nueve lugares geográficos que forman una especie de mapa de su existencia. Una vez más, podemos decir que sólo hemos empezado a disfrutar de una cantidad tan amplia y profunda de pruebas documentales que provienen de muchas fuentes, pero sobre todo de la extensa biblioteca y archivo que Valente ha dejado a la Cátedra de Santiago de Compostela. Estamos seguros de que los frutos de estas adquisiciones no tardarán en llegar.

\*

El presente número monográfico, por su parte, confirma las líneas programáticas que los editores habían trazado, proponiendo una reflexión en torno a la poética de Valente, sus relaciones intertextuales, su actividad traductora y creadora y su recepción, a partir de planteamientos diferentes y deliberadamente libres. Los diez ensayos, en los que participan estudiosos de distintas generaciones y enfoques metodológicos, ofrecen así un conjunto variado y a la vez coherente.

Armando López Castro confirma su capacidad de indagar críticamente el interior de los textos, con la intención –si lo consideramos bien, de carácter valenteano– de abordar la composición poética sin teorías interpretativas previas, impulsado por una intención declarada de entender, a través de la singularidad del análisis, lo que “justifica” la escritura. La exégesis del sensible y agudo crítico leonés nos remite, en efecto, a lo que el propio Valente, siguiendo la línea de Novalis, experimentó en su creación y en sus interpretaciones poéticas, cada vez que permitió que el lenguaje le llegara, para ser, para él y en él, un instrumento y un lugar de revelación.

Un renovado y nunca concluido ejercicio de lectura guía también el homenaje que Eva Valcárcel dedica al poeta. La estudiosa elige intencionalmente una modalidad de lectura que sea «inerme e inicial» y dotada de perplejidad y fe. La propuesta es a la vez intrigante y contradictoria, porque por un lado propone al lector el mismo nudo gnoseológico del poeta y por otro lado equipara el acto creativo con el crítico-interpretativo. Con todos los riesgos, y tal vez con cierta actitud veleidosa, que esta ecuación conlleva, pero, al mismo tiempo, con la invitación, nunca inútil, de entrar en el laboratorio compositivo de la experiencia epifánica de Valente.

Encontramos una extraordinaria cercanía a la temática íntima del texto poético en la breve pero excepcionalmente aguda aportación de Antonio Prete, que se presenta como un denso diálogo entre dos poetas comprometidos en un mismo “ejercicio espiritual”, un diálogo que lleva al poeta, al traductor, al lector y al crítico a detenerse en espacios afines, compartiendo una misma palabra y a la escucha de un mismo silencio. A pesar de su brevedad, la contribución de Prete ofrece una documentación de primera mano sobre el camino receptivo de la poesía de Valente en Italia y Francia (a través de las figuras de Jabès y Ancet, a las que alude), y en particular da testimonio del papel fundamental de la

traducción en la formación de una sensibilidad poética compartida y, por tanto, de una palabra siempre en diálogo, siempre renovada.

La atención específica que Ángel Luis Prieto de Paula dedica a uno de los textos incluidos en el libro de Valente *La memoria y los signos* (1966), es decir *Maquiavelo en San Casciano* (una especie de monólogo dramático, o "monodílogo", puesto en boca de Maquiavelo) permite comprender la profunda relación que el poeta establece con algunas voces o experiencias literarias, alcanzadas en su afinidad con sus instancias expresivas más íntimas. El ensayo destaca cómo, a partir de la famosísima carta de Maquiavelo a Vettori, Valente aborda temas centrales de su actual condición de escritor e intelectual; pero, sobre todo, nos muestra de cerca el mecanismo compositivo mediante el cual el poeta español "reescribe" la carta de Maquiavelo, llegando a un texto poético muy singular, que el crítico define como "denotativo", "original" y "ejemplar".

Algunos ensayos del presente número monográfico revelan la necesidad de llegar a textos de alguna manera descuidados por la crítica, con el objetivo, perseguido por los mismos editores de las *Obras completas*, de definir plenamente el corpus textual de Valente. Paul Cahill, en su ensayo *Un reino de ceniza al alcance del viento: José Ángel Valente y la división del canto (1961-1982)*, a partir de la consideración de las obras valenteanas que han formado un corpus canónico y de las obras que han permanecido fuera de él, tematiza la fortuna crítica de Valente, lo que le lleva a una especie de rescate de dos libros como *Sobre el lugar del canto* y *Estancias*, que, como afirma el crítico, precisamente a través de la reanudación de poemas ya publicados, junto con la propuesta de textos inéditos, permiten al autor no sólo reflexionar sobre su propia obra, sino incluso abrir, a través de una operación aparentemente sólo editorial, nuevos itinerarios poéticos.

Aunque con medios y propósitos críticos diferentes, dos artículos, el de Carlos Peinado Elliot y el de Stefano Pradel, están dedicados a *Palais de Justice* (un texto que su editor, Sánchez Robayna, define como *nouvelle*, sacándolo del cono de sombra en el que había permanecido hasta 2014) con el mérito, pues, de enfrentarse a una escritura desnuda y violenta, absolutamente original en la propia producción de Valente. Un texto en el que se contaminan la autobiografía y la ficción y donde, como el propio autor escribe en *Diario anónimo*, «lo vivido, incluso lo inmediatamente vivido, reaparece con el espesor de los sueños». El ensayo de Peinado Elliot (*Descenso órfico y batalla discursiva en Palais de Justice, de José Ángel Valente*) analiza cómo, precisamente por la fuerza revolucionaria que guía al sujeto, la narración emprende un descenso órfico hacia un *discours* en el que el yo y sus pensamientos y la realidad se rompen y recomponen en imágenes oníricas, en busca de un tiempo y un espacio suspendidos, como el del eros, en busca de una identidad arquetípica, de un espacio de iluminación. Peinado Elliot investiga el espacio y el tiempo de una batalla alegórica, el papel de la memoria y la palabra poética, la oposición entre la identidad en el mundo de la Ley (con su yo fosilizado) y la identidad que desvela el eros, donde el ego puede disolverse, uniéndose en la multiplicidad de imágenes de la mujer.

En el segundo ensayo (*Máscaras del desamor: nota a Palais de Justice*), dedicado a esta obra póstuma de Valente, Stefano Pradel traza un cuadro útil de la historia editorial que permite contextualizar el texto, para luego pasar a explorar dos de sus aspectos

fundamentales, a saber, las formas de representación del sujeto y el papel desempeñado por el eros. En su análisis, el crítico subraya los datos contingentes de los que se origina la obra (el divorcio de Valente de su primera esposa) y el carácter experimental que determina las transfiguraciones y la disolución del sujeto narrativo, en abierto conflicto con un *Otro* que hace que el *discours* narrativo adquiera toda su carga subversiva y poética. El erotismo, no exento de aspectos perturbadores y destructivos, construye un espacio íntimo, donde el sujeto se refugia, justo donde el amor, el acto sexual, el conocimiento y la palabra creadora se estrechan en un solo vínculo. El ensayo nos muestra, finalmente, cómo el eros, por un lado, se hace eco de las funciones simbólicas que desempeña en la poesía de Valente, pero, por otro, está marcado por el trasfondo conflictivo del que parte *Palais de Justice*.

Los ensayos de Margarita García Candeira y Adrián Valenciano Cerezo son de carácter más filológico, ya que ambos plantean dos realidades intertextuales diferentes. El primer ensayo (*Ceniza y forma: huellas de Góngora en la poesía de José Ángel Valente*) parte de la contradicción entre un Valente que se aleja de la poesía gongorina, percibida más como «enigma verbal» que como poesía de realidad enigmática, y un Valente que se siente atraído por la heterodoxia religiosa y el aislamiento despectivo del poeta barroco. Pero el verdadero mérito del ensayo de García Candeira es el de escarbar en la intertextualidad poética para buscar mecanismos análogos que, oponiendo en los dos autores una aspiración natural a la armonía y una atracción igualmente natural por su disolución, llevan a ambos, incluso en climas culturales y contextos distantes, a una paralela formalización del vacío, a una análoga aproximación a la *Nada*. El ensayo de Valenciano Cerezo (*Gottfried Benn y José Ángel Valente: fragmentos traducidos de «Das späte ich» en el poema «XVII (El yo tardío)» de Treinta y siete fragmentos*), aborda diversos elementos que son centrales en la poética de Valente, ya que combina con gran acierto las experiencias intertextuales y traductoras -a las que el poeta se ha dedicado a lo largo de toda su trayectoria- con una poética o estética del fragmento.

José Luis Gómez Toré afronta un área de gran importancia en el contexto filosófico-literario en el que se forma la personalidad artística e intelectual de Valente, a saber, su relación con María Zambrano. El ensayo destaca los puntos fundamentales de un debate artístico, filosófico y espiritual que tiene lugar dentro de la experiencia del exilio, una experiencia vivida, en la época franquista, por parte de varias generaciones, unidas, como la filósofa y el poeta, por una búsqueda común de una razón poética capaz de oponerse a la linealidad y la violencia del tiempo histórico.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGUDO RAMÍREZ, MARTA y JORDI DOCE, *Pájaros raíces. En torno a José Ángel Valente*, Madrid, Abada, 2010. (Citato alle pp. vii, x, xv.)
- ANCET, JACQUES, ROSA ROSSI y AMERICO FERRARI, *En torno a la obra de José Ángel Valente*, Madrid, Alianza, 1996. (Citato a p. viii.)
- DOCE, JORDI, *José Ángel Valente en cinco tiempos*, en *Las formas disconformes. Lecturas de poesía hispánica*, Madrid, Libros de la Resistencia, 2013, pp. 42-98. (Citato a p. vii.)

- *Los colores del sacrificio*, en «Cuadernos Hispanoamericanos», DCCCVII (2017), pp. 98-105. (Citato a p. vii.)
- *Pérez-Ugena, Muerte, piedad y memoria*, en MARTA AGUDO RAMÍREZ y JORDI DOCE, *Pájaros raíces. En torno a José Ángel Valente*, Madrid, Abada, 2010. (Citato alle pp. vii, x, xv.) pp. 453-470. (Citato a p. vii.)
- GOYTISOLO, JUAN, *Introducción*, en JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Material memoria*, ed. por CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2009. (Citato a p. ix.)
- HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, TERESA (ed.), *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, Madrid, Cátedra, 1995. (Citato a p. viii.)
- LÓPEZ CASTRO, ARMANDO, *Lectura de José Ángel Valente*, León, Universidad de León-Universidad de Santiago de Compostela, 1992. (Citato a p. viii.)
- PARDES BERTAGNOLLI, ELSA MARIA, *Valente y Durero: la narración sumergida de «Una antigua representación»*, en *Le forme del narrare: nel tempo e tra i generi*, ed. por GIOVANNA FIORDALISO, ALESSANDRA GHEZZANI y PIETRO TARAVACCI, Trento, Università degli Studi di Trento. Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2017, vol. II, pp. 255-268. (Citato a p. x.)
- PÉREZ-UGENA, JULIO, *El jeroglífico y la libertad. Entrevista a José Ángel Valente*, en «Archipiélago» (1999), pp. 55-61. (Citato a p. vii.)
- *José Ángel Valente a quattro mani: i frammenti verso la lingua*, en «Semicerchio», XXX-XXXI (2004), pp. 37-39. (Citato a p. vii.)
- *La nuca dell'angelo*, en «In forma di parole», 4ª ép., IV (1999), pp. 271-272. (Citato a p. vii.)
- *La parola perduta: esilio e canto nella poesia di José Ángel Valente, in*, en *Stranieri di carta, stranieri di voce*, ed. por LAURIE ANDERSON, MARINA MARENGO, SIMONA MICALI y col., Roma, Artemide, 2017, pp. 81-90. (Citato a p. vii.)
- PRADEL, STEFANO, *Vértigo de las cenizas. Estética del fragmento en José Ángel Valente*, Valencia, Pre-Textos, 2018. (Citato a p. viii.)
- RODRÍGUEZ FER, CLAUDIO (ed.), *José Ángel Valente*, Madrid, Taurus, 1992. (Citato a p. viii.)
- (ed.), *Material Valente*, Gijón, Ediciones Júcar, 1994. (Citato a p. viii.)
- RODRÍGUEZ FER, CLAUDIO, MARTA AGUDO y MANUEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, *Valente Vital (Galicia, Madrid, Oxford)*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC, 2014. (Citato a p. xi.)
- RODRÍGUEZ FER, CLAUDIO, TERA BLANCO DE SARACHO y MARÍA LOPO, *Valente Vital (Ginebra, Saboya, París)*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC, 2014. (Citato a p. xi.)
- RODRÍGUEZ FER, CLAUDIO, MANUEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ y FERNANDO GARCÍA LARA, *Valente Vital (Magreb, Israel, Almería)*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC, 2017. (Citato a p. xi.)
- SANTANO, JOSÉ ANTONIO, *El guardián del fin de los desiertos. Perspectivas sobre Valente*, Valencia, Pre-Textos, 2011. (Citato a p. x.)

- TARAVACCI, PIETRO, “*No amanece el cantor*” *sul cammino della parola poetica*, in JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Non si desta il cantore*, ed. por PIETRO TARAVACCI, trad. por STEFANO PRADEL, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2016, pp. 3-31. (Citato a p. vii.)
- *Hacia el saber de la nada en Valente*, en «La Página», LXXVIII-LXXIX (2009), pp. 75-79. (Citato a p. vii.)
- *Il Cristo, la città e il tempo di José Ángel Valente: tra memoria e invocazione*, en «Testo a Fronte», I (2014), pp. 157-170. (Citato a p. vii.)
- *Il Montale spagnolo di José Ángel Valente*, en *Poeti traducono poeti*, ed. por PIETRO TARAVACCI, Trento, Università degli Studi di Trento. Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2015, pp. 63-89. (Citato alle pp. vii, xi.)
- *José Ángel Valente e il mistico incontro tra pictura e poesis*, en *La lirica moderna: momenti, protagonisti, interpretazioni*. Atti del XXXIX Convegno Interuniversitario (Bressanone - Innsbruck, 13-16 luglio 2011), ed. por FURIO BRUGNOLO y RACHELE FASSANELLI, Padova, Esedra, 2012, pp. 377-392. (Citato alle pp. vii, xi.)
- *L’itinerario poetico di Valente: dalla luce remota del deserto al tenue orlo di inesistente ombra*, en JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Per isole remote: poesie 1953-2000*, ed. por PIETRO TARAVACCI, Pesaro, Metauro, 2008, pp. 7-57. (Citato a p. vii.)
- *Leggere e tradurre Valente: tra classici e futuro*, en *España al revés: testi in viaggio. Traduzione, editoria e politiche culturali*, ed. por ANITA FABIANI, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2014, pp. 137-170. (Citato a p. vii.)
- *Presencia y evanescencia del yo lírico: desde Valente a Trapiello (pasando por Talens)*, en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, ed. por LAURA SILVESTRI, LORETTA FRATTALE y MATTEO LEFÈVRE, Romas, Bagato, 2012, vol. v, pp. 561-571. (Citato a p. vii.)
- *Valente en italiano: “Poesie 1953-2000”, un ejercicio de extrañeza*, en «Campo de Agramante», xvii (2012), pp. 67-78. (Citato a p. vii.)
- VALCÁRCEL, EVA, *El Fulgor o la palabra encarnada. Imágenes y símbolos de la poesía última de José Ángel Valente*, Barcelona, PPU, 1989. (Citato a p. viii.)
- VALENTE, JOSÉ ÁNGEL, *Diario Anónimo*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2011. (Citato a p. xi.)
- *El ángel de la creación. Diálogos y entrevistas*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia-Gutenberg, 2018. (Citato a p. xi.)
- *Obras completas I. Poesía y prosa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006. (Citato a p. ix.)
- *Obras completas II. Ensayos*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, pref. de CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008. (Citato a p. ix.)
- *Palais de Justice*, pref. de ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014. (Citato a p. xi.)

## NOTIZIE DEGLI AUTORI

PIETRO TARAVACCI è professore Ordinario di Letteratura spagnola presso l'Università degli Studi di Trento. Si è dedicato al romanzo sentimentale medievale, al romanzo picaresco, al teatro burlesco del Siglo de Oro, alla poesia barocca, alla lirica contemporanea e alla letteratura mistica spagnola. I suoi principali campi di interesse lo hanno indirizzato verso gli ambiti metodologici della teoria letteraria, la comparazione tra le letterature europee e verso le relazioni intertestuali. È particolarmente interessato alla relazione tra letteratura e le altre arti e alla teoria e alla pratica della traduzione del testo letterario, con particolare attenzione alla prosa lirica e alla poesia. Già presidente dell'Associazione degli Ispanisti Italiani (AISPI) e direttore del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici dell'Università di Trento, è direttore responsabile della rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», direttore del Seminario Permanente di Poesia (SEMPER), membro di comitati scientifici e di redazione di riviste quali «Testo a Fronte», «Orillas», «Cuadernos AISPI», «Trame» e di collane di studi letterari quali *Agua y peña* (Viareggio), *Teatro Breve Español* (Iberoamericana, Madrid) e *Bagattelle* (ETS, Pisa). Dal 2008 al 2018 ha diretto le collane *Labirinti* e *Reperti* (Università di Trento), è direttore di *Bibliotheca Iberica* (Dell'Orso, Alessandria) ed è membro della giuria del Premio letterario Benno Geiger per la traduzione poetica, presso la Fondazione Cini di Venezia. È membro del collegio docenti del Dottorato in «Le forme del testo» dell'Ateneo trentino.

[pietro.taravaci@unitn.it](mailto:pietro.taravaci@unitn.it)

JULIO PÉREZ UGENA (Toledo, 1961), ricercatore di Letteratura Spagnola presso l'Università di Siena, dopo la laurea in Filologia Ispanica conseguita all'Universidad Complutense de Madrid, ha approfondito gli studi presso le Università di Bologna e di Roma «La Sapienza», dove ha lavorato anche come lettore di Lingua Spagnola. Si è interessato soprattutto di poesia spagnola del '900 (Juan Ramón Jiménez e José Ángel Valente), delle relazioni tra la poesia italiana e la poesia spagnola, e della traduzione letteraria e saggistica.

[julio.perezugena@unisi.it](mailto:julio.perezugena@unisi.it)

JORDI DOCE (Gijón, 1967), laureato in Filologia inglese presso l'Università di Oviedo, ha conseguito il Dottorato in Letteratura comparata presso l'Università di Sheffield (dove è stato lettore di Lingua spagnola fra il 1993 e il 1995) con una tesi sull'influenza del romanticismo inglese nella poesia spagnola contemporanea, da cui ha tratto il saggio *Imán y desafío* (IV Premio de Ensayo Casa de América, Península, 2005). Dal 1997 al 2000 ha insegnato Lingua spagnola presso l'Università di Oxford. È autore di una vasta opera poetica e di volumi di saggi quali *La ciudad consciente. Sobre T.S. Eliot y W.H. Auden* (2010); *Las formas disconformes. Lecturas de poesía hispánica* (2013); *Zona de divagar* (2014) e *La puerta verde. Lecturas de poesía angloamericana contemporánea* (2019). Nel 2010 ha curato, con Marta Agudo, il volume miscelaneo *Pájaros raíces. En torno a José Ángel Valente* (Abada).

[jordidocer2@gmail.com](mailto:jordidocer2@gmail.com)

**COME CITARE QUESTO ARTICOLO**

PIETRO TARAVACCI, JULIO PÉREZ UGENA e JORDI DOCE, *Introducción*, in «Ticontre. Teoría Testo Traduzione», XII (2019), pp. vii–xviii.

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

**INFORMATIVA SUL COPYRIGHT**

 La rivista «Ticontre. Teoría 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.



## IN DIALOGO CON LA POESIA DI JOSÉ ÁNGEL VALENTE

ANTONIO PRETE – *Università di Siena*

### NOZIONE DELL'ALBA

*Extensión del vacío  
en las estancias del amanecer.  
(José Ángel Valente, *El Fulgor*)*

Il vento dalla finestra flagella  
il vuoto della stanza.  
La luce disrama il ricordo,  
spoglia le sue trame.

Deserto di parole nella bocca.  
Il desiderio, insonnia delle sillabe,  
arsura dei pensieri.

Nessun porto offre riparo  
all'ala del tuo volo.

Nel pulsare delle arterie  
il suono della tua assenza.  
Obliquo, il mattino intorpidisce  
i nomi delle cose.

### VERSO LA PAROLA

*Un poema no existe si no se oye, antes  
que su palabra, su silencio.  
(José Ángel Valente, *Cinco fragmentos para Antoni Tàpies*)*

Quel punto dove il silenzio si sporge  
oltre il tacere, forse è lì il nido  
della parola, diceva.

Nella voce del vento, diceva ancora,  
puoi sentire il rumore dell'origine.  
Nello scroscio della pioggia  
l'affanno delle nubi.  
Ti può anche accadere, qualche volta,  
di ascoltare nel respiro dell'albero

il soffio che governa le orbite  
dei corpi celesti.

Come farsi prossimo  
all'intimo delle cose, questo il suo assillo,  
e vedere le lettere disanimate  
muovere verso il nome.  
Come scorgere l'alba del conoscere.

### L'ASSENTE

Invisibile, stai nella tua luce,  
sei luce, senza inizio, senza fine.

Guardi la tua assenza, guardi te  
che sei l'assenza.

Sprofondi  
nel vuoto dove la tua forma,  
indecifrabile,  
è vuoto d'ombra.

In quel vuoto le tue orme,  
subito cancellate.  
Su quella terra desertica il tuo passo,  
perso nel nulla.

Ti seguivo, un tempo, da vicino.  
Riconducimi ai tuoi occhi  
che sono dipinti nelle mie viscere.

(da José Ángel Valente, *Fragments de un libro futuro*)

Versi in dialogo con la poesia di Valente: lo segnalano sia le due epigrafi sia l'indicazione del *d'après* nel terzo caso. La prima poesia finora era inedita. Tornando, dopo molti anni, sui versi di *El fulgor*, avevo via via annotato a matita impressioni, sottolineato immagini di particolare energia, appuntato qualche pensiero suggerito da quel rigoroso e abbagliante cammino interiore, da quell'intrattenimento con un'esperienza della spoliatura di sé che fa della poesia un "exercice spirituel" teso a liberare la parola da ogni complicità con il rumore del mondo e a riportarla nella casa del silenzio. Come un resto di quelle annotazioni possono essere viste le parole di *Nozione dell'alba* (e lo stesso titolo): una sorta di *explicit* messo dal lettore alla fine di un libro poetico nelle cui pagine ha a lungo sostato.

La seconda poesia, *Verso la parola*, che è nella prima sezione della raccolta *Tutto è sempre ora* (in uscita, ora, da Einaudi), ha un esergo preso da *Cinco fragmentos para Antoni Tàpies*, ed è per dir così nello spirito della poesia di Valente, ma nell'introdurre una voce che viene da un soggetto indeterminato, tutto interiore ( "diceva" ), rinvia a un modo proprio della scrittura per frammenti praticata da Edmond Jabès, del quale Valente fu traduttore nella sua lingua e amico.

I versi de *L'assente*, anche questi riportati nel citato libro einaudiano, appartengono in maniera più esplicita a quel genere o campo che si usa chiamare *imitazione*, un campo, contiguo alla traduzione, che vorrebbe accogliere la parola altrui allo stesso tempo con prossimità d'ascolto e con libertà di replica.

Una considerazione, ora, intorno al mio rapporto con la poesia di Valente. Del poeta spagnolo mi parlava spesso negli anni Ottanta Edmond Jabès, che a mia volta andavo traducendo in italiano, e che frequentavo con una certa assiduità nei miei spostamenti parigini e nei suoi brevi soggiorni italiani. E fu infatti Jabès l'occasione e il tramite per l'incontro con Valente. Nel 1988, nel corso di alcune giornate parigine dedicate dal Centre National des Lettres all'autore del *Livre des questions* e di altri bellissimi libri, ci fu anche un incontro tra i traduttori di Jabès di lingue diverse. Il seminario, con voci per lo più di poeti-traduttori, che venivano da storie e culture diverse, fu una bella esperienza di condivisione: «la parole partagée – aveva scritto Jabès – est toujours nouvelle» (*Livre des marges*). Seguì, con Valente, uno scambio di libri (dal suo indirizzo di Almeria). Ricordo che, oltre a *Entrada em materia*, curato da Jacquet Ancet per Catedra e *Al dios del lugar* (edizione Tusquets), mi inviò anche i volumi in traduzione francese curati da Jacques Ancet con testo a fronte, editi dalle éditions Unes (*Trois leçons de ténèbres*, *Material memoria*, *Intérieur avec figures*, *L'éclat*). In quei mesi ero già, con altri amici, e confortato dai consigli dello stesso Jabès, nel progetto della rivista semestrale «Il gallo silvestre», il cui primo numero uscì nel 1989: la prima rubrica, *Libro d'ore* (che rimase tale per tutta la durata della rivista), conteneva traduzioni appunto da Jabès, ma anche da Bonnefoy e da altri, e l'ultima rubrica (anche questa restò fissa), *La stanza del poeta*, cominciava con la presenza di Valerio Magrelli: in ogni numero un poeta di lingua italiana avrebbe mostrato la sua *stanza*, gli arnesi della sua officina poetica, i lavori in corso, e così fu infatti fino all'ultimo numero della rivista, che si concluse nel 2004. Sin dal primo numero c'era il progetto di accogliere la poesia di Valente, una sua breve scelta, nella rubrica *Libro d'ore* o, meglio, come accade per altri poeti – Wallace Stevens, Paul Celan, Amelia Rosselli ecc. – in una delle rubriche mobili. Sopravvennero, purtroppo, rinvii. Per due ragioni: la prima ragione era che i collaboratori della rivista di area ispanistica proponevano intanto, via via, altri poeti, in attesa di trovare chi si sarebbe dedicato a tradurre Valente; la seconda ragione era che io stesso, e qui mi sento davvero colpevole, speravo di sentirmi un giorno nella condizione giusta per mettermi all'impresa, e affrontare l'avventura, anche se relativa a poche poesie, superando i limiti di una conoscenza della lingua approssimativa. Ma, col passare del tempo, quanto più mi affascinava e conquistava la poesia di Valente, tanto più quel mio proposito di tradurlo mi appariva volontaristico e audace. Nel frattempo, di numero in numero, altri coinvolgimenti, altre scritture, presentazioni, traduzioni, mi tenevano occupato, oltre all'impegno complessivo, condiviso

con l'amico Attilio Lolini, di mettere insieme e fare uscire semestralmente la rivista. A queste mancanze di una rivista che tra i suoi compiti si era proposto anche quello del tradurre poesia, riparò splendidamente, dopo alcuni anni, l'antologia della poesia di Valente curata da Pietro Taravacci, *Per isole remote. Poesie 1953-2000* (Metauro, Pesaro 2008). E tuttavia, nonostante che il proposito della traduzione subisse rinvii, la poesia di Valente continuava ad esser presente sia nel mio lavoro critico sia in quello relativo alla scrittura in versi. Una lontana riparazione alla trascuratezza operata lungo il periodo del «gallo silvestre» è sopravvenuta qualche anno fa, quando ho ripreso, per una nuova edizione allargata, l'antologia di traduzioni poetiche che nel 1997 avevo intitolato *L'ospitalità della lingua* (nel titolo c'era un riferimento a Jabès, al suo *Le livre de l'hospitalité*, l'ultimo libro, che l'autore mi aveva dato dattiloscritto, e che avevo tradotto in italiano per l'editore Cortina, facendolo uscire nella primavera del 1991, in contemporanea con l'uscita francese da Gallimard). Nella riedizione di quell'antologia (2014), ai poeti di lingua spagnola già presenti (Neruda, Antonio Machado, Alberti), ho aggiunto José Angel Valente: con poche poesie, certo – *Tierra de nade, Picasso-Guernica-Picasso: 1973, El Ángel, Mandorla, El Sur* – ma mi premeva che egli fosse presente tra i poeti rappresentativi, per dir così, di una formazione e di un cammino. Dalla sezione *Margini* di quell'antologia, ecco un passaggio relativo a Valente:

la meditazione intorno all'assenza, al silenzio, al vuoto, la tensione conoscitiva che sospinge il sapere fino al limite dell'indicibile e la rappresentazione fino alla sua cancellazione, e inoltre l'interrogazione intorno alla sparizione del senso, del principio, del fondamento, intorno alla finitudine e alla responsabilità della parola essenziale, necessaria, erano modi che sentivo fortemente e verso i quali, per quel poco che poteva, anche la mia ricerca tendeva: nella scelta dei testi da tradurre, nella riflessione critica, e anche nell'esercizio della poesia stessa”.

Un'ultima osservazione, a proposito di *imitazione*. Disporsi dinanzi a un testo poetico di Valente nell'atteggiamento di chi intende sospingere la relazione traduttiva verso l'imitazione, dislocando la parola del poeta verso la propria dizione, è cercare di apprendere e mettere in pratica qualcosa che in forme sorprendenti in quella mirabile poesia è messo spesso in atto, e con risultati dall'apparenza spontanei e naturali. Perché Valente è un poeta che fa dell'imitazione un dialogo profondo, del rapporto con un poeta (Quevedo o Juan de la Cruz), o con un genere di composizione musicale (la “lezione di tenebre”, da Couperin a Charpentier), o con una composizione artistica (le opere di Tàpies) – per fare solo qualche esempio – un viaggio nell'altra lingua, un viaggio che gli permette di approdare, come purificato e rinnovato, nella propria lingua. Temi, immagini, percezioni, visioni sono davvero un'esperienza d'ascolto interiore. Cessato il viaggio, questa avventura è portata a un'incandescenza verbale, a una risonanza ritmica e pensosa, insomma a un punto in cui è la propria lingua che si leva, in una sorta di solitaria purezza: le voci e le presenze che l'hanno abitata tornano a farsi silenzio, quel silenzio che non è parola ma sta nel cuore della parola.

## NOTIZIE DELL'AUTORE

Antonio Prete è saggista, critico, traduttore, narratore e poeta. Ha insegnato per trent'anni Critica letteraria e letteratura comparata all'Università di Siena. Si è occupato a lungo di Leopardi (*Il pensiero poetante*, 1980, *La poesia del vivente. Leopardi con noi*, 2019), di Baudelaire (*L'albatros di Baudelaire*, 1994, la traduzione dei *Fiori del male* per Feltrinelli, 2003), di letteratura comparata (*Il demone dell'analogia*, 1989, *Trattato della lontananza*, 2008, *Compassione. Storia di un sentimento*, 2013, *Il cielo nascosto. Grammatica dell'interiorità*), di traduttologia (*All'ombra dell'altra lingua*, 2011). Ha pubblicato diverse raccolte di racconti, tra le quali *Trenta gradi all'ombra* (2004) e *L'ordine animale delle cose* (2008). Ha fondato e diretto per molti anni la rivista di poesia e traduttologia «Il Gallo silvestre». La sua raccolta poetica più recente, pubblicata da Einaudi, è *Tutto è sempre ora* (2019).

[antonioprete2@alice.it](mailto:antonioprete2@alice.it)

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ANTONIO PRETE, *In dialogo con la poesia di José Ángel Valente*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XII (2019), pp. 1–5.

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.



## JOSÉ ÁNGEL VALENTE: NUEVE POEMAS

ARMANDO LÓPEZ CASTRO – *Universidad de León*

Los poemas seleccionados y analizados en este ensayo se encuentran entre los más significativos de José Ángel Valente. Son poemas que pertenecen a distintas épocas y con los que el autor ha convivido largamente, pues, como ha señalado Nietzsche, la filología es el arte de la lectura lenta y demorada. Por su parte, Valente siempre ha pensado que el lector no debe aproximarse al poema con una teoría previa, que con frecuencia llega a condicionar su interpretación, sino que debe exponerse a lo que el poema quiera decirle, recordando, en este sentido, la afirmación de Novalis de que escribir poesía no es hablar con el lenguaje sino dejar que el lenguaje hable en uno.

The poems selected and analyzed in this essay are among the most significant of José Ángel Valente. They are poems that belong to different periods and with which the author has lived a long time, because as Nietzsche has pointed out, philology is the art of slow and delayed Reading. For his part, Valente has always thought that the reader should not approach the poem with a previous theory, which often comes to condition its interpretation, but should be exposed to what the poem wants to say, remembering, in this sense, the statement of Novalis that writing is not talking to language but letting language speak in one.

Una de las reglas de toda creación artística es penetrar en lo real y devolverlo transformado en la materialidad formal de la expresión. Nunca menos, siempre más. En varias ocasiones, José Ángel Valente se ha referido, con su habitual ironía, al conflicto entre la objetividad de la teoría, cuya verificación suele llegar demasiado tarde, y la singularidad del análisis, que es lo único que justifica la escritura. En el páramo actual de los estudios filológicos, donde sobran las ideas y faltan los análisis, lo enigmático ha dado paso a lo evidente, olvidando que la realidad es una ilusión y que cualquier lenguaje, sobre todo el poético, debe intentar desenmascararla. Porque al poema no hay que ir con una teoría previa, sujeta a lo efímero de la moda y que suele condicionar su interpretación, sino *exponernos* a lo que su lenguaje quiera decirnos («Escribir no es hablar con el lenguaje, sino dejar que el lenguaje hable en uno», dice Novalis en uno de sus *Fragmentos*), pues sólo así la palabra podrá alcanzar su virtualidad y transparencia. En una escritura como la de Valente, concebida como experiencia límite y en donde la indeterminación del *punto cero* aparece como símbolo de la libertad del lenguaje, es necesario que la desaparición se mantenga viva, pues lo que hace aquí posible la ambigüedad entre el arte y lo real es la destrucción creadora, la continuidad con su nada.<sup>1</sup>

La relación entre la inclinación hacia la muerte y la avidez por la vida es una constante antropológica. A ella responde la escritura de José Ángel Valente, que discurre bajo el signo del no lugar, espacio que libera a quien lo penetra de sus determinaciones habituales. Lo significativo del no lugar es su anonimato, donde la soledad se hace forma de máximo compromiso con la realidad en su plenitud. Esta visión sintética se halla plena-

<sup>1</sup> En su ensayo *De la destrucción como fundamento*, que aparece como prólogo de *El fin de la edad de plata*, señala J. Ancet: «Quien escribe, en el momento en que escribe, no es ya el individuo, que está hinchado por su propio ego. La desaparición de éste es condición de toda escritura auténtica. El sujeto sólo puede aparecer tras las ruinas del “yo”» (JACQUES ANCET, *De la destrucción como fundamento*, en JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *El fin de la edad de plata*, Barcelona, Tusquets, 1995, pp. 13-21, p. 15). En cuanto a la situación de los estudios literarios en la España del medio siglo, donde el lenguaje se hace asimilación de la vida en “tiempos oscuros” de existencia, remito a JOSÉ CARLOS MAINER, *La filología en el purgatorio*, Barcelona, Crítica, 2003.

mente asumida en el poema liminar *Serán ceniza...*, de su primer libro *A modo de esperanza* (1955), en donde el desierto aparece como el territorio extremo en que se constituye la palabra poética:

SERÁN CENIZA...

Cruzo un desierto y su secreta  
desolación sin nombre.  
El corazón  
tiene la sequedad de la piedra  
y los estallidos nocturnos  
de su materia y de su nada.

Hay una luz remota, sin embargo,  
y sé que no estoy solo;  
aunque después de tanto y tanto no haya  
ni un solo pensamiento  
capaz contra la muerte,  
no estoy solo.

Toco esta mano al fin que comparte mi vida  
y en ella me confirmo  
y tiento cuanto amo,  
lo levanto hacia el cielo  
y aunque sea ceniza lo proclamo: ceniza.  
Aunque sea ceniza cuanto tengo hasta ahora,  
cuanto se me ha tendido a modo de esperanza.

El viaje por el desierto es una escena iniciática, como toda muerte y todo nacimiento. Se pasa de las sombras a la luz, que es también el movimiento de toda poesía, de modo que afrontar la muerte equivale a participar de lo imposible, objeto del lenguaje poético. Dentro de una dicción que se caracteriza por su sobriedad y contención, los recursos expresivos más destacados, como la sugerencia de los puntos suspensivos del título (*Serán ceniza...*), que prolongan la resonancia del célebre soneto de Quevedo; el predominio de las formas verbales en presente («Cruzo», «sé», «Toco», «confirmo», «tiento», «levanto», «proclamo», «tengo»), que indican una acción no acabada; la repetición de frases con idéntica estructura gramatical («Aunque sea ceniza cuanto tengo hasta ahora, / cuanto se me ha tendido a modo de esperanza»), que dan continuidad y ritmo al poema; y el símbolo unificador del «corazón», que aparece aislado verbalmente y funciona como mediación entre la «ceniza» y la «esperanza», la muerte y la resurrección, nos hacen ver todos ellos que es el amor por la vida el que torna la muerte viviente. A ello habría que añadir el vocabulario de la tradición mística («desolación», «sequedad», «nada»), que marca el tono del poema, pues esa tierra desierta, sola, seca y sin caminos, de la que habla San Juan de la Cruz en sus comentarios a la *Noche oscura* y T. S. Eliot en

*The Waste Land*, alude a la palabra en proceso de silencio. Porque la palabra poética se forma cuando se hace el silencio y es necesario que la palabra entre en una larga espera, en el desierto de un profundo silencio, para que pueda manifestarse con absoluta libertad. Y ese silencio, del que arranca toda escritura poética y que hace que su palabra sea experimental, está presente, implícito y no nombrado en este primer poema, que así se convierte en revelación de la escritura de Valente, en cifra de su poetizar.<sup>2</sup>

En la escritura confluyen el escritor, que se expresa en sus libros, el individuo, siempre contradictorio y cambiante, y el *personaje*, sombra o reflejo que el individuo tiende a proyectar sobre su propia vida, territorio difuso y complejo, mezcla de realidad y ficción, pues no hay que olvidar que la curiosidad por la anécdota biográfica, rasgo de nuestra época, no debe *enmascarar* la naturaleza del lenguaje poético, que si por algo se distingue es por crear imaginariamente su propia realidad. Una de esas *dramatis personae* es Lázaro, personaje dramático, anterior a la creación del libro *Poemas a Lázaro* (1960), que se convierte en nuestro interlocutor y guía en el camino hacia la experiencia iniciática. Lázaro es el hombre concreto que pasa por la muerte y vuelve a la vida, idea ya presente en la cita de Unamuno que abre el libro («me muero cada día / y cada día resucito»), y todos nosotros debemos pasar por esa experiencia. Lázaro es el viviente salido de la muerte, que vuelve con una mirada simple sobre la vida («Solía contemplar / solitario los campos, / la faena de todos, / la humilde tierra abierta, / donde cada mañana / se alzaba milagrosamente el sol», leemos al final del poema *El resucitado*), y ese sentimiento, que actúa como núcleo del conjunto, es a la vez existencial y poético. Así lo vemos en las composiciones-poéticas de la cuarta sección del libro, sobre todo en dos de ellas, *Objeto del poema* y *El cántaro*, donde la aproximación del poeta al objeto poético es similar al tránsito de Lázaro de las sombras a la luz. En la segunda, que es un estudio sobre la belleza formal, lo que se afirma es la dialéctica entre fondo y forma:

#### EL CÁNTARO

El cántaro que tiene la suprema  
realidad de la forma,  
creado de la tierra  
para que el ojo pueda  
contemplar la frescura.

El cántaro que existe conteniendo,  
hueco de contener se quebraría

<sup>2</sup> La escritura aparece como límite de vida y muerte, el silencio y el vacío del desierto, que Valente no dejará nunca de explorar. Aludiendo a este lugar de las revelaciones, señala E. Jabès; «En el desierto uno se vuelve otro; aquel que conoce el peso del cielo y la sed de la tierra; aquel que ha aprendido a contar con su propia soledad. Lejos de excluirnos, el desierto nos envuelve» (EDMOND JABÈS, *Del desierto al libro. Entrevista con Marcel Cohen*, Madrid, Trotta, 2000, pp. 35-36). En cuanto a la condición liminar de este poema, afirma el propio poeta: «Sólo mucho más tarde, mucho después de haber escrito el primer poema de mi primer libro, advertí que ese lugar originario de la palabra aparecía y se constituía justo y precisamente en el primer verso del primer poema de mi primer libro» (JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *La voz de José Ángel Valente*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2001, p. 19).

unánime. Su forma  
 existe sólo así,  
 sonora y respirada.

El hondo cántaro

de clara curvatura,  
 bella y servil:  
 el cántaro y el canto.

La composición del poema obedece al gusto que Valente ha tenido siempre por la cerámica, si bien proyectado hacia una dimensión estética. La forma existe porque sostiene el contenido y este sólo puede manifestarse en la medida en que accede a una cierta forma. En este sentido, habría que recordar lo que dice Goethe en su *Viaje a Italia*: «La suprema y la única operación de la naturaleza y del arte consiste en dar forma, y con la forma, la especificación, para que de este modo cada cosa llegue a ser, sea y permanezca siendo algo singular». Y lo que hacen los distintos recursos expresivos, como el desplazamiento versal («El hondo cántaro»), que concentra la atención del lector sobre la capacidad de alojamiento de ese objeto; la aliteración de los fonemas oclusivos sordos y vibrantes («hueco de contener se quebraría»), que identifica la sensación de oquedad con la de ruptura; el valor figurativo de los adjetivos antepuestos («suprema realidad», «hondo cántaro», «clara curvatura»), que destacan una cualidad escogida por el hablante; el uso de la sinestesia («contemplar la frescura»), que implica una fusión de la vista y el tacto; y la analogía que se establece entre «el cántaro y el canto», sustentada por la paronomasia, es subrayar el carácter autónomo y dinámico de la forma, que no se limita a ser una simple envoltura del contenido, sino que lo expresa en su duración, según pone de relieve la forma verbal en gerundio («conteniendo»). De hecho, todo el poema discurre hacia ese verso final, signo clásico de saber acabar, en donde los dos términos, unidos por los mismos fonemas, se presentan como inseparables. La relación entre escritura y respiración, expresada mediante el ritmo yámbico y la bimetración («sonora y respirada»), pone de manifiesto una poética de la revelación, el poder del significante para alojar la armonía entre belleza y funcionalidad («bella y servil»), para convertirse en centro de indagación metapoética.<sup>3</sup>

*La memoria y los signos* (1966) revela la pugna entre esos dos elementos: la materia poética sumergida en la memoria y su posibilidad de acceder al signo. A la altura de este libro, Valente percibió con mayor claridad hasta qué punto la materia del canto no podía

<sup>3</sup> La composición de este poema no puede entenderse al margen de los ensayos que Valente fue escribiendo a lo largo de la década de los años cincuenta. En uno de ellos, *Conocimiento y comunicación*, cuya primera versión data de 1957, señala el escritor orensano: «El instrumento a través del cual el conocimiento de un determinado material de la experiencia se produce en el proceso de la creación es el poema mismo. Quiero decir que el poeta conoce la zona de realidad sobre la que el poema se erige al darle forma poética: el acto de su expresión es el acto de su conocimiento» (JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Conocimiento y comunicación*, en *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971, pp. 3-10, p. 6). Respecto a la interpretación del poema, tengo en cuenta los ensayos de ANTONIO RISCO, *Lázaro en la poesía de José Ángel Valente*, en «Hispania», LVI (1973), pp. 379-385, y de JOSÉ ANTONIO LLERA, *La forma y el vacío creador en El cántaro de José Ángel Valente*, en *Pájaros raíces, en torno a José Ángel Valente*, ed. por MARTA AGUDO y JORDI DOCE, Madrid, Abada, 2010, pp. 383-401.

manifestarla más que el canto mismo, por eso llevó *La señal* a esa posición privilegiada. El sentido de este poema que abre el libro es darle la palabra a la palabra misma, convirtiéndose así el poema en una estructura de recepción. Mientras la manifestación del canto no se produzca, hay que esperar:

LA SEÑAL

Porque hermoso es al fin  
dejar latir el corazón con ritmo entero  
hasta quebrar la máscara del odio.

Hermoso, sí, de pronto, sin saberlo,  
dejarse ir, caer, ser arrastrado.

Tal vez la soledad, la larga espera,  
no han sido más que fe en un solo acto  
de libertad, de vida.

Porque hermoso es caer, tocar el fondo oscuro,  
donde aún se debaten las imágenes  
y combate el deseo con el torso desnudo  
la sordidez de lo vivido.

Hermoso, sí.  
Arriba irrumpe el día.  
Aguardo sólo la señal del canto.  
Ahora no sé, ahora sólo espero  
saber más tarde lo que he sido.

La misión de todo artista consiste en provocar la revelación de la realidad oculta. Cuando *La memoria y los signos* se publicó por primera vez, llevaba un epígrafe, tomado de un falso diario anónimo, que alude a esa lucha mutua entre la memoria y el signo:

Era necesario haberse sumido en un combate oscuro contra la obstinación de lo no manifiesto para arrancar a las palabras un fragmento de forma, de significación o de sentido. A veces confundíamos la lucha o el esfuerzo mismo con la realización o el hallazgo. Y debíamos entonces recomenzar, acaso más desposeídos que nunca. Lo inmediato, aquello cuya vida debíamos defender hasta la muerte, buscaba en nosotros su representación o su nombre. Pero para incorporarlo y asumirlo, nuestro tiempo era el de la tortuga que al fin alcanza a Aquiles. Este aparente imposible es la pasión y la razón del arte.

De este combate o tensión entre lo inmediato y lo trascendente, que constituye el fundamento de la experiencia artística, se deduce que la esencia de lo bello no radica en su contraposición a la realidad, sino que ésta nos sale al encuentro y la eficacia del signo

consiste en materializar su revelación. Descenso y revelación, caída en lo nocturno («tocar el fondo oscuro») y ascenso a la luz («Arriba irrumpe el día»), constituyen dos actos complementarios de una misma experiencia. Es bello sumirse en ese fondo totalmente contradictorio, donde lo vivido y el deseo combaten oscuramente, pero el testimonio de todo eso no puede darlo más que el canto mismo. De ahí que un análisis más detenido del material expresivo, visible en el desplazamiento versal («Arriba irrumpe el día»), que alude a esa explosión súbita que caracteriza a lo poético; la repetición del adverbio temporal («Ahora»), en clara alusión al instante del tiempo estético; la reiteración anafórica de un mismo núcleo verbal («Porque hermoso es»), del cual dependen semejantes construcciones sintácticas; y el símbolo mediador del «corazón», capaz de acoger la totalidad, nos hace ver la necesidad de integrar el ocultamiento y la revelación en «la larga espera», estado de vacío o transparencia que deja pasar lo que la palabra dice. Esa belleza que va a manifestarse es la que hace cortar la continuidad de la frase poética, con el objeto de que la idea de hermosura quede aislada y reafirmada, pero ese fondo único de experiencia sólo puede percibirse desde el límite extremo de la espera o escucha, que abre el canto a lo inesperado.<sup>4</sup>

*Breve son* (1953-1968) tiene un lapso de composición muy grande y responde al interés del poeta por la poesía de corte tradicional. En efecto, Valente siempre ha pensado que el poeta que se mueva en una órbita de poesía culta, si no tiene oído para lo popular, estará imposibilitado para renovarse. Por eso, paralelamente a la escritura de otros libros, el escritor orensano sintió la tentación de la canción y escribió canciones desde el primer momento, de manera muy espontánea y fuera de lo que la moda pedía. El libro se divide en tres partes: Mientras los poemas de la primera son los que más se adaptan al molde la canción tradicional, los de la segunda y tercera son posteriores y se percibe en ellos un intento de adaptar la técnica de la canción popular a una crítica de la realidad presente. Así lo vemos en el poema *Forma*, de la tercera parte, que apunta al modo de entender la poesía:

#### FORMA

El residuo que sólo nos deja  
lo que ha sido llama.

La materia del sueño y del tiempo  
en la ardiente raíz de la dura palabra,

hecha piedra en su luz,  
como queda la rosa quemada.

<sup>4</sup> La experiencia de una obra de arte alcanza su plenitud cuando se da una conformación entre lo ético y lo estético. Aludiendo a ello, afirma H. G. Gadamer: «La indisolubilidad de forma y contenido se hace efectiva con la no distinción por medio de la cual el arte nos sale al encuentro como lo que nos dice algo y como lo que nos enuncia» (HANS GEORG GADAMER, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 127). En cuanto a la convergencia de la experiencia individual con la colectiva, ésta ha sido analizada en JOSÉ OLIVIO JIMÉNEZ, *Lucha, duda y fe en la palabra poética: A través de La memoria y los signos de José Ángel Valente, en Diez años de poesía española: 1960-1970*, Madrid, Ínsula, 1972, pp. 223-243.

La obra de arte es residual, resto de un trato con lo absoluto. En función de la brevedad y precisión en que transcurre este fragmento, me limitaré a decir que la destrucción es signo de un nuevo alumbramiento. Lo que se dice en el poema, el título (*Forma*); la aparición de términos claves a final de verso («llama», «palabra», «luz», «rosa»), lo cual establece una relación de contigüidad entre ellos; el valor restrictivo de los adjetivos antepuestos («en la *ardiente* raíz de la *dura* palabra»), que destacan una cualidad escogida por el hablante, en este caso la luminosidad y dureza propias del lenguaje poético («hecha piedra en su luz»); y la imagen final de «la rosa quemada», como expresión del punto cero, se inscribe de lleno en el espacio de la creación poética. Es como si la rosa y la palabra quedasen intactas en ese punto quemado o centro único de experiencia, que es también el lugar en que se cumple la palabra poética, cuya tarea inacabada consiste en renacer siempre de sus cenizas. En el fondo, lo que se formula aquí es una *poética del fuego*, pues la llama es la forma en que se manifiesta la palabra, la palabra que arde para volver a nacer, como sucede con el ave Fénix, ser del lenguaje que encuentra su existencia en el poema, residuo de una ceniza todavía caliente, donde la palabra se hace memoria del fuego. Esa «rosa quemada» revela su posibilidad de ser y se convierte en el primer fundamento de la realidad.<sup>5</sup>

Esta idea de destrucción positiva se hace mucho más intensa en *El inocente* (1967-1970), que constituye el regreso a un estado de inocencia después de un tiempo de miseria. Hay un viento de la historia, el viento de la destrucción que lo arrasa todo, y sobre las ruinas queda solamente la voz. Esa desaparición de la identidad del autor, ya presente en la cita inicial de Flaubert («Le vent qui passait emportait les prophètes», *La tentation de saint Antoine*), que es el gran defensor de la escritura impersonal, tiene mucho que ver con el espíritu del libro, puesto que de la destrucción nace una nueva transparencia de la realidad, un sentimiento de inminencia, propio del lenguaje poético y que está siempre latente en la poética del autor. Uno de los poemas que más incide en la idea de destrucción positiva es *El templo*, donde la figura del Cristo aparece como inocente en cuanto destruye, pues sólo puede destruir engendrando:

#### EL TEMPLO

El Cristo miró el templo  
que como un diamante recogía  
la dura luz de su mirada.

Vio el templo construido  
para que todo lo escrito se cumpliera  
y no para durar más que el sueño del hombre.

<sup>5</sup> Este poema, que Valente envió a la *Antología de la nueva poesía española*, publicada por José Batlló en 1968, como definición de su propia poesía, constituye un momento decisivo de su trayectoria poética. Respecto a las metamorfosis del Fénix, señala G. Bachelard: «De hecho el fénix no cesa de vivir, de morir y de renacer en la poesía, por la poesía, para la poesía. Sus formas poéticas sorprenden por su variedad, por su novedad» (GASTON BACHELARD, *Fragmentos de una poética del fuego*, en Barcelona, Paidós, 1992, p. 63). En esta misma línea se sitúa el ensayo de Valente, *La memoria del fuego*, en JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *La memoria del fuego*, en *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Tusquets, 1991, pp. 251-257.

Detrás del velo estaba el rostro  
ya usado del dios.

Y el Cristo calculó suavemente sus palabras sabiendo  
que formarían parte de su condenación.

Yo puedo -dijo- destruir este templo  
y en tres días alzarlo.

El templo se vació de pronto en su mirada,  
bogó como una nave loca en el crepúsculo,  
cayó desde sí mismo a un tiempo  
que los sacrificadores ignoraban  
y el ritual no había  
contado en sus inútiles compases.  
Quebrantado gimió en sus óseos cimientos  
y se llenó de rosas de papel marchito,  
de arañados lagartos,  
de vengativas sombras.

La blasfemia amarilla  
recorrió los oídos de los sordos de piedra.  
Y el Cristo, hijo del hombre,  
el destructor de templos  
(pues ya no quedaría piedra  
sobre piedra y sólo el tiempo  
de destruir engendra)  
levantó su morada en la palabra  
que no puede morir.

En las antiguas tradiciones, el templo es el lugar en que se guarda la palabra. Tal vez por eso, la palabra, como el templo, revela siempre. El lenguaje del poema responde a esta analogía, que viene subrayada por la ruptura lingüística del paréntesis («pues ya no quedaría piedra / sobre piedra y sólo el tiempo / de destruir engendra»), cuyo cambio de entonación sirve de comentario al tema principal; el valor negativo de la adjetivación («el rostro *ya usado* del dios», «el ritual en sus *inútiles* compases», «las rosas de papel *marchito*», «los *arañados* lagartos», «las *vengativas* sombras», «la blasfemia *amarilla*»), todo ese mundo ritual que no deja hablar a la palabra poética; el predominio de la forma verbal en indefinido («miró», «vio», «calculó», «se vació», «bogó», «cayó», «gimió», «se llenó», «recorrió», «levantó»), tiempo puntual, poético, por excelencia; y el símbolo del «templo», que da título al poema y aparece como *imago mundi*, como lugar sagrado en el que confluyen lo espacial y lo temporal. Templo y tiempo: dos términos unidos por la misma raíz etimológica. En ese espacio arquetípico, que es también el

del poema, tiene lugar la mirada contemplativa o propiamente poética, capaz de penetrar el objeto, que así no se le resiste, y la figura del Cristo se identifica con la del poeta, pues ambos destruyen para crear. Y así vemos que la función de la palabra poética consiste en restaurar el tiempo original («levantó su morada en la palabra / que no puede morir»), versos destacados mediante el desplazamiento, puesto que en el templo del poema, ámbito de metamorfosis donde se destruye el orden viejo para crear una nueva realidad, la palabra poética aparece como centro viviente, como experiencia total de la vida y del pensamiento.<sup>6</sup>

A lo largo de la trayectoria de un poeta hay una serie de poemas matrices que abren la escritura de otros poemas e incluso de libros enteros. En el caso de Valente, es lo que sucede con el poema *Forma*, que alumbra la escritura de *Treinta y siete fragmentos* (1971) y, en gran medida, la de *Fragmentos de un libro futuro* (2002); con el personaje de Agone, de *El inocente*, sin el cual no puede entenderse *No amanece el cantor* (1992); o el poema *Materia*, de *Interior con figuras* (1976), donde la percepción de la materia oscura y seminal no deja de estar presente en obras como *Material memoria* (1979), *Mandorla* (1982) y *El fulgor* (1984). En realidad, dicho cambio de escritura empieza a darse en el poema liminar *Territorio*, de *Interior con figuras*, donde se quiere dar un paso más allá en la penetración de la materia, el destino no está determinado por nadie («Ni dios ni hombre») y los elementos germinales se producen por sí mismos («el limo original de lo viviente»). Pues bien, de ese estado de no identidad, en el que se da un paso continuo de la materia a la forma y de ésta hacia aquélla, nace el poema *Materia*, donde la palabra se va interiorizando hasta hacerse transparencia del fondo, puro impulso creador:

#### MATERIA

Convertir la palabra en la materia  
 donde lo que quisiéramos decir no pueda  
 penetrar más allá  
 de lo que la materia nos diría  
 si a ella, como a un vientre,  
 delicado aplicásemos,  
 desnudo, blanco vientre,  
 delicado el oído para oír  
 el mar, el indistinto  
 rumor del mar, que más allá de ti,  
 el no nombrado amor, te engendra siempre.

<sup>6</sup> Todo el poema está proyectado sobre una dimensión poético-vital. De ello he hablado hace tiempo: «En consecuencia, no podemos analizar el contenido del poema solamente desde el lado de la experiencia poética, aunque sea lo más perceptible, porque la escritura debe ser cada vez más una experiencia totalizante, casi la única, esa vinculación casi religiosa a ciertas formas de creación por la palabra, pero que no vienen más que de una experiencia que lo abarca y lo comprende todo» (ARMANDO LÓPEZ CASTRO, *Lectura de José Ángel Valente*, León, Universidad de León-Universidad de Santiago de Compostela, 1992, p. 133). En cuanto a los comentarios sobre este poema, remito, entre otros, a los de MILAGROS POLO, *José Ángel Valente: poesía y poemas*, Madrid, Narcea, 1983, pp. 205-210, y JOSÉ LUIS REY, *El templo*, en *Presencia de José Ángel Valente*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2010, pp. 91-93.

Dar voz a la materia, dejar que sea la materia misma la que hable, implica un estado de escucha, donde lo que se oye es la vibración de la materia, anterior al lenguaje. El lenguaje del poema hay que analizarlo en función de esta equivalencia entre la materia y el vientre, símbolo de la madre y espacio de la generación transformadora. En este sentido, el valor metafórico de los adjetivos antepuestos («*desnudo, blanco* vientre», «el *indistinto* rumor del mar», «el *no nombrado* amor»); la distorsión sintáctica, construida mediante el hipébaton («delicado aplicásemos»); y la comparación entre el mar, expresión de la dinámica de la vida, y el amor, que es un ver no viendo, aluden todos ellos a una situación de ambivalencia, de indistinción, que es característica de la experiencia poética. La reiteración anafórica del adjetivo culto («*delicado* el oído»), revela el estado de receptividad ante lo innominado, ya que lo mismo que el color blanco del vientre es el color del fondo, de la desnudez total, ese oído sutil es el que aligera la materia y la hace transparente. La condición nuclear de este poema dentro del libro obedece a una meditación en profundidad, propia de la poesía. Lo que la voz poética quiere aquí decir es la materia y el poema se convierte en una estructura de recepción donde la materia se forma, porque lo que el poema le da a la materia es la posibilidad de hallar su propia forma.<sup>7</sup>

La indistinción de la materia halla su máxima expresión en *Mandorla* (1982), libro formado sobre la figura almendrada de la iconografía cristiana, de la unidad armoniosamente realizada, donde lo erótico y lo poético se confunden. La instalación en el espacio sagrado de la mandorla, que aparece ya en la cita inicial de Celan («In der Mandel -was in der Mandel? / Das Nichts»), de su libro *La rosa de nadie*, es también una instalación en la matriz de la escritura, donde se inscribe el sexo femenino, según vemos en el poema que da título al libro:

#### MANDORLA

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

Acaricé tu sangre.

Me entraste al fondo de tu noche ebrio  
de claridad.

Mandorla.

<sup>7</sup> Refiriéndose al lenguaje sutil de *Material memoria* (1979), comparable al de los místicos, señala J. Goytiso: «El lenguaje de *Material memoria*, como el de san Juan, camina suspendido, cruza el camino abierto entre aquéllos, funámbulo de luz sobre la línea única. Viene de ninguna parte y lleva a ninguna parte: brilla instantáneo como el relámpago» (JUAN GOYTISOLO, *Introducción*, en JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Material memoria*, ed. por CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2009, pp. 50-51). En cuanto a la concepción del lenguaje poético como impulso germinador, remito al ensayo de JOSÉ MANUEL CUESTA ABAD, *La enajenación por la palabra (Reflexiones sobre el lenguaje poético en Valente)*, en *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, ed. por TERESA HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 49-77.

La experiencia erótica es una experiencia compartida, un encuentro cuyo núcleo radica en situarse en el lenguaje como cuerpo del otro. De ahí que la intensidad de la relación amorosa ilumine de manera natural el cuerpo del decir («*Mandorla* es quizás la colección poética más intensa de Valente», precisa Paolo Valesio), y en ella el oyente del poema es llamado a participar de una experiencia en la que el verdadero protagonista no es el yo poético, sino el tú femenino de la materia fecundante («Crear lleva el signo de la feminidad. No es acto de penetración en la materia, sino pasión de ser penetrado por ella», había dicho el poeta en el primero de los *Cinco fragmentos para Antoni Tàpies*, de *Material memoria*), fondo oscuro en el que la mujer aguarda y donde la materia empieza a formarse. Recursos expresivos tan visibles como el aislamiento estrófico de un solo verso («Acaricié tu sangre»); el estatismo de la forma verbal en presente («Estás»); la inversión pronominal de la tercera estrofa, con encabalgamiento incluido («*Me* entraste al fondo de tu noche ebrio / *de claridad*»); y la persistencia del símbolo unificador en el título y al final del poema (*Mandorla*), no hacen más que subrayar una poética de la integración en el centro de lo oscuro («Estás *oscura* en tu concavidad»), una visión totalizadora de lo real, a la que apunta la indistinción de lo erótico.<sup>8</sup>

La experiencia de lo sagrado, concebida como radical apertura a lo otro que nos constituye, se traduce en un lenguaje que busca nombrar la totalidad de lo real. Atento a la pérdida de lo sagrado en el mundo moderno, escribe Heidegger en uno de sus últimos ensayos: «Sólo un dios puede aún salvarnos, no nos queda otra posibilidad que la de preparar en el pensamiento y en la poesía un espacio para la aparición del dios». De esa poética de la receptividad participa *Al dios del lugar* (1989), donde lo pasivo se vuelve un activo obrar, una búsqueda de lo que viene hacia nosotros, de la palabra inicial, infinita y aún no dada a la luz, que nos habita en su decir originario. Sobre ella escribe el poeta en una conocida entrevista: «El espíritu es la metáfora de la eternidad de la materia, la metáfora de la materia infinita. Mi poesía ha tendido cada vez más a la percepción de esa materia infinita, y ahí se sitúa extensamente mi nuevo libro, *Al dios del lugar*: en la aproximación radical a la materia del mundo». Lo que busca decir esta palabra inicial es el oscuro nombre del dios, la unidad de lo ausente, ya visible en la cita de Pound («tiene un dios en él, / aunque no sé qué dios», *Canto II*), y esa ausencia es lo que hace permanecer la escritura en el límite de lo nombrable. En la composición que da título al libro, el poema mismo se concibe como una víctima destinada al sacrificio, como una unidad viviente de muerte y resurrección:

#### AL DIOS DEL LUGAR

Los sacerdotes  
compusieron la víctima

8 Esta no distinción entre la experiencia erótica y la experiencia poética ha sido señalada por G. Bataille: «La poesía conduce al mismo punto que cada forma de erotismo, a la indistinción, a la confusión de los objetos distintos» (GEORGES BATAILLE, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1982, p. 40). En cuanto a la búsqueda de lo sagrado en la escritura de Valente, en la que se vienen a integrar lo material, lo erótico y lo poético, remito al ensayo de JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ, *Un templo vacío. Lo sagrado en la poesía de José Ángel Valente*, en «Revista de Literatura», CXLIII (2010), pp. 157-184.

como incruento se compone el cuerpo  
nocturno del poema.

De dos en dos subieron las escalas  
infinitas del aire  
para ya nunca más volver.

Lento el primer latido  
o párpado del día resurrecto  
empezó a oírse.

Lo que hace el poema, en cuanto objeto ritual, es reproducir de manera simbólica e incruenta, el complejo ceremonial del sacrificio, cuya función básica, dentro de la experiencia religiosa, consiste en reunir lo disperso, en reducir la diferencia a la unidad. El lenguaje analógico del poema deja traslucir una convergencia entre lo religioso y lo poético. El aislamiento versal de los sacrificadores al comienzo del poema («Los sacerdotes»); el carácter puntual de la forma verbal en indefinido («compusieron», «subieron», «empezó a oírse»); la reiteración de sintagmas encabalgados («el cuerpo / *nocturno* del poema», «las escalas / *infinitas* del aire», «el primer latido / *o párpado* del día resurrecto»), que comportan una flexibilidad rítmica del discurso; y la presencia de símbolos ascensionales, como «las escalas», «el aire» y el «párpado», relacionados con la libertad de la creación poética, ponen todos ellos de manifiesto el carácter mediador de la sagrada palabra básica, que permite articular lo inmediato y lo trascendente. La ausencia del dios, de lo sagrado, busca manifestarse en el vacío del poema. De esta manera, el poema sería el ámbito de la materialización de lo sagrado, el espacio de la revelación del dios.<sup>9</sup>

En poesía, hay que partir del vacío como lugar de cumplimiento, como posibilidad de entrada en un nuevo territorio. Si desde *Material memoria* (1979) la voz poética aparece cada vez más articulada sobre la pérdida y en *No amanece el cantor* (1992) la desaparición da paso a la *otra* voz, aquella que nos busca para nombrarnos, en *Fragmentos de un libro futuro* (2000), libro escrito bajo la inminente llegada de la muerte, ese viaje a lo imposible, objeto de toda poesía, se expresa de forma elegíaca y fragmentaria, pues el fragmento lleva a reconstruir la memoria en su totalidad. La decisión del poeta de que este libro último se publicase o llegase a existir después de que él hubiese desaparecido no obedece a ningún deseo testamentario, sino a una experiencia fundamental: la desaparición del sujeto para que aparezca el ser del lenguaje («La obra implica la desaparición elocutoria del poeta, que cede la iniciativa a las palabras», afirma Mallarmé). El yo se despoja para hacerse hueco del otro, por eso no es la voz la que cierra el libro, sino la muerte, alumbradora

9 A la analogía entre el sacrificio y el poema me he referido en otro lugar: «Uno de los méritos de Valente en *Al dios del lugar* (1989) ha sido, precisamente, rescatar este sentido sacrificial y auroral de la palabra poética, víctima inocente que clama por la unidad originaria y hace posible la restauración del orden» (ARMANDO LÓPEZ CASTRO, *En el límite de la escritura. Poesía última de José Ángel Valente*, Ourense, Abano Editores, 2002, p. 183). Para la reintegración al estado primordial, que se cumple en todo sacrificio y que es propia tanto del lenguaje religioso como del poético, véase RENÉ GUÉNON, *Reunir lo disperso*, en *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Barcelona, Paidós, Paidós, 1995, pp. 225-227.

siempre de virtualidades. Nada mejor para cerrar la escritura fragmentaria del libro, y con él toda una trayectoria, que la extrema condensación de este memorable poema:

ANÓNIMO: VERSIÓN

Cima del canto.  
El ruiseñor y tú  
ya sois lo mismo.

En *El imperio de los signos*, afirma Barthes que el haiku, aun siendo inteligible, no quiere decir nada. Su finalidad es “suspender el lenguaje”. De esa suspensión del haiku, que es un juego con la síntesis y la concentración verbal, a las que aspiran las llamadas “estéticas de la retracción”, características de la modernidad, participa este último poema, que se construye sobre tres ejes: el tú, el ruiseñor y el canto. El plural inclusivo de la forma verbal en presente, matizada por la actualización del adverbio temporal (“ya sois”), revela que el ruiseñor y el que escucha son lo mismo en la plenitud del canto (“Cima del canto”), que tiende a borrar las diferencias a través de la disolución en el vacío de la muerte o la nada. Lo que permite oír ese canto intemporal del ruiseñor, del cual son muestras destacadas el ave de la cantiga CIII de Alfonso el Sabio, la *Oda al ruiseñor* de Keats y *El ruiseñor sobre la piedra* de Cernuda, es la belleza en el filo de la muerte, un canto que, por haberse formado en la desaparición del que habla, alumbra una posibilidad todavía incierta, la blancura de su ausencia, que ya no puede morir.<sup>10</sup>

Escribir poesía consiste en explorar la unidad del nombre escondido del dios, del que las palabras proceden por ocultación. Según esto, el poema sería el lugar del sacrificio, del reconocimiento y la reunión de lo disperso, y la palabra poética una aproximación a la Palabra perdida, a la palabra primordial o del origen. Cuando se habla del lenguaje poético como lenguaje radical, pues fuera de esa radicalidad no existe, estamos aludiendo a una doble experiencia complementaria: a una palabra única, que, por formarse en los límites, nos lleva al *origen*, a las raíces, al territorio de lo sacro o de lo ritual. Una palabra que por remitir a un antes del lenguaje («De la palabra hacia atrás / me llamaste / ¿con qué?», escuchamos en el luminoso poema XII de *Treinta y siete fragmentos*), otro de los poemas matrices en donde hay un regreso hacia el más adentro de la palabra, se hace impulso, pura expectación, hacia lo que ella puede nombrar. En la época de la repetición, donde todo parece consistir en dar seguimiento a la retórica de la elocuencia, la búsqueda

10 A propósito de ese otro que es nadie, de ese lenguaje del *afuera*, del cual habla M. Foucault refiriéndose a la escritura de Blanchot en *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-Textos, 1988, señala J. L. Pardo en alusión a este poema: «Mientras el poeta existe, esa cifra mágica capaz de eternizar el instante no es del todo posible: su presencia la impide, su memoria personal o histórica la obstaculiza. Por eso el poeta se esfuerza en *desaparecer* en el poema, en reducirse a la mínima expresión para dejar campo libre a la palabra, para no ser más que escucha, lectura de ese libro futuro en donde no habrá ya poeta, en donde el poeta ya no estará presente» (JOSÉ LUIS PARDO, *Fragmentos de un libro anterior*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2004, p. 112). Sobre la suspensión de este breve poema, remito al ensayo de JOSÉ ANDÚJAR ALMANSA, *El limo y la ciudad celeste*, en *El guardián del fin de los desiertos. Perspectivas sobre Valente*, ed. por JOSÉ ANDÚJAR ALMANSA y ANTONIO LAFARQUE, Pre-Textos, 2011, pp. 119-158. Sobre la visión del fragmento en la escritura de Valente, véase el estudio de STEFANO PRADEL, *Vértigo de las cenizas. Estética del fragmento en José Ángel Valente*, Valencia, Pre-Textos, 2018.

de “la ante-palabra”, desde su propia anterioridad, es la que alumbra el sentido del decir y su posibilidad. Palabra radical como inminencia de una realidad no dicha, pero intensamente presentida, que busca configurarse en el poema, dejando entrever la nada de su fondo.<sup>11</sup>

Si la palabra poética, entre la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX, pierde singularidad en función del conjunto, de la totalidad del poema al que pertenece, bien puede decirse que es en la segunda mitad del siglo pasado cuando la escritura, concebida como la desaparición del sujeto («El escritor, su biografía: murió, vivió, murió», señala Blanchot en *La escritura del desastre*), más se esfuerza por agotar el espacio de su decir. Pues sólo frente a la pérdida del olvido es posible construir otro mundo, habitar otro lenguaje sobre el germinar abierto de la espiral. Y así el círculo, que supone un regreso al punto de partida («En la periferia del círculo principio y fin son una misma cosa», dice Heráclito en uno de sus fragmentos), se cierra con notable precisión. Consumado su ciclo, la palabra, como la vida, se disuelve y regresa a la nada, a esa «desolación sin nombre» con la que se abre su trayectoria poética. Tal parece ser la esencia de la escritura de Valente: una nada activa, destructora y creadora a la vez, en la que anida la fuerza originaria del lenguaje, que tiende a una mayor concentración y simplicidad («Donde la sobriedad te desasiste está el límite de tu inspiración», palabras de Hölderlin que a Valente le gustaba tanto repetir). Porque como señala Lie Dsi, un sabio recopilador de sentencias taoístas, «si actúa el no ser, no surge entonces no ser, sino ser». Y lo que surge de la nada del origen es la inminencia del decir, el germinar que deja ser al lenguaje. Y es que el poeta *original*, que ha hecho su lenguaje de la nada latente, entretrejida con las palabras, está en mejor disposición de expresar la relación de vida y muerte en un espacio extremadamente reducido, para dar forma a lo informe en instantes de súbita revelación. Tal vez sea esa intensidad con la que Valente hace existir lo invisible en sus escritos, hechos de luces crepusculares y palabras limpias, donde reside la singularidad de su obra, su esperanza no frustrada.

<sup>11</sup> Es difícil encontrar una poética de mayor lucidez y conciencia crítica en la tradición hispánica moderna. Sobre ella ha dicho con acierto Juan Malpartida: «Así, pues, la aparición de Valente ha significado para la segunda mitad de siglo un puente entre la poesía más viva de la modernidad europea y la tradición crítica de la poesía de lengua española. En el panorama hispanoamericano, dos figuras mayores han sido leídas por Valente, tanto en su vertiente ensayística como en la más viva de la poesía: Vallejo y Lezama, poetas radicales en el sentido de que ambos, toquen el tema que toquen, no pierden de vista la capacidad subversiva de la palabra» (JUAN MALPARTIDA, *Valente o la tradición moderna*, en *Los rostros del tiempo*, Santa Cruz de Tenerife, Artemisa, 2006, p. 183). En cuanto a la inminencia del decir, ligado al hálito y que constituye el espacio libre de la creación, remito al estudio de MARÍA ÁNGELES LACALLE, *José Ángel Valente. La palabra lugar de encuentro*, Tudela, Imprenta Castilla, 1998, pp. 141-142.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANCET, JACQUES, *De la destrucción como fundamento*, en JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *El fin de la edad de plata*, Barcelona, Tusquets, 1995, pp. 13-21. (Citato a p. 7.)
- ANDÚJAR ALMANSA, JOSÉ, *El limo y la ciudad celeste*, en *El guardián del fin de los desiertos. Perspectivas sobre Valente*, ed. por JOSÉ ANDÚJAR ALMANSA y ANTONIO LAFARQUE, Pre-Textos, 2011, pp. 119-158. (Citato a p. 19.)
- BACHELARD, GASTON, *Fragments de una poética del fuego*, en Barcelona, Paidós, 1992. (Citato a p. 13.)
- BATAILLE, GEORGES, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1982. (Citato a p. 17.)
- CUESTA ABAD, JOSÉ MANUEL, *La enajenación por la palabra (Reflexiones sobre el lenguaje poético en Valente)*, en *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, ed. por TERESA HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 49-77. (Citato a p. 16.)
- GADAMER, HANS GEORG, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1998. (Citato a p. 12.)
- GÓMEZ TORÉ, JOSÉ LUIS, *Un templo vacío. Lo sagrado en la poesía de José Ángel Valente*, en «Revista de Literatura», CXLIII (2010), pp. 157-184. (Citato a p. 17.)
- GOYTISOLO, JUAN, *Introducción*, en JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Material memoria*, ed. por CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2009. (Citato a p. 16.)
- GUÉNON, RENÉ, *Reunir lo disperso*, en *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Barcelona, Paidós, Paidós, 1995, pp. 225-227. (Citato a p. 18.)
- JABÈS, EDMOND, *Del desierto al libro. Entrevista con Marcel Cohen*, Madrid, Trotta, 2000. (Citato a p. 9.)
- JIMÉNEZ, JOSÉ OLIVIO, *Lucha, duda y fe en la palabra poética: A través de La memoria y los signos de José Ángel Valente*, en *Diez años de poesía española: 1960-1970*, Madrid, Ínsula, 1972, pp. 223-243. (Citato a p. 12.)
- LACALLE, MARÍA ÁNGELES, *José Ángel Valente. La palabra lugar de encuentro*, Tudela, Imprenta Castilla, 1998. (Citato a p. 20.)
- LLERA, JOSÉ ANTONIO, *La forma y el vacío creador en El cántaro de José Ángel Valente*, en *Pájaros raíces, en torno a José Ángel Valente*, ed. por MARTA AGUDO y JORDI DOCE, Madrid, Abada, 2010, pp. 383-401. (Citato a p. 10.)
- LÓPEZ CASTRO, ARMANDO, *En el límite de la escritura. Poesía última de José Ángel Valente*, Ourense, Abano Editores, 2002. (Citato a p. 18.)
- *Lectura de José Ángel Valente*, León, Universidad de León-Universidad de Santiago de Compostela, 1992. (Citato a p. 15.)
- MAINER, JOSÉ CARLOS, *La filología en el purgatorio*, Barcelona, Crítica, 2003. (Citato a p. 7.)
- MALPARTIDA, JUAN, *Valente o la tradición moderna*, en *Los rostros del tiempo*, Santa Cruz de Tenerife, Artemisa, 2006, p. 183. (Citato a p. 20.)
- PARDO, JOSÉ LUIS, *Fragments de un libro anterior*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2004. (Citato a p. 19.)

- POLO, MILAGROS, *José Ángel Valente: poesía y poemas*, Madrid, Narcea, 1983. (Citato a p. 15.)
- PRADEL, STEFANO, *Vértigo de las cenizas. Estética del fragmento en José Ángel Valente*, Valencia, Pre-Textos, 2018. (Citato a p. 19.)
- REY, JOSÉ LUIS, *El templo*, en *Presencia de José Ángel Valente*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2010, pp. 91-93. (Citato a p. 15.)
- RISCO, ANTONIO, *Lázaro en la poesía de José Ángel Valente*, en «Hispania», LVI (1973), pp. 379-385. (Citato a p. 10.)
- VALENTE, JOSÉ ÁNGEL, *Conocimiento y comunicació*, en *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971, pp. 3-10. (Citato a p. 10.)
- *La memoria del fuego*, en *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Tusquets, 1991, pp. 251-257. (Citato a p. 13.)
- *La voz de José Ángel Valente*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2001. (Citato a p. 9.)

## PAROLE CHIAVE

José Ángel Valente; Lectura; Exposición; Lenguaje.

## NOTIZIE DELL'AUTORE

Armando López Castro è professore Ordinario di Letteratura spagnola presso la Universidad de León. La sua attività di ricerca si è rivolta principalmente alla poesia spagnola. È autore dei seguenti volumi: *Lectura de José Ángel Valente* (1992), *Poetas del 27* (1993), *Las aguas de la memoria* (1994), *Poetas españoles del siglo XX* (1996), *Sueño de vuelo* (1998), *Órbita de Leopoldo Panero* (1998), *Voces y memoria* (1999), *La voz en su enigma* (1999), *Pájaro y enigma* (2000), *Al vuelo de la garza* (2000), *Memoria de un olvido* (2000), *De las jarchas a Gil Vicente* (2001), *En el límite de la escritura* (2002), *El arpa olvidada* (2002), *Luis Cernuda en su sombra* (2003), *Poetas españoles del siglo XIX* (2003), *Un canto de frontera* (2006), *El instante azul* (2007), *Poetas y críticos del 27* (2008), *El rostro en el espejo* (2010), *El ángel caído* (2011), *Poetas españoles ante la música* (2011), *El canto no aprendido* (2012), *El canto de la alondra* (2013), *Nueve meditaciones sobre Antonio Gamoneda* (2014), *Estudios sobre el Libro de Buen Amor* (2015), *La flor del mundo* (2016), *El hilo del aire* (2017) y *Releer a Vallejo* (2018).

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

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ARMANDO LÓPEZ CASTRO, *José Ángel Valente: nueve poemas*, in «Ticontre. Teoría Texto Traducción», XII (2019), pp. 7–23.

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.



## VALENTE Y LO INCOMPREENSIBLE. FRAGMENTOS DE UNA LECTURA A TIENTAS

EVA VALCÁRCEL – *Universidad de A Coruña*

En homenaje al poeta, proponemos un modelo de lectura desprovista o lectura original de la poesía de Valente, en un ejercicio de iniciación a la comprensión del poema contando únicamente con los materiales que el poeta nos ofrece en él. En este caso prescindimos de un aparato crítico tradicional y nuestras referencias serán siempre la bibliografía del poeta. El lector inicial ha de encontrar un sentido, más que en los sustratos culturales de los que forma parte, en las palabras mismas del poeta. Lo que buscamos es comprobar que una lectura desde un punto cero es también posible, sin referencias previas, reflexiva sobre el tratamiento del lenguaje e instintiva en cuanto a una falta de prevención frente a la imposibilidad de una lectura instrumental del lenguaje poético. Por esta razón no hemos introducido aparato crítico, ni siquiera referencias ajenas al universo

poético valentino.

As a tribute to the poet, we propose a primordial and devoid reading about the Valente's poetry to do an exercise of approximation to understand the poem having only the materials offered by the poet. In this case we will dispense with a traditional critical support and our references will just be his own bibliography. The reader must find a meaning, rather than in the cultural substrates of which he is a part, in the poet's words. What we are looking for is to verify that a reading from a zero point is also possible, without previous references, reflective about the treatment of language and instinctive about a lack of prevention in the face of the impossibility of an instrumental reading of poetic language. For this reason, we have not introduced a critical apparatus, not even references to the Valentinian poetic universe.

*Tu autem eras intimo meo et superior summo meo.*

Agustín de Hipona, *Confesiones*, III, VI,II.

### I LA ESCRITURA

El inmenso legado de Valente no se consume nunca, como él dijo de la verdadera poesía, es inconsumible, y se hallará siempre abierto, extendiéndose, gracias a su extrema resonancia, en un proceso de reelaboración constante y proyectándose sin término hacia nuevas y luminosas lecturas del futuro. Ante las posibles infinitas lecturas, hemos elegido una que nos sitúa frente al texto poético en un estado de desposesión.<sup>1</sup> Una lectura vocacionalmente desarmada, inicial e impregnada de una profunda perplejidad, pero también de fe.<sup>2</sup> No podemos ver aún, pero estamos seguros de nuestro destino de visión

- <sup>1</sup> «La aproximación al arte en general, y a la poesía en particular, requiere una disposición espiritual [...] Hay que provocar tanto en el niño como en el adolescente y en el universitario una disposición espiritual para recibir el poema, que es muy parecida a la que el poeta mismo tiene que tener. En el poeta tiene que operar un cierto vaciado de sí para que lo habite el poema. Lo mismo tiene que producirse en el lector. Y el educador debe enseñar al destinatario de la poesía a ponerse en esa disposición, no apoyarse en una serie de datos segundos [...]» (*Poesía y experiencia del desierto*, Entrevista con Alejandro Duque, Sergio Gaspar, Lorenzo Gomis, Sergio Marí (1993), JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *El ángel de la creación. Diálogos y entrevistas*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia-Gutenberg, 2018, p. 147).
- <sup>2</sup> Estas páginas quisieran recrear un acercamiento a la obra de Valente por parte de un lector inicial, que ha de encontrar el sentido, más que en los sustratos culturales de los que forma parte, en las palabras mismas

generada, no desde la mirada, sino desde el tacto. Vemos, comprendemos a tientas, en un estado de entrega que nos va dirigiendo hacia un sendero de conocimiento que se ordena dentro de una vegetación selvática y desconcertada.<sup>3</sup> Una red de palabras e imágenes que se han tejido con una secreta fórmula que haremos nuestra. La materia del texto y sus mimbres, con la magia del verbo,<sup>4</sup> nos envuelven; estamos en manos de la palabra del poeta, y no tenemos miedo. Nos paseamos por el accidentado territorio de los materiales fragmentarios que conforman los poemas, restos de otros versos, ruinas de pensamientos que vencieron los siglos, alguna respiración de nuestro yo más profundo, también ecos que se volverán voces.<sup>5</sup> Y no se trata de descubrir lo que el poeta dijo; no es tiempo de pequeñas subjetividades ajenas; se trata de comprender con su palabra una verdad desde quienes somos.<sup>6</sup> Los materiales con que se constituye el objeto final que corporeiza el poema son únicos en su aparición, y nos abren las puertas de un conocimiento original y primigenio en el que nos convertimos en un instrumento de nuestro propio conocimiento.<sup>7</sup>

Asombrados, como el asombrado poeta, no tememos errar, porque no tenemos el mandato del filósofo, como explicó María Zambrano, maestra del poeta, en su imprescindible ensayo *Filosofía y poesía*<sup>8</sup> en donde afirma que la percepción del hombre en su totalidad implica a los dos modos de conocimiento. La poesía es instrumento del conocimiento<sup>9</sup> y está vinculada permanentemente al pensamiento filosófico, aunque su camino de sabiduría se desliga del recto sendero del filósofo. Poesía es movimiento permanente

---

del poeta, persiguiendo una comprensión inaugural fundada en los instrumentos lingüísticos, rítmicos y espaciales que el poema ofrece, sin prevención alguna nacida de las interpretaciones de otros, ni auxiliada por una gran erudición. Por esta razón, algunos detalles susceptibles de ser reseñados en un estudio académico al uso, quedarán aquí en suspenso.

- 3 «[...] hay algo que queda siempre oculto u ocultado en la experiencia inmediata. El hombre, sujeto de la compleja síntesis de la experiencia. Queda envuelto en ella. La experiencia es tumultuosa, riquísima, y en su plenitud, superior a quien la protagoniza. En gran parte, en parte enorme, rebasa la conciencia de éste» (*Conocimiento y comunicación*, VALENTE, *El ángel de la creación*, cit., p. 41).
- 4 Cita Valente a Mallarmé en *Sobre la operación de las palabras sustanciales*: «No confundir lenguaje y verbo. El verbo es un principio que se produce en la negación de todo principio» (*La piedra y el centro*, JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Obras completas II. Ensayos*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, pref. de CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008, p. 301).
- 5 «En la poesía se produce un conocimiento intuitivo, completamente distinto, que no depende de la composición de un discurso racional [...] en el proceso poético hay una presentación (del conocimiento)» (*Poesía y experiencia del desierto*, cit., VALENTE, *El ángel de la creación*, cit., p. 146).
- 6 «París, 9 de marzo de 1983. Claustro. La poesía no sólo no es comunicación: es, antes que nada o antes, mucho antes de que nada pueda llegar –si llega— a ser comunicada, incomunicación, cosa para andar en lo oculto, para echar púas de erizo y quedarnos en un agujero sin que nadie nos vea...» (JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Diario Anónimo*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2011, p. 225).
- 7 «7 de febrero de 1984. Las palabras crean espacios agujereados, cráteres vacíos. Eso es el poema» (*ivi*, p. 229).
- 8 «Así el poeta, en su poema crea una unidad con la palabra, esas palabras que tratan de apresar lo más tenue, lo más alado, lo más distinto de cada ser, de cada instante. El poema es ya la unidad no oculta, sino presente, la unidad realizada, diríamos, encarnada» (MARÍA ZAMBRANO, *Filosofía y poesía*, México, FCE, 1996, pp. 21-22).
- 9 «11 de enero de 1993. El título de mi próximo (¿cuándo?, ¿el último?) libro de poemas será *Fragmentos de un libro futuro*» (VALENTE, *Diario Anónimo*, cit., p. 317).

aún en la quietud, mientras que la filosofía aspira a la sola quietud y la fijeza.<sup>10</sup> Las dos disciplinas nos ayudan a explicar lo inexplicable. El lector de poesía debe entender y aceptar este proceder, debe entenderlo como vía única de acceso a la palabra sagrada manifestada sin búsqueda.<sup>11</sup>

Siega el poeta donde no sembró y recoge donde no esparció, aunque debe crear las condiciones propicias para la revelación.<sup>12</sup> Deberá desaparecer y dejar que su yo sea invadido felizmente por el verbo:

BORRARSE

Sólo en la ausencia de todo signo  
Se posa el dios.<sup>13</sup>



Imagine 1: BORRARSE. El sujeto se desdibuja, se disgregan los límites de su forma. MANUEL FALCES, *José Ángel Valente. Para siempre: la sombra*, Madrid, Fundación Telefónica, 2001, s.p.

<sup>10</sup> «28 de febrero de 1987. Hay una poesía-pensamiento a la que termina por derivar el pensamiento –la razón– desasistido al cabo de sí mismo. Novalis, Hölderlin, Leopardi» (*ivi*, p. 245).

<sup>11</sup> «Siempre estoy en contra de las explicaciones del texto como entrada en el texto mismo. Para entrar en el texto lo que hay que hacer es dejar que el poema aparezca. Si no hay esa aparición no se produce contacto con lo poético jamás. Ése sería el modo propio de conocer la poesía» (*Poesía y experiencia del desierto*, cit., VALENTE, *El ángel de la creación*, cit., p. 146).

<sup>12</sup> Mt 25, 24-29.

<sup>13</sup> *Al dios del lugar*, JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Obras completas I. Poesía y prosa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006, p. 464.

Notemos los signos en la intensidad de este breve poema.<sup>14</sup> La mayúscula del verbo que implica al existente; el verbo *borrar*, que aparece aquí renovado gramaticalmente, de tal manera que el complemento – borrar algo o a alguien— está constituido por el pronombre *se*: “borrar (*se*) a sí mismo”. La explicación de los ajustes que el poeta necesita para construir la idea poética<sup>15</sup> de la desposesión no nos puede alejar de lo que percibimos cuando miramos los trazos de las letras mayúsculas sobre la página: «BORRAR-SE».<sup>16</sup> *Borrar* es indisoluble del yo, el existente *se* borra; desaparece el individuo y su circunstancia.<sup>17</sup> Como en otros poemas, Valente utiliza la reiteración de un sonido, que funciona como mantra o ritmo espiritual, que nos vincula al poema y a la idea de un modo involuntario pero efectivo. En este caso se trata del fonema /s/: *se, solo, ausencia, signo, se, posa*; ese sonido susurrante, como en un ritual misterioso, nos prepara para la palabra definitiva: *dios*. La misma idea se construye cuando el poeta describe el proceso de la creación poética, que no es un *hacer* sino un *estar*; llegándose a la creación por desprendimiento<sup>18</sup> involuntario:

ESCRIBIR es como la segregación de las resinas; no es acto sino lenta formación natural. Musgo, humedad, arcillas, limo, fenómenos del fondo, y no del sueño o de los sueños, sino de los barro oscuros donde las figuras de los sueños fermentan. Escribir no es hacer, sino aposentarse, estar.<sup>19</sup>

Los indicios de significación en este texto se distribuyen entre los tres verbos que establecen la idea de la quietud, y determinan el armazón del sentido, que serán amplificados en una imagen impregnada de detalles. Los verbos son, primero, *escribir*, fundamental y en mayúsculas para que nos detengamos, y retomado luego, para concluir la idea única, junto a los otros dos verbos necesarios: “escribir” no es *hacer* sino *estar*. Y, además, un verbo de transición: “apostentarse”, es decir, instalarse en una morada, permanecer. Definitivamente, subraya la importancia de *estar* frente a *hacer*. Por lo tanto, hablamos de *borrarse*, de hacerse hueco para facilitar el advenimiento del Dios, del Verbo.<sup>20</sup> Es in-

14 «21 de junio de 1983. Poema corto y poema breve: no hay que confundir la duración con la extensión. Un haiku es un poema breve de larga, a veces enorme, duración» (VALENTE, *Diario Anónimo*, cit., p. 227).

15 Consideramos que la idea es, en el poema, el resultado de la acción del poeta que ha de “habilitar instrumentos lingüísticos” para que se expresen en una estructura ordenada que nos permite finalmente encontrar un fragmento de sentido que nos contenga o nos incluya. La armonía verbal, espacial y musical rítmica son constituyentes de la idea.

16 «El creador tiene que ir acostumbrándose a la aniquilación del “yo” que es el proceso de purificación espiritual. [...] Quizás nuestro último cometido sea la fusión con el cosmos en el seno de la nada, aunque positiva» (*Anatomía de la palabra*, entrevista con Nuria Fernández (2000), VALENTE, *El ángel de la creación*, cit., p. 444).

17 Valente escribió sobre una borrosa imagen suya captada por Falces: “Borrarse: ser sólo huella”, MANUEL FALCES, *José Ángel Valente. Para siempre: la sombra*, Madrid, Fundación Telefónica, 2001, s.p.

18 «29 de mayo de 1987. Se escribe por pasividad, por escucha, por atención extrema de todos los sentidos a lo que las palabras acaso van a decir» (VALENTE, *Diario Anónimo*, cit., p. 247).

19 *Mandorla*, VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 409.

20 “En el principio era el Logos / y el verbo era cerca de Dios / y el verbo era Dios.” Valente llevó al poema, como explicación de su propia experiencia poética, el Evangelio según San Juan. La cita se hace por la versión que se publicó en FALCES, *José Ángel Valente*, cit. El texto completo, *Kata Ioanen* presenta la variante siguiente: “En el principio era la Palabra / y la Palabra estaba cerca del Dios / y Dios era la palabra” (VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 619).

terésante notar cómo Valente elabora el texto semánticamente; las palabras aparecen ordenadas espacialmente por sustratos, desde la superficie hasta la profundidad del fondo originario: *musgo, humedad, arcillas, limo, fenómenos del fondo*. La verdad de esa segregación que es la escritura se subraya y se precisa para asegurar que no es algo soñado sino el origen de la posibilidad de todo sueño. El poeta es absolutamente riguroso en la construcción de la materia del poema y no manifiesta ninguna duda cuando enuncia la idea, que es la razón del texto.<sup>21</sup> Poco podemos hacer más allá de escuchar, permanecer atentos y humildes, abrir la puerta y practicar la paciencia. Y tener fe.<sup>22</sup>

La obra poética sitúa espíritu y materia en continuidad, pero la creación no es un acto de voluntad sino de reconocimiento<sup>23</sup> y que puede ser culminado gracias al que se vacía y se predispone para registrar un simple rumor, una sustancia esencial, una leve respiración.<sup>24</sup> La realización material, el poema, ha de partir de una necesidad interior que materializa esa percepción sin límites, ese hálito casi imperceptible.

En palabras del maestro Lezama Lima:<sup>25</sup> «Valente sabe lo que es la verdadera comunicación, el silencio que entreabre la almendra de una blancura presente por ausente, el silencio que se articula y ofrece».<sup>26</sup> Es en el lenguaje del no saber, del no entender, donde converge la teoría del conocimiento poético de los dos grandes poetas que participan de esa experiencia mística en la que la razón poco importa y se produce un acercamiento a la palabra de la desrazón: «La palabra de la locura y la palabra de la poesía coinciden en este extremo. La primera suspende el orden codificado del *intelligere*, la segunda es anterior a él».<sup>27</sup> Escriben los dos poetas sobre un entender que no puede traducirse con el lenguaje instrumental y racional. Lezama transcribirá del latín *intelligere incomprehensibiliter*; Valente incorporará esa cita a los ensayos de *La piedra y el centro* en más de una ocasión. En *La memoria del fuego*, por ejemplo, vuelve a explicarse la imposibilidad de la palabra poética reclamando “un *intelligere incomprehensibiliter*, un entender incomprensiblemente”.<sup>28</sup>

21 «En efecto, lo poético exige como requisito primero el descondicionamiento del lenguaje como instrumentalidad. El lenguaje concebido como sola instrumentalidad deja de participar en la palabra» (*Sobre la operación de las palabras sustanciales*, VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 301).

22 «Estado de escritura. Estado de espera o de escucha, no del que va a decir o a utilizar la palabra –palabra que, ciertamente, suspende el lenguaje en su instrumentalidad, sino del que va a comparecer ante ella. ¿Dónde?» (*Desierto, exilio. La memoria del fuego*, *ivi*, p. 430).

23 «Creo que la creación consiste en habilitar unos instrumentos lingüísticos para dejar que se expresen. La labor del escritor es tender una red que se lanza a lo profundo, a los abismos. No concibo la escritura como intencionalidad. Lo importante es tender la red» (*En torno a Variaciones sobre el pájaro y la red*, entrevista con Amalia Iglesias (1991), VALENTE, *El ángel de la creación*, cit., p. 137).

24 «19 de abril de 1987. Cuando en el camino hacia la escritura percibimos un ritmo, una entonación, una nota, algo que es, sin duda, de naturaleza radicalmente musical, algo que remite al número y a la armonía, la escritura ha empezado a formarse. Escribir exige, ante todo, del oído una gran acuidad» (VALENTE, *Diario Anónimo*, cit., p. 246).

25 «12 de diciembre de 1967. En la palabra poética de Lezama lo que importa es la tensión del arco, la pura trayectoria de la flecha, como si ésta fuera ajena al blanco al que, sin embargo, debe alcanzar» (*ivi*, p. 116).

26 JOSÉ LEZAMA LIMA, *José Ángel Valente: un poeta que camina por su propia circunstancia*, en «Revista de Occidente», IX (1976), pp. 60-61, pp. 60-61.

27 *Sobre la operación de las palabras sustanciales*, VALENTE, *Diario Anónimo*, cit., p. 303.

28 *Ivi*, p. 304.

Hemos partido, por partir de algún lugar de los muchos que podríamos elegir en la obra de Valente, de la idea central del *intelligere incomprehensibiliter* de la palabra poética que remite a un indecible<sup>29</sup> que le da origen. Palabra que no se identifica, que comienza en un límite en el que el decir es imposible, y que se realiza en un abismo.<sup>30</sup> Frente al texto, casi inermes y desposeídos, hemos querido iniciar nuestra propuesta de lectura<sup>31</sup> a tientas de los textos poéticos valentianos desde su articulación semántica y sintáctica, en un ejercicio que busca vislumbrar lo poético por medio del análisis de la materia que lo constituye, haciendo fácil ver lo difícil que resulta lograr la sencillez y la sobriedad de la perfección poética. Como ya hemos anunciado, en estas notas buscamos un ejercicio de lectura desprovista, –desproveída o desprevenida– es decir una lectura a tientas o a ciegas, a través de la relectura que ha querido olvidarse de lo que había leído. Se trata, en fin, como decíamos en nota al comienzo, de prescindir de sustratos inevitablemente acumulados con el tiempo y acercarnos a los poemas, como un lector inocente.<sup>32</sup> Y buscaremos sentirnos primero ajenos, perplejos, ciegos y luego, irremediabilmente atrapados y unidos a las palabras del poema, que ofrecen claridad cuando el ojo detenidamente las mira, incluso desde el olvido de lo que hemos sabido. Sin marcas, en un acercamiento originario nos encaminamos hacia la visión, aun partiendo de la oscuridad de nuestros ojos cerrados. La ceguera es previa a la luz y solo por la maestría del lenguaje y el trazo en el espacio blanco acabaremos viendo.

En *Sobre la operación de las palabras sustanciales*,<sup>33</sup> vuelve Valente a citar a Lezama en su hermosa imagen «La luz es el primer animal visible de lo invisible». Aunque pudiera parecer que sus prácticas poéticas están muy distanciadas, abundando Lezama en el barroquismo y prefiriendo Valente la sobriedad expresiva, hay un instante en el que el cubano camina hacia cierto despojamiento y Valente intensifica su silencio definitivamente, a partir de *Mandorla* y *El fulgor*. La convergencia de pensamiento es evidente, y se aproxima en su realización en un ejemplo en el que el concepto de vacío se explica de dos modos esencialmente iguales. Podemos entender que el vacío central une sus dos experiencias; leemos a Lezama en *El pabellón del vacío*:

¿La aridez en el vacío es el primer y el último camino?  
Me duermo en el tokonoma

29 «Empieza la palabra poética en el punto o límite extremo en que se hace imposible el decir. Empieza en lo imposible «Sobre la imposibilidad de la palabra» (*La memoria del fuego*, VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 430).

30 «9 de agosto de 1980. Wittgenstein, *Pensamientos diversos* [...] De 1931: Lo inexpresable es tal vez el fondo sobre el que cuanto he querido expresar adquiere significado. [...] Lo inexpresable está contenido -inexpresablemente- en lo que está expresado» (VALENTE, *Diario Anónimo*, cit., p. 199).

31 «La poesía no se lee como otro tipo de texto [...] La poesía se lee de manera discontinua. [...] La palabra poética es una palabra inconsútil, si verdaderamente es poética, no se consume nunca» (*Poesía y experiencia del desierto*, cit., VALENTE, *El ángel de la creación*, cit., p. 145).

32 «[...] yo diría que es la palabra extrema (la poesía), ¿y por qué razón?: porque es la que desinstrumentaliza más el lenguaje, por eso es también la palabra que pide mayor preparación del receptor para escucharla. Porque la dificultad cuando se habla de poesía...es que dicen que la poesía no se entiende. Entonces mi respuesta es: en efecto, no se entiende, porque si se entiende, es que no vale nada» (*Poesía y experiencia del desierto*, cit., *ivi*, p. 148).

33 VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 300.

Evaporo al otro que sigue caminando.<sup>34</sup>

Y a Valente en *Poema*:  
 Cuando ya no nos queda nada  
 el vacío del no quedar  
 podría ser al cabo inútil y perfecto.<sup>35</sup>

La aridez del vacío y la evaporación lezamiana en *El pabellón del vacío* se convierte, en *Poema*, en una idea sintética perfectamente acabada, desarrollada en tres únicos versos que se construyen de modo que las palabras van incorporando la tensión que sustenta la idea, y que terminan en una contradicción aparente que nos suspende en ese vacío para, a continuación, liberarnos.

Obligatoriamente hemos de partir de los indicios temporales que Valente utiliza magistralmente en sus poemas. La locución *Cuando ya* introduce, con la condición adverbial, el tiempo, aún sin nombrarlo; construye un espacio de enunciación en el que desde el presente se refiere al pasado, posibilitando que percibamos la verdadera dimensión de ese recorrido. Así alarga y afirma la experiencia del poema y nos sitúa en una llanura vacía, sin referentes, expectantes; se amplía ese tiempo de espera en el que el poeta nos regala una negación. Cuando escribe *no* se refiere a nosotros, y también lo hace cuando escribe *nos*, y nos confirma que somos desposeídos. Estamos ahora dentro del poema y la carencia ya nos ha afectado irremediamente: *Cuando ya no nos queda nada*.

El último verso constituye la resolución de la idea o armazón que concierne el poema. Ha sido construido del mismo modo que el primero, pero además se le ha añadido la potencia de la contradicción. Es decir, cuando el poeta escribe *podría ser al cabo* está alargando la experiencia con la introducción del condicional y la referencia al extremo (cabo, *caput*, cabeza); está igualmente preparando, con ese tiempo añadido, la introducción del inesperado fragmento conclusivo. No podremos percibir los adjetivos *inútil* y *perfecto* por separado, ni acumulados, sino de un solo golpe, como un único sustantivo unido indisolublemente a vacío *inútil* [*inu' til*] y *perfecto* [*per 'fek to*] en una relación de necesidad. *Vacío es inútil* y *vacío es perfecto*, e *inútil es perfecto*.<sup>36</sup> La determinación constructiva nos hace percibir una cadena semántica y rítmica que nos arrastra en progresión constante, y nos impide volver atrás. Los acentos del verso final y el tempo lento, ganado, no por la profusión de ornamento, sino por la selección de léxico temporal aparentemente poco significativo, nos permite percibir la sobriedad y la humildad que constituyen la grandeza de la creación artística: el vacío es perfecto en su carencia; su valor reside en la potencialidad del hueco, su origen es la retracción.

34 *Fragmentos a su imán*, JOSÉ LEZAMA LIMA, *Fragmentos a su imán*, en *Poesía Completa II*, Madrid, Aguilar, 1988, p. 134.

35 *Mandorla*, VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 343.

36 «3 de agosto de 1980. [...] El silencio es la memoria primordial. O la memoria primordial es una memoria del silencio» (VALENTE, *Diario Anónimo*, cit., p. 199).

## 2 ESPACIO Y CUERPO

En su ensayo *Perspectivas de la ciudad celeste* incluirá el poeta el espacio de la casa en su universo poético en el que la ascensión a la luz es la aspiración única, lograda en solo unos pocos instantes radiantes. La necesidad de los contrarios construye la armazón reflexiva del poema. Oscuridad y luz. Ascensión a la luz desde la oscuridad. Espacio de la realización o de la vida. La transición, el espacio intermedio, la escalera entre esos dos extremos, elementos gráficos en el dibujo y matéricos en la construcción; extremos límites al fin donde el sujeto existe: el subsuelo y el cielo; el sótano y la azotea:

¿Cómo pensar o imaginar la azotea sin imaginar o pensar el sótano? Dos espacios extremos de la construcción y, sin embargo, dos espacios tan íntimamente unidos. Una escalera de caracol une en la casa uno y otro punto. En el camino entre ambos se realiza, en verdad, toda la obra alquímica: la ascensión de la cripta a la luz.<sup>37</sup>

El poeta se refiere a una escalera, se inspira en la suya, en una antigua casa de clérigo almeriense. Esa escalera, en la que el poeta quiso fotografiarse alguna vez, significaba el lugar de las potencialidades, de la latencia y de la posible existencia. Girando en la escalera de caracol, en una lenta danza ritual y en un movimiento automático, sin consciencia, el cuerpo sube lento hacia la luz en un movimiento rítmico e hipnótico “y así realiza la obra alquímica” y la ascensión mística.

Recupero ahora en mi memoria las palabras del poeta sobre espacio y arquitectura, compartidas en su propia casa almeriense, o bajo los soportales de Santiago de Compostela mirando la fachada de la Catedral en la Plaza del Obradoiro. Tenía una percepción poética de la disciplina arquitectónica y entendía que el espacio forma parte de la reflexión sobre la existencia. Su reflexión sobre la arquitectura y la poesía en conjunto, unifica las dos experiencias. Y se explica por la necesidad el espacio vacío. Como el que se produce en esa escalera, que es un vacío entre dos límites, uno inferior y otro superior. La arquitectura acota un vacío, un espacio para que el hombre habite, y el vacío permite esa acotación. Vacío; hueco, símbolo de la existencia representado en la escalera ascendente hacia la azotea o la luz. Del no ser al ser, la casa; del sótano a la azotea:

Casa, lugar, habitación, morada: empieza así la oscura narración de los tiempos: para que algo tenga duración, fulguración, presencia: casa, lugar, habitación, memoria: se hace mano lo cóncavo y centro la extensión: sobre las aguas: ven sobre las aguas, dales nombres: para que lo que no está, esté, se fije y sea estar, estancia, cuerpo: el hálito fecunda el humus: se despiertan, como de sí, las formas: yo reconozco a tantas mi morada.<sup>38</sup>

37 «¿Cómo ascender si antes no hemos descendido? Sólo por eso, puedo ahora, arriba, en la plenitud celeste, convocar al universo, llamar a los vivos y a los muertos, es decir, apurar mi luminosa copa de sombra» (*Perspectivas de la ciudad celeste, Variaciones sobre el pájaro y la red*, VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 426).

38 *Tres lecciones de tinieblas, Bet*, VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 397. *Bet* es la segunda letra de la Torá, toma el valor del número 2 y significa *casa* en varias lenguas semíticas.

El poeta introduce, en esta narración del origen, el cuerpo y la memoria a partir de la casa, que se convierte en *morada* durante el proceso. Si hacemos una recreación del texto exponiendo cómo se relacionan los conceptos dentro del mismo, encontraremos una explicación. La enumeración inicial revela un proceso de humanización del espacio; *casa* como almacén que acota el espacio va adquiriendo hálito, vida, progresivamente. Porque *lugar* añade a ese espacio acotado una marca espiritual, y habitación incluye al ser que habita; el espacio se vuelve privado, se hace íntimo para finalmente convertirse en *morada* o espacio con *memoria*.<sup>39</sup>

Casa, memoria, morada y cuerpo; el espacio vacío, cóncavo se hace cuerpo.<sup>40</sup> La extensión se precisa – casa se hace morada y cuerpo es la casa del existente, morada y memoria. Casa más memoria se transforma en morada. En la enumeración, memoria es cuerpo y se materializa en un centro; surgen de ella la materia y las formas. El sujeto, ensimismado, nos habla de su encarnación, en la oscuridad aún, y afirma: yo puedo, a tientas, reconocer en un ejercicio de memoria, las formas de mí mismo; mi cuerpo se transforma, en ese acto de reconocimiento, en mi morada. Se encarna el ser en el espacio vacío de la casa, la *morada* adviene después de ese reconocimiento por la memoria. El espacio germinal se convierte en morada o espacio con alma. El camino obliga a la enumeración del recorrido conceptual que va del no ser al ser. La casa tiene un alma que la habita, el cuerpo es la casa del ser, el cuerpo es después la morada del ser que se ha encarnado en él y tiene así duración, fulguración, presencia, porque es memoria. La memoria del ser, memoria ancestral, lo constituye, lo crea, lo individualiza. Es la narración poética del origen.<sup>41</sup> Fijémonos en la importancia de las sutiles y poderosas variantes en las enumeraciones, graduales y extraordinariamente significativas. La segunda enumeración es igual a la primera salvo por la introducción de la palabra *memoria*, crucial en la evolución del discurso.

El cuerpo, casa del ser, será tratado poéticamente como una arquitectura en diversas ocasiones. Se evoca como una torre que se desmorona, como un edificio en ruinas; como una ciudad atacada desde el subsuelo, de manera imperceptible y que se derrumba desde su cabo, “encima de sí”, de modo que los tejados quedarán artificialmente encima de sí mismos. Estamos ante un discurso sobre la desaparición, motivo intensamente tratado por Valente, como veremos en otros ejemplos de *Fragmentos de un libro futuro*:

El cuerpo se derrumba  
desde encima  
de sí  
como ciudad roída  
corroída,

39 «Toda experiencia extrema del lenguaje tiende a la disolución de éste. Como tiende la forma a su disolución en toda experiencia extrema de la forma» (*Sobre la lengua de los pájaros, Variaciones del pájaro y la red, ivi*, p. 422).

40 «Con las manos se forman las palabras, / con las manos y en su concavidad / se forman corporales las palabras / que no podíamos decir» (*El fulgor XXVI, ivi*, p. 453).

41 «23 de agosto de 1980. Narrar es repetir lo ya narrado. Repetición de lo narrado en la infinita variedad de sus formas. Desde el origen del fluir temporal. Narrar es propiciar la duración. Una argucia para no morir y para revincularse por encima del tiempo» (VALENTE, *Diario Anónimo*, cit., p. 199).

muerta.  
 No conoció el amor.  
                     El cuerpo  
 caído sobre sí  
 desarbolaba el aire  
 como una torre socavada  
 por armadillos, topos, animales  
 del tiempo,  
 nadie.<sup>42</sup>

El poema, fonética y espacialmente, nos evoca el derrumbamiento de una ciudad, de una torre desprovista de su orgullo, erguida y sobresaliente sobre el resto de las edificaciones. *Cuerpo, derrumba, roída, corroída, muerta*; las palabras tienen un ritmo descendente y un sonido ruidosamente fúnebre, gracias a la dura repetición del fonema /r/ y una disposición vertical que se interrumpe levemente gracias a la pausa que se realiza en un verso más largo y que introduce un cambio espacial. “No conoció el amor” es una explicación a esa corrosión. Y nos sitúa ante un discurso que cambia el tiempo verbal al pretérito, ya que la visión no está ahora en el proceso sino en la consumación de la caída. El cuerpo es, en este instante, una torre socavada por el tiempo, que lo disuelve, lo convierte en nadie, un no existente sin memoria. El cuerpo ha dejado de ser morada. Esta idea cierra el libro *El fulgor*: “Y todo lo que existe en esta hora/ de absoluto fulgor/ se abrasa, arde/ contigo, cuerpo/ en la incendiada boca de la noche.”<sup>43</sup> Todo se termina cuando el cuerpo se extingue. Encontramos aquí el tema del cuerpo aniquilado, el fin de la existencia de lo corpóreo, con la presencia del paso del tiempo que establece una igualdad entre el hombre y las arquitecturas; siendo el hombre igualmente una imagen de una arquitectura, un organismo en el que todas sus partes y funciones están en relación y actúan o se exponen como una unidad. Su desaparición lleva a la negación del nombre, de la existencia: “nadie”.

En *Mandorla* leemos un ejemplo similar, en el que el cuerpo inerte se entrega al desaparecer su verticalidad y con ella su aparente dominio, representado por los andamios que lo sostienen y las torres que lo defienden y lo aíslan. El cuerpo ahora está desnudo, aislado, a solas con su verdad:

El desnudo hostigado por tantos juramentos se deslizó en la noche. Pero la noche dijo todos sus secretos. Cayeron los andamios, se abatieron las torres. Siniestras las solapas llamaron a tu puerta. No tengo identidad dijiste. Y el desnudo volvió solar al día.<sup>44</sup>

Metonimias arquitectónicas van a aparecer de nuevo cuando se evoca el cuerpo de otro; por ejemplo, en los poemas de amor carnal, en los que se sexualiza el espacio; es el

42 *El fulgor*, III, VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 44.

43 «Palabra que renace de sus propias cenizas para volver a arder. Incesante memoria, residuo o resto cantable: 'Singbarer Rest' en expresión de Paul Celan. Pues, en definitiva, todo libro debe arder, quedar quemado, dejar sólo un residuo de fuego» (*La memoria del fuego*, VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 431).

44 *Desnudo*, VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 409.

caso de un poema extraordinario, *Mandorla*, que pertenece al libro del mismo título, y en el que el cuerpo femenino se evoca mediante la figura de la almendra que, en la arquitectura románica, es la forma que encierra la imagen del dios:

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

Acaricié tu sangre.

Me entraste al fondo de tu noche ebrio  
de claridad.

Mandorla.<sup>45</sup>

La presencia de la segunda persona verbal se despliega en todos los versos. Significativa es la reiteración de la forma “tu” como pronombre o adjetivo: *tú* estás, *tu* concavidad, *tu* secreta forma, inscrita en *ti*. La divinidad está en la almendra, en la mandorla, que permanece estática, por encima del tiempo, como la divinidad.

### 3 LA DESAPARICIÓN

La desaparición del yo es una indagación constante en la obra de Valente, de manera muy intensa en sus *Fragmentos de un libro futuro*<sup>46</sup> al que pertenecen los poemas que analizaremos a continuación. La desaparición implica al cuerpo como estructura que sostiene al existente, que es memoria, y se produce, precisamente, en la imposibilidad de la memoria. El poeta interroga a su yo –tú– y, como en otras ocasiones, el uso del tú le facilita una respuesta a lo incomprensible. “Tú”<sup>47</sup> y “Dime” cierran el discurso, lo ensimisman en un espacio de dolorosa intimidad y ante una pregunta retórica. Si *tú* no me reconoces no puedes llorar por mí; sin memoria no hay compasión y no hay memoria si el sujeto se vacía y deja de ser –alguien nombrable– para ser *nadie*.<sup>48</sup>

Pero tú, muerto,  
ya no puedes llorar, llorarme.  
Dime.<sup>49</sup>

45 *Mandorla*, *ibidem*.

46 «11 de enero de 1993. El título de mi próximo (¿cuándo?, ¿el último?) libro de poemas será *Fragmentos de un libro futuro*» (VALENTE, *Diario Anónimo*, cit., p. 317)

47 «21 de enero de 1989. Cuando escribo la palabra *yo* en un texto o éste va, simplemente, regido por la primera persona del singular sé que, en ese preciso momento, otro ha empezado a existir. Por eso, muchas veces, al yo del texto es preferible llamarle *tú*. *Je est un autre*» (*ivi*, p. 255).

48 «Nadie. No estoy. No estás. ¿Volver? No vine nunca» (*Nadie*, VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 547).

49 *Insomnio*, *ivi*, p. 544.

Los poemas insisten en esta idea de la pérdida del ser que un día tuvo memoria y en la tragedia irremediable de la pérdida: “qué dolor el morir”,<sup>50</sup> llorar por lo perdido cuando tu huella ha sido borrada para siempre.<sup>51</sup> Evocación de las aguas del lago Leteo, aguas del olvido y de una futura reencarnación. Los versos sostienen las sombras de la pérdida: lo perdido es la huella borrada por la sucesión, en un proceso del que necesariamente formamos parte, y una esperanza, que es la vuelta a lo primordial, a las aguas primeras: “El fin es el comienzo”.<sup>52</sup>

La imagen de la caída está relacionada con la desaparición, sin embargo, su tratamiento poético no es trágico, no conlleva la nada, sino que ofrece el paso a lo trascendente. *Caer* será sinónimo de una ascensión espiritual. Es revelador el tratamiento poético de las dimensiones espaciales, y su elaboración semántica. Nos detendremos primero en *Ícaro*, un poema perteneciente a *Mandorla*:

Sobre la horizontal del laberinto  
trazaste el eje de la altura  
y la profundidad.  
Caer fue sólo  
la ascensión a lo hondo.<sup>53</sup>

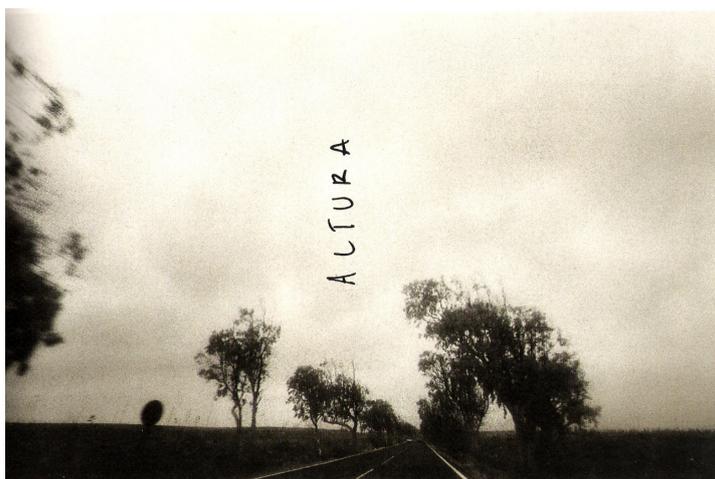


Immagine 2: Imagen de Manuel Falces y manuscrito de Valente; ambos reflexionan sobre la geometría y la representación en el espacio. MANUEL FALCES, *José Ángel Valente. Para siempre: la sombra*, Madrid, Fundación Telefónica, 2001, s.p.

50 « [...] qué dolor el morir, saber que nunca/alcanzaré los bordes/del ser que fuiste para mi tan dentro/ de mí mismo/ » (*Elegía: fragmento, ivi*, p. 553).

51 « LLORAR por lo perdido cuando no deja huella el pie en la arena que no sea borrada por la cierta sucesión de las aguas » (*Llorar por lo perdido, ivi*, p. 544).

52 « [...] No sé si salgo o si retorno/ ¿Adónde? / Nadie / me dice adiós. Nadie me espera... » (*Luces hacia el poniente, ibidem*).

53 *Ícaro, ivi*, p. 422.

El poema nos ofrece un indicio que ayuda a visualizar la idea; se trata del título que nos remite a una historia mítica muy arraigada en nuestra cultura. Ícaro no se conforma y quiere volar, pero fracasa porque la trayectoria de su vuelo es imperfecta. Ahí termina la historia de un fracaso. Valente recuperará y transformará el sentido de esa caída.

La espacialidad en el poema es primordial, gracias a ella visualizamos la geometría de una cruz. Ícaro es la representación de la búsqueda del conocimiento y se propone descubrir la estructura del «laberinto» que en el texto aparece obviamente asociado al personaje mítico porque evoca su origen como hijo del arquitecto que lo construyó. Pero no es la literalidad del mito lo que importa al poeta, sino las posibilidades reflexivas de la geometría. En nuestra mente, tenemos la imagen de las ordenadas y las abscisas y pensamos en dimensiones espaciales seguras: vertical y horizontal. Según el poema, en la búsqueda del conocimiento hay dos sentidos, la *altura* y la *profundidad*, naturalmente trazados sobre el mismo eje espacial. Valente nos señala dos espacios: la altura es ascendente y la profundidad es lo contrario; sobre la horizontal «del laberinto» y bajo la horizontal del mismo. De ese modo lo visualiza el poeta cuando escribe «ALTURA» sobre las imágenes de Manuel Falces,<sup>54</sup> en donde «altura» aparece, únicamente, como línea vertical ascendente desde la tierra al cielo.<sup>55</sup> El poema nos sorprende en su conclusión, y nos damos cuenta de que la facilidad con la que habíamos reconocido la historia de Ícaro, anunciada en el título, nos pide una reflexión. Valente se apoya, una vez más, en la tensión de la contradicción semántica: “Caer fue sólo / la ascensión a lo hondo.” Los dos versos finales nos llevan a una reflexión original, y nos alejan de la recreación de una referencia mitológica. El poeta nos obliga a meditar sobre el camino del conocimiento, que no estaba en alcanzar la altura, sino en obtener la profundidad. La primera es una dimensión espacial identificable en la imagen del vuelo, la segunda es una dimensión espiritual irrepresentable, únicamente imaginable para el que la alberga en su interior. Esta idea se reelabora sintéticamente en el poema *CAER en vertical*: «CAER en vertical. Sueño sin fin de la caída. Qué repentina formación el ala».<sup>56</sup>

*Caer y ala* abren y cierran el poema-verso. Constituyen un contraste semántico y exigen la elaboración de un discurso que no está escrito y que hemos de elaborar para recomponer el sentido de la contradicción y comprender la profundidad del vuelo que nos anuncia “el ala”, que es, aquí, también memoria.<sup>57</sup>

La preparación para la desaparición, para aceptar y elaborar ese instante, es una preocupación consciente del individuo y ocupa la mayor parte de los poemas de *Fragmentos de un libro futuro*. Proponemos, para terminar esta lectura, un acercamiento a *Proyecto de epitafio*:

54 FALCES, *José Ángel Valente*, cit., s.p.

55 La imagen representa un paisaje nocturno atravesado por una carretera cuyas líneas paralelas se encuentran en el infinito. Sobre ese espacio, el poeta escribe en mayúsculas y en vertical ascendente: «ALTURA» (*ivi*, s.p.)

56 VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 543.

57 En otros casos, el poeta escribirá “ala” en distinto sentido, esta vez sin vuelo y sin memoria: «ESTÁBAMOS en un desierto confrontados con nuestra propia imagen que no reconocíamos. Perdimos la memoria. En la noche se tiende un ala sin pasado. Desconocemos la melancolía y la fidelidad y la muerte. Nada parece llegar hasta nosotros, máscaras necias con las cuencas vacías. Nada seríamos capaces de engendrar. Un leve viento cálido viene todavía desde el lejano sur. ¿Era eso el recuerdo?» (*Lotófagos, ivi*, p. 553).

De ti no quedan más  
que estos fragmentos rotos.

Que alguien los recoja con amor, te deseo,  
los tenga junto a sí y no los deje  
totalmente morir en esta noche  
de voraces sombras, donde tú ya indefenso  
todavía palpitas.<sup>58</sup>

Visualmente, encontramos un espacio blanco que subraya la emoción de la difícil aceptación de la desaparición. Después llega la consolación en forma de oración. *Tú*, que es *yo*, ya existe sólo como recuerdo fragmentario de sí mismo. En la antesala de la desaparición, de morir totalmente, ruega no ser olvidado, es un ser frágil y agónico que *todavía*, por un tiempo indeterminado pero breve, tiene aliento.<sup>59</sup>

En este poema observamos dos versos iniciales que declaran y asumen la proximidad de la muerte en un contexto de destrucción del yo, como se desprende de la doble desmembración que nos evoca la expresión *fragmentos rotos*; el yo se ha desarticulado en su proceso de agotamiento. Aunque pervive la dualidad *yo/tú* en esos fragmentos, la unidad ha sido resquebrajada. En esta circunstancia, el sujeto poético no pide no morir, sino que lo asume, pero ruega *no morir totalmente*, es decir, ruega ser en la memoria al menos, para que las sombras no logren devorar completamente a aquél que alguna vez existió, y pudo comprender y tuvo memoria.

Nos gustaría pensar que, con estas simples calas en el inmenso universo valentino, hemos contribuido, en alguna medida, a recoger y reunir esos fragmentos con amor y a mantener sus latidos. Los latidos del pájaro y el canto.<sup>60</sup> Para siempre.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 552.

<sup>59</sup> «Te vas saliendo/ un poco/ de la vida, over-/lapping, borde-/ando el límite impreciso en donde/ ya comienzas a estar/ lejano y próximo/ de este lado del día o aquel lado/de sombra» (*Rue du Dragon, ivi*, p. 554).

<sup>60</sup> El último poema escrito por Valente, fechado el día 25 de mayo del 2000, podría servir como epitafio, como síntesis brevísima de toda su obra: «Cima del canto/el ruiseñor y tu/ ya sois lo mismo». (*Anónimo, versión, ivi*, p. 582). La imagen del “ángel ruiseñor” evoca el vuelo y el canto del pájaro solitario. El canto y el cantor, fundidos. El pájaro o la palabra, se pregunta Valente citando las palabras de San Juan (‘*Dove vola el camelonte*’, *ivi*, p. 369).



Immagine 3: El último poema de Valente aparece contenido en esta imagen manuscrita. MANUEL FALCES, *José Ángel Valente. Para siempre: la sombra*, Madrid, Fundación Telefónica, 2001, s.p.

### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- FALCES, MANUEL, *José Ángel Valente. Para siempre: la sombra*, Madrid, Fundación Telefónica, 2001. (Citato alle pp. 27, 28, 36, 37, 39.)
- LEZAMA LIMA, JOSÉ, *Fragmentos a su imán*, en *Poesía Completa II*, Madrid, Aguilar, 1988. (Citato a p. 31.)
- *José Ángel Valente: un poeta que camina por su propia circunstancia*, en «Revista de Occidente», IX (1976), pp. 60-61. (Citato a p. 29.)
- VALENTE, JOSÉ ÁNGEL, *Diario Anónimo*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2011. (Citato alle pp. 26-31, 33, 35.)
- *El ángel de la creación. Diálogos y entrevistas*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia-Gutenberg, 2018. (Citato alle pp. 25-30.)
- *Obras completas I. Poesía y prosa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006. (Citato alle pp. 27, 28, 31-38.)
- *Obras completas II. Ensayos*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, pref. de CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008. (Citato alle pp. 26, 29, 30, 32, 34.)
- ZAMBRANO, MARÍA, *Filosofía y poesía*, México, FCE, 1996. (Citato a p. 26.)

### PAROLE CHIAVE

Poesía española; siglo XX; José Ángel Valente.

### NOTIZIE DELL'AUTRICE

Eva Valcárcel (Universidad de A Coruña). Ha dirigido una decena de tesis doctorales y cinco proyectos de I+D sobre vanguardia europea y americana en sus relaciones inter-artísticas. Es autora de un libro, *El fulgor o la palabra encarnada* (1989), y varios ensayos sobre la obra de José Ángel Valente, autor sobre el que ha impartido en seminarios en varios países. Dirige un seminario anual sobre Valente bajo el título *Valente na memoria*, en el que se renueva la lectura, la exégesis y la traducción de la obra del poeta por parte de jóvenes investigadores, traductores y nuevos lectores de Valente.

[eva.valcarcel@udc.es](mailto:eva.valcarcel@udc.es)

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

EVA VALCÁRCCEL, *Valente y lo incomprensible. Fragmentos de una lectura a tientas*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XII (2019), pp. 25–40.

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.

## «MAQUIAVELO EN SAN CASCIANO» DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE: LOS ARTEFACTOS DE UNA RETÓRICA AL REVÉS

ÁNGEL LUIS PRIETO DE PAULA – *Universidad de Alicante*

El poema de José Ángel Valente «Maquiavelo en San Casciano» es un monólogo dramático en boca de Machiavelli, que reproduce parcialmente la carta de 10 de diciembre de 1513 que Machiavelli remitió a Francesco Vettori, embajador de la República Florentina ante León X, anunciándole la composición de *Il Príncipe*. La carta es réplica en espejo de una anterior de Vettori a Machiavelli, lo que hace del poema el último escalón de una *mise en abyme*. Frente a la carta, el poema no tiene apoyo fuera de sí ni se dirige a un interlocutor, por lo que pierde la forma epistolar. Con la pretensión de provocar compasión y ser restituído en la corte florentina, Machiavelli se presenta como víctima que se regodea en su degradación. Así construye literariamente un *locus eremus*: espacio geográfico (la aldea de su confinamiento) y espacio vital (relato de las acciones banales y prosaicas de un día cualquiera). Al anochecer, sin embargo, el sujeto se redime de su desasosiego entregado a la lectura de los clásicos: *sermo cum libellis* de Séneca, *conversación con los difuntos* de Quevedo. En el análisis del poema se estudian los procedimientos de relajación métrica, la inversión de la retórica y la pobreza de la tropología, que tienen como finalidad la reducción del texto a la almendra de su discurso denotativo.

The poem by José Ángel Valente «Maquiavelo en San Casciano» is a dramatic monologue supposedly delivered by Machiavelli which partially reproduces the letter that he sent on 10 of September 1513 to Francesco Vettori (ambassador of the Florentine Republic to Pope León X), advising the contents of *Il Principe*. The letter is a mirrored replica of a previous letter from Vettori to Machiavelli which makes the poem the last step of a *mise en abyme*. As compared to the letter, the poem is not sustainable beyond its frame, neither does it address a precise interlocutor, hence the disappearance of the epistolary form. Seeking compassion and reinstatement at the Florentine Court, Machiavelli reveals himself as a victim wallowing in disgrace. Thus, he literally develops a *locus eremus*: a geographic (the village of his confinement) and vital space (the report of banal and prosaic facts of a trivial day). However, upon nightfall, the subject escapes his unease by submerging himself in the classics: *sermo cum libellis* by Seneca, *conversación con los difuntos* [conversations with the dead] by Quevedo. The analysis of the poem examines the procedures of metrical relaxation, the rhetoric, and poverty of tropology, the aim of which is to reduce the text to the kernel of its denotative discourse.

«Maquiavelo en San Casciano» es una composición vertebral en la obra de José Ángel Valente y una cima de la poesía filosófico-moral española del siglo XX, que remite, por evidentes concomitancias conceptuales y discursivas, a los grandes poemas áureos del espiritualismo contemplativo (Aldana, *Carta para Arias Montano*) o del estoicismo barroco (Fernández de Andrada, *Epístola moral a Fabio*). El poema corresponde a *La memoria y los signos*, libro publicado en 1966, aunque su contenido había sido parcialmente anticipado en la antología titulada como uno de sus poemas axiales, *Sobre el lugar del canto* (1963). En la escritura de Valente no hay, si lo entendemos en rigor, libros de transición, en tanto que, independientemente del carácter de eslabón que tiene uno respecto de otros, o entre épocas sucesivas, cualquiera de ellos admite y exige una lectura concluyente en sí misma. Este, no obstante, es un libro fundamental en su itinerario, que presenta una dosis importante de pensamiento político y reflexiones sobre la historia, el exilio, las gabelas de la libertad, las relaciones con los sistemas de poder del individuo que ejerce un pensamiento crítico, las formas colectivas de organización. En su conjunto, nos encontramos ante el procesamiento, mediante la reminiscencia individual o la aprehensión de experiencias ajenas a través de la cultura, de las devastaciones e ignominias de la

historia —*la memoria*—, para lo que se requiere el registro escritural —*los signos*— con que detectar, denunciar, descubrir y revelar.

El poema en cuestión, por su parte, consentiría una lectura que prescindiera de referencias al marco en que está inscrito, pues nos ofrece en su cuerpo textual los datos suficientes para su comprensión. Sin embargo, hay elementos convocados por él, entre los cuales está la cita del comienzo —que, por su parte, nos remite al texto completo del que está extraída—, que funcionan como excipiente de los versos, y que favorecen una interpretación compendiosa y completa, además de solidaria con los contenidos generales del libro y, más aún, con el mito personal del autor.

Sobre las analogías de la composición con los grandes poemas aludidos del Siglo de Oro, comparte con ellos, de entrada, una común raíz epistolar que las favorece y subraya; aunque en «Maquiavelo en San Casciano», por lo que se verá, solo se trata de una raíz que permanece enterrada, pues en la superficie textual se ha omitido cualquier indicio de su condición de carta (sobre todo, como se tratará más tarde, las referencias y apelaciones a un destinatario). Las consideraciones comunes sobre la idea del mundo y la invitación más o menos explícita a un modo determinado de vida, no ocultan, empero, las marcadas diferencias entre este poema contemporáneo y aquellos. Notémoslo: aquellos poemas asientan su grandeza sublimando, como solo en contadas ocasiones se consigue, ideas manoseadas y fáciles de encontrar en sermonarios, devocionarios o epítomes del pensamiento moral del tiempo en que fueron escritos, de modo que su calidad no tiene que ver con la novedad de la lección, sino con su originalidad, entendida como emanación desde lo radical y originario, y con su intensidad expresiva y su absoluta pertinencia estética; pues la naturaleza de su ideario es gregaria o coral, en tanto que responde a una tipología de aplicación global, independientemente de la circunstancia biográfica concreta que la haya podido provocar o generar. Puede que exista en ellos dicha referencialidad anecdótica o biográfica (y de hecho existe, la conozcamos con mayor o menor detalle); pero lo que se nos ofrece en sus versos es su zumo conceptual: hasta nosotros llega una *adfabulatio* que no requiere de la presunta «fábula» de donde se hubiera podido desprender. Por el contrario, «Maquiavelo en San Casciano» dista de ser, o de querer ser, una construcción intemporal o acrónica, pretendidamente *eterna*. Frente a aquellos, carece del carácter de lección general de vida, apta para hacerse valer en cualquier circunstancia y para ser tomada en consideración por cualquier persona, puesto que, aunque la lección existe, la experiencia individual de la que proviene no resulta anulada ni difuminada, ni siquiera cede su puesto principal en el poema. Al contrario: ocupa el centro del escenario, con sus ingredientes anecdóticos específicos y no intercambiables, costumbristas incluso, cuya poderosa presencia narrativa, nunca borrada, resulta imprescindible para que el poema fructifique en el corolario moral.

Siendo esto así, colegimos que de la exactitud de esa *verdad* biográfica habría de depender, en grandísima proporción, el crédito de la *lectio*. Sin embargo, Valente no toma tales elementos anecdóticos de su propia biografía (al margen de que haya aspectos en ella que permitan una conexión con la línea argumental del poema); sino que argumentos, sucesos y hasta palabras, traducidas sin grandes libertades, provienen de «la lettera

più famosa della storia moderna»<sup>1</sup>, como ha sido considerada sin hipérbole, por encima de modelos eximios de la cultura occidental: ni más ni menos que la carta que el 10 de diciembre de 1513 remitió Machiavelli —*Maquiavelo* en lo sucesivo, por correspondencia con el poema—, desde su retiro de Sant'Andrea in Percussina, en San Casciano, a Francesco Vettori, embajador de la República Florentina ante el papa León X (Giovanni de Medici). De toda la escritura de Valente, es este el caso más claro de composición construida sobre el cañamazo de un texto ajeno, que se usa para registrar un estado del alma, sin duda propio —de Valente— o si no aprehendido o apropiado, a partir de experiencias y consideraciones de otro, hasta llegar a una estipulación exacta del espacio espiritual que propone el poeta.

Si solo fuera por esto, habría que acercarse al poema, texto de llegada proveniente de un venerable texto de partida, con la circunspección con que lo hacemos ante el fuego sagrado de los clásicos. Pero, sin desdeñar esa cuestión, importante en sí misma, lo que nos interesa especialmente en esta ocasión es el camino a través del que se produce la desembocadura de un texto en otro. Para ser más precisos, pretendemos mostrar el sistema de reescritura del *otro* texto, el de llegada, sobre el palimpsesto en que Maquiavelo laboró, no sin precedentes eximios que también lo condicionan a él. Aunque de manera sumaria, ese proceso en virtud del cual un monumento epistolográfico termina conformándose en un poema magistral ha pasado por escalones sucesivos: delimitación de la idea moral que lo gobierna, transcripción casi literal de muchas partes de la carta, síntesis de ciertas prolijidades argumentales, recorte de lo ajeno al cuerpo central de la referida idea moral, leve reordenación del discurso para asegurar una continuidad puesta en peligro con las podaduras, renuncia a los brillos metafóricos y doma de los escarceos retóricos que, explicables en la vivacidad expresiva de una carta que busca conseguir determinados fines, hubieran constituido un lastre en la realidad final del poema. Luego de este proceso, lo sustantivo del texto originario a efectos del núcleo ético que se ha pretendido concretar queda metabolizado en el poema. En él se ha producido una intervención del autor en que apenas se ve su mano —quizá a ello se refiera Sánchez Robayna cuando habla de «textualidad sin mediaciones»—,<sup>2</sup> pero en la que dicha mano, aunque discreta, existe y ha guiado firmemente la pluma que escribía. Si dejamos a un lado el valor literario del poema, podríamos aseverar sin ambages que nos encontramos ante un «trozo» amplio de la carta referida de Maquiavelo a Francesco Vettori. Pero esto solo es un punto de partida.

Si es Maquiavelo quien *habla* en el poema, ocupado este completamente por su parlamento, resulta un automatismo aludir a la condición de monólogo dramático: un modo poético-teatral que, en la segunda mitad de los sesenta, cuando se publicó el libro a que el poema pertenece, sería muy utilizado por parte de los jóvenes sesentayochistas españoles, según los dechados a los que en la poesía española había dado curso Luis Cernuda a partir de *Las nubes*. El libro de Cernuda, aunque publicado en 1943 en Buenos Aires, figuraba ya incluido en la edición mexicana de *La realidad y el deseo* (1940), y

1 WILLIAM J. CONNELL, *La lettera di Machiavelli a Vettori del 10 dicembre 1513*, en «Archivio storico italiano», CLXXI/4 (2013), pp. 665-724, p. 665.

2 ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, *Introducción*, en JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Obras completas I. Poesía y prosa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, pp. 9-55, p. 32.

sus poemas se habían compuesto entre 1937 y 1940: dígase esto para datar la naturalización española de dichos monólogos, a los que en 1957 daría fundamento histórico-teórico Langbaum,<sup>3</sup> en un libro que Cernuda conoció al final de su vida, cuando la práctica en su escritura estaba absolutamente consolidada. En el caso de Valente, excelente conocedor de Cernuda, hay una propuesta diferenciada de su predecesor. Mientras que en aquel se producía bien la sustitución del poeta por el sujeto hablante, ambos equiparables y hasta confundibles («Un español habla de su tierra»), bien la construcción teatral de monólogos alternantes a veces trabados en diálogo («La adoración de los Magos»), bien el monólogo autónomo de un sujeto claramente distinto al poeta («Lázaro»), en el poema de Valente el sujeto monologante tiene una entidad del todo singular: como el «Lázaro» cernudiano, su Maquiavelo no es de ningún modo confundible con el poeta, pero este recurre aquí, además y de manera inusual, a un texto pre-escrito y ajeno, emanación neta de un personaje histórico y una sustancia anecdótica documentada, lo que estrecha mucho el espacio de la ficcionalización. Es, por tanto, el poeta quien ha de remontarse hasta el personaje que *dice* el poema; es el poeta el que ha de conseguir una fidelidad cuya medida es el grado de precisión en la plasmación discursiva de ese personaje que ya ha hablado, de aquello que el personaje ya ha dicho (y de lo que ha quedado registro que no le dejará mentir). Así que lo importante no es la utilización de este monólogo al modo cernudiano, que está a su vez tomado de los victorianos ingleses, sino la elección de un sujeto, una anécdota y un texto respecto de los que se excluye de partida el disentimiento o el alejamiento. Ello hace del poema un ejercicio en el que el autor se condena a trabajar para desaparecer; o, si se quiere, a ser para no estar. Ítem: entre los dos extremos, fidelidad absoluta a la fuente, por un lado, y libre creación poética sin amarras argumentales, por otro, escorarse demasiado al primero puede suponer renuncia a la poesía como creación propia, en tanto que hacerlo al segundo puede comportar alejamiento de la raíz de la que todo el poema deriva.

En este punto, la elección del motivo cobra una importancia mayor que en otros casos, como si se asumiera que la *verdad* plasmada en el poema no es tanto una consecución o logro creativo como una exposición identitaria: el poeta tiene que pegarse al hueso del modelo, que en esta ocasión no es solo un modelo humano, sino literario; y que viene ya establecido o *escrito*. Como sucede con el traductor, el poeta debe decir en sus propias palabras —en otra lengua y, aquí en concreto, en versos cortados— lo que ya está dicho. Esa elección del motivo le venía inducida a Valente por el ejemplo moral y la incitación intelectual de un estudioso de Maquiavelo como don Alberto Jiménez Fraud, el director de la Residencia de Estudiantes que, siguiendo las pautas krausistas e institucionistas de don Francisco Giner de los Ríos, estuvo guiando los pasos, de la Residencia y de los residentes, desde su fundación en 1910 hasta la guerra (lo que le supuso el exilio en el que moriría, asistido hasta el final por Valente, quien lo había acompañado primero en Oxford y luego en Ginebra). A Maquiavelo había dedicado Jiménez Fraud en 1957 un ejemplar ensayito,<sup>4</sup> luego ampliado y publicado ya póstumo,<sup>5</sup> y fue él quien ilustró

3 ROBERT LANGBAUM, *The Poetry of Experience*, New York, W. W. Norton & Company Inc., 1957.

4 ALBERTO JIMÉNEZ FRAUD, *El error de Maquiavelo*, Oxford, The Dolphin Book, 1957.

5 ALBERTO JIMÉNEZ FRAUD, *La Residencia de Estudiantes / Visita a Maquiavelo*, Barcelona, Ariel, 1972.

a Valente sobre la carta a Vettori. Partiendo de ahí, el poema suponía la erección moral y *propia* de una forma de vivir el extrañamiento de la patria: Valente estaba para entonces expatriado en Ginebra, y podía encontrar alguna analogía —no en la epidermis de los hechos, sino en el fondo— con la particular *relegatio* de Maquiavelo. Pero esa patria de Valente, equivalente a la Florencia de Maquiavelo, no era solamente España, sino, en general, el lugar de acomodo donde arraigan los valores convenidos y heredados. También era una acusación contra las circunstancias nacionales que habían provocado dicho extrañamiento. Finalmente, constituía la devolución de un don, en modo de poema, a Jiménez Fraud, que había pasado a ser —como para él lo fuera su maestro don Francisco Giner de los Ríos— un referente en que confluían el estambre intelectual con el dechado ético. En cierto modo, y sin pretender alambicar la exégesis, el homenaje que Antonio Machado rindió a Giner de los Ríos en su muerte en 1915 («A don Francisco Giner de los Ríos») lo rendiría ahora Valente al discípulo de Giner y gineriano de ejercicio don Alberto Jiménez Fraud, a su vez su maestro; solo que lo hacía indirectamente, por la persona interpuesta de Maquiavelo. Más aún: este monólogo se fundaba en la analogía espiritual de dos situaciones y dos contexturas psíquicas. En el poema de Machado, la analogía termina convirtiendo una etopeya o retrato moral en un autorretrato; aquí no se llega a tanto, algo que impediría la propia *ajenidad* del texto base, pero retratista y retratado se encuentran en el mismo territorio espiritual.

Es necesario referirse a la carta de Maquiavelo, cantera de la que proceden los materiales del poema, en aquellos aspectos que proyectan luz sobre este. Publicada en 1810 por vez primera,<sup>6</sup> adquirió enseguida relevancia humanística porque es la primera notificación del autor sobre la composición, muy avanzada aunque probablemente inconclusa por entonces, de un opúsculo *de principatibus*, que finalmente se titularía *Il Principe*. En esa obra habría volcado el antiguo oficial de la cancillería sus pensamientos a propósito de los principados, traídos a colación de su frecuentación de los escritores clásicos, durante un retiro aldeano debido a la caída en desgracia que le supuso el retorno a Florencia en 1512 de los Medici, cuyo favor trataba de conquistar (y durante cuya ausencia había prestado servicios al gobierno ahora desplazado). Pero son los artefactos que despliega para conseguir ese favor, por diversas y no siempre definidas vías, los que terminaron dando a la carta una importancia que trasciende el anuncio de composición de *Il Principe*, y que se convierten en fundamentales en su relación con el poema. La pretensión de ser rescatado para la corte medicea se funda en su currículum como hombre de Estado, la larga experiencia de servicios a la República, una fidelidad personal que manifiesta no haber roto nunca y que no piensa romper jamás, y su honradez, de la que arguye como testimonio manifiesto su pobreza (al menos relativa: a ello apunta el recuento de sus peripecias en San Casciano).

Lo cierto es que el antiguo oficial de la cancillería dispara en diversas direcciones, no como quien pretende matar varios pájaros de un solo tiro, sino como quien no sabe con precisión cuál sea la diana que le resultará más provechosa. Así, y de manera más evidente se dirige al embajador Francesco Vettori —puente entre los dos hermanos Medici, el pa-

6 ANGELO RIDOLFI, *Pensieri intorno allo scopo di Nic[c]olò Machiavelli nel libro «Il Principe»*, Milano, Destefanis, 1810, pp. 61-66.

pa y Giuliano, de quienes mayormente dependía su suerte—, importante por sí mismo y amigo suyo, quien además podía difundir la carta, o las noticias y el estado que allí se exponían, entre los poderosos romanos que tenían capacidad de apiadarse de él o de ayudarlo a ocupar el puesto que solicita; y, aunque de modo tácito o indirecto, al papa, hijo de Lorenzo el Magnífico; y a su hermano Giuliano de Medici, que gobernaba Florencia por entonces (y que moriría muy pronto). De hecho, es esta su condición de príncipe de estreno lo que mueve al firmante a dedicar su tratado a Giuliano, según la determinación que expresa en su escrito, aunque al cabo terminaría dedicándolo a Lorenzo di Piero de Medici. Así que la parte del león de la carta es un recurso utilizado para la consecución de los fines referidos: una reposición en las funciones desempeñadas antes, solo que ahora ante señores nuevos.

La estructura de la carta se atiene a unas pautas convenidas por la tradición epistolar e íntimamente asimiladas, con las salidas de cauce que implica una suerte de —si vale aquí el oxímoron— improvisación sometida a las pretensiones señaladas y a la propia inseguridad de Maquiavelo sobre lo que resultaría más oportuno. El trato que confiere a Vettori es de una confianza tensa: Maquiavelo comienza mostrando su alegría por el hecho de que el embajador haya vuelto a escribirle, tras un dilatado silencio que había seguido a su anterior misiva, no contestada, y que no sabía si atribuir a que aquel suponía que había difundido las confidencias vertidas en sus propias cartas, cosa que Maquiavelo le asegura no haber hecho. La carta de 10 de diciembre está escrita, pues, a resultas de la reanudación de la correspondencia decidida por Vettori, quien el 23 de noviembre, y tras tres meses de silencio, escribió a Maquiavelo proponiéndole acudir a verlo a Roma a la finalización de su confinamiento. La misiva de Maquiavelo debe leerse como un espejo «responsivo»<sup>7</sup> de la carta previa de su corresponsal, cuyos apartados va replicando ordenadamente, con la intención de establecer un enfrentamiento geométrico entre dos situaciones y dos existencias. Solo poner una frente a la otra basta para percatarse de cómo Maquiavelo «svolga una struttura colloquiale e narrativa direttamente modellata, nella successione di precisi segmenti di discorso, su quella offertagli dall'amico».<sup>8</sup> De tal modo, la vida de este, desglosada en los sucesos del día, puede entenderse en correspondencia con la vida de aquel, con la que irónicamente expresa Maquiavelo que estaría dispuesto a permutar la suya: «Non posso pertanto, volendovi rendere pari grazie, dirvi in questa mia lettera altro che qual sia la vita mia, e se voi giudicate che sia a barattarla con la vostra, io sarò contento mutarla».<sup>9</sup> Es esclarecedor detallar cómo se dispone la relación biunívoca de contraste entre ambos relatos, el segundo de los cuales como un eco del primero:<sup>10</sup> si Vettori dedica algunas mañanas a hablar unas palabras irrelevantes con el papa, con cardenales o con embajadores, Maquiavelo mantiene tratos y afronta querellas con rústicos patanes; a la comida con frecuentes desconocidos de aquel se opone la familiar y humilde de este; si aquel dice que consume la tarde paseando porque no puede jugar, como quisiera, al no tener con quién hacerlo, este le refiere sus juegos en la taberna con

7 GIULIO FERRONI, *La «cose vane» nelle Lettere di Machiavelli*, en «Rassegna della letteratura italiana», LXXVI (1972), pp. 215-264, p. 231.

8 *Ibidem*.

9 NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Opere II*, ed. por CORRADO VIVANTI, Torino, Einaudi, 1999, p. 294.

10 Cfr. FERRONI, *La «cose vane» nelle Lettere di Machiavelli*, cit., pp. 533-535.

atrabiliarios y ruidosos compañeros menestrales; y, sobre todo, si en las horas nocturnas Vettori, tras la lectura de los clásicos, procede a escribir intrascendentes cartas propias de su oficio, Maquiavelo da cuenta —con un énfasis apenas contenido— de la escritura de su opúsculo *de principatibus*, en el que pone sus esperanzas y con el que intuimos que piensa redimirse de los agravios a que ha sido sometido.

Así que la carta de Maquiavelo a Vettori responde especularmente, tramo por tramo, a la anterior de Vettori a Maquiavelo, y la composición de Valente remite, punto por punto, a aquella carta de Maquiavelo, lo cual hace del poema el último escalón de una *mise en abyme* en la que todo está en correspondencia con todo. En cualquier caso, la alegría que le produjo a Maquiavelo la reanudación de la correspondencia decidida por el embajador le instó a entrecerrar sus ojos a los meses de silencio que la habían precedido, así como a sus inciertas causas (que hacen del secretario, respecto a su interlocutor, un «augur de los semblantes del privado», como definía Fernández de Andrada la actitud del pretendiente que alienta «esperanzas cortesanas», en su citada *Epístola moral a Fabio*). De ahí el arranque que Maquiavelo toma de Petrarca («Ma tarde non fur mai grazie divine», *Trionfo della Divinità*, v. 13), aunque lo deformase al citar de memoria: «Tarde non furon mai grazie divine»; sin abolengo clásico, el refrán castellano viene a coincidir en el espíritu con el endecasílabo de Petrarca: «nunca es tarde si la dicha es buena».

El retiro mundano de Maquiavelo es aprovechado por él para la construcción literaria de un metafórico *locus eremus*, que resulta de la inversión del tópico paradisiaco. Para ello necesita el secretario enfatizar las condiciones de crudeza, apartamiento y ostracismo político que sufre en su casa de l'Albergaccio, sita en una aldea «di fango e di loto», según la pinta exageradamente. Parece claro, no obstante, que tales condiciones de dureza no se avienen con una realidad menos áspera que como él quiere que la pensemos y nosotros hemos imaginado por contaminación romántica, puesto que Maquiavelo pudo escribir *Il Principe* en una relativa libertad de movimientos.<sup>11</sup> Pero, dejando a un lado si se trataba de un simple retiro convenido o conveniente, o era un confinamiento imperativo, el ahora replegado proyecta esperanzadamente su camino futuro, desde el fondo de aquel pozo de soledad y abandono que describe. Entre la mezquindad actual y ese camino que se abre promisorio habrá un punto de inflexión, que advierte ya inminente, y que constituye un momento crucial en la carta: el instante de la manifestación epifánica, que se corresponde con el final de la *vida oculta* por parte del sujeto, quien, abandonando la radicación fija en su Nazareth particular, anuncia su advenimiento a la *vida pública* casi como una apoteosis religiosa: «... et a me partirmi di villa e dire: ecommi».<sup>12</sup> El firmante hace coincidir ese momento de gloria con el de su corresponsal: hasta que llegue ese tiempo en que se produzca el retorno de uno y la colaboración entre ambos, hay que dejar obrar a la caprichosa fortuna, limitándose a asentir mientras ella dispone sin obstáculos humanos el orden de las cosas.

En esta pasividad depurativa se sitúa el meollo de la carta de Maquiavelo, aunque sus pretensiones se declaren después. Se trata del relato pormenorizado hasta en las minucias más intrascendentes de las acciones de un día —de cualquier día, pues todos son iguales

<sup>11</sup> CONNELL, *La lettera di Machiavelli a Vettori del 10 dicembre 1513*, cit., pp. 687-695.

<sup>12</sup> MACHIAVELLI, *Opere II*, cit., p. 294.

en esencia— en sus terrenos muy próximos a Florencia, adonde dice haber regresado solo ocasionalmente. Los detalles, la mayor parte de los cuales registra Valente en su poema, son bien conocidos, y transcurren entre el otoño y el invierno en que escribe su misiva. Comienza temprano su jornada cazando tordos; una vez concluida la temporada de estos —dice la carta que en septiembre, aunque es a partir de entonces cuando realmente se abriría la temporada—, manda en invierno cortar leña en un bosque suyo para la venta, vigilando dicha tarea desde la salida del sol, hasta que las disputas cruzadas con estos y aquellos, o entre estos y aquellos, le aconsejan desistir. Ocupan su tiempo la caza de pájaros, el bosque, las lecturas de poetas (Dante o Petrarca; o «poeti minori» como Tibulo u Ovidio) y el callejeo hacia la taberna, que le permite tropezar con unos y con otros, enterarse de chismes y vidas ajenas, así hasta la hora del almuerzo familiar, con los pobres frutos del lugar y de su modesto patrimonio. Tras ello, retorna a la taberna, donde se encanalla en los juegos de azar con diversos menestrales (tabernero, carnicero, molinero, panaderos), entregado a su degradación sin ofrecer resistencia, como regodeándose en ella, en medio de gritos, amenazas y juramentos. Con el regreso a casa a la oscurecida, se despoja de las ropas embarradas y se viste con ropajes curiales, según corresponde a los interlocutores con quienes se dispone a departir: antiguos hombres de cortes también antiguas, con cuyos escritos se siente en plenitud, sin miedo a la pobreza ni angustia ante la idea de la muerte. Y hasta aquí llega el segmento argumental que aprovecha Valente para su poema (volveremos a ello enseguida), aunque tome del resto de la carta algunas referencias que contextualizan adecuadamente lo anterior y lo hacen inteligible en su sentido profundo.

A partir de aquí, la carta refiere que sus lecturas han ido interiorizándose, según el consejo de Dante —*Paradiso* V, vv. 41-42— de que el verdadero conocimiento exige un proceso de registro en la mente; algo, por cierto, que tiene relación con las reservas sobre el invento de la escritura como pretendido «fármaco de la memoria» que expone Sócrates en el *Fedro* platónico. Las cogitaciones y reconsideraciones de lo leído lo llevan a componer su opúsculo, en el que se ocupa de la entidad de los principados, de los modos de su consecución y de las causas de su pérdida; punto en el que considera oportuno ofrecer su tratado al príncipe Giuliano de Medici. A continuación, expone sus cuitas, el anhelo de regresar a Florencia, los temores de que el contacto con sus antiguas amistades comprometiera su situación en el nuevo estado de cosas, el consiguiente deseo de que Vettori le ofrezca garantías sobre su seguridad, las vacilaciones sobre si entregar o no el tratado escrito, por si pudieran apropiárselo, y la solicitud, en fin, de retornar a las funciones que otrora tuvo. Su permanencia en el campo en tales condiciones queda temporal y argumentalmente acotada por dos datas imprecisas, una porque su corresponsal está al tanto y no necesita de mayores detalles (el inicio de su retiro: «... e poi che seguirno quelli miei ultimi casi»),<sup>13</sup> la otra porque se alude a algo que prefiere no desvelar, en relación con el tiempo que aún ha de pasar hasta reunirse con el embajador, como aquel le había pedido en su carta («Io lo farò in ogni modo, ma quello che mi tenta ora è certa mia faccende che fra 6 settimane l'arò fatte» ).<sup>14</sup>

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 296.

La primera operación de Valente respecto a la carta es dividirla en dos: le interesa concluir su composición con una referencia a la plenitud sentida con la lectura de los clásicos, tras las ignominias de un día corriente (una actualización laica del evangélico «mi reino no es de este mundo»); por lo que, a los efectos de su transposición en el poema, la carta concluye ahí: no hay en los versos apenas nada de lo que se expone después, sobre los deseos de retorno, los temores, las súplicas mendicantes. Solo un par de breves notas de esa segunda parte pasan al poema, para la comprensión enmarcada de este: la que se hace a «questo mio opusculo», que en el poema se presenta como algo vagamente vinculado a sus pretensiones áulicas (vv. 26-28); y la que respecta a la solo sugerida experiencia en los asuntos de Estado, que puede resultar de utilidad para los nuevos gobernantes y de provecho para él (vv. 13-14). De modo que el poema recoge, con las mínimas incursiones en lo otro, la historia argumental de la vida en el campo —en *su* campo— y su escapatória a través de la lectura. Concluye con la apelación a esa libertad del alma de quien ya no tiene miedo a aquello que puede suponer un yugo para su comportamiento moral, y que puede hacerle sacrificar su dignidad: la pobreza y la muerte («ni la pobreza temo ni padezco la muerte», v. 65). El cierre en cuestión traduce la cita de apertura procedente de la carta a Vettori: «... non temo la povertà, non mi sbigottiscie la morte».<sup>15</sup> La cita de la carta no es un elemento estructural para provocar la circularidad del poema, que empieza como concluye (aunque en dos lenguas distintas), sino la plasmación aclaratoria de su condición, un vertido textual con contada intermediación; también, la indicación que permite entender adónde se dirige la letanía de acciones intrascendentes en que consiste el poema, sobre todo considerando su inicio *ex abrupto*, sin ningún tipo de introito, aclaración referencial o indicación tipográfica que permita al lector hacerse una idea de *quién habla*: «Al tordo que madruga en los olivos / tiendo tempranas redes» (vv. 1-2).

Aunque la idea de redención de las cadenas afflictivas de la pobreza y del temor a la muerte, propiciada por la frecuentación de los antiguos, deriva evidentemente de la carta de Maquiavelo, en el poeta pesa la presencia del motivo en los clásicos españoles, entre todos Quevedo. En ellos había cuajado el concepto resultante del cruce entre la lectura de los clásicos y el modelo de vida consistente en la *retirada del mundo*. Este no coincide con el tópico del *menosprecio de corte y alabanza de aldea*, que contiene una nota contrapuesta a la del *locus eremus*, en que el campo se aleja de la idea de jardín ameno y presenta esquinas de rusticidad, innobleza y zafiedad espiritual. La idea de la *conversación con los difuntos* es vieja como nuestra historia cultural, y alienta una sincronía espiritual que, a distancia de siglos, puede convertir en coetáneos psíquicos a autor y lector: el sinfronismo que Azorín, acaso como nadie, supo definir y generar. De Cicerón, Séneca y Plinio el Joven llega hasta Petrarca, luego a Maquiavelo, más tarde a Montaigne, de ahí a Quevedo y a Gracián...: la saga de la tradición no para nunca. El poema de Quevedo titulado «Desde la Torre», que más que probablemente tuvo en cuenta Valente, concentra esta idea del *sermo* entre vivos y muertos, según se aprecia en el primer cuarteto:<sup>16</sup>

Retirado en la paz de estos desiertos,  
con pocos, pero doctos libros juntos,

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> FRANCISCO DE QUEVEDO, *Poemas escogidos*, ed. por JOSÉ MANUEL BLECUA, Madrid, Castalia, 1979, p. 97.

vivo en conversación con los difuntos  
y escucho con mis ojos a los muertos.

Esta idea que expusiera Séneca en las *Cartas a Lucilio* (67, 2), encareciendo las ventajas de la inacción producida por la debilidad y la vejez dado que le permiten pasar casi todo el tiempo en conversación con los libros («cum libellis mihi plurimus sermo est»), supone, en pluma de Maquiavelo y recreación de Valente (con el filtro de Quevedo), elogio preclaro de la lectura, también muestra de la retracción espiritual frente a las asechanzas del mundo (lo que comporta una clásica lección estoica), y modo de perseverar en la dignidad creando un sanctasanctorum cuyas cancelas protegen la entrada de quienes no sean merecedores de él.

Todo en el poema está conectado con gran precisión a la carta, o a partes de la carta, hasta el extremo de poderse considerar, en bastantes versos, una traducción ni siquiera demasiado libre o literaria. Y si lo normal fuera pensar que el poeta especia la retórica en el cañamazo de la prosa sobre la que alza los versos, el procedimiento seguido es muy otro: el texto resulta transcrito sin aparente enriquecimiento retórico, con un criterio eminentemente funcional, donde la participación autorial se limita a la intensificación de un cierto laconismo, o a la verbalización en un grupo de pocos versos o incluso de pocas palabras de una idea que actúa como coyuntura para facilitar la vertebración sin hiatos de la composición. En todo lo demás, el poema *suen*a a la carta a Vettori. Algunas apostillas e injertos verbales interiores («según dice», «digo») contribuyen a ahilar el monólogo para darle ese aire de repentización y difícil naturalidad que lo caracteriza.

Sería imposible esta articulación si no se hubiesen usado marcas suaves para la escansión métrica, que confunden al lector poco avezado. Para ello se facilita, en primer término, un enlace elástico entre el periodo interior del verso y la anacrusis del verso siguiente. Lejos de utilizar un procedimiento estabilizado que pueda facilitar una cierta previsibilidad rítmica de la fluencia versal, el poeta altera de cuando en cuando las pautas más convencionales, hasta aproximar el verso a una secuencia prosaria, y huyendo, en todo caso, de una eufonía en exceso explícita. Las columnas métricas establecen una disposición vertical en cuyos cadozos —a modo de pies métricos: cada sílaba tónica con su arrastre de átonas— se van acomodando los que, de otro modo, parecerían «trozos de prosa». Al ir estos canalizados así, admiten una lectura que acentúa los aspectos de la oralidad: una oralidad falsa, llevada a la escritura, como es propio del género epistolar; si bien para mantener el equilibrio entre la llaneza de la prosa y el troquel de la métrica hayan de aplicarse licencias que fuerzan una articulación rítmica perceptible, pero no consabida, ya sean de contracción (sinéresis sobre todo, pues las sinalefas van de suyo), ya de distensión y estiramiento (diéresis, hiatos).

Utilizados convenientemente estos recursos licenciosos, el poema se enhebra en una sucesión, tan armónica como «natural», de versos en buena parte endecasílabos y heptasílabos, con frecuentes alejandrinos y ocasionales enneasílabos (y alguno más breve). Pondré solo algún ejemplo de los modos a los que vengo refiriéndome. Así, el v. 10 («Los negocios de la República y los reyes»), encabalgado en el siguiente («de España y Francia», v. 11), debe leerse como alejandrino bimembre, con la cesura entre «la» y «República» rompiendo un sintagma que es de inicio inseparable, y la aplicación forzada de

la ley del acento final en el primer hemistiquio, lo que comporta la conversión del «la» —átono— en tónico y el subsiguiente añadido de una sílaba métrica. El resultado final son dos hemistiquios heptasilábicos:

Los negocios de *lá-a* [6+1] / República y los reyes [7]

Pero la lectura oscila entre la que se haría en un texto realmente prosístico y la sometida a los cauces regulares del alejandrino, con lo que el ritmo del texto se mantiene laxo, sin detrimento notable de su carácter pretendidamente oral o como al *desgaire* (que es lo que toda carta familiar pretende, aunque solo en algunos casos se consiga sin merma de la dignidad expresiva). Algo no muy distinto en sustancia ocurre otras veces, casi siempre en los alejandrinos, pues en ellos se hace necesario remover el curso majestuoso de las catorce sílabas para conseguir un tono elocutivo en que el hieratismo no atente contra el arrastre sincero y sin muchos ribetes artísticos de un desahogo confesional. Así, el poeta puede provocar un encabalgamiento abrupto a ambos lados de la cesura (v. 8):

cuya madera *hago* / *talar*, pues de tan poca

En este mismo verso la cesura exige gravar intensivamente la forma «hago» en su primera sílaba, lo que propicia además el hiato entre la última sílaba de «madera» y la primera de «hago», que se pronuncian en dos sílabas métricas diferentes, desactivada la sinalefa, consiguiéndose así las siete sílabas preceptivas:

cu-ya-ma-de-ra-ha-go

No voy a desgranar la casuística existente. Baste decir que se recurre a la diéresis («de haberme reducido / a tan *riiin* destino», v. 43; la crema es mía); a otros hiatos que impiden la sinalefa, como en el segundo hemistiquio del v. 24 («Aquel saber de entonces, / digo, a *él* he vuelto»); etcétera.

La utilización —o la no utilización— de los recursos precisos para construir un relato desnudo, de naturaleza narrativa, no debe llamar a engaño: se trata de darle la vuelta a la retórica, o, si se quiere, de apelar a una retórica al revés, que no abra huecos en la serie de hechos referidos, como una pared de mampuestos en que se prescinde de la argamasa. El resultado es un relato en que los hechos de la vejación existencial, solo una parte del poema, se van agregando sucesivamente en una sarta cuya consecutividad produce una sensación de amontonamiento atolondrado. El poema se despliega en un ametrallamiento discursivo en el que los acontecimientos desgranados se disponen para ocupar todo el espacio receptivo posible: tiendo redes a los tordos, hago talar el bosque, asisto a las disputas de los leñadores, almuerzo con los próximos, me doy al juego en la taberna, me mezclo entre irascibles lugareños... La ausencia de pausa y de relajación dificulta la destilación del pensamiento y convierte los versos, o algunas series específicas, en bloques verbales obturados, carentes de sentido finalista, ya que no de significación (en todo caso muy comprimida, casi impenetrable sin la ayuda de notas aclaratorias que se omiten aquí); véanse vv. 15-23:

Los leñadores en el bosque  
 disputan entre sí o ponen pleito  
 a más rudos vecinos,  
 mientras cierto Frosino da Panzano  
 arrebata mi leña por diez liras  
 que tiempo ha le debo, según dice,  
 de una partida en casa de Antonio Guicciardini.  
 Al carretero he acusado  
 como ladrón. Mas fue vano negocio.

Otra cosa muy distinta sucede, en cambio, cuando, avanzado ya el poema, se apagan las luces diurnas y, con el anochecer y el retorno a la casa, se refrena el curso de la sucesión atropellada de antes: «Llega al cabo la noche. / Regreso al fin al término seguro / de mi casa y memoria», vv. 44-46). Tensas ahora las riendas para que el poema no se precipite hacia su final, en un ejercicio anticlimático que no desdeñara Fray Luis de León, el poema discurre con parsimonia en el relato del despojamiento de las ropas usadas y polvorientas, el revestimiento de los ropajes de corte, la solemnidad litúrgica que sustituye al atosigamiento de los versos precedentes, el silencio armonioso que recuerda al citado soneto de Quevedo («y en músicos callados contrapuntos», v. 7).

El monólogo no está precedido de una localización narrativa por parte del autor (la función de situar al lector la cumple la cita de la carta a Vettori), no constituye la explicación teatral del personaje tras algún verbo *dicendi* que actuara como introductor o como voz «del poeta», y su aludido comienzo abrupto («Al tordo que madruga...») no da ocasión a una acomodación psíquica del lector, que se siente confundido por hechos inanes o baladías cuya hipotética propensión teleológica se le escapa. Como no lo hace la carta por políticamente improcedente o simplemente por innecesario, menos aún el poema descende a explicar el porqué de la situación lamentable a la que se ha visto sometido Maquiavelo; pero aquella, la carta, es solo un eslabón de una cadena —la correspondencia cruzada— que permite saber cosas que no figuran en ella, en tanto que el poema ha de bastarse a sí y leerse como obra exenta. Y, en este mismo orden de cosas, hay aún una distinción más notable entre carta y poema. En aquella, quien habla ejecuta un monodialogo ante un interlocutor mudo, el embajador a quien se dirige en el encabezamiento: «Magnifico oratori florentino Francisco Vectori apud Summum Pontificem, patrono et benefactori suo. Romae». El destinatario Vettori recibirá su misiva con retraso respecto a la fecha de escritura y la leerá sin ver los ojos del remitente; pero, aunque ausente en persona, su figura sobrevuela toda la carta, y en diversos momentos Maquiavelo apela directamente a él (además de en la salutación y en la despedida): «sendo stato voi assai tempo senza scrivermi»; «che io non fussi buono massaio delle vostre lettere»; «io resto contentissimo vedere quanto ordinatamente e quietamente voi esercitate cotesto officio publico; et io vi conforto a seguire cosí»; «et allora starà bene a voi durare piú fatica, veghiare piú le cose»; «E circa questo bosco io vi arei a dire mille belle cose»; «Voi vorresti, magnifico ambasciadore, che io lasciassi questa vita e venissi a godere con voi la vostra»;<sup>17</sup> etcétera. En el poema, en cambio, estas señales se han borrado: ha desapare-

<sup>17</sup> MACHIAVELLI, *Opere II*, cit., *passim*.

cido la dirección (luego el poema ha dejado de ser formalmente una epístola), no existe interlocutor, el discurso se hace endocéntrico, las acciones o las reflexiones verbalizadas se convierten en una emisión refleja, que sale de sí para volver a sí: una seña más de cómo el enriquecimiento expresivo está conseguido no sumando recursos, sino adelgazándolos, cortando a cercén toda excrecencia tropológica y toda arborescencia ornamental.

El resultado es un poema denotativo, por cuanto huye de las brumas de la sugerencia y del difuminado sentimental; original, porque toca el *origen* o las raíces de la cultura aunque se nutra casi servilmente de un texto ajeno; grávido de pensamiento ético, al punto de que conecta con las grandes epístolas filosófico-morales de la Edad de Oro española; hermoso en su desnudez retórica; y, por todo lo precedente, decididamente ejemplar.

### MAQUIAVELO EN SAN CASCIANO

*...non temo la povertà, non mi sbigottiscie la morte*  
(Carta a Francesco Vettori, diciembre 1513)

Al tordo que madruga en los olivos  
 tiendo tempranas redes,  
 mientras dura setiembre  
 y un cielo gris apaga  
 el eco doble de esta pena  
 en pobreza y destierro. 5

Tengo un bosque  
 cuya madera hago talar, pues de tan poca  
 riqueza me sustento.

Los negocios de la República y los reyes  
 de España y Francia 10  
 o el gran Duque lejos están;  
 mas bueno fuera que alguien  
 pagase en este tiempo aquel saber de entonces.

Los leñadores en el bosque 15  
 disputan entre sí o ponen pleito  
 a más rudos vecinos,  
 mientras cierto Frosino da Panzano  
 arrebató mi leña por diez liras  
 que tiempo ha le debo, según dice, 20  
 de una partida en casa de Antonio Guicciardini.  
 Al carretero he acusado  
 como ladrón. Mas fue vano negocio.

Aquel saber de entonces, digo, a él he vuelto

25 por holgura de tiempo y de tristeza,  
y he compuesto un opúsculo  
cuyo destino ignoro, aunque tal vez me valga  
ganancia, más favor o mudada fortuna.

30 Caído luego el día,  
después de la comida familiar  
apenas hecha de frutos de esta tierra,  
en la taberna el juego  
me aleja de lo mío  
entre el sudor vulgar de las cartas usadas,  
35 el agrio olor del huésped,  
los gritos iracundos de mis nuevos amigos,  
el carnicero del lugar,  
un molinero a veces, menestrales  
de craso vino y pan y harapientos bolsillos.  
40 No hay en mí orgullo  
ni vanidad sujeto a tal miseria,  
y acaso la fortuna se avergüence  
de haberme reducido a tan ruin destino.

Llega al cabo la noche.  
45 Regreso al fin al término seguro  
de mi casa y memoria.  
Umbral de otras palabras,  
mi habitación, mi mesa.  
Allí depongo  
50 el traje cotidiano polvoriento y ajeno.  
Solemnemente me revisto  
de mis ropas mejores  
como el que a corte o curia acude.  
Vengo a la compañía de los hombres antiguos  
55 que en amistad me acogen  
y de ellos recibo el único alimento  
sólo mío, para el que yo he nacido.  
Con ellos hablo, de ellos tengo respuesta  
acerca de la ardua o luminosa  
60 razón de sus acciones.

Se apaciguan las horas, al afán o la pena.  
Habito con pasión el pensamiento.  
Tal es mi vida en ellos  
que en mi oscura morada  
65 ni la pobreza temo ni padezco la muerte.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CONNELL, WILLIAM J., *La lettera di Machiavelli a Vettori del 10 dicembre 1513*, en «Archivio storico italiano», CLXXI/4 (2013), pp. 665-724. (Citato alle pp. 43, 47.)
- FERRONI, GIULIO, *La «cose vane» nelle Lettere di Machiavelli*, en «Rassegna della letteratura italiana», LXXVI (1972), pp. 215-264. (Citato a p. 46.)
- JIMÉNEZ FRAUD, ALBERTO, *El error de Maquiavelo*, Oxford, The Dolphin Book, 1957. (Citato a p. 44.)
- *La Residencia de Estudiantes / Visita a Maquiavelo*, Barcelona, Ariel, 1972. (Citato a p. 44.)
- LANGBAUM, ROBERT, *The Poetry of Experience*, New York, W. W. Norton & Company Inc., 1957. (Citato a p. 44.)
- MACHIARELLI, NICCOLÒ, *Opere II*, ed. por CORRADO VIVANTI, Torino, Einaudi, 1999. (Citato alle pp. 46-49, 52.)
- QUEVEDO, FRANCISCO DE, *Poemas escogidos*, ed. por JOSÉ MANUEL BLECUA, Madrid, Castalia, 1979. (Citato a p. 49.)
- RIDOLFI, ANGELO, *Pensieri intorno allo scopo di Nic[c]olò Machiavelli nel libro «Il Principe»*, Milano, Destefanis, 1810. (Citato a p. 45.)
- SÁNCHEZ ROBAYNA, ANDRÉS, *Introducción*, en JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Obras completas I. Poesía y prosa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, pp. 9-55. (Citato a p. 43.)

## PAROLE CHIAVE

José Ángel Valente, Machiavelli, *Il Principe*, literatura epistolar, monólogo dramático, *locus eremus*.

## NOTIZIE DELL'AUTORE

Ángel Luis Prieto de Paula è professore Ordinario di Letteratura spagnola presso la Universidad de Alicante. Laureato in Filología Románica presso l'Università di Salamanca (1978) ha conseguito il titolo di dottore in Filologia ispanica presso l'università di Alicante (1987). Ha tenuto corsi e conferenze presso università e centri di ricerca spagnoli e stranieri, e presentato lavori in oltre un centinaio di congressi nazionali e internazionali e ha partecipato a progetti finanziati dal Ministero spagnolo. È stato membro di giurie di premi letterari (tra i quali il “Premio de la Crítica” e il “Premio Nacional de Literatura”). Ha pubblicato più di duecento articoli in riviste scientifiche e volumi miscellanei; ha creato e dirige il Portale di “Poesía Española Contemporánea” della “Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes”. È stato membro del Consejo Asesor o del Consiglio di Redazione di numerose riviste scientifiche, nonché del Consiglio editoriale o del Consiglio scientifico di collane quali “Letra pequeña”, Universidad de Cádiz; “Derecho y Literatura”, Marcial Pons; “Biblioteca crítica Luis Alberto de Cuenca”. Ha svolto il ruolo di critico letterario per il periodico ABC e, per più di quindici anni, per “Babelia”, supplemento de *El País*.

al.prieto@ua.es

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ÁNGEL LUIS PRIETO DE PAULA, «*Maquiavelo en San Casciano*» de José Ángel Valente: *los artefactos de una retórica al revés*, in «Ticontre. Teoría Texto Traducción», XII (2019), pp. 41-56.

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.

## UN REINO DE CENIZA AL ALCANCE DEL VIENTO: JOSÉ ÁNGEL VALENTE Y LA DIVISIÓN DEL CANTO (1961-1982)

PAUL CAHILL – *Pomona College (California)*

Un vistazo al corpus voluminoso de estudios dedicados a la poesía de José Ángel Valente revela que ciertos conceptos empleados por los críticos han hecho que ciertos libros reciban mucha atención mientras que otros han sido ignorados o menospreciados. Un ejemplo clave de libros pasados por alto son dos libros compuestos de poemas ya publicados en otros libros junto con poemas inéditos. Libros como *Sobre el lugar del canto* y *Estancias* no son exclusivamente antologías ni poemarios y le ofrecieron a Valente una oportunidad de hacer un alto y reflexionar sobre su obra pero al mismo tiempo forjar nuevos caminos estéticos. Para sus lectores, estos libros representan una oportunidad de plantear preguntas importantes con respecto a las maneras en las que poemas se presentan y se enmarcan y cómo esto determina el modo en el que nos aproximamos a ellos como críticos y lectores.

A look at the vast corpus of critical studies dedicated to the poetry of José Ángel Valente reveals that certain assumptions made by critics have led to certain books receiving extensive attention while others have largely been overlooked or underappreciated. A key example of this sort of overlooked work is a pair of hybrid texts made up of selections of poems previously published in books alongside groups of newly published poems. Neither exclusively anthologies nor new collections, books like *Sobre el lugar del canto* and *Estancias* offered Valente an opportunity to pause and take stock of his work while also charting new aesthetic paths. These books allow readers to ask important questions regarding the ways in which poems are packaged and framed and how this impacts the way we engage with them as critics and readers.

«Los mecanismos de transmisión literaria determinan no sólo la recepción inmediata de una obra sino también, y más decisivamente, su posteridad».<sup>1</sup> Estas palabras extraídas de la introducción con la que Andrés Sánchez Robayna presenta la poesía completa de José Ángel Valente bien pueden aplicarse a una serie de libros de Valente que no han llegado a formar parte del canon oficial de su obra. Indagar sobre el lugar del canto en la poesía de José Ángel Valente conlleva una toma de postura con respecto a la pregunta sobre en qué consiste la obra de Valente, y en particular cómo podemos (o debemos) dividir y concebir su obra. No sólo se trata de buscar la «sola / raíz de lo *cantable*», sino que hace falta explorar las varias raíces de lo *analizable*, lo cual requiere una reconsideración de la (in)visibilidad relativa de diferentes manifestaciones de la obra valentiana además de la (in)visibilidad relativa de los momentos y puntos de articulación que aportan una teorización de su propia práctica poética.<sup>2</sup> Un acercamiento a la poesía de Valente que tenga en cuenta como punto de partida la *antepupila*, es decir, *la mirada, no el ojo*, nos conduciría no a «la transparencia», sino hacia una visión más matizada, plena y rica de la poesía valentiana, ya que «[e]l problema no es lo que se ve, sino el ver mismo».<sup>3</sup> Un aspecto clave de la obra de Valente es, pues, *cómo se ve*, y específicamente *cómo se divide*.

Como fenómeno general los que se han ocupado de esta obra han mantenido un enfoque basado en ciertas formas de publicación, división y circulación de la poesía. Según una taxonomía presentada por José Manuel Diego y Tomás Sánchez Santiago en su libro

- 1 ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, *Introducción*, en JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Poesía completa*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014, pp. 9-55, p. 9.
- 2 JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Al dios del lugar*, Barcelona, Tusquets, 1989, p. 25.
- 3 JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *No amanece el cantor*, Barcelona, Tusquets, 1992, p. 27.

sobre Valente y Carlos Barral hay «poetas de poema», «poetas de libro», «poetas de registro múltiple» y «poetas de evolución», y un vistazo a la crítica sobre la poesía de Valente sugiere que este poeta se considera más como un poeta «de libro» o un poeta «de evolución» (una evolución que se traza en libros y recopilaciones de libros).<sup>4</sup> Los estudios y las ediciones de la obra de Valente suelen enfocarse en los libros publicados por este poeta, pero no *todos* sus libros sino los que han llegado a formar parte del canon valentino fijado en parte por *Punto cero* y *Material memoria*. Aunque los límites de estas recopilaciones han cambiado, de todos modos han tenido un impacto en cómo críticos han estudiado su obra.

En este trabajo propongo explorar la importancia de otros momentos de articulación de la poética valentina como los que representan *Sobre el lugar del canto* (1963), *Estancias* (1980) y *Tránsito* (1982). Es precisamente en los espacios e intersticios *entre* libros y poemarios como *A modo de esperanza*, *Poemas a Lázaro*, *La memoria y los signos*, *Interior con figuras*, *Material memoria*, *Tres lecciones de tinieblas* y *Mandorla* donde se encuentran momentos clave del proceso del desarrollo de su poética. Las antologías y otras formas intersticiales pueden servir como vehículos útiles para articular y reflexionar sobre una obra en marcha al igual que los caminos estéticos y conceptuales que ya han sido recorridos.

Hay varias razones por las cuales libros como *Sobre el lugar del canto* y *Estancias* han recibido menos atención crítica que otros libros valentinos. El hecho de que estos libros compaginen un esfuerzo antológico con la presentación de poemas inéditos ha causado que, con pocas excepciones, ellos sólo se consideren parte del canon valentino siempre y cuando su contenido inédito aún no haya llegado a formar parte de un libro consagrado e integrado plenamente en la trayectoria de este poeta. Aunque el gesto de recoger y volver a publicar poemas ya publicados en libros anteriores es un gesto significativo, incluso si sólo se trata de una sección de un libro que también incluye poemas inéditos, una idea implícita en estos casos es que la construcción e inclusión de una sección antológica es un gesto inocente, objetivo y sin consecuencias. Pero como veremos, seleccionar ofrece la oportunidad de hacer un alto y dar cuenta de lo que se ha hecho anteriormente antes de decidir lo que se va a hacer en el futuro.

## I UN ABISMO EN EL QUE PUEDE HUNDIRSE LA MIRADA

El carácter híbrido y complejo de estos libros nos recuerda el concepto de ensamblaje. Una reflexión reciente sobre este concepto se puede encontrar en un ensayo de la filósofa estadounidense Jane Bennett sobre la «materia vibrante».<sup>5</sup> Su exploración de

4 TOMÁS SÁNCHEZ SANTIAGO y JOSÉ MANUEL DIEGO, *Dos poetas de la Generación de los 50: Carlos Barral y José Ángel Valente*, Granada, Ediciones A. Ubago, 1990, p. 246.

5 JANE BENNETT, *La fuerza de las cosas*, trad. por CECILIA PADILLA, en «Revista Argentina de Ciencia Política», XVI (2013), pp. 137-154, p. 139. El concepto del ensamblaje ha sido traducido de diversas maneras. En la edición en castellano de Deleuze y Guattari se traduce como «agenciamiento» (GILLES DELEUZE y FÉLIX GUATTARI, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. por JOSÉ VÁZQUEZ PÉREZ, Valencia, Pre-Textos, 2010, p. 10) y en la de Latour se traduce como «ensamblado» (BRUNO LATOUR, *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*, trad. por GABRIEL ZADUNAISKY, Buenos Aires,

los «ensamblajes materiales» busca «darle voz a una vitalidad intrínseca a la materialidad, y [...] absolver a la materia de su larga y estrecha relación con el automatismo o el mecanicismo».<sup>6</sup> Para ilustrar este concepto, Bennett cuenta cómo una mañana, «en la rejilla de [una] boca de tormenta», encuentra las siguientes cosas:

un guante de trabajo de color negro, de talla grande, de plástico, para hombre  
 una espesa alfombra de polen de roble  
 una inmaculada rata muerta  
 una tapita blanca a rosca de plástico  
 un palo de madera liso<sup>7</sup>

El efecto que esta combinación de objetos tiene en Bennett resulta de la totalidad de la situación, ya que «[c]uando la materialidad del guante, de la rata, del polen, de la tapita de botella y del palo comenzó a brillar y echar chispas, se debió en parte al cuadro contingente que formaban uno con el otro, con la calle, con el clima de esa mañana, conmigo».<sup>8</sup> Es importante destacar que la persona que observa este «cuadro contingente» también forma parte de este mismo cuadro, pero su efecto en la filósofa «fue posible por la casualidad de aquel ensamblaje en particular, pero también por una disposición previa de mi *in-side*, por un estilo de percepción predispuesto a la aparición de la cosa-poder».<sup>9</sup>

Aunque los objetos que discutiremos en este trabajo no son un guante, una rata, una alfombra de polen, una tapita de botella o un palo en la rejilla de una boca de tormenta, sí propongo ver hasta qué punto este concepto del ensamblaje se puede usar para analizar la significación variable de poemas según las colecciones de las cuales forman parte. Los ensamblajes de los cuales nos ocuparemos son libros publicados por Valente que varios críticos han denominado «libros antológicos».<sup>10</sup> Como sugiere este término, estos libros recogen selecciones de poemas ya publicados, pero también incluyen poemas inéditos que más tarde fueron incluidos en libros-ensamblajes más «legítimos» según la perspectiva de muchos críticos (y también la de José Ángel Valente, desde luego).

Algunos de los elementos que forman parte de estos ensamblajes poéticos son epígrafes, prólogos y las divisiones entre secciones. Una categoría clave para estos ensamblajes son los epígrafes que enmarcan los poemas. También es importante prestar atención a cómo se dividen y se combinan estos poemas, ya que las relaciones de contigüidad que se forjan entre poemas en estos «libros antológicos» suelen ser distintas a las que se encuentran en los libros valentianos «oficiales». Incluso en casos en los cuales los poemas sacados de libros anteriores aparecen en la misma secuencia o en una secuencia parecida a la de su contexto «original», la ausencia de poemas incluidos en estos otros contextos puede crear contigüidades novedosas y la combinación de poemas provenientes de libros

Manantial, 2008, p. 13).

6 BENNETT, *La fuerza de las cosas*, cit., pp. 137, 139.

7 *Ivi*, p. 140.

8 *Ibidem*.

9 *Ivi*, pp. 140-141.

10 ELLEN ENGELSON MARSON, *Poesía y poética de José Ángel Valente*, New York, Eliseo Torres & Sons, 1978, p. 63.

diferentes en otro libro es capaz de crear ensamblajes y diálogos parecidos al ensamblaje de objetos analizado por Bennett.

Nos explica el poema titulado «Entrada al sentido» (de *Poemas a Lázaro*) que «[e]ntre el ojo y la forma / hay un abismo / en el que puede hundirse la mirada».<sup>11</sup> Si nos fijamos en el ojo crítico y lector que usamos para aproximarnos a libros como *Sobre el lugar del canto* o *Estancias* podemos ver que al mirar formas como las que toman estos libros híbridos es posible que se hunda la mirada, pero no tiene por qué ser así. Para poder mirar estos libros de una manera más matizada construiremos un ensamblaje crítico-teórico constituido por una serie de textos. Gilles Deleuze y Félix Guattari, y Jenaro Talens y Juan M. Company exploran un par de tensiones en torno a la relación entre un todo y una imagen sacada de él. Las oposiciones que construyen nos ofrecerán una manera de no «hundirnos» a la hora de mirar formas como las de *Sobre el lugar del canto* y *Estancias*. Estas formas exhiben una tensión entre lo recogido y lo inédito, entre lo viejo y lo nuevo. Aunque Deleuze y Guattari y Talens y Company emplean términos diferentes para indicar su concepto de un *todo* u objeto original (*mapa* vs. *espacio textual*) y selección (*calco* vs. *texto*), lo que tienen en común es una visión de estos actos de selección como algo que crea los textos que «descubren».

Según Deleuze y Guattari, el rizoma es «*mapa y no calco*»,<sup>12</sup> ya que «[e]l mapa» para éstos, «no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye».<sup>13</sup> El calco es una especie de representación del mapa, pero «no es rigurosamente exacto que un calco reproduzca el mapa. Un calco es más bien como una foto, una radiografía que comenzaría por seleccionar o aislar lo que pretende reproducir, con la ayuda de medios artificiales, con la ayuda de colorantes o de otros procedimientos de contraste».<sup>14</sup> El calco «ha traducido ya el mapa en imagen, ha transformado ya el rizoma en raíces y raicillas. Ha organizado, estabilizado, neutralizado las multiplicidades según sus propios ejes de significación. Ha generado, estructuralizado el rizoma, y, cuando cree reproducir otra cosa, ya sólo se reproduce a sí mismo».<sup>15</sup> Para Talens y Company, «lo hasta ahora definido como *texto*» se entiende ahora como *espacio textual*, un «espacio [que] puede estar organizado y fijado [...] entre un principio y un fin (ET), ser una simple propuesta susceptible de diferentes modos de organización/fijación (ET<sup>o</sup>), o bien, por último, no implicar ningún tipo de organización y carecer de límites que lo fijen (ET<sup>o</sup>)».<sup>16</sup> Para Talens y Company, un *texto* sería «el resultado de un trabajo de lectura/transacción operado sobre el *espacio textual*» y hacen hincapié en el hecho de que se trata de un «trabajo de lectura/transacción y no de *desciframiento*».<sup>17</sup> En un texto posterior, Talens define un *texto* como «el resultado de convertir las propuestas, significantes o no, de un espacio textual dado, en *sentido* concreto para un lector concreto en una situación

11 JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Punto cero. Poesía 1953-1979*, Barcelona, Seix Barral, 1998, p. 75 (vv. 12-14).

12 DELEUZE y GUATTARI, *Mil mesetas*, cit., p. 17.

13 *Ivi*, p. 18.

14 *Ibidem*.

15 *Ivi*, pp. 18-19.

16 JENARO TALENS y JUAN M. COMPANY, *El espacio textual: tesis sobre la noción de texto*, en «Cuadernos de filología», 1/1 (1979), pp. 35-48, p. 43.

17 *Ivi*, p. 44.

concreta. Queda claro, pues, que hay tantos *textos* como *lecturas*».<sup>18</sup>

Si el producto de este encuentro entre *espacio textual/mapa* y lector normalmente sería un *texto/calco* producido por el lector, los «libros antológicos» de José Ángel Valente representan casos singulares, ya que son ensamblajes que contienen una mezcla de *textos/calcos* y *espacios textuales/mapas*, y como libros también serían *espacios textuales*. Los *textos* que forman parte de estos ensamblajes son construidos por el mismo autor que creó los *espacios textuales/mapas* de los cuales fueron producidos.

En su estudio sobre el concepto de la antología poética José Francisco Ruiz Casanova discute diferentes tipos de antologías pero también diferentes tipos de antólogos. Las secciones de *Sobre el lugar del canto* y *Estancias* que presentan poemas ya publicados serían lo que Ruiz Casanova denomina una «autoantología». «[C]uando el autor de los textos y el autor de la selección son una misma persona», nos explica Ruiz Casanova, «se da un caso de *doble autoría* que merece atención», ya que «[p]or una parte, el poeta es autor y antólogo, como cualquier escritor, de sus textos; por otra, se convierte en editor (y relector) de una selección de los mismos al componer su *autoantología*».<sup>19</sup> Entre las categorías que discute Ruiz Casanova se encuentra «[l]a selección como abreviación» y asevera que «cualquier proceso selectivo que actúa sobre un supuesto *todo* pretende suplantarlo o, al menos, representarlo».<sup>20</sup> Mas para Ruiz Casanova, en vez de ser sólo una reproducción, «[u]na antología es [...] también, y no en menor medida, una *reedición* de textos singulares y una *edición* de un nuevo conjunto que, además de cumplir con objetivos como la *representatividad*, debe observar, al mismo tiempo, una coherencia en su armazón como *libro representativo*».<sup>21</sup> Este «nuevo conjunto» puede llegar a ser como un libro nuevo, porque

en algunos casos, bien por el proceso de decantación al que se somete su hasta ahora *obra toda*, bien por las labores de edición a que somete los textos (correcciones, supresiones, adiciones, cambios o reubicación del poema), la *autoantología* resultante puede entenderse, en realidad, como una *obra nueva* en el más amplio sentido: es decir, no sólo obra nueva porque lleva firma del *autoantólogo-autor* sino, también, obra nueva porque los textos no son una simple reimpresión de las versiones ya conocidas.<sup>22</sup>

Usar libros como *Sobre el lugar del canto* y *Estancias* como objeto de estudio a la luz de las teorías de Deleuze y Guattari, Talens y Company, y Ruiz Casanova, nos brinda la posibilidad de añadir categorías a su planteamiento, ya que las últimas secciones de cada libro están compuestas de poemas que en su momento eran inéditos pero que después de su inclusión en libros posteriores se pueden considerar—en una especie de mirada retrospectiva—como *textos/calcos* producidos a partir de *espacios textuales/mapas* que aún no existían pero que de todos modos ejercen una fuerza descomunal y juegan un

18 JENARO TALENS, *El ojo tachado. Lectura de Un Chien andalou, de Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 40.

19 JOSÉ FRANCISCO RUIZ CASANOVA, *Anthologos: Poética de la antología poética*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 100.

20 *Ivi*, p. 68.

21 *Ivi*, p. 75.

22 *Ivi*, p. 100.

papel clave en las aproximaciones críticas a la poesía valentiana. Vistas desde el presente, entonces, estas secciones finales son a la vez espacios textuales/mapas y textos/calcos.

Este carácter híbrido posibilita una manifestación poética de un gesto propuesto por Deleuze y Guattari. Si para éstos «[e]l calco sólo reproduce los puntos muertos, los bloqueos, los embriones de pivote o los puntos de estructuración del rizoma», después de producir estos «calcos» de mapas más amplios podemos y, según ellos, debemos «volver a conectar los calcos con el mapa, relacionar las raíces o los árboles con un rizoma».<sup>23</sup> En el caso concreto de *Sobre el lugar del canto* y *Estancias*, este proyecto toma la forma de secciones antológicas que «reproduce[n] los puntos muertos, los bloqueos, los embriones de pivote o los puntos de estructuración del rizoma» para después desembocarse en los mapas/espacios textuales compuestos de poemas inéditos.

## 2 *SOBRE EL LUGAR DEL CANTO* (1963)

*Sobre el lugar del canto* (1963) ha sido descrito y caracterizado de varias maneras. María Payeras Grau ofrece una descripción más o menos neutra del libro como «un volumen confeccionado con materiales procedentes de su obra poética anterior, a la que se añadían una docena de poemas inéditos».<sup>24</sup> José Luis Cano, en cambio, se enfoca más en el destino posterior de esta «docena de poemas inéditos» que en su carácter inédito dentro del contexto de *Sobre el lugar del canto*, ya que para éste, *Sobre el lugar del canto* es una «breve antología de sus libros anteriores, enriquecida con una serie final de poemas que pertenecían en realidad a un libro más reciente de Valente, *La memoria y los signos*, al que ahora legítimamente se incorporan».<sup>25</sup> Nuestra lectura de *Sobre el lugar del canto* se centrará en esta «breve antología de sus libros anteriores» y cómo los poemas que constituyen dicha antología son enriquecidos también por el hecho de formar parte de esta selección y un ensamblaje que contiene poemas recogidos y poemas inéditos.

Una descripción de *Sobre el lugar del canto* basada en los esquemas propuestos por Talens y Company y Deleuze y Guattari incluiría los siguientes componentes: (1) una selección de poemas procedentes de *A modo de esperanza* (texto/calco), (2) una selección de poemas procedentes de *Poemas a Lázaro* (texto/calco) y (3) una serie de poemas inéditos (espacio textual/mapa) que más tarde llegarían a ser incluidos en la sexta sección de *La memoria y los signos*. Los textos de esta última sección pueden representar un espacio textual/mapa o un texto/calco según la perspectiva temporal y teórica empleadas.

Cada sección de este libro es presentada por un epígrafe que no aparece en los otros libros en los que también aparecen estos poemas. Dos textos importantes sirven como marco para estas tres secciones. El primero es una breve nota que explica cuáles de los poemas incluidos en *Sobre el lugar del canto* fueron publicados en otros libros y cuáles eran inéditos: «Los poemas 2 a 5 y 6 a 13 forman parte de “A modo de esperanza” (1954) y “Poemas a Lázaro” (1960), respectivamente. El resto de las composiciones aquí reco-

<sup>23</sup> DELEUZE y GUATTARI, *Mil mesetas*, cit., p. 19.

<sup>24</sup> MARÍA PAYERAS GRAU, *Sobre el lugar de Valente*, en «Ínsula», DCCXLV-DCCXLVI (2009), pp. 39-41, p. 39.

<sup>25</sup> JOSÉ LUIS CANO, *Poesía española contemporánea. Generaciones de posguerra*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974, p. 147.

gidas no se había publicado en libro hasta la fecha».<sup>26</sup> Un poema que no se menciona explícitamente en este texto es el primer poema, un poema inédito que no forma parte de la sección de poemas inéditos y que tampoco sería incluido en colecciones posteriores de la poesía valentiana. Este poema no lleva título y prologa al libro entero como si fuera una especie de texto programático que trazara la dificultad de hablar. Ya que el libro al cual prologa se titula *Sobre el lugar del canto*, curiosamente este primer poema parece enfocarse principalmente en los lugares donde el canto no se da. Presenta una serie de circunstancias implícitas bajo las cuales sí podría hablar, pero estas circunstancias se expresan dentro de una serie de declaraciones explícitas sobre cuándo no puede hablar.

Las tres declaraciones que componen este poema emplean una estructura lógica construida a base de cuatro elementos clave: una preposición, una clase de cosas, un adjetivo que indica extrañeza, lejanía u otredad y, por último, una especie de estribillo que sirve para cerrar cada declaración: «no puedo hablar». Las circunstancias bajo las cuales el hablante «no puede hablar» son las siguientes:

Entre hombres de tierra y nombre extraños  
no puedo hablar.

Bajo otro cielo y otra luz lejanos  
no puedo hablar.

Ante otro mar salobre de otro llanto  
no puedo hablar.<sup>27</sup>

En las primeras dos declaraciones se puede ver el papel que juega la bimembración. La bimembración, en estas instancias, prefigura el papel que jugarán diferentes dimensiones de la experiencia en los demás poemas que forman parte de *Sobre el lugar del canto*. La extrañeza de los hombres entre los cuales no puede hablar el yo poético se basa tanto en el origen geográfico de dichos hombres como en sus nombres. La segunda declaración señala una relación complementaria entre el cielo y la luz. Lo que tienen en común estas declaraciones en un sentido amplio es la diferencia y la otredad marcadas de estos elementos y la existencia implícita de hombres, cielo, luz, mar y llanto que *no* son «otros», los cuales representarían en este esquema un ambiente más propicio a la expresión oral. La relación entre el primer poema y el resto del libro no deja de ser curiosa, ya que el título del libro promete una discusión del «lugar del canto» y este poema parece ofrecer una visión negativa del espacio.

Este poema se construye a base de un concepto implícito que se vuelve explícito en el primer poema de la primera parte del libro: el concepto de patria. Vinculado al concepto de patria en estos poemas es el papel que juegan las alusiones al espacio. Dos poemas en esta primera sección de *Sobre el lugar del canto* que se basan en y exploran la deixis espacial son «El crimen» y «Odio y amo».

<sup>26</sup> JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Sobre el lugar del canto*, Barcelona, Seix Barral, 1963.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 9.

El espacio es particularmente importante en «El crimen», a pesar de no tratarse de un lugar reconocible. El poema comienza con una descripción por parte del yo poético de su propio asesinato, y continúa con un intento de dejar constancia del lugar ocupado por este mismo hablante:

Estoy aquí  
tendido  
y pesa vertical  
el frío.<sup>28</sup>

Pero es probable que el último poema de esta sección, «Odio y amo», represente el ejemplo más notable de deixis espacial. Este poema presenta una situación parecida a la de «El crimen» y depende de la anáfora para situar al lector en el espacio ocupado por el yo poético: «Aquí herido de muerte / estoy. Aquí goteo / espesor animal y mudo llanto».<sup>29</sup> La palabra «aquí» aparece en este poema un total de ocho veces y siete de estos casos vienen al principio de un verso. La lucha que tiene lugar entre el yo poético y la muerte en este «aquí» hace hincapié en la sensación de futilidad que se vio en el poema inicial y que jugará un papel clave en la segunda parte de *Sobre el lugar del canto*. En el caso de «Odio y amo», los versos que siguen a esta primera declaración por parte del yo poético presentan una serie de esfuerzos fútiles:

Aquí compruebo  
la resistencia ciega de un latido  
a la fría posibilidad del puñal.  
Aquí pronuncio  
la palabra que nunca  
moverá una montaña.  
Aquí levanto  
inútiles barreras  
que derriba la muerte.<sup>30</sup>

Al igual que lo que vimos en el poema-prólogo que encabeza *Sobre el lugar del canto*, en estos versos podemos trazar una fórmula lógica que vertebra estas series de tres versos cada una. En cada instancia tenemos la palabra «aquí», un verbo atribuido al yo poético, el complemento directo de este verbo y una alusión a la futilidad de la acción tomada por el yo poético. La repetición anafórica en estos versos sirve para insistir en el lugar desde el cual el hablante lucha en contra de la muerte, aun a sabiendas del carácter fútil de sus esfuerzos.

Si en los casos del primer ejemplo y el tercero los esfuerzos del hablante son combatidos por fuerzas ajenas (el puñal y la muerte), en el segundo es la palabra en sí lo que

28 *ivi*, p. 19 (vv. 8-11). Otro ejemplo de este fenómeno aparece en la última estrofa del poema cuando el hablante nos dice que «Sencillamente yazgo / aquí, con un cuchillo...» (*ivi*, p. 20, vv. 32-33).

29 *Ivi*, p. 21 (vv. 1-3).

30 *Ivi*, p. 21 (vv. 4-12).

resulta ser incapaz de lograr su meta. Esta exploración de los límites de la palabra y los esfuerzos por intervenir en lo social serán un enfoque clave para la segunda sección de *Sobre el lugar del canto*, y la posición específica que ocupa «Odio y amo» en este libro hace que sea particularmente importante para trazar un puente entre ambas secciones. Pero antes de pasar a una discusión de este puente es importante subrayar el hecho de que el orden de los cuatro poemas que componen esta primera parte de *Sobre el lugar del canto* no es igual al orden de estos poemas en *A modo de esperanza*. En este primer poemario de Valente, «El crimen» y «Odio y amo» aparecen en la tercera sección del libro, pero el orden de estos poemas es distinto. También es importante reconocer que además de seguir otro orden, estos poemas aparecen al lado de otros que no fueron incluidos en *Sobre el lugar del canto*. En gran medida, entonces, el diálogo fructífero entre «El crimen» y «Odio y amo» es producto del ensamblaje que representa *Sobre el lugar del canto*, ya que el ensamblaje que representa *A modo de esperanza* crea y facilita otras conexiones.

El epígrafe que encabeza la segunda parte de *Sobre el lugar del canto* también juega un papel clave como elemento estructurador de nuestra lectura de los poemas que constituyen esta sección. Pero también es cierto que este epígrafe podría hacernos reflexionar sobre los últimos dos poemas de la primera sección de *Sobre el lugar del canto*. Esta cita de «La Question» de Henri Alleg nos explica que «“Dans cette immense prison surpeuplée, dont chaque cellule abrite une souffrance, parler de soi est comme une indécence.”».<sup>31</sup> La crítica implícita que esta cita—en este contexto/ensamblaje concreto—hace al enfoque en el yo poético en «El crimen» y «Odio y amo» se vuelve aún más explícita en los poemas que constituyen la segunda parte de *Sobre el lugar del canto*.

En el ensamblaje que resulta ser esta sección y el libro al cual pertenece, «Primer poema» vuelve a ocupar un lugar privilegiado como una especie de poema-prólogo. Los demás poemas que componen esta sección proceden de la cuarta sección de *Poemas a Lázaro* y siguen el mismo orden en ambos libros. Un poema que ocupa un papel mucho más visible en *Sobre el lugar del canto* es el que da título a este «libro antológico». La última estrofa de «Sobre el lugar del canto» nos presenta el lugar que ocupa el hablante y el lugar desde el cual escribe y habla. Este lugar es geográfico, pero al mismo tiempo está marcado por su pasado:

Esta es la hora, éste es el tiempo,  
—hijo soy de esta historia—  
éste es el lugar que un día  
fue solar prodigioso de una casa más grande.<sup>32</sup>

La historia a la cual se refiere esta estrofa se presenta implícitamente mediante una serie de imágenes y elementos acumulados a lo largo del poema. La mayoría de estos

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 41 (vv. 15-18).



epígrafe de John Milton que encabeza esta sección sirve para contextualizar estos poemas: «“Let us consult [...] / What reinforcement we may gain from hope, / If not, what resolution from despair.”».<sup>37</sup> Este trozo del primer libro de *Paradise Lost* apunta a la posibilidad de superar una derrota, pero a diferencia de la derrota de Lucifer, en este caso esta sección se trata de la derrota de la Segunda República y el último poema de esta sección representa una especie de llamada a la acción en un «ahora» poco definido.<sup>38</sup> Una problemática clave para los poemas de esta sección es una cuestión tratada en la segunda sección de *Sobre el lugar del canto*: el papel que juega (o debe jugar) el poeta frente a la injusticia.

La posición central que ocupa el poema que da título a este libro tiene un precedente sugerente en una entrega de la serie «Los poetas» de la revista *El Ciervo*.<sup>39</sup> Este ensamblaje particularmente llamativo incorpora una serie de elementos diferentes y está compuesto de una breve nota autobiográfica, una poética, un retrato del autor y una selección de cinco poemas de él (cuatro de ellos ya publicados y el último inédito). Dos de los poemas ya publicados («El adiós» y «Una inscripción») son de *A modo de esperanza* y los otros dos («Sobre el lugar del canto» y «La respuesta») son de *Poemas a Lázaro*, mientras que el poema inédito («El moribundo») volvería a publicarse en *La memoria y los signos*.<sup>40</sup> A pesar de tratarse de un ensamblaje variado dotado de varias puertas de entrada, desde un punto de vista visual este ensamblaje se presta a una lectura particular en la cual «Sobre el lugar del canto» ocupa un lugar privilegiado. Este ensamblaje contiene una serie de elementos que llaman la atención del lector desde un punto de vista visual, comenzando con el título que lo encabeza («LOS POETAS») y el nombre del poeta del cual se ocupa esta entrega de la serie. Otro punto clave es el retrato del poeta, bajo el cual aparece «Sobre el lugar del canto» (primero el título y después el poema) como si fuera una especie de leyenda. Aunque es posible que la decisión de colocar este poema bajo el retrato del poeta bien pudiera ser resultado de su extensión frente a la del otro poema de *Poemas a Lázaro* incluido en esta selección, esta posibilidad no niega el efecto que tiene el lugar que ocupa el poema en este ensamblaje desde un punto de vista visual y de construcción de sentidos.

La manifestación visual concreta de esta instancia de la publicación de «Sobre el lugar del canto» también llama la atención porque los espacios que aparecen entre la serie de declaraciones separadas en *Sobre el lugar del canto* no aparecen en la versión publicada en *El Ciervo*. Sea el resultado de una decisión consciente del poeta o un efecto de la maquetación de la revista, el resultado es el mismo y puede invitar a una lectura diferente de esta serie de declaraciones si se presentan como una estrofa íntegra:

La palabra que nace sin destino.  
La sangre que no siembra más que sangre.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 43.

<sup>38</sup> *Ivi*, pp. 68-69.

<sup>39</sup> JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Los poetas: José Ángel Valente*, en «El Ciervo», xci (1961), p. 15.

<sup>40</sup> Gran parte de la importancia de este ensamblaje para este estudio es el hecho de que aparece en una revista y no un libro, ya que en su nota al principio de *Sobre el lugar del canto* dice que «[e] resto de las composiciones aquí recogidas no se había publicado en libro hasta la fecha» (cursiva mía).

El pan desposeído de la casa del hombre.  
 La opaca caridad del rico sórdido.  
 La simonía de la inteligencia.  
 El miedo y sus profetas.<sup>41</sup>

Aunque esta entrega de la serie «Los poetas» en *El Ciervo* se publicó en enero de 1961, dos años antes de la aparición de *Sobre el lugar del canto*, por lo menos desde una perspectiva retrospectiva llama la atención el lugar central que ocupa este poema y nos muestra hasta qué punto las exploraciones estéticas llevadas a cabo por Valente dependen de los ensamblajes que las contienen pero también los exceden.

### 3 ESTANCIAS (1980)

Publicado casi dos décadas después de *Sobre el lugar del canto*, *Estancias* (1980) ha suscitado reacciones semejantes a las que inspiró aquel. Tanto para Antonio Domínguez Rey como para Milagros Polo se trata de un «libro»,<sup>42</sup> un libro que, como nos explica Polo, «recoge algunos poemas de *Material memoria*».<sup>43</sup> Pero la reacción más fuerte que ha suscitado *Estancias* es el silencio por parte de la crítica, quizá porque se publicó en una tirada más limitada que la de *Sobre el lugar del canto* y porque la colección a la cual pertenece no tiene la fama de la colección «Colliure». Otra posible explicación, sin embargo, sería el hecho de que los poemas inéditos incluidos en *Estancias* llegarían a publicarse en libros más «legítimos» poco después de su publicación en este «libro antológico» (en *Tres lecciones de tinieblas* en 1980 y en *Mandorla* en 1982).

Aunque a nivel de su estructura y propósito *Estancias* se parece mucho a *Sobre el lugar del canto*, la forma de construir un ensamblaje compuesto de poemas ya publicados y poemas inéditos en *Estancias* es diferente. Ambos libros incluyen estos dos tipos de poemas y ambos establecen y mantienen una división de estos poemas en secciones diferentes, pero a diferencia de lo que vimos en *Sobre el lugar del canto*, en *Estancias* los poemas ya publicados (en este caso poemas procedentes de *Interior con figuras* y *Material memoria*) forman parte de la misma sección. El resultado, entonces, es el siguiente esquema: (1) una selección de poemas procedentes de *Interior con figuras* y *Material memoria* (texto/calco) y (2) una serie de poemas inéditos (espacio textual/mapa) que poco después llegarían a ser incluidos en *Tres lecciones de tinieblas* y *Mandorla*. Al igual que en *Sobre el lugar del canto*, *Estancias* se abre con un texto inicial que explica la procedencia de los textos que aparecen en el libro, pero a diferencia del libro anterior este texto lleva título («A manera de prólogo») y no especifica qué poemas vienen de qué libro, y tampoco dice qué poemas son inéditos: «Estancia es la división del canto. Estancias, pues, o divisiones de un canto indivisible, cuyo motivo central se oye en *Interior con figuras* (1976), constituye *Material memoria* (1979) y, desde su natural matriz, sigue engendrándose».<sup>44</sup>

41 VALENTE, *Los poetas: José Ángel Valente*, cit., p. 15.

42 ANTONIO DOMÍNGUEZ REY, *Limos del verbo (José Ángel Valente)*, Madrid, Editorial Verbum, 2002, p. 11.

43 MILAGROS POLO, *Una lectura de José Ángel Valente*, en JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Poesía y poemas*, ed. por MILAGROS POLO, Madrid, Narcea, 1983, pp. 11-176, p. 145.

44 JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Estancias*, Entregas de la Ventura, Francisco Rivas, 1980, p. 5.

La propuesta conceptual que ofrece este texto va más allá de una mera noticia acerca de la procedencia de estos textos al emprender una reflexión sobre el gesto en sí de dividir la obra de un poeta. Este texto postula una palabra clave («estancia») que sirve para explicar el título del libro y esta palabra clave nos hace pensar en el gesto que lleva a cabo el libro. Cualquier «división del canto», según este texto, es una división «de un canto indivisible», ya que el trabajo que hacen estos textos excede los límites de libros individuales y se manifiesta en diferentes grados. El motivo mencionado en este prólogo *se oye en un libro, constituye otro y sigue engendrándose* en el presente, presentando así una trayectoria que demuestra la fluidez de dicho motivo y la imposibilidad de reducirlo a un solo libro o una sola manifestación. En *Estancias* el lector tiene que reconstruir por sí mismo la procedencia de cada texto y no queda claro de antemano qué poemas pertenecen a libros ya publicados y qué textos son inéditos, lo cual le atribuye una sensación de autonomía al libro frente a otros libros valentianos y trata de limitar la percepción del texto como una antología que sólo resume el trayecto poético y conceptual recorrido y no puede trazar su propio camino o crear su propio espacio. Tras el diálogo entre título y prólogo, entonces, se podría postular que el enfoque de *Estancias* es un enfoque metapoético. Si también es cierto que hasta cierto punto el enfoque de *Sobre el lugar del canto* también es metapoético—específicamente con respecto al papel que juegan la poesía y los poetas bajo circunstancias difíciles, el enfoque metapoético de *Estancias* se centra más en cuestiones abstractas.

Este libro está dividido en dos partes, compuestas de diez y doce poemas respectivamente, además de un poema introductorio que precede a la primera sección. Este poema, titulado «Envío», presenta uno de los términos clave que aparecerá en ambas partes del libro, «la memoria»:

Todo un instante puede  
arder, sólo un instante  
alzarse sobre el aire,  
dar figura a la llama.

Bastaría

para que fuese cierta la memoria.<sup>45</sup>

El epígrafe que encabeza la primera parte del libro (y «Envío» también) viene de la *Vita nuova* de Dante y presenta lo que terminará siendo el «motivo central» que se manifiesta y se aprecia en *Estancias*: el erotismo.

Los primeros tres poemas de la primera parte de *Estancias* aparecen juntos y en el mismo orden en *Interior con figuras* y el gesto de sacarlos de su contexto original y presentarlos de una manera aislada nos deja ver la insistencia en construir secuencias de tres elementos como base compositiva de estos poemas. En el caso de «Material memoria, I», esta secuencia aparece al principio del poema:

*Entró* en el tacto,  
*subió* hasta el paladar,

45 *Ivi*, p. 7.

*estableció* su reino  
 en la saliva última  
 donde los limos del amor reposan.<sup>46</sup>

En «Material memoria, II», el segundo poema de esta serie, esta secuencia aparece al final:

Un torso de mujer desnudo en el espejo  
 como fragmento de un desconocido amor.

Y ahora quién podría  
*descifrar* este signo,  
*reconstruir* lo nunca ya después vivido,  
*reanimar*, exánime, el adiós.<sup>47</sup>

La memoria, en estos casos, está ligada al amor y la ausencia. En el caso del primer poema existe cierta ambigüedad en cuanto a la identidad del sujeto de los primeros tres verbos, pero en el segundo poema queda claro que el «signo» que hace falta «descifrar» es la imagen del «torso de mujer desnudo» de la primera estrofa del poema. Frente a esta certeza nos queda la incertidumbre respecto a quién será capaz de llevar a cabo las tres acciones propuestas por el poema. Si en estos dos poemas encontramos tres verbos con el mismo sujeto presentados de una manera anafórica, en el tercer poema de esta sección, «Voz desde el fondo», los únicos tres verbos conjugados que aparecen en el poema se encuentran en tres estrofas diferentes, con tres sujetos diferentes:

Yo *hablaba* debajo de tu cuerpo,  
 cubierto por tu cuerpo,  
 cubierto por la altura de tu cuerpo desnudo.

Las palabras *formaban*  
 más allá de tus hombros,  
 al tocar el nivel opaco de la vida,  
 transparentes burbujas.

Nada *significaba*  
 su pura luz, transparencia o señal  
 del fondo sólo.<sup>48</sup>

La tensión emocionante entre la sensación de distancia y separación sugerida por estos sujetos («yo», «las palabras», «su pura luz») y la sensación de intimidad que emana de la descripción de un encuentro sexual en este poema extiende, hasta cierto

46 *Ivi*, p. 8, cursiva mía.

47 *Ivi*, p. 9, cursiva mía.

48 *Ivi*, p. 10, cursiva mía.

punto, la tensión entre experiencia y memoria—una memoria limitada en este caso— en «Material memoria, II». La repetición que predomina en la primera estrofa de «Voz desde el fondo» señala la precariedad de esta «voz», ya que es emitida por un cuerpo «cubierto» por otro cuerpo, «cubierto» por la acumulación de palabras en estos tres versos. «Las palabras» pronunciadas por el hablante crean «transparentes burbujas» y la última estrofa del poema traza una especie de significación nula.

El poema que sigue a «Voz desde el fondo» en *Estancias* también fue publicado en *Interior con figuras*, pero a diferencia de los poemas comentados hasta el momento—los cuales forman parte de la primera parte del libro—el poema titulado «Materia» pertenece a la cuarta sección de *Interior con figuras*. Como resultado de la contigüidad de estos dos poemas en el ensamblaje que representa *Estancias*, en este contexto «Materia» tiene la capacidad de activar ciertos elementos y extender ciertas inquietudes presentadas en «Voz desde el fondo». <sup>49</sup> Los seis poemas que siguen a «Materia» fueron publicados en *Material memoria*.

El último poema de la primera parte de *Estancias* también está construido a base de una serie de tres elementos. «Mientras pueda» fue publicado originalmente en *Material memoria* y emplea una combinación de anáfora y estribillos que subraya los elementos que cambian en el poema. Si los primeros dos poemas de esta sección enfatizaban los diferentes verbos empleados en ellos al situarlos al principio de tres versos seguidos, en «Mientras pueda», «Mientras» y «No moriré» sirven como una especie de marco que contiene tres condiciones bajo las cuales el yo poético «no morirá»:

Mientras pueda decir  
no moriré.

Mientras empañe el hálito  
las palabras escritas en la noche  
no moriré.

Mientras la sombra de aquel vientre baje  
hasta el vértice oscuro del encuentro  
no moriré.<sup>50</sup>

Cerrar esta sección del libro con un poema construido a partir de una serie de tres elementos crea un efecto circular y una especie de marco constituido por poemas organizados a partir de una serie de tres elementos. Este marco llega a ser particularmente interesante si nos fijamos en el hecho de que a pesar de ser extraídos de dos libros diferentes estos poemas pueden crear conexiones novedosas en el contexto de *Estancias*. Una mirada más amplia hacia *Estancias* provee más evidencia para el argumento de «A modo de prólogo», ya que la presencia de dos poemas titulados «Material memoria, I» y «Material memoria, II» en *Interior con figuras*, un poemario titulado *Material memoria*, un poema titulado «Material memoria, III» en la segunda sección de *Estancias* (y

49 *Ivi*, p. 11.

50 *Ivi*, p. 17.

posteriormente en *Mandorla*) y una recopilación de la poesía valentiana titulada *Material memoria* demuestra hasta qué punto el proyecto poético llevado a cabo por Valente utiliza libros como vehículos pero al mismo tiempo los excede.

#### 4 *TRÁNSITO* (1982)

*Tránsito*, una *plaque* antológica publicada por Valente en 1982, representa un caso particularmente interesante para un estudio de la obra valentiana a la luz del concepto de ensamblaje, ya que parece ensayar y/o proponer una especie de orden alternativo para cuatro de los poemas publicados en *Mandorla* en el mismo año. A diferencia de *Sobre el lugar del canto* y *Estancias*, *Tránsito* no incluye ninguna nota preliminar, lo cual le obliga al lector a establecer conexiones entre estos cuatro poemas y su contexto. Los poemas que componen *Tránsito*—«Versión de Trakl-Webern (Para voz y cuatro instrumentos)», «Pájaro del otoño», «Romance» e «Ícaro»—aparecen en otro orden en *Mandorla*. «Ícaro», el último poema de *Tránsito*, aparece en la segunda parte de *Mandorla* y los demás poemas de *Tránsito* se encuentran en la cuarta sección del libro («Romance», «Versión de Trakl-Webern», «Pájaro del otoño»). Los papeles que juegan estos poemas y el trabajo que hacen es distinto en *Tránsito*, ya que el ensamblaje que representa esta *plaque* facilita y privilegia diferentes tipos de conexiones y diálogos entre poemas como resultado de los diferentes lugares que ocupan entre sí.

Aunque el orden de «Versión de Trakl-Webern» y «Pájaro del otoño» es el mismo en *Tránsito* y *Mandorla*, la posición que ocupa este primer poema como el primer poema en *Tránsito* nos invita a prestar más atención a él y quizá otorgarle un valor teórico y programático que no tendría en otro contexto. Si el lector ya sabe que *Tránsito* está compuesto de cuatro poemas, el subtítulo de este primer poema, «Para voz y cuatro instrumentos», puede cobrar un sentido más allá de este sentido concreto. El diálogo fructífero entre este poema y el que le sigue—tanto en *Tránsito* como en *Mandorla*—se destaca en *Tránsito* como resultado de la situación de estos dos poemas al principio de esta *plaque*. Este diálogo se construye a base del papel clave que juegan referencias a colores en ambos poemas. En el caso de «Versión de Trakl-Webern» los «cuatro instrumentos» del subtítulo podrían ser amarillo, rojo, verde y azul, colores que aparecen en la primera mitad del poema:

Diario asoma el amarillo sol en la colina.

Bello es el bosque, el oscuro animal, el hombre,  
cazador o pastor.

Rojo se eleva en el estanque verde el pez.

Bajo el redondo cielo el pescador desliza  
su barca azul.<sup>51</sup>

51 JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Tránsito*, Madrid, Cuadernillos de Madrid, 1982, s.p.

A pesar de los lugares visibles que ocupan en el poema—al principio o casi al final de un verso, en el centro de un verso—las relaciones entre estos colores-instrumentos y los demás elementos del poema no siempre quedan claras. Particularmente en el caso del rojo y del verde, el hipérbaton logra borrar la frontera entre estos dos colores. Ya que «rojo» y «el pez» ocupan los dos extremos del verso y «verde» aparece junto a «el pez», «rojo» resulta funcionar más como una especie de adverbio-adjetivo, una suerte de palabra híbrida. Esta separación espacial entre «rojo» y «el pez» también nos hace pensar en el verso como unidad de significación, una unidad aparentemente clara que de todas formas sigue conteniendo elementos ambiguos.

La exploración de colores llevada a cabo en «Versión de Trakl-Webern» se vuelve aún más explícita en «Pájaro del otoño» y se enfatiza desde el comienzo del poema. Si en el caso del poema anterior existía una relación implícita entre el rojo y el verde, las relaciones entre colores son el enfoque de este poema:

El azul palidece hacia lo blanco.

El rojo halla en lo negro  
su redoblada ausencia.

El amarillo  
desciende todas las escalas  
hasta entrar en lo gris.

Pájaro largo del otoño acuérdate  
de mí y de este canto  
cuando estés en tu reino.<sup>52</sup>

Como podemos ver, una referencia explícita a la figura que da nombre al poema no aparece hasta el final de él. Los colores, entonces, crean una especie de narrativa en la cual ellos (y sus relaciones con otros colores) son agentes activos. Estas relaciones exhiben una especie de trayecto cromático en el que un color pierde su brillo y se convierte en otro, o un color ve en otro una faceta de sí mismo. Una característica llamativa de estos trayectos cromáticos es la forma de presentar estos colores. En el caso de los colores que sirven como puntos de partida o colores-base, se presentan con artículos definidos, mientras que los colores que resultan de estos colores-base o sirven como espejos para ellos se presentan con artículos neutros. El carácter más difuso de estos colores secundarios subraya su proceso de degradación.

Si este poema culmina con un apóstrofe al pájaro de su título, también vemos huellas de un proceso de acumulación a lo largo de este poema relativamente corto. Las descripciones de estos colores ocupan estrofas de uno, dos y tres versos respectivamente y la última estrofa dedicada al «Pájaro del otoño» está compuesta de tres versos.<sup>53</sup> Este poema presenta, entonces, tres colores (cuya descripción ocupa estrofas que crecen) y una

<sup>52</sup> *Ivi*, s.p.

<sup>53</sup> En la versión del poema incluido en *Mandorla* el segundo verso de esta estrofa está dividido en dos: «de mí, / y de este canto,» (JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Mandorla*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 27).

estrofa compuesta de tres versos que expresa el deseo de que un pájaro de paso se acuerde del hablante y de su poema. Además de la sensación de «tránsito» que observamos en el caso de estos colores, este poema también nos presenta el concepto de «tránsito» en el sentido más concreto de un pájaro testigo de este efecto cromático u objeto de la mirada del yo poético que nos presenta estos colores y la relación entre ellos.

Si la posición que ocupa «Versión de Trakl-Webern» al principio de *Tránsito* hace que le atribuyamos un papel teórico o programático, igual podríamos concluir que la posición que ocupa «Ícaro» al final de esta *plaque* le confiere un estatus que a lo mejor no tiene en el contexto de *Mandorla*. La acción de caer a la que se refiere al final del poema resulta ser una acción particularmente significativa en este contexto, ya que esta caída no da pie a otro poema, sino que más bien representa una especie de caída que no toca fondo:

Sobre la horizontal del laberinto  
trazaste el eje de la altura  
y la profundidad.  
Caer fue sólo  
la ascensión a lo hondo.<sup>54</sup>

Incluso si «caer» se presenta como «la ascensión a lo hondo» y el poema trata de presentar la caída de una manera más positiva, especialmente desde un punto de vista espacial, este poema nos deja un espacio en blanco que rodea al poema y se encuentra bajo él. El «tránsito» de Ícaro se presenta en este caso como el acto de trazar un trayecto, como una especie de acto de escritura. Lo que se escribe, en este caso, es «el eje de la altura / y la profundidad», es decir, un eje vertical que abarca ambos extremos de este eje. Incluso antes de llegar al final de este poema breve, su título ya presagia el destino del trayecto descrito en él.

## 5 UN REINO DE CENIZA AL ALCANCE DEL VIENTO

En uno de los capítulos de su libro *Is There a Text in This Class?* (1980), el crítico y teórico Stanley Fish explora el proceso de «reconocer un poema cuando uno lo ve», o sea, cómo saber que uno está leyendo o se encuentra frente a un poema.<sup>55</sup> Si la conclusión que saca Fish en este texto, al igual que en muchos otros textos suyos—que los textos literarios son los textos a los que nos aproximamos como textos literarios—, se aplica principalmente a *poemas*, no es menos cierto que lo mismo podría decirse de *libros* y/o *poemarios*. Quizá no haya ningún carácter «esencial» inherente a lo que tradicionalmente consideramos un «libro» o un «poemario» que lo diferencie de otras colecciones o ensamblajes literarios como «libros antológicos», selecciones publicadas en *plaquettes* o selecciones publicadas en revistas. Quizá la diferencia radique en el trabajo que hace un/a lector/a—tanto especializado/a como no—con un ensamblaje. «Entre el ojo y la forma» nos explica «Entrada al sentido», «hay un abismo en el que *puede* hundirse la

<sup>54</sup> VALENTE, *Tránsito*, cit., s.p.

<sup>55</sup> STANLEY FISH, *Is There a Text in This Class?*, Cambridge, Harvard University Press, 1980, p. 326.

mirada», pero nuestra mirada no *tiene que* hundirse si empleamos una mirada capaz de apreciar y reconocer el trabajo que hacen diferentes tipos de ensamblajes literarios. Lo que una mirada más generosa e indagadora hacia ensamblajes literarios que tradicionalmente han gozado de menos prestigio y privilegio dentro del campo de la crítica literaria puede revelar es la existencia de muchos lugares y momentos de articulación de una poética dentro de la obra de un poeta como José Ángel Valente. Enfocar casi exclusivamente lugares y momentos de articulación de una poética más reconocidos no nos deja ver que otros momentos y vehículos igualmente importantes también existen, siempre y cuando haya lectores dispuestos a reconocerlos. La existencia de tantos lugares de una articulación de una poética en la obra de Valente representa «un reino de ceniza al alcance del viento» y por ende lo importante es emplear una aproximación, una *antepupila* capaz de dar cuenta de este reino y de trazar su cartografía sin borrarlo.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BENNETT, JANE, *La fuerza de las cosas*, trad. por CECILIA PADILLA, en «Revista Argentina de Ciencia Política», XVI (2013), pp. 137-154. (Citato alle pp. 58, 59.)
- CANO, JOSÉ LUIS, *Poesía española contemporánea. Generaciones de posguerra*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974. (Citato a p. 62.)
- DELEUZE, GILLES y FÉLIX GUATTARI, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. por JOSÉ VÁZQUEZ PÉREZ, Valencia, Pre-Textos, 2010. (Citato alle pp. 58, 60, 62.)
- DOMÍNGUEZ REY, ANTONIO, *Limos del verbo (José Ángel Valente)*, Madrid, Editorial Verbum, 2002. (Citato a p. 68.)
- FISH, STANLEY, *Is There a Text in This Class?*, Cambridge, Harvard University Press, 1980. (Citato a p. 74.)
- LATOUR, BRUNO, *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*, trad. por GABRIEL ZADUNAISKY, Buenos Aires, Manantial, 2008. (Citato a p. 58.)
- MARSON, ELLEN ENGELSON, *Poesía y poética de José Ángel Valente*, New York, Eliseo Torres & Sons, 1978. (Citato a p. 59.)
- PAYERAS GRAU, MARÍA, *Sobre el lugar de Valente*, en «Ínsula», DCCXLV-DCCXLVI (2009), pp. 39-41. (Citato a p. 62.)
- POLO, MILAGROS, *Una lectura de José Ángel Valente*, en JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Poesía y poemas*, ed. por MILAGROS POLO, Madrid, Narcea, 1983, pp. II-176. (Citato a p. 68.)
- PRADEL, STEFANO, *Vértigo de las cenizas. Estética del fragmento en José Ángel Valente*, Valencia, Pre-Textos, 2018. (Citato a p. 66.)
- RUIZ CASANOVA, JOSÉ FRANCISCO, *Anthologos: Poética de la antología poética*, Madrid, Cátedra, 2007. (Citato a p. 61.)
- SÁNCHEZ ROBAYNA, ANDRÉS, *Introducción*, en JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Poesía completa*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014, pp. 9-55. (Citato a p. 57.)
- SÁNCHEZ SANTIAGO, TOMÁS y JOSÉ MANUEL DIEGO, *Dos poetas de la Generación de los 50: Carlos Barral y José Ángel Valente*, Granada, Ediciones A. Ubago, 1990. (Citato a p. 58.)
- TALENS, JENARO, *El ojo tachado. Lectura de Un Chien andalou, de Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 2010. (Citato a p. 61.)
- TALENS, JENARO y JUAN M. COMPANY, *El espacio textual: tesis sobre la noción de texto*, en «Cuadernos de filología», 1/1 (1979), pp. 35-48. (Citato a p. 60.)
- VALENTE, JOSÉ ÁNGEL, *Al dios del lugar*, Barcelona, Tusquets, 1989. (Citato a p. 57.)
- *Estancias*, Entregas de la Ventura, Francisco Rivas, 1980. (Citato alle pp. 68-71.)
- *Los poetas: José Ángel Valente*, en «El Ciervo», XCI (1961), p. 15. (Citato alle pp. 67, 68.)
- *Mandorla*, Madrid, Cátedra, 1982. (Citato a p. 73.)
- *No amanece el cantor*, Barcelona, Tusquets, 1992. (Citato a p. 57.)
- *Punto cero. Poesía 1953-1979*, Barcelona, Seix Barral, 1998. (Citato a p. 60.)
- *Sobre el lugar del canto*, Barcelona, Seix Barral, 1963. (Citato alle pp. 63-67.)
- *Tránsito*, Madrid, Cuadernillos de Madrid, 1982. (Citato alle pp. 72-74.)

## PAROLE CHIAVE

José Ángel Valente; *Sobre el lugar del canto*; *Estancias*; *Tránsito*; poesía española contemporánea; antologías poéticas; ensamblaje; historia literaria.

## NOTIZIE DELL'AUTORE

Paul Cahill è professore associato di Letteratura spagnola presso il Pomona College (California, EE.UU.). Nel 2008 ha conseguito il titolo di Dottore di ricerca in Letteratura spagnola presso l'Università della California (Irvine), con una tesi sull'opera giovanile di Jenaro Talens, Jorge Urrutia, Eduardo Hervás e José-Miguel Ullán. Il suo ambito di specializzazione è la poesia spagnola moderna e contemporanea. Ha pubblicato articoli sull'opera di poeti come Concha García, Miguel Hernández, Eduardo Hervás, Antonio Méndez Rubio, Jorge Riechmann, Jenaro Talens e Jorge Urrutia, su numerose riviste di prestigio internazionale, quali «Hispanófila», «Ínsula», «Kamchatka», «La Manzana Poética», «Letras Peninsulares», «Modern Language Notes», «Romance Notes» e «Studies in Twentieth and Twenty-first Century Literature». Nel 2013 ha curato, in Biblioteca Nueva, l'edizione critica di *Tabula rasa* e di *El sueño del origen y la muerte* di Jenaro Talens.

[paul.cahill@pomona.edu](mailto:paul.cahill@pomona.edu)

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

PAUL CAHILL, *Un reino de ceniza al alcance del viento: José Ángel Valente y la división del canto (1961-1982)*, in «Ticontre. Teoría Texto Traducción», XII (2019), pp. 57-77.

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.



## DESCENSO ÓRFICO Y BATALLA DISCURSIVA EN *PALAIS DE JUSTICE*, DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE

CARLOS PEINADO ELLIOT – *Universidad de Sevilla*

Comenzado en la década de los ochenta (periodo central de la poética de Valente), *Palais de Justice* constituye un hito en el corpus del autor, en tanto que muestra una experiencia órfica de descenso a las múltiples capas de la memoria a partir del juicio de que fue objeto el poeta: penetración en la materia del mal. El juicio se ramifica, al tiempo que se configura alegóricamente en una pretensión de totalidad que persigue congelar vida y discurso en el círculo del resentimiento, afectando a la propia palabra. De ahí que el texto poético trate continuamente de escapar mediante el disfraz y la fragmentación, mostrando las diversas capas que componen lo real: el yo se descompone en imágenes, se yuxtaponen espacios, tiempos y pasajes argumentales, se rompen los nexos causales o se disuelven los objetos. De este modo, se procura hacer estallar en la propia conformación del discurso la “idea jurídica del más allá”, basada en una culpa que busca sin cesar el castigo del culpable. Frente a este plano amenazador, el eros abre un espacio otro, ligado a la naturaleza y la materia, en el que el tiempo puede detenerse. El centro de la batalla se encuentra en el discurso, que tiene como hilo los símbolos, que nacen en el continuo brotar de la escritura. El poeta realiza un recorrido iniciático, encontrando a través del eros su reintegración. Pero para ello ha de volver a afrontar el juicio a través de la palabra. Como psicompompo actuará el atún (pues es un dios), despedazado Orfeo que comienza,

al ascender del Érebo, su canto.

Beginning in the 1980s (central period of Valente’s poetics), *Palais de Justice* constitutes a milestone in the author’s corpus, as it shows an orphic experience of descent to the multiple layers of memory from the judgment that the poet was subject to: penetration into the matter of evil. The trial ramifies, while it is configured allegorically in a pretension of totality that seeks to freeze life and discourse in the circle of resentment, affecting the word itself. Hence, the poetic text continuously tries to escape through disguise and fragmentation, showing the various layers that make up the real: the self is decomposed into images, spaces, times and plot passages are juxtaposed, the causal links are broken or the objects dissolve. In this way, attempts are made to explode the “legal idea of the beyond” in the very conformation of the discourse, based on a guilt that seeks without ceasing the punishment of the culprit. Facing this threatening level, eros opens a new space, linked to nature and matter, in which time can be stopped. The center of the battle is in the discourse, which has the symbols as its thread, which are born in the continuous sprouting of writing. The poet makes an initiatory journey, finding his reintegration through eros. But in order to do so, he has to face judgment again through the word. As a psychompompo the tuna will act (for it is a god), Orfeo torn apart, which begins, as it ascends from the Erebus, its song.

Dividido en veinte fragmentos, *Palais de Justice* constituye un híbrido de poema y prosa de carácter unitario. La obertura del libro (con su ritmo anapéstico que se continúa en un endecasílabo para desplegarse en heptasílabo y eneasílabo) se construye sintácticamente sobre las repeticiones y semánticamente tiene como base el símbolo:

Filtración de lo gris en el gris. Estratos, cúmulos, estalactitas. Grandes capas de mierda sobre grandes capas de mierda, y así de generación en generación. París. Cuánto tiempo te hemos amado bajo los puentes donde ninguno habíamos estado. Cae la luz en el gris, variación de lo gris en el gris.<sup>1</sup>

La intensidad y condensación de esta prosa (su voltaje, en términos poundianos) sitúan el texto con claridad en el ámbito de lo poético. El libro se abre fijando como vector

<sup>1</sup> JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Palais de Justice*, pref. de ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014, p. 15.

principal un movimiento de descenso («estratos, cúmulos, estalactitas»), señalando de manera clara el objetivo que persigue: una profundización en la suciedad, un descenso a la oscuridad y al mal que atravesará todos sus fragmentos hasta culminar en la figura de Orfeo con que concluye el libro: «Orfeo sono Io». De ahí la presencia de lo gris, que no puede dejar de recordar el valor que tiene en la obra de Primo Levi, tan cercano al de banalidad del mal de Arendt – cuyo eco resuena en *Palais de Justice*<sup>2</sup> -. Como ha observado David Galcerà, en el concepto de zona gris se pone de manifiesto la estrategia nazi a través de la cual se lograba que los propios judíos contribuyeran a su destrucción.<sup>3</sup> Aquí el yo ha interiorizado el papel de juez, del que habrá de deshacerse (además de haberse hecho cómplice de las «nunca asumidas muertes» de la primera mujer<sup>4</sup>). Se articula, por tanto, un doble movimiento odiseico: su conversión en «nadie» para escapar de Polifemo; su descenso al infierno. Las «extrañas gentes grises»<sup>5</sup> de la Ley suponen la objetivación en el plano referencial (evitemos llamarlo «real», pues es uno de los estratos o dimensiones de la realidad, pero no el único) de la gran masa gris que en el primer fragmento lo disuelve todo, como la masa gris descrita por Primo Levi (antes definida como «máquina gris» en *Si esto es un hombre*).<sup>6</sup>

El mal viene marcado en *Palais de Justice* por las nociones de juicio, condena y castigo. Estos no solo derivan del procedimiento judicial descrito, sino que se anclan en la estructura del sujeto: claramente en el nivel psicológico, de una manera compleja o dialéctica en un nivel ontológico. Si en *Huis clos* se afirma que «el infierno son los otros», en *Palais de Justice* afirma el yo poético<sup>7</sup> que «el infierno es la imagen de mí que me da el otro cuando ya me ha inculcado»;<sup>8</sup> por ello el otro «reaparece siempre en el momento justo del homicidio».<sup>9</sup> Pero frente al otro, la amada abre la posibilidad de romper la rueda de la culpa y la condena. Quizá sea este el eje principal que divide en dos planos opuestos (como en dos ejércitos alegóricos) todo el libro: Ley (juicio-condena) frente a Eros. Así lo observa Margarita García Candeira en «Justicia, amor y disyunción en *Palais de Justice* (2014), de José Ángel Valente».<sup>10</sup>

No en vano, desde el primer fragmento el poemario parece dedicado a Coral, como se deduce del verso citado de Louis Aragon («Je fais ce que je peux»). Ciertamente, se trata de las últimas palabras del poeta, como indica el texto («dijo el agonizante distinguido de la rue de Varenne, poco antes de expirar»<sup>11</sup>) y ha señalado María Lopo.<sup>12</sup> Sin embargo,

2 *Ivi*, p. 24.

3 DAVID GALCERÀ PADILLA, *Primo Levi y la Zona Gris*, Tesis Doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2014.

4 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 25.

5 *Ivi*, p. 45.

6 PRIMO LEVI, *Si esto es un hombre*, Barcelona, Muchnik Editores, 2002, p. 36.

7 Dado el carácter híbrido del libro, hablaremos en ocasiones de narrador, en otras de yo-poético.

8 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 84.

9 *Ivi*, p. 16.

10 MARGARITA GARCÍA CANDEIRA, *Justicia, amor y disyunción en Palais de Justice (2014), de José Ángel Valente*, en «Revista de Literatura», LXXXI/161 (2019), pp. 227-253.

11 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 17.

12 MARÍA LOPO, *Valente en París: Fragmentos recuperados*, en CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, TERA BLANCO DE SARACHO y MARÍA LOPO, *Valente vital (Ginebra, Saboya, París)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2014, p. 422.

este verso está incluido en el poema «Maladroit», toda una declaración de amor. El verso incluido por Valente pone el acento en la dificultad poética o la “cortedad del decir”, lucha que va a atravesar todo el libro.<sup>13</sup>

## I CAMPOS DE BATALLA

### I.1 ESPACIO

La contraposición entre Eros y Ley se extiende a las principales coordenadas de lo humano (espacio y tiempo), así como al sujeto que las sustenta. La primera lógicamente es la coordenada espacial, pues el propio título de la obra apunta a un recinto de la Ley, lugar del «dios de la ciudad»,<sup>14</sup> como pone de manifiesto Valente en «La respuesta de Antígona»:

Hay, pues, la lógica segura y manifiesta de la ley, la higiene de la patria, y un orden conclusivo que recompensa y condena en derecho. Pero alrededor de las columnas armoniosas de la justicia, desde la raíz misma de lo que su ley impone, empieza a extenderse el acre olor de lo corrupto. [...] Sobre ese fondo se alza poderosa y razonada la ley, el orden deducido de la victoria, es decir, de los reconocidos fundamentos de la ciudad y de la patria.<sup>15</sup>

El olor corrupto es en efecto el de las «grandes capas de mierda» que atraviesan el libro desde su primera línea y que encuentra su raíz en el acto de violencia que funda la ciudad, que se describe en el fragmento segundo de *Palais de Justice*. Este acto, en apariencia de construcción, es en su base un acto destructivo, como muestra la muerte de Dido (necesaria para la fundación de Roma), los pájaros (que hilan en el fragmento la ciudad, su fundación y la sala del tribunal):

El otoño dejaba resbalar pájaros muertos. Las ciudades se van desmoronando, pensó, sobre las estatuas de sus fundadores. Se acordó del nombre de Dido Elisa. La pira ardiente, el adiós. Los fundadores fundan las ciudades sobre las cenizas de los pájaros muertos. Estudian el filo de los vientos. Trazan un círculo con un arado. Acotan el recinto. Y así empieza la destrucción. Traían ahora procesionales documentos. Los pájaros y la lluvia resbalaban en las ventanas del atardecer. Se piden diversas sanciones en párrafos, subpárrafos, incisos. Convocados los testigos, nunca supieron bien ni el para ni el por qué.<sup>16</sup>

En el texto anterior subyace la fundación de Roma (cuna del derecho), mezclando la tradición de la fundación por Eneas con la de Rómulo y Remo: el rechazo de Dido, los pájaros que vuelan en círculo, el círculo trazado por el arado. Este último señala el recinto como sagrado e inviolable y remite también a la muerte de Remo: la ciudad como espacio divino de la ley y homicidio del otro como consecuencia de la ley divina, del dios del lugar.

<sup>13</sup> LOUIS ARAGON, *La Grande Gaité / Tout ne finit pas par des chansons*, Paris, Gallimard, 2019.

<sup>14</sup> JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Obras completas II. Ensayos*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, pref. de CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008, p. 72.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> VALENTE, *Palais de Justice*, cit., pp. 20-21.

En este mismo fragmento segundo, asistimos a la contraposición entre el juicio y la relación con la amada, la fundación de la ciudad y el eros:

Y tú, bajo la mirada quimérica de los acusadores, recordabas aquel pasillo prolongado, el cuerpo joven que por él avanzaba, el pelo entreverado que seguía en el aire el movimiento del andar, el traje claro, ajustado, ceñido, corto, la belleza del rostro, el cuello, su blancura. Habías reconstruido esa imagen muchas veces, después de haberos ya amado mucho. La primera imagen de ella que te habitó. No puedes decir cuánto. [...] El abogado de la parte adversa hizo que le leyeran, al prestar juramento, los castigos del falso testimonio. Pero sólo lo que ella decía tenía un tenue resplandor. Lo demás era opaco. Entre los considerandos y los juramentos, tenía ella, como tantas veces, la intensidad de la primera imagen. El vuelo de su pelo. No fundaremos una ciudad, sus leyes, ni haremos un recinto. Dame la mano, ahora que la distancia nos separa, dámela más firme. Ahora voy en un tren hacia ti, mientras escribo.<sup>17</sup>

El texto se configura como un juego de oposiciones: la belleza de la mujer como revelación frente a la «mirada quimérica de los acusadores» (se trata – parece deducirse – del testimonio de Coral en el juicio);<sup>18</sup> la luz de la mujer contra la opacidad de cuanto la rodea. Frente a la fundación, como acción del yo que destruye para afirmarse, el yo no construye la imagen de la mujer sino que (en una imagen espacial que se opone al espacio de la ley) es habitado por esta imagen. Ante la fundación, el “ir hacia” del tren abre la tensión infinita del deseo, que enlaza con quien trasciende y no llega a ser abarcada, un movimiento continuo hacia el otro que no puede estabilizarse o detenerse por completo. De igual modo, frente a la descomposición de las imágenes, hallamos aquí el reverso positivo: la sucesión-superposición de imágenes de la mujer. Todo se disuelve excepto esa primera imagen, auténtica piedra de fundación.

La mujer crea el verdadero espacio, donde poder escapar de la persecución que sufren, una zona de profundidad que se contrapone a la superficialidad social o las múltiples capas del yo. El origen del espacio de vida se identifica con el origen de la palabra en el cuerpo de la mujer:

Las palabras toman forma de ti. Supe del fondo. Nadadores desnudos en el interior de tu pupila, zumos oscuros del amanecer, latido en ellos de la luz. Huyamos. Huyeron los amantes. Los perseguidores levantaban las piedras una a una. Pero ellos estaban en la luz del día y no los podían encontrar. Tú eres el lugar del encuentro, la sola forma del estar. Mientras esto sucede. Esto, qué. No sé. Alguien que testimonia. Otra mujer. Envejecida. Nadie sabe qué dice ni para qué.<sup>19</sup>

El «escenario grotesco» del tribunal se opone al bosque en el que acarició por primera vez a la mujer:<sup>20</sup> el personaje solo puede escapar de lo sórdido gracias a la aparición en la memoria de Coral, que se convierte en refugio contra la persecución. De ahí que,

17 *Ivi*, p. 21.

18 Difero, pues, de la interpretación de García Candeira, quien la identifica con la primera mujer (GARCÍA CANDEIRA, *Justicia, amor y disyunción en Palais de Justice* (2014), de José Ángel Valente, cit., p. 233).

19 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 26.

20 El canto enloquecido de los cucos en el bosque recuerda «Pájaro loco, escándalo», de *Mandorla*.

durante el acto sexual regresen a un lugar fuera del espacio social, inalcanzable para este, «al no lugar, donde estamos solos y desnudos, donde sólo se oye la entrecortada respiración del amor y la plenitud total del grito».<sup>21</sup> El deseo abre a este espacio inalcanzable para el juicio. Aparece así el símbolo de la puerta, que señala el umbral que separa del lugar sagrado donde tendrá lugar la iniciación:

Porque el deseo es un no lugar en el que todos los caminos vertiginosamente se confunden. Y ahora, ante esta puerta donde me he detenido alzo mi mano. Miro en torno. Sé que he de llamar, que ya he llamado, que la puerta se abre y que nadie, lo sé, podrá juzgarme.<sup>22</sup>

El símbolo de la puerta es crucial en *Palais de Justice*, pues la mujer al abrir su cuerpo da entrada a una dimensión trascendente, descrita con características propias del espacio sagrado, ya que supone un salto con respecto al espacio y al tiempo profanos, escapa de la mecánica del juicio y la ley, al tiempo que redime y salva al hombre que lo cruza, pues allí no hay cálculos ni juicios, sino que un acto de amor salva: «Aquel acto lo redimía de cualquier otro acto de su vida». Este espacio se encuentra unido a la potencia de lo natural (de ahí las figuras de infancia y de animalidad que jalonan estos fragmentos), por lo que el hombre es ungido, renovado, salvado en este espacio, recobrando fuerzas en él:

Tu vientre, las comisuras de tus labios, los pliegues más secretos de ti donde se forma el sonreír. Miró la puerta. Miró a su alrededor. No había nadie. ¿También por este acto habré de ser juzgado?, pensó. Sí, por este acto y por todos los actos de su vida y por todos sus actos de iracundia y de vehemencia y de amor. Recordó que en el ágora el lugar de los acusadores se llamaba la Roca del Resentimiento. El lagarto podría, por la necesidad y la quietud, ser el igual de un dios. ¿Por este acto habré también de ser juzgado? Miré la puerta. Llamé. El lagarto, instantáneo, recorrió con la velocidad de la luz una distancia infinitamente pequeña. La puerta se abrió. Hay puertas que se abren hacia fuera y vomitan una manada de demonios que se arrojan sobre una pira de cerdos, que se arrojan a su vez en el mar. Miró la puerta. Llamó. Aquel acto lo redimía de cualquier otro acto de su vida. Tú esperabas aún como una niña de muy pocos años. Tenías en la mano el hilo del tiempo no cortado. La puerta se abrió hacia dentro. Entró. Entró en ti. Tú eres su morada.<sup>23</sup>

Nuevamente podemos hallar en el fragmento anterior una oposición, en este caso entre las puertas que expulsan y condenan (a través del pasaje evangélico del endemoniado de Gerasa) y las que acogen, abriéndose hacia dentro. Este símbolo de la puerta se relaciona con el poema «Ianua», que (como otros de *Mandorla*) guarda estrecha relación con *Palais de Justice* (de manera que este libro ilumina numerosas composiciones del primero). La puerta que se abre hacia dentro funda el nuevo espacio del eros:

Qué luminosa desazón haber engendrado el amor. Sobre la espesa, procesional ceniza de los días y el desleído gris de los perseguidores, el fragante estallido de

21 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 35.

22 *Ibidem*.

23 *Ivi*, pp. 30-31.

tu azul. Verdad no tuve que no fuera tuya ni extrema latitud en donde al cabo no amaneciera tibio tu desnudo ni territorio donde tú no fueras el centro y la extensión. Qué luminosa desrazón el simple acto de abrir tú misma el cerco y una puerta hacia adentro de ti que nunca más encontraré cerrada.<sup>24</sup>

Asistimos a planos que se contraponen como dimensiones diferentes y a un encapsulamiento propio de la alegoría, que responde igualmente a un impulso ético: no hacerse cómplice del mal, para lo cual se buscan vías de resistencia o de huida. De este modo, el tribunal se presenta como un teatro o un circo, mientras que la mujer se identifica con la naturaleza: «Cuando estoy ante la naturaleza pienso que es una forma de tu cuerpo extendido».<sup>25</sup> Igualmente, el Palais de Justice parece contraponerse a ese “palacio de la memoria” que es la casa de la infancia, que actúa como infraestructura del espacio del eros descubierto en la amada: la madre prefigura a la amada, según veremos, con una carga ambigua de amor y posesión que se refleja en el propio ambiente de la casa familiar. Por otra parte, la iglesia es un espacio isomorfo del tribunal: espacios donde cada uno tiene un papel y donde impera la lógica de acusación y condena.

## 1.2 TIEMPO

Si el espacio donde se emplaza la obra (dentro de la dimensión real) es el Palais de Justice, igualmente el tiempo en el que se sitúa es un tiempo concreto (el del juicio): «Ahora estabas en este tiempo, aquí. París-Ginebra-París. Ginebra una vez más. Aún. Palais de Justice, Sala C».<sup>26</sup> Sin embargo, la palabra (apoyada en el eros y la memoria) subvierte tanto el espacio como el tiempo, buscando un punto<sup>27</sup> en el que se pueda escapar del poder de la ley, que se adueña también del fluir temporal. La sucesión del tiempo en el libro se une inicialmente al encadenamiento causal (causa-efecto), que se vincula al binomio culpa-castigo. De ahí que surjan varios puntos de fuga a través de la memoria: por un lado, la fragmentación del tiempo, que desactiva la continuidad causa-efecto; por otro, la infancia y la relación erótica. El primer caso, es fruto de la introspección y va unido a la crisis del sujeto, que se deshace en múltiples imágenes (como veremos en el siguiente punto): “el tiempo se desmoronaba en inasibles fragmentos, islas, que ya nada ni nadie volvería a unir”.<sup>28</sup>

24 JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Obras completas I. Poesía y prosa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006, p. 414. A estas alturas, el lector detecta las numerosas coincidencias: el gris, los perseguidores, la ceniza, frente a la luz, el azul, la puerta que se abre hacia adentro. El símbolo de la puerta como entrada al recinto sagrado de la mujer puede encontrarse en otros poemas, como «La repentina aparición de tu solo mirar», de *Material memoria* (*ivi*, p. 384).

25 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 53.

26 *Ivi*, p. 24.

27 La búsqueda de este punto se manifiesta en la siguiente cita recogida en el *Diario anónimo* (JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Diario Anónimo*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2011, p. 200), comentando el símbolo del «centrum circuli»: «Un punto que se sitúa en el círculo, que se encuentra en el cuadrado y en el triángulo. Si encontráis el punto estáis salvados, liberados de dolor, de angustia y de peligro. (Antiguo decir de los canteros de Estrasburgo; MATILA GHYKA, *Le Nombre d'or. II: Les rites*, Paris, Gallimard, 1931). Cfr. igualmente los apuntes sobre la noción de «punto cero» tomadas de Kandinsky» (VALENTE, *Diario Anónimo*, cit., p. 214).

28 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 24.

Sin embargo, en la infancia y la relación erótica se apunta a un espacio de síntesis, fruto de la relación (amada-madre), a la que se regresa (estando en el juicio) a través de la memoria. En ambos casos parece buscarse un tiempo más allá o más acá del tiempo, como se enuncia ya en el fragmento tercero: «El tiempo, dijo, ¿será sólo el vertiginoso centro giratorio de la quietud? En la inmovilidad el tiempo se enrosca». <sup>29</sup> La unión de movimiento y quietud indica la búsqueda del lugar en el que cesan las contradicciones; el símbolo de la cruz-rueda tiene en Guénon a la serpiente enroscada como una de sus representaciones. La espiral que se despliega desde un punto recuerda el desenvolvimiento del tiempo desde el origen; el repliegue es el camino que parece conducir nuevamente al centro, lugar que está fuera del espacio, «punto de partida de toda diferenciación», «Palacio interior», como los denomina Guénon. <sup>30</sup> Al mismo tiempo, «la unión de los complementarios constituye el “Andrógino” primordial», figura que alcanzan los amantes en el acto sexual, según puede verse en el fragmento décimo séptimo de *Palais de Justice*, en el que asistimos a una nueva creación, «cuerpo único» en el que se han unido. <sup>31</sup>

Anterior a este despliegue del tiempo parece encontrarse la infancia. Así se observa en el pasaje en el que se describe el recuerdo de la amante esperando a su padre, que no volverá. Este acontecimiento parece marcar el final de la infancia y el comienzo del tiempo, de la vida adulta: «no entiendes todavía por qué una vez no vino, no volvió, no vino, y así el hilo del tiempo empezó a existir para ti». <sup>32</sup> De forma paralela, en la infancia del protagonista se descubre un tiempo «que no tenía límites ni fin». <sup>33</sup> Este acontece al ser peinado por la madre y estrecharse contra su vientre: tiempo edípico de la niñez, en la que el niño se encuentra en el claustro materno. Por ello, la casa familiar de la infancia es el «lugar del aire o de la sangre, del tiempo suspendido», <sup>34</sup> centro del respirar, origen de la palabra y el ritmo, donde confluyen sangre y aire, como en «Alef» y «Bet», primeros poemas de *Tres lecciones de tinieblas*.

La memoria es la vía principal para abolir el tiempo, haciendo regresar al origen. Durante el juicio, el protagonista puede encontrarse en otro espacio que se contrapone al tribunal, al volver al punto de plenitud que proporciona la unión con la mujer (en la que se funden los contrarios, «fuego e inundación»). La amada es pura afirmación y vida (frente a la pulsión de muerte que se encuentra en la primera mujer y los acusadores – figuras mortuorias que engendran muerte a su paso-), espacio de plenitud que escapa al devenir y se configura por tanto como lugar trascendente y sagrado, de modo que actúa como talismán que se invoca en todo momento para escapar del ataque de la muerte:

La memoria es la suspensión del tiempo, en la que el tiempo se enrosca o se emboza en sí. Siento ahora el reflejo de otra luz, distinta luz la de tus ojos, latitud no ya de la mirada, sino del mirar. Tú te desnudas lentamente y yo empiezo a amarte con todos los deseos sumergidos desde que el deseo nació en mí. Tu cuerpo es transparente. Cuando tú llegaste todo repentinamente ardió y todo al mismo

29 *Ivi*, p. 23.

30 RENÉ GUÉNON, *El simbolismo de la cruz*, Barcelona, Sophia Perennis, 2003, p. 40.

31 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 84.

32 *Ivi*, p. 30.

33 *Ivi*, p. 89.

34 *Ivi*, p. 83.

tiempo se hizo agua. Fuego e inundación. Tus asombrados ojos, tu absoluta negación del morir. Después te he nombrado muchas veces, he compuesto tu rostro y tu figura.<sup>35</sup>

El acto sexual lleva a un punto, «un espacio distinto donde ya no hay espacio, sino tan sólo duración y allí no llegan, fuera del mundo, los perseguidores».<sup>36</sup> Frente al yo auto-referencial o vuelto sobre sí, que no puede sino deshacerse, el encuentro con la mujer convierte al yo en un ser en camino, en un vector que no puede comprenderse (ni comprender su vida) sino en dirección a ella: puro deseo. Así se observa en el símbolo del tren en el que viaja («Ahora voy en un tren hacia ti, mientras escribo»), que modifica la concepción del tiempo, al convertirse en imagen del deseo. Este introduce en un tiempo diferente: «El tren suspendía a su vez el tiempo o lo medía de otro modo. Aproximaba o desaproximaba tu presencia. El tiempo no era sino dirección».<sup>37</sup> De este modo, la relación amorosa recrea todas las categorías elaboradas por el yo, al fundar un tiempo nuevo y, con ello, una nueva medida para el tiempo: el deseo. Frente a la sucesión de imágenes idénticas o el continuo suceder de un presente siempre el mismo en el que se ve condenado el sujeto, la amante abre lo inmemorial.<sup>38</sup> Así se observa con claridad en poemas de *Mandorla* como «Material memoria, III» o «Espacio», en los que la memoria (una memoria que va más allá del recuerdo, según la expresión de Blanchot en su comentario a Jabès) hace regresar al origen.<sup>39</sup> Se puede intuir la transformación del concepto bergsonian de duración a través de la relación dialógica y el deseo: el tú engendra esta temporalidad que es creación continua «de lo absolutamente nuevo».<sup>40</sup> Pues el espacio ya no es finito, sino que la mujer funda un espacio absoluto dentro del cual el yo se mueve siempre por el deseo en dirección al tú: «Ir hacia tu figura. La absoluta extensión de tu cuerpo en la noche».<sup>41</sup>

### 1.3 IDENTIDAD

No profundizaremos en este asunto tan central en *Palais de Justice*, pues requeriría un análisis pormenorizado. Si el juicio supone la congelación del yo en una única imagen, el yo poético de la obra trata continuamente de deshacerse de esta fosilización, entablándose una dialéctica entre el fondo fluido y la superficie dominada por las formas fijas. En lo profundo se encuentra el magma de donde brota la multiplicidad de las formas, el impulso vital de transformación continua (cuya puerta solo se abrirá en la relación erótica):

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 84.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 34.

<sup>38</sup> CARLOS PEINADO ELLIOT, *Unidad y Trascendencia. Estudio sobre la obra de José Ángel Valente*, Sevilla, Alfar, 2002, pp. 272-273.

<sup>39</sup> Sobre la diacronía que inaugura la mujer, la infinitud del deseo y el nuevo nacimiento que conlleva la unión, cfr. *ivi*, pp. 277-279.

<sup>40</sup> GEMMA MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, *El concepto de duración: la duración como fundamento de la realidad y del sujeto*, en «Revista General de Información y Documentación», 6-1/1 (1996), pp. 291-311, p. 306.

<sup>41</sup> VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 21.

Combates tú con sucesivas imágenes de ti mismo. Cada una de ellas desea en definitiva fijarte, hacerte decir: soy yo. Pero sólo podrías hacerlo por pura convención. La identidad no es más que una mera convención, el acto innecesario de decir en falso ante cualquiera de las imágenes de sí: soy yo. Una convención en la que creen encontrar existencia infinitud de seres que no son. Disolverse en la fiebre, en la no imagen, en el magma de imágenes que se devoran porque ninguna es. Torbellino de imágenes en perpetua cohabitación. La fiebre dejaba lacio el cuerpo como después de un prolongado orgasmo. Volver a la superficie: ¿para qué?<sup>42</sup>

El juicio destapa la irrealidad del sujeto y de lo entendido como real. El acusado no está en los folios que el tribunal va amontonando. Si el yo (que se define como «tendenciosa entidad unificante»<sup>43</sup>) se deshace, no queda a quién acusar o de qué acusarse.<sup>44</sup> De ahí la importancia que tiene el vaciamiento de la memoria al final del libro (fragmento décimo noveno). Sin embargo, en medio de la disolución general, la multiplicidad de las imágenes de la mujer tiene un poder unificador. Igual que lo sagrado se revela según Otto como la verdadera realidad frente a lo profano (que descubre su insustancialidad), el juicio desaparece ante el recuerdo del encuentro con ella, cuya imagen adquiere connotaciones sagradas. Ninguna de las imágenes de la mujer se deshace, disuelve o pierde, sino que se suceden unidas a la imagen primera. Así se muestra la infinitud dentro de la unidad que posee:

Habías reconstruido esa imagen muchas veces, después de haberos ya amado mucho. La primera imagen de ella que te habitó. No puedes decir cuánto. [...] Entre los considerandos y los juramentos, tenía ella, como tantas veces, la intensidad de la primera imagen. El vuelo de su pelo. [...] Dame la mano, ahora que la distancia nos separa, dámela más firme. Ahora voy en un tren hacia ti, mientras escribo. Voy en la dirección que conozco. Lo demás no sucede. Tú sola te sucedes, superpuesta como estás, sin borrarla, a tu primera imagen. Tampoco entonces sucedía más. El ritmo de tu paso. Tu caminar. El mío. Ir hacia tu figura. La absoluta extensión de tu cuerpo en la noche.<sup>45</sup>

Esta unificación procede del secreto oculto en la mujer, como muestra el pasaje de la «piedra blanca, con un nombre escrito»,<sup>46</sup> que el poeta busca en el fondo de ella. Este símbolo procede de Ap. 2: 17 y se refiere a la nueva identidad del redimido, que está oculta para todo el mundo excepto para quien recibe la piedra. Desconsolada por la ausencia del padre en su infancia, encuentra refugio la niña en el símbolo que le propone una monja del colegio: hallamos otra vez un pasaje en el que, ante una realidad exterior dura, se busca refugio en lo interior. En este caso, la piedra blanca se opone a la roca del resentimiento o a la piedra de la lapidación: aquí el símbolo de la piedra o “lapis” apunta a la reunificación o reintegración, pues es «símbolo del centro y de la totalidad»;<sup>47</sup> en él se inscribe el nombre nuevo, ya que el acceso al centro supone un nuevo nacimiento.

42 *Ivi*, pp. 16-17.

43 *Ivi*, p. 67.

44 *Ivi*, p. 20.

45 *Ivi*, p. 21.

46 *Ivi*, p. 54.

47 VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 274.

En la relación erótica, el hombre también puede reunificarse entrando en contacto con el centro.

#### 1.4 LA PALABRA

El centro de la lucha – no podía ser de otro modo – es el lenguaje. Así puede observarse en el empleo de la alegoría como uno de los pilares de la obra. No es sólo que existan pasajes o personajes alegóricos,<sup>48</sup> sino que *Palais de Justice* se construye sobre uno de los dos patrones fundamentales de la alegoría: la batalla.<sup>49</sup> De hecho, esta queda reducida a una contraposición estática, sin progreso exterior (pero frontal, absoluta): una y otra vez se regresa al mismo campo de batalla (el tribunal) y se repiten ritualmente las acciones. En este nivel no puede hablarse de narratividad, pues no hay progreso ni transformación. Al contrario, el texto reviste la forma de los retablos medievales en su estatismo: las fuerzas aparecen en perpetua lucha, congeladas en su antinomia. Aunque aparentemente el conflicto se produzca entre abogado defensor y acusación, sin embargo la lucha tiene lugar entre ley y eros. El protagonista no participa de la defensa, sino que se hurta, trata de escapar subvirtiendo el discurso de la ley (luchar sería entrar en el sistema, compartir el juego que la ley despliega). Dos serían sus vectores principales: en primer lugar, ocultación o repliegue (con respecto a la Ley), necesidad de claustro;<sup>50</sup> en segundo lugar, ir-hacia-la mujer (en la memoria). La radicalidad de la oposición entre los bandos en conflicto manifiesta la calidad de agentes daimónicos de los personajes.<sup>51</sup> Esto se refleja en los personajes alegóricos que desfilan por el tribunal: «la estulticia en estado puro, la naturaleza trivial del mal», en el caso del psiquiatra<sup>52</sup> o «la dama abogado» como imagen de la muerte<sup>53</sup> (que termina bailando la «danza de la muerte» con la primera mujer). Estas representaciones adquieren aún mayor relevancia alegórica mediante la disposición paratáctica,<sup>54</sup> que sirve para contraponer los órdenes en conflicto. Así se observa en la contraposición entre la sequedad de la primera mujer y la humedad de la segunda: «La mujer se fue secando dentro del lecho conyugal, atenta sólo a su papel de víctima. ¿Había estado seca siempre?»;<sup>55</sup> «la humedad sin fin de tus paredes».<sup>56</sup> Los adverbios «nunca», «siempre», ponen de manifiesto al agente daimónico de la alegoría: «Usted nunca ha querido engendrar belleza en su interior. Por eso ha desconocido siempre la fulgurante aparición de la alegría»;<sup>57</sup> «el psiquiatra es el más incompetente de los médicos, y está siempre más cerca del crimen sádico que de la ciencia».<sup>58</sup> La connivencia

48 GARCÍA CANDEIRA, *Justicia, amor y disyunción en Palais de Justice* (2014), de José Ángel Valente, cit., p. 240.

49 ANGUS FLETCHER, *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Madrid, Akal, 2002, p. 150.

50 VALENTE, *Diario Anónimo*, cit., p. 225.

51 FLETCHER, *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, cit., pp. 34-47.

52 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 24.

53 *Ivi*, p. 25.

54 Sobre la parataxis en la alegoría, FLETCHER, *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, cit., pp. 160-161.

55 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 85.

56 *Ivi*, p. 84.

57 *Ivi*, p. 25.

58 *Ivi*, p. 24.

con la muerte se contraponen a la afirmación absoluta de la vida, pues en la representación alegórica los agentes aparecen completamente polarizados.

Por otra parte, en su configuración elocutiva, la obra surge como reacción a la amenaza que, sobre la propia palabra, se cierne en el juicio, utilizada y corrompida en su uso por el poder:

Flotaban las palabras fuera de sus cuerpecitos pequeños y no encontraban lugar para reposar. Las palabras estaban aterradas en aquel recinto. Se apiñaban las unas con las otras, en un instintivo movimiento de protección, preguntándose cuál de entre ellas iba a ser inmediatamente dicha. Las palabras también habían, a su vez, de ser juzgadas. Nada ni nadie queda eximido aquí.<sup>59</sup>

La maquinaria gris descrita en el libro tiene su correlato en el fluir monótono y mecánico de la cinta magnetofónica, indiferente a cualquier interrupción del protagonista, que acaba expulsado del discurso (la sordera es aquí símbolo del repliegue). De ahí que todo el esfuerzo vaya destinado a subvertir este uso del lenguaje. En este sentido, es necesario tener presente el apunte reflejado en el *Diario anónimo* de una entrevista a Max Frisch:

Marzo de 1981. Max Frisch en una entrevista antigua que guardo con *Tríptico* (*Le Monde*, 23 de marzo de 1979): “La gran cuestión para un escritor es la confrontación del lenguaje con la realidad. El lenguaje normal reproduce formas de poderes; la escritura revela, en cambio, el mundo escondido, es subversiva. El escritor no se retira a una torre de marfil, sino a una fábrica de dinamita. La impugnación del lenguaje dominante puede hacerse negativamente, por el silencio, o positivamente, imaginando nuevas formas de expresión”.<sup>60</sup>

*Palais de Justice* dinamita el discurso dominante a través de las rupturas en la sintaxis narrativa: cambios de estilo, saltos espaciales y temporales continuos dentro de un mismo fragmento, cambios en el narrador o yo poético (que se identifica en ocasiones con el personaje o se desdobra para verse desde el exterior), saltos entre diversas “dimensiones” de lo real (que tienen su correlato en determinadas configuraciones retóricas). No podemos detenernos en este artículo en un análisis de las formas fragmentarias de los distintos niveles discursivos del libro, así que nos centraremos en la repercusión que la disposición binaria (batalla entre eros y Ley) tiene en el estilo. Quizá refleje los dos vectores barrocos que indica en *Diario anónimo*: «explosión e implosión». <sup>61</sup> La destrucción del discurso público en el que el sujeto es perseguido se realiza a través de un estilo de carácter expresionista; el regreso al origen mediante la memoria material conducida por el deseo se desarrolla con un estilo fundamentalmente simbolista. Esta memoria conduciría a una de esas «innumerables aberturas [...] que conduce más allá, y no solamente más allá, sino a través de la pared, abriéndose sobre otro mundo, que se amplifica sobre el nuestro y que acaso llega a desembocar sobre el universo» (como afirma la cita de Ludwig Hohl

59 *Ivi*, p. 33.

60 VALENTE, *Diario Anónimo*, cit., pp. 209-210.

61 *Ivi*, p. 196.

recogida en el *Diario anónimo*<sup>62</sup>). Como «Il tuffatore», el protagonista de *Palais de Justice* vuelve a la superficie para hacer una inspiración y regresar a la profundidad. En un sentido general, la ironía predomina en los distintos niveles poéticos de la superficie (i.e. espacios controlados por la ley), mientras que la analogía prevalece en la profundidad.

Los espacios controlados por la ley recuerdan «el apocalipsis de la estupidez»<sup>63</sup> re-tratado en los cuadros de El Bosco. El escenario «grotesco» del tribunal se crea mediante la distancia del narrador, que transforma el espacio (como hemos dicho, cambia en circo o teatro) y caricaturiza a los personajes. Estos aparecen con frecuencia reducidos (según hemos apuntado) a un rasgo, como se observa en el agente daimónico caricaturesco en que se ha transformado el primer marido: «el presunto burlado, el que ya te había perseguido a ti por todos los tribunales posibles de la tierra».<sup>64</sup> El presidente del tribunal se transforma en director de pista del circo o empequeñece al convertirse en el juez personal del protagonista, al tiempo que trueca en muñeco («tan lleno de expedientes y de barbas»);<sup>65</sup> el Dr. Derrisoar deja de emplear su voz y se convierte en autómatas, simbolizando así la impersonalidad del lenguaje («llevaba incrustada en el estómago, y para todo uso, una grabación»<sup>66</sup>); la danza macabra de la abogada con la primera mujer se vuelve grotesca al tener lugar en la arena del circo;<sup>67</sup> el abogado defensor es un trape-cista.<sup>68</sup> La subversión de las normas impuestas puede lograrse a través de la ironía, basada en la hipérbola y la distorsión, que eleva a acontecimiento cósmico la masturbación del adolescente: «Las sábanas chorreaban semen, el semen desbordaba las ventanas, resbalaba sin desprenderse de sí mismo, como una cola espesa que llegaba hasta el suelo y por la que subían luego las hormigas».<sup>69</sup>

El plano de la profundidad, dominado por el eros, implica por completo al protagonista, que carece por tanto de distancia: está imantado por ella. Observamos con claridad la contraposición de planos como dimensiones opuestas, un encapsulamiento propio de la configuración alegórica. En esta dimensión de la profundidad aparecen los símbolos frecuentes de la poesía erótica de Valente. La palabra se identifica con la mujer, la materia y el eros:<sup>70</sup> «Las palabras toman forma de ti».<sup>71</sup>

## 2 ROCORRIDO SIMBÓLICO DEL PROTAGONISTA

En el apartado anterior hemos analizado el enfrentamiento estático entre los dos órdenes implicados (eros y Ley). La transformación, sin embargo, va a tener lugar en un nivel simbólico, en el que podemos comprobar la aventura simbólica del protagonista.

62 *Ivi*, p. 203.

63 *Ivi*, p. 196.

64 *Ivi*, pp. 46-47.

65 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 68.

66 *Ivi*, p. 70.

67 *Ivi*, p. 34.

68 *Ivi*, p. 39.

69 *Ivi*, p. 20.

70 Sobre la relación entre cuerpo, eros y metapoésía, cfr. STEFANO PRADEL, *Escribir en/de los cuerpos: erotismo y metapoésía en José Ángel Valente*, en «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», x (2018), pp. 93-114.

71 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 26.

Comienza el segundo fragmento como un examen general de conciencia, que conecta con la formación católica de Valente (por eso su regreso a la adolescencia y juventud en el pasaje). De ahí deriva el símbolo del espejo (el examen de sí mismo) que va a reaparecer durante todo el libro. En «Valente en Galicia: Quedar para siempre» (especialmente en el epígrafe «La piedad en el adolescente»<sup>72</sup>), desarrolla Claudio Rodríguez Fer la escolarización de Valente, primero en el parvulario de las monjas de las Hijas de la Caridad, posteriormente en el Bachillerato, en la Academia San Ignacio, de la Compañía de Jesús. Precisamente a este último periodo remonta la represión y vivencia culpabilizadora de la sexualidad:

No obstante, el supuesto santito vivía su propia ejemplaridad de una manera esquizoide y desgarrada, pues aunque actuaba haciendo siempre lo que se esperaba de él, en su fuero interno se consideraba malo y estaba completamente convencido de que iba a ser condenado por sus presuntamente perniciosos instintos sexuales. [...] Al tiempo que asimilaba con fervor el adoctrinamiento teórico, padecía con más angustia la llamada de sus naturales inclinaciones eróticas.<sup>73</sup>

Más adelante, en este mismo fragmento, el lector entiende que el personaje se encuentra en el juicio («Ahora contaban su vida, sus formas de desafección, su violencia»<sup>74</sup>). Como hemos visto, se trastueca la sintaxis narrativa yuxtaponiendo escenas y tiempos diversos. Sin embargo, al comenzar por el «examen general de conciencia», lo sitúa ante el binomio deseo-culpa. Aquel va a subvertir a este (proyectando hacia el futuro las escenas pecaminosas pasadas – especialmente de masturbación-). Este movimiento de auto-examen supone la cerrazón o clausura del yo, al tiempo que muestra la introyección de la figura del juez en la propia conciencia, superyó que juzga continuamente los actos. Parece corroborar esta hipótesis el hecho de que en el fragmento siguiente aparezca en el espejo el rostro de su padre: «Me miré en el espejo; no me vi. Vi el rostro de mi padre, que me miraba como si fuera yo».<sup>75</sup>

Este comienzo del libro ha de ponerse en relación con el poema «Oda a la soledad»,<sup>76</sup> del poemario *Mandorla*. Esta composición, que presenta una simbología muy cercana a *Palais de Justice* (como los «pájaros quemados»), muestra la fórmula del examen de conciencia: «Y tú, oh alma, / considera o medita cuántas veces / hemos pecado en vano contra nadie / y una vez más aquí fuimos juzgados, / una vez más, oh dios, en el banquillo / de la infidelidad y las irreverencias». En el poema aparece el arte (la música de Mozart), en su capacidad para suspender el tiempo (la sucesión que lleva al mecanismo culpa-castigo), como redentora de la culpa:

Así pues, considera,  
considérate, oh alma,

72 CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, *Valente en Galicia: Quedar para siempre*, en *Valente vital (Galicia, Madrid, Oxford)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2012, pp. 60-71.

73 *Ivi*, p. 62.

74 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 20.

75 *Ivi*, p. 23.

76 VALENTE, *Obras completas I*, cit., pp. 429-430.

para que un día seas perdonada,  
 mientras ahora escuchas impasible  
 o desasida al cabo  
 de tu mortal miseria  
 la caída infinita  
 de la sonata opus  
 ciento veintiséis  
 de Mozart  
 que apaga en tan insólita  
 suspensión de los tiempos  
 la sucesiva imagen de tu culpa.

De igual modo actúa el libro: ejercicio de exorcismo, que conduce a la purificación a través del lenguaje. Si en la primera estrofa del poema se muestra la caída del amor, en esta segunda vemos el descenso de la música, para finalmente buscar un descenso a la noche. Este se produce tras nacer en las «aguas lustrales» de la soledad (nuevo nacimiento, como se observa en la simbología bautismal) y conduce al «recinto sellado» (símbolo que parece aludir a las siete moradas). La obra apunta a un nacimiento, mediante un proceso que tiene lugar en la palabra y pone en contacto con el centro o el origen.

Al comienzo de este segundo fragmento de *Palais de Justice*, la ruptura de los espejos lleva a un último espejo «donde había la imagen escueta, delicada, de un caballero vestido de negro, que con una mano tenuemente enguantada le invitaba a pasar al otro lado». <sup>77</sup> Supone una escena crucial, pues se entrecruzan varios elementos significativos: el deshacimiento de los espejos, el símbolo del caballero, el espejo final y el cruce «al otro lado». La imagen en el espejo (presente en la segunda parte de *Mandorla*) se vincula a la búsqueda de la identidad y a la reflexión metapoética. <sup>78</sup> El deshacimiento de los espejos tiene que ver, por consiguiente, tanto con las diversas capas existentes del yo (multiplicidad de imágenes con las que no se identifica), como con la destrucción de las formas poéticas. Este es un movimiento que precede a la experiencia creadora, como indica Valente en su ensayo «Rudimentos de destrucción», oponiendo «a la cristalización de las formas, la fluidez perpetua del movimiento creador»: <sup>79</sup>

También en el umbral de la experiencia yóguica [...] sitúa Eliade la noción de destrucción como condicionante de experiencias ulteriores. Ese ejercicio preambular se produce con mucha frecuencia sobre el lenguaje, en un movimiento de destrucción y reinvención que es a la vez abolición de la realidad y acceso a formas más profundas de ésta. <sup>80</sup>

La cita anterior podría enmarcar el movimiento de profundización en «formas más profundas» de la realidad que propone *Palais de Justice*, que solo puede realizarse mediante un proceso de «destrucción y reinvención» del lenguaje. No llegamos, sin embargo, a una destrucción completa, sino a una imagen final.

<sup>77</sup> VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 19.

<sup>78</sup> Cfr. «La imagen se desdobra», VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 421.

<sup>79</sup> VALENTE, *Obras completas II*, cit., pp. 92-93.

<sup>80</sup> *Ivi*, pp. 91-92.

Así lo afirma Paredes Bertagnolli comentando el poema de Valente «Una antigua representación»:

En este sentido es la destrucción una “aventura histórica o infrahistórica o intrahistórica” porque nos invita a cruzar los estratos de la historia, de la narración, los estratos depositados de la memoria individual, colectiva y de la palabra misma, y sus “formas concluidas” en el tiempo, para dirigirnos entonces al fondo mismo de esa materia, allí donde duerme “la imagen” [...] original de la que todo ha nacido.<sup>81</sup>

La imagen que se descubre aquí es la del «caballero vestido de negro». Como ha indicado Paredes Bertagnolli, este símbolo se encuentra en el ensayo de Valente «Lorca y el caballero solo» y apunta al «camino hacia el centro oculto»:<sup>82</sup> «Porque ir hacia el centro es la sustancia de una de las grandes imágenes míticas que Occidente ha conservado, la imagen del caballero solo».<sup>83</sup> El caballero obra el gesto iniciático de llamar a la aventura al protagonista, para que atraviese el umbral de este mundo (el espejo de Alicia) hacia regiones más profundas de lo real. El vestido negro no deja de recordar el arquetipo de la sombra en Jung, así como el «hombre enlutado», miedo primordial de los niños<sup>84</sup> y figura del doble que aparece en los poemas de Juan Ramón. Así, en *Arias tristes*, hallamos un «hombre enlutado»<sup>85</sup> o el diálogo con la sombra,<sup>86</sup> en *Jardines lejanos*, el propio poeta aparece «enlutado» en una visión.<sup>87</sup> De igual modo, concluye este segundo fragmento con la identificación del protagonista y el hombre de negro, lo que refuerza la interpretación de este como «sombra» en el sentido jungiano: «En el último espejo, el caballero en negro tiene mi mismo rostro».<sup>88</sup> Por todo ello, tras el primer fragmento (que actúa como pórtico), el segundo fragmento parece llevar a una lectura del libro como una inmersión en lo inconsciente, en busca de un lugar donde desaparezcan las oposiciones y se logre una reintegración o reconciliación. Esta llamada a la aventura, que impulsa a sumergirse en la oscuridad de lo inconsciente, se yuxtapone en el segundo fragmento a la dirección hacia la mujer, que se constituye en vector principal para el yo-poético: ambos se unen de manera inextricable, pues el encuentro sexual será la vía de unificación.

En el fragmento tercero se repite en dos ocasiones la identificación de la imagen del espejo con el padre, presentando quizá la propia conciencia como instancia de juicio, supeyó o interiorización de la figura del padre (normas, prohibiciones) que se convierte en juez moral. Se trata según la psicología freudiana de un proceso que tiene lugar en la infancia y sería independiente de la relación amistosa y cercana que se pueda tener

81 ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI, *Valente y Durerro: la narración sumergida de «Una antigua representación»*, en *Le forme del narrare: nel tempo e tra i generi*, ed. por GIOVANNA FIORDALISO, ALESSANDRA GHEZZANI y PIETRO TARAVACCI, Trento, Università degli Studi di Trento. Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2017, vol. II, pp. 255-268, pp. 263-264.

82 VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 131.

83 *Ivi*, p. 128.

84 CARL GUSTAV JUNG, *Recuerdos, sueños, pensamientos*, Barcelona, Seix Barral, 2003, p. 28.

85 JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Obra poética*, Madrid, Espasa, 2005, p. 218.

86 *Ivi*, pp. 211-212.

87 *Ivi*, p. 385.

88 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 21.

posteriormente con el padre, que se desprende de poemas como «El funeral» o «Un recuerdo». No es extraño que en este fragmento se yuxtaponga la mirada ante el espejo al desdoblamiento del yo en el juicio, por el que el personaje parece contemplarse a sí mismo desde fuera y condenarse: «Vi a Madame con la dama abogado que la acompañaba. Estaba él en su proceso. En el suyo propio. En el mío propio. Lo miré con reprobación. Se miró con reprobación. Lo miraron con reprobación. Nos miramos con reprobación».<sup>89</sup> Tampoco puede sorprender que en este fragmento precisamente tome conciencia de su participación en el mal. La opción por la muerte que observa en la primera mujer ha logrado en el pasado su complicidad, al conectar con un deseo de auto-castigo, un sentimiento de culpa ya existente en el protagonista, que lo lleva a querer purgar y padecer. Se enlazaría así con la introyección de la figura paterna, reforzada por una educación represiva que provoca «la interiorización de la culpa y del miedo [...]»,<sup>90</sup> que le hace entrar en un triángulo dramático (víctima-salvador-perseguidor) que solo produce muerte: «Y yo mismo ¿por qué oscura razón, por qué nunca satisfecha deuda o por qué enfermizo deseo de purgación me hice cómplice de sus nunca asumidas muertes? ¿Sería ésa tan sólo la única culpa real que debo purgar?».<sup>91</sup> Actúa nuevamente la contraposición alegórica: frente al camino de muerte, «la absoluta negación del morir» que abre la nueva figura femenina. El protagonista debe elegir entre muerte y vida. Habrá de rechazar la muerte por completo, evitando todo pacto con ella.

Dentro del recorrido que realiza el personaje, el fragmento cuarto retoma algunos de los motivos que han aparecido, pero transfigurados gracias a la relación amorosa. Los primeros son los de la llamada y la puerta, que tienen lugar en un paisaje alegórico. Tras la invitación a cruzar el espejo, aquí llama, pero es llamado (sin saber por quién), porque no es el yo quien tiene la iniciativa. La voz abre el camino y crea la puerta:

Llamó a la puerta. Al menos, él oyó que llamaba. ¿Llamaba él?, o, aunque él llamase, ¿no sería él, en realidad, el llamado? ¿Y para qué llamaba o lo llamaban? Cuando se volvió creyó haber oído algo como una voz. Pero no vio a nadie. Es decir, vio la puerta, al borde del sendero, la puerta, simplemente, a la que ahora llamaba. [...] A lo mejor, pensó, la puerta aún no era puerta al pasar él, sino sólo voz, la voz que luego le había hecho desandar un trozo del sendero hacia la puerta, que había empezado a existir luego de la voz.<sup>92</sup>

Tiene lugar así el cruce del umbral, acto necesario para la iniciación del héroe, que precede al «encuentro con la diosa» (en el itinerario de Campbell). Cruzar el umbral es lanzarse al vacío, pues tras la puerta nada se ve.<sup>93</sup> De ahí que con frecuencia se necesite una ayuda para superar este umbral y acceder al espacio del renacimiento. Aquí es la propia mano de la mujer: «Alzó la mano. La detuvo. Miró a su alrededor. No había nadie. [...] Dame la mano, dije. Ahora que la distancia nos separa. [...] Ahora que voy hacia ti».<sup>94</sup>

89 *Ivi*, p. 23.

90 RODRÍGUEZ FER, *Valente en Galicia: Quedar para siempre*, cit., p. 63.

91 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 25.

92 *Ivi*, p. 29.

93 Es interesante la afinidad con las imágenes de *El árbol de la vida*, de Terrence Malick.

94 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 29.

De este modo cruza al espacio del eros, a la mujer como morada que lo acoge, en la que puede nacer de nuevo. Por ello atravesar la puerta es el acto que «lo redimía de cualquier otro acto de su vida»:<sup>95</sup> abandona la esfera de la ley para entrar en la de eros, cosmos completamente ajeno al anterior, donde no rige la mecánica culpa-castigo.

En este pasaje reaparece la característica fundamental de la persona como ir-hacia. En este caso no solo por parte del protagonista, sino también de la mujer: cada uno va al encuentro del otro para acceder al «lugar del encuentro», que rompe cualquier solipsismo. En esta marcha se produce un regreso a la infancia de la mujer: «Ahora que tú corres, como una niña correría. Con los brazos abiertos corres hacia mi volver. Tú estabas en el suelo sentada, vestida de niña de muy pocos años, tan niña que tú misma haces memoria con dificultad. Recuerdas que tu padre tenía que volver».<sup>96</sup> Esta experiencia de la niñez que marca la vida de la mujer se yuxtapone al recorrido del protagonista hacia ella: ¿se convierte en nuevo padre para ella? La figura (del padre) vuelta sobre sí en el espejo se transforma al entrar en el nuevo orden del eros, donde solo hay éxtasis o salida hacia el otro. Veremos cómo, de una manera simétrica, la mujer se reviste de la función materna para el varón (sublimándose así el complejo edípico). Se trata, por tanto, de un primer paso en el recorrido que lleva desde el arquetipo de la sombra (el caballero enlutado) hasta el arquetipo de Sí-mismo (pez-Dionisos del final). Ciertamente, será la mujer la que rompa el solipsismo que pueda conllevar el símbolo del espejo para abrir al ámbito infinito de la naturaleza: «El descenso hasta el vértice de ti, como animal del fondo. Vienes por los espejos de la noche. Si estoy ante la noche, pienso que es una forma de tu cuerpo».<sup>97</sup>

En este fragmento encontramos el símbolo del lagarto, que concuerda perfectamente con la trascendencia del rito de paso:

La detuvo. Miró a su alrededor. No había nadie. El repentino fulgor móvil de un lagarto sobre la curva poderosa de una roca cercada por los tojos. Dame la mano, dije. Ahora que la distancia nos separa. [...] El lagarto pegado a la roca se confunde ahora con ella. Más que la roca misma, el lagarto da forma a la quietud. Tu vientre, las comisuras de tus labios, los pliegues más secretos de ti donde se forma el sonreír. [...]¿También por este acto habré de ser juzgado?, pensó. Sí, por este acto y por todos los actos de su vida y por todos sus actos de iracundia y de vehemencia y de amor. Recordó que en el ágora el lugar de los acusadores se llamaba la Roca del Resentimiento. El lagarto podría, por la necesidad y la quietud, ser el igual de un dios.<sup>98</sup>

Manuel Fernández Rodríguez se ha acercado al simbolismo del lagarto en la obra de Valente, si bien ya contaba con algunos acercamientos como los de Armando López Castro<sup>99</sup> y Claudio Rodríguez Fer.<sup>100</sup> Apunta cómo en el relato «El fusilado», el personaje

95 *Ivi*, p. 30.

96 *Ivi*, pp. 29-30.

97 *Ivi*, p. 53.

98 *Ivi*, pp. 29-30.

99 ARMANDO LÓPEZ CASTRO, *Lectura de José Ángel Valente*, León, Universidad de León-Universidad de Santiago de Compostela, 1992, p. 180.

100 CLAUDIO RODRÍGUEZ FER (ed.), *José Ángel Valente*, Madrid, Taurus, 1992, p. 108.

se transforma en lagarto, escapando así de su fusilamiento: «“El fusilado” relata la metempsicosis de un condenado a muerte que se salva del fusilamiento en forma de lagarto y, a la vista del pelotón, el cuerpo permanece incólume tras el impacto de las balas».<sup>101</sup> De este modo actuaría como doble que, ligado a lo telúrico, parece tener una continuidad o perennidad que en el texto de *Palais de Justice* se acentúa por su asociación con la roca. El lagarto sobre la roca se convierte en imagen doble, símbolo de todo el libro: por un lado, el juicio en el que el protagonista está ante los acusadores, la «Roca del Resentimiento» (como el condenado ante el pelotón de fusilamiento); por otro, el espacio del eros en el que la piedra se identifica con la mujer, sobre cuyo cuerpo se reposa. Como unión entre ambas secuencias se sitúa el símbolo del lagarto, un «animal telúrico»,<sup>102</sup> que encarna «lo reptil como lo terrenal, lo vital y lo permanente de la materia».<sup>103</sup> Se encuentra conectado con la materia primordial y originaria, apuntando de este modo al regreso a un medio primigenio: de hecho, se confunde con la roca. Por ello unifica el lagarto los opuestos, movimiento y quietud, así como se vincula al fulgor en el texto de *Palais de Justice*: representa al poeta que procura la revelación, además de evocar el éxtasis erótico. De este modo lo define Fernández Rodríguez: «Por lo que se refiere a los lagartos, son “súbitos”, y recorren su columna vertebral; es decir, son expresiones amonorradas de la serpiente, pero dotados del valor del fulgor, de la iluminación, con lo cual se pueden entender, en su eléctrica velocidad, como eyaculativos».<sup>104</sup> El lagarto unifica los opuestos, al igual que la serpiente: hace regresar a un tiempo primordial y genesiaco. De ahí que se le califique de “dios”. Este regreso tiene lugar en la relación erótica, como nos ratifica nuevamente un poema de Mandorla, «Latitud»: «No quiero más que estar sobre tu cuerpo / como lagarto al sol los días de tristeza. / [...] y tu mano me busca / por la piel de tu vientre / donde duermo extendido».<sup>105</sup> El libro se constituye como un tejido de símbolos que van ligándose unos con otros. Así la roca no solo apunta a la «Roca del Resentimiento», sino a su reverso, la mujer como roca: recuérdese el pasaje de la piedra blanca, que aprieta contra sí de niña durante toda una noche hasta que se adentra en su interior y en cuya profundidad se abismará el protagonista.

La aparición en el fragmento quinto del niño (imagen de la infancia del protagonista) que le da la mano, enlaza con la figura de la niña en perfecta correspondencia. Si allí ella le daba la mano para cruzar el umbral, ahora el niño le da la mano, como llamada a la aventura, a la inmersión en capas profundas de la memoria: «El niño lo miró, le dio la mano, sin que mediaran más señales».<sup>106</sup> Podemos observar la metamorfosis de la llamada: primero el caballero vestido de negro (esta imagen en el espejo se transforma en el protagonista y en su padre), después la amada (como adulta-como niña), a continuación el niño. La llamada que podía parecer amenazadora se ha ido metamorfoseando a lo largo del libro. Queda ahí el ofrecimiento, pero se retoma dos fragmentos después, al inicio

101 MANUEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, *Análisis integral de la narrativa de José Ángel Valente*, Tesis de Doctorado, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2001, p. 49.

102 *Ivi*, p. 454.

103 *Ivi*.

104 *Ivi*, p. 692.

105 VALENTE, *Obras completas I*, cit., pp. 410-411.

106 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 34.

del mismo (de manera que podemos observar cómo se hilan los fragmentos a través de motivos o de símbolos): «El niño le dio la mano. Comprendió que la escritura brotaba de los más oscuros recovecos del ser. ¿O, en realidad, los engendraba? [...] Un niño mira con humor melancólico la arena. [...] El niño iba caminando por el largo pasillo de la casa infantil».<sup>107</sup> La memoria material se funde con la memoria biográfica y el yo retorna al punto de nacimiento de su relación con la palabra (juego, azar, invención), que desarticula el discurso dominante del tribunal. Si antes penetraba en la morada de la mujer, este paso le permite volver a la casa familiar para recordar una experiencia de la infancia fundamental en la iniciación del personaje (de ahí que se vuelva en varias ocasiones a ella).

Esta experiencia de iniciación es el recorrido del «largo pasillo de la casa infantil» (en la que se demora y que repite el narrador), desde el corredor hasta la entrada. Como si se tratara del palacio de la memoria, el personaje «podía verlo con toda exactitud, reconstruir el menor detalle de las deterioradas paredes»,<sup>108</sup> lo que subraya la importancia de esta experiencia. La galería es el lugar del hogar: se congrega la familia y confluyen los símbolos paternos (el sol, el árbol) y maternos («la mesa camilla y el brasero»<sup>109</sup> -la calidez del útero que reaparece en la cocina-). El héroe ha de abandonar el gineceo para entrar en la oscuridad y el frío, arrojando el miedo motivado por la «impresión del ingreso en las sombras»:<sup>110</sup> de este modo se prelude el descenso a lo oscuro que supone toda experiencia poética, toda aventura espiritual (prefiguradas ya en este recorrido). El hecho concreto de la infancia (solo llegando hasta el fondo – donde se encontraba el conmutador – podía hacerse la luz que lo iluminaba todo) anticipa la revelación súbita de la palabra poética. Junto a ello, el niño duda ante el conmutador y levanta la mano (como ante la puerta), al tiempo que se repite el alejandrino de ritmo yámbico que aparecía en el pasaje en el que el personaje se encuentra ante la puerta («¿También por este acto habrá de ser juzgado?»<sup>111</sup>) pues es consciente de que se encuentra ante un umbral que da acceso a otra dimensión separada de la anterior, donde los moradores de esta no pueden llegar. En efecto, al encender la luz la realidad no aparece, sino que se esfuma. Es el encuentro con el espacio poético, en el que todo se disuelve (como en la plaza de Xemaá-el-Fna).<sup>112</sup>

¿Qué haces?, gritaba una voz del otro lado, muy lejos, del otro lado: ¿de cuál? ¿Sabía él hacia qué lado estaba? No hacía nada. Estaba ante el conmutador, inmóvil, como si la sombra lo hubiera ganado, como si ahora tuviese miedo a ver, como si al encender la luz pudiera no aparecer en el mismo lugar, sino lejos, muy lejos, donde ya no alcanzaría más a oír la voz que lo llamaba. Alzó la mano hacia el conmutador. ¿También por este acto habrá de ser juzgado? El pasillo se iluminó de pronto, mientras la casa entera se desvanecía, lenta, muy lentamente, entre la niebla.<sup>113</sup>

<sup>107</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

<sup>109</sup> *Ivi*, p. 42.

<sup>110</sup> *Ivi*, p. 43.

<sup>111</sup> *Ibidem*.

<sup>112</sup> Sobre la estética de la disolución en Valente, cfr. SANDRA LUCÍA DÍAZ GAMBOA, *La estética de la disolución y la infiniversión en la poesía de J. Á. Valente*, en «Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica», XXI (2012), pp. 459-483.

<sup>113</sup> VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 43.

En el proceso de avances y retrocesos que constituye la alegoría, el fragmento noveno vuelve a recrear el motivo del doble, por lo que nos sitúa ante un yo escindido: la lucha se manifiesta en el «as de espadas» que los separa y marca el vencedor. El proceso vuelve a recomenzar, pues la victoria no produce la reunificación, como se observa en «los fragmentos, objetos rotos, escorias».<sup>114</sup> Frente a la disociación de este fragmento, el siguiente nos muestra la unificación del eros, no solo de los cuerpos sino de toda la naturaleza: «Cuando estoy ante la naturaleza pienso que es una forma de tu cuerpo extendido. [...] Si estoy ante la noche, pienso que es una forma de tu cuerpo».<sup>115</sup> Se trata del fragmento de la «piedra blanca» (la sombra del pasaje anterior se contrapone a «lapis»), símbolo del centro y la unificación: el misterio guardado en la mujer, a cuyo fondo desciende el yo poético. En este descenso encuentra la infancia de ella, su memoria, pues en el regreso al origen que supone la relación erótica, se asume y unifica la memoria biográfica, que se enlaza con la memoria de la materia a través de los símbolos.

La entrada del protagonista en el tribunal (que tiene lugar en el fragmento undécimo) funciona como negativo de la entrada en el cuerpo de la mujer que hemos visto en pasajes anteriores. Encontramos aquí tejido con el escenario del proceso, tomando como gozne el motivo de las manos de la mujer, el sueño de la iglesia (espacio isomorfo del juzgado): de hecho, el pasaje cierra circularmente ante la puerta de la Sala C. En la pesadilla, el juicio se convierte en condena religiosa, mostrándose la necesidad de afrontar una nueva prueba: la educación moral y religiosa se levanta en sueños para juzgar al personaje y condenarlo. Él debe atravesar también este umbral en una imagen doble: el camino hacia el altar es boda tanto como ajusticiamiento. Varios elementos indican la celebración de una boda: «entrábamos juntos en una enorme iglesia y en el que yo te llevaba, en efecto, tomada de la mano»,<sup>116</sup> «señores extraños vestidos de chaqué y damas con sombrero y velo corto sobre la cara»,<sup>117</sup> «llevabas aquel vestido blanco».<sup>118</sup> La mujer, sin embargo, no se sujeta a la convención, sino que muestra su libertad irreductible y su trascendencia: «aquel vestido blanco, ligero o transparente con que tu cuerpo se entregaba a la mirada, lejos, en otro lugar, antes o después de soñar este sueño»<sup>119</sup>

Por otra parte, asistimos a la escena de un ajusticiamiento. En este sentido, guarda interesantes paralelismos con el relato «La mano» (aunque qué distintas aquí la mano y la caricia). Así se observa (además de en la importancia de la caricia y la mano en los textos) en «la portezuela del confesionario»<sup>120</sup> que recuerda la «portezuela»<sup>121</sup> de la cámara metálica; el «guillotinado por los hombros»<sup>122</sup> semeja al ajusticiado; el avanzar hacia el comulgatorio seguros de la condena en la pesadilla recuerda el final de «La mano», en el que el protagonista se dirige también a comulgar tras la confesión: «Minutos después,

114 *Ivi*, p. 51.

115 *Ivi*, p. 53.

116 *Ivi*, p. 59.

117 *Ivi*, p. 60.

118 *Ibidem*.

119 *Ibidem*.

120 VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 704.

121 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 60.

122 VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 704.

mecido por el órgano, avancé sacrílego entre las filas de los congregantes, seguro al cabo de mi condenación».<sup>123</sup>

La «portezuela» lateral de entrada y la de salida señalan nuevamente un rito de paso, en el que deben afrontar otra prueba: la separación (pues en el artilugio – de tanto sabor kafkiano- solo cabe una persona). Posee este rito un valor simbólico muy complejo. El comulgatorio se sitúa ante el altar, espacio del sacrificio (muerte y resurrección de Cristo): aquí será el lugar de muerte (y renacimiento) de la pareja. La comunión es el rito de unión del creyente con Cristo, mientras que aquí es el momento de unión entre los amantes:

Pero tu mano y la mía se fundían y tu cuerpo y el mío se iban haciendo un solo cuerpo que entró ligero en el interior del artefacto, donde el perito ejecutor nunca hubiera creído, me explicó, que pudieron haber jamás dos cuerpos. Al salir, tú sonreías; había una luz intensa y muchos espejos llenos de manos y de pájaros que multiplicaban tu figura, mientras el sueño mismo entraba entero dentro de otro sueño, en el que yo seguía sintiendo la continuidad de mi mano en ti.<sup>124</sup>

La unidad de los cuerpos por el eros trasciende todas las esferas de poder: en el comulgatorio mueren y vuelven a nacer, sellando una alianza perpetua. Esta alianza transforma los propios cuerpos, que llevan en sí al otro: por ello «sigue sintiendo la continuidad»<sup>125</sup> de la mano de la mujer, aun cuando no está junto a ella. Esta presencia le ayuda a cruzar el umbral de la puerta de la Sala C, entrando en el recinto del tribunal.

No puede extrañarnos que, tras el fragmento anterior, asistamos a la consumación de la noche de bodas, como simbólicamente se presenta la experiencia erótica en un hotel en Grecia: «Era la luz o la noche del ritual, del único posible. El himeneo».<sup>126</sup> Se trata de uno de los pasajes más intensos del libro, en el que el acto sexual se convierte en un ritual dionisiaco, donde todo se derrumba y se profana, en un descenso o hundimiento hacia el origen, burlando la muerte: el descuartizamiento del dios se une a un acto de profanación-consagración que en la mujer se descubre como la reaparición continua de la virginidad dentro del acto sexual. Todo confluye en el ciclo continuo de la muerte y la resurrección, el continuo renacimiento. Esta escena se contrapone a la muerte de «la Sibila del Hendor» (en quien quizá haya que leer a María Zambrano), como verdad frente a impostura.

No podemos comentar por extenso el capital fragmento décimo cuarto (publicado anteriormente como «El guardián del fin de los desiertos»), aunque es necesario señalar la función que cumple nuevamente en el desdoblamiento del yo que se muestra desde el inicio del libro, si bien ahora no aparece con rasgos tan sombríos. El yo ha de esperar pacientemente ese regreso de lo escondido, hacer el vacío para que en él entre lo oculto y se funda en un espacio «que no es espacio».<sup>127</sup>

Más adelante, al regresar a través de la memoria a la «casa grande» familiar, asistimos a un pasaje de la memoria colectiva, al arquetipo edípico (recuérdese la vinculación de este

123 *Ivi*, p. 705.

124 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., pp. 60-61.

125 *Ivi*, p. 61.

126 *Ivi*, p. 64.

127 *Ivi*, p. 74.

con la masturbación) que se encontraba encerrado en el inconsciente y que al fin se revela y encuentra su sublimación a través de la relación erótica:

Tú tienes un largo hierro en la mano cuya punta pones al rojo vivo en las llamas del hogar. Estabas en una casa grande con pasillos enormes donde no había nadie. La escritura se forma en los resquicios del día, en los musgos, en los depósitos secretos de la humedad. Al fondo de la casa había una gran sala donde estaba la madre. Al borde de su cuerpo interminable, un adolescente absurdo, desmañado, se masturbaba sin fin. Tenía una gran verga rosada y descapullaba con dificultad. La madre le iba descubriendo el glande con los dientes, mientras el gran órgano le entraba por la boca y las entrañas, ávido como estaba de hacerse reengendrar. Y así fue como, cuando yo te tuve, desprendías aquel irresistible olor a maternidad.<sup>128</sup>

El símbolo fálico que abre la cita anterior concluye en la violenta imagen de la madre devoradora (angustia de castración) que practica una felación a su hijo «con los dientes». El deseo de trascendencia (de volver a nacer o ser reengendrado) se cumplirá en efecto en la mujer, espacio de la materia-madre. Obsérvese cómo se cierra ahora un recorrido simétrico: la relación hija-padre (en la cual el protagonista sustituía a aquel); la relación hijo-madre.

En este descenso órfico a las distintas capas de la memoria, se han reflejado los vínculos paternos y los del amor (primera y segunda mujer), pero quedaría por afrontar la relación de descendencia, cuyo trauma significativo es la muerte del hijo: este encuentro tiene lugar en el décimo sexto fragmento. El pasaje es sin duda un descenso al infierno de la memoria personal que, sin embargo, concluye con el amanecer y el símbolo (ascensional) de la montaña. Parece el poeta descender al reino de la muerte: «Quizá estabas muerto. Quizá yo estaba muerto».<sup>129</sup> De allí debe rescatar (llevándolo en brazos) a su hijo, hasta depositarlo en su cama, en un gesto de amor redentor: el hijo aparece aquí como víctima (como cordero degollado), justo antes de que, en el siguiente fragmento, presente a la mujer primera habiendo asumido el papel de víctima que engendra otras víctimas. La espuma en los labios (del hijo) reaparecerá en las últimas líneas del libro: esto nos indica cómo en su proceso, el personaje va integrando y asumiendo los distintos símbolos que afronta en su trayecto.

Este proceso, según apuntamos, es de carácter alegórico. Por ello no debe extrañarnos que, junto con la superposición de momentos del juicio (con los que entra en conflicto), veamos la repetición ritual de determinadas escenas. El fragmento décimo séptimo podría servir de ejemplo, pues se abre con la repetición del recorrido del niño por el pasillo de la casa familiar, continúa con una escena sexual, regresa al trayecto en el pasillo que enlaza (mediante un procedimiento analógico) con el camino desde el confesionario (de nuevo el relato «La mano» de fondo) hacia la condenación, para derivar a la imagen de la primera mujer en el juicio y concluir nuevamente ante el conmutador de la infancia. Entre la secuencia del pasillo y la escena sexual media el recuerdo de la masturbación adolescente, que ahora confluye en el encuentro sexual donde se produce una verdadera creación de los amantes:

<sup>128</sup> *Ivi*, p. 77. Otro pasaje edípico en *ivi*, p. 88.

<sup>129</sup> *Ivi*, p. 80.

Todo tu aliento se contrae, no llega el hálito a la voz, mientras mi sexo entra lentamente por la humedad sin fin de tus paredes. Al término de la penetración hay un punto de absoluta quietud en el que los cuerpos se funden para que el hombre empiece a hacerse hembra y a la inversa, hasta que nace al fin de la quietud un ritmo entero y un cuerpo único se forma de la saliva y de la tierra confundidas.<sup>130</sup>

La mujer se ha convertido en la nueva casa materna, sin las connotaciones de violencia o poder que se adherían a las escenas edípicas o el halo de vergüenza y represión que destilaban las imágenes masturbatorias. En la relación sexual se encuentra el punto buscado de la reintegración: así se observa en el símbolo del andrógino y la creación del nuevo Adán (que contiene dentro de sí a Eva, y a la inversa). Frente a esta mujer, la primera es la figura alegórica de la víctima: siempre seca, siempre amargada, engendra y alimenta víctimas (como anti-madre). La víctima forma parte del triángulo dramático de Karpman, que tiende a convertirse en perseguidor con «una capacidad de agresión apenas concebible».<sup>131</sup> En este caso persigue y ataca al protagonista en el juicio. Este ha adquirido ya un carácter ritual o sagrado en el sentido de canalizador de la violencia social, según Girard, que busca una víctima expiatoria. Por ello también se identifica el protagonista con Orfeo, descuartizado por las ménades a las que había despreciado.

El vaciamiento de la memoria en el fragmento décimo noveno constituye el preámbulo para el poema órfico final, pues este vacío final culmina con unas líneas que evocan el episodio de Orfeo con Eurídice o la mujer de Lot: «Era como si alguien, desde detrás de ti, te hubiese tocado levemente en el hombro y tú te hubieras vuelto para ver y así hubieses quedado para siempre».<sup>132</sup> Señala la actitud del poeta, que se vacía para regresar con la palabra al lugar de muerte de la historia: «Escribir es como estar muerto y volver para ver los estragos del campo de batalla donde el propio cadáver yace».<sup>133</sup> Ciertamente, esta ha sido la actitud del narrador del proceso, al distanciarse de cuanto sucede e incluso verse desde fuera, nombrándose en tercera persona. El fragmento se ancla en un tiempo concreto que remite a la memoria histórica: el 14 de abril, los colores de los tulipanes que remiten a la bandera republicana. Pero es también el tiempo del renacer de la primavera, que se observa en los cuerpos de las mujeres y en la luz que «inunda a chorros las calles».<sup>134</sup>

Mientras se repite como estribillo «Orfeo sono io», perteneciente al acto tercero de la ópera de Monteverdi (diálogo del cantor con Caronte), el símbolo central del pasaje es «el cuerpo enorme de un atún [que] reina sobre el mercado».<sup>135</sup> Se trata del símbolo del pez (arquetipo del sí-mismo) que se muestra en su forma sacrificial: expuesto a la mirada de todos y descuartizado, al igual que hemos visto al protagonista durante el proceso judicial. Si antes se igualaba al lagarto con un dios, ahora se afirma sin duda alguna la divinidad del atún («celeste atún»), por su poder como psicopompo:

130 *Ivi*, p. 84.

131 *Ivi*, p. 85.

132 *Ivi*, p. 94.

133 *ivi*, p. 95. Recuérdese el libro de Talens *Orfeo filmado en campo de batalla* (1994) y la película de Antonio Maenza de 1969.

134 *Ibidem*.

135 *Ivi*, p. 96.

*Orfeo sono io.* El atún es un dios. Podría llevarnos sobre el lomo sangriento al ciego reino de las sombras. [...] Los dioses, inexpertos en muertes, mueren así, enormes y tendidos entre las mercaderías y las frutas. [...] Es necesario ir apartando con extremo cuidado los despojos, contar los muertos, encomendarlos a sus dioses, que serán a su vez despedazados. Por las bocas del desagüe, a lomos de un atún muerto, se llega al país de los cimerios, donde acuden al ritual Tiresias el tebano, que fue hombre y mujer y vivió siete generaciones [...].<sup>136</sup>

Y, en efecto, el cuerpo del atún opera en el poeta el descenso al infierno, enlazando con el canto XI de la Odisea, cuya catábasis (contada por el propio Ulises en el texto griego) se recrea sintéticamente al final de *Palais de Justice*: la fosa que se cava, el ritual por el que «se vierte en ella hidromiel y luego vino y agua pura al fin»,<sup>137</sup> la sangre de las reses sacrificadas, el grupo de esposas de héroes que acuden a Ulises (en el texto de Valente se suprime el resto de sombras, pues lo crucial es la imagen de la mujer), la espada que se blande para evitar que se acerquen «las inanes sombras».<sup>138</sup> Sin duda, el riesgo del descenso es «ser, al cabo, comido por los muertos que no tienen memoria».<sup>139</sup> En efecto, las sombras que se convocan en esta aventura (que el libro constituye) pueden volver a poseer, a vampirizar las fuerzas del personaje, introduciéndolo en su círculo de muerte: recuérdese la contraposición del camino de muerte (dama del proceso) frente a la elección de la vida (relación del eros). Igualmente se opone la palabra inspirada y verdadera, frente a la anciana falsaria (tal vez figura alegórica con un eco zambraniano como base histórica). Se explica así (en la negativa a que las sombras beban sangre, cobren cuerpo y hablen, pues podrían apoderarse nuevamente de su víctima), la forma poética expresionista que preside la descripción del juicio: personajes alegóricos, exagerados o deformados, que no toman la palabra. Mediante este conjuro poético (y a pesar del peligro) el héroe ha de descender, pues es él mismo quien está en el reino de las sombras, toda una parte de él es presa de la muerte, como afirma repitiendo en una *variatio*: «Has venido hasta aquí como quien vuelve al campo de batalla donde su propio cuerpo yace».<sup>140</sup>

El espejo reaparece al fin como el medio a través del cual comparecen los muertos:

Viste al mirarte en el espejo a alguien que tenía tu imagen y que no eras tú y que te sonreía mientras tú llorabas. Luego el espejo se llenó de sangre. Bebe, dijiste, y al mirar de nuevo viste en tu rostro el rostro de tu padre.<sup>141</sup>

Al beber la sangre, se revela dentro de sí su padre. Pero este no juzga ni censura, sino que sonríe, como sonreía la mujer en el sueño, tras pasar al otro lado del aparato de ejecución situado en el comulgatorio. Se trata de la fase de reconciliación con el padre que no puede dejar de recordarnos el reencuentro de Eneas y Anquises, en el que este anima al héroe al mostrarle su futuro. Resulta interesante señalar que Ulises llora en dos ocasiones en su visión: al escuchar la muerte de Agamenón a manos de su esposa y ante su pregunta

136 *Ivi*, pp. 96-97.

137 *Ivi*, p. 97.

138 *Ibidem*.

139 *Ibidem*.

140 *Ibidem*.

141 *Ibidem*.

sobre si su hijo está vivo o muerto. El dolor, el sentimiento de culpa, la angustia<sup>142</sup> y la crisis motivan la imperiosa necesidad de penetrar en las sombras, de rescatar lo muerto y buscar la reintegración. Los compases finales del libro regresan a los motivos del descenso al infierno, yuxtaponiéndose bajada y ascensión, en este caso extraídos del libro VI de la *Eneida*: la posesión divina de la Sibila, las dos palomas que con su vuelo señalan la rama dorada necesaria para descender.

El descenso no se produce solo, pues «hay otra mano que [lo] lleva». Se trata de la mano que ha aparecido durante el libro: la mujer que le permite traspasar el umbral (como Beatriz a Dante).<sup>143</sup> La prohibición de mirar atrás se convierte en orden inversa: arremeter y afrontar las sombras que lo amenazan. Tras la ocultación ha llegado el momento de la batalla que, al terminar con las sombras, acerca la resurrección, el nuevo comienzo de la vida. Así se manifiesta en el renacer de los árboles y la transparencia de los cuerpos (que recuerda «Muerte y resurrección», poema final de *Mandorla*): «el incipiente verde de los árboles, la súbita transparencia tibia de los cuerpos».<sup>144</sup> Este descenso reintegrador es el propio libro que leemos, pero para comenzar es necesario esperar a que termine la voz inspirada de la Sibila (palabra del dios que toma carne en el cuerpo de la mujer), al igual que Eneas espera para hablar a que ella concluya su rapto: «Ut primum cessit furor et rabida ora quierunt, / incipit Aeneas heros».<sup>145</sup>

Y entonces da comienzo el canto, esa inmersión en la memoria biográfica, pero también arquetípica y material que se despliega desde el primer fragmento. En este descenso al infierno, el poeta ha de afrontar los fantasmas pretéritos, la maquinaria de la ley y los enemigos interiorizados en su propia conciencia. Para ello cuenta con el poder del eros arraigado en la memoria (la presencia de la mano que baña todo su cuerpo): el eros abre a un espacio fuera del tiempo donde el hombre alcanza la reunificación. Esta es la verdadera iniciación del héroe, que se inicia en un espacio de iluminación donde la palabra toma carne y transfigura lo vivido, recreándolo.

142 Cfr. VALENTE, *Diario Anónimo*, cit., p. 206: «19 de diciembre de 1980. La infelicidad de mi familia me produce angustia. ¿Hice yo todo lo necesario para que ellos fueran felices?»

143 En el poema «Umbral», de *Mandorla*, es la madre quien tiende la rama dorada. Cfr. VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 419.

144 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 98.

145 PUBLIO VIRGILIO MARÓN, *Obras completas*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 604.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARAGON, LOUIS, *La Grande Gaité / Tout ne finit pas par des chansons*, Paris, Gallimard, 2019. (Citato a p. 81.)
- DÍAZ GAMBOA, SANDRA LUCÍA, *La estética de la disolución y la infinierversión en la poesía de J. A. Valente*, en «Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica», XXI (2012), pp. 459-483. (Citato a p. 97.)
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, MANUEL, *Análisis integral de la narrativa de José Ángel Valente*, Tesis de Doctorado, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2001. (Citato a p. 96.)
- FLETCHER, ANGUS, *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Madrid, Akal, 2002. (Citato a p. 88.)
- GALCERÀ PADILLA, DAVID, *Primo Levi y la Zona Gris*, Tesis Doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2014. (Citato a p. 80.)
- GARCÍA CANDEIRA, MARGARITA, *Justicia, amor y disyunción en Palais de Justice (2014), de José Ángel Valente*, en «Revista de Literatura», LXXXI/161 (2019), pp. 227-253. (Citato alle pp. 80, 82, 88.)
- GHYKA, MATILA, *Le Nombre d'or. II: Les rites*, Paris, Gallimard, 1931. (Citato a p. 84.)
- GUÉNON, RENÉ, *El simbolismo de la cruz*, Barcelona, Sophia Perennis, 2003. (Citato a p. 85.)
- JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN, *Obra poética*, Madrid, Espasa, 2005. (Citato a p. 93.)
- JUNG, CARL GUSTAV, *Recuerdos, sueños, pensamientos*, Barcelona, Seix Barral, 2003. (Citato a p. 93.)
- LEVI, PRIMO, *Si esto es un hombre*, Barcelona, Muchnik Editores, 2002. (Citato a p. 80.)
- LÓPEZ CASTRO, ARMANDO, *Lectura de José Ángel Valente*, León, Universidad de León-Universidad de Santiago de Compostela, 1992. (Citato a p. 95.)
- LOPO, MARÍA, *Valente en París: Fragmentos recuperados*, en CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, TERA BLANCO DE SARACHO y MARÍA LOPO, *Valente vital (Ginebra, Saboya, París)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2014. (Citato a p. 80.)
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, GEMMA, *El concepto de duración: la duración como fundamento de la realidad y del sujeto*, en «Revista General de Información y Documentación», 6-1/1 (1996), pp. 291-311. (Citato a p. 86.)
- PAREDES BERTAGNOLLI, ELSA MARIA, *Valente y Durerro: la narración sumergida de «Una antigua representación»*, en *Le forme del narrare: nel tempo e tra i generi*, ed. por GIOVANNA FIORDALISO, ALESSANDRA GHEZZANI y PIETRO TARAVACCI, Trento, Università degli Studi di Trento. Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2017, vol. II, pp. 255-268. (Citato a p. 93.)
- PEINADO ELLIOT, CARLOS, *Unidad y Trascendencia. Estudio sobre la obra de José Ángel Valente*, Sevilla, Alfar, 2002. (Citato a p. 86.)
- PRADEL, STEFANO, *Escribir en/de los cuerpos: erotismo y metapoética en José Ángel Valente*, en «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», X (2018), pp. 93-114. (Citato a p. 90.)
- RODRÍGUEZ FER, CLAUDIO (ed.), *José Ángel Valente*, Madrid, Taurus, 1992. (Citato a p. 95.)

- *Valente en Galicia: Quedar para siempre*, en *Valente vital (Galicia, Madrid, Oxford)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2012. (Citato alle pp. 91, 94.)
- VALENTE, JOSÉ ÁNGEL, *Diario Anónimo*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2011. (Citato alle pp. 84, 88-90, 103.)
- *Obras completas I. Poesía y prosa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006. (Citato alle pp. 84, 91, 92, 96, 98, 99, 103.)
- *Obras completas II. Ensayos*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, pref. de CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008. (Citato alle pp. 81, 87, 92, 93.)
- *Palais de Justice*, pref. de ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014. (Citato alle pp. 79-103.)
- VIRGILIO MARÓN, PUBLIO, *Obras completas*, Madrid, Cátedra, 2003. (Citato a p. 103.)

## PAROLE CHIAVE

José Ángel Valente; *Palais de Justice*; Orfeo; alegoría; eros; ley; expresionismo; símbolo.

## NOTIZIE DELL'AUTORE

Carlos Peinado Elliot es profesor titular del Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Sevilla. Ha publicado las monografías *Unidad y trascendencia. Estudio sobre la obra de José Ángel Valente y Tras la huella de María Zambrano. Lo sagrado en la generación poética del 70 (Sánchez Robayna, Colinas, Maillard, Janés y C.A. Molina)* y editado con un amplio prólogo la obra poética completa de Manuel Ruiz Amezcuca. Ha coordinado el volumen *Tendencias estéticas y literarias en la cultura contemporánea*.

Es autor de varios estudios sobre la obra de José Ángel Valente: “El simbolismo religioso en *Tres Lecciones de Tinieblas*: la cruz y la rueda” en *El guardián del fin de los desiertos*; “La Influencia de Böhme en *Tres Lecciones de Tinieblas*: ”Alef” y ”Bet””, en *Pájaros Raíces*; “Un Viaje Iniciático al Origen: el Poema ”He”” en *Presencia de José Ángel Valente*; “La Cábala cristiana en Valente” en *Cuadernos Hispanoamericanos*; “Arquitectura y Fragmento. Análisis de *El Fulgor* de José Ángel Valente” en *Revista de Literatura*; “La Alteridad en Eliot y Valente: en torno a ”Little Gidding” y *El Fulgor*” en *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*; ”Algunos apuntes sobre la influencia de Cernuda en Valente” en *Ínsula*.

Entre otros, ha estudiado las obras de Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego, Andrés Sánchez Robayna, Luis García Montero o Leopoldo María Panero. En Siruela ha editado y anotado el libro de Agustín Andreu, *El Logos alejandrino*.

[cpeinado@us.es](mailto:cpeinado@us.es)

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

CARLOS PEINADO ELLIOT, *Descenso órfico y batalla discursiva en Palais de Justice*, de José Ángel Valente, in «Ticontre. Teoría Texto Traducción», XII (2019), pp. 79–106.

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.

## MÁSCARAS DEL DESAMOR: NOTA A *PALAIS DE JUSTICE*

STEFANO PRADEL – *Università di Trento*

Esta breve nota quiere señalar la relación entre sujeto y erotismo en *Palais de Justice* de José Ángel Valente (2014). En esta obra, el autor se enfrenta a una distinta e inesperada prueba de su propia coherencia ético-estética. El sujeto lírico cuestiona su propia identidad mientras observa su propia radical disolución, a la vez que intenta recuperar su propia autonomía con respecto al otro.

This brief note aims to point out the relationship between subject and eroticism in *Palais de Justice* by José Ángel Valente (2014). In this book, the author faces a new and different challenge to his own ethical-aesthetical coherence. The poetic subject questions his own identity while observing his own radical dissolution, at the same time as it tries to recover its own autonomy from to the other.

*Palais de Justice* es un conjunto de narraciones de carácter «antiargumental»<sup>1</sup> que Valente escribe, a partir de la segunda mitad de los Ochenta, a raíz del proceso de divorcio de su primera esposa. Se trata del relato de este acontecimiento o, mejor dicho, del relato que este acontecimiento desencadena, puesto que el texto en cuestión no deja de ser una fiable muestra de la ya madura estética de Valente. Por tanto, a pesar del innegable trasfondo biográfico, el poeta no renuncia a una investigación radical de las posibilidades de la palabra poética, volviendo a interrogarse sobre la subjetividad, la memoria, el conocimiento y la relación con el otro.

Este cuaderno de prosas, que toma la forma de una extensa y fragmentaria narración, se publica póstumo e integralmente en 2014 tras cumplirse algunas condiciones señaladas por el poeta,<sup>2</sup> aunque ya aparecieran anteriormente algunos *excerpta* en distintas revistas. La historia editorial de esos fragmentos se recoge en una breve y exhaustiva nota al final del primer volumen de las *Obras completas*.<sup>3</sup> Cabe señalar cómo el autor, en estas publicaciones, atribuye un título a tres de los fragmentos, quizás para reforzar la autonomía de los mismos, recurso que se pierde en la edición integral de 2014. Así, *El guardián del fin de los desiertos* (pp. 883-885 de las *Obras Completas I*) corresponde al “capítulo” que aparece en las páginas 71-74 de la edición definitiva; *Interior con figura sola* (pp. 887-889) aparece en las páginas 79-82 y, por fin, *Cuatro fragmentos* (pp. 889-896) en las páginas 19-21, 23-27, 29-31 y 37-40.

<sup>1</sup> El término es de Fernández Rodríguez (MANUEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, *El tejedor de redes. Análisis integral de la narrativa de José Ángel Valente*, Ourense, Diputación provincial de Ourense, 2007) al referirse a la prosa narrativa valentiana y lo emplea, con respecto a *Palais de Justice*, Andrés Sánchez Robayna (JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Palais de Justice*, pref. de ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014, p. 5).

<sup>2</sup> Para profundizar en los aspectos biográficos de la cuestión, que aquí no nos interesan, remito a cuanto escribe Sánchez Robayna en su *Prólogo* y en la introducción de las *Obras Completas I* (JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Obras completas I. Poesía y prosa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006, pp. 45-46). Sobre las vivencias de Valente en esa misma década se remite al relativo capítulo del segundo volumen del estudio biográfico *Valente vital*: CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, TERA BLANCO DE SARACHO y MARÍA LOPO, *Valente Vital (Ginebra, Saboya, París)*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC, 2014.

<sup>3</sup> VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 926.

Ya en el pasado, Valente había publicado entregas parciales de obras en marcha, como en el caso de *Cántigas de alén* o del póstumo *Fragments de un libro futuro* (en una edición de 1994 titulada *Nadie*). Sin embargo, en el caso de *Palais de Justice*, la decisión de publicar tan solo parte del conjunto de prosas se debe más bien a un acto de autocensura, para no comprometer ulteriormente las ya complejas relaciones con su entorno familiar.

A pesar de que este libro lleve ya unos cinco años publicado, aún no contamos con una amplia bibliografía crítica que se haya adentrado de forma sistemática en las cuestiones que el texto trae a colación. Y estas no son pocas, ya que *Palais de Justice* representa un logrado espacio de experimentación formal y de puesta en tela de juicio de algunos de los valores ético-estéticos de la escritura de Valente, de forma especial por lo que concierne la relación con la experiencia empírica en la base de la labor poética. Esto se debe, quizás, precisamente a la aparente cercanía del texto al hecho biográfico o al hecho de que la producción “narrativa” de Valente esté menos valorada con respecto a su producción lírica y ensayística.

A raíz de esta premisa, se trata de una estupenda ocasión para revitalizar el debate acerca de este texto, pasado quizás desapercibido a la mayoría de los lectores y de los críticos. La presente nota quiere profundizar en las dos cuestiones principales que señala, de forma muy acertada, Sánchez Robayna en su *Prólogo*, es decir, el tema de la representación del sujeto (y su relación con lo autobiográfico) y el tema erótico (el «envés del arrebatado amoroso», como lo define). Se trata, por lo tanto, de una tentativa de adentrarse, por estos umbrales señalados, en la compleja diferencia (y esencial coherencia) de este texto con respecto a la obra valentiana, con la esperanza de poder trazar unos puntos de apoyo sólidos para futuras investigaciones que se dediquen al análisis de los recursos narrativos empleados por el poeta gallego (la fragmentación, por ejemplo, o la elipsis y las discontinuidades temporales), la construcción lírica y la desestructuración de los géneros (la presencia de lo absurdo y de lo onírico) o la crítica social (el pesimismo frente a las instituciones y a los individuos), entre otros.<sup>4</sup>

## I MÁSCARAS

La cuestión del sujeto lírico y de su disolución es sin duda central a lo largo de la poética y de la estética valentianas. Esto, acompañado de las extensas reflexiones críticas del poeta en su obra ensayística, sitúa su escritura dentro de la gran poesía europea de la segunda mitad del siglo XX. El rechazo a lo biográfico y la identificación con la esencial alteridad de la escritura son temas tratados profusamente tanto en la obra de creación como en la obra crítica (a veces imposibles de distinguir) de Valente, que hizo de la deconstrucción del sujeto empírico el necesario punto de partida para una poesía libre de las falacias y las falsificaciones de lo biográfico.<sup>5</sup>

4 Se señala el reciente estudio, que trata la relación entre orden legislativo y amor (lo cual tocaría el tema de la crítica social, por así llamarla), de MARGARITA GARCÍA CANDEIRA, *Justicia, amor y disyunción en Palais de Justice* (2014), de José Ángel Valente, en «Revista de Literatura», LXXXI/161 (2019), pp. 227-253.

5 Por lo que concierne *Palais de Justice*, muy acertado es el fragmento de *Notas de un simulador* que dice: «Disidencias, formas persistentes de aparición del otro, que denuncian la irreparable vaciedad de sí mismo» (JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Obras completas II. Ensayos*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, pref. de

Por lo que concierne a *Palais de Justice*, la cuestión del sujeto no nace tanto de una necesidad estética intrínseca e interna, sino más bien a raíz de una disolución forzada y ajena, puesto que la integridad del sujeto se ve atacada por agentes exteriores. Entendemos con esto la violencia lingüística desencadenada por el proceso de ruptura sentimental y la consiguiente ocupación del espacio del conflicto privado por parte de las instituciones públicas. El resultado es una kafkiana asunción de una –relativamente, en este caso– amorfa culpabilidad originaria, cuya resolución o absolución implica resolver el problema de la existencia o de la inexistencia del sujeto que, en este caso, están vinculadas a la cesación de la relación con el otro: «Señores, los aquí sentados dicen desamarse, haberse desamado, haber destruido entre ellos los amasijos del amor. ¿Quién es el culpable?». <sup>6</sup>

Consecuentemente, por una parte, la supuesta narración que sustenta la identidad del sujeto se pone en tela de juicio cuando a esta le oponen múltiples y hostiles narraciones ajenas («Extraña biografía la que ahora habían escrito de ti»), <sup>7</sup> y que el sujeto no llega a reconocer como propias. Por otra, el yo lírico emprende un viaje en la memoria para restablecer los lindes de la identidad de sí mismo y del otro, así como para otorgarle significado al presente y librarse, si es posible, de la culpa («Debía él recomponer su vida pasada, fundamentar sus argumentos, probar sus actos improbables»). <sup>8</sup>

En el proceso de reminiscencia la escritura permite una parcial (y siempre falaz) reconstrucción de los hechos logrando, sin embargo, una multiplicación de las máscaras identitarias, que actúan como personajes autónomos alejados, ya desde el principio, del plano empírico puesto que llegan a existir tan solo en el espacio de la escritura:

Has venido hasta aquí como quien vuelve al campo de batalla donde su propio cuerpo yace. Lo más terrible es ser, al cabo, comido por los muertos que no tienen memoria. Viste al mirarte en el espejo a alguien que tenía tu imagen y que no eras tú y que te sonreía mientras tú llorabas. Luego el espejo se llenó de sangre. Bebe, dijiste, y al mirar de nuevo viste en tu rostro el rostro de tu padre. <sup>9</sup>

El resultado es una «prosa centrífuga», la expresión de una esencial incertidumbre, de una fragmentación de la identidad que queda desmoronada hasta desaparecer. A menudo el yo lírico se contempla en los espejos para buscarse a sí mismo y lo único que encuentra es la imposibilidad de dialogar, para reintegrarse, con el otro-sí mismo que la propia escritura y las narraciones ajenas le proponen («Me miré en el espejo; no me vi. Vi el rostro de mi padre, que me miraba como si fuera yo»). <sup>10</sup>

---

CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008, p. 457). En este sentido, *Notas de un simulador* sigue siendo el mejor resumen del pensamiento metapoético valentino, véase STEFANO PRADEL, *Epifanías al margen. Notas de un simulador de J. Á. Valente*, 2, en «Orillas» (2013), pp. 1-10. Siempre sobre la cuestión del sujeto se señalan MANUEL CASANOVA FERNÁNDEZ, «Para decir la palabra yo»: Una reflexión sobre la subjetividad en la obra de José Ángel Valente, en «Revista de Literatura», CXXXIX (2008), pp. 187-221 y STEFANO PRADEL, *Escribir en/de los cuerpos: erotismo y metapoética en José Ángel Valente*, en «Ticontre. Teoría Testo Traduzione», x (2018), pp. 93-114, pp. 287-296.

6 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 33.

7 *Ivi*, p. 37.

8 *Ivi*, p. 34.

9 *Ivi*, p. 97.

10 *Ivi*, p. 23.

Con respecto a la escritura lírica de Valente, que se funda en la sustitución del sujeto empírico con la alteridad de la escritura, *Palais de Justice* presenta una diferencia parcial. Esta alteridad tan preponderante en otros contextos, manifiesta aquí su faceta negativa en un grado máximo, puesto que subyace en todo el texto el anhelo de reconstituir una identidad que lidie con la culpabilidad de la cual el sujeto ha sido imputado. El otro (el sí mismo que las narraciones ajenas construyen) es un indeseado, es la variable que impide resolver la ecuación de la identidad y de la verdad. De su conciliación con el sujeto depende la posibilidad de la salvación frente a las acusaciones:

Oscura filtración de lo otro. No te reconozco. No sé quién eres tú. Te borro. Vuelves con tu continuo e inexorable interrogar. La apuesta está perdida de antemano, pues yo no sé quién soy. Dímelo tú si puedes, al borde de este abismo donde una sola pregunta más nos precipitaría en el vacío para siempre.<sup>11</sup>

El Otro es el personaje principal de este conjunto de prosas, tanto cuando se refiere a sí mismo, como cuando se refiere a otro individuo distinto.<sup>12</sup> Su forma de existir es parasitaria con respecto a lo biográfico a la vez que pertenece a un territorio puramente literario, ya que se trata de una construcción lingüística. Al moverse entre los pliegues de la realidad, al ocupar el espacio entre lo factual y la ficción, trasciende las fronteras que existen entre los dos y los pone a ambos en tela de juicio: «El problema era el otro. [...] En realidad, tú eras el único indicio de que él existía. Su única prueba. Sólo en función de ti era él ausencia, hueco, rumor de haber estado».<sup>13</sup>

No hay orden posible en la cronología de los hechos, ya que se trata de tiempos múltiples que sustentan múltiples máscaras que se solapan unas con otras y que se contradicen entre sí. De ahí la estructura caótica y fragmentaria de la narración de *Palais de Justice*, donde es corriente el continuo cambio de sujeto y de objeto en la narración, con una ambigüedad de atribución de los roles de pasividad y actividad, así como de la relación sujeto-objeto o de hablante-oyente. Primera, segunda y tercera personas singulares se intercambian a menudo a lo largo de la misma página para referirse al mismo sujeto, mientras que el objeto de la enunciación (el tú, el otro), no llega, a pesar del trasfondo biográfico, a definirse por completo o de forma unívoca, dejando al contexto la responsabilidad de señalar la naturaleza de ese otro al que la escritura se refiere. Emblemática, en este sentido, es la escena en la cual acusado y acusador se encuentran uno frente a otro alrededor de una mesa, sin entendimiento recíproco, para luego cambiarse de posición y asumir el rol opuesto, en un proceso de intercambio continuo e infinito.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 39.

<sup>12</sup> A lo largo del libro, el Otro, a raíz del trasfondo biográfico del cual se alimenta, mantiene cierta ambigüedad, que llega a definirse tan solo por el contexto narrativo del que surge. Por un lado, recoge las múltiples máscaras del sujeto lírico, fracturado por la palabra ajena, que el poeta, en este ejercicio de reconstrucción de la memoria, intenta reconciliar. Por otro, se refiere a su propia pareja (especialmente dentro de las reminiscencias sentimentales y eróticas), sin dejar claro si se trata de la primera o de la segunda mujer del poeta. En este segundo caso, la atribución factual de la identidad biográfica no resulta preponderante, puesto que considero más interesante evaluar la escritura erótica de este texto dentro del conjunto de la obra que Valente iba desarrollando en la misma época.

<sup>13</sup> VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 71.

<sup>14</sup> *Ivi*, pp. 49-52.

La representación diegética de *Palais de Justice* toma la forma de una función dramática, abundando las referencias a recursos de la puesta en escena teatral, como «el foco perseguidor»,<sup>15</sup> por ejemplo, que apunta constantemente al imputado o cuando el proceso de canibalización por la justicia se figura como una proyección sobre pantalla («Así pues abrió y entraron con el equipo y los materiales necesarios, que él ya conocía. Instalieron las pantallas donde una vez más iban a proyectar sus venas, sus arterias, sus pequeños latidos tenues como pájaros a punto de extinción»).<sup>16</sup> El Tribunal de Justicia es un verdadero escenario, sobre el cual, al fin y al cabo, se debate la existencia del sujeto y su relativa conducta («Escueta plataforma de teatro, la Sala C. Ahora, cuando escribo, he de volver a ella»).<sup>17</sup> Frente a la enajenación proporcionada por las múltiples narraciones, el sujeto asume, por una parte, su pasividad («me doy cuenta de que mi posición me convierte irremediabilmente en un espectador»),<sup>18</sup> por otra la radical alteridad de su existencia con respecto a sí mismo, convirtiéndose en un actor que tiene que autorrepresentarse («Entró. Midió todos sus gestos», «No lo habría hecho mejor un actor, se dijo»).<sup>19</sup>

De la misma manera, el sinfín de personajes con el cual interactúa se esboza como un conjunto de *dramatis personae*, sin nombres propios y caracterizados de forma escueta, irónica y mordaz: la Madame acompañada de un desfile de personajes «presentados en términos de oscuridad, de recelo doliente que se retroalimenta con su propio rencor»;<sup>20</sup> el Monsieur le President (que encarna la máquina sin rostro de la burocracia justiciera); los abogados (ineptos animales de presa que corroen el lenguaje), o incluso el niño (proyección de la infancia del sujeto), entre muchos otros. Emblemática, en este sentido, es la trasfiguración surrealista del psiquiatra, el Dr. Derrisoar (único personaje al cual se le dedica un mínimo de descripción) que le presenta como «un hombre de exquisita compostura y de asombrosa objetividad. Para evitar todo deslizamiento, había dejado de utilizar su propia voz. Llevaba incrustada en el estómago, y para todo uso, una grabación». <sup>21</sup>

## 2 DESAMOR

Más allá de las cuestiones relativas a la fragmentación del sujeto por medio del lenguaje y de las narraciones (ya sean contrarias o complementarias), un nivel distinto de disolución de la identidad individual se logra en el ámbito de lo sentimental y, de forma más radical, de lo sexual. La unión con el otro supone un abandono de sí mismo, noción esta que resulta fundamental para entender el ciclo lírico de *Mandorla*, por ejemplo, y la relativa evolución de la estética valentiana de la «retracción». <sup>22</sup>

15 *Ivi*, p. 34.

16 *Ivi*, p. 92.

17 *Ivi*, p. 47.

18 *Ivi*, p. 46.

19 *Ivi*, p. 57.

20 MARTA AGUDO, José Ángel Valente, *Palais de Justice*, en «Campo de Agramante», XXII (2015), pp. 143-146, p. 143. En la página siguiente Agudo alude también al panteón de inverosímiles personajes y el papel que desempeñan en juzgar al imputado.

21 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 70.

22 Sobre la evolución del tema erótico en la escritura de Valente véase PRADEL, *Escribir en/de los cuerpos: erotismo y metapoésia en José Ángel Valente*, cit.

El desamor, en su operación de puesta en tela de juicio de la realidad, participa en una disgregación nefasta tanto de la identidad del individuo (o, mejor dicho, de la identidad compartida con el otro) como de la memoria, corroída por el cambio, en sentido opuesto, del sentimiento amoroso. El poema *Tres devoraciones*, que aparece en *Material memoria* (cuya época coincide con el inicio del proceso de divorcio), ejemplifica de forma clara esta fracturación repentina de la identidad y la consiguiente multiplicación de las máscaras. El deslizamiento entre las personas gramaticales y su superposición se ve de forma negativa, asociada a la muerte del *yo*, puesto que ya no es posible determinar los perfiles de cada individuo, de manera que la tensión unitiva, que suele ser positiva («Pero tu mano y la mía se fundían y tu cuerpo y el mío se iban haciendo un solo cuerpo»),<sup>23</sup> se convierte en fuerza de destrucción:

### TRES DEVORACIONES

#### I

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.

#### II

Él te devora a ti, tú  
    me devoras, yo  
te devoraría a vosotros mientras  
un muerto inacabable nos devora  
que abre feliz autófagas sus fauces.

#### III

Y cuidadosamente puso  
    sobre la flor sin fin de mi cadáver  
su inalterable luz  
–oh muerte,  
dónde está tu victoria.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 60.

<sup>24</sup> VALENTE, *Obras completas I*, cit., pp. 380-381.

En *Palais de Justice* los distintos niveles de disolución del sujeto coinciden en lo empírico solapándose: el juicio de las autoridades nace en seno al desamor, naturalmente, de manera que la fracturación por el lenguaje nace previamente dentro de una fracturación con el otro. Sin embargo, dentro del espacio textual estas dos fuerzas disgregativas se alternan complementándose y viniendo a ser, al fin y al cabo, manifestaciones de un mismo centro de-generativo del sujeto. La asunción de la imposibilidad de representarse de forma unitaria por medio del lenguaje se refleja en la figuración del otro y de la relación con el otro, el cual reivindica su radical alteridad (y a veces, oposición).

La relación que se instaura entre erotismo y sujeto en *Palais de Justice* pertenece a un ámbito de reflexión poética y de realización estética parcialmente distinto con respecto a la escritura lírica de esa misma década, imbricada de espiritualidad y de metapoésía. Esto se puede averiguar, de forma especial, en la descripción de las escenas eróticas presentes a lo largo de la obra, cuyo léxico y pormenorización intentan recuperar el impacto que las vivencias han dejado en la memoria del sujeto lírico. Hay cierto grado de violencia y ternura, sordidez y romanticismo, según el contexto del que brota el recuerdo (o del otro al que las escenas se refieren), puesto que la imposible restauración de la identidad de uno mismo pasa necesariamente por la investigación de la memoria, aunque el referente empírico (el tú al cual el yo lírico se refiere), no se puede atribuir con certidumbre. Se trata de una explícita tensión hacia el origen para recolectar fragmentos de un tiempo pasado que ahora se ha vuelto contra sí mismo («el tiempo se desmoronaba en inasibles fragmentos, islas, que ya nada ni nadie volvería a unir»).<sup>25</sup> En la siempre falaz narración de la memoria se encuentra la posibilidad de sobrevivir al despliegue destructivo de un presente que ha quedado en ruinas:

Y tú, bajo la mirada quimérica de los acusadores, recordabas aquel pasillo prolongado, el cuerpo joven que por él avanzaba, el pelo entreverado que seguía en el aire el movimiento del andar, el traje claro, ajustado, ceñido, corto, la belleza del rostro, el cuello, su blancura. Habías reconstruido esa imagen muchas veces, después de haberos ya amado mucho. La primera imagen de ella que te habitó.<sup>26</sup>

Y también:

La primera vez que te acaricié, los cucos cantaban enloquecidos en el bosque. Te pedí permiso. llevabas una falda muy larga. Busqué primero tus tobillos, luego la pierna, la suave redondez de tus rodillas. Me quedé en tus muslos, tibios, tensos, en su interminable longitud. Tu mano vino hacia los míos. Los cucos cantaban por el aire.<sup>27</sup>

En el siguiente pasaje, por ejemplo, el sujeto lírico vuelve a la memoria de su iniciación sexual durante la adolescencia, marcada por el soliloquio del onanismo y por una atracción visceral por el placer. La escritura alcanza un explícito nivel simbólico que linda con lo onírico, presentando una imagen turbadora de tipo surrealista:

<sup>25</sup> VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 24.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 26.

Al fondo de la casa había una gran sala donde estaba la madre. Al borde de su cuerpo interminable, un adolescente absurdo, desmañado, se masturbaba sin fin. Tenía una gran verga rosada y descapullaba con dificultad. La madre le iba descubriendo el glande con los dientes, mientras el gran órgano le entraba por la boca y las entrañas, ávido como estaba de hacerse reengendrar. Y así fue como, cuando yo te tuve, desprendías aquel irresistible olor a maternidad.<sup>28</sup>

Compárese ahora una escena análoga que figura en el poema *El pecado* de *La memoria y los signos*, donde el mismo tema se trata de forma radicalmente distinta, mucho más alusiva y con cierta carga de crítica social:

### EL PECADO

El pecado nacía  
como de negra nieve  
y plumas misteriosas que apagaban  
el rechinar sombrío  
de la ocasión y del lugar.

Goteaba exprimido  
con un jadeo triste  
en la pared del arrepentimiento,  
entre turbias caricias  
de homosexualidad o de perdón.

El pecado era el único  
objeto de la vida.

Tutor inicuo de ojerosas manos  
y adolescentes húmedos colgando  
en el desván de la memoria muerta.<sup>29</sup>

Quizás la verdadera construcción de un espacio íntimo, refugio último del sujeto que ha sido arrebatado de su propia narración por la violencia institucional y del otro, pase por esta discrepancia con la escritura “pública” (permítaseme un uso ampliado e impropio del término) practicada por Valente en esa misma época. Me refiero a los poemas de la primera sección de *Mandorla*, pero también a *El fulgor* e incluso a algunas prosas de *No amanece el cantor*. La delicada y enrarecida descripción del acto sexual de esos poemarios encuentra en este cuaderno de prosas la posibilidad de expandirse explorando, a través de un léxico más explícito y detallado, también su faceta más carnal y posiblemente destructiva:

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 77.

<sup>29</sup> VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 137.

Los cuerpos eran el deseo de conocer o de extenderse. Porque él sólo conocía entonces su cuerpo, creía sólo conocer su cuerpo. Las sábanas chorreaban semen, el semen desbordaba las ventanas, resbalaba sin desprenderse de sí mismo, como una cola espesa que llegaba hasta el suelo y por la que subían luego las hormigas.<sup>30</sup>

Y también:

Tú estabas en el coche enteramente tendida hacia atrás. Era en el filo del otoño, en una ciudad del sur, en la noche. Sentía tu respiración jadeante, la violencia de la sangre en tu rostro. Un farol filtraba su luz oblicua hasta tus piernas. Levanté tu falda hasta dejar desnudo el vientre. Hundí la mano en tu sexo líquido. Tenías los muslos mojados y brillantes. El hombre que se había detenido en el lado del coche en que tú estabas daba la espalda a la luz. Mostraba sólo su bulto o su silueta y el ávido fulgor de la mirada. Tú tenías los ojos entreabiertos. Gemías. La luz oblicua llegaba hasta tu sexo, que parecía un animal respirante entre la oscuridad del vello. Hice rodar el coche lentamente. En la cama del hotel gemías. Te acordabas del hombre. Te tuve con mi deseo y con el suyo. Porque el deseo es un no lugar en el que todos los caminos vertiginosamente se confunden.<sup>31</sup>

Sin embargo, esta experimentación expresiva de carácter onírico (como señala de forma acertada Sánchez Robayna),<sup>32</sup> deja aflorar, a través de la reiteración de ciertas imágenes y sintagmas, huellas de las reflexiones desarrolladas en *Mandorla* (y en los ensayos de la *Piedra y el centro*). La escritura valentiana, más allá de la exploración de la memoria (razón primaria de *Palais de Justice*), no puede renunciar a cuestionarse a sí misma, de allí que emerja una tensión hacia lo metapoético, vinculando el acto sexual al acto creador:

Así aprendiste las palabras, animales del tiempo y de la noche, grávidas de incandescente sombra. Adolescente medular, desmedulado por la vía láctea, perdido en el ritmo sin fin de las masturbaciones. Fatiga de la noche. Semen, palabras. El tiempo de la penetración es un tiempo del respirar suspendido. Los tiempos fracturados, el cuerpo del amor, tu cuerpo ahora. Aquí yacemos. Todo tu aliento se contrae, no llega el hálito a la voz, mientras mi sexo entra lentamente por la humedad sin fin de tus paredes. Al término de la penetración hay un punto de absoluta quietud en el que los cuerpos se funden para que el hombre empiece a hacerse hembra y a la inversa, hasta que nace al fin de la quietud un ritmo entero y un cuerpo único se forma de la saliva y de la tierra confundidas. En las primeras horas de la noche, cuando acaso la noche ya contiene al alba, el sexo se prolonga y endurece, crece como animal rampante hacia tu vientre y tú te vas clavando en él, que te vacía de ti y me vacía.<sup>33</sup>

30 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., pp. 19-20.

31 *Ivi*, p. 35.

32 «Una conciencia que bordea una y otra vez el absurdo. De ahí la reiterada aparición de la alucinación y de lo onírico», (*ivi*, p. 10). Se trataría del resultado natural de la «vivencia conflictiva de un “yo” que escribe sumido en los márgenes de lo onírico, de lo febril, como espectador de su propio acontecer» (AGUDO, José Ángel Valente, *Palais de Justice*, cit., p. 143).

33 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., pp. 83-84. Cabe decir que cierta premisa metapoética se encuentra también en la parte anterior al fragmento presentado más arriba (el del joven devorado por la madre). Esta faceta no es preponderante a lo largo de *Palais de Justice*, sin embargo, su presencia confirma la radical coherencia y autenticidad de la escritura de Valente.

Queda también intacta la vinculación entre acto sexual y conocimiento, es decir, la percepción de lo erótico como instrumento cognoscitivo del sujeto y de la realidad, noción fundamental para entender esta faceta de la escritura valentiana, y que precisamente desde aquí permite la construcción del sentido metapoético:

Me fuiste enseñando despacio los caminos. La comisura de los labios que son uno de los más hondos lugares de tu identificación o reconocimiento. El cuello y su blancura. El secreto rumor de tu saliva. La cerviz que se comunica con tu sexo en un solo latido. La palma de tu mano. Tus pies. El vientre. El descenso hasta el vértigo de ti, como animal del fondo. Vienes por los espejos de la noche. Si estoy ante la noche, pienso que es una forma de tu cuerpo. Vienes como de un oscurísimo saber que nadie te hubiera transmitido.<sup>34</sup>

También en algunos pasajes, se vislumbran señales de reflexiones por venir. En este fragmento, por ejemplo, se puede entrever una esbozada formulación de la prosa “titular” de *No amanece el cantor*: «Tú duermes debajo de tus párpados azules. Siento venir a mí el calor de tu cuerpo. Entro suavemente en tu sosiego. Que se demore, digo, el despertar».<sup>35</sup>

Con todo ello, se puede entender que la faceta erótica de la escritura valentiana en *Palais de Justice* es parte integrante de la narración misma, puesto que, como en el ciclo lírico de *Mandorla*, memoria, conocimiento, representación del sujeto y reflexión metapoética vienen a ser lo mismo bajo la figuración de lo erótico.<sup>36</sup> En este sentido, *Palais de Justice* representa un momento importante dentro de la escritura valentiana de la época de los Ochenta, ya que confirma su radical coherencia.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGUDO, MARTA, *José Ángel Valente, Palais de Justice*, en «Campo de Agramante», XXII (2015), pp. 143-146. (Citato alle pp. III, 115.)
- CASANOVA FERNÁNDEZ, MANUEL, «Para decir la palabra yo»: *Una reflexión sobre la subjetividad en la obra de José Ángel Valente*, en «Revista de Literatura», CXXXIX (2008), pp. 187-221. (Citato a p. 109.)
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, MANUEL, *El tejedor de redes. Análisis integral de la narrativa de José Ángel Valente*, Ourense, Diputación provincial de Ourense, 2007. (Citato a p. 107.)
- GARCÍA CANDEIRA, MARGARITA, *Justicia, amor y disyunción en Palais de Justice* (2014), de José Ángel Valente, en «Revista de Literatura», LXXXI/161 (2019), pp. 227-253. (Citato a p. 108.)
- PRADEL, STEFANO, *Epifanías al margen. Notas de un simulador de J. A. Valente. 2*, en «Orillas» (2013), pp. 1-10. (Citato a p. 109.)

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>35</sup> *ivi*, p. 65. Por la estrecha cercanía vivencial a *No amanece el cantor* (de forma especial la segunda sección), se señala también el texto contenido en las pp. 79-82 donde aparece el personaje del hijo.

<sup>36</sup> STEFANO PRADEL, *Vértigo de las cenizas. Estética del fragmento en José Ángel Valente*, Valencia, Pre-Textos, 2018, pp. 296-302.

- *Escribir en/de los cuerpos: erotismo y metapoesía en José Ángel Valente*, en «Ticontre. Teoría Testo Traduzione», x (2018), pp. 93-114. (Citato alle pp. 109, 111.)
- *Vértigo de las cenizas. Estética del fragmento en José Ángel Valente*, Valencia, Pre-Textos, 2018. (Citato a p. 116.)
- RODRÍGUEZ FER, CLAUDIO, TERA BLANCO DE SARACHO y MARÍA LOPO, *Valente Vital (Ginebra, Saboya, París)*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC, 2014. (Citato a p. 107.)
- VALENTE, JOSÉ ÁNGEL, *Obras completas I. Poesía y prosa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006. (Citato alle pp. 107, 112, 114.)
- *Obras completas II. Ensayos*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, pref. de CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008. (Citato a p. 108.)
- *Palais de Justice*, pref. de ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014. (Citato alle pp. 107, 109-116.)



## PAROLE CHIAVE

José Ángel Valente; *Palais de Justice*; sujeto; erotismo.

## 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 (*Vértigo de la ceniza: estética del fragmento en José Ángel Valente*, Pre-Textos, Valencia 2018) 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 I.S.I.T. (Istituto Accademico per interpreti e traduttori) di Trento. È stato assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Trento con un progetto sulla relazione tra Eros e Thanatos nell'opera lirica valentiana e un progetto sulle connessioni 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, *Máscaras del desamor: nota a Palais de Justice*, in «Ticontre. Teoría Testo Traduzione», XII (2019), pp. 107-117.

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



## CENIZA Y FORMA. HUELLAS DE GÓNGORA EN LA POESÍA DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE

MARGARITA GARCÍA CANDEIRA – *Universidad de Huelva*

Este artículo examina las huellas textuales de Góngora en los versos de Valente. En sus ensayos, Valente muestra una gran reticencia frente a la poesía gongorina, que considera clausurada y asfixiante, y que contrasta con la fascinación, no exenta de un componente de proyección personal, que siente por la supuesta heterodoxia religiosa y el altivo apartamiento del cordobés. Pero, pese a la distancia radical que existe entre sus respectivas poéticas, se pueden apreciar voces y ecos gongorinos en lugares precisos del corpus poético valentiano. En líneas generales, puede decirse que en este existe una nostalgia por cierta armonía (entre el hombre y la naturaleza, entre las palabras y las cosas, entre la forma y el contenido, entre el significante y el significado) que convive con la cancelación de su posibilidad y que halla dos manifestaciones de sesgo implícitamente gongorino: en primer lugar, la tentación ambivalente de lo pastoral, que acaba siendo sometida a una combustión aniquiladora en un proceso guiado por la herencia del cordobés; y, en segundo lugar, un intento de formalización del vacío o de la nada resultante de ese colapso, que descansa en ciertos procedimientos conceptistas presentes en Góngora. Toda esta dinámica resquebraja necesariamente no solo la visión crítica esbozada por Valente, sino sobre todo la coherencia

de esta con su propia escritura poética.

This article examines Góngora's textual presence in Valente's poetry. In his essays, Valente shows a strong reticence towards Góngora's poetry, which he considers closed and suffocating, and which contrasts with the fascination, not devoid of a component of personal projection, that he feels for Góngora's supposed religious heterodoxy and arrogance. Nonetheless, despite the radical distance that exists between their respective poetics, the presence of Gongorian voices and echoes in precise points of the Valentean creative corpus can be appreciated. It can be said that there is a nostalgia for a certain harmony (between man and nature, words and things, form and content, signifier and signified) that coexists with the very possibility of its cancellation and which finds two main manifestations: first, the ambivalent temptation of pastoral, which ends up in a annihilating combustion presided by Góngora's legacy; and, second, an attempt of formalization of the emptiness resulting from this process, which rests upon some conceptist recourses also employed by Góngora. All this dynamics necessarily problematizes not only the critical vision effectuated by Valente but also the coherence between this theoretical approach and his own poetical writing.

Forma y ceniza. Ceniza y forma

Federico García Lorca, *El público*.

Este artículo plantea una misión compleja: acercarse a dos creadores que, a primera vista, se encuentran en las antípodas históricas y estéticas el uno del otro, y, más allá de las evidentes diferencias, tratar de reconocer vías subterráneas de contacto y fricción escritural entre ambos.<sup>1</sup> Para ello se hace necesaria una primera distinción, entre el Valente *estudioso* de Góngora, a quien se aproxima mediante una labor filológica, crítica e intelectual(izada), frente a la del Valente *lector*, que es la del poeta mayor que lee a otro poeta mayor y proyecta en esa lectura toda la ambivalencia, pasión y necesario error que identifica Harold Bloom en las relaciones intraliterarias, y que se plasman necesariamente en su faceta de *escritor* y *poeta*. Así, en primer lugar, me referiré a la visión teórico-crítica que Valente formula de Góngora con el objeto de delinear el marco conceptual desde el que,

<sup>1</sup> Este trabajo parte de la conferencia que impartí en la Cátedra Luis de Góngora de Córdoba en octubre de 2016. Quiero agradecer al profesor Joaquín Roses, director de esta, su generosa invitación para participar en el acto de homenaje a Valente que organizó desde la Cátedra.

en un segundo momento, emprender la tarea de buscar huellas textuales, auténticamente literarias, del cordobés en el gallego.

## I CERRAZÓN POÉTICA Y HETERODOXIA VITAL. LA VISIÓN CRÍTICA DE GÓNGORA EN LOS ENSAYOS DE VALENTE

Valente se refiere a la obra poética y a la trayectoria vital de Góngora en varios de sus ensayos, pero probablemente sea el texto «Miguel Hernández: poesía y realidad», publicado en 1965 en *Ínsula*, el más revelador de una postura crítica que, no obstante, irá desvelando ciertos matices.<sup>2</sup> En él, el escritor ourensano presenta a Góngora como el poeta más conservador y tradicionalista de la época áurea, debido a lo que ve como una extrema cerrazón en su mundo poético. Valente sitúa los primeros pasos poéticos de Hernández en el seno del homenaje rendido por el 27 a Góngora en los trescientos años de su muerte y no escatima juicios peyorativos para el Centenario, que considera un acto de «marcado signo conservador» pues es «un pronunciamiento en favor del poeta de visión más retraída y angosta» del Siglo de Oro.<sup>3</sup> Estas son sus palabras:

Son los años del Centenario de Góngora. Los centenaristas, vistos desde la perspectiva actual [1965], tienen un marcado signo conservador [...]. Literariamente, el Centenario es un pronunciamiento en favor del poeta de visión más retraída y angosta entre los que pueden representar la compleja herencia de nuestro Siglo de Oro [...] Góngora opera sobre las formas más aparienciales de lo real; poeta del enigma verbal, lo es escasamente de la realidad enigmática. La poesía de Góngora se impone más como lujo o dosel de la realidad manifiesta que como necesidad de manifestación de la realidad oculta. Es evidente que, en ese sentido, son *Las Soledades* su obra maestra. El proceso de autonomía o suficiencia de la forma artística parece alcanzar en el poeta cordobés sus límites extremos. Por eso hay en la genialidad de *Las Soledades* algo aberrante, casi agresivamente monstruoso, obsesivo como un laberinto cuya salida se hubiese condenado.<sup>4</sup>

El privilegio de la dificultad verbal en detrimento de la profundidad intelectual – «poeta del enigma verbal», nos dice, «lo es escasamente de la realidad enigmática» – mantiene la escritura del cordobés en el nivel de «las formas más aparienciales de lo real». Se genera así un mundo poético tan autosuficiente que casi produce asfixia: las palabras finales son muy llamativas, pues se reconoce en la «genialidad» de las silvas gongorinas «algo aberrante, casi agresivamente monstruoso, obsesivo como un laberinto cuya salida se hubiese condenado». Lo categórico y plástico de tal juicio apuntan, en cualquier caso, a una postura crítica caracterizada por cualquier cosa menos por la indiferencia.

2 En otro lugar he tratado de modo más extenso la visión crítica que Valente traza de Góngora, así como sus fuentes críticas (MARGARITA GARCÍA CANDEIRA, *La presencia de Góngora en el pensamiento poético de José Ángel Valente*, en «Creneida», II (2014), pp. 375-390), que ahora me veo obligada a sintetizar por motivos de coherencia argumentativa y discursiva.

3 JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Obras completas II. Ensayos*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, pref. de CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008, p. 177. Todas las referencias a los ensayos de Valente se harán empleando este volumen de sus *Obras completas* editado en 2008.

4 *Ibidem*.

Esa lectura parece reiterarse, con alguna variación, en algunos otros textos en los que Valente reflexiona, siempre tangencialmente, sobre Góngora. Así, esta percepción de clausura se repite en el ensayo «*Cántico* o la excepción de la normalidad», escrito entre 1967 y 1970, en el que Valente explica que Guillén atribuye la «geométrica precisión» de su propio universo creativo a una noción de ajuste y adecuación que el autor de *Cántico* dice aprender en Góngora.<sup>5</sup> Este ajuste se caracteriza por un ensamblaje perfecto de piezas que expulsa cualquier vacío o desorden y ante el que Valente muestra sus reparos:

Pero el propio Guillén no ha sido insensible –y no ya como poeta, sino como expositor de otros poetas– a esa forma de geométrica precisión que caracteriza su obra. Acaso él mismo la buscó en quienes pudo haber considerado como modelos. Tal es el caso de Góngora. A Góngora ha transferido Guillén (no es éste lugar para discutir el acierto de esa operación crítica) su propia visión del movimiento creador como adecuación o ajuste.<sup>6</sup>

En otro lugar he rastreado las fuentes críticas de estas posiciones, en cierto modo poco originales: la acusación de aparatosidad verbal frente a superficialidad de pensamiento está presente en los primeros comentaristas de Góngora, de modo muy acusado en Jáuregui, y halla sustento también, con todos los filtros y matices interpretativos precisos, en los análisis estilísticos de Dámaso Alonso, que fue profesor de Valente en Madrid, y en los acercamientos de otros célebres gongoristas como Alfonso Reyes o el propio Guillén. El autor de *Material memoria* poseía las obras críticas de todos ellos, de lo que da fe su biblioteca, hoy conservada en la Cátedra Valente de la Universidad de Santiago de Compostela.<sup>7</sup> Hay que señalar también que casi todos ellos, pese a dedicar extensas y utilísimas páginas a Góngora, destacan de una u otra manera la lejanía del autor del *Polifemo* respecto a nuestra sensibilidad, conclusión que secunda Valente con sus planteamientos.<sup>8</sup>

No obstante, es interesante ver cómo, en este segundo texto, Valente parece inhibirse a la hora de ratificar el juicio de Guillén: «A Góngora», dice, «ha transferido Guillén

5 *Ivi*, p. 120.

6 *Ibidem*.

7 MARGARITA GARCÍA CANDEIRA y REDONDO ABAL FRANCISCO (eds.), *Biblioteca de José Ángel Valente*, Santiago de Compostela, Publicaciones de la Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética, 2016.

8 La dependencia del juicio valentino de las opiniones del gran hispanista mexicano Alfonso Reyes parece obvia. Este había observado, en el trabajo titulado «Sabor de Góngora», que «el cultismo es una exacerbación verbal», un «preciosismo lingüístico», mientras que el conceptismo quevediano era una «exacerbación ideológica» (ALFONSO REYES, *Sabor de Góngora*, en LUIS DE GÓNGORA, *Obras completas VII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, pp. 171-198, p. 189), y concluía que el autor de las *Soledades* «[n]o es ya nuestro poeta» porque «su filosofía de la vida nos sirve de muy poca cosa» (*ivi*, p. 194). Dámaso Alonso se hacía eco de las aproximaciones de Reyes a Góngora en un artículo titulado «Dos trabajos gongorinos de Alfonso Reyes», en el que, aunque no duda en caracterizar a Góngora como «revolucionario, como todo creador de una nueva forma artística», dice también que es «el más conservador de nuestros poetas» porque «la nota central de su arte es la de ser perfección, síntesis, condensación de anteriores elementos renacentistas» (DÁMASO ALONSO, *Dos trabajos gongorinos de Alfonso Reyes*, en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1982, pp. 509-517, p. 510). Para una exploración detallada de la influencia de Jorge Guillén, Dámaso Alonso y Alfonso Reyes en el acercamiento a Góngora efectuado por Valente, véase GARCÍA CANDEIRA, *La presencia de Góngora en el pensamiento poético de José Ángel Valente*, cit., pp. 378-382.

(no es éste lugar para discutir el acierto de esa operación crítica) su propia visión del movimiento creador como adecuación o ajuste», pues parece estar matizando sus posiciones atribuyendo a otro autor (Guillén) los argumentos que en otro momento él mismo había defendido. Será, no obstante, por otra vía por la que, en los últimos años de su vida, Valente efectuará una especie de rehabilitación del «enigmático y cerrado personaje que fue Góngora»: lo hará mediante la reivindicación de la supuesta heterodoxia de un poeta anciano sumido en la pobreza, objeto y sujeto del olvido, y que debe conducirse según las normas del disimulo para ocultar su ascendencia judía. Así, en el ensayo «*Oráculo manual* o arte de la persona», escrito en 1992, Valente hermana a Gracián con Góngora para situarlo en el elenco de «grandes figuras veladas o secretas» cuya posición dislocada frente al poder se plasma, además de en su penuria económica, en la necesidad de desarrollar un comportamiento discreto, prudente, con el que esquivar los mecanismos del absolutismo.<sup>9</sup> El *Oráculo manual*, nos dice, es sobre todo «un arte de la supervivencia individual» surgido en una época en la que surge una auténtica «ética de la ocultación». Valente encuentra esta ética de la ocultación similar a la «teología del secreto» que el historiador judío Yerushalmi propone para explicar el «encubrimiento sistemático de su propia espiritualidad criptoexercida por los marranos españoles en los siglos XVI y XVII».<sup>10</sup> En un artículo algo posterior sobre Edmond Jabès, Valente es más explícito e incluye entre los practicantes de ese disimulo «los esquivos o resbaladizos perfiles biográficos de personajes de tanta densa significación como Cervantes o Góngora».<sup>11</sup>

Se puede reconocer ahora en estos planteamientos, que testimonian el creciente interés de Valente por los espacios marginales y excluidos de una identidad española construida como monolítica y hegemónica, la huella de Américo Castro. Valente estaba muy familiarizado con el pensamiento agonista de Castro: en su biblioteca se atesoran varios títulos de este, y de uno de ellos, *La realidad histórica de España* (1954), Valente escribió una reseña muy laudatoria publicada en 1955. Además, Valente conoció personalmente a Castro, por mediación de Jiménez Fraud, en algún momento de la estancia del gallego como lector en la Universidad de Oxford. En una entrevista realizada en 1999, Valente recuerda que el antiguo director de la Residencia de Estudiantes se lo presentó en su casa, aunque no precisa la fecha.<sup>12</sup> Por otra parte, las cuestiones biográficas y la ascendencia judía de Góngora venían siendo postulados desde lejos, ya desde Artigas, pero eran objeto de debate explícito en trabajos críticos ya clásicos en estos momentos como pueden ser las monografías de Robert Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote* (1987), y la de Emilio Orozco, *Introducción a Góngora*, cuya edición de 1984 emplea Valente.

Precisamente son estos pasajes los que Valente marca en los ejemplares que posee de

<sup>9</sup> VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 657.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 661.

<sup>11</sup> *Ivi*, pp. 668-669. Se trata del texto «Edmond Jabès: judaísmo e incertidumbre», publicado inicialmente en 1993 en *Rosa Cúbica*.

<sup>12</sup> Valente cuenta a José Méndez sobre su relación con Jiménez Fraud: «Allí en su casa conocí a Américo Castro. [...] Con su exquisita educación te decía: “venga esta tarde que a Américo le interesará mucho conocerle”» (JOSÉ ÁNGEL VALENTE y JOSÉ MÉNDEZ, *Siempre he querido estar solo: Entrevista a José Ángel Valente*, en «Revista Residencia», VIII (1999), [www.residencia.csic.es/bol/num8/valent.htm](http://www.residencia.csic.es/bol/num8/valent.htm)).

estas obras en su biblioteca: señala referencias al posible judaísmo de la abuela de Góngora y a la limpieza de sangre en el libro de Jammes, y resalta, en el libro de Orozco, el apartado «Sobre la supuesta ascendencia de Góngora de “cristianos nuevos”», así como una reflexión sobre la influencia real de esta posibilidad en la personalidad del cordobés.<sup>13</sup> Estas señales contrastan con el tratamiento dado al resto de su material gongorino, bastante abundante tanto en obras primarias como secundarias, pero en las que se da una absoluta ausencia de marcas de lectura, a las que Valente era muy aficionado. Tan solo en las ediciones que posee de las *Soledades* encontramos algunos pasajes marcados, pero son justamente los que fueron objeto del cotejo textual realizado para la edición que el poeta efectuó, en colaboración con Nigel Glendinning, de la copia desconocida de las silvas gongorinas que encontró en la Bodleian Library de la Universidad de Oxford y que publicaron ambos en el *Bulletin of Hispanic Studies* en 1959.

Sin duda es este perfil de un Góngora heterodoxo, que también encuentra apoyo en las reflexiones de otros críticos,<sup>14</sup> el que resulta más sugestivo para Valente, como demuestra el retrato admirativo que de él traza en el ya citado texto sobre Gracián, en el que rememora:

[N]o sólo el Góngora hermético e irónico de la memorable respuesta al obispo Francisco Pacheco: «que si mi poesía no ha sido tan espiritual como debiera, que mi poca teología me disculpa, pues es tan poca, que he tenido por mejor ser condenado por liviano que por hereje». Hablo también del Góngora del regreso de la Corte a Córdoba, después del brutal acuchillamiento de Villamediana, harto de pretender y simular y de halagar y de no recibir, el Góngora enfermo que,

- <sup>13</sup> En el libro de Jammes Valente señala el capítulo «Prosperidad y decadencia» y los pasajes sobre la conveniencia económica de hacerse racionero en 1602 (ROBERT JAMMES, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987, p. 14), su decisión de hacerse sacerdote ante el empobrecimiento familiar (p. 17) o su afición al juego (p. 19). Pero las más significativas son las marcas en las páginas donde Jammes alude a la condición judía de la abuela materna del poeta (p. 22) y a la supuesta insensibilidad gongorina ante los rumores sobre su condición (pp. 22-23). Algo muy similar sucede con el libro de Orozco, *Introducción a Góngora*. En él señala la referencia a la amnesia final del cordobés (EMILIO OROZCO DÍAZ, *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984, p. 54), la respuesta a la carta de Pacheco (pp. 33-34), pero sobre todo el apartado «Sobre la supuesta ascendencia de Góngora de “cristianos nuevos”» y la conclusión de Orozco sobre una incidencia real de esta en su personalidad, pues podría haber causado inhibiciones biográficas y poéticas en su comportamiento. Destaca un párrafo en el que el crítico afirma que «algo profundo de la psicología de don Luis respondió a esa condición, aunque fuese confusa, de su origen de judaizante» (*ivi*, pp. 33-34).
- <sup>14</sup> Carreira, en el texto «Góngora en mil palabras», lo define así: «Góngora fue hombre de carácter modesto, vividor, epicúreo, anticlerical y un tanto rebelde, a pesar de su profesión de clérigo» (ANTONIO CARREIRA, *Góngora en mil palabras*, en «Nueva Revista», LX (1998), pp. 131-134, p. 133). Esta dimensión disidente se traslada al ámbito estético, como ha visto Roses, quien explica que «[e]n la actividad poética», el cordobés «se sitúa en los límites de lo permitido, de lo socialmente aceptable, incluso los supera con tal prodigiosa habilidad lingüística y retórica que sus transgresiones pueden pasar por inocuas» (JOAQUÍN ROSES LOZANO, *Apresúrese a leer a Góngora*, en «El Día de Córdoba» (13 de noviembre de 2011), [https://www.eldiadecordoba.es/ocio/Apresurese-leer-Gongora\\_0\\_533047388.html](https://www.eldiadecordoba.es/ocio/Apresurese-leer-Gongora_0_533047388.html)). También Micó afirma que la obra de Góngora es «extraordinariamente antipreceptiva y caprichosa» y desafía por tanto los intentos hermenéuticos de los preceptistas (JOSÉ MARÍA MICÓ, *Proyección de las Anotaciones en las polémicas gongorinas*, en *Las Anotaciones de Fernando de Herrera. Doce estudios. IV Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, ed. por BEGOÑA LÓPEZ BUENO, Sevilla, PASO, 1996, pp. 263-278, p. 277).

a fuerza de borrarse o ser borrado, pierde toda memoria de sí [...] El poeta enigmático perdido en los laberintos de su desmemoria. ¿Borraba así todo rastro de su persona humillada, de su perfil de fracasado pretendiente en un mundillo paseado por la arrogancia estúpida o brutal del hombre de poder?<sup>15</sup>

Y es que probablemente esta figuración de Góngora como exiliado interior, oscuro y marginal le sirve a Valente como raíz de una cadena de proyecciones. En un artículo también tardío significativamente titulado «Poesía y exilio», de 1993, el escritor gallego ejemplifica la condición necesariamente desterrada del poeta en el itinerario extraterritorial de Luis Cernuda, y escoge precisamente como muestra el poema de *Desolación de la Quimera* en el que el sevillano rememora la figura de un Góngora vencido, exaltado, caracterizado por la soledad a que condenan la independencia y el orgullo intelectual.<sup>16</sup> La relevancia de esta interpretación de Góngora como modelo ético más que estético a lo largo del siglo XX ha sido estudiada por Ponce, Roses, Trabado y Arellano entre otros;<sup>17</sup> Valente encuentra en ella un reflejo de su propia posición, caracterizada por el aislamiento frente al campo literario y de poder español. No podemos aquí evitar caer en la tentación de señalar algunos paralelos en la trayectoria de ambos autores: el hecho de no ser ninguno un «escritor profesional»<sup>18</sup> les proporcionó una libertad material que permite explicar en parte el inacabamiento de algunos proyectos; la excelencia de ambos granjeó inercias críticas similares, como puede ser la división de sus trayectorias en una etapa “fácil” y otra “complicada” (la del «príncipe de la luz y príncipe de las tinieblas»<sup>19</sup> en el caso de Góngora y la del Valente realista comprometido frente al hermético y místico de su fase madura). El empleo del vocablo «oscuridad» ha servido, en ambos casos, como mantra explicativo y acusador a un tiempo. Si Roses ha estudiado cómo esta noción centró la polémica generada por la publicación de las *Soledades*, una acusación

<sup>15</sup> VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 657.

<sup>16</sup> Valente reproduce los versos finales del poema cernudiano «Góngora», incluido en *Como quien espera el alba* (1947): «Gracias demos a Dios por la paz de Góngora vencido; / Gracias demos a Dios por la paz de Góngora exaltado; / Gracias demos a Dios, que supo devolverle (como hará con nosotros), / Nulo al fin, ya tranquilo, entre su nada» (LUIS CERNUDA, *Antología poética*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 209).

<sup>17</sup> JESÚS PONCE CÁRDENAS, *Imagen de Góngora en cinco poetas contemporáneos*, en «Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica», XVIII (2000), pp. 295-318, JOAQUÍN ROSES LOZANO, *Códigos, poética y ética en «Góngora de Luis Cernuda*, en «Glosa: Anuario del Departamento de Filología Española y sus Didácticas», II (1991), pp. 271-288, JOSÉ MANUEL TRABADO CABADO, *Pablo García Baena y la tradición áurea. Intertextos gongorinos y la mediación de Cernuda en tres poemas de «Fieles Guirnaldas Fugitivas»*, en «Tropelías: Revista de Teoría de la literatura y Literatura comparada», IX-X (1998-1999), pp. 439-459 e IGNACIO ARELLANO, *El poeta como paria social en Cernuda. Glosas al poema «Góngora»*, en «Revista Signos», XXX/41-42 (1997), pp. 5-27.

<sup>18</sup> Como explica Carreira, «Góngora no es un escritor profesional; escribe cuando quiere, y si la musa no sopla, deja las cosas sin terminar» (CARREIRA, *Góngora en mil palabras*, cit., p. 232). La misma libertad posee Valente, que siempre tuvo un empleo distinto del de escritor: así, fue lector en Oxford y traductor en Ginebra.

<sup>19</sup> Como se sabe, la identificación de estas dos vertientes creativas en la escritura de Góngora fue acuñada por Cascales en sus *Cartas filológicas* de 1634 (FRANCISCO DE CASCALES, *Cartas filológicas*, ed. por JUSTO GARCÍA SORIANO, Madrid, Ediciones de La Lectura, 1961, p. 189) pero será Menéndez Pelayo quien la popularice como «ángel de la luz» y «ángel de las tinieblas» en su *Historia de las ideas estéticas* (1940) (MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1940, vol. I, p. 807).

similar recibió *La experiencia abisal* de Valente, definida por algún crítico como «conspiración de oscuridades» y «entronización de la confusión».<sup>20</sup> Ambos optaron por el desdén orgulloso como defensa: mientras Góngora escribió que «honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes [...] pues no se han de dar las perlas preciosas a los animales de cerda»,<sup>21</sup> Valente lamentó en alguna ocasión «la impermeabilidad pugnaz de los mediocres».<sup>22</sup>

Cerrazón poética y ontológica y heterodoxia biográfica y sistémica, por tanto. El resumen de la visión crítica que Valente traza de Góngora tiene un matiz contradictorio que se mantiene de alguna manera en la relación textual que guardan las obras de ambos. Pese a la distancia radical que existe entre sus respectivas poéticas, y pese al empeño valentino de señalar hacia fuera a la hora de identificar su lecho tropológico, lo cierto es que se pueden apreciar voces y ecos gongorinos en lugares precisos de un corpus que alberga ya una tensión esencial que ha sido explorada por la crítica. Por sintetizarlo de una manera necesariamente inexacta, en la obra de Valente existe una nostalgia por cierta armonía (entre el hombre y la naturaleza, entre las palabras y las cosas, entre la forma y el contenido, entre el significante y el significado) que convive con la cancelación de su posibilidad.

Esta dialéctica tiene muchas manifestaciones, pero se resuelve en una aproximación compleja frente a lo material y lo natural: por una parte, apreciamos en Valente la tentación ambivalente de lo pastoral, que aparece como una presencia tamizada que se va desdibujando paulatinamente y acaba siendo sometida a una combustión aniquiladora. En el principio y el fin de este proceso se halla la herencia gongorina, y el cotejo entre los restos de tal destrucción permite, no obstante, comparar dos visiones de la historia parcial y necesariamente diferentes. Por otra parte, encontramos un intento de formalización del vacío o de la nada resultante de ese colapso, que descansa en ciertos procedimientos conceptistas presentes en Góngora, y mediante los que Valente hereda la vocación retrascendentalizadora de cierto Barroco. Toda esta dinámica resquebraja necesariamente no solo la visión crítica esbozada por Valente, sino sobre todo la coherencia de esta con su propia escritura poética, como explicaremos para concluir.

## 2 LA CENIZA. LA DESTRUCCIÓN DEL LEGADO PASTORAL

Diversas voces críticas han detectado que la obra valentina está traspasada por un profundo conflicto entre el anhelo de armonía y el resultado de una conciencia ejercitada en el reconocimiento de la falacia de tal empeño. En su monografía *Unidad y trascendencia*, Carlos Peinado Elliot identifica en el escritor gallego una tendencia hacia lo trascendente que emplea como vías de aproximación divergentes la unidad de la ontología y la

20 Así definió el crítico Miguel García-Posada el volumen *La experiencia abisal*, publicado póstumamente en 2004, en la reseña que vio la luz en las páginas de *Blanco y Negro Cultural* (MIGUEL GARCÍA POSADA, *El logos hermético*, en «Blanco y Negro Cultural» (8 de abril de 2004), p. 21, p. 21).

21 Góngora citado en ANTONIO CARREIRA, *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998, p. 257.

22 Así alude elípticamente Valente a quienes contribuyeron a distanciarle de Gil de Biedma en la ambigua e hiriente elegía contenida en *No amanece el cantor* (JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Obras completas I. Poesía y prosa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006, p. 493).

alteridad propia del dialogismo.<sup>23</sup> Para José Manuel Cuesta Abad, Valente ilustra a la perfección el dilema del poeta post-romántico que sigue persiguiendo «la experiencia imaginaria de la plenitud del Ser», debatiéndose entre su poetización precaria y la rendición ante «la seducción de una negatividad abismal» íntimamente unida a «un sentimiento de vacuidad metafísica».<sup>24</sup> Para Jiménez Heffernan, ambos polos acaban por fundirse, en una «ansiedad» mediante la cual «la nada se retracta en la materia, la materia en la nada».<sup>25</sup> Valente se situaría así en una posición vacilante frente a la modernidad poética más radical, que es la que explora este último polo, y estaría vinculada de modo íntimo, como resulta evidente, a la función asignada a la palabra poética: así, para Jonathan Mayhew, Valente se hallaría en una especie de modernismo hispánico tardío en virtud de su oscilación entre la búsqueda de plenitud y el cultivo de la diferición del sentido.<sup>26</sup> Pero es especialmente interesante la formulación escogida por Manus O'Duibhir en su tesis doctoral, por su lucidez a la hora de enunciar la plasmación tropológica o figurativa de estas tensiones: para O'Duibhir, estas están contenidas en los dos tropos fundamentales a partir de los cuales Valente define el lenguaje: el jardín y el desierto. El primero, dice, es el que define el «the spatial locus for the nostalgic evocation of an originary pure language, the language of the garden»; el segundo es «the fragmented language that relates to an absence the poem does not overcome, the language of the desert».<sup>27</sup> Dejando al lado el tropo del desierto, mucho más explorado y que retomaremos luego, interesa la referencia al jardín, pues identifica una zona de la poesía valentiana que no ha sido demasiado explorada por la crítica y en la que se aloja, a mi modo de ver, parte de la herencia gongorina. Me refiero a lo que se ha enunciado antes como tentación de lo pastoral, como un recuerdo huidizo y que es objeto de un distanciamiento declinante. Sin embargo, en sus fugaces apariciones se aprecia, como telar ya desgastado, la potente visión poética sobre la naturaleza que, también desde cierta reserva, formula el autor del *Polifemo* y las *Soledades*.

Empleando trazos gruesos, podemos definir la enunciación pastoral como aquella en la que se busca una integración armónica con el mundo, y que encuentra una configuración específica en el *locus amoenus* de la poesía bucólica áurea. A menudo esta idea de

23 CARLOS PEINADO ELLIOT, *Unidad y trascendencia. Estudio sobre la obra de José Ángel Valente*, Sevilla, Alfar, 2002, p. 439.

24 JOSÉ MANUEL CUESTA ABAD, *La enajenación por la palabra (Reflexiones sobre el lenguaje poético en Valente)*, en *El silencio y la escucha*, ed. por TERESA HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 49-77.

25 JULIÁN JIMÉNEZ HEFFERNAN, *Los papeles rotos. Ensayos sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Abada, 2004, p. 201.

26 JONATHAN MAYHEW, *The Twilight of the Avant-garde. Spanish Poetry. 1980-2000*, Liverpool, Liverpool UP, 2009, pp. 83-102.

27 Explica O'Duibhir: «I argue that these tensions in Valente's work can be indicated by two fundamental tropes through which he defines language. The first is that which defines the spatial locus for the nostalgic evocation of an originary pure language, the language of the garden; the second is the fragmented language that relates to an absence the poem does not overcome, the language of the desert. In this thesis I will explore these tensions, contextualizing them both in terms of Romantic theorization of the absolute, but also in terms of a the continental philosophy of the postwar.» (MANUS O'DUIBHIR, *Between the Desert and the Garden. Inscriptions of Alterity in the Work of José Ángel Valente*, Tesis doct., Universidade de Santiago de Compostela, 2016, pp. 23-24).

armonía va unida a la de sencillez, como en la formulación teórica de William Empson, que define el proceso pastoral de la literatura inglesa como «putting the complex into the simple».<sup>28</sup> En determinados lugares de la obra valentiana se dan resquicios de una mirada amable a una naturaleza sencilla que, sin embargo, evita la total comunión con ella y acaba hallando vetas de difuminación y ruptura progresivas que tienen que ver con el carácter parpadeante de lo que lo natural ofrece. Así, en la pieza «El otro reino», Valente escribe acerca de «cuanto me ata a la tierra, / al barro, al tiempo, al paso / vivaz de la alegría».<sup>29</sup> Pocas veces encontramos en Valente una enunciación pastoral esgrimida con pocas excusas, como en esta ocasión en la que el eco de Claudio Rodríguez parece inequívoco. Otro caso puede ser el poema «La luz no basta», incluido en el mismo volumen, *Poemas a Lázaro*, de 1960:

Ven,  
 amigo, campesino  
 de tosca astucia, viejo  
 tacto, sentémonos  
 a la orilla del aire  
 propicio a la mirada.  
 Pero tú aquí, conmigo  
 –en el umbral de tanta  
 celeste maravilla–  
 con la simple certeza  
 de las cosas que toco  
 y me ofrecen su lomo  
 melancólico y manso  
 de domésticos canes.<sup>30</sup>

En él vemos el empleo del molde clásico del apóstrofe al amigo, caracterizado como «campesino», para invitarle a sentarse y contemplar la riqueza del mundo desde la que se describe como una posición enunciativa caracterizada por una convicción significativamente definida como «simple».<sup>31</sup> Cierta optimismo preside la actitud de un sujeto que posee una certeza de cariz ontológico, pues si bien no se funde con lo natural en un abrazo de comunión, sí logra, mediante la caricia, un acercamiento amable a una realidad manejable. Así, esta se compara con «el lomo melancólico» de unos «domésticos canes» que Dámaso Alonso identificaría como indiscutiblemente gongorinos (por las esdrújulas tan próximas y el cultismo para «perro») y que se pueden remitir fácilmente

28 WILLIAM EMPSON, *Some Versions of Pastoral*, London, Penguin Books, 1935, p. 25.

29 VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 125. Todas las citas de los poemas de Valente se harán tomando como referencia este volumen.

30 *Ivi*, p. 122.

31 Se perciben ecos de apóstrofes de similar encuadre y valencia pastoral en algunos pasajes de Góngora, como en la famosa pieza «Dejad los libros ahora, señor licenciado Ortiz» (LUIS DE GÓNGORA, *Antología poética*, ed. por ANTONIO CARREIRA, Barcelona, Austral, 2009, p. 162) pero, sobre todo, en las invocaciones a Himeneo contenidas en las *Soledades* (*ivi*, pp. 441-444).

a pasajes de las *Soledades* en que se canta la mansedumbre de perros y gallos.<sup>32</sup> De filiación gongorina se antoja también el sintagma «celestes maravilla». Pero, en el fondo, lo que late es una celebración agradecida de la donación que la naturaleza brinda, tematizada en esas «cosas» que, muy significativamente, se «ofrecen» benévolamente al sujeto. Al mismo tiempo, no obstante, el título del poema enuncia una vía de fuga, pues apunta a una insuficiencia, «la luz no basta», que es sintomática de lo que será una problematización progresiva de la posición pastoril. La referencia a la melancolía de los perros ayuda a situar esta precariedad en el centro mismo de la palabra poética valentiana. Al recibir el Premio Reina Sofía de Poesía, en 1998, Valente dice que «[t]oda creación es nostalgia del acto creador inicial» (1584), por lo que no es raro que todo lo creado adolezca de una falla irrestañable y que todo canto adquiera irremediabilmente el «sesgo elegíaco» que ha identificado Aullón de Haro en su obra.<sup>33</sup> En este sentido, el tratamiento ambivalente de la naturaleza se debe a la condición engañosa de su ofrenda: no es posible detenerse ahora en ello, pero el tópico de la serpiente escondida entre la hierba es caro a los dos autores. Esta ofrenda llega a cobrar la forma de una ausencia: sus dones acaban reducidos a figuras en negativo, recortadas y expulsadas de un lienzo previo. Me atrevería a decir que este tiene como protagonista al famoso gigante Polifemo.

En uno de los pasajes más bellos y conocidos de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, escrita en 1613, el cíclope protagonista se declara pastor y presume de los frutos que, guardados en su zurrón, le ha dado la naturaleza en la época otoñal y que él se dispone a ofrecer a Galatea en prenda amorosa. El zurrón contiene serbas, peras, castañas, membrillos, manzanas y bellotas.<sup>34</sup> Las pinceladas cromáticas, tan caras a Góngora, enfatizan lo dorado, que adquiere múltiples valencias: hace referencia al lecho de paja en que maduran algunos frutos –así, a la pera le da «cuna dorada / la rubia paja»– pero también a la estación en que se da una fructificación vivida como signo de auténtica plenitud, pues el «tardo otoño» proporciona todos sus presentes en un acto que rememora la Edad de Oro. Así, la encina, que da bellotas, se define como «honor de la montaña / que pabellón al siglo fue dorado», aludiendo precisamente a que la encina era el árbol simbólico, el pabellón (refugio) del siglo dorado, de la Edad primitiva,<sup>35</sup> y la bellota, en paráfrasis de Dámaso Alonso, el «alimento, aunque grosero, del mundo mejor, de la inocencia de los tiempos

32 Así, por ejemplo, en la *Soledad primera*, el perro acude a despedir al peregrino: «El can ya, vigilante, / convoca, despidiendo, al caminante» (v. 84, *ivi*, p. 413) y, más adelante, en el v. 294, el gallo aparece como el «lascivo esposo vigilante / doméstico es del Sol nuncio canoro» (*ivi*, p. 421). En la *Soledad segunda* se alude al «Can de lanas prolijo» (*ivi*, p. 487).

33 PEDRO AULLÓN DE HARO, *La obra poética de Gil de Biedma. Las ideaciones de la tópica y del sujeto*, Madrid, Verbum, 2003, p. 118.

34 Así rezan las estrofas X y XI: «Cercado es, cuando más capaz más lleno, / de la fruta el zurrón casi abortada / que el tardo otoño deja al blando seno / de la piadosa hierba encomendada: / la serba, a quien le da rugas el heno; / la pera, de quien fue cuna dorada / la rubia paja y, pálida tutora, / la niega avara y pródiga la dora. // Erizo es el zurrón de la castaña / y, entre el membrillo o verde o datilado, / de la manzana hipócrita, que engaña, / a lo pálido no, a lo arrebolado, / y de la encina (honor de la montaña, / que pabellón al siglo fue dorado) / el tributo: alimento, aunque grosero, / del mejor mundo, del candor primero» (GÓNGORA, *Antología poética*, cit., pp. 374-375).

35 JOSÉ MARÍA MICÓ, *El Polifemo de Luis de Góngora: ensayo de crítica e historia literaria*, Barcelona, Península, 2001, p. 26.

primitivos».<sup>36</sup>

Una similar capacidad de fructificación aparece de modo negativo, como huella de una pérdida, en diversos versos valentianos. Así, esta se enuncia desde la distancia temporal, como en el poema «Tuve otra libertad», también de *Poemas a Lázaro*, en el que se recuerda cómo «[l]a semilla caía y enterraba / con ella la mirada / redonda para el fruto»,<sup>37</sup> o bien desde la proyección en un personaje otro en la composición «El resucitado», del mismo libro, que contempla, desde una posición alejada, «los campos, / la faena de todos, / la humilde tierra abierta / donde cada mañana / se alzaba milagrosamente el sol».<sup>38</sup> Pero especialmente relevante es la torsión simbólica que se da a lo áureo y lo otoñal, pues es el índice de una degradación de la plenitud que acaba en la propia subversión de lo pastoral. Así, el otoño gongorino, dador de frutos y depositario de la armonía primitiva, parece ser el objeto de invocación en una composición, «Noviembre», perteneciente a la colección *Al dios del lugar* (1989):

La sofocada noche de la niebla.  
 Cámaras  
 de interminable luz velada.  
 El aire arrastra  
 abandonados cielos  
 hacia el lejano sur.  
 Con tenues manos  
 en la lenta mañana  
 levanta otoño oscuros  
 tus áureos pabellones.<sup>39</sup>

Desde la conciencia de las tinieblas de un mes tardío (esa «sofocada noche de la niebla») y con la visión borrosa de la «interminable luz velada», el sujeto reclama el aura ontológica primera en unos versos finales cuyo sabor gongorino ya detectó Julián Jiménez Heffernan.<sup>40</sup> En la exhortación «levanta otoño oscuros / tus áureos pabellones» reconocemos el recuerdo del don del árbol que «pabellón al siglo fue dorado» y, con él, toda su evocación elegíaca de lo primigenio. Ya Góngora reclamaba al «dorado Sol» que realizase su labor vivificadora en el soneto «Raya, dorado Sol, orna y colora / del alto monte la lozana cumbre».<sup>41</sup>

En un trabajo sobre la autobiografía, Paul de Man incidía en la condición necesariamente fallida de la prosopopeya, condenada a dirigirse sin éxito a una entidad desprovista

36 DÁMASO ALONSO, *Obras completas. Volumen VII. Góngora y el gongorismo* 3, Madrid, Gredos, 1998, p. 610.

37 VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 121.

38 «El resucitado» habla en tercera persona de un personaje liminar que «Nunca dijo su nombre. / Solía contemplar / solitario los campos, / la faena de todos, / la humilde tierra abierta, / donde cada mañana / se alzaba milagrosamente el sol» (*ivi*, p. 139). Jiménez Heffernan reconoce en estas piezas «la nostalgia marxista de una economía simplificada, la del agricultor o el artesano, artífice y consumidor de sus productos» (JIMÉNEZ HEFFERNAN, *Los papeles rotos*, cit., p. 221).

39 VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 476.

40 JULIÁN JIMÉNEZ HEFFERNAN, *Barro que te reclama: Valente y los metafísicos ingleses*, en «Cuadernos Hispanoamericanos», DC (2000), pp. 11-18, p. 14.

41 GÓNGORA, *Antología poética*, cit., p. 87.

de capacidad de respuesta.<sup>42</sup> En un ensayo de impronta demaniana, Philip Silver califica las invocaciones machadianas a los paisajes efectuadas en sus *Soledades*, de título cuando menos significativo, de «apóstrofes de la ausencia» que venían a certificar la claudicación de lo pastoral.<sup>43</sup> Algo similar parece testificar el poema de Valente: el otoño no responde y, si lo hace, será para subvertir la herencia pastoril gongorina. En lugar de bellotas y manzanas, traerá imágenes de desolación, desorden o descomposición, como en el siguiente poema de *El fulgor* (1984), en el que el otoño dona «ríos que rebasan el caudal de sus aguas», «sumergidos párpados y vientres sumergidos», «tambores enormes de tiniebla» e «hilos que deshacen en aire la mañana»:

Ya te acercas otoño como caballos heridos,  
con ríos que rebasan el caudal de sus aguas,  
con sumergidos párpados y vientres sumergidos,  
con jardines que bajan descalzos hasta el mar.

Ya llegas con tambores enormes de tiniebla,  
con largos lienzos húmedos y manos olvidadas,  
con hilos que deshacen en aire la mañana,  
con lentas galerías y espejos empañados,  
con ecos que aún ocultan lo que ha de ser voz.

Y de sí desatado el cuerpo envuelto en oros  
desciende oscuro al fondo oscuro de tu luz.<sup>44</sup>

«Guárdate de lo amarillo», dice una mujer adivina en *Palais de Justice*, la narración valentiana que se publicó póstumamente en 2014, pues había «el amarillo de la envidia, el amarillo del falso testimonio, el de la cobardía y el de la traición».<sup>45</sup> Toda la obra de Valente está poblada de la gama cromática que va del amarillo al dorado,<sup>46</sup> pero los

42 En *The Rhetoric of Romanticism*, Paul de Man define la prosopopeya moderna como «an apostrophe to an absent, deceased, or voiceless entity, which posits the possibility of the latter's reply and confers upon it the power of speech» (PAUL DE MAN, *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984, p. 75).

43 Silver identifica en la trayectoria de Machado una progresiva conciencia de la mediación negativa del lenguaje, que frustra toda referencialidad y reduce a nada la realidad. Además de detectar una «poética del antiego», Silver liga la preocupación machadiana por el tiempo a un descubrimiento de que el lenguaje se erige en «separación ontológica ... por la cual todo en la existencia se presenta como una falla geológica» (PHILIP SILVER, *La casa de Anteo. Ensayos de poética hispánica*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 64-65). De ella darían fe tanto la imagen del mar como las invocaciones a los paisajes o a la tarde, que serían tan solo «apóstrofes de la ausencia» (*ivi*, p. 63).

44 VALENTE, *Obras completas I*, cit., pp. 456-457.

45 JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Palais de Justice*, pref. de ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014, p. 76.

46 Así, en *Siete representaciones*, el primer poema reza: «como amarilla hiedra, / nace la envidia» y, más adelante, aparece calificando a la ceniza: «Como animal de lenta procedencia, / como ceniza o sierpe y humo pálido, / amarilla y opaca, fiel reflejo / de lo arriba radiante, / nace la envidia» (VALENTE, *Obras completas I*, cit., pp. 223-224). Por su parte, el dorado aparece también al final de la trayectoria de Valente, en poemas como «(Sonderaktion, 1943)» (*ivi*, p. 545), de *Fragmentos de un libro futuro*, o en «Me cruzas, muerte, con tu enorme manto» (*ivi*, p. 579).

últimos títulos presentan, no obstante, algunas muestras significativas de un amarillo funesto que tiñe la naturaleza –«los perros amarillos del rencor», se dice en la misma obra—<sup>47</sup> o la expulsa definitivamente. Así ocurre con «Paisaje con pájaros amarillos», que toma como referencia el cuadro de Paul Klee, y que encabeza la segunda sección de una colección cuyo título, *No amanece el cantor* (1992), parece testimoniar, a su vez, una cierta problematización del componente bucólico. Los únicos presentes que ofrece, al fin, el otoño son imágenes de mutilación, sombras y cadáveres: «El otoño dejaba resbalar pájaros muertos»,<sup>48</sup> se nos dice en *Palais*; la muerte como la más evidente figura de la ausencia.

Parte de la teoría deconstructiva de Paul de Man arranca de su refutación de Martin Heidegger, para quien la poesía lograba la «parousía» del Ser, su fundación mediante la palabra. No es raro que Heidegger buscara esta presencia trascendente en un poema de Hölderlin de inspiración pastoril («Como en un día de fiesta»), y que Paul de Man acudiera al mismo texto para buscar los rastros del desvanecimiento divino.<sup>49</sup> Sin llevar demasiado lejos la lectura deconstructiva, la obra gongorina, al igual que la de Hölderlin, sirve igualmente para proponer lo pastoral y su evaporación. Desde Reyes y Alonso hasta Micó o Carreira, la crítica ha destacado reiteradamente el énfasis en lo material de los versos gongorinos, pero son especialmente relevantes unas palabras de Joaquín Roses que, refiriéndose a la influencia del pensamiento cuaternario en la conformación del mundo natural de las *Soledades*, repara en el protagonismo del fuego y concluye que la fundación que instituyen las silvas es, al tiempo, «una fundición».<sup>50</sup> Roses proporciona numerosos ejemplos de esta mecánica de ignición en ellas; tampoco podemos olvidar que la cueva del Polifemo es comparada a las «fraguas de Vulcano» y que, depositaria de los «huesos de Tifeo», se encuentra próxima a un llano «cenizoso».<sup>51</sup> En la célebre canción «¡Qué de envidiosos montes levantados!», la amante «evaporar contempla un fuego helado»<sup>52</sup> y, en las *Soledades*, la mariposa, al igual que otras aves en otros lugares poemáticos gongorinos, acaba «en cenizas desatada».<sup>53</sup> Todos estos ejemplos sirven para localizar en Góngora la génesis de un proceso de combustión cuyo desenlace recoge la poesía de Valente, en un gesto dual que, al tiempo que supone una segunda vía de amor-

47 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 76.

48 *Ivi*, p. 20.

49 Las divergencias existentes entre ambos acercamientos tienen uno de sus puntos clave en el verso «Und was ich sah, das Heilige sei mein Wort» (Y lo que vi, sagrado, lo afirmo mi palabra). Para Heidegger, este verso confirma que «en la palabra se desvela la esencia de lo nombrado. Pues en la medida en que nombra lo esencial, la palabra separa la esencia de la no esencia» (MARTIN HEIDEGGER, *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, Madrid, Alianza, 2005, p. 65). De Man, por el contrario, identifica en el subjuntivo *sei* la expresión del deseo hölderniano por convocar al Ser, pero no el éxito de tal proyecto: «The subjunctive is here really an optative; it indicates prayer, it marks desire, and these lines state the eternal poetic intention, but immediately state also that it can be no more than intention. It is not because he has seen Being that the poet is, therefore, capable of naming it; his word prays for the parousia, it does not establish it» (PAUL DE MAN, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1983, p. 258).

50 JOAQUÍN ROSES LOZANO, *Soledades habitadas*, Málaga, Universidad de Málaga, 2007, p. 42.

51 GÓNGORA, *Antología poética*, cit., p. 372.

52 *Ivi*, p. 226.

53 *Ivi*, p. 413.

tización de lo pastoral, paradójicamente, trata de conservar su memoria custodiando sus restos.

Góngora describe el vino como «purpúreos hilos» de «grana fina» en las *Soledades*.<sup>54</sup> El primer verso de *Al dios del lugar* reza: «El vino tenía el vago color de la ceniza».<sup>55</sup> Valente escribe en las postrimerías (poéticas e históricas) de Góngora. Harold Bloom explicaba que todo poeta está marcado por un sentimiento de «belatedness»,<sup>56</sup> de haber llegado tarde al canto que ya ha consumado de manera sublime un precursor: esta constatación le lega también una serie de ratios precarias para intentar conjurar esa presencia castradora, eso que en el poema citado Valente mienta como «un poso de sombra / oscura» escondido en «el insidioso fondo de la copa».<sup>57</sup> De alguna manera, el ejercicio ascético que describe Bloom subyace al procedimiento de fundición de la herencia gongorina que vemos en Valente (que preparó una obra y una antología de su obra a la que dio el nombre de *El fulgor*). Sin embargo, como hemos adelantado, esta incineración de lo pastoral encuentra antecedentes en la poesía del cordobés, y sus resquicios siguen albergando, en Valente, la posibilidad del canto y de cierta esperanza.

Resulta muy sugestivo recordar el famoso poema en el que Góngora sometía la herencia petrarquista al paso inexorable de la *vanitatis* barroca, pues, además de ilustrar la influencia que se acaba de proponer, sirve de trasfondo sobre el que se puede medir la posición de Valente ante el vínculo entre la palabra poética y la historia moderna. Nos referimos al poema «Mientras por competir con tu cabello», en el que se insta a la joven al goce pues tanto ella como los elementos que sostienen su belleza en la «edad dorada» de la juventud se prevén disueltos «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada».<sup>58</sup> La progresión es similar a la que se ha visto en los poemas anteriores, y transcurre desde la plenitud áurea hasta una aniquilación completa, que no deja resquicios: «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada». Jiménez Heffernan ha reconocido la interferencia de este verso final en ciertas decisiones de traducción en las que Valente evitaba la palabra «aniquilar»,<sup>59</sup> y esta elusión es sintomática de una determinada postura de corte reconstitutivo, pues el escritor gallego siempre conserva memoria de la totalidad. A veces lo hace optando por el fragmento y, así, en un poema de *Mandorla* (1982) canta a la «blanca anatomía de tu cuello», definida como un «[t]allo / de soberana luz» que «[p]odría estar exento, / ser sólo así en la naturaleza, / tallo de una cabeza no existente».<sup>60</sup> En otras ocasiones, escoge el apoyo en un resquicio material como parapeto ante la nada: en «La cabeza de Yorick» (en *Poemas a Lázaro*) se menciona el «cuenco», «la hueca caja» pero sobre todo «el polvo».<sup>61</sup> El final del largo poema «La salida», de la misma colección, se

54 *Ivi*, p. 416.

55 VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 463.

56 HAROLD BLOOM, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford, OUP, 1997 [ed. orig. 1973], p. xxv.

57 VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 463.

58 Los dos tercetos del célebre soneto rezan así: «goza cuello, cabello, labio y frente, / antes que lo que fue en tu edad dorada / oro, lilio, clavel, cristal luciente // no solo en plata o viola troncada / se vuelva, mas tú y ello juntamente / en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada» (GÓNGORA, *Antología poética*, cit., p. 92).

59 JIMÉNEZ HEFFERNAN, *Los papeles rotos*, cit., p. 340.

60 VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 412.

61 *Ivi*, p. 116.

resuelve, igualmente, en una invitación, más quevediana que gongorina, al «banquete de todo lo que el polvo / ha reducido a polvo».<sup>62</sup> Pero sin duda el texto más representativo al respecto es el poema que inaugura la obra valentiana, significativamente titulado «Serán ceniza», cuyo final reza:

Toco esta mano al fin que comparte mi vida  
y en ella me confirmo  
y tiento cuanto amo,  
lo levanto hacia el cielo  
y aunque sea ceniza lo proclamo: ceniza.

Aunque sea ceniza cuanto tengo hasta ahora,  
cuanto se me ha tendido a modo de esperanza.<sup>63</sup>

Enunciado desde «un desierto / y su secreta desolación sin nombre», el sujeto recibe como herencia lo mismo que podrá legar: la ceniza. Esta se presenta como legado y condena que, sin embargo, se recibe con cierto agradecimiento: «y aunque sea ceniza lo proclamo: ceniza» pues se le ha entregado como un don, «a modo de esperanza», precisamente el sintagma que da título a la colección.

La ceniza guarda al menos la incandescencia de cierta edad dorada, identificada con la vida pura, como se intuye en otro poema de *La memoria y los signos*: «Haber llevado el fuego un solo instante / razón nos da de la esperanza».<sup>64</sup> Y esta esperanza parece alimentar cierto pensamiento circular que altera el tiempo cronológico convencional, algo que ya estaba presente en la definición gongorina del ave Fénix como «el pájaro sin segundo / que nos habla en sus cenizas / de pretérito y de futuro».<sup>65</sup> De hecho, la condición residual de la ceniza se vuelve germinativa, y constituye el único punto de apoyo para el verso. No es de extrañar que el último poema de *El fulgor* recree: «Y todo lo que existe en esta hora / de absoluto fulgor / se abrasa, arde / contigo, cuerpo, / en la incendiada boca de la noche»<sup>66</sup> y que una de las primeras composiciones de la colección siguiente, *Al dios del lugar*, retome esa herencia precaria en una pieza significativamente titulada «Fénix»: «Quedar / en lo que queda / después del fuego, / residuo, sola / raíz de lo cantable».<sup>67</sup> Evidentemente, late aquí un pensamiento sobre la función de la palabra poética en la historia: como ha visto Canteli,<sup>68</sup> frente a la clausura, teorizada por Adorno y refutada por Celan, que se atreve a escribir el horror, Valente parece confiar en que, al igual que crecía la hierba en las ruinas gongorinas haciéndole «verdes halagos», el derrumbe que

62 *Ivi*, pp. 155-156.

63 *Ivi*, p. 69.

64 *Ivi*, p. 219.

65 Así aparece en el romance gongorino «Diez años vivió Belerma»: «Haced lo que en su fin hace / el pájaro sin segundo, / que nos habla en sus cenizas / de pretérito y futuro» (GÓNGORA, *Antología poética*, cit., p. 101).

66 VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 458.

67 *Ivi*, p. 465.

68 MARCOS CANTELI, *Fragmentos para una lírica negativa*, en *Pájaros raíces. En torno a José Ángel Valente*, ed. por MARTA AGUDO y JORDI DOCE, Madrid, Abada, 2010, pp. 21-28, p. 25.

lega una historia catastrófica no solo puede, sino que debe servir de necesario arranque de un canto precario y lisiado: «[y] después de Auschwitz / y después de Hiroshima, cómo no escribir», reflexiona Valente en el poema «Hibakusha».<sup>69</sup>

### 3 LA FORMA. LO CÓNCAVO Y EL VACÍO

Al asomarse al abismo, pues, Valente opta por cierta retirada. Como hemos visto, esta toma en ocasiones la forma de un descanso en la materia; en otras, en cambio, el poeta trata de conjurar el vacío recurriendo a una estrategia de formalización creciente que le permita recuperar cierto orden. En este sentido, interesa examinar la presencia de una figura, la de lo cóncavo, que cobra protagonismo en *Mandorla* porque, en primer lugar, remite de modo muy elocuente a ciertas formulaciones gongorinas relacionadas con la retracción enunciativa y porque, en segundo lugar, abre una isotopía de figuración espacial que revela una voluntad de someter el vacío a estructuras cerradas, clausuradas, perfectas. Lo cóncavo actúa como señuelo: es refugio que aloja el vacío pero que a su vez funciona de refugio frente a este. Algo similar sucede en general con el tratamiento de la oquedad: siempre desde una vocación ontologizante, Valente emplea procedimientos verbales de filiación conceptista, y revela otra vía de conexión con Góngora, que debía mucha de su imaginación poética a su práctica de la agudeza. No hay que olvidar, tampoco, que el pensamiento sobre el ingenio se hallaba ligado a la búsqueda de la armonía y que encontraba sustento frecuente en formulaciones geométricas como el triángulo y la esfera.

Si repasamos algunas apariciones de lo cóncavo en la poesía de Góngora, notamos de inmediato su carácter de refugio, de guarida, de protección: así aparece por primera vez en las *Soledades*, unido al «bienaventurado albergue» que avista el peregrino recién naufragado.<sup>70</sup> Más sugestiva es su segunda aparición, cuando el mismo peregrino observa «embebido en lo cóncavo» de «una encina», es decir, escondido en un agujero de su

69 El poema tiene estos versos en una de sus partes iniciales: «Cuerpo sombrío de la luz. / Ceniza. / Cubiertos de ceniza / bebimos la ceniza hasta las heces / y la consumación» (VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 485). Un poco antes decía: «Y cómo, / preguntaron, cómo / escribir después de Auschwitz. // Y después de Auschwitz / y después de Hiroshima, cómo no escribir. // ¿No habría que escribir precisamente / después de Auschwitz o después / de Hiroshima, si ya fuésemos, dioses / de un tiempo roto, en el después / para que al fin se torne / en nunca y nadie pueda / hacer morir aún más los muertos?» (*ivi*, p. 483). Pese a la asociación trazada entre las dos formulaciones, la de Góngora y la de Valente, lo cierto es que este último es muy consciente de la diferencia esencial que existe entre el ejercicio de hermetismo de una y otra época histórica. Así, escribe en la introducción a sus traducciones de Celan: “La materia de la poesía es materia oscura. El hermetismo contemporáneo poco o nada tiene que ver con el hermetismo barroco, Celan con Góngora. La palabra oscura del poeta contemporáneo no hace concesiones a lo formal; por el contrario, entra más adentro en la espesura, en la propia oscuridad de la experiencia, acaso vivida, pero no conocida” (*ivi*, p. 646).

70 Los versos son los siguientes: «Oh bienaventurado / albergue, a cualquier hora, / templo de Pales, alquería de Flora! / No moderno artificio / borró designios, bosquejó modelos, / al cóncavo ajustando de los cielos / el sublime edificio: / retamas sobre roble / tu fábrica son pobre, / do guarda en vez de acero / la inocencia al cabrero, / más que el silbo al ganado. / ¡Oh bienaventurado / albergue, a cualquier hora!» (GÓNGORA, *Antología poética*, cit., p. 413).

tronco, unas «pastorales bodas».<sup>71</sup> Esa concavidad le sirve como lugar de apartamiento que le permite una visión distanciada del feliz espectáculo, evitando así su integración en él. Es una postura muy similar a la que aparece en el *Polifemo*, cuando Acis contempla a Galatea desde un emplazamiento definido como «lo cóncavo» que produce, en una peña, un refugio caracterizado como «dosel umbroso» desde el que se facilita una mirada igualmente filtrada por unas «yedras» que actúan como «verdes celosías»:

Lo cóncavo hacía de una peña  
a un fresco sitio dosel umbroso,  
y verdes celosías unas hiedras,  
trepando troncos y abrazando piedras.<sup>72</sup>

Lo cóncavo, pues, constituye un lugar de enunciación retirada que, al tiempo que permite el canto y la visión poética, los distancia de la participación completa en lo cantado. Por esto Jáuregui calificó al peregrino de las *Soledades* de «mirón»,<sup>73</sup> y no es difícil ver cómo esta misma posición aparece en composiciones eróticas destacadísimas como la ya mentada «¡Qué de envidiosos montes levantados!».<sup>74</sup> Quizá por eso, también, explicó Lorca que lo que había hecho Góngora frente a la poesía de su época, caracterizada en parte por los estertores epigonales del petrarquismo, había sido, precisa y enigmáticamente, «limitarse».<sup>75</sup>

Yendo un paso más allá, en la medida en que posibilita el canto, lo cóncavo está intrínsecamente unido a lo hueco como lugar de donación, y esta ecuación adquiere una cristalización muy precisa en la almendra que aparece en la estrofa 26 del *Polifemo*:

el celestial humor recién cuajado

71 *Ivi*, p. 420.

72 *Ivi*, p. 387.

73 Dice Jáuregui en su *Antídoto*: «Allí sale un mancebo, la principal figura que V. M. nos representa, y no le da nombre. Este fue al mar y vino del mar, sin que sepáis cómo ni para qué; él no sirve sino de mirón» (JUAN DE JÁUREGUI, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, ed. por JOSÉ MANUEL RICO GARCÍA, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, p. 7). En relación con esta actividad contempladora, Monique Güell habla de «goce visual» (MONIQUE GÜELL, *El crisol de las formas: Góngora, en Le plaisir des formes dans la littérature espagnole du Moyen Âge et du Siècle d'Or / El placer de las formas en la literatura española medieval y del Siglo de Oro*, ed. por MONIQUE GÜELL y MARIE-FRANÇOISE DÉODAT-KESSEDIAN, Paris, Méridiennes, 2008, pp. 169-184, p. 4).

74 GÓNGORA, *Antología poética*, cit., p. 226.

75 Dice García Lorca: «Mientras que todos piden pan, él pide la piedra preciosa de cada día. Sin sentido de la realidad real, pero dueño absoluto de la realidad poética. ¿Qué hizo el poeta para dar unidad y proporciones justas a su credo estético? Limitarse. Hacer examen de conciencia, y con su capacidad crítica, estudiar la mecánica de su creación» (FEDERICO GARCÍA LORCA, *La imagen poética de don Luis de Góngora*, en *Obras VI*, ed. por MIGUEL GARCÍA-POSADA, Madrid, Akal, 1994, pp. 1227-1252, p. 1233). Mercedes Blanco reconoce la existencia de una cierta contención en la actividad del peregrino de las *Soledades*: «El universo arcádico, visto a través de la mirada del joven errante, forma una esfera perfecta y compacta que por un lado lo incluye, puesto que lo acoge amistosamente, pero que por otra parte se sitúa frente a él, puesto que en ningún momento deja de revestir el peregrino su condición de huésped y nunca toma parte activa en las actividades o intereses del mundo que lo rodea» (MERCEDES BLANCO, *La extrañeza sublime de las Soledades*, en *Góngora: la estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*, ed. por JOAQUÍN ROSES LOZANO, Madrid, Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2012, pp. 125-137, p. 130).

que la almendra guardó entre verde y seca  
 en blanca mimbre se lo puso al lado,  
 y un copo en verdes juncos de manteca;  
 en breve corcho, pero bien labrado,  
 un rubio hijo de una encina hueca,  
 dulcísimo panal, a cuya cera  
 su néctar vinculó la primavera.<sup>76</sup>

Podemos comparar estos versos con dos poemas de Valente que pertenecen respectivamente a *El fulgor* y *Mandorla* y en los que es fácil apreciar el vínculo entre la concavidad y un espacio que prevé el encuentro, la productividad y la germinación. En el primero, «Ritual de las aguas», aparece la referencia a una entidad que une lo cóncavo a un «antelatido» de «lo que puede ser raíz o vuelo»:

«Ritual de las aguas» (fragmento)  
 Estabas  
 en el calor o en la humedad  
 que sumergidos guarda en sí la tierra.  
 Antelatido cóncavo  
 de lo que puede ser raíz o vuelo.<sup>77</sup>

En el segundo, ese espacio adquiere un matiz claramente erótico y aparece elocuentemente denominado como «mandorla», que significa almendra en italiano,<sup>78</sup> y que Valente toma, explícitamente, de unos versos de Paul Celan:

I  
 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.

<sup>76</sup> GÓNGORA, *Antología poética*, cit., pp. 381-182.

<sup>77</sup> VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 436.

<sup>78</sup> La Real Academia define «mandorla» como «marco en forma de almendra que en el arte románico y bizantino, circunda algunas imágenes, especialmente las de Cristo majestad» e indica que procede del italiano «mandorla» (almendra). O'Duibhir se hace eco de la definición valentiana de este símbolo como «the space formed in the intersection of two circles, the space of mediation that neither party controls» (O'DUIBHIR, *Between the Desert and the Garden. Inscriptions of Alterity in the Work of José Ángel Valente*, cit., pp. 121-122). No hay que olvidar que Valente considera que esa figura, símbolo matricial con el que da título a su poemario de 1982, es un «espacio vacío y fecundante» en el ensayo «La experiencia abisal», de 1999, donde recorre distintas formulaciones filosóficas y antropológicas del poder germinativo de la nada (VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 747).

Mandorla.<sup>79</sup>

Ese vínculo entre creación y retirada ha sido enunciado insistentemente por el escritor gallego en sus ensayos, y Valente lo remite precisamente a una inspiración judía, basada en la idea cabalística de que lo primero que creó Dios fue un vacío: su primer acto sería un ejercicio de retracción para dejar hueco a lo nuevo.<sup>80</sup> Sin embargo, lo que más interesa subrayar es precisamente la vía de unión con esa retracción enunciativa que acabamos de identificar en Góngora y, sobre todo, el modo en que localiza un ejercicio de clausura no muy diferente al que Valente identifica en el cordobés mediante ese recurso repetido a símbolos de refugio. Aunque Méndez Rubio celebra que Valente habla siempre «desde el agujero»,<sup>81</sup> Eduardo García ha calibrado este recurso con extrema lucidez, asegurando que mucha simbología valentiana alude a «la fantasía de una cálida matriz en donde reposar» y que, en esta «gruta-matriz-túnel-refugio», Valente «permanece siempre a cubierto».<sup>82</sup> Si Valente achacaba a Góngora el carácter asfixiante de unas *Soledades* que comparaba con un laberinto, algunos poemas del gallego recrean un lazo entre creación y encierro que, por otra parte, muestran en ocasiones cercanía a la imaginería gongorina de lo siniestro. Y esta tiene una muestra privilegiada en la cueva del *Polifemo*.

En la composición de Valente «Oscuro es como la noche el canto», en la que se recrea la reclusión de un animal inalcanzable – «no podíamos llegar de las entrañas / del oscuro animal a las riberas» – aparece un «vuelo circular de las aves hambrientas» que puede recordar en cierto modo a aquella «infame turba de nocturnas aves». Se trata de ecos un tanto aislados que imprimen cierta impronta gongorina a recodos de los siguientes fragmentos:

Oscuro es como la noche el canto.

Tú dices,  
vienes, estás, no hay nadie, el canto,  
el vuelo circular de las aves hambrientas  
sobre el cuerpo del pez,  
el brillo mineral de las escamas

<sup>79</sup> VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 409.

<sup>80</sup> Esta idea está presente en múltiples textos de Valente, pero el poeta es especialmente elocuente en su ensayo «Poesía y exilio», donde repasa la teoría de Isaac Luria: «Según la visión de Luria, el primer acto de Dios no fue un acto de manifestación de salida de sí mismo, sino de ocultación, de retirada, de retracción, de “exilio” hacia el interior de sí, con el fin de generar un espacio vacío, donde algo distinto de él, el mundo, pudiera ser creado» (VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 683).

<sup>81</sup> ANTONIO MÉNDEZ RUBIO, *Palabra y agujero. La poesía imposible de José Ángel Valente*, en *Pájaros raíces. En torno a José Ángel Valente*, ed. por MARTA AGUDO y JORDI DOCE, Abada, 2010, pp. 403-420, p. 414.

<sup>82</sup> EDUARDO GARCÍA, *José Ángel Valente: el refugio-matriz o la tentación del vacío*, en *Pájaros raíces. En torno a José Ángel Valente*, ed. por MARTA AGUDO y JORDI DOCE, Madrid, Abada, 2010, pp. 289-298, p. 291. Para Eduardo García, se trata de una «actitud regresiva» (*ibidem*). Si Marcos Canteli explica que, en su profunda conciencia de la devastación moderna, Valente se retrae ante la clausura verbal ejercitada por autores como Celan o Beckett (CANTELI, *Fragmentos para una lírica negativa*, cit., p. 25), Eduardo García registra en el interés del autor por la mística una mirada atrás, una cesión a la «nostalgia», en este caso por «el dios perdido», que lo lleva a un empeño simbolista en una «paradójica sacralización sin dios» (GARCÍA, *José Ángel Valente: el refugio-matriz o la tentación del vacío*, cit., p. 292).

en los limos del fondo.

[...]

Bebimos estas aguas  
sin cuándo ni jamás  
y no podíamos llegar de las entrañas  
del oscuro animal a las riberas  
y no podíamos saber  
de qué palabra habíamos nacido  
y no podíamos sin ella  
engendrarla en nosotros  
y no sabíamos aún el canto  
ciego del despertar,  
la voz que resonaba  
insistente llamándonos.<sup>83</sup>

De igual manera esta huella gongorina aparece en la descripción que, en «El odio», se realiza del acto engendradora más elemental, el sexual:

El espanto rodaba  
como una roca inmensa,  
y los cuerpos unidos  
eran un solo cuerpo  
turbio de amor, que el odio  
sorbía hasta las heces.<sup>84</sup>

«El espanto rodaba / como una roca inmensa», explica Valente. Independientemente de otras filiaciones, podemos identificar también un rastro figurativo de aquella «alta roca» que, en el *Polifemo*, «mordaza es a una gruta de su boca»,<sup>85</sup> así como de aquel «reino [...] del espanto» que son los celos en otro famoso soneto gongorino.<sup>86</sup> Tampoco el amor es cauce de salida, ni en Góngora ni en Valente: los amantes de *Palais de Justice*, al igual que el pastor Acis, son perseguidos y apedreados, aunque con distinta fortuna.<sup>87</sup>

83 VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 428.

84 *Ivi*, pp. 124-125.

85 GÓNGORA, *Antología poética*, cit., p. 372.

86 En el soneto «A la pasión de los celos», Góngora describe este violento sentimiento como perteneciente a un lugar infernal: «Oh Celo, del favor verdugo eterno, / vuélvete al lugar triste donde estabas, / o al reino, si allá cabes, del espanto;» (*ivi*, p. 90).

87 Acis muere golpeado por una piedra lanzada por el gigante Polifemo, y así describe la escena la penúltima estrofa del poema: «Con violencia desgajó infinita / la mayor punta de la excelsa roca, / que al joven, sobre quien la precipita, / urna es mucha, pirámide no poca. / Con lágrimas la ninfa solicita / las deidades del mar, que Acis invoca: / concurren todas, y el peñasco duro / la sangre que exprimíó fue cristal puro» (*ivi*, p. 396). En una de las escenas de *Palais de Justice*, se dice: «Nadadores desnudos en el interior de tu pupila, zumos oscuros del amanecer, latido en ellos de la luz. Huimos. Huyeron los amantes. Los perseguidores levantaban piedras una a una. Pero ellos estaban en la luz del día y no los podían encontrar» (VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 26).

Además de la concavidad, Valente encierra el vacío en otras formulaciones que permiten apurar todavía más esta lista de pecados inconfesables y compartidos con el precursor. Se desvela así una voluntad formal que persigue una totalización un tanto metafísica: «Cuando ya no nos queda nada», reza un poema de *Mandorla*, «el vacío de no quedar / podría ser al cabo inútil y perfecto».<sup>88</sup> Una muestra de esa tentativa puede ser el programático poema «El cántaro», en el que se celebra la perfección de este objeto, obtenida gracias a «la suprema / realidad de la forma» que acaba logrando, presuntamente, una armonía entre continente y contenido de solidez ontológica pues, de hecho, «existe conteniendo»:

El cántaro que tiene la suprema  
realidad de la forma,  
creado de la tierra  
para que el ojo pueda  
contemplar la frescura.

El cántaro que existe conteniendo,  
hueco de contener se quebraría  
inánime. Su forma  
existe sólo así,  
sonora y respirada.

El hondo  
cántaro  
de clara curvatura,  
bella y servil:  
el cántaro y el canto.<sup>89</sup>

Algo semejante sucede con el encuentro entre significante y significado, simbolizado en la semejanza entre cántaro y canto. No es difícil ver en él una voluntad de adecuación similar a la que, junto con Guillén, Valente parecía reconocer en Góngora: de hecho, en relación con este poema, Jiménez Heffernan ha hablado de cierto «fetichismo del encaje, de la apretura».<sup>90</sup> Y, también, es muy sintomático que se emplee la paronomasia, una de las principales figuras de dicción conceptistas, en un poema alentado por una imaginación formal que no dista mucho de aquella «geométrica precisión» que, de nuevo, compartían los mundos poéticos de Góngora y de Guillén. De hecho, como se sabe, la mentalidad geométrica estaba en la base del pensamiento barroco sobre el concepto, para el que Sarbiewski había propuesto un modelo triangular, por ejemplo, y para el que Rodrigo Cacho, en un estudio reciente, propone el modelo de la esfera.<sup>91</sup> En este mismo estudio, Cacho muestra cómo el pensamiento conceptista supone un intento, precario,

88 VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 423.

89 *Ivi*, p. 134.

90 JIMÉNEZ HEFFERNAN, *Los papeles rotos*, cit., p. 140.

91 RODRIGO CACHO CASAL, *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012, p. 30.

de recuperar una nueva armonía en ese momento de crisis gnoseológica y ontológica estudiado por Foucault en *Les mots et les choses*.<sup>92</sup> No en vano Gracián define el concepto como «un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos»<sup>93</sup> y el interés creciente de Valente por el autor de *Agudeza y arte de ingenio* está evidenciado en las numerosas citas que de él toma en su *Diario anónimo*.<sup>94</sup> Un conflicto parcialmente similar afecta al poeta moderno, y halla un caso paradigmático en Baudelaire: el colapso de sus correspondencias, así como de la analogía universal que recuperaba de alguna manera la conexión entre la palabra y el mundo, derivaba para De Man en una alegoría sin posible referente empírico. Pero el recurso al símbolo como parapeto frente al abismo entre lenguaje y realidad también aparece como tentación esencialista en Valente, como hemos visto en el último poema. Y algo parecido buscó Valente en la cábala que, como se sabe, postula la existencia de una palabra previa a la proliferación lingüística, un código de origen divino que restaura la correspondencia entre palabras y cosas.

Sin embargo, Valente escribe después de la muerte de Dios y, como explica Cantelelli, «[f]allecida la divinidad, caminamos en el desierto, despojados de sentido, huérfanos».<sup>95</sup> Quizás sea la errancia el último y más definitivo nexo de unión entre Góngora y Valente, un nexo que tiene dos manifestaciones básicas relacionadas: además de cristalizar figurativamente en un personaje poético caracterizado por el peregrinaje, la precariedad ontológica y la posición expulsada ante el mundo, el vagabundeo marca también la relación entre la palabra y un mundo esquivo, que la primera no puede sino tratar de intentar rodear a ciegas, mediante procedimientos que revelan oblicuidad enunciativa. Podemos recordar el soneto «De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado», de Góngora, con un primer verso ya indicativo, pues habla de un protagonista, «[d]escaminado, enfermo, peregrino», cuyo deambular perdido por un erial («la confusión pisando del desierto», se nos dice) corre parejo a una deriva expresiva: así, sus palabras son «voces en vano» que parecen traducir sus «pasos sin tino».<sup>96</sup> Algo semejante ocurre con los versos iniciales de las *Soledades*, como ha estudiado Molho, cuando el poeta cordobés dedica al duque de Béjar unos pasos de peregrino caracterizados como «errantes» que hallan también correlato en unos versos dictados por la musa en «soledad confusa» y sobre los que se proyecta el adjetivo «perdidos».<sup>97</sup> En cierto modo esta errancia es la consecuencia de la retracción enunciativa, que coloca al enunciador en una posición expulsada desde la que parece condenado al movimiento sin meta. He-

92 *Ivi*, p. 38.

93 BALTASAR GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, p. 14.

94 Así, encontramos numerosas alusiones a Gracián y a su obra en anotaciones del 29 de abril de 1980 y en agosto de 1981 y mayo de 1985. No obstante, el interés de Valente por Gracián parece intensificarse a finales de los 80, como prueban las citas detalladas que se encuentran a partir de diciembre de 1989 y, sobre todo, de agosto de 1990 en adelante (JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Diario Anónimo*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2011, pp. 274 y siguientes).

95 CANTELELLI, *Fragmentos para una lírica negativa*, cit., p. 293.

96 El primer cuarteto del soneto dice así: «Descaminado, enfermo, peregrino / en tenebrosa noche, con pie incierto / la confusión pisando del desierto, / voces en vano dio, pasos sin tino» (GÓNGORA, *Antología poética*, cit., p. 207).

97 Podemos recordar el conocido comienzo de las *Soledades*: «Pasos de un peregrino son errante / cuantos me dictó versos dulce musa, / en soledad confusa / perdidos unos, otros inspirados» (*ivi*, p. 407).

mos visto que la obra poética valentiana comenzaba precisamente con una declaración de errancia: «Cruzo un desierto y su secreta / desolación sin nombre»,<sup>98</sup> que encuentra continuación en muchos poemas como el extenso «La salida» o «La llamada».<sup>99</sup> Además, Valente ha reflexionado teóricamente sobre el vínculo entre exilio, errancia y creación sobre todo a partir de la obra de Edmond Jabès, como hemos visto.

Es fundamental, no obstante, comprobar cómo este axioma va unido a un devenir lingüístico caracterizado por la desviación, el serpenteo y la sinuosidad. Los numerosos procedimientos que la crítica ha identificado en Góngora (la dialéctica entre alusión y elusión apuntada por Dámaso Alonso,<sup>100</sup> la tendencia a la prolijidad verbal que retrasa la idea según la formulación de Guillén,<sup>101</sup> el mecanismo de la ocultación propuesto por Mercedes Blanco<sup>102</sup> o el desplazamiento temático identificado por Orozco<sup>103</sup>) parecen perseguir precariamente una expresión oblicua, basada en la preterición, en el rodeo al referente. De hecho, en la obra del cordobés hallamos correlaciones caóticas, correcciones al discurso («digo», «sí», «pues»), falsas disyunciones que pueden relacionarse con la formulación hecha por Gargano acerca de la «falta de coincidencia entre el sujeto enunciador [...] con el objeto del discurso» propia del petrarquismo tardío.<sup>104</sup> Resulta muy sugestivo examinar una pieza poética de Valente titulada «Objeto del poema», pues describe precisamente el proceso de merodeo a que condena un lenguaje que no puede sino tantear, aproximarse, rodear el objeto que canta. Pese a que este no tiene falla ninguna (es cierto y es exacto) la precariedad del sujeto y de la palabra no logra sino un acercamiento furtivo («como un ladrón») y fallido («me confundo») al mundo:

Te pongo aquí  
rodeado de nombres: merodeo.

Te pongo aquí cercado  
de palabras y nubes: me confundo.

Como un ladrón me acerco; tú me llamas,  
en tus límites cierto, en  
tu exactitud conforme.

Vuelvo.<sup>105</sup>

\*\*\*

98 VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 69.

99 *Ivi*, pp. 153-160, 116-117.

100 DÁMASO ALONSO, *Alusión y elusión en la poesía de Góngora*, en «Revista de Occidente», LVI (1928), pp. 177-202.

101 JORGE GUILLÉN, *Lenguaje y poesía: algunos casos españoles*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, p. 41.

102 MERCEDES BLANCO, *El mecanismo de la ocultación. Análisis de un ejemplo de agudeza*, en «Críticón», XLIII (1988), pp. 13-36.

103 EMILIO OROZCO DÍAZ, *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 170-187.

104 ANTONIO GARGANO, *Góngora y la tradición lírica petrarquista, entre variaciones y originalidad*, en *El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615*, ed. por BEGOÑA LÓPEZ BUENO, Zaragoza, Pressas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 123-148, p. 129.

105 VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 133.

Quizás sea este personaje errante el que porta el recuerdo, desdibujado, de la materia que hemos estado examinando antes. En ese sentido, confirma no solo la vocación testimonial que inspira la obra de Valente (*Material memoria* es uno de sus títulos) sino también la condición de toda influencia poética como impronta mnemotécnica, como memoria pertinaz de los versos ya escritos por otros. Esta dinámica anula la distancia cronológica de la historia convencional, pero también problematiza otras distinciones. Hemos visto cómo Valente compartía gestos que reprobaba en su precursor (la clausura y la precisión geométrica) y ello nos obliga a cuestionar la separación entre los dos acercamientos, el crítico y el escritural, de Valente a Góngora: el Valente lector de Góngora se proyecta de modo irremediable sobre el Valente que lo estudia, a pesar de que como decía Lorca, a Góngora hay que estudiarlo siempre. Pero la errancia y la ceguera, tremendamente productivas, del acercamiento del gallego al cordobés no hace sino certificar las acertadas palabras de T.S. Eliot que, en 1942, explicaba que todo poeta, en sus escritos críticos, no hace sino «defender la clase de poesía que escribe, o formular la que le gustaría escribir» y que, en este sentido, «juza la poesía del pasado en relación con la suya» pues «es menos juez que abogado».<sup>106</sup> Las oblicuas pero innegables huellas de los versos gongorinos en la poesía de Valente vuelven a corroborarlo.

---

106 T.S. ELIOT, *La música de la poesía*, en «Atenea», D/2 (2009), pp. 251-264, p. 252.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALONSO, DÁMASO, *Alusión y elusión en la poesía de Góngora*, en «Revista de Occidente», LVI (1928), pp. 177-202. (Citato a p. 141.)
- *Dos trabajos gongorinos de Alfonso Reyes*, en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1982, pp. 509-517. (Citato a p. 121.)
- *Obras completas. Volumen VII. Góngora y el gongorismo 3*, Madrid, Gredos, 1998. (Citato a p. 129.)
- ARELLANO, IGNACIO, *El poeta como paria social en Cernuda. Glosas al poema «Góngora»*, en «Revista Signos», XXX/41-42 (1997), pp. 5-27. (Citato a p. 124.)
- AULLÓN DE HARO, PEDRO, *La obra poética de Gil de Biedma. Las ideaciones de la tópica y del sujeto*, Madrid, Verbum, 2003. (Citato a p. 128.)
- BLANCO, MERCEDES, *El mecanismo de la ocultación. Análisis de un ejemplo de agudeza*, en «Críticón», XLIII (1988), pp. 13-36. (Citato a p. 141.)
- *La extrañeza sublime de las Soledades*, en *Góngora: la estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*, ed. por JOAQUÍN ROSES LOZANO, Madrid, Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2012, pp. 125-137. (Citato a p. 135.)
- BLOOM, HAROLD, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford, OUP, 1997 [ed. orig. 1973]. (Citato a p. 132.)
- CACHO CASAL, RODRIGO, *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012. (Citato alle pp. 139, 140.)
- CANTELI, MARCOS, *Fragmentos para una lírica negativa*, en *Pájaros raíces. En torno a José Ángel Valente*, ed. por MARTA AGUDO y JORDI DOCE, Madrid, Abada, 2010, pp. 21-28. (Citato alle pp. 133, 137, 140.)
- CARREIRA, ANTONIO, *Góngora en mil palabras*, en «Nueva Revista», LX (1998), pp. 131-134. (Citato alle pp. 123, 124.)
- *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998. (Citato a p. 125.)
- CASCALES, FRANCISCO DE, *Cartas filológicas*, ed. por JUSTO GARCÍA SORIANO, Madrid, Ediciones de La Lectura, 1961. (Citato a p. 124.)
- CERNUDA, LUIS, *Antología poética*, Madrid, Cátedra, 1981. (Citato a p. 124.)
- CUESTA ABAD, JOSÉ MANUEL, *La enajenación por la palabra (Reflexiones sobre el lenguaje poético en Valente)*, en *El silencio y la escucha*, ed. por TERESA HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 49-77. (Citato a p. 126.)
- DE MAN, PAUL, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1983. (Citato a p. 131.)
- *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984. (Citato a p. 130.)
- ELIOT, T.S., *La música de la poesía*, en «Atenea», D/2 (2009), pp. 251-264. (Citato a p. 142.)
- EMPSON, WILLIAM, *Some Versions of Pastoral*, London, Penguin Books, 1935. (Citato a p. 127.)
- GARCÍA CANDEIRA, MARGARITA, *La presencia de Góngora en el pensamiento poético de José Ángel Valente*, en «Creneida», II (2014), pp. 375-390. (Citato alle pp. 120, 121.)

- GARCÍA CANDEIRA, MARGARITA y REDONDO ABAL FRANCISCO (eds.), *Biblioteca de José Ángel Valente*, Santiago de Compostela, Publicaciones de la Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética, 2016. (Citato a p. 121.)
- GARCÍA LORCA, FEDERICO, *La imagen poética de don Luis de Góngora*, en *Obras VI*, ed. por MIGUEL GARCÍA-POSADA, Madrid, Akal, 1994, pp. 1227-1252. (Citato a p. 135.)
- GARCÍA POSADA, MIGUEL, *El logos hermético*, en «Blanco y Negro Cultural» (8 de abril de 2004), p. 21. (Citato a p. 125.)
- GARCÍA, EDUARDO, *José Ángel Valente: el refugio-matriz o la tentación del vacío*, en *Pájaros raíces. En torno a José Ángel Valente*, ed. por MARTA AGUDO y JORDI DOCE, Madrid, Abada, 2010, pp. 289-298. (Citato a p. 137.)
- GARGANO, ANTONIO, *Góngora y la tradición lírica petrarquista, entre variaciones y originalidad*, en *El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615*, ed. por BEGOÑA LÓPEZ BUENO, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 123-148. (Citato a p. 141.)
- GÓNGORA, LUIS DE, *Antología poética*, ed. por ANTONIO CARREIRA, Barcelona, Austral, 2009. (Citato alle pp. 127-129, 131-136, 138, 140.)
- GRACIÁN, BALTASAR, *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1974. (Citato a p. 140.)
- GÜELL, MONIQUE, *El crisol de las formas: Góngora*, en *Le plaisir des formes dans la littérature espagnole du Moyen Âge et du Siècle d'Or / El placer de las formas en la literatura española medieval y del Siglo de Oro*, ed. por MONIQUE GÜELL y MARIE-FRANÇOISE DÉODAT-KESSEJIAN, Paris, Méridiennes, 2008, pp. 169-184. (Citato a p. 135.)
- GUILLÉN, JORGE, *Lenguaje y poesía: algunos casos españoles*, Madrid, Alianza Editorial, 1972. (Citato a p. 141.)
- HEIDEGGER, MARTIN, *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, Madrid, Alianza, 2005. (Citato a p. 131.)
- JAMMES, ROBERT, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987. (Citato a p. 123.)
- JÁUREGUI, JUAN DE, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, ed. por JOSÉ MANUEL RICO GARCÍA, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002. (Citato a p. 135.)
- JIMÉNEZ HEFFERNAN, JULIÁN, *Barro que te reclama: Valente y los metafísicos ingleses*, en «Cuadernos Hispanoamericanos», DC (2000), pp. 11-18. (Citato a p. 129.)
- *Los papeles rotos. Ensayos sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Abada, 2004. (Citato alle pp. 126, 129, 132, 139.)
- MAYHEW, JONATHAN, *The Twilight of the Avant-garde. Spanish Poetry. 1980-2000*, Liverpool, Liverpool UP, 2009. (Citato a p. 126.)
- MÉNDEZ RUBIO, ANTONIO, *Palabra y agujero. La poesía imposible de José Ángel Valente*, en *Pájaros raíces. En torno a José Ángel Valente*, ed. por MARTA AGUDO y JORDI DOCE, Abada, 2010, pp. 403-420. (Citato a p. 137.)
- MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO, *Historia de las ideas estéticas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1940, vol. I. (Citato a p. 124.)
- MICÓ, JOSÉ MARÍA, *El Polifemo de Luis de Góngora: ensayo de crítica e historia literaria*, Barcelona, Península, 2001. (Citato a p. 128.)

- *Proyección de las Anotaciones en las polémicas gongorinas*, en *Las Anotaciones de Fernando de Herrera. Doce estudios. IV Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, ed. por BEGOÑA LÓPEZ BUENO, Sevilla, PASO, 1996, pp. 263-278. (Citato a p. 123.)
- O'DUIBHIR, MANUS, *Between the Desert and the Garden. Inscriptions of Alterity in the Work of José Ángel Valente*, Tesis doct., Universidade de Santiago de Compostela, 2016. (Citato alle pp. 126, 136.)
- OROZCO DÍAZ, EMILIO, *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984. (Citato a p. 123.)
- *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1988. (Citato a p. 141.)
- PEINADO ELLIOT, CARLOS, *Unidad y trascendencia. Estudio sobre la obra de José Ángel Valente*, Sevilla, Alfar, 2002. (Citato a p. 126.)
- PONCE CÁRDENAS, JESÚS, *Imagen de Góngora en cinco poetas contemporáneos*, en «Dicensa. Cuadernos de Filología Hispánica», XVIII (2000), pp. 295-318. (Citato a p. 124.)
- REYES, ALFONSO, *Sabor de Góngora*, en LUIS DE GÓNGORA, *Obras completas VII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, pp. 171-198. (Citato a p. 121.)
- ROSES LOZANO, JOAQUÍN, *Apresúrese a leer a Góngora*, en «El Día de Córdoba» (13 de noviembre de 2011), [https://www.eldiadecordoba.es/ocio/Apresurese-leer-Gongora\\_0\\_533047388.html](https://www.eldiadecordoba.es/ocio/Apresurese-leer-Gongora_0_533047388.html). (Citato a p. 123.)
- *Códigos, poética y ética en «Góngora de Luis Cernuda*, en «Glosa: Anuario del Departamento de Filología Española y sus Didácticas», II (1991), pp. 271-288. (Citato a p. 124.)
- *Soledades habitadas*, Málaga, Universidad de Málaga, 2007. (Citato a p. 131.)
- SILVER, PHILIP, *La casa de Anteo. Ensayos de poética hispana*, Madrid, Taurus, 1985. (Citato a p. 130.)
- TRABADO CABADO, JOSÉ MANUEL, *Pablo García Baena y la tradición áurea. Intertextos gongorinos y la mediación de Cernuda en tres poemas de «Fieles Guirnaldas Fugitivas»*, en «Tropelías: Revista de Teoría de la literatura y Literatura comparada», IX-X (1998-1999), pp. 439-459. (Citato a p. 124.)
- VALENTE, JOSÉ ÁNGEL, *Diario Anónimo*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2011. (Citato a p. 140.)
- *Obras completas I. Poesía y prosa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006. (Citato alle pp. 125, 127, 129, 130, 132-134, 136-139, 141.)
- *Obras completas II. Ensayos*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, pref. de CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008. (Citato alle pp. 120-122, 124, 136, 137.)
- *Palais de Justice*, pref. de ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014. (Citato alle pp. 130, 131, 138.)
- VALENTE, JOSÉ ÁNGEL y JOSÉ MÉNDEZ, *Siempre he querido estar solo: Entrevista a José Ángel Valente*, en «Revista Residencia», VIII (1999), [www.residencia.csic.es/bol/num8/valent.htm](http://www.residencia.csic.es/bol/num8/valent.htm). (Citato a p. 122.)

## PAROLE CHIAVE

José Ángel Valente; Luis de Góngora; intertextualidad; pastoral; vacío; peregrino; Soledades; Polifemo; crítica; ceniza.

## NOTIZIE DELL'AUTRICE

insegna presso la Universidad de Huelva. Formatasi presso le università di St Andrews, Cambridge, Córdoba y Kansas, ha conseguito il Dottorato in “Teoría de la literatura” presso l’Università di Santiago de Compostela con la tesi *La negociación de la tradición. Baudelaire, Alberti, Lorca y Gil de Biedma en la obra de Luis García Montero* (2011). Si è dedicata all’opera di Rosalía de Castro e alla poesia peninsulare contemporanea (García Montero, Riechmann, María do Cebreiro, Juan Ramón, Gimferrer y Gamoneda). Grazie a una borsa di ricerca della “Diputación de A Coruña” ha pubblicato il catálogo della biblioteca de Valente (*Biblioteca de José Ángel Valente*, USC, 2016). Ha inoltre studiato la raccolta galega di Valente, *Cántigas de alén* (Abriu 2, 2013), la presenza di Góngora nel pensiero poetico di Valente e *Palais de Justice*.

[margarita.gcandeira@gmail.com](mailto:margarita.gcandeira@gmail.com)

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MARGARITA GARCÍA CANDEIRA, *Ceniza y forma. Huellas de Góngora en la poesía de José Ángel Valente*, in «Ticontre. Teoría Texto Traducción», XII (2019), pp. 119–146.

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.

GOTTFRIED BENN Y JOSÉ ÁNGEL VALENTE:  
FRAGMENTOS TRADUCIDOS DE *DAS SPÄTE ICH* EN  
EL POEMA *XVII (EL YO TARDÍO)* DE *TREINTA Y SIETE*  
*FRAGMENTOS*

ADRIAN VALENCIANO – *Universidad Complutense – Madrid*

La traducción para José Ángel Valente representa el modo de articular su voz poética desde el texto ajeno. El fragmento es asimismo un frecuente modo de escritura a lo largo de su carrera. El fragmento *XVII (El yo tardío)*, integrado en *Treinta y siete fragmentos* (1971), es un texto híbrido y bilingüe elaborado desde la traducción de fragmentos del poema *Das späte ich* del alemán Gottfried Benn. En primer lugar trazaremos los rasgos estilísticos y la temática del poemario de Valente a fin de evidenciar ciertos elementos comunes con el movimiento expresionista, del que Benn es un claro exponente. A continuación analizaremos el fragmento *XVII (El yo tardío)* a la luz del poema alemán *Das späte ich* en su integridad, en el cual se inspiró Valente para su composición. Las partes omitidas del original alemán nos servirán de apoyo para observar los aspectos temáticos y estéticos que subyacen en esta composición bilingüe.

For José Ángel the translation represents the way to articulate his poetic through another's text. The fragment is also an usual mode of writing throughout his career. The fragment *XVII (The late Self)*, integrated in *Thirty Seven Fragments* (1971), is a hybrid and bilingual text elaborated from the translation of fragments of the poem *Das späte Ich*, by German Gottfried Benn. First we will trace the stylistic and thematic features of Valente's book in order to highlight certain common elements to the Poetic Expressionist movement, of which Benn is a clear exponent. Then we will analyse the fragment *XVII (The late Self)*, in the light of the German poem *Das späte Ich*, which was used by Valente for his text. The omitted parts of the original German will help us to observe the thematic and aesthetic aspects that underlie this bilingual composition.

## I INTRODUCCIÓN

En el transcurso de su dilatada carrera, José Ángel Valente hace del fragmento un objeto de reflexión en diversos momentos de su obra de ensayo. Además, lo incorpora como elemento compositivo en los distintos géneros que ha cultivado, como la prosa breve y aforismos, aunque es en el terreno de la lírica donde se hace especialmente visible.<sup>1</sup> Esta forma breve llega incluso a configurar el modo de escritura de dos de sus poemarios, *Treinta y siete fragmentos* (1971) y *Fragmentos de un libro futuro* (1991-2000). En ambas obras, si bien compuestas principalmente por textos originales, el autor no prescinde de una actividad literaria que incorporó a lo largo de toda su carrera en sus páginas de poesía:

<sup>1</sup> En su primer libro, *A modo de esperanza* (1953-1954), ya nos ofrece cinco de estas composiciones en la sección «Fragmentos de El Circo»; en *Poemas a Lázaro* (1955-1960) incluye el poema *Tres fragmentos*; en *Breve son* (1953-1960) *Fragmentos fracturados*; el poema de cierre de *El inocente* (1967-1970), *El límite*, es asimismo un fragmento; el texto «Fragmento sin nombre» en *Interior con figuras* (1973-1976), entre otros. Esta forma breve encontrará espacio también en sus páginas de anotaciones, como *Notas de un simulador* (1989-2000); en el terreno ensayístico abundan las consideraciones al respecto cuando se centra en los trabajos de Novalis («Poesía, filosofía, memoria»), y en numerosos ensayos sobre José Lezama Lima, especialmente en relación al título de *Fragmentos a su imán* («El pulpo, la araña, la imagen», «Pabellón del vacío», «Lezama: una imagen»); también hay una relevante consideración sobre el fragmento en el artículo «Inocencia y memoria», dedicado al poeta italiano Ungaretti, o incluso en «La escritura y el cuerpo», sobre el pintor Antoni Tàpies, todos recogidos en JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Obras completas II. Ensayos*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, pref. de CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008 según bibliografía.

la traducción.<sup>2</sup> El primero de estos libros ya incluye una composición elaborada parcialmente con fragmentos traducidos del poema *Das späte ich* del alemán Gottfried Benn (1886-1956), que da como resultado el fragmento *XVII (El yo tardío)*, poema que será el objeto del presente estudio. Y en el segundo libro mencionado se integran asimismo numerosas versiones – principalmente de la lírica oriental china y japonesa –<sup>3</sup> a modo de fragmentos. En el terreno de esta actividad su forma de escritura fragmentaria incluso daría título a dos series de traducciones. Por un lado, una selección de textos del autor judío de lengua francesa Edmond Jabès, aparecida en 1991 precisamente bajo el nombre de «Fragmentos», y, por otro, el volumen *Lectura de Paul Celan: fragmentos* (1993). Además, el poeta de Ourense no hizo de la traducción una actividad paralela a su obra poética escrita en español o gallego, sino una escritura equiparada a la original: «Lo que yo he escrito lo siento tan escrito por mí, como lo que he traducido de un poeta inglés o un alemán. La traducción tiene una importancia sustancial, y en ella está este aspecto, y luego el de que necesito incorporarme a un poeta, incorporar la sustancia del poeta, meterme dentro de su voz y hablar con ella».<sup>4</sup> La labor como traductor recogida en la antología *Cuaderno de versiones* (2002) comprende un total de diecinueve autores – Montale, Donne, Hopkins, Cavafis, Kunert, Hölderlin, etc –, la mayoría de ellos claramente reveladores de los principales aspectos de la poética del orensano. Con todo, no sería justo afirmar lo mismo respecto de Benn y Valente, entre quienes más bien se dan unas convergencias puntuales e indirectas que justifican la incorporación de fragmentos traducidos en un poemario del poeta gallego. De manera que en las siguientes páginas se expondrán, por un lado, las convergencias entre el autor del Expresionismo alemán Gottfried Benn y el libro *Treinta y siete fragmentos*; y por otro, se analizará el texto de partida del autor alemán para estudiar el tema del poema *XVII (El yo tardío)*, un fragmento compuesto de versos originales y fragmentos traducidos, un recurso que responde a la estética y poética del libro donde se integra.

- 2 La lista de versiones incorporadas en los poemarios de Valente, sin incluir las de *Fragmentos de un libro futuro*, es la siguiente: *Versión de Catulo* y *Versión de Catulo, carmen XL*, esta última como parte del poema *Tres celebraciones*, en *Nada está escrito* (1952-1953); *Versión de Hebbel*, en *Breve son* (1953-1968); *Crónica II, 1968. Homenaje a Antonin Artaud y Anales de Volusio. Versión del carmen XXXVI de Catulo*, en *El inocente* (1967-1970); *Versión Trakl-Wébern*, en *Mandorla* (1982).
- 3 En dicho libro inserta fragmentos de la tradición china y japonesa que en unas ocasiones aparecen como versiones de un apócrifo y de un anónimo, y en otras con el nombre del autor. Entre los de este último caso se leen fragmentos de los poetas chinos Wang Wei (siglo VIII) y Li Po (siglo VIII), del japonés Takuboku Ishiwaka (1886-1912), y un texto koan de la tradición japonesa zen. Los fragmentos denominados como versión suman un total de siete textos.
- 4 JULIO PÉREZ-UGENA, *El jeroglífico y la libertad. Entrevista a José Ángel Valente*, en «Archipiélago» (1999), pp. 55-61, p. 56.

## 2 ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL FRAGMENTO EN EL PENSAMIENTO DE VALENTE Y EN *TREINTA Y SIETE FRAGMENTOS*

El fragmento es una forma breve e incompleta y siempre hace referencia a una totalidad ausente de la que forma parte, bien por ser lo que conservamos de una obra que no nos ha llegado, bien por ser el avance de una obra por construir.<sup>5</sup> Por su naturaleza ambigua el fragmento es un tipo de composición que no constituye un texto definitivo, representando así lo omitido y lo sugerente; se opone a la conclusión de la escritura y se revela como una suerte de mediación entre su fin y su origen, puntos a los que –sin llegar a completarse– siempre queda sujeto. Esta idea se vincula, sin duda, con la reiterada visión de Valente que no concibe la palabra poética como una palabra acotada a un límite, sino cuya naturaleza se define por un vivo movimiento que la vuelve inalcanzable y muestra la innecesaria tarea de fijarla en un espacio.

Bulimia de las lecturas preparatorias de la escritura, que la demoran indefinida, fecundamente. En esta demorada escritura, la biblioteca se despereza como un lento animal de muchos brazos. Éste es el reino del fragmento que niega la forma definitiva o se niega a la forma definitiva. Reino del sueño perezoso y solar. Una palabra nace y ya nunca podríamos alcanzarla. Reino de la escritura como indeterminación.<sup>6</sup>

No otra es la estética aplicada en la escritura de *Treinta y siete fragmentos*, como el propio autor declara en una entrevista cuando se le pregunta al respecto acerca del mencionado libro: «¿tiene alguna teoría sobre lo fragmentario, lo inacabado, o lo esencial extractado?», a lo que el poeta responde: «Fragmentos porque en ese libro –capital para mí– se configuró conscientemente una estética del no acabamiento o de la infinitud, que une profundamente sus raíces en el romanticismo europeo. Sí, ciertamente, opción por una estética no de la totalidad, sino del fragmento».<sup>7</sup>

Queda manifiesto que, en el plano teórico, la actitud reflexiva de Valente hacia el fragmento encuentra su principal apoyo en las consideraciones de los románticos alemanes al respecto. También podemos remitirnos a los numerosos fragmentos de Novalis anotados por Valente en su diario<sup>8</sup> que luego pasarían a sus ensayos. «Pero ¿no es Novalis, precisamente, quien escribe en los Fragmentos: “La poesía es lo real absoluto. Tal es el núcleo de mi filosofía. Tanto más poético, tanto más verdadero”».<sup>9</sup> Las figuras de Friedrich Schlegel y Novalis, tan decisivas del pensamiento romántico, son responsables –sin

5 Véase SARA MOLPECERES, *Una hermenéutica fragmentaria: formas breves, simbolismo e ironía en el Romanticismo alemán*, en «Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura», XVIII (2013), pp. 79-93, p. 82.

6 VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 466.

7 AMALIA IGLESIAS, *Una aventura absolutamente personal*, en *El ángel de la creación. Diálogos y entrevistas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2018, pp. 121-128, pp. 216-217.

8 Véase JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Diario Anónimo*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2011, p. 162.

9 VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 722.

olvidar a los precedentes –<sup>10</sup> de que en la estética y poética de este grupo el fragmento no sea una simple forma expresiva, sino un elemento que tendrá relevantes implicaciones a nivel hermenéutico y filosófico que definirán la visión literaria de muchos escritores de este movimiento. De hecho, es F. Schlegel quien hará del fragmento romántico un género por sí mismo, a partir del cual fundará una actitud común entre los autores del Romanticismo: el rechazo de sistemas filosóficos basados en la razón lógica y analítica con pretensiones de verdad absoluta. Hay que situar esto último en el contexto de una generación de pensadores que se oponía al pensamiento dominante del periodo anterior, pues en verdad se trataba de la oposición a «una Ilustración que ha abusado de las pretensiones de verdad absoluta y universalmente válida de la razón».<sup>11</sup> Tanto es así que la estética del Romanticismo se posiciona contra este tipo de verdad mediante el uso del fragmento. Así lo ejemplifican estos breves fragmentos del propio F. Schlegel: «Mi filosofía es un sistema de fragmentos y una progresión de proyectos».<sup>12</sup> «El objeto del fragmento es un individuo filosófico, un pensamiento vivo, un concepto».<sup>13</sup> «Mis fragmentos son, en conjunto, más bien este idealismo negativo y espíritu dinámico de todo conocimiento (para el cual esta forma es también muy apropiada, en sí misma una forma dinámica) que años filosóficos de aprendizaje».<sup>14</sup> De ahí su búsqueda de un género nuevo constituido a base de progresiones y modos de movimiento, un pensamiento al que no era ajeno la visión de Valente. «¿Poema o fragmento? ¿O fragmento como revelación de la totalidad? ¿O como negación de ésta, al menos en el sentido de que sólo en el instante en que la aprehendemos existe?»<sup>15</sup> En los románticos se anuncia así el proceso de encontrar lo absoluto, y el fragmento es el reflejo de no poder dar con el hallazgo de esa totalidad. Sobre esa progresión continua como método predilecto de pensamiento dejan testimonio varios fragmentos del propio F. Schlegel. «Es muy fácil comprobar que la poesía de los griegos y la de los tiempos del romanticismo está inacabada; y también que nunca ha sido del todo un arte tal y como ahora debe serlo».<sup>16</sup> Evitan topar con la vana ilusión de los grandes sistemas filosóficos racionalistas.<sup>17</sup> Exactamente a la misma «huida de la totalidad» remite el poeta de Ourense en sus reflexiones sobre este asunto, siendo así para él «la opción por el fragmento [...] muy característica de la auténtica progresión [...] de lo moderno. [...] El fragmento interroga a la totalidad y esa interrogación revela la inanidad del discurso impositivo, unívoco, monosémico, totalitario en suma».<sup>18</sup> La reflexión, por tanto, es sobre la multiplicidad, de ahí que la elección del fragmento cons-

<sup>10</sup> Lessing, Herder, Goethe, Schiller.

<sup>11</sup> MOLPECERES, *Una hermenéutica fragmentaria: formas breves, simbolismo e ironía en el Romanticismo alemán*, cit., p. 88.

<sup>12</sup> FRIEDRICH SCHLEGEL, *Kritische Schriften und Fragmente*, ed. por ERNST BEHLER y HANS EICHNER, 6 vols., Paderborn, Ferdinand Schöningh, 1988, p. 34 Los fragmentos de Schlegel citados en este trabajo están traducidos por mí.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 113.

<sup>15</sup> VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 264.

<sup>16</sup> SCHLEGEL, *Kritische Schriften und Fragmente*, cit., p. 9.

<sup>17</sup> Véase MOLPECERES, *Una hermenéutica fragmentaria: formas breves, simbolismo e ironía en el Romanticismo alemán*, cit., p. 87.

<sup>18</sup> VALENTE, *Obras completas II*, cit., pp. 1575-1576.

tituya una estética del pensamiento, es decir, un punto de contemplación, una mirada intencionadamente parcial hacia la totalidad cuyo resultado se cristaliza o toma cuerpo en los fragmentos.

En el plano práctico, el fragmento valenteano, cuyo encuadre se hace claramente comprensible desde la órbita poética de José Lezama Lima, procede de la lección asumida de este «maestro cantor» y de su «saber total» o «saber cóncavo» cuando pregunta: «Lo que éste [Lezama] deja en la escritura tiene algo de enorme presa multiforme, capturada por inmersión en distintos abismos con brazos poderosos llenos de infinitos ojos táctiles. ¿Unidad de las formas, de los proteicos fragmentos capturados?». <sup>19</sup> El fragmento poético es considerado, pues, como elemento de composición en suspenso, y se diría que su estado natural es una disponibilidad infinita. Valente parece reconocerse en esa constitución de lo poético en la obra póstuma del cubano *Fragmentos a su imán*, y así, desde un lenguaje en cuya ruptura nace la irradiación temática y formal, se conforma el eje compositivo del libro mencionado. «He ahí el sentido de la marcha. La escritura de Lezama es una escritura incorporante: incorpora y se incorpora, se hace corpórea». <sup>20</sup>

## 2.1 POÉTICA DE TREINTA Y SIETE FRAGMENTOS

El proceso de creación que aquí analizamos, el fragmento *XVII (El yo tardío)*, invita a enfocarlo desde esta última perspectiva. En *Treinta y siete fragmentos* (1971), el séptimo poemario en la bibliografía de su autor, el título nos sitúa ante la poética del libro. La diversidad temática y discursiva concentrada en sus páginas lo distingue notablemente de otras obras. Esto, sumado a la concisión formal del fragmento, nos presenta a un Valente más preocupado por captar la esencia desde múltiples figuras que por dar hondura y unidad al conjunto desde un tema único. O es precisamente esa disposición la que concede unidad al libro. Así, dichos rasgos asoman como «los fragmentos capturados» tras la experiencia poética de haber explorado en los temas principales que ya se advertían a lo largo de la carrera previa del poeta gallego, y pueden verse ahora como señal de la conciencia del poeta que ha fragmentado el modo de escritura a fin de caracterizar la composición formal del libro. Este principio creativo favorece particularmente la estética de la escritura espaciada que vertebra la obra, en la que se advierten esos motivos que ya habían formado parte del inventario poético del autor: la musa falseada del poeta impostado – en los fragmentos *I (Exordio)* y *XXIX* –, la madre y el espacio de la infancia – *V*, *VI*, *VIII* –, la advertencia de amenaza y visión apocalíptica desde los símbolos y el mito – *XVII (El yo tardío)* –, la denuncia del pasado y el presente históricos – *XXV (Mil novecientos diecinueve)*, *XX (Crónica, 1970)* –, la corrupción del discurso político – «*XXXII (El templo)*» –, la esperanza – *V*, *XI* –, la reflexión sobre la pintura – *XVI (Homenaje a Klee)* – y lo metafísico – *XII* –, e incluso la teorización del fenómeno poético desde la filosofía zen – *XXXVI (El blanco)* –. Este repertorio de cuestiones, desarrollado en composiciones de mayor extensión en la obra lírica del poeta, en el conjunto que las reúne fragmentariamente responden a un sentimiento de lo poético asociado a la ruptura, cuya significación se produce ahora mediante la unificación de lo disperso. Decimos,

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 611.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 612.

junto a Stefano Pradel, a quien debemos una tesis<sup>21</sup> sobre la estética del fragmento en la escritura de Valente, que «*Treinta y siete fragmentos* representa un punto de llegada concreto dentro de la búsqueda incansable de la inmanencia del lenguaje». <sup>22</sup> Es en ese preciso punto donde debe buscarse la novedad formal y estética del poema híbrido XVII (El yo tardío), pues en sintonía con el volumen donde se integra, la unificación de lo disperso se produce al incorporar fragmentos, en este caso traducidos y originales, a un texto propio.

### 3 GOTTFRIED BENN EN LA OBRA DE VALENTE

A diferencia de otros autores incorporados por Valente desde la traducción, la figura de Gottfried Benn (Berlín 1886 – 1956) apenas aparece explícitamente en su trayectoria. La única mención es de 1961, en la reseña-artículo «Del simbolismo a nuestros días. En torno a un libro de J. M. Cohen». En el libro reseñado se dibujan las líneas generales de la evolución de la poesía desde el Simbolismo hasta mediados del siglo XX. J. M. Cohen expone su visión de la modernidad en la literatura europea.

El proceso [de lo «esencialmente poético» a partir del Simbolismo] –escribe Valente– se presenta desde su raíz, es decir, desde la aparición de aquel «nuevo escalofrío» que un lector de excepción de Baudelaire, Victor Hugo, registraba en las *Flores del mal* al comenzar la segunda mitad de la pasada centuria, hasta el residuo exasperado de una poesía alimentada en la autodisección, la inmersión en el abismo personal y la conciencia del fracaso colectivo que puede representar, por ejemplo, la obra de escritores como Georg Trakl o Gottfried Benn.<sup>23</sup>

En el subrayado se pretende advertir sobre un punto central de este estudio: la analogía entre el Valente de *Treinta y siete fragmentos* (1971) y Gottfried Benn. Importa además señalar que estos dos poetas de lengua germana, en quienes Cohen establece un *capítulo nuevo* en la historia literaria, han sido para Valente objeto de traducción,<sup>24</sup> cuyo resultado no fue publicado en ningún medio literario sino integrado en la obra propia. Con todo, conviene aclarar que la obra literaria de Benn no ha sido considerada por Valente –al menos directamente– más que en la composición XVII (*El yo tardío*), encabezada con el epígrafe «das späte Ich. Gottfried Benn». Esto, sumado al hecho de que en su biblioteca personal no sean abundantes los libros del autor berlinés,<sup>25</sup> viene a confirmar lo

21 STEFANO PRADEL, *Vértigo de las cenizas. Estética del fragmento en José Ángel Valente*, Valencia, Pre-Textos, 2018.

22 *Ivi*, p. 146.

23 VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 1106.

24 En el caso de Georg Trakl traduce y se apropia de su poema «*Die Sonne*», que titula «Versión de Trakl-Webern», integrado en *Mandorla* (1982).

25 En la biblioteca personal del poeta, custodiada hoy en la Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética, encontramos la posible fuente donde Valente tomaría el texto de salida; se trata del libro de Gottfried Benn en versión bilingüe alemán-francés, *Poèmes*, Librairie les lettres, Paris, 1956 (traducción de Pierre Garnier); *Un poète et le monde*, Paris, Gallimard, 1965; *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1972; *Poesie statiche*, Torino, Einaudi, 1981.

dicho. Así que, trazando escuetamente las características principales del movimiento Expresionista para contextualizar a Benn, y considerando algunas anotaciones de su diario personal de Valente fechadas en el periodo de escritura del poemario, se puede deducir que la aproximación al poeta expresionista es tan puntual como oportuna y significativa. Antes de precisar los motivos que llevan a Valente a su elección, conviene contextualizar brevemente la obra y poesía del autor berlinés en el movimiento del expresionismo.

### 3.1 LA LÍRICA EXPRESIONISTA DE GOTTFRIED BENN

Los rasgos de su lírica «alimentada en la autodisección, [y] la inmersión en el abismo personal», advertidos arriba por Cohen, responden fundamentalmente a la primera serie de poemas del autor berlinés, salida bajo el título *Morgue* (1912). Benn, poeta, ensayista y narrador, fue médico de profesión en hospitales militares, y enmarca sus primeras composiciones en el espacio y experiencia de su oficio: visitas a hospitales, lazaretos y «cámaras de martirio quirúrgico».<sup>26</sup> Así, en su «lírica expresionista se opone, con intención provocadora, al gusto estético de la tradición poética. Por ello incorpora a la poesía todo lo que esa tradición rechaza: lo repugnante, lo deforme, la enfermedad, la muerte e incluso la putrefacción».<sup>27</sup> Aquellas primeras publicaciones del doctor Benn, desde sus crudas descripciones médicas, convulsionan al público lector de principios de siglo XX. El autor retrata el cuerpo desde la mesa de autopsia u operaciones, y con óptica de laboratorio lo examina como objeto. En las composiciones se retrata la debilidad y degradación física del ser humano, se «describe con objetividad y frío cientificismo la enfermedad, la muerte y putrefacción».<sup>28</sup> Lo chocante en los versos es que los órganos del cuerpo aparecen siempre desvalorizados, y dibujan una humanidad en la que se ha borrado todo rastro del espíritu. El aura sagrada que evoca un cadáver desaparece al ser cosificado.

Aquellas comprobaciones de la miseria corporal mostraron el revés de una idílica fortaleza y dignidad humana, pero la escandalosa novedad en estos primeros poemas no tenía todavía la intención expresamente crítica desarrollada posteriormente en la obra de su autor. Representaban, sin embargo, la ruptura del canon de belleza artística de la corriente precedente –realismo y naturalismo–, y también la equiparación del hombre a un objeto denigrado como parte de una sociedad deshumanizada y notoriamente desajustada con un supuesto progreso de la humanidad; son rasgos que anticipan la nostalgia de un refugio para protegerse de la vida en sociedad, lo cual será una constante en la lírica benniana. Es lo que explica su «única fe en el sujeto puro, en su esencia, que emerge del desmoronamiento de la realidad exterior para guarecerse en el espíritu».<sup>29</sup>

Un año después – 1913 – el autor berlinés publica *Alaska*, un conjunto de doce poemas donde traza decididamente el horizonte simbólico de ese refugio: «¡Oh, si fuéramos

26 ENRIQUE OCAÑA, *Prólogo*, en *El yo moderno y otros ensayos*, ed. por ENRIQUE OCAÑA, Valencia, Pre-Textos, 1999, pp. 7-24, p. 13.

27 MANUEL MALDONADO, *El expresionismo y las vanguardias en la literatura alemana*, Madrid, Síntesis, 2006, p. 81.

28 CARMEN GÓMEZ, *La literatura en lengua alemana en el contexto de las vanguardias europeas. Expresionismo y Dadaísmo*, Madrid, Liceus, 2007, p. 14.

29 *Ivi*, p. 3.

nuestros ante-ante-pasados!».<sup>30</sup> El título simboliza la nostalgia paradisiaca frente a la, por “moderna”, denostada Europa: «Europa, ese moco en la nariz / de una nariz confirmando. / Queremos ir a Alaska. // El ser marino: el ser selvático: / que da a luz todo de su barriga, / devora focas, mata osos».<sup>31</sup> A partir de entonces se define el pensamiento poético del autor alemán, una reacción contra el insistente y envanecido racionalismo, y contra la confianza en la ciencia en detrimento del espíritu sobre los que se sustenta una sociedad, como decíamos, ineficaz para un adecuado desarrollo personal y colectivo. Desde estos planteamientos nace su poema *El yo tardío/Das späte Ich* (1921), publicado primero en la revista *Der Anbruch* y un año más tarde como parte del volumen *Gesammelte Schriften/ Escritos reunidos* (1922). El texto es concebido con una peculiar combinación de material histórico, pasajes bíblicos y evangélicos, elementos que debieron captar la atención del poeta gallego. Partiendo de esta perspectiva, en el segundo apartado de este ensayo, se examinarán los motivos que llevan a Valente a elegir el poema de Benn para realizar una composición con fragmentos originales, traducidos y propios. Pero ahora nos centraremos en esa mencionada «conciencia del fracaso colectivo» que coincide con la visión valenteana que impregna el estado de escritura de los poemarios publicados a finales de los sesenta: *El inocente* (1967-1970) y *Presentación para un memorial y un monumento* (1969), hasta llegar a 1971 en *Treinta y siete fragmentos*.

### 3.2 LA LÍRICA EXPRESIONISTA Y SUS CONVERGENCIAS CON EL CICLO *EL INOCENTE* (1967-1970), *PRESENTACIÓN Y MEMORIAL PARA UN MONUMENTO* (1969) Y *TREINTA Y SIETE FRAGMENTOS* (1971)

De eso se trata, de que el hombre quiere reencontrarse a sí mismo. [...] El intento humano de nuestra época es imponer un destino así al hombre contra su propia naturaleza. Reducido por ella a mero instrumento, el hombre se ha convertido en una herramienta de su propia obra; desde que lo único que hace es servir a la máquina, no posee ya sentido alguno. Ella le ha quitado el alma. Y ahora el alma quiere poseerlo de nuevo. [...] Ya no tenemos libertad, ya no nos está permitido tomar decisiones, estamos perdidos, el alma del hombre está inánime, la naturaleza, deshumanizada. [...] Nunca una época fue conmovida por tales horrores, por tales espantos de muerte. [...] Nunca el hombre fue tan pequeño. Nunca tuvo tanto miedo. Nunca la alegría estuvo tan lejos y la libertad tan muerta. Y he aquí que ahora un grito se eleva desde tanta precariedad: el hombre grita pidiendo auxilio, invocando al espíritu: eso es el expresionismo.<sup>32</sup>

A fin de entender la atención de Valente hacia este autor del Expresionismo, conviene recalcar los motivos y los rasgos de la escritura de este movimiento del que Gottfried Benn es uno de los principales representantes. Esta nueva lírica expresionista alemana toma forma en 1911 «con la publicación de dos poemas, ambos en *Die Aktion: Fin del*

30 GOTTFRIED BENN, *Gottfried Benn. Gedichte*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1998, p. 47. Traducción mía. Verso inicial del poema «Cánticos» («*Gesänge*»).

31 *ivi*, p. 42. Traducción mía.

32 HERMANN BAHR, *Expresionismo*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1998, pp. 103-104.

*mundo* [*Weltende*], de Jakob van Hoddis, y *Ocaso* [*Die Dämmerung*], de Alfred Lichtenstein». <sup>33</sup> Los títulos, ya de por sí explícitos, se inspiran en el clima de angustia que precede a la Primera Guerra Mundial, el cual marcaría la visión apocalíptica de muchos artistas de este periodo, y en particular del poema que nos ocupa. El período histórico precedente a estos años resulta decisivo en la actitud de los escritores de esta escuela. Las contiendas bélicas, los excesos colonizadores y los últimos esfuerzos de la política imperialista del cuarto final del siglo XIX se enlazan con la inestabilidad política vivida en Centroeuropa, que acabaría en el gran desastre de la Gran Guerra. La preocupación y la desilusión causadas por estos hechos orientan así la estética de esta corriente hacia una extrema crudeza, presentando por ello lo macabro y siniestro en sus composiciones. La ubicación cronológica del movimiento se establece en torno a la guerra como elemento catalizador. Estos mismos antecedentes histórico-sociales son el escenario representado de algunas partes de *Treinta y siete fragmentos* (1971). El poema sobre el asesinato y trágico final en Berlín de la líder comunista Rosa Luxemburg, ocurrido en 1919, acontecimiento muy próximo al momento de publicación de *Das späte ich* (1922) de Benn, permite establecer un punto de enlace entre las obras de ambos autores.

## XXV

(Mil novecientos diecinueve)

La revolución se erguía como un sueño  
capaz de andar desnudo entre los hombres.

Mil novecientos diecinueve.

Tu sangre salpicó los derribados muros,  
Rosa Luxemburgo. <sup>34</sup>

La represión sangrienta y la aniquilación del oponente político entran, a modo de crónica, en el espacio poético del libro de Valente. Ese preciso contexto político-geográfico se enlaza con el eje temático de las creaciones literarias de esta escuela –Benn, Trakl, Heym, Stadler, etc–, que gira en torno a la «decadencia y la muerte del individuo en la realidad presente, la visión del fin del mundo, que se concreta en la representación artística de la guerra, el diluvio universal o el Juicio Final». <sup>35</sup> La temática de estos poemas es indisoluble del compromiso intelectual de los autores de esta época, quienes asumen: que «La fuerza de esta estética moderna [del expresionismo] consiste en lo siguiente: no puedes ser un artista y creer todavía en la historia». <sup>36</sup> Lo dicho serviría para caracterizar la posición de Gottfried Benn y los expresionistas ante la función del artista e intelectual

<sup>33</sup> MICHAEL HAMBURGER y CHRISTOPHER MIDDLETON, *Introduction*, en *Modern german poetry 1910-1960*, ed. por MICHAEL HAMBURGER, London, Maggibon & Kee, 1963, pp. xxi-xliv, pp. xxxii-xxiii. Traducción mía.

<sup>34</sup> JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Punto cero. Poesía 1953-1979*, Barcelona, Seix Barral, 1998, p. 392.

<sup>35</sup> MALDONADO, *El expresionismo y las vanguardias en la literatura alemana*, cit., p. 35.

<sup>36</sup> HAMBURGER y MIDDLETON, *Introduction*, cit., p. xxviii. Traducción mía.

en su tiempo presente. La literatura expresionista se fundamenta en el deseo, en la potencialidad de una realidad nueva, en un anhelo sublimado en la creación poética, cuyo fin último reside en el *arte esencial*.<sup>37</sup> Si bien cierta angustia existencial es visible desde el inicio literario de Valente, el punto de inflexión o deriva hacia una conciencia colectiva y un yo histórico se intensifica a partir de *El inocente* (1967), libro en el que una exigencia de la regeneración del individuo y de la sociedad marcan la intención de dicho poemario; de tal exigencia renovadora a modo de esperanza y un espíritu crítico e inconformista nace también el impulso de escritura de los dos siguientes títulos, *Presentación y memorial para un monumento* (1969) y seguidamente *Treinta y siete fragmentos* (1971). «Han pasado cuatro mil años de humanidad, y la proporción de felicidad y desdicha se han mantenido siempre igual»,<sup>38</sup> lamenta Benn. Aunque el espíritu trágico que recorre la obra del autor expresionista se advierte de modo distinto en la lírica del orensano —posiblemente en otros registros menos violentos—, su firme compromiso con el tiempo presente y una clara irreverencia hacia la cultura institucionalizada permiten establecer inquietudes compartidas y rasgos estéticos semejantes. A los expresionistas les une su radical oposición «a la falsa moral, el conformismo, [y] la desmesura política»<sup>39</sup> que representaban las convenciones y los valores tradicionales de la Alemania de su época; surgen como consecuencia del duelo provocado por la historia, y en el transcurso del gran conflicto que sacude a Europa «manifiestan la necesidad de una profunda renovación existencial que otorgue un nuevo fundamento y un nuevo sentido a la vida».<sup>40</sup>

Valente, a diferencia de los primeros líricos expresionistas —Johannes R. Becher, Heym, Benn—, no ha hecho de la visión ligada al sufrimiento y la angustia una obsesión temática, pero su realismo crítico sí madura de modo notable y contundente, incluso recalando cierto aspecto «potencial destructor» en la palabra poética. «El lenguaje no es inocente. Es esencialmente histórico».<sup>41</sup> Todo poder se aborda desde el discurso, un planteamiento que sostiene la poética de *P. M. M.* (1969) y *T. F.* (1971)<sup>42</sup>. Ante un mundo dominado por las definiciones, la moral impuesta y la cultura vendida al interés, ha triunfado el significado del falso discurso. Si hay un «discurso hipertotalitario» en fase de recubrir todo el planeta, cabe discutir su valor, su significado; es tarea del poeta plantear su aniquilación positiva en aras de una recapitación sobre el tiempo presente. Estos principios que determinan el pensamiento de Valente encuentran un paralelismo con el autor berlinés. En fecha muy próxima a la escritura de *Das spätere Ich* (1922), Benn elabora un ensayo donde condensa puntos reveladores de su visión del hombre contemporáneo; se trata del escrito «El yo moderno» (1919), en el que formula con sorprendente precisión las tesis que desarrollaría en el poema que analizamos:

37 GÓMEZ, *La literatura en lengua alemana en el contexto de las vanguardias europeas. Expresionismo y Dadalismo*, cit., p. 4.

38 GOTTFRIED BENN, *El yo moderno*, en *El yo moderno y otros ensayos*, Valencia, Pre-Textos, 1999, pp. 27-39, p. 34.

39 MALDONADO, *El expresionismo y las vanguardias en la literatura alemana*, cit., p. 32.

40 *Ivi*, p. 47.

41 JACQUES ANCET, *Reentrée en matière*, en *L'innocent suivi de Trente-sept fragments*, Paris, François Maspero, 1978, pp. 5-18, p. 10.

42 En lo sucesivo usaremos las siglas *P. M. M.* y *T. F.* para referirnos a *Presentación y memorial para un monumento* y *Treinta y siete fragmentos*, respectivamente.

Queridos colegas deseosos de estudiar medicina, compañeros de estudios prontos a estudiar especialidades en ciencias de la naturaleza [...] me propongo sembrar en sus corazones recelo contra la palabra y la obra de sus maestros, desprecio contra la cháchara de esos cincuentones bigotudos, cuya palabra es recompensada y protegida por el estado.<sup>43</sup>

Esta crítica vehemente contra la cultura institucionalizada y el discurso público nos sitúa en el poema que abre *T. F.* de Valente:

I  
(Exordio)  
Y ahora danos  
una muerte honorable,  
vieja  
madre prostituida.  
Musa.<sup>44</sup>

El antiacademicismo cultural, junto al cuestionamiento del orden social y político, es el punto de partida del poemario. Preguntado por los motivos de «El yo moderno» el propio Benn precisaba:

Hablan sobre el estado interior del entonces “yo” alemán, ese yo de las sombras políticas de los terribles años de la posguerra, en la crisis lingüística y del pensamiento de la época de un mundo en decadencia. [...] Su rasgo básico [el del discurso] era ya entonces el odio contra el utilitarismo científico, el estado como puro proveedor de alimentos, el ser humano como puro receptor de pensiones, contra todo lo mecanicista de la vida; su anhelo iba más allá de lo empírico y social, se dirigía a la sustancia creadora, a los sentimientos de transformación, a las imágenes y contra-imágenes que la ascendían de lo eterno, de la caída de los circundantes, de la corriente de los “sin yo”, del diluvio de la Estigia.<sup>45</sup>

En este sentido, la civilización en decadencia que ya denuncia el pensador y poeta alemán, y sigue latente en la crisis y desmoronamiento de la cultura occidental vivida por los escritores expresionistas, sustenta el eje temático del poema *Das späte Ich*, el cual reutiliza Valente para trasladar esa misma visión en su composición cincuenta años más tarde. Esa conciencia apocalíptica en la que confluyen el expresionista y el autor de *T. F.* enlaza además con una anotación fechada poco antes de su publicación y nos informa sobre el estado de ánimo y la perspectiva con que afronta su escritura. «La operación preliminar de lo poético es una “destrucción del sentido” para que nada habite el lugar de la manifestación. (Noción de epifanía)».<sup>46</sup>

43 BENN, *El yo moderno*, cit., p. 27.

44 VALENTE, *Punto cero*, cit., p. 377. La misma postura se expresa de nuevo abiertamente en la composición «XXXII (El templo)».

45 GOTTFRIED BENN, *Dichter über ihre Dichtungen*, ed. por RUDOLF HIRSCH y WERNER VORDTRIEDE, München, Heimeran/Limes, 1969, p. 27. Mi traducción.

46 VALENTE, *Diario Anónimo*, cit., p. 146. Nota correspondiente al 19 de septiembre de 1971

Así, para trasponer desde el texto ajeno esa condena de la oficialidad de la Musa, «prostituida por el mercado social de la palabra»,<sup>47</sup> no sirve una voz cualquiera; en esta ocasión el poeta gallego convoca los fragmentos de la lírica de un expresionista, cuyo ánimo apocalíptico, tan notable en su poema *Das späte Ich*, resulta útil y atractivo para articular el mensaje de advertencia sobre el naufragio de la civilización europea reflejado en el poemario *T. F.* y sentido paralelamente por los dos autores; si la desorientación, la amenaza y la desilusión inspiran los poemas más destacados del movimiento expresionista y de Benn en particular, sus textos atacan el inmovilismo del individuo –el lector, la sociedad– ofreciendo obras que buscan la conmoción y el impacto por su temática y su estética; esta oposición a lo complaciente armoniza paralelamente con una expresión poética que se recrudece en diversos momentos del poemario de fragmentos valenteanos, al considerar que «Estamos otra vez entre-deux-guerres / urgándonos las caries / con un falo indeciso»,<sup>48</sup> o, considerando otro de los fragmentos del libro, en su visión de los torturadores de la dictadura brasileña de Gertulio Vargas<sup>49</sup> a quienes tilda de «hijos del pus y de la noche». <sup>50</sup> Por otra parte, el despliegue de versos como «Tambores y ataúdes / con un niño siniestro», «hedor a gloria», o «vienen los torturadores con sus haces de muerte», sugieren el estado de ánimo que puede ligarse al sentir expresionista que debe de haber atraído al escritor gallego en su lectura del poema de Benn del que incorpora fragmentos originales y traducidos. Poco antes de la aparición de *T. F.*, el poeta anota en su diario en 1971: «La escritura no es un acto, es un estado. La poesía es una práctica o una experiencia no agotada en su sola naturaleza verbal (o en su solo residuo o resultado verbal)». <sup>51</sup> Aunque el último poema de *El inocente* (1967-1970), *Límite*, constituye ya un tipo de fragmento o epígrafe, la estructura del libro, el tipo de estrofa y verso no resultan llamativos; sin embargo, cabe preguntarse si no esboza ya, al cierre de este libro, la idea matriz de los siguientes poemarios. En efecto, en *P. M. M.* (1969) continuará la línea temática, pero sobre todo anticipa visiblemente los aspectos formales que caracterizarán también el próximo libro; hablamos del uso exclusivo del fragmento, así como de la composición a modo de *collage* configurada expresamente por dramáticos episodios del siglo XX, tomados incluso de la realidad presente en el momento de elaboración. Además de por lo señalado, cabe considerar los tres poemarios como un ciclo por los siguientes motivos. Las etapas de escritura del conjunto se solapan. El segundo mes de 1969 el autor escribe en su diario: «Job: “Vi al necio echar raíces” (V: 3)»<sup>52</sup>, versículo de cierre del fragmento *XIII (El reino)*. Y en diciembre de ese mismo año: «He enviado a Madrid *Presentación para un memorial y un monumento*. ¿Será posible imprimirlo? Escribo los últimos poemas de *El inocente*». <sup>53</sup> Es posible afirmar, pues, que *P. M. M.*

47 ANTONIO DOMÍNGUEZ REY, *Latidos del significante*, en *Limos del verbo (José Ángel Valente)*, Madrid, Verbum, 2002, pp. 144-154, p. 154.

48 VALENTE, *Punto cero*, cit., p. 395.

49 Véase CLAUDIO RODRÍGUEZ FER y TERA BLANCO, *Valente en Ginebra: Memoria y figuras*, en *Valente Vital (Ginebra, Saboya, París)*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2014, pp. 13-341, pp. 231-233.

50 VALENTE, *Punto cero*, cit., p. 389.

51 VALENTE, *Diario Anónimo*, cit., p. 145.

52 *Ivi*, p. 137.

53 *Ivi*, p. 140.

y *T. F.* comparten esa misma tendencia formal y estética; en ambos es claro el lenguaje poético concebido desde el pastiche y la intertextualidad, al modo de Ezra Pound, quien encabeza el primero de estos volúmenes y advierte así de la sátira: «*Ma questo, said the boss, é divertente*». En las páginas del volumen encabezado con la cita de Pound, se insertan fragmentos de una canción de Claude McKay en defensa de la igualdad del pueblo negro, frases de una carta publicada durante la guerra civil por «obispos españoles»,<sup>54</sup> o la noticia de la quemada en vida Anne de Chantraine, «acusada de brujería»<sup>55</sup> a los veintidós años de edad en 1622; introduce discursos antisemitas de Hitler en el alemán original: «*Eine Spottgeburt aus Dreck und Feuer*» (en español, *Un parto burlesco de porquería y fuego*). Por todo ello, en el aspecto compositivo, la última composición señalada es el precedente más cercano y claro al fragmento *XVII (El yo tardío)* compuesto con versos en el idioma de Benn y de Valente. No es casualidad la cita de Ezra Pound (1885 – 1972),<sup>56</sup> en la cual, quizá más que en ningún otro trabajo, el espíritu con que acomete éste queda claramente manifiesto. El escritor estadounidense, considerado por Valente como uno de los grandes creadores de la moderna poesía inglesa, es descrito por él mismo en los siguientes términos:

Hay en la obra de Pound la violencia de la ruptura y la riqueza proteica de la invención, y el infatigable, desmesurado intento de unificar toda palabra poética [...] inventa tratando de reinventar, con exasperación patética, la tradición. [...] El lenguaje de Pound es, en efecto, menos natural, por más salvaje o más irreducible. Pound tiene el atractivo de la incontinencia, de la síntesis imposible, de lo infinitamente incumplido.<sup>57</sup>

En lo «infinitamente incumplido» se observa la poética del fragmento y su naturaleza de infinita disponibilidad a la que se aludía al inicio de este estudio. En relación al beneficio de la traducción tan patente en la obra *Cantos* del estadounidense, sabemos que este autor «escribe poesía lírica [...] a veces traducida o adaptada del anglosajón, del italiano, del provenzal, del francés, del español, del latín, del griego, del chino y del japonés»,<sup>58</sup> elementos caracterizadores de la escritura de Pound por los que Valente implícitamente la elogia. Por otra parte, Pound es justo y claro al exponer su propósito cuando inserta traducciones en su *Cantos*: «Por lo que respecta a las atrocidades de mis traducciones, todo lo que puedo decir como excusa es que son, en su mayor parte, espero, intencionales y cometidas con el objetivo de arrastrar la percepción del lector más profundamente hacia el original de lo que sin ellas hubiese penetrado».<sup>59</sup> La virtud poética de Pound

54 ANDREW DEBICKI, *La intertextualidad y la respuesta del lector en la poesía de José Ángel Valente (1967-1970)*, en José Ángel Valente. *El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1992, pp. 54-73, p. 64.

55 RODRÍGUEZ FER y BLANCO, *Valente en Ginebra: Memoria y figuras*, cit., p. 334.

56 El antisemitismo y el apoyo al fascismo de Pound, del que Valente se hace eco en los ensayos sobre el estadounidense, no impidieron que el orensano siempre declarara su admiración por este escritor. Para admirarlo, decía más o menos Octavio Paz, no es necesario obviar su inclinación política. Y a ñadía –cito de memoria– que no es una paradoja menos grotesca y trágica que el estalinismo de Neruda o Aragon. Este último, cabe recordar, también fue traducido por Valente.

57 VALENTE, *Obras completas II*, cit., pp. 1182-1183.

58 JAVIER COY, *Prólogo*, en EZRA POUND, *Cantares completos*, ed. por JAVIER COY, Madrid, Cátedra, pp. 9-50, p. 30.

59 *Ibidem*.

parece corresponderse con esa búsqueda de la inmanencia del lenguaje que se advierte en los fragmentos adheridos en alemán y castellano del poema de nuestro análisis, inmanencia, por lo demás, reflejada en varias composiciones del libro. Valente observa un enlace con la modernidad en la figura de Pound, y cabe entender que ese «indiscutible espacio nuevo» que le atribuye al americano, es al que tiende el autor de *XVII (El yo tardío)* a tenor de su estructura de y la de muchos otros textos de *T. F.* En lo formal, esto explicaría esa visión de *collage* practicada en este periodo, donde se aprecian lenguajes tan heterogéneos como el administrativo, el discurso político, o el sermón, respondiendo a un objetivo preciso: «la necesidad de mantener el lenguaje, contra la flacidez y el vaciado de lenguaje, en un estado de eficacia permanente»;<sup>60</sup> retomando las palabras de Pradel, «Quizá el salto evolutivo representado por este poemario sea incluso más radical de lo esperado».<sup>61</sup> La heterogeneidad de lenguajes que asoma en *P. M. M* y *T. F.* permite por tanto hablar de un momento de su evolución literaria en el que José Ángel Valente ve con claridad nuevas posibilidades poéticas, siguiendo –aunque sea parcialmente– una estela comparable a la de Ezra Pound. En su afán literario de establecer sus propias fronteras, estas modificaciones en el procedimiento compositivo no hacen sino ampliar la noción misma de lo poético en el volumen de *Treinta y siete fragmentos*. Como si recogiera las descomposiciones de una idea matriz ya esbozada al cierre de *El inocente*, y tratada asimismo en *Presentación y memorial para un monumento*, el ánimo poético del autor pide en *Treinta y siete fragmentos* una clara ruptura que queda condensada en esa forma predilecta de composición que es el fragmento, donde precisamente la traducción fragmentada da lugar a una de las partes.

### 3.3 *DAS SPÄTE ICH Y EL FRAGMENTO XVII (EL YO TARDÍO)*

El poema *Das späte Ich/ Yo tardío* se basa en la siguiente tesis: el individuo de la sociedad occidental ha alcanzado un punto de notable autodesprecio.<sup>62</sup> Este motivo presentado por Benn se observa en el término filosófico «*moi haïssable*» (v. 7 y v. 41) de Pascal, al inicio y final de la composición. En una era marcada por la racionalidad mecánica toda esencia del individuo se vuelve irreconocible. La vida interior queda desvalorizada y se produce así una disociación entre sentimiento y pensamiento, entre uno mismo y el mundo. El fatalismo cultural anunciado en el ensayo «El yo moderno» (1919), es decir, la conciencia del “yo” arrastrado en el utilitarismo científico que aniquilará la naturaleza espiritual del individuo, sirve de fundamento temático al «Yo tardío».

En cuanto al tema del texto que examinamos, el fragmento *XVII (El yo tardío)*, veremos primero cómo en las partes omitidas del poema original se sitúa al hombre cara a cara con la desesperanza, y cómo luego Valente hace una labor de retratista para el yo poético de su composición. Pero su esfuerzo, en sintonía con la naturaleza del poemario, se centra en la concepción estética del fragmento, de manera que añade tan sólo fragmentos de significación y no la traducción completa. Así, en esta extraña condensación,

<sup>60</sup> VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 1183.

<sup>61</sup> PRADEL, *Vértigo de las cenizas*, cit., p. 146.

<sup>62</sup> Véase MARTIN TRAVERS, *The Hour That Breaks. Gottfried Benn: A Biography*, Bern, Peter Lang, 2015, p. 151.

el esquema de *XVII* (*El yo tardío*), hecho de injertos, resulta un esquema de lo posible, injertos selectos o mínimos, poema con trazos de embrión. La estética inspirada por la unificación de lo disperso adquiere aquí especial importancia, pues desde este principio se aprecia el fenómeno estético producido por la convivencia entre fragmentos traducidos y su original, y se hace efectivo así el valor de la obra –la inmanencia del lenguaje– al representar el punto inacabado de unificación de forma y contenido. Mediante una técnica de composición abrupta, se acentúa el efecto de extrañamiento, y en el aspecto formal la inmanencia lingüística se vuelve el rasgo visible y propio de este fragmento valenteano, cuyo mejor encuadre se visualiza como una pieza desprendida de otro cuerpo. «He incrustado muchas cosas que me gustan –declara Valente–, como algunas de san Juan de la Cruz. Creo que la tradición es eso».<sup>63</sup> En esta misma entrevista, Pérez-Ugena considera que «La poesía de los otros ha de vivir dentro de uno mismo como las palabras con que hablamos a diario. [...] Creo que versos enteros de otros poetas los vivimos así». A lo que responde el entrevistado: «Sí, creo que sí, son elementos que se incorporan a la escritura, y esa sería la función más importante de la traducción para un escritor».<sup>64</sup> Uno de los resultados de tal perspectiva es el ejemplo que se presenta a continuación:

## XVII

(El yo tardío)

das späte Ich

Gottfried Benn.

Era un rey.

Lo coronaron

con un cetro de caña humedecido  
en la sangre irreal del gran tintero.

Escombros. Bacanales. Profecías.

Barcarolas. Cerdadas.

*(Schutt. Bachanalen. Propheturen.**Barkarolen. Schweinerein.)*Alrededor se desplomó la historia  
putrefacta, meliflua.

El yo tardío

*(das späte Ich).*

Lo coronaron.

Coronado y solemne.

Escombros, bacanales,  
profecías.

Oh alma.

<sup>63</sup> PÉREZ-UGENA, *El jeroglífico y la libertad. Entrevista a José Ángel Valente*, cit., p. 57.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

(*O Seele*).

Adquirir esos elementos que proyecten nuevas reflexiones acerca del fenómeno poético será un gesto natural en la actitud literaria de Valente; la escritura para él, a partir de esta segunda etapa, suele ser proyectada como «la segregación de las resinas; no es acto, sino lenta formación natural».<sup>65</sup> Si aceptamos el influjo del pensamiento poundiano sobre Valente en esta determinada época, resultarán válidas las siguientes palabras: «Hay en la obra de Pound la violencia de la ruptura y la riqueza proteica de la invención, y el infatigable, desmesurado intento de unificar toda palabra poética por yuxtaposición ideogramática de las muchas lenguas en la que la poesía tuvo o tiene forma».<sup>66</sup> Estas observaciones nos aproximan a un procedimiento compositivo muy semejante al llevado a cabo por Valente en este texto. En esa tentativa de inmanencia del lenguaje yuxtapone los versos en alemán y español, dando como resultado una suerte de traducción interlineal y un extravagante ejercicio lírico. Pero la estructura que surge a la luz contiene en su interior otra oculta, la que ha omitido del texto germano. Conocer en su integridad el poema original que el autor tuvo a la vista nos dará las claves de lectura para el fragmento *XVII (El yo tardío)*. Por las fechas de publicación, el autor de *Punto cero* probablemente se apoyó en la edición bilingüe -alemán y francés- del poema de Benn, siendo posible afirmar que su conocimiento del alemán entonces no sería suficiente para traducir del texto original.<sup>67</sup> *Das späte ich* destaca por sus rasgos formales y una notable complejidad temática. El texto se articula en un tríptico de relativa extensión; las secciones las conforman cuartetos acabados en rima abrazada, cuya distribución se cumple casi con rigurosa exactitud hasta el final del poema.

TABLA I. «Das späte Ich» / «El yo tardío»

I	I
O du, sieh an: Levkoienwelle, der schon das Auge übergeht, Abgänger, Eigen-Immortelle, es ist schon spät.	Oh contempla la ola de alhelíes, a la que ya el ojo llora, tú evadido, siempre viva-de-ti, es tardía la hora.
Bei Rosenletzttem, da die Fabel des Sommers längst die Flur verliess – moi haïssable, noch so mänadisch analys.	Al final de las rosas, pues la fábula del verano ha tiempo el campo dejó- moi haïssable, todavía tan menádico analítico yo.
II	II
Im Anfang war die Flut. Ein Floss Lemuren schiebt Elch, das Vieh, ihn schwängerte ein Stein. Aus Totenreich, Erinnern, Tiertorturen steigt Gott hinein.	Al principio fue el diluvio. Una balsa de lémures procura mover Alce, la bestia, una piedra lo preñó. Del reino de los muertos, memoria, de animales torturas penetra dios.
Alle die grossen Tiere: Adler der Kohorten, Tauben aus Golgathal – Alle die grossen Städte: Palm – und Purpurborden	Todos los grandes animales: águilas de las cohortes, palomas del valle del Gólgota- todas las grandes ciudades: de palma y púrpura

65 JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Obra poética 2. Material memoria (1977-1992)*, Madrid, Alianza, 2001, p. 115.

66 VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 1182.

67 Las primeras versiones traducidas del alemán son las de Paul Celan y su publicación data de 1978.

Blumen der Wüste, Traum des Baal.

Ost–Gerölle, Marmara–Fähre,  
Rom, gib die Pferde des Lysippus her –  
letztes Blut des weissen Stiers über die  
schweigenden Altäre und der Amphitrite letztes  
Meer –

Schutt. Bacchanalien. Propheturen.  
Barkarolen. Schweinerein.  
Im Anfang war die Flut. Ein Floss Lemuren  
schiebt in die letzten Meere ein.

III

O Seele, um und um verweste,  
kaum lebst du noch und noch zuviel,  
da doch kein Laub aus keinen Wäldern  
nicht schwer durch deine Schatten fiel.

Die Felsen glühn, der Tartarus ist blau,  
der Hades steigt in Oleanderfarben  
dem Schlaf ins Lid und brennt zu Garben  
mytischen Glücks die Totenschau.

Der Gummibaum, der Bambusquoll,  
der See verwäscht die Inkaplatten,  
das Mondchâteau: Geröll und Schatten  
uralte blaue Mauern voll.

Welch Brüderglück um Kain und Abel,  
für die Gott durch die Wolken strich –  
kausalgenetisch, haïssable:  
das späte Ich.<sup>68</sup>

soportes-flores del desierto, sueño de Baal.

Rocalla del este, balsa del Mármara,  
Roma, los caballos de Lisipo has de entregar-  
Última sangre del blanco toro sobre altares que  
callaran y de Anfitrite último mar.

Escombros, bacanales, augures,  
barcarolas. Malandanzas.  
Al principio fue el diluvio. Una balsa de lémures  
en los últimos mares avanza.

III

Oh alma, por doquier podrida,  
apenas vives aún y aún demasiado,  
pues ningún polvo de campo ninguno,  
pues ningún follaje de bosque alguno  
por tus sombras descendió pesado.

El Tártaro es azul, arden las rocas,  
el Hades en colores de adelfas gira  
para el ojo que sueña, quema en piras  
muertos que a mítica dicha convoca.

El árbol del caucho, el bambú fluye,  
el lago en llanos del inca se explaya,  
el castillo de luna: sombras y rocalla  
que antiguo muro azul en sí recluye.

Qué dicha de hermanos en Caïn y Abel  
por la que Dios por las nubes pasó-  
causal-genético, haïssable:  
el tardío yo.<sup>69</sup>

De tan extenso poema Valente escoge y traduce dos versos de la última estrofa de la segunda sección («Escombros. Bacanales. Profecías / Barcarolas, cerdadas») y uno de la estrofa inicial («Oh alma») de la siguiente. La germanista María Fancelli recalca en su análisis la construcción nominal y el gusto por incluir unidades sintácticas que tienden a la autonomía dentro del verso; son «Los elementos formales con los que Benn, no azarosamente, logra el conocido estilo nominal que acaba consolidando desde los años veinte».<sup>70</sup> Este punto adquiere especial relevancia, como en seguida señalaremos, ya que la estrofa escogida por Valente (vv. 21-22) responde precisamente a este rasgo sustancial de la lírica expresionista de Benn, que es «el modo característico de los nuevos lexemas y los excéntricos neologismos que dan una nueva intensidad semántica»<sup>71</sup> al poema. Quizá esto explique que el estilo expresionista del poeta germánico, la osadía con la que reta las posibilidades expresivas del alemán y su juego con las convenciones léxicas, hayan sido

68 GOTTFRIED BENN, *Poèmes*, Paris, Librairie les lletres, 1956, pp. 50-51.

69 GOTTFRIED BENN, *Obras completas I*, Palma de Mallorca, Calima, 2006, pp. 117-118. Versión en castellano de José Luis Reina Palazón.

70 MARIA FANCELLI, *Das späte ich oder "Der Tartarus ist blau"*, en *Gedichte von Gottfried Benn*, Stuttgart, Taschenbuch, 1997, pp. 61-72, p. 64. Todas las citas de Fancelli están traducidas por mí.

71 *Ibidem*.

precisamente los problemas por los que Edgar Lohner, su traductor al inglés, no sin falta de motivos, precisara en 1955 la atención de su autor. En el intercambio epistolar mantenido entre poeta y traductor, el interés recae en la extrañeza que producía la lírica del expresionista incluso al lector especializado:

«Eigen-Immortelle». Esto no tiene que ver nada con rareza, sino quiere significar lo siguiente: el yo tardío es un yo solitario, centrado en sí mismo y sólo viviéndose a sí mismo. Ése es el signo de su situación extrema. Así también la inmortalidad termina para este yo con su muerte, una inmortalidad general objetiva no existe para él, la inmortalidad general es un concepto ideológico, cultural-burgués, moralmente acuñado por la benevolencia de la posteridad y por la angustia de la muerte de los contemporáneos. Todo esto debe expresarse en la tal vez no muy acertada palabra “Eigen-Immortelle” o al menos transparentarse. En la misma dirección apunta la bien inadecuado [sic] expresión “Abgänger” en la misma estrofa, es decir, el hombre es un derrame de semen sin voluntad ni posibilidad de fructificar, [...].<sup>72</sup>

Sabemos que el valor latente de todo fragmento se representa en lo omitido. En ese espacio elidido estratégicamente por Valente del texto de Benn, hay una conjugación ingeniosa de términos filosóficos, como el «*moi haïssable*»,<sup>73</sup> mitológicos, pasajes bíblicos y episodios históricos. No es difícil pensar que la combinación resultó llamativa en la lectura del poeta de Ourense. En este mosaico de Benn se traza el curso truncado de la civilización occidental, encadenando una sucesión de planos imposibles –por espacio y tiempo–, rasgo propio de la concepción creadora expresionista. No es extraño encontrar en esta corriente –el poema de Benn es un claro ejemplo– composiciones que en lo formal contravengan a la gramática y a la concatenación de las relaciones sintácticas, buscando con esto intensificar la fuerza expresiva; la distorsión de elementos léxicos y de su peculiar disposición en los versos confieren un efecto de extrañamiento al resultado de sus obras. Probablemente más debido a una cuestión de confluencias, no ha de olvidarse, sin embargo, que este último punto se advierte también entre los rasgos estéticos del conjunto *Treinta y siete fragmentos* de Valente.

VII  
(No)

Nunca  
decapítame  
día  
o mañana anegado  
cuando en racimo inmenso  
acudamos al no.<sup>74</sup>

72 BENN, *Obras completas I*, cit., p. 653.

73 Ver el inicio de este último apartado. Además, resulta revelador señalar una convergencia entre Benn y Valente a partir del «*moi haïssable*» (v. 7) de Pascal, ya que en 1969 anota una observación del filósofo sobre el mismo tema. Véase VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 260 (ni).

74 VALENTE, *Punto cero*, cit., p. 380.

Anteriormente citábamos el texto «El yo moderno» (1919) como clave interpretativa del poema *Das späte Ich* (1921). El célebre ensayo de Benn y su carrera como crítico revelan una faceta esencial del yo lírico moderno: el vínculo entre la composición poética y la actividad reflexiva. Este rasgo común ha de servirnos para ver en Benn y Valente a dos ejemplos de la literatura moderna para los que la lírica y el ensayo adquieren idéntica relevancia, lo que explica el modo sustancial en que estos terrenos se condicionan respectivamente. En este sentido, la modernidad en la obra literaria se evidencia cuando ésta hace una llamada de responsabilidad desde la autoconciencia del creador, la cual le abre a un ángulo de visión del yo histórico. Lejos de intentar atribuir a Valente una vena expresionista, es fácil advertir tras su óptica aniquiladora y esperanzada, un impulso creativo emparentable con el Benn más regenerador. Apunta su estudioso y traductor Enrique Ocaña: «Frente al duelo provocado por la Historia el sujeto moderno [de Benn] parece aspirar a un retorno a sustancias sin pretensiones de imponer su yo, como canta una estrofa célebre de Gesänge: “*Oh, dass wir unser Ur-ur-ahnen wären*”». <sup>75</sup> Es decir, «Ah, si fuéramos nuestros ante-ante-pasados». Esta concepción del hombre ancestral aún no corrompido por la civilización será tenida en cuenta en el pensamiento poético de Benn, cuando combina desde esta perspectiva alusiones al pasado mitológico y escenas de la tradición bíblica.

En el ensayo, su palabra traspasa la línea del tiempo para ubicar su discurso en el siguiente punto: «Es la época de las torres, la de Babel que el Señor destruyó. Es la época de los diluvios, de las nubes que vienen de los desiertos y de los mares que inundan el último palmo de tierra». <sup>76</sup> Análogamente el relato de la fábula del poema de Benn está trazado a partir de dos mundos; por un lado, el primitivo –«lémures», «alce» y «piedra» (véase Tabla 1, vv. 9-10)–, ligado a ese estado primigenio del hombre; y por otro, el cristiano –«palomas del Gólgota» (véase Tabla 1, v. 14)–, eje social, cultural y espiritual del mundo de occidente; este espacio se bifurca a su vez en Bizancio –«balsa del Mármara»– y Roma –las grandes «águilas de la cohorte» (véase Tabla 1, v. 13)–, «los estados que chocan», <sup>77</sup> como sugiere Martin Travers. Este proceso, nada arbitrario, que desarrollarán estos iconos totémicos, es regido a lo largo del poema para asociar fatídicamente, al final del texto, el estado de la humanidad con la relación fraticida de Caín y Abel. Y la estrofa incluida por Valente en su fragmento culmina en la condensación nominal de cinco términos separados por un punto, los cuales, tanto por su disposición como por su valor semántico sugieren el carácter abrupto de este proceso de la historia humana. <sup>78</sup>

Escombros. Bacanales. Profecías.  
Barcarolas. Cerdadas.  
(*Schutt. Bachanalen. Propheturen.*  
*Barkarolen. Schweinerein.*)

<sup>75</sup> OCAÑA, *Prólogo*, cit., p. 15.

<sup>76</sup> BENN, *El yo moderno*, cit., p. 28.

<sup>77</sup> MARTIN TRAVERS, *The poetry of Gottfried Benn: Text and Selfhood*, Bern, Peter Lang, 2007, p. 116. Las citas de Travers están traducidas por mí.

<sup>78</sup> Véase el estudio de Maria Fancelli según bibliografía.

Este último efecto puede ser atribuible a los dos textos. Es de notable interés señalar también la noción de epifanía presentada en el texto del germano como un elemento clave que llevó a Valente a elegir dicho poema. «Al principio fue el diluvio». (véase Tabla 1, v. 23) La habilidad con que Benn sugiere un espacio exclusivo en el relato desde «originales variantes de la conocida sentencia bíblica»,<sup>79</sup> adquieren especial relevancia al recordar que Valente, ya en la etapa final de su carrera, traduce el prólogo del Evangelio de San Juan (*Kata Ioanen*),<sup>80</sup> cuyo comienzo –ocioso es recordarlo– reza «En el principio era la Palabra». En su variante Benn hace un giro creando una visión apocalíptica, y en toda visión apocalíptica hay implícita una noción de epifanía; esta noción se concreta en el episodio del diluvio, de la que se deriva esa «poesía mesiánica»<sup>81</sup> propia de Benn y de otros expresionistas. El apoyo en la imaginería, personajes y conceptos del Antiguo y Nuevo Testamento, así como de pasajes bíblicos, es sustancial en la obra de Valente, y se hace muy notable en muchas de las anotaciones que, durante el periodo de composición de *T. F.* tomaba en su diario. Esta parece la más aclaradora al respecto: «Ein Transzendieren ohne Transzendenz»: trascendencia de la situación presente hacia lo futuro, hacia la “utopía concreta”. De tal movimiento es motor la esperanza (*Das Prinzip Hoffnung*). [de Ernst Bloch] La venida del Mesías, la resurrección de Cristo con formas de apertura de lo humano o de la esperanza».<sup>82</sup> Estas observaciones subrayadas parecen acomodarse a esta venida del Mesías del inicio del fragmento:

Lo coronaron  
con un cetro de caña humedecido  
en la sangre irreal del gran tintero.

Aunque Valente omita la mayor parte del poema germano, no prescinde de sus elementos sustanciales: la iconografía cristiana, el material histórico compaginado con la palabra del Evangelio, el concepto filosófico, y el concluyente «yo tardío». Para Travers, «es uno de los poemas más discursivos de Benn»,<sup>83</sup> pero el artífice orensano se emancipa del terreno amplio y difuso de esta narración y logra una factura propia llena de sencillez. El valor didáctico de la imitación, expuesto por Valente en un texto de juventud,<sup>84</sup> adquiere aquí notable relevancia. La *imitación fecunda* -advierte en el escrito- es la que proporciona la posibilidad de «reinención» y el «valor positivo» para el creador. Su visión tiene un claro antecedente en Ben Jonson, dramaturgo y poeta inglés del Renacimiento, cuando afirma:

La “imitación” es una de las cuatro virtudes necesarias para un verdadero poeta. Es la facultad de adaptar la sustancia o las riquezas de otro poeta al uso propio... No imitar servilmente, como dijo Horacio, no ir a buscar virtudes donde solamente hay vicios, sino, como la abeja, extraer a las mejores y más selectas flores su néctar.

79 FANCELLI, *Das späte ich oder “Der Tartarus ist blau”*, cit., p. 66.

80 Incluido en *Cuaderno de versiones* (2002).

81 MALDONADO, *El expresionismo y las vanguardias en la literatura alemana*, cit., p. 47.

82 VALENTE, *Diario Anónimo*, cit., p. 140. Nota correspondiente a la fecha 21 de diciembre de 1969.

83 TRAVERS, *The poetry of Gottfried Benn: Text and Selfhood*, cit., p. 116.

84 Véase «La formación del escritor como profesional», en VALENTE, *Obras completas II*, cit., pp. 1036-1048.

tar y convertirlo todo en miel; refinándolo hasta darle sabor y gusto únicos; hacer deleitable nuestra imitación.<sup>85</sup>

Es el mismo principio que lleva a Valente a su primera *Versión de Catulo*, en *Nada está escrito* (1952-1953), y al ya célebre *Anales de Volusio* (*Versión de Catulo, carmen XXXVI*), en *El inocente* (1967-1970).<sup>86</sup> Su elaboración desde *Das späte ich* sí muestra, a diferencia de las imitaciones de Catulo, una relación de dependencia con el texto fuente mucho más oculta. La visión en retrospectiva de la Historia, que en el escrito de Benn abarca desde el hombre ancestral hasta la civilización levantada en nombre del cristianismo, es sintetizada por Valente «en la sangre irreal del gran tintero», sugiriendo con sarcasmo la narración descrita a la humanidad. Se aleja del enramado complejo del original y aborda el mensaje crítico-social desde unos versos iniciales con el trasfondo de la figura del Cristo.

La alusión a un Mesías que redima a la humanidad se conecta con varios versos de *T. F.* que presentan una intensa violencia: «Los caballeros de dios / devoran / los pechos diminutos de las niñas tronzadas»; afirman lo inquietante: «Vienen los torturadores con sus haces de muerte»; denuncian el siempre posible delirio patriótico: «y todas las banderas / desplegadas / al / fin»; Todos los versos citados resultan revulsivos, y hacen que la sustancia de *Das späte ich* inserta en *XVII (El yo tardío)* se acomode en el marco trágico del libro de Valente. Asoma el principio de composición lineal<sup>87</sup> referida por Valente en su diario. Bien vista, en la temática de estas composiciones, y muy especialmente en este poema gestado por dos voces, queda puesta en tela de juicio toda visión laudatoria de Occidente, hecha de elementos religiosos y humanísticos que piden, cuando menos, una revisión; el hombre no es un ser superior, sino un superviviente. Si hubo un rey de la creación «Lo coronaron con un cetro de caña humedecido». Al repasar cómo la civilización se ha servido del coronado, o de cualquier figura idolatrada, se advierte en el empeño un fracaso, y el escaso compromiso con fines verdaderamente dignos de la humanidad; el legado que nos queda si acudimos a la Historia son:

Escombros. Bacanales. Profecías.  
Barcarolas. Cerdadas.  
(*Schutt. Bacchanalien. Propheturen.*  
*Barkarolen. Schweinerein.*)

El declive de la civilización europea, experimentado con ánimo apocalíptico, se hace sentir con el ritmo sincopado de la misma escritura en su trepidante acumulación de sustantivos. Ninguno de los dos autores hace concesiones a la esperanza. En su caso, como decíamos, Valente hace una labor de retratista para su yo poético; cumpliendo el propósito de la estética del poemario, presenta una traducción incompleta. Así, en esta extraña condensación, el esquema de *XVII (El yo tardío)* es una visión de la escritura espaciada de la obra. La profecía desde el pasado es acuciante en el creador literario comprometido con el presente.

85 GEORGE STEINER, *Después de Babel*, Oxford, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 265.

86 Véase el artículo «“Versión de Catulo” en los inicios literarios de Valente, seguido de “Anales de Volusio” en el libro *El inocente*», publicado en *Dicenda*, vol. 38 (2019), Adrián Valenciano.

87 VALENTE, *Diario Anónimo*, cit., p. 151.

Alrededor se desplomó la historia  
 putrefacta, meliflua.  
 El yo tardío  
 (*das späte Ich*).

Nuestra interpretación de «el yo tardío» es una necesidad interna de maduración para la catástrofe, maduración que siempre resulta tardía para el Yo, o la humanidad. Es tarea del poeta enmendar el defecto. El privilegiado estado de visión en la experiencia poética lo señala Valente en su diario en 1970: «“Das Wahre ist so der baccantische Taumel”. (La verdad es el delirio de las bacantes.)». <sup>88</sup> Esta anotación de Hegel constituye un elemento más de conexión con las partes omitidas del poema de Benn; nos referimos al verso que cierra la primera sección con un «todavía tan menádico analítico yo» (véase Tabla I, v. 9). Parece posible asociar la nota de Valente con el significado de las Ménades, pues Ménades y Bacantes son sinónimos. En la mitología griega estas eran discípulas de Dionisos, que participan en el culto orgiástico de este dios. Sin vacilar, sin preguntas, sólo con el aviso de la «fábula», irrumpe en su lirismo rodeado de ménades para dar muestras del frenesí en un «menádico análisis» («*mänadisch analys*»). En el movimiento expresionista, en palabras de Benn, «desde el punto de vista biológico, nos enfrentamos a un renacimiento del mito y, desde el punto de vista cerebral, a una reconstrucción mediante mecanismos de descarga y expresión pura». <sup>89</sup> Se advierte una tensión entre lo espiritual y lo racional, tensión reflejada en esta composición lírica. El arte de esta corriente –señala el pensador germano– queda sujeto a una notable «variedad de vínculos con las ebriedades y con la disciplina». <sup>90</sup> Lo escrito por Benn presenta una sorprendente correspondencia con las preocupaciones que en 1969 guían a Valente en su línea compositiva: «El conocimiento de la verdad es para Hegel “el delirio báquico en que ningún miembro hay que no esté ebrio”. *Fenomenología del espíritu*». <sup>91</sup>

En este estado privilegiado de la conciencia convergen las experiencias poéticas de Valente y Benn; la expresión –desde nuestra perspectiva– de esa experiencia en el caso del gallego se refleja como señal –fragmento– de la lectura de *Das späte ich*, que da como resultado el fragmento *XVII (El yo tardío)*. El principio de composición lineal marcado por algunas composiciones, descubre el movimiento circular donde los fragmentos nacen y desaparecen para regenerarse. Así entendemos que el cierre del poema analizado, «Oh alma. / (*O Seele*)», encuentre paradójicamente su forma de apertura en su desaparición cuando el poeta coloca inmediatamente este fragmento:

XVIII  
 (Desaparición)

Qué enorme, purulento, introvertido,

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 143.

<sup>89</sup> GOTTFRIED BENN, *Tras el nihilismo*, en *El yo moderno y otros ensayos*, Valencia, Pre-Textos, 1999, pp. 101-109, p. 108.

<sup>90</sup> *Ivi*, pp. 108-109.

<sup>91</sup> VALENTE, *Diario Anónimo*, cit., p. 140.

concéntrico, antropófago bostezo.

Abiertas las ventanas hacia dentro  
enloquecidas nos aspiran  
a un interior de grasa y sebo ciegos  
en el tubo mortal de la risa sorbida.<sup>92</sup>

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANCET, JACQUES, *Reentrée en matière*, en *L'innocent suivi de Trente-sept fragments*, Paris, François Maspero, 1978, pp. 5-18. (Citato a p. 156.)
- BAHR, HERMANN, *Expresionismo*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1998. (Citato a p. 154.)
- BENN, GOTTFRIED, *Gottfried Benn. Gedichte*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1998. (Citato a p. 154.)
- BENN, GOTTFRIED, *Dichter über ihre Dichtungen*, ed. por RUDOLF HIRSCH y WERNER VORDTRIEDE, München, Heimeran/Limes, 1969. (Citato a p. 157.)
- *El yo moderno*, en *El yo moderno y otros ensayos*, Valencia, Pre-Textos, 1999, pp. 27-39. (Citato alle pp. 156, 157, 165.)
- *Obras completas I*, Palma de Mallorca, Calima, 2006. (Citato alle pp. 163, 164.)
- *Poèmes*, Paris, Librairie les lletres, 1956. (Citato a p. 163.)
- *Tras el nihilismo*, en *El yo moderno y otros ensayos*, Valencia, Pre-Textos, 1999, pp. 101-109. (Citato a p. 168.)
- COY, JAVIER, *Prólogo*, en EZRA POUND, *Cantares completos*, ed. por JAVIER COY, Madrid, Cátedra, pp. 9-50. (Citato a p. 159.)
- DEBICKI, ANDREW, *La intertextualidad y la respuesta del lector en la poesía de José Ángel Valente (1967-1970)*, en *José Ángel Valente. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1992, pp. 54-73. (Citato a p. 159.)
- DOMÍNGUEZ REY, ANTONIO, *Latidos del significante*, en *Limos del verbo (José Ángel Valente)*, Madrid, Verbum, 2002, pp. 144-154. (Citato a p. 158.)
- FANCELLI, MARIA, *Das späte ich oder "Der Tartarus ist blau"*, en *Gedichte von Gottfried Benn*, Stuttgart, Taschenbuch, 1997, pp. 61-72. (Citato alle pp. 163, 166.)
- GÓMEZ, CARMEN, *La literatura en lengua alemana en el contexto de las vanguardias europeas. Expresionismo y Dadaísmo*, Madrid, Liceus, 2007. (Citato alle pp. 153, 156.)
- HAMBURGER, MICHAEL y CHRISTOPHER MIDDLETON, *Introduction*, en *Modern german poetry 1910-1960*, ed. por MICHAEL HAMBURGER, London, Maggibon & Kee, 1963, pp. xxi-xliv. (Citato a p. 155.)
- IGLESIAS, AMALIA, *Una aventura absolutamente personal*, en *El ángel de la creación. Diálogos y entrevistas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2018, pp. 121-128. (Citato a p. 149.)
- MALDONADO, MANUEL, *El expresionismo y las vanguardias en la literatura alemana*, Madrid, Síntesis, 2006. (Citato alle pp. 153, 155, 156, 166.)

<sup>92</sup> VALENTE, *Punto cero*, cit., p. 387.

- MOLPECERES, SARA, *Una hermenéutica fragmentaria: formas breves, simbolismo e ironía en el Romanticismo alemán*, en «Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura», XVIII (2013), pp. 79-93. (Citato alle pp. 149, 150.)
- OCAÑA, ENRIQUE, *Prólogo*, en *El yo moderno y otros ensayos*, ed. por ENRIQUE OCAÑA, Valencia, Pre-Textos, 1999, pp. 7-24. (Citato alle pp. 153, 165.)
- PÉREZ-UGENA, JULIO, *El jeroglífico y la libertad. Entrevista a José Ángel Valente*, en «Archipiélago» (1999), pp. 55-61. (Citato alle pp. 148, 161.)
- PRADEL, STEFANO, *Vértigo de las cenizas. Estética del fragmento en José Ángel Valente*, Valencia, Pre-Textos, 2018. (Citato alle pp. 152, 160.)
- RODRÍGUEZ FER, CLAUDIO y TERA BLANCO, *Valente en Ginebra: Memoria y figuras*, en *Valente Vital (Ginebra, Saboya, París)*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2014, pp. 13-341. (Citato alle pp. 158, 159.)
- SCHLEGEL, FRIEDRICH, *Kritische Schriften und Fragmente*, ed. por ERNST BEHLER y HANS EICHNER, 6 vols., Paderborn, Ferdinand Schöningh, 1988. (Citato a p. 150.)
- STEINER, GEORGE, *Después de Babel*, Oxford, Fondo de Cultura Económica, 1998. (Citato a p. 167.)
- TRAVERS, MARTIN, *The Hour That Breaks. Gottfried Benn: A Biography*, Bern, Peter Lang, 2015. (Citato a p. 160.)
- *The poetry of Gottfried Benn: Text and Selfhood*, Bern, Peter Lang, 2007. (Citato alle pp. 165, 166.)
- VALENTE, JOSÉ ÁNGEL, *Diario Anónimo*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2011. (Citato alle pp. 149, 157, 158, 166-168.)
- *Obra poética 2. Material memoria (1977-1992)*, Madrid, Alianza, 2001. (Citato a p. 162.)
- *Obras completas II. Ensayos*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, pref. de CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008. (Citato alle pp. 147, 149-152, 159, 160, 162, 164, 166.)
- *Punto cero. Poesía 1953-1979*, Barcelona, Seix Barral, 1998. (Citato alle pp. 155, 157, 158, 164, 169.)

## PAROLE CHIAVE

José Ángel Valente, Gottfried Benn, translation, fragment, *Das späte Ich, El yo tardío*.

## NOTIZIE DELL'AUTORE

Adrián Valenciano Cerezo (Valencia 1980), si è laureato presso l'Università di Alicante con una tesi dal titolo "Traducción e interpretación: alemán/inglés-español". Nel 2016 ha conseguito il "Máster de Literatura Española" presso l'Università Complutense di Madrid e sempre presso la stessa università sta completando il dottorato, la cui ricerca è incentrata sulla traduzione poetica di Valente. È membro del gruppo de ricerca "Poéticas de la Modernidad: de Juan de la Cruz a José Ángel Valente. Réplicas y continuadores", diretto da Fanny Rubio e José Manuel Lucía. È autore di vari saggi su Valente, di ambito traduttologico.

[adriavoi@ucm.es](mailto:adriavoi@ucm.es)

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ADRIAN VALENCIANO, *Gottfried Benn y José Ángel Valente: fragmentos traducidos de Das späte ich en el poema xvii (el yo tardío) de Treinta y siete fragmentos*, in «Ticontre. Teoría Texto Traducción», XII (2019), pp. 147–171.

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.



## MARÍA ZAMBRANO Y JOSÉ ÁNGEL VALENTE: LA SANTIDAD DEL ENTENDIMIENTO

JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ –

La amistad entre María Zambrano y José Ángel Valente, a pesar de su distanciamiento posterior, fue mucho más allá de una relación personal. Cada uno de ellos encontró en el otro un importante apoyo para sus propias inquietudes, un encuentro que debe entenderse también en el contexto de un diálogo entre los exiliados republicanos y generaciones más jóvenes de españoles, como Valente, que sienten la necesidad de alejarse de su propio país y del ambiente de la dictadura franquista. La pretensión de Zambrano de explorar una razón poética casa bien con la concepción valentiana de la poesía como conocimiento. En ese sentido, cabe interpretar la afirmación de Zambrano, en una carta al escritor, de que tanto la poesía como la filosofía representan la santidad del entendimiento, una expresión que, lejos de defender un endiosamiento de la razón, pretende explorar los límites del pensamiento y del lenguaje, evitando toda instrumentalización de los mismos. Se abre así un diálogo que explora el territorio común entre poesía, filosofía y mística. De la mano de ese diálogo, que encuentra uno de sus momentos culminantes en la publicación de *Claros del bosque*, van surgiendo otros puntos de reflexión como los vínculos entre el arte y lo sagrado o la mirada sobre la historia, que en ambas figuras despierta, a menudo, una desconfianza casi gnóstica. Frente a la historia sacrificial de la que habla Zambrano, la filósofa y el poeta buscan una temporalidad que no sea vehículo de un relato de poder.

The friendship between María Zambrano and José Ángel Valente went beyond a personal relationship, in spite of their subsequent estrangement. Each one found in the other an important support for his or her own interests. Their encounter needs to be understood in the context of a dialogue between the exiled republicans and the younger generations of Spaniards, like Valente, who felt the need to distance themselves from their own country as well as from the atmosphere of Franco's dictatorship. Zambrano's attempt at exploring a poetic reason is not far removed from Valente's idea of poetry as knowing. As such, in a letter to the writer, we can see Zambrano's assertion that poetry and philosophy represent the holiness of understanding. This expression should not be interpreted as a deification of reason. On the contrary, it seeks to explore the limits of understanding and language to avoid any instrumental use of them. The objective is to open a dialogue in which to explore the common territory between poetry, philosophy and mysticism. This dialogue finds one of its high points in *Claros del bosque*. Other points of reflection also emerge, such as the links between art and the sacred, or the way of looking at history, which in both figures often awakens an almost gnostic mistrust. Faced with history as sacrifice (as María Zambrano speaks of), both the philosopher and the poet seek a particular vision of time which is not to be used as an instrument of power.

“La palabra desprendida del lenguaje, la sola, pura, límpida palabra, nos parece que haya sido salvada de las aguas primeras; de esas amargas y también dulces, como todo lo amargo, es nacida de un mar que ya no alcanzamos a ver, que no estamos ciertos que nos bañe todavía, mas alguna vez podría ser que, en un instante inesperado, naciera de nuevo para volverse otra vez, reiteradamente, a esconder”.<sup>1</sup> Así se expresa María Zambrano en su libro *De la Aurora*, publicado en 1986, en un momento en el que lo que había sido una intensa relación amistosa y personal con el autor de *Material memoria* estaba dando paso a un distanciamiento, una lejanía que se hace evidente ya en la carta del 30 de junio de 1987 en la que la filósofa le pide al poeta que le devuelva el original de *Claros del bosque* que le había regalado junto con otros manuscritos.<sup>2</sup> El artículo que Valente dedica a su

<sup>1</sup> MARÍA ZAMBRANO, *Obras completas IV. Tomo I*, Barcelona. Galaxia Gutenberg, 2018, p. 293.

<sup>2</sup> CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, TERA BLANCO DE SARACHO y MARÍA LOPO, *Valente Vital (Ginebra, Saboya, París)*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC, 2014, p. 174.

antigua amiga en el diario *ABC* el 9 de febrero de 1991, apenas unos días después de su muerte, *La doble muerte de María Zambrano*, no solo deja constancia de ese alejamiento. Incluso pareciera poner en duda la significación de la obra zambranianiana, con un tono inusualmente duro, no solo para un obituario, sino como pura evocación de una figura con la que mantuvo un diálogo tan fructífero (algo que molestó no poco, como era de esperar, al círculo personal de Zambrano). Si leemos en su literalidad algunos fragmentos, podría interpretarse que, para el Valente de los años noventa, la obra de la pensadora se redujera a puro ejercicio libresco, sin conexión con la vida, casi como una obra póstuma antes de tiempo (lo que no deja de resultar paradójico, porque buena parte de la formulación madura de la razón poética es un fruto tardío y, si en otros autores la obra de vejez tiene mucho de mero epílogo, resulta imposible entender la aportación zambranianiana sin esos libros finales, como *De la Aurora* o *Notas de un método*). La muerte de Araceli Zambrano pareciera presagiar, para Valente, la muerte de María muchos años después. Es más, ese morir estaría ya presente desde hacía largo tiempo en quien parecía haber desertado de la existencia:

La otra hermana, a la que correspondía en el reparto o distribución de personajes el papel del pensamiento, daba vueltas en la sala sombría como una poseída. Cuanto había escrito o conversado sobre la palabra o la virtud de la palabra de nada le servía. No supo nunca realmente cuál era el contenido del amor o la muerte. Retablo ciego, el suyo. Jamás entró, por terror, al fondo oscuro de la humana experiencia. Ingresó la hermana así, despacio, en los campos sin fin de la locura. Pero, ¿cuál de ellas fue?, pregunto ahora. ¿Cuál parte de aquel ser, de aquel extraño ser, que entre las dos formaban?<sup>3</sup>

Valente parece aprovechar la ocasión para llevar a cabo una suerte de inesperado ajuste de cuentas (como, por cierto, hará con el proceso de divorcio de su primera mujer en *Palais de Justice*), pero también para distanciarse de cierta tendencia hagiográfica que empezaba a darse en torno a la figura de Zambrano, en buena medida como reparación del relativo olvido que la acompañó durante años. Esa “canonización” molestaba, sin duda, a Valente, y aunque podemos discutir lo oportuno de su gesto en tales circunstancias, es verdad que el peligro de una lectura acrítica de la obra de la pensadora empezaba a hacerse palpable (aunque tal vez Valente no sospechaba que un riesgo similar acechaba a su propia escritura). Por otra parte, quizá acierte Agustín Andreu, amigo común de ambos, al señalar que la sorprendente salida de tono del poeta tiene mucho de intento de “matar al padre” o a la madre, de borrar la sospecha de toda filiación de su propio universo poético:

La amistad grande, la verdadera, puede hacer padecer mucho, y no hay remedio. “¡Pero lo quiero!” (confesó o profesó, refiriéndose a Ángel, a cuenta de chismes que corrieron). Esos querer que matan, los hay.

Ángel Valente (lo digo a propósito del tremendo artículo que apareció en el diario *El País* [sic] el día de la muerte de María) no había acabado de matar al padre ni al padre que era él mismo, tan buen padre en opinión de María. [...] De-

<sup>3</sup> JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Obras completas II. Ensayos*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, pref. de CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008, p. 1475.

jémonos de anécdotas que en todo caso valieron para dar pie a la declaración de independencia.<sup>4</sup>

Efectivamente, el gesto de Valente, a contrapelo de todos los usos sociales, tiene mucho, en su énfasis, incluso en su exceso retórico, de esgrimir un discurso “políticamente incorrecto” *avant la lettre*. También, en efecto, puede leerse como una suerte de “declaración de independencia”, que cuadra bien con lo que sabemos de su persona (“Valente el exigente”,<sup>5</sup> dice en tono de humor Zambrano en una carta dirigida a Andreu, años antes de la ruptura). Y, con todo, su artículo, en su propia gestualidad excesiva, supone, de algún modo, el reconocimiento tácito de una personalidad que, como la *Medusa* invocada en *Claros del bosque*, ejerce una fascinación que necesita ser negada en un empeño, tal vez inútil, por disiparla. Por otro lado, si se lee entre líneas su desconcertante necrológica, lo que acaba por resaltar es uno de los aspectos más determinantes de la figura de Zambrano como es su vínculo con Araceli. Este va mucho más allá de una relación entre hermanas, para alcanzar, a través del mito de Antígona, una significación simbólica de muchos matices, a los cuales no son ajenos los aspectos más trágicos de la historia europea y española (“Araceli y María; María y Araceli: las dos hermanas que eran una sola”).<sup>6</sup> Por otro lado, Valente, quizá sin pretenderlo, al evocar esa muerte en vida, está asumiendo esa suerte de terreno intermedio entre la luz y la sombra, entre la muerte y el vivir, entre las entrañas infernales y el espacio del corazón, en el que se mueve lo más interesante de la obra zambranianiana. Ese ambiente gótico, de casa de brujas, que recrea Valente en su semblanza, puede leerse también en sentido inverso como un intento de romper el hechizo que también sobre él ejercen esas enterradas vivas. Enterradas vivas que constituyen un reiterado motivo simbólico en la obra de la filósofa y que nos lleva no solo a la tumba de Antígona, sino a otras figuras recurrentes como Eurídice o Perséfone. Todas ellas, tal vez no por casualidad, encarnaciones femeninas, como si la propia historia hubiera arrastrado una y otra vez a las mujeres a ese espacio infernal en el que, sin embargo, Zambrano parece vislumbrar una posibilidad de salvación. Si la heroína trágica en *La tumba de Antígona* se identifica con la araña, esta evoca al mismo tiempo el rechazo de los otros, la apariencia monstruosa para quienes la miran, y ese tejer necesario de algo que emerge de lo más oscuro: “Me dejas sola con mi memoria, como la araña. A ella le sirve para hacer su tela. Esta tumba es mi telar. No saldré de ella, no se me abrirá hasta que yo acabe, hasta que yo haya acabado mi tela”.<sup>7</sup>

“Poesía, filosofía, memoria”, artículo incluido en *La experiencia abisal* pero publicado por primera vez en *ABC* en 1996, varios años después de la muerte de Zambrano (y de su demoledor obituario), nos muestra, en el fondo, el reconocimiento que otorgaba Valente a la obra de la pensadora –en el terreno que más le interesaba a él: en su acercamiento entre pensamiento y poesía—, si bien al mismo tiempo separa obra y per-

4 MARÍA ZAMBRANO, *Cartas de La Pièce (Correspondencia con Agustín Andreu)*, Valencia, Pre-Textos, 2002, pp. 364-365.

5 *Ivi*, p. 205.

6 VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 1474 (en el citado artículo, “La doble muerte de María Zambrano”).

7 MARÍA ZAMBRANO, *Obras completas III*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011, p. 1144.

sona, reservando su desencanto solo para la segunda. Así, al situar el estado actual de la cuestión, no puede sino aludir a la filósofa como un referente ineludible:

Pero no sería justo callar aquí que esa marcha hacia la convergencia entre la expresión de filosofía y poesía tiene en el pensamiento español todavía no lejano un antecedente de muy radical importancia. Me refiero a *Claros del bosque*, de María Zambrano. Esta pensadora se había aproximado, muy desde sus comienzos, al estudio del tema, pero no llega a asumirlo como sujeto –ella misma– de su realización hasta que se produce en 1977 la escritura de *Claros del bosque*.

La ascendencia heideggeriana de ese libro me parece fuera de cuestión desde su título mismo. Hay en Heidegger una teología y una cosmología del Verbo que lo llevan a sustituir la formación de un discurso filosófico acerca del ser por una interrogación (contemplación de la palabra en el pensamiento no interrogativo de María Zambrano) para obtener de él una revelación del ser. [...]

Creo que este reconocimiento del lugar que María Zambrano ocupa en la historia reciente del pensamiento español le es, en todo rigor, debido. No quita ello para mí, que tan en su proximidad estuve, la posibilidad de ver esa figura desde muy otros ángulos. Y escribo esto, por vez primera, públicamente, pues sé que determinados perfiles por mí trazados de la persona cuya obra acabo de evocar han sido objeto de aciagas o estólicas interpretaciones.

Quisiera solamente añadir a ese propósito— salvadas las debidas distancias— la declaración que, con motivo de la publicación de *Candide*, hizo a Voltaire Bartolomeo de Felice, muerto hacia 1789: “Tout en chérissant ton génie, on déteste ton coeur”.<sup>8</sup>

A pesar del exabrupto final (camuflado mediante una cita en otra lengua) y a pesar también de que esos malentendidos a los que alude Valente fueron provocados en gran parte por él mismo, resulta evidente la alta valoración que se hace de la obra zambrana, especialmente en lo que respecta a *Claros del bosque*. No es el momento de discutir aquí hasta qué punto esa afinidad con Heidegger resulta atinada ni lo problemático de la propia visión del pensador de la Selva Negra. Lo fundamental es que, en la intención del autor, esa filiación resulta (y más conociendo el empeño valentino de inscribir la cultura española en un contexto europeo) una forma de destacar la pertinencia filosófica de su pensamiento. Se trata de reivindicar ese “*novum*”<sup>9</sup> al que se referiría Valente en un artículo en defensa de la concesión del premio Cervantes a quien por entonces todavía era su amiga. Más allá de conflictos personales, resulta evidente que la huella que había dejado uno en el otro estaba lejos de borrarse. Los caminos, los *senderos* (por citar una palabra cara a la filósofa) que había abierto Zambrano no dejan de estar presentes en la obra posterior del poeta, al igual que, en el texto que citábamos al comienzo (posterior al período de mayor colaboración, el que se cifra en *Claros del bosque*), la concepción de esa “palabra desprendida del lenguaje” evoca sin dificultad en el lector de Valente conceptos tales como el de “antepalabra”, así como la oposición entre el lenguaje instrumental y palabra poética, en la que tanto insistirá el autor de *Mandorla*. Tampoco el simbolismo acuático que aparece en dicha cita es ajeno al poeta. Así se aprecia en versos como estos

<sup>8</sup> VALENTE, *Obras completas II*, cit., pp. 720-721.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 1300.

de las *Cántigas de alén*, en los que incluso encontramos la mención a la amargura de las aguas, lo cual parece ser algo más que una mera coincidencia: “Anceio/ O verbo crea o movimiento/ da luz no fondo/ das marguradas augas.”<sup>10</sup> De hecho, la asociación entre agua y luz, que asoma en estos versos, es un motivo simbólico al que no es ajeno el universo zambrano, como explica uno de los mayores expertos en la obra de la autora de *El hombre y lo divino*, Jesús Moreno Sanz, quien destaca la filiación parcialmente estoica de este motivo y así afirma la presencia de

la pura agua-luz primera, anterior al agua-ígneas (las aguas segundas) que puede quemarlo todo, y de cuyas cenizas surge la aurora del pensamiento, más allá de la pregunta que acaba con el asombro y hace que el sentir se retraiga, y que se metaforiza como el centro oscuro de la llama, el centro de la luz, que en la visión instantánea de la llama diluida ya no se reiteraría.<sup>11</sup>

Así, la luz (tanto en Zambrano como en Valente) pierde las connotaciones agresivas de conquista, de triunfo solar frente a la noche como reducto del caos y de lo negativo (en una dialéctica que amenaza con endurecer todas las oposiciones: arriba/abajo, verdad/ falsedad, masculino/ femenino) para asociarse, a través del agua, con lo que está debajo, con lo no visible y que se resiste a manifestarse (esa región de los *ínferos*, tantas veces nombrada por Zambrano). Fuego que el agua no apaga, sino que, por el contrario, al modo de la llama quevediana, sabe “nadar el agua fría”, en una alianza sorprendente, que, siguiendo la clasificación de Gilbert Durand, podemos entender como un desplazamiento del régimen diurno al régimen nocturno del imaginario.<sup>12</sup> Esa alianza en principio imposible entre el fuego y el agua parece dibujar el territorio común por el que se adentran el pensamiento de Zambrano y la poesía de Valente, trazando no pocos caminos de ida y vuelta que aquí solo podemos esbozar.

La amistad entre Valente y Zambrano coincide con la época en que la pensadora vive con su hermana Araceli en La Pièce, en Francia, junto al Jura, mientras que el poeta reside en Suiza. Pero más que la cercanía biográfica pesa la proximidad de afinidades e intereses. Tal vez no sea descabellado situar el diálogo entre ambas figuras en el contexto de un diálogo más amplio, el que se produce entre los exiliados republicanos y las generaciones más jóvenes de españoles que, como el propio Valente, sienten la necesidad de alejarse del ambiente asfixiante de la cultura franquista y, de alguna forma, recuperar una tradición que les estaba siendo negada. Recordemos el interés de Valente, ya desde su etapa de Oxford, por acercarse a figuras del destierro republicano como Jiménez Fraud o Martínez Nadal, o el homenaje a Cernuda en 1962 en la revista valenciana *La caña gris*, en la que participaron Zambrano y Valente junto a otros autores que representan ese ir y venir, no exento de dificultades, entre la cultura del exilio y la cultura española bajo el franquismo, enlazados aquí por el homenaje al poeta del 27, exiliado como tantos otros

<sup>10</sup> JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Obras completas I. Poesía y prosa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006, p. 507. En castellano: “Anhele./ El verbo crea el movimiento/ de la luz en el fondo/ de las amargas aguas” (cito por la traducción del propio Valente y César Antonio Molina que acompaña la edición citada).

<sup>11</sup> ZAMBRANO, *Obras completas IV. Tomo I*, cit., p. 699.

<sup>12</sup> GILBERT DURAND, *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arqueología general*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 205-382.

de su generación. Nombres como Vicente Gaos, Francisco Brines, Vicente Aleixandre, Rosa Chacel, Gil Albert..., presentes en el homenaje, dan fe de ese vínculo. No es exagerado afirmar, por último, que el exilio de Zambrano, así como el alejamiento de Valente de su país natal (en un principio, voluntario, hasta que el Consejo de Guerra convocado a raíz de la publicación de “El uniforme del General”, lo convierte en forzoso) son vividos por ambos como una forma de replantearse su propio espacio, así como el papel de la cultura y la historia españolas en general.

Con todo, quizá esa conversación de años entre poeta y filósofa no habría tenido la significación y la importancia que alcanzó si no hubiera habido, en cierto modo, una búsqueda común. La filósofa perseguía ya desde al menos 1944, como confiesa en una carta a Rafael Dieste, una razón poética (“Razón poética... es lo que vengo buscando”).<sup>13</sup> Valente, por su parte, había participado en una de las más célebres polémicas de la lírica de posguerra (entre los partidarios de la poesía como comunicación y quienes, como el gallego, defendían que la poesía era, ante todo, conocimiento) y estaba acercándose en su obra lírica a una concepción de la poesía cada vez más alejada de todo espejismo comunicativo. Aunque la relación estrictamente personal entre ambos se resentiría con el tiempo –en ello algo tuvo que ver Coral, la segunda mujer de Valente, según confesión del propio poeta—,<sup>14</sup> parece indudable que ambos se beneficiaron de la obra del otro, como se muestra, por ejemplo, en *Claros del bosque*, ejemplo maduro de la razón poética zambranianiana que contó con la colaboración de Valente (hasta el punto que este, junto a Joaquina Aguilar, ayudó a la pensadora a transcribir y ordenar los fragmentos que componen dicho libro). Por otra parte, no hay que olvidar que, de la mano de José Antonio Maravall, José Luis López Aranguren, José Luis Abellán y el propio Valente, entre otros, comienzan a aparecer en España los primeros ecos del pensamiento de la exiliada.

Lo cierto es que, desde el primer encuentro, la fascinación es mutua. La primera vez que el poeta visita a la pensadora, en su casa de La Pièce, ambos se pasan la noche conversando, como recuerda Valente: “Llegué a las siete de la tarde y me marché a las siete de la mañana del día siguiente. La conversación duró toda la noche. No recuerdo haber hablado tanto tiempo seguido”.<sup>15</sup> A partir de ese momento la relación entre ambos – a un tiempo personal e intelectual— no hará sino acrecentarse. Valente se convierte en uno de los asiduos visitantes de la casa, como lo serán por entonces también Aquilino Duque o Rosa Regás. Las *afinidades electivas* entre Valente y Zambrano, por citar la célebre expresión de Goethe, son muchas: desde luego, el diálogo entre poesía y pensamiento, pero también la mística o el mundo de los símbolos. Como señala Mercedes Gómez Blesa, responsable de la edición de *Claros del bosque* en las obras completas de la autora:

Ambos compartieron una intensa reflexión sobre el carácter teologal de la palabra poética como palabra mediadora entre el hombre y lo sagrado, reflexión que nacía del especial *modus loquendi* de los místicos cristianos (San Juan de la Cruz, Santa Teresa y Miguel de Molinos) y de la teología negativa en la que estos se inspiraron (iniciada por el gnosticismo y neoplatonismo de Plotino y continuada por la

<sup>13</sup> MARÍA ZAMBRANO, *Obras completas VI*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014, p. 79.

<sup>14</sup> RODRÍGUEZ FER, BLANCO DE SARACHO y LOPO, *Valente Vital (Ginebra, Saboya, París)*, cit., p. 65.

<sup>15</sup> *ivi*, p. 145. En el libro *Valente vital (Ginebra, Saboya, París) (ivi)* hay todo un capítulo dedicado, por extenso, a la relación entre ambos (*Ibidem*, pp. 142-201).

filosofía patristica, especialmente por Clemente de Alejandría, San Agustín y Dionisio el Areopagita), al igual que por la Kábala (Moisés de León y el Zóhar, Yitschac Luria, Ya'acob Cordovero), o por el sufismo (Ibn-Arabí). Compartieron también por estos años, como queda bien reflejado en sus correspondencias, amistades (los escritores cubanos Lezama Lima, Calvert Casey, el argentino Cortázar, el poeta salmantino José Miguel Ullán, el filósofo-teólogo valenciano Agustín Andreu, los pintores Juan Soriano, Baruj Salinas o Luis Fernández).<sup>16</sup>

Las referencias a la tradición cabalística y sufí, así como a Andreu, traductor de la obra de otra presencia común, la de Jakob Böhme,<sup>17</sup> nos sitúan también en ese terreno de herencias compartidas y tradiciones comunes, que nos hablan de una espiritualidad al margen de cualquier obediencia a la ortodoxia (aunque, en el caso de Zambrano, que no ocultó su interés por la teología dogmática y la liturgia tradicional, dicha heterodoxia es menos buscada que sobrevenida, al contrario de la actitud cada vez más claramente iconoclasta de Valente). Por otra parte, mientras que Valente se interesa más por la Kábala y Zambrano por el sufismo (de la mano de Corbin y, sobre todo, de su admirado Massignon), no hay que olvidar que ambos caminos remiten asimismo a una herencia universal, pero también hispánica (recordemos la probable redacción del *Zohar* en territorio peninsular o el nacimiento en Al-Andalus de una figura tan destacada como Ibn'Arabi). Esa indagación –como la que lleva, en otro terreno, al místico Miguel de Molinos— supone de alguna forma también poner en cuestión el relato tradicionalista, renovado en el franquismo, que identifica lo español con la ortodoxia católica, entendida esta en el sentido más estrecho del término. Ese bucear en las raíces árabes, judías, pero también cristianas (si bien de un cristianismo situado en los márgenes) implica en ambos casos un releer la propia historia, recuperar tradiciones que habían sido obviadas o directamente negadas.

En esta dirección la perenne atracción por la mística que comparten debe leerse en un contexto más amplio. Si para el poeta la mística quiebra el vínculo entre lo espiritual y el poder, Zambrano, que en absoluto comparte la desconfianza hacia el místico de su maestro Ortega y Gasset, cree encontrar en figuras como san Juan de la Cruz o Molinos un camino hacia esa religión no sacrificial que siente cada vez más necesaria. Tanto para Valente como para Zambrano la experiencia mística se convierte en una referencia ineludible, como piedra de toque tanto para la poesía como para el pensamiento filosófico, que parecen rozar allí sus límites. Aunque es preciso no olvidar que el concepto de límite, en ambos autores, no designa una barrera infranqueable, sino más bien un umbral, una matriz oscura que, como esas aguas ya nombradas, guardan la posibilidad del nacimiento de la luz, de otra luz ya no enemiga de lo oscuro, puesto que entiende que esas tinieblas, ese centro oscuro de la llama, son parte consubstancial de lo que alumbraba.

Con todo, quizá el punto de encuentro fundamental está en los senderos donde se cruzan filosofía y poesía: la senda de un Valente empeñado en trazar la posibilidad de un pensamiento poético y la indagación personal de Zambrano que busca, a través de su

<sup>16</sup> ZAMBRANO, *Obras completas IV. Tomo I*, cit., pp. 55-56.

<sup>17</sup> En una carta de enero de 1975, Zambrano informa a Andreu de que Valente “se llenó de entusiasmo al saber tu proyecto de traducción de Böhme” (ZAMBRANO, *Cartas de La Pièce (Correspondencia con Agustín Andreu)*, cit., p. 157).

razón poética, poetizar el pensamiento, recuperar el camino que ella misma denominará órfico-pitagórico, abandonado por la filosofía postaristotélica. La propia Zambrano reconoce la aportación que suponen para ese territorio en gran parte por explorar ensayos valentianos como “Conocimiento y comunicación” o “Literatura e ideología”:

En la poética de José Ángel Valente expuesta en los capítulos primeros de *Las palabras de la tribu* se libera a la poesía de intención para que sea fiel a su ser y vida propios, dados en el conocimiento, por el conocimiento. El rescate es imprescindible y precioso al surgir ahora, en el presente en que este pensamiento se encuentra en su plenitud. La relación entre el poeta y el lugar de su poesía –objeto, según la terminología de Valente— se había transferido, yéndose a instalar en la interioridad del ser del poeta. No sé si es eso lo que se quiere decir cuando se habla de “intimismo”. Ensimismamiento más bien lo llamaría, cifra de un modo de soledad que, no sólo la poesía, sino la metafísica manifiesta. Cuando de esta última se trata, se suele decir “subjetivismo” en forma un tanto equívoca, ya que el término resulta correcto cuando designa la oposición del sujeto al objeto. Y no resulta tan adecuado cuando el sujeto se abre en el fondo de sí mismo como el lugar asequible para obtener un conocimiento de aquello que más le afecta: el tiempo, el sentir del ser y, por supuesto, la vida [...] <sup>18</sup>

De este pasaje nos interesa tanto la referencia a la intencionalidad como a la cuestión del intimismo. Respecto a lo segundo, resulta claro (también para Zambrano) que una de las aportaciones mayores de Valente, no solo en sus ensayos sino, ante todo, en la práctica poética, es haber ofrecido una vía para superar la dicotomía entre lo íntimo y lo colectivo, entre el subjetivismo y las demandas de lo real. De ahí también, en gran medida, el interés común de Valente y Zambrano por la mística (lo que les emparenta con otras exploraciones radicales como las de Simone Weil). En buena medida los vínculos trazados entre poesía y mística suponen la reivindicación de un espacio, el de la interioridad que, para ambos, no cabe confundir con lo puramente subjetivo. El “ensimismamiento” que reivindica Zambrano brota de la convicción, común a tantas corrientes místicas, de que ese espacio interior es un lugar en el que se borra la diferencia entre lo subjetivo y lo objetivo. En consecuencia, paradójicamente (y ello es muy apreciable en la poesía valentiana) sumergirse en esa soledad es arribar a un territorio que está más allá de los avatares del yo. En ese territorio las intenciones cuentan muy poco. Claro que Zambrano (y ahí Valente, mucho más radical, está más cerca tal vez de Weil <sup>19</sup>) se resiste a dejar de llamar “persona” a ese espacio interior, en buena medida porque dicho concepto es un elemento central de su filosofía, como se aprecia en uno de sus libros más valiosos –el último de sus libros propiamente políticos—, *Persona y democracia*.

A Zambrano, sin embargo, más allá de la identificación o no de este espacio interior con lo íntimo de la persona, le interesa esa forma paradójica de conocimiento poético que implica un no saber y que encuentra de modo eminente en el autor de *Material memoria*. En efecto, para Valente “todo momento creador es en principio un sondeo en

<sup>18</sup> MARÍA ZAMBRANO, *Algunos lugares de la poesía*, Madrid, Trotta, 2007, pp. 234-235.

<sup>19</sup> “La verdad y la belleza habitan en este territorio de las cosas impersonales y anónimas. Es este el que es sagrado” (SIMONE WEIL, *La persona y lo sagrado*, Madrid, Hermida Editores, 2019, p. 45).

lo oscuro”<sup>20</sup> y, por tanto, es preciso distinguir “cuidadosamente el *objeto* del *tema*. El objeto del poema es la zona de realidad, poéticamente conocida, que el poema revela. El tema es el enunciado genérico de esa realidad, que aun así enunciada puede resultar encubierta [...] El tema por sí solo es poéticamente inerte”.<sup>21</sup> Esa necesidad de ir más allá de lo intencional que Zambrano subraya es apuntada poco después por Valente: “El tema es *intencional*; se busca, se propone o se impone. El objeto es *sobreintencional*, se encuentra, pues, en la zona de realidad que la palabra inventa, es decir, halla”.<sup>22</sup> Imposible no percibir la afinidad entre estas afirmaciones y pasajes como este, perteneciente a *Claros del bosque*, en los que se alude a una palabra primera, anterior al lenguaje propiamente dicho:

Antes, cuando las palabras no se proferían proyectadas desde la oquedad del que las lanza al espacio lleno o vacío de afuera; al exterior. Y así, el que las profería, el que ha seguido profiriendo sus palabras, las hace de una parte suyas; suyas y no de otros, suyas solamente, entendiendo o dando por entendido que quienes las reciben quedarán sometidos sin más [...]

Antes de que tal uso de la palabra apareciera, de que ella misma, la palabra, fuera colonizada, habría solamente palabras sin lenguaje propiamente. [...] Palabra, palabras no destinadas, como las palomas de después, al sacrificio de la comunicación, atravesando vacíos y dinteles, fronteras, palabras sin peso de comunicación ni notificación alguna. Palabras de comunión.<sup>23</sup>

En Zambrano, como en Valente, es palpable la oposición entre una palabra instrumental y el verbo como puro don, palabra sustraída a la esfera del poder, también del poder que dibuja una racionalidad instrumental que no tolera nada que quede fuera del concepto. Por más que la interpretación cristianizante que hace Zambrano de Nietzsche resulte, como poco, discutible, es indudable en este terreno, como en otros, la huella del autor de *Así habló Zaratustra*: aquí aflora un concepto de verdad entendido como voluntad de poder. Zambrano, desde muy pronto, se pregunta qué hay detrás de esa pasión por la verdad que domina la cultura occidental, si es tan desinteresada como se nos ha hecho creer. Frente a la palabra que busca convencer a toda costa, borrar todo rastro de misterio, en *Claros del bosque* se vislumbra una palabra “Engendradora de musicalidad y de abismos de silencio, la palabra que no es concepto, porque es ella la que hace concebir, la fuente del concebir que está más allá, propiamente, de lo que se llama pensar”.<sup>24</sup> Esa fuente, esa palabra previa a la palabra, parece ser el origen común del pensamiento y de la filosofía en el sentir de Zambrano. Acude en seguida a la mente la intuición de una “antepalabra”, tal como Valente la formula en *La experiencia abisal*, no en vano en un texto en torno a María Zambrano, “Del conocimiento pasivo o saber de quietud” (publicado originariamente en noviembre de 1978, en el diario *El País*, un año después de la primera edición de *Claros del bosque*) en el que de nuevo señala las afinidades europeas,

<sup>20</sup> VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 42.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 59.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 60.

<sup>23</sup> ZAMBRANO, *Obras completas IV. Tomo I*, cit., pp. 123-124.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 134.

y no puramente hispánicas del pensamiento de esta, al situarlo en un contexto filosófico en el que asoman nombres como Cioran, Benjamin, Bloch, Corbin o Scholem:

El saber que en el claro del bosque se revela es un saber del ser y de la palabra. Saber de la palabra perdida, de la palabra que es la transparencia del ser. Antepalabra o palabra absoluta, todavía sin significación, o donde la significación es pura inminencia, matriz de todas las significaciones posibles. Tal es la palabra del claro del bosque.<sup>25</sup>

En mi opinión, la cuestión de si Zambrano influyó más en Valente o Valente, en Zambrano, se revela a la postre como muy poco pertinente, puesto que lo que en un primer momento pudo ser percibido como una relación entre maestra y discípulo, se convirtió muy pronto, pese a la diferencia de edad, en un diálogo entre iguales, que abre horizontes fundamentales en la obra de uno y de otro. Como apunta Bungård, “Parecería que en esa relación poético-intelectual los dos escritores hubieran hecho realidad la unidad tan anhelada por Zambrano entre poesía y pensamiento.”<sup>26</sup> En este sentido, resulta del máximo interés una afirmación de Zambrano en una carta dirigida a Valente el 17 de junio de 1966, que parece esconder una definición, o al menos una intuición clara, de lo que es la razón poética que tanto se había esforzado en buscar: “Ángel: filosofía y poesía hoy son lo mismo, pues se trata de la santidad del entendimiento, en vez de su deificación o su endiosamiento”.<sup>27</sup> En efecto, el poeta y la pensadora coinciden, frente a buena parte de la tradición racionalista occidental, en la necesidad de que la razón renuncie a convertirse en un absoluto (lo que constituiría su “endiosamiento”) y se abra, por tanto, a una forma de pensamiento exigente consigo mismo en su afán de iluminación, pero sin pretender agotar la verdad de una vez por todas. Ética del lenguaje y ética del pensar parecen hermanarse en esa exigencia que tanto Valente como Zambrano plantean a la cultura occidental. El *logos* parece recuperar así su doble acepción griega, como palabra y razón, pero *logos spermatikós* al modo también de la concepción estoica: palabra engendradora, seminal, que, en una expresión de Empédocles repetida una y otra vez por Zambrano, hay que repartir bien por las entrañas.

No es de extrañar, por tanto, que Valente, en el citado artículo de *La experiencia abisal*, insista en la pasividad o actitud de escucha, clave de su poética pero también del pensamiento zambraniano. En su temprano *Poesía y filosofía* ya Zambrano había señalado la violencia latente en el mito de la caverna de Platón, en ese empeño por arrancar a los habitantes de la gruta, quieran o no quieran, de su propia oscuridad. Zambrano entiende, por supuesto, el sentido del mito platónico: el filósofo considera esas tinieblas como una penosa esclavitud. Lo que se plantea, sin embargo, Zambrano es si esa actitud polémica no esconde, en el fondo, un error de base. Frente a la oposición radical entre luz y sombra, la razón poética va a buscar otra forma de tratar con ese fondo oscuro que, en *El hombre y lo divino*, constituye lo sagrado. Hay que iluminar lo sagrado, llevarlo a lo divino, pero sin violencias, sin una luz que ciegue hasta tal punto que pretenda agotar

<sup>25</sup> VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 606.

<sup>26</sup> ANA BUNSGÅRD, *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*, Madrid, Trotta, 2000, p. 459.

<sup>27</sup> RODRÍGUEZ FER, BLANCO DE SARACHO y LOPO, *Valente Vital (Ginebra, Saboya, París)*, cit., p. 164.

de una vez por todas la complejidad de lo real, sus posibilidades latentes. Zambrano se pregunta si no existe otra luz que esa claridad deslumbrante, pero escasamente misericordiosa, que se empeña en preguntar una y otra vez, pero sin escuchar aquello que podría desmentirla, o al menos, señalar otras zonas de claroscuro o de penumbra. Con un cierto punto de exageración, se podría decir que, en buena medida la obra zambranaiana, es un diálogo constante con el mito platónico. Si el movimiento privilegiado de este mito es la ascensión, en Zambrano (y también en Valente) es el descenso, si bien en la pensadora dicho movimiento se sitúa en una alternancia cíclica de ascensión y bajada:

La poesía de Valente es un “regreso” realizado mediante la palabra que conduce al lenguaje a un “punto cero”. Para ello es necesario un “descendimiento”, un hundirse en el abismo sin fondo de lo informe (“inferos”, en terminología zambranaiana). El regreso no es para Valente –también en ello coincide con Zambrano— una vuelta al estado de plenitud perdido. El poeta participa con su creación en un movimiento doble de muerte (destrucción) y de resurrección (construcción).<sup>28</sup>

La “santidad” del entendimiento, propugnada por Zambrano, parecería residir en su carácter no polémico, misericordioso, en su acoger lo real sin pretender imponer su verdad de una vez por todas, una actitud de acogida que emparentan también al místico y al poeta y que justifica la alusión a la “santificación” del comprender. Se trata de un saber que brota de la humildad, de la acogida, que, por tanto, no se impone. Los postulados comunes de Zambrano y Valente, al menos en su intención, se sitúan en una concepción de lo poético no como irracional, sino como *transracional*, razón que acoge lo irracional que la circunda y del que ella emerge como una pequeña isla. Conviene no olvidar que, en el término zambranaiano “razón poética”, tan importante es el adjetivo como el sustantivo: el proyecto de la pensadora no busca sino prolongar, si bien de manera harto heterodoxa, el concepto de razón vital de su maestro Ortega y Gasset, un concepto que emerge –no lo olvidemos— como reacción a los excesos de las corrientes vitalistas, pero, ante todo, como crítica del racionalismo. Podemos discutir o no si la obra de Zambrano se acerca a un cierto irracionalismo, pero desde luego no es esa su pretensión. Para la autora de *Claros del bosque*, el problema es que la tradición occidental ha acabado abocándonos a un concepto de razón demasiado estrecho, irracional en su misma voluntad totalizadora. Se trata, por tanto, de hacer más permeables esos límites entre lo que llamamos racional e irracional. Se busca, en definitiva, acoger una racionalidad múltiple, romper con el monoteísmo de una Diosa Razón, identificada, sin más, con la razón físico-matemática. Así parece, desde luego, entenderlo Valente al comentar lo que él entiende como aportación sustantiva de Zambrano, y lo hace además de la mano de uno de sus propios genios tutelares, Paul Celan, cuyo discurso de Bremen evoca: “Íntima raíz múltiple del pensar, que así enunciado, en su entera transitividad, parecería dársenos como realidad más fluida y viviente y menos amenazada que el solo pensamiento por el totalitario rigor del método y la formulación”.<sup>29</sup>

Esa razón que se sabe múltiple, asombrada ante la multiplicidad de lo real, tiende, por su propia naturaleza, a lo fragmentario. Si Stefano Pradel sostiene que “el fragmen-

<sup>28</sup> BUNDGÅRD, *Más allá de la filosofía*, cit., pp. 459-460.

<sup>29</sup> VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 603.

to representa el eje, o centro, sobre el que se construye la mayoría de la escritura lírica del poeta José Ángel Valente”,<sup>30</sup> dicha tendencia al fragmento se revela asimismo como uno de los elementos constitutivos de la peculiar dialéctica entre continuidad y discontinuidad que se da en la obra zambrana. Llama la atención, en primer lugar, que, si bien su pensamiento parece dibujar una especie de espiral en un acercamiento sucesivo a unos motivos que se repiten una y otra vez desde el principio de su trayectoria, al mismo tiempo esa unidad profunda se revela en una discontinuidad apreciable, ya desde el momento en que la mayor parte de los volúmenes de la prolífica obra de la autora de *El hombre y lo divino* no nacen como libros unitarios, sino como recopilaciones de artículos y ensayos previos. Esa fragmentariedad latente emerge de manera evidente en los libros finales como *De la Aurora* y, desde luego, en *Claros del bosque*, cuya misma armazón parece sostenerse en una fragmentariedad que emerge en muchos niveles: desde su misma estructura externa que se articula en textos de mediana o pequeña extensión, que en ocasiones no pasan de una página; pero también en el propio estilo de su pensamiento, que avanza mediante saltos intuitivos, a través de iluminaciones sucesivas o destellos, muy lejos de la discursividad propia del tratado filosófico e, incluso, de las formas más comunes del ensayo. Aunque Zambrano (que escribió no pocos poemas) opta por la prosa en sus obras filosóficas, se trata de una prosa que se contagia de la discontinuidad de la poesía, que renuncia asimismo a la linealidad propia de lo discursivo y lo narrativo, para dibujar una serie de círculos concéntricos, de órbitas, que se revelan a la postre como una espiral (la espiral es, no por casualidad, un motivo de reflexión en la filosofía zambrana). Al analizar el título de *Claros del bosque*, podemos referirnos a su posible filiación heideggeriana (en relación a los conceptos de “claro”, “*Lichtung* y *Holzwege*, “senderos del bosque”),<sup>31</sup> incluso a su enraizarse en cierta realidad biográfica (vinculada al entorno paisajístico de la casa de La Pièce). Con todo, lo fundamental es que el libro, ya desde el título, da fe de esa abertura inesperada en medio de la espesura que asalta al caminante, que no espera encontrarse con ese espacio abierto, que se dibuja entonces como un don. La intencionalidad está aquí de más, lo que va un paso más allá que la *Lichtung* heideggeriana, puesto que el claro en Heidegger emerge por sorpresa, pero acuciado por una pregunta, la que gira en torno al ser. La razón poética se formula, en cambio, como un saber no interrogante, como ya apuntara Valente en el texto ya citado a la hora de vincular a ambos pensadores. La pregunta aquí está de más. Salta a la vista la similitud entre este saber no intencional de la razón poética y la no intencionalidad que el autor de *Punto cero* sitúa en la raíz de la escritura del poema.

Parece coherente con esa afinidad de fondo que Valente dedique “La palabra” a la pensadora en su libro *Material memoria*. Si algunos términos convocados en el poema como “nada”, “órbita”, “centro” o “luz” son harto familiares al lector de Zambrano, estos y otros motivos (como el ala y el pájaro) son igualmente reconocibles como imágenes casi obsesivas en Valente. Se evidencia una vez más la profunda afinidad que ambos debieron descubrir en el otro, por más que la relación personal se deteriorase. El poema es tan

30 STEFANO PRADEL, *Vértigo de las cenizas. Estética del fragmento en José Ángel Valente*, Valencia, Pre-Textos, 2018, p. II.

31 MARIA JOÃO NEVES, *Sobre la metáfora operante de los “claros del bosque” en Ortega y Gasset, Martin Heidegger y María Zambrano*, en «Aurora», 13 (2012), pp. 40-49, pp. 40-49.

zambraniano como valentino, también en su concepción de una palabra que abre un espacio, aunque en sí misma parezca no ser nada (pero la nada es también un claro, un espacio abierto, como bien saben poeta y filósofa, lectores de una tradición mística que enlaza la mística cristiana de un Molinos o un Eckhart con la Cábala, el budismo o la doctrina del Tao):

PALABRA

*A María Zambrano*

Palabra

hecha de nada

Rama

en el aire vacío.

Ala

sin pájaro.

Vuelo

sin ala.

Órbita

de qué centro desnudo

de toda imagen.

Luz

donde aún no forma

su innumerable rostro lo visible.<sup>32</sup>

Esa luz con que concluye el poema, luz sin imágenes pero condición de posibilidad de toda imagen, evoca probablemente, para Valente, tanto el alumbrar de la razón poética como la propia poesía. Luz auroral que aparece asimismo en otros poemas iniciales de *Material memoria* y que es un motivo repetido en Zambrano, hasta convertirse en un símbolo central del libro *De la Aurora* al que pertenece este pasaje, que convoca, en torno al alfabeto hebreo, imágenes que guardan cierta similitud con otras que aparecen en *Tres lecciones de tinieblas*:

Ramos activos, zarzas y esquivas, las letras hebreas. Nacientes y nacidas, operantes. No son casas, ni en ellas se puede morar, ni surge una raya sino olas de un mar ya apagado, de un mar que fue y persiste en su sequedad. Espejos donde mirarse, espejos creados por el aliento impalpable. La visión viene del alentar, y el alentar del arder. El oído recoge, y no la vista, el arder y su aliento renovado, sin llama visible [...]

El *Alef*, como un ramo trinitario, penetra en todas las direcciones del espacio. Mas no se puede mirar hacia arriba, como los árabes obligan a mirar con sus signos como astros, escritura nocturna, en la noche antes de la aurora, y que se conforma con las estrellas, con que la noche sea estrellada.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> VALENTE, *Obras completas I*, cit., pp. 378-379.

<sup>33</sup> ZAMBRANO, *Obras completas VI*, cit., pp. 295-296.

Si la referencia final a la escritura árabe hace pensar en su maestro Massignon, Zambrano coincide con Valente en ver las letras hebreas como un espacio de apertura, de creación de un vacío, que no cuesta demasiado conectar con la doctrina cabalística del *Tsimsum* y su necesidad de dejar un espacio libre, de un ausentarse de lo divino, para que la multiplicidad del ser haga su aparición.

Volviendo a esos poemas iniciales de *Material memoria*, encontramos un motivo común precisamente en el poema inmediatamente posterior al dedicado a Zambrano. Me refiero a “El ángel”, título que nos lleva a una figura repetida en ambos autores (que remite al propio nombre del poeta, llamado a menudo únicamente “Ángel” por Zambrano) y que aquí se enlaza de nuevo con el motivo de la luz:

#### EL ÁNGEL

Al amanecer,  
cuando la dureza del día es aún extraña,  
vuelvo a encontrarte en la precisa línea  
desde la que la noche retrocede.

Reconozco tu oscura transparencia,  
tu rostro no visible,  
el ala o filo con el que he luchado.

Estás o vuelves o reapareces  
en el extremo límite, señor  
de lo indistinto.

No separes  
la sombra de la luz que ella ha engendrado.<sup>34</sup>

El amanecer aparece como el momento de máximo peligro, pero también como promesa de una iluminación salvadora (una vez más parece cumplirse aquí el aserto de Hölderlin que afirma que donde hay peligro surge también lo que nos salva). Como se ha apuntado antes en relación con un texto de Zambrano, se produce, si seguimos la terminología de Durand, un desplazamiento del reino de la antítesis del régimen diurno,<sup>35</sup> con esa identificación del ala con el filo de una espada (pero que recuerda también a expresiones como “al filo de la mañana” o “del amanecer”) al reino del oxímoron que reconcilia el día y la noche, y lo hace precisamente recurriendo a un simbolismo cíclico,<sup>36</sup> a un tiempo circular. También para Zambrano el amanecer es un momento de indecisión, de máximo peligro y de frágiles promesas: en el umbral entre el día y la noche, se alumbra un tiempo solar, lineal, que es el tiempo del poder, de la historia como luz cegadora y, a menudo, asesina, pero asimismo la renovación cíclica de la aurora que promete un espacio de reconciliación entre las tinieblas y la luz (de nuevo, no es difícil ver aquí un eco del

<sup>34</sup> VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 379.

<sup>35</sup> DURAND, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, cit., pp. 185-196.

<sup>36</sup> *Ivi*, pp. 291-337.

mito platónico de la Caverna, aunque Zambrano cuestiona precisamente esa identificación platónica del sol con el sumo Bien). Así leemos en el texto “La aurora de la palabra” (aparecido inicialmente en la revista *Poesía* en 1979, el mismo año de la publicación de *Material memoria*):

La vida, cierto es, se hace enseguida histórica, cuando lo que el que simplemente vive, el asimilado a la vida, que lo es al par a la palabra, lo que necesita es la vida vivificante, la aurora no interrumpida por ese Sol que enuncia todos los Imperios, comprendido el de la poderosa razón. La aurora, y antes el alba, anuncian algo que débilmente se insinúa, indeleblemente también: lo intacto. Anuncio no de lo que sigue, el imperio del Sol, sino de la claridad, si claridad es, que se ha quedado remota: una especie de balbuceo, una apenas sombra de la luz. Y un fuego sutil que da frío, la gota de rocío de virtud única que de tan concentrado fuego da señal. [...] Una raya que traza el abismo entre la luz y las tinieblas, que arroja las tinieblas hacia el abismo, de donde, por fuerza, habrán de resurgir. Mas antes, antes de la separación, está el alba, sombra primera de la luz, y con ella, andando en ella, envuelta por ella, la palabra que se perdió y que volverá en cada alba.<sup>37</sup>

En este pasaje, no solo se opondrá la luz solar, ataviada de atributos imperiales, a la luz auroral, que trae una y otra vez la promesa de una palabra perdida e inerme. Dicha oposición no hace sino fortalecer una oposición central en Zambrano como es la que se da entre vida e historia. Si, en opinión de la discípula díscola de Ortega, este había cometido el error de identificar la razón vital con una razón histórica, Zambrano muestra por el contrario una desconfianza creciente hacia lo histórico. Aunque dicha desconfianza se ve matizada por la distinción, de ecos unamunianos, entre una historia apócrifa (que vendría a identificarse con la historia oficial como relato de poder) y una historia verdadera, lo cierto es que la pensadora tiende a extremar dicha oposición, dibujando un escenario en el que símbolos tales como la separación, la caída, el origen perdido, acaban remitiendo a una suerte de horror gnóstico ante la Historia (escrita esta con todas las mayúsculas posibles). Como apunta Bungård, “[...]después del exilio, se advierte en los textos de nuestra escritora una clara transposición de planteamientos (en principio históricos) a clave pneumática, lo cual conlleva una muy peculiar interpretación de la historia. Esto se perfila con nitidez a medida que Zambrano pierde la esperanza de un cambio político de España que hiciera posible el retorno”.<sup>38</sup> Son numerosos los autores que se han referido a la creciente huella de posiciones gnósticas en la obra de Zambrano, como Jesús Moreno Sanz<sup>39</sup> Agustín Andreu,<sup>40</sup> la citada Bungård o José Ignacio Eguizábal. Afirma este último, vinculando pero también oponiendo a Zambrano y Valente, que en el centro mismo de lo sagrado

37 ZAMBRANO, *Obras completas IV. Tomo I*, cit., pp. 303-304.

38 ANA BUNGÅRD, *El binomio España-Europa en el pensamiento de Zambrano*, Ferrater Mora y Ortega y Gasset, en *Claves de la razón poética. María Zambrano: un pensamiento en el orden del tiempo*, Madrid, Trotta, 1998, pp. 43-54, p. 45.

39 JESÚS MORENO SANZ, *La Visión 2.ª: el Método en María Zambrano y la tradición filosófica y gnóstica en occidente*, en *María Zambrano: Premio “Miguel de Cervantes” 1988*, Barcelona, Anthropos-Ministerio de Cultura, pp. 89-125, pp. 89-125.

40 ZAMBRANO, *Cartas de La Pièce (Correspondencia con Agustín Andreu)*, cit., pp. 15-18.

[...] es donde Valente y Zambrano muestran sus diferencias.

Para el poeta, lo sagrado es “material” [...] Relee escrupulosamente—podríamos decir— a la Zambrano de *Hacia un saber sobre el alma* y se aplica a bajar a las entrañas, a darles voz, a darles forma. No es otra la tarea del arte. Lo sagrado/material es informe, pero no negativo.

Las entrañas incluyen, naturalmente, el sexo. Valente es un artista que presenta la transfiguración de la materia.

Zambrano es una gnóstica; su posición ante lo originario, ante lo sagrado, ante la materia, es dual. La materia —véase *La agonía de Europa*— es algo terrible que se desborda al faltar la forma. Y lo sagrado —en *El hombre y lo divino*— es lo primigenio, pero crudamente ambivalente. Debe ser purificado en lo divino.

Ese aspecto de lo sagrado, inaccesible y devorador, oscuro y terrible, acaba siendo la historia, pero también es el sexo y el cuerpo; solo quedan entrañas en su programa de *Hacia un saber sobre el alma*.<sup>41</sup>

Aunque resulta indudable esa constante tentación gnóstica en el pensamiento de Zambrano, creo que habría que matizar una oposición tan tajante como la que establece Eguizábal respecto a la pensadora, sino también a Valente. En el caso de Zambrano, no solo porque resulta demasiado simplista establecer una dialéctica entre lo positivo y lo negativo (las entrañas, en el querer zambraniano, representan lo infernal, pero es un infierno que pide ser transfigurado, que solo se convierte en algo puramente destructivo cuando no se le da voz ni espacio hacia la luz), sino también porque, junto a ese dualismo latente, hay un esfuerzo constante por superarlo, por considerar tiempo y materia como mediaciones necesarias de lo espiritual, de lo humano. Es cierto que en *La agonía de Europa*, el informalismo de las vanguardias es leído como un símbolo de la crisis europea, de un retroceso de lo divino a lo sagrado, siguiendo el camino inverso que trazará en *El hombre y lo divino*. No obstante, pienso que el contacto constante con artistas y poetas como el propio Valente le hizo matizar su postura, comprender ese retorno a lo sagrado como un camino muy semejante a ese *descenso a los inferos* que se convierte en figura central de su pensamiento.

Por otro lado, respecto a Valente, conviene tener en cuenta que ese proceso de transfiguración de la materia, al que se refiere Eguizábal dista de ser un camino fácil. Como ha visto con lucidez Miguel Casado,<sup>42</sup> hay en Valente un auténtico esfuerzo simbólico por superar el horror (gnóstico, podríamos añadir) ante la materia informe y convertirla, a través del *eros*, en su contrario: “La fuerte presencia del fondo, el modo en que laten en él honduras íntimas, va desplazándose sin señalar que así se hace. Olvidar, trascender lo olvidado, lo doloroso, no dejar que aflore lo que amenaza; construirse sobre ese borrar. Seguir diciendo *fondo*, pez, *légamo*, pero no decir ya lo mismo”.<sup>43</sup>

Escribe Jordi Doce que “En el imaginario de Valente lo escueto y lo enjuto, lo duro y apretado, tiene siempre una legitimidad tácita de la que carece lo inflado, lo grueso, lo

41 JOSÉ IGNACIO EGUIZÁBAL, *Zambrano-Valente: la destrucción y el amor*, en JOSÉ MARIA BENEYTO y JUAN ANTONIO GONZÁLEZ FUENTES, *María Zambrano. La visión más transparente*, Madrid, Trotta, 2004, pp. 147-155, pp. 154-155.

42 MIGUEL CASADO, *La palabra sabe y otros ensayos de poesía*, Madrid, libros de la resistencia, 2012, pp. 167-171.

43 *Ivi*, p. 168.

blando”.<sup>44</sup> Recordemos, al respecto, la identificación del texto poético con un “objeto duro”<sup>45</sup> en el escrito titulado precisamente “El poema” de *El inocente*. Ya en *Poemas a Lázaro* llama la atención una composición metapoética como es “El cántaro”. El poema, visto en perspectiva, parece tomar una enigmática posición de umbral, casi de Jano bifronte en la trayectoria valentiana: si por una parte pareciera apuntar a una estética comprometida, de la que Valente luego se distanciará (al menos en lo que respecta a la concepción instrumental del arte), a la vez —probablemente de modo no consciente— abre la puerta a motivos posteriores muy relevantes en su escritura como es el espacio vacío. Al fin y al cabo, modelar un cántaro es crear un hueco que pide ser llenado. Pero lo que ahora más nos interesa es que el poeta evoca precisamente un objeto que surge de esa dialéctica entre lo blando y lo duro: “El cántaro que tiene la suprema/ realidad de la forma,/ creado de la tierra [...]”.<sup>46</sup> Como dirá también Zambrano respecto a la conversión de lo sagrado en lo divino, aquí se trata de dar forma a partir de lo informe. Pero en un nivel simbólico más profundo, no me parece casual que Valente haya elegido, como correlato objetivo del poema, un objeto hecho de barro, con todas las connotaciones que esta materia arrastra: lo informe, lo pegajoso, lo húmedo... Sin miedo a exagerar, se podría decir que, en gran medida, la poesía valentiana consiste en un trabajo de la imaginación para transfigurar, a través del cuerpo erótico, ese rechazo ante ese fondo oscuro y convertirlo en una vía hacia lo sagrado. A este respecto, hay que prestar más atención a *Palais de Justice*, que se abre precisamente con la omnipresencia de esa materia amorfa en su aspecto más degradado: “Filtración de lo gris en lo gris. Estratos, cúmulos, estalactitas. Grandes capas de mierda sobre grandes capas de mierda, y así de generación en generación”.<sup>47</sup> Hay un trabajo, casi psicoanalítico, en Valente capaz de transformar ese rechazo gnóstico ante una materia que es “mierda” y barro informe en la humedad fértil, deseada, iluminante del cuerpo erótico. Esa materia convertida ya en *Mandorla* en el “pájaro de arcilla” que espera solo un soplo divino para poder volar.<sup>48</sup>

Merced a ese trabajo imaginativo, la tentación gnóstica parecería conjurada de una manera más clara que en Zambrano, según ha apuntado Eguizábal (ciertamente, a pesar de la importancia de la palabra “amor” en el universo zambraniano, no existe en este una auténtica filosofía del *eros*). Sin embargo, en el terreno de la historia, no es tan clara esa distancia entre el último Valente y la filósofa. Si en *Claros del bosque* aparece el ser “extendido en una cruz, formada por el tiempo y la eternidad”,<sup>49</sup> en el que la vertical de la cruz parece sugerir lo eterno, mientras que la horizontal señala hacia la linealidad del tiempo sucesivo, en *De la Aurora* la pensadora se refiere a “esa cruz que es rueda, aspa del molino de la historia”<sup>50</sup> en un contexto en el que opone el lenguaje instrumental, percedero, a una Palabra enigmática, anterior a todo lenguaje. En la “autolectura” con

44 JORDI DOCE, *Las formas disconformes. Lecturas de poesía hispánica*, Madrid, libros de la resistencia, 2013, p. 62.

45 VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 304.

46 *Ivi*, p. 134.

47 JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Palais de Justice*, pref. de ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014, p. 15.

48 VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 410.

49 ZAMBRANO, *Obras completas IV. Tomo I*, cit., p. 149.

50 *Ivi*, p. 294.

la que Valente cierra sus *Tres lecciones de tinieblas* (publicado en 1980, tres años después de la primera edición de *Claros del bosque*), encontramos también la cruz como imagen de la temporalidad:

Contempladas en su conjunto, las lecciones ofrecen dos ejes. Un eje vertical y un eje horizontal. El eje vertical es el de las letras, que permitirían leer, como en un acróstico, todo el lenguaje y en él toda la infinita posibilidad de la materia del mundo. El eje horizontal es el eje de la historia, el eje de la destrucción, de la soledad, del exilio, del dolor, del llanto del profeta [...]<sup>51</sup>

En este pasaje, la historia, al modo zambraniano, aparece inequívocamente vinculada al sufrimiento y a la violencia. Parecería que, en su concepción de lo histórico, ambos autores se acercaran a la órbita de lo que Hans Jonas considera el gnosticismo moderno, surgido como reacción ante la sucesión de guerras, catástrofes y actos de barbarie (Auschwitz, Hiroshima...) que han marcado buena parte del siglo XX.<sup>52</sup> Desde luego, si las inquietudes históricas y políticas de Zambrano van escorando hacia posiciones suprahistóricas, ello se debe en gran medida a su vivencia trágica de la Guerra Civil española y a sus propias experiencias en el exilio. Dichas vivencias no son ajenas al propio filosofar, y menos en una pensadora que quiere recuperar la dimensión experiencial del pensamiento. Al lado de esa lectura gnóstica, tan palpable en muchos pasajes de Zambrano, cabe hacer también una interpretación crítica que, más allá de sus indudables referentes utópicos (aunque de una utopía que casi no se atreve a pronunciar su nombre), rastree los perfiles no siempre claros de una crítica a la visión de la temporalidad en Occidente. Zambrano afirma una y otra vez la necesidad de romper con una historia sacrificial que exige constantes víctimas (ofrecidos, en la época moderna, a ese dios que llamamos futuro, como afirma en *El hombre y lo divino*). Por su parte, Valente, en su ensayo, “Modernidad y postmodernidad: el ángel de la historia”, al reflexionar sobre las famosas *Tesis* de Benjamin y su *Angelus Novus*, encuentra en el pensador alemán la necesidad de una “quiebra de la noción de totalidad, de la noción de una historia unitaria, de la noción de un tiempo homogéneo, de la noción de un progreso lineal”.<sup>53</sup>

Si bien son muchas las diferencias entre Zambrano y Benjamin (que empiezan por su posición frente al marxismo, ante el cual la pensadora no dejará de mostrar su distancia), ambos son conscientes de la necesidad de poner en cuestión la imagen del tiempo como una flecha que se encamina segura a su destino, imagen secularizada de un relato de salvación que Benjamin considera, pese a su apariencia redentora e incluso revolucionaria, una narración al servicio de los que han vencido una y otra vez en la historia. Nunca de sus víctimas. No resulta, asimismo, un motivo menor en la filosofía zambraniana su tesis de la multiplicidad de los tiempos, que rompe radicalmente con la dimensión unilateral de la historia sacrificial, que es necesariamente una historia de violencia. Aunque a menudo están ocultas esas otras dimensiones temporales, la vida humana

<sup>51</sup> VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 403.

<sup>52</sup> HANS JONAS, *La religión gnóstica: el mensaje del dios extraño y los comienzos del cristianismo*, Madrid, Siruela, 2003, pp. 337-358.

<sup>53</sup> VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 1360.

no sucede en un tiempo común para todos, sino en tiempos que se van descubriendo para ocultarse en seguida, en instantes que muestran su encadenamiento solo mucho después, pasado mucho tiempo; como si la misma razón no se ajustara al tiempo que se le ofrece tradicionalmente, sino viviendo en algunos otros tiempos; y de alcanzar este propósito estaría más cerca del tiempo realmente humano y de todo cuanto de viviente conocemos, que es múltiple; y el ritmo, sustancia misma de la vida, si la vida la tuviera, sería polirrítmico entrecruce de ritmos diferentes, nacidos en distintos lugares y en distintos momentos, una apetencia al par imposible e irrenunciable[...]<sup>54</sup>

Precisamente al referirse a la lírica de Valente, Zambrano encuentra en la poesía un camino para acercarse a otra temporalidad, una temporalidad múltiple:

Sería necesario discernir en esta poesía los puntos y signos de una memoria que tiende a descorporeizarse, a ahilarse en el laberinto de los históricos sucesos reduciéndolos al signo de la historia, enredadora de su propio sentido, sacando a los sucesos de las diversas zonas de la historia, de la prisión del falso transcurrir.<sup>55</sup>

En el mismo texto, la pensadora vincula asimismo el “punto cero” valentino a una referencia de Massignon, quien señala que en el mundo islámico la profecía irrumpe en el tiempo histórico “*en arrêtant le pendule (raqqâs, en árabe) au point zéro de son amplitude d’oscillation (qui danse, avec le pouls de la vie, autor de l’instant présent)*”.<sup>56</sup> Esta cita en francés que Zambrano incluye en su texto sobre Valente vincula así la temporalidad de la profecía (cruce del instante con la eternidad) con la temporalidad del poema —al menos del poema tal como lo concibe Valente—. La lírica introduce así una discontinuidad en el tiempo (es esta otra de esas dimensiones de una estética del fragmento) que quiebra la continuidad ilusoria de la línea del tiempo histórico.

No es improbable que Valente tuviera presente este pasaje de Massignon (y a la propia Zambrano) cuando, en *Fragmentos de un libro futuro*, nos ofrece, uno a continuación del otro, dos poemas que comparten el motivo central del péndulo. Si en el poema en prosa “Cero, matriz de lo posible”, leemos “Sólo en el péndulo parado se inscribe en verdad el ser del tiempo”,<sup>57</sup> el péndulo inmóvil de “Variaciones sobre un tema barroco”, poema en verso que sigue al anterior, señala hacia esa no linealidad temporal: “Tantos después envuelve ya el pasado/ y tantos antes no nacidos nunca”.<sup>58</sup> Esos “antes no nacidos nunca” hablan de lo incumplido, de esos pasados que, al no poder cumplirse, nos interrogan como si fueran un futuro: reproche o tal vez promesa. Ese corte, esa irrupción vertical que veíamos en la “autolectura” de *Tres lecciones de tinieblas* se revela así como la irrupción de un tiempo sacro, tiempo sagrado del duelo y de la profecía (de esa profecía, que al menos en la tradición bíblica, es menos dibujo del porvenir que crítica del presente). Al modo benjaminiano la temporalidad del poema podría ser así también un lugar donde albergar la memoria de los muertos, sus esperanzas frustradas, los futuros posibles

54 ZAMBRANO, *Obras completas IV. Tomo I*, cit., p. 234.

55 ZAMBRANO, *Algunos lugares de la poesía*, cit., p. 238.

56 *Ivi*, p. 236.

57 VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 558.

58 *Ibidem*.

que les fueron negados. Esos muertos invocados en el poema “Redoble por los kaiowá del Mato Grosso del Sur” que reclaman “el nuevo nacimiento, el vuestro, el nuestro/ si aún nos fuera posible/ nacer a vuestro lado/ en la tierra sin mal”.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 550.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BUNDGÅRD, ANA, *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*, Madrid, Trotta, 2000. (Citato alle pp. 182, 183.)
- BUNGÅRD, ANA, *El binomio España-Europa en el pensamiento de Zambrano, Ferrater Mora y Ortega y Gasset*, en *Claves de la razón poética. María Zambrano: un pensamiento en el orden del tiempo*, Madrid, Trotta, 1998, pp. 43-54. (Citato a p. 187.)
- CASADO, MIGUEL, *La palabra sabe y otros ensayos de poesía*, Madrid, libros de la resistencia, 2012. (Citato a p. 188.)
- DOCE, JORDI, *Las formas disconformes. Lecturas de poesía hispánica*, Madrid, libros de la resistencia, 2013. (Citato a p. 189.)
- DURAND, GILBERT, *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2005. (Citato alle pp. 177, 186.)
- EGUIZÁBAL, JOSÉ IGNACIO, *Zambrano-Valente: la destrucción y el amor*, en JOSÉ MARÍA BENEYTO y JUAN ANTONIO GONZÁLEZ FUENTES, *María Zambrano. La visión más transparente*, Madrid, Trotta, 2004, pp. 147-155. (Citato a p. 188.)
- JONAS, HANS, *La religión gnóstica: el mensaje del dios extraño y los comienzos del cristianismo*, Madrid, Siruela, 2003. (Citato a p. 190.)
- MORENO SANZ, JESÚS, *La Visión 2.ª el Método en María Zambrano y la tradición filosófica y gnóstica en occidente*, en *María Zambrano: Premio "Miguel de Cervantes" 1988*, Barcelona, Anthropos-Ministerio de Cultura, pp. 89-125. (Citato a p. 187.)
- NEVES, MARIA JOÃO, *Sobre la metáfora operante de los "claros del bosque" en Ortega y Gasset, Martin Heidegger y María Zambrano*, en «Aurora», 13 (2012), pp. 40-49. (Citato a p. 184.)
- PRADEL, STEFANO, *Vértigo de las cenizas. Estética del fragmento en José Ángel Valente*, Valencia, Pre-Textos, 2018. (Citato a p. 184.)
- RODRÍGUEZ FER, CLAUDIO, TERA BLANCO DE SARACHO y MARÍA LOPO, *Valente Vital (Ginebra, Saboya, París)*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC, 2014. (Citato alle pp. 173, 178, 182.)
- VALENTE, JOSÉ ÁNGEL, *Obras completas I. Poesía y prosa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006. (Citato alle pp. 177, 185, 186, 189-192.)
- *Obras completas II. Ensayos*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, pref. de CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008. (Citato alle pp. 174-176, 181-183, 190.)
- *Palais de Justice*, pref. de ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014. (Citato a p. 189.)
- WEIL, SIMONE, *La persona y lo sagrado*, Madrid, Hermida Editores, 2019. (Citato a p. 180.)
- ZAMBRANO, MARÍA, *Algunos lugares de la poesía*, Madrid, Trotta, 2007. (Citato alle pp. 180, 191.)
- *Cartas de La Pièce (Correspondencia con Agustín Andreu)*, Valencia, Pre-Textos, 2002. (Citato alle pp. 175, 179, 187.)
- *Obras completas III*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011. (Citato a p. 175.)

- ZAMBRANO, MARÍA, *Obras completas IV. Tomo I*, Barcelona. Galaxia Gutenberg, 2018. (Citato alle pp. 173, 177, 179, 181, 187, 189, 191.)  
 — *Obras completas VI*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014. (Citato alle pp. 178, 185.)

### PAROLE CHIAVE

Poesía, filosofía, mística, razón poética, historia, gnosticismo.

### NOTIZIE DELL'AUTORE

È autore di opere poetiche quali: *He heredado la noche* (2003, accésit del Premio Adonáis), *Fragmentos de un cantar de gesta* (2007), *Un corte que no sangra* (2015) e *Hotel Europa* (2017). Ha inoltre pubblicato, con la collaborazione dell'artista Marta Azparren, *Claroscuro del bosque* (2011). Come saggista è autore di *La mirada elegíaca. El espacio y la memoria en la poesía de Francisco Brines* (2002, Premio Internacional Gerardo Diego de Investigación Literaria), *El roble de Goethe en Buchenwald* (2015) y *Extramuros. Escritos sobre poesía* (2018). Nel 2009 è apparso il suo studio *Pedro Salinas*, integrato da una antologia del poeta del 27, e, nel 2015, sulla sua edizione di *Amadís y el explorador* di Ángel Crespo. È collaboratore fisso di riviste quali *Turia* y *Cuadernos Hispanoamericanos*.

[jlgtore@yahoo.es](mailto:jlgtore@yahoo.es)

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ, *María Zambrano y José Ángel Valente: la santidad del entendimiento*, in «Ticontre. Teoría Texto Traducción», XII (2019), pp. 173–194.

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.

# SAGGI



S.T. COLERIDGE: EROS DEMONIACO E PROCESSO  
IRACONDO. PER L'INTERPRETAZIONE TIPOLOGICA  
DI *CHRISTABEL*

FAUSTO CIOMPI – *Università di Pisa*

*Christabel*, il poemetto incompiuto di Coleridge, viene qui interpretato nel contesto del revival medievalistico romantico, in particolare alla luce della tradizione fiabesca di ascendenza melusina. L'analisi si concentra inoltre sul motivo dell'“energia del male”, che da Blake giunge sino a Eliot passando per Coleridge, il romanticismo e Baudelaire, e si fonda sull'idea che il male, in quanto espressione di dinamismo, sia da preferire all'inerzia del bene. Muovendo da posizioni unitariane e radicali, il primo Coleridge interpreta il cristianesimo al tempo come espressione di solidale amicizia e forza rivoluzionaria. In *Christabel*, egli investiga dunque la sessualità omoerotica e l'espressione della rabbia come elementi sia positivi che negativi, in quanto, da una parte, le passioni estreme distruggono l'armonia familiare e ridefiniscono i rapporti intracomunitari consolidati, dall'altra, in quanto forze connesse alla natura e all'inconscio, mettono in moto trasformazioni radicali in grado di distruggere lo stantio *ancien regime*.

*Christabel*, Coleridge's unfinished poem, is here interpreted in the context of the romantic medieval revival, with specific reference to the tradition of Melusinian fairy tales. The essay focuses on the motif of “the energy of evil”, which was originally explored by Blake, developed by Coleridge, the romantics and Baudelaire, and culminated in T.S. Eliot. All of these authors regarded evil as preferable to inert good in that it is an expression of productive dynamism. As a Unitarian in religion and a radical in politics, early Coleridge interpreted Christianity at the same time as a message of friendship and as a force of revolutionary transformation. Thus, in *Christabel*, he regarded homoerotic sex and rage as both positive and negative manifestations since, on the one side, extreme passions destroy family harmony and help redefine intracomunal relationships, but, on the other side, due to their connection with nature and the unconscious, they produce radical transformations that are instrumental in the collapse of the decaying *ancien regime*.

« [...] and instead of rage  
Deliberate valour breathed »

JOHN MILTON, *Paradise Lost*.

## I PRELIMINARI

Scritta tra il 1797 e il 1801, e pubblicata per la prima volta nel 1816 insieme alla *Rime of the Ancient Mariner* e a *The Pains of Sleep*, l'incompiuta *Christabel* è una delle opere capitali del Coleridge “demoniaco” e, per unanime consenso, uno dei suoi conseguimenti più enigmatici. Enigmatico, se non assolutamente inedito, come con qualche esagerazione sostenne Coleridge nella prefazione al poemetto,<sup>1</sup> risultò per Edgar Allan Poe persino il metro dell'opera, che scandisce versi di varia lunghezza ma sempre di quattro accenti.

<sup>1</sup> Rilevante, comunque, l'effetto esercitato dall'anisosillabismo di *Christabel* sui poeti a venire, a cominciare da Hopkins. Cfr., sull'argomento, JEROME MCGANN, *Romantic Subjects and Iambic Laws: Episodes in the Early History of Contract Negotiations*, in «New Literary History», XLIX/4 (2018), pp. 597-615. Il critico ipotizza peraltro che lo sperimentalismo di *Christabel* possa essere stato alimentato dall'influenza di John Thelwall, il quale «joined the Wordsworth Circle in 1797-98» (p. 600), ovvero quando Coleridge metteva mano al suo poemetto.

In realtà, di tutti i misteri ermeneutici che nel tempo hanno alimentato il fascino del poemetto, l'enigma metrico è fra i meno impenetrabili. Per scioglierlo è sufficiente riandare il principio generale, espresso dallo stesso Coleridge nella *Biographia Literaria*, secondo il quale il metro non va inteso come formula immutabile ed indifferentemente estendibile a materie diverse. Esso si anima e diversifica a seconda della passione che la poesia esprime, in quanto «every passion has its proper pulse [...] and demands a correspondent difference of language, as truly, though not perhaps in as marked a degree, as the excitement of love, fear, rage, or jealousy».<sup>2</sup> Una strategia di flessibilità ben compresa da Walter Scott, che da *Christabel* attinse vistosamente per il suo *Lay of the Last Minstrel*, allorché lodò il poemetto di Coleridge per il sapiente adattamento del suono al senso. Come attesta *Christabel*, a passioni estreme e cangianti corrispondono dunque, per Coleridge, esiti acustici e metricologici diversificati. Ed è proprio ai comportamenti espressivi, con particolare riferimento alla rabbia e all'eros, che, dopo una sinossi del poemetto ed alcuni cenni di contestualizzazione, entrambi propedeutici all'interpretazione, rivolgo la mia attenzione in questo studio. Parafasando Freud, Milton e Nussbaum, assumo inoltre che, dove erano rabbia e inerzia, ora sono perdono ed energia trasformatrice: questa la struttura profonda di *Christabel*.<sup>3</sup>

## 2 LA VICENDA

Alla mezzanotte di un giorno d'aprile, la giovane Christabel, ispirata da un sogno, esce dal castello di suo padre per recarsi nella foresta a pregare per l'amato lontano. Qui, presso una quercia, incontra la bellissima Geraldine, che cinque guerrieri hanno costretto ad un'estenuante cavalcata e poi abbandonato, minacciando, tuttavia, di tornare a infierire sulla loro vittima. Christabel prontamente ripara nel castello la prostrata Geraldine per porla sotto la protezione del padre, il vecchio cavaliere Leoline. Dopo averle rivelato il misterioso marchio di vergogna che porta impresso sulla carne, Geraldine si corica con la dolce castellana. L'indomani Christabel, risvegliatasi nella confusa convinzione di aver peccato ma incapace di descrivere verbalmente l'esperienza a causa di un sortilegio di Geraldine, introduce l'ospite a Sir Leoline, che subito prende a cuore le sventure patite dalla dama. Geraldine, del resto, si dichiara figlia di Lord Roland de Vaux of Tryermaine, un cavaliere in gioventù amico di Leoline, ma a lui da tempo invisibile a causa di un dissidio alimentato dai soliti mettiscandali. Leoline ordina al bardo Bracy di recarsi presso Roland, affinché questi accorra in soccorso della figlia e, nell'occasione, si riconcili con l'amico di un tempo. Nella vana speranza di evitare la missione, Bracy racconta un sogno in cui un serpente stritola nelle sue spire una candida colomba. Leoline non comprende l'oscura premonizione e, malgrado le resistenze di Bracy e le suppliche di Christabel, che vorreb-

<sup>2</sup> SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, *Biographia Literaria*, a cura di JAMES ENGELL e W. JACKSON BATE, 2 voll., London, Routledge e Kegan Paul, 1983, II, pp. 71-72.

<sup>3</sup> Come osserva John Beer, «the energies of wrath and the energies of love are in necessary connection». Esse scaturiscono «from the same source [...] all such energies were related to the desire which should unite the human being with God, but which, through failure of connection, turn back to ravage it under forms of wrathful destruction» (JOHN BEER, *Coleridge's Poetic Intelligence*, New York, Barnes & Noble, 1977, p. 235).

be allontanare Geraldine dal castello, persiste nel suo disegno. La vicenda si interrompe a questo punto. La Conclusione della seconda parte contiene una riflessione del locutore poetico – Coleridge, che parla del suo rapporto con il figlioletto Hartley – non direttamente connessa ai personaggi e alla *fabula* del poemetto, ma ad essa tematicamente legata in quanto incentrata sulla collera e sull'amore genitoriale.

### 3 IL CONTESTO IDEATIVO:

#### DINAMICA DEGLI OPPOSTI, *CENTRUM* E GRANDE CODICE

Prima di procedere all'analisi testuale, delinearò i nodi essenziali della dialogicità epistemica di *Christabel* con particolare riferimento al nesso energia/male, che ritengo fondamentale per l'interpretazione del poemetto. Si tratta di notazioni relative a fenomeni non solo precedenti o coevi alla stesura di *Christabel* – e, come tali, conseguenza dell'*Umwelt*, il mondo personale di esistenza coleridgeano – ma ad essa anche posteriori, dacché la filologia epistemica s'interessa allo *Zeitgeist* e all'epitestuale quanto alle fonti dirette.<sup>4</sup>

Nel saggio *Characteristics* del 1830, Carlyle affermò che dinamismo e mente inconscia erano le grandi scoperte del diciannovesimo secolo. E, in effetti, nell'immaginario romantico l'energia, naturale o inconscia, quand'anche prossima al male, soverchia, per fascino e potenza, la scialba stasi della meccanica razionale e della benevolenza acquiescente. L'antecedente più prossimo ai romantici eponimi, lungo questa linea di pensiero, è il Blake del *Marriage of Heaven and Hell*, che esalta l'energia in quanto “contrario” della nefasta ragione: «Good is the passive that obeys reason; evil is the active springing from Energy».<sup>5</sup> Al *caveat* di Lavater per cui peccato ed energica distruzione dell'ordine erano tutt'uno, il rivoluzionario Blake, non a caso, replicava con un beffardo: «Parole d'oro». Per Blake, la «terribile energia» giacobina, che atterriva i conservatori alla Burke, presagiva infatti un'umanità rinnovata. A sua volta, Blake procede dal Milton fucinatoro di Satana, che i romantici volentieri considerarono un'ineguagliata concrezione di energia creativa e di prometeico spirito di rivolta. Celebri, al riguardo, le parole di Shelley:

Nothing can exceed the energy and magnificence of the character of Satan as expressed in *Paradise Lost*. It is a mistake to suppose that he could ever have been intended for the popular personification of evil. Milton's Devil as a moral being is as far superior to God, as one who perseveres in some purpose which he has conceived to be excellent in spite of adversity and torture, is to one who in the cold security of undoubted triumph inflicts the most horrible revenge upon his enemy.<sup>6</sup>

4 MARCELLO PAGNINI, *Semiosi. Teoria ed ermeneutica del testo letterario*, Bologna, Il Mulino, 1988, in particolare pp. 265-90. Per un'applicazione si veda anche MARCELLO PAGNINI, *Introduzione*, in SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, *I poemi demoniaci*, a cura di MARCELLO PAGNINI, Firenze, Giunti, 1996, pp. xi-lvii, pp. xi-lvii. Tutte le citazioni dal poemetto, seguite dal numero dei versi indicato tra parentesi, provengono da questa fonte, che riproduce la prima edizione dell'opera stampata in *The Poems of Samuel Taylor Coleridge* (1828 e successive edizioni) a cura di Ernest Hartley Coleridge.

5 WILLIAM BLAKE, *The Marriage of Heaven and Hell*, in *Collected Poems*, a cura di W.B. YEATS, London, Routledge, 2002, pp. 162-177, p. 163.

6 PERCY B. SHELLEY, *A Defence of Poetry*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1965, p. 60.

Ma l'idea che compiere il male, pur di agire, sia preferibile alla benevolenza inerte, oltre che i nati e battezzati nella "chiesa dei ribelli", come Swinburne chiamava la confraternita ideale Blake-Shelley, interessa, con varie sfumature, eminenti interpreti del romanticismo e della letteratura ottocentesca, da Stendhal fino, giusta E.R. Curtius, a Balzac, dai cosiddetti "dark Romantics" a Melville e Baudelaire, giungendo a toccare anche la modernità dell'Eliot di *The Hollow Men* e del saggio del 1930 sullo stesso Baudelaire.<sup>7</sup> Ne troviamo compiuta espressione nel *Faust* goethiano, testo che Coleridge aveva vagheggiato, e forse effettivamente procurato, di volgere in inglese in forma anonima: il cosiddetto "Boosey *Faustus*" del 1821. Il Mefistofele di Goethe, potenza che desidera eternamente il male ma compie eternamente il bene, energia votata alla creazione per ingiunzione di Dio, svolge infatti la funzione di sollecitare l'uomo affinché non si crogioli colpevolmente nella lassitudine: «The active spirit of man soon sleeps, & soon / He seeks unbroken quiet; therefore I / Have given him the Devil for a companion, / Who may provoke him to some sort of work, / And must create forever. ->».<sup>8</sup> E, del resto, l'interpretazione di Geraldine come spirito che esegue un compito oscuro per direttiva divina, secondo una linea ermeneutica che risale a Derwent Coleridge, figlio del poeta, non si discosta molto da questo schema. «Even I in my degree will try, / Fair maiden, to requite you well» (231-32), dice Geraldine, che contamina Christabel quasi controvolgia, come per assolvere un incarico o compiere un destino:

Deep from within she seems half-way  
 To lift some weight with sick assay,  
 And eyes the maid and seeks delay;  
 Then suddenly, as one defied,  
 Collects herself in scorn and pride,  
 And lay down by the Maiden's side! – (257-62)

Ciò detto, la posizione di Coleridge riguardo al nesso male/energia, come pure in riferimento ai due supremi modelli del demoniaco romantico, il Mefistofele goethiano ed il Satana di Milton, è assai articolata. Delle due figure diaboliche, Coleridge ammette l'eccellenza in quanto personaggio (Mefistofele) o il fascino sublime (Satana), ma rigetta l'egotismo smisurato di Milton ed aborre l'incarnazione storica del suo Satana nei tiranni alla Napoleone, che si autolegittimano in base al temerario principio «Evil be thou my good».<sup>9</sup> E dire che Coleridge, a differenza di Blake, preferiva parlare di "opposti" e non di "contrari", proprio perché, a suo avviso, il termine esprimeva meglio il concetto

7 «So far as we are human, what we do must be either evil or good; so far as we do evil or good, we are human; and it is better, in a paradoxical way, to do evil than to do nothing: at least, we exist. It is true to say that the glory of man is his capacity for salvation; it is equally true to say that his glory is his capacity for damnation» (T.S. ELIOT, *Baudelaire*, in *The Complete Prose of T.S. Eliot*, a cura di JASON HARDING e RONALD SCHUCHARD, London, Faber, 2015, vol. IV, pp. 155-167, pp. 162-163).

8 Così tradurrà Shelley in versi pubblicati postumi nel 1824, cfr. JOHANN WOLFGANG GOETHE, *The Prologue in Heaven*, in PERCY B. SHELLEY, *The Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*, a cura di THOMAS HUTCHINSON, London, Oxford University Press, 1960, pp. 740-753, p. 743, vv. 100-102. Il Prologo in cielo non era stato peraltro tradotto dallo pseudo-Coleridge per ragioni di "propriety".

9 JOHN MILTON, *Paradise Lost*, Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 108, IV, II.

di incontro e sovrapposibilità fra forze polari che, entro un processo creativamente dinamico, si definiscono e autoemendano secondo modalità incessantemente contaminative: «Extremes meet», era solito ripetere il poeta-filosofo, per il quale «all polar forces, i.e. opposite, not contrary, powers, are necessarily unius generis, homogeneous, so [...] each is that which it is called, relatively, by predominance of the one character or quality, not by the absolute exclusion of the other».<sup>10</sup> Del resto, sia detto per inciso, la ricezione di Blake da parte di Coleridge, è essa stessa ambivalente. Da una parte, Coleridge ammira il sacro furore che infiamma l'arte di Blake e lo apprezza come poeta e artista non apocalittico ma “anacalittico”, ovvero “velatore” anziché rivelatore di verità ultime nascoste dietro il velo del simbolo; dall'altro, secondo un *habitus* inveterato, gli muove obiezioni moralistiche, con osservazioni che ad un lettore arguto hanno fatto venire in mente «the school master rather than the master critic».<sup>11</sup>

Un'analoga ambivalenza emerge nel rapporto di Coleridge con lo Schelling teorico della sinergia fra opposti. Il filosofo tedesco aveva infatti elaborato un «Dynamic System»<sup>12</sup> che, superando la logica polare di Giordano Bruno, conglomera conscio e inconscio, natura e spirito, male e bene. È questo anche il programma poetico di *Christabel*, che condivide l'idea, sviluppata da Schelling in particolare nelle *Ricerche filosofiche sull'essenza della libertà umana* (1809), per cui il bene si compie integrando valori oscuri. Per Schelling, ma l'idea era già presente in Jacob Böhme, la personalità ha origine dalla dialettica fra individuo e *centrum*, intendendo con quest'ultimo l'instabile comun denominatore di ogni forma di esistenza individuale. L'uomo si salva, secondo il filosofo dell'idealismo trascendentale, solo coltivando la relazione fra soggettività e oscuro fondo comune, mentre il male nasce quando la relazione si spezza e l'individuo sceglie di essere per sé: una condizione che Balzac stimava, non a caso, ideale per l'esplosione dell'energia malefica entro l'individuo straordinario.

Come nelle interpretazioni di Blake, Goethe e Milton, anche nel suo dialogo con Schelling, Coleridge mescola apprezzamento e parziali riserve, spesso motivate da respiscenze morali. Per Coleridge, infatti, il problema sorge in quanto il suo sistema stabilisce una netta antitesi fra caos e ordine divino, mentre quello di Schelling, a suo dire, prevederebbe un «Absolute Somewhat, which is alternately both».<sup>13</sup> Per il primo Coleridge, l'essere ha origine in Dio e non presenta co-fondamenti incerti. Tale convinzione non rimane senza conseguenze sulla sua poesia, inclusa quella politicamente radicale o “demoniaca”, espressione del Coleridge unitariano, necessitarista e, diceva il poeta, “ottimista”. Sia nel finale della *Rime of the Ancient Mariner*, sia, con maggior discrezione, nella *Conclusion to Part II* di *Christabel*, l'esigenza di *ordo moralis* si traduce infatti in

<sup>10</sup> SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, *On the Constitution of the Church and State*, a cura di JOHN COLMER, London, Routledge e Kegan Paul, 1976, p. 75. Come, nel medesimo testo, rimarca inoltre lo stesso Coleridge, «Antagonist forces are necessarily of the same kind», p. 116. Sull'argomento cfr. JAMES ENGELL, *Coleridge and Contemplation: The Act, in Coleridge and Contemplation*, a cura di PETER CHEYNE, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 237-261, p. 251.

<sup>11</sup> B.R. McELDERRY JR., *Coleridge on Blake's Songs*, in «Modern Language Quarterly», IX/3 (1948), pp. 298-302, p. 298.

<sup>12</sup> COLERIDGE, *Biographia Literaria*, cit., I, pp. 162-63.

<sup>13</sup> KATHLEEN COBURN e MERTON CHRISTENSEN (a cura di), *The Notebooks of S.T. Coleridge IV 1819-1826*, London, Routledge e Kegan Paul, 1989, 4662.

una pedagogia estrinseca, in certo senso in linea coi tempi se accettiamo l'equazione romantica di bellezza e moralità, eppure più residuo di uno schema ideologico prestabilito che esito naturale del discorso poetico. Non a caso Coleridge stesso si pentì di aver concluso la *Rime* con un'asseverazione dell'amore come norma etica che, a posteriori, risultò edificazione troppo clamorosa al suo stesso occhio critico. Se il fascino dei poemetti demoniaci resiste alle razionalizzazioni gnomiche, è dunque perché il Coleridge versificatore, sprofondata nel centro instabile entro cui l'individuo spaura e la *societas* vacilla a causa di vicinati oscuri e perturbanti, si mostra paradossalmente più prossimo a Böhme e allo Schelling teorico dell'indifferenziazione originaria dell'essere che al Coleridge prosatore e filosofo, comunque rettificatore del mondo su base etico-morale.

Non vi è dubbio, d'altra parte, che la *vis* edificante di Coleridge abbia inneschi religiosi. Nella Bibbia egli vedeva la guida dell'uomo di stato e il grande codice dell'amore espresso dalla «omnipresent Mind» (*Religious Musings*), una forza che contribuisce ad unire, nella «One life», l'io all'umanità, ma che al contempo induce i subalterni a cercare il proprio riscatto etico-politico, magari sotto la guida di un Cristo apocalittico. Per Coleridge, la prima causa di instabilità dell'essere è proprio il male, inteso in senso storico e metafisico. Alla questione egli progettò di dedicare una mai realizzata grande opera, *The Origin of Evil, an Epic Poem*, il cui vasto impianto argomentativo finì per disarticolarsi in prove di impegno ed estensione più ridotti, come *Christabel* e *The Wanderings of Cain*, testi, questi ultimi, che, come confidò a Byron, Coleridge aveva pensato di pubblicare congiuntamente. Nella prima fase ideativa di *Christabel*, in linea con il pensiero unitariano,<sup>14</sup> e in particolare con le idee del teologo Joseph Priestley, il poeta nega la teoria ortodossa del peccato originale e considera incolpevole lo stato di corruzione originaria in cui versa l'umanità, concepita non come *massa damnata* ma in balia di un'innata ambivalenza morale. Considera inoltre Cristo non una divinità incarnata ma un mediatore fra l'uomo e Dio, un riconciliatore, avvertiva Priestley, riprendendo un concetto peraltro corrente nella cultura protestante da Lutero fino, per citare uno dei testi fondamentali del protestantesimo inglese, a *The Pilgrim's Progress* di John Bunyan.

La difettività della mitica umanità originaria, infallibilmente ereditata dalla progenie storica, è un *Leitmotiv* della poesia di Coleridge e di buona parte delle sue riflessioni critico-filosofiche, entro le quali d'altra parte affiora di continuo anche una vena moralistica che non risparmia neppure la temperie gotica. Di quella che ritiene una voga da biblioteca circolante, egli rigetta lo sdilinquinamento per teratologie puerili, come a comprimere l'orrore, ironizza Coleridge parlando dei racconti cavallereschi ma in genere della triviale letteratura, in una teatrale *camera obscura*, allo scopo di riflettere e trasmettere i deliri della mente umana.<sup>15</sup> Ammira semmai la perizia narrativa dei romanzieri gotici, specialmente di Radcliffe, ma, secondo uno schema retorico consolidato, accusa Lewis e compagni di depravazione e immoralità.

14 «In fact, *Christabel* dramatizes Coleridge's Unitarian understanding of Original Sin as a state of guiltless corruption, an innate and mysterious ambivalence of the moral will» (WILLIAM A. ULMER, *Christabel and the Origin of Evil*, in «Studies in Philology», CIV/3 (2007), pp. 376-407, p. 377). Sull'argomento, cfr., anche STUART PETERFREUND, *Coleridge and the Problem of Evil*, in «ELH», LV/1 (1988), pp. 125-152.

15 COLERIDGE, *Biographia Literaria*, cit., I, Footnote, p. 48.

Alla base della concezione coleridgeana della letteratura risuona insomma, come un ostinato basso continuo, la faticosa dialettica fra ragioni della poesia e ragioni dell'etica. Con ultracotanza romantica, Coleridge esalta la libertà del poeta genio, supremo artefice e *alter ego* della divinità, ma all'arte parimenti assegna il mandato della mediazione fra gli opposti in quanto essa mette assieme escavazione dell'immaginario, interpretazione simbolica della natura e edificazione comunitaria: ovvero, come osserva nel discorso *On Poesy or Art*, l'arte media fra uomo e natura favorendone la riconciliazione. D'altra parte, poiché la natura è l'altra Bibbia di Dio, che ci parla tramite simboli,<sup>16</sup> il poeta in quanto interprete della natura è, come scriveva il Friedrich Schlegel degli *Atheneum Fragmente*, al contempo anche mediatore del divino.

#### 4 LA STIRPE DEL LEONE E LA STIRPE DELLA RABBIA:

##### NOTE DI ONOMASTICA E DI ERMENEUTICA TIPOLOGICA

«*Christabel* pretended to be nothing more than a common Faery Tale».

S.T. COLERIDGE, *Biographia Literaria*.

Secondo Nethercot, Coleridge tolse il nome *Christabel* da una ballata di Bishop Percy, *Sir Cauline*, ipotesto a sua volta debitore, nei rispetti onomastici, del *romance* medievale *Sir Eglamour*. Il poeta avrebbe inoltre trovato i nomi di Leoline, Roland de Vaux of Tryermaine e Geraldine, quest'ultimo comunque attestato anche da un sonetto di Surrey, nella *History of Cumberland* di William Hutchinson. Il nome del bardo Bracy è invece documentato dalla *History of Worcestershire* di T. R. Nash, testo, come gli altri, nella piena disponibilità di Coleridge.<sup>17</sup> Ciò detto, passando dal fontismo all'ermeneutica, occorre chiedersi perché, fra i molti a disposizione, il poeta abbia scelto proprio quei nomi e non altri, ovvero, in termini di *intentio operis*, accertare se e come essi risultino semiosicamente funzionali. In questo senso concordo con Gerber quando osserva che i nomi dei personaggi principali di *Christabel* fanno "più sistema" di quanto si sia rilevato, in quanto risultano tutti pertinentizzabili entro la dominante isotopica cristiana che, aggiungerei, incrociando le isotopie gotica e sessuale, struttura il poemetto.<sup>18</sup>

Se, per cominciare, il nome di Sir Leoline palesemente richiama la "la stirpe del leone", secondo un'iconologia millenaria esso può rimandare alla collera nobiliare,<sup>19</sup> tratto

16 Sull'idea di "doppia Bibbia", cfr. GRAHAM DAVIDSON, *Coleridge and the Bible*, in «The Coleridge Bulletin. The Journal of the Friends of Coleridge», xxiii n.s. (2004), pp. 63-82.

17 ARTHUR H. NETHERCOT, *The Road to Tryermaine: A Study of the History, Background, and Purposes of Coleridge's Christabel*, New York, Russell & Russell, 1962, pp. 163-181.

18 RICHARD GERBER, *Onomastic Symbolism in Coleridge's Christabel*, in *Studien zur englischen und amerikanischen Sprache und Literatur. Festschrift für Helmut Papajewski*, a cura di PAUL G. BUCHLOH, INGE LEIMBERG e HERBERT RAUTER, Neumünster, Karl Wachholtz Verlag, 1974, pp. 188-194.

19 L'iconologia, attestata sin da *Gilgameš* e dal leone di Hollesheim, è codificata da Cesare Ripa. Per un esponente del *topos* prossimo a Coleridge cfr., ad esempio, Edward Young: «It is elegantly said, the King's anger is as a roaring lion, which Description of it is confin'd to Kings, only as to its Efficacy; it is strong, though not as successful in other Men. By a King it is let loose into the large Field of Power; in others it bites the Bars that confine it» (EDWARD YOUNG, *A Vindication of Providence: Or a True Estimate of Human Life*,

timico che distingue l'iracondo cavaliere, nonché alla valentia cavalleresca del barone o della sua casata. Ma il simbolo rinvia anche al leone di Giuda, ovvero alla tribù di David e Gesù. E, in effetti, Leoline è il vetusto rappresentante della cavalleria e della cristianità, la cui integrità e vigore sono vistosamente usurati da lisi e crisi storica. La decadenza che affligge Leoline, dovuta ad età e consunzione dello status, è palesata dall'inerzia e miopia del barone, ormai «weak in health» (119), infiacchito, menomato nella capacità di giudizio, sorpreso dormiente dall'irruzione nel suo castello da parte di forze destabilizzanti e perciò incapace di difendere il proprio mondo e l'incolumità della sua progenie. Che la figlia del barone, Christabel, sia parimenti portatrice di valenze religiose lo confermano i palesi riferimenti a Cristo e Abele contenuti nel suo nome, che la qualificano come vittima predestinata delle passioni turpi di Geraldine.

Alla genealogia cristiana di Leoline e Christabel si oppone la stirpe oscura, o quanto meno ambivalente, di Roland de Vaux of Tryermaine e della sedicente figlia Geraldine. Roland è un nobiluomo, in gioventù fraterno amico di Leoline, ma da lui allontanato a causa di calunniose voci sulla sua slealtà. Tuttavia, egli è probabilmente un cavaliere degno di rispetto, come lasciano intendere sia il componente familonimo "Vaux" (in francese *vallata*, ma anche *valgo* o *vali*, dal verbo *vauloir*), sia il nome proprio Roland, che evoca il prode paladino di Roncisvalle. Il comportamento di Roland risulta d'altra parte ambivalente, in quanto egli si rivela a tutti gli effetti un Tryermaine, ovvero un "Tryer [of] men", un "tentatore di uomini" o, sempre per via di paronomasia, un "Tryer[']s man", un "uomo del tentatore", o un "main trier", il "principale tentatore".<sup>20</sup> Strumento, forse involontario, del diavolo, il divisore (da *diabàllein*, "dividere"), Lord Roland induce Leoline in tentazione provocandone la rabbia e il risentimento.<sup>21</sup> E tentatrice, nei confronti di Leoline, risulta soprattutto l'altra Tryermaine, Geraldine, quando, metaforicamente agguagliata al serpente dell'Eden, il *trier* biblico per antonomasia, la fanciulla inganna l'anziano barone, inducendolo di nuovo all'ira e al peccato di orgoglio.

Se l'ambivalente Roland si contrappone dunque all'unidimensionale Leoline, la sua ambigua figlia Geraldine è antitetica alla invariabilmente dolce e sottomessa Christabel, tanto che si è potuto paragonare le due giovani alla diade spenseriana Duessa-Una.<sup>22</sup> Geraldine, la figura più romanticamente conturbante del poemetto, è del resto designata da un nome, almeno sul piano etimologico ed anagrammatico, decisamente inquietante. Che l'anagrammatismo affascinasse Coleridge ce lo ricorda, fra l'altro, il fatto che, nel 1804, offrendo *Christabel* in dono all'amata Sara Hutchinson, egli appose al poemetto

*in Which the Passions Are*, London, Worrall, 1728, p. 24).

<sup>20</sup> Incongrua mi pare invece l'interpretazione per cui Roland sarebbe un «main trier» nel senso di Cristo, ultimo giudice. Cfr. GERBER, *Onomastic Symbolism in Coleridge's Christabel*, cit., p. 191.

<sup>21</sup> Analogamente il Roland paladino di Francia, antonomastico campione di fedeltà e virtù cavalleresca, a sua volta vittima di calunnie (ad opera di Gano di Maganza), tenta Carlo Magno offrendogli una mela («Vermeille pume»), simbolo delle corone di tutti i re, inducendo così il sovrano, come fa Satana nei confronti di Cristo, al peccato di orgoglio: «Tenez, bel sire», dist Roland a sun uncle, / "De trestuz reis vos present les curunes"», lassa 29, 387-388. GERARD J. BRAULT (a cura di), *Song of Roland: An Analytical Edition. Volume I. Introduction and Commentary*, University Park e London, The Pennsylvania State University Press, 1978, p. 142.

<sup>22</sup> CAMILLE PAGLIA, *Christabel*, in *Samuel Taylor Coleridge*, a cura di HAROLD BLOOM, New York, Chelsea House, 1986, pp. 210-219, p. 45.

alcuni versi in cui il nome della donataria veniva, come di consueto nel gergo familiare, trasformato in Asra. Un analogo espediente anagrammatico interessa anche il nome di Geraldine, che si può ricomporre sia come “dire angel” (angelo oscuro, un epiteto satanico),<sup>23</sup> sia, ed è questa la mia proposta interpretativa, come “raged line”: ciò che determina l’iscrizione del personaggio nella “stirpe o genealogia della rabbia”, antitetica alla discendenza di Leoline, il leone cristiano. Significativamente, infatti, il nome Geraldine fa la sua prima apparizione nel testo in rima con il termine «line», appunto “stirpe”, “discendenza”. L’orgogliosa fanciulla si autopresenta proclamando non la propria identità personale, ma l’appartenenza ad una nobile schiatta, e solo successivamente dichiara il suo nome: «My sire is of a noble line, / And my name is Geraldine» (79-80). Ben presto Geraldine si rivela non solo l’*alter ego* di *Christabel*, ma anche l’antitipo di Caino. Non a caso Coleridge, ripetendo il gesto di Dio su Caino, imprime sulla fanciulla un «mark of [...] shame» (270). Fatto altrettanto significativo, Geraldine irrompe in scena su di un cavallo in corsa che attraversa «the shade of night» (88), con risentimento del *Richard the Second* shakespeariano e conseguente rimando al primo omicida biblico. Nel finale della tragedia di Shakespeare, il regicida Exton è infatti condannato ad errare, come Caino, nell’ombra della notte: «With Cain go wander through the shades of night».<sup>24</sup> Geraldine, inoltre, si manifesta ai piedi di una quercia spoglia, a fine inverno, richiamando il passo della Bibbia in cui quanti si incamminano per la strada di Caino sono paragonati ad alberi senza frutto a fine stagione (Gd 12). Come conferma il sogno del bardo Bracy, *Christabel* è dunque la colomba, la vergine, l’innocente, mentre Geraldine è un coagulo di archetipi malvagi: Caino,<sup>25</sup> il biblico serpente tentatore, il vampiro-lamia e la personificazione metà donna metà serpente del *Sin* nel *Paradise Lost* miltoniano, che sparge nel mondo il contagio della rabbia e della lussuria. Come ricorda l’etimologia del suo nome, che significa “colei che regna con la lancia” (da *gār*, *gēr*, lancia, e *wald*, reggere, governare),<sup>26</sup> Geraldine è infine la donna fallica, il soggetto dominante nel rapporto omoerotico intrattenuto con *Christabel*, della quale la discendente di Caino uccide l’innocenza e la serenità virginale.

Prima di analizzare l’isotopia erotica del poemetto, occorre tuttavia soffermarsi sui due interrogativi posti dalla scena iniziale del testo: perché mai *Christabel* si spinge fin nel bosco a pregare nottetempo? E qual è il significato dell’incontro con la strana figura di Geraldine? Questioni oziose ove si accetti l’apodittica perentorietà del sogno quale

23 ULMER, *Christabel and the Origin of Evil*, cit., p. 388.

24 WILLIAM SHAKESPEARE, *The Tragedy of King Richard the Second*, in *The Norton Shakespeare*, a cura di STEPHEN GREENBLATT et al., New York, Norton, 1977, pp. 903-1014, p. 1012, V.6, 43-44.

25 Caino, nella Genesi, è a più riprese descritto come «very wroth» (Gen 4, 5, *King James Version*), il primo iracundo della storia cristiana. Da parte sua, pur non essendo un personaggio iracundo, Geraldine, animata dall’oscura energia che spinge Caino a uccidere Abele, induce indirettamente Leoline all’ira e uccide l’innocenza di *Christabel*.

26 PATRICK HANKS e FLAVIA HODGES (a cura di), *Dictionary of First Names*, New York/ Oxford, Oxford University Press, 2003, pp. 132-133. Anche il termine *trier*, attributo di Satana, rimanda all’idea di penetrazione e quindi a Geraldine, la donna “che regna con la lancia”, violatrice del castello e di *Christabel*: «The name given to Satan in the third verse [Mt 4, 11] is very emphatic, ο πειραζων, the tempter, or trier, from πειρω, to pierce through» (ADAM CLARKE (a cura di), *The New Testament*, New York, J. Emory e B. Waugh, 1832, I, p. 46).

*ratio* dirimente l'intero poemetto. D'altra parte, tali eventi e suggestioni sono produttivamente interpretabili nel quadro della mitopoiesi romantica e del revival folclorico messi a programma da Coleridge entro la sua opera più esplicitamente medievaleggiante.<sup>27</sup>

Dal punto di vista della tipologia narrativa, la scena iniziale di *Christabel* rivisita in chiave demoniaca, o di soprannaturale di trasposizione,<sup>28</sup> la tradizione folclorico-fiabesca, in particolare quella medievale di derivazione melusina.<sup>29</sup> Secondo questo schema narrativo, che prende il nome dal *Roman de Mélusine* di Jean d'Arras, testo in prosa di fine XIV secolo, un essere soprannaturale fa innamorare un essere umano, sicché la fata «segue l'amato nel mondo dei mortali e lo sposa, imponendogli il rispetto di un divieto».<sup>30</sup> Nel nostro caso, Geraldine, la sposa soprannaturale, impone a Christabel il divieto di rivelare ciò che avviene durante la loro notte nuziale. L'incontro del soggetto umano con l'essere soprannaturale segue modalità simili nelle fiabe a struttura melusiniana e in quelle che adottano lo schema morganiano, dove è invece l'eroe umano a trasferirsi nell'altro mondo: il «protagonista si allontana dal consorzio degli umani e si imbatte nell'apparizione soprannaturale in un'area [...] "di confine": un'area indifferenziata e informe come un bosco»,<sup>31</sup> ovvero la foresta di *Christabel*, in cui la quercia marca il confine fra mondo normale e spazio straordinario. Esattamente come in *Christabel*, di regola, in questi racconti, l'incontro avviene a mezzanotte, mentre il tempo è sospeso, e in luoghi paradossali di trasformazione, nei quali l'impossibile si realizza. È allora che l'essere soprannaturale si preannuncia nelle vesti di «bellissima fanciulla con abiti stranieri sognata o incontrata

27 CORINNE SAUNDERS, *Epilogue: Afterlives of Medieval English Poetry*, in *A Companion to Medieval Poetry*, a cura di CORINNE SAUNDERS, Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, pp. 647-659, p. 654. Fra l'altro, Saunders segnala varie somiglianze del metro di *Christabel* con l'Old English metre.

28 Il soprannaturale è definibile "di trasposizione" quando rimotiva la tradizione immettendovi «significati attuali», di valenza storica, cfr. FRANCESCO ORLANDO, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Torino, Einaudi, 2017, p. 114.

29 La vicinanza tra le figure di Melusina, Christabel e la Lamia di Keats, tutte donne serpente, è stata notata, senza particolari approfondimenti, da NETHERCOT, *The Road to Tryermaine: A Study of the History, Background, and Purposes of Coleridge's Christabel*, cit., p. 100, n. 35. Fra i pochi approfondimenti critici di questo nodo interpretativo, segnalo ANNE DELONG, *Mesmerism, Medusa, and the Muse: The Romantic Discourse of Spontaneous Creativity*, Lanham (MD), Lexington Books, 2012, in cui i riferimenti melusini di *Christabel* sono letti in chiave sessuale e anti-patriarcale. Ai fini della mia interpretazione è semmai utile ricordare che, da un punto di vista funzionale, il testo di Coleridge riprende i seguenti motivi dello schema melusino quale delineato da Harf-Lancner: incontro, sortilegio, divieto, nozze. La ricostruzione Gillman del poemetto prevedeva anche: ritorno dell'eroe, nozze autentiche, abbondanza, cfr. LAURENCE HARF-LANCNER, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1989, IV, pp. 94-132. La *Melusine* di d'Arras fu tradotta in varie lingue sin dal Quattrocento (per un inquadramento storico, cfr. FRANÇOISE CLIER-COLOMBANI, *La fée Mélusine au Moyen Âge: images, mythes et symbols*, Paris, Le Léopard d'or, 1991). Il personaggio di Melusina fu poi ripreso, soprattutto in epoca romantica, fra gli altri, da Mendelssohn, Arnim, Goethe, Grillparzer. In epoca contemporanea, il legame di *Christabel* con la tradizione melusina è stato intuito da A.S. Byatt, autrice di un racconto intitolato *The Faery Melusina* e creatrice del personaggio Christabel entro il romanzo *Possession*. Per una lettura di *Christabel* come fiaba, in una prospettiva diversa da quella qui adottata, cfr. il ricchissimo ANTONELLA RIEM NATALE, *L'intima visione. Frammenti dell'Uno nella poesia di Samuel Taylor Coleridge*, Udine, Campanotto, 1999.

30 RAUL MELANDRI e CESARE SECCHI, *La fascinazione. Riflessioni psicoanalitiche*, Parma, Pratiche, 1994, p. 61. Pur concentrandosi su alcune riprese moderne dei racconti melusiniani (Robert Browning, Henry James, Cesare Pavese ecc.), gli studiosi non fanno cenno alla *Christabel* di Coleridge.

31 *Ibidem*.

da Bran, Ossian o Condle nei cicli irlandesi»,<sup>32</sup> ovvero, nel caso di Geraldine, in quelle di una «Beautiful exceedingly [...] lady of a far countree» (68). Nei racconti melusini compare anche un animale – cervo, cavallo ecc. – sempre di colore bianco, che agisce da magico messaggero dell'altro mondo. Nel nostro caso Geraldine, riccamente vestita di bianco e ornata di preziose gemme, effettivamente giunge nel mondo normale sul dorso di un candido palafreno, inseguita da cinque guerrieri anch'essi montati su bianchi destrieri. E certamente il cavallo compare, qui, in quanto più romantico dei simboli zoomorfi dell'energia. È noto che Freud, in pagine imbevute di postremo romanticismo, paragonò le pulsioni dell'*id* a un cavallo selvaggio e che Füseli ipostatizzò in uno stallone la violenza sessuale dell'*incubus*. Ma il romanticismo nel suo insieme – i seguaci di Swedenborg, per i quali il cavallo simboleggiava la conoscenza carnale; Byron, e Liszt, con l'ammiratissimo *equus ferus* di *Mazeppa*; Gericault; Delacroix; Wagner; David panegirista di Bonaparte; Storm, con il suo cavallo bianco di Satana; Bürger, la cui *Lenore*, secondo alcuni critici fonte diretta di *Christabel*, celebra un altro candido destriero, ecc. – intese il cavallo come simbolo di selvaggia energia e, magari, testimonianza dello straordinario. Cito, al riguardo, il Leopardi dello *Zibaldone*:

La velocità, per esempio, dei cavalli o veduta o sperimentata, cioè quando essi vi trasportano (Vedi in tal proposito l'Alferi nella sua *Vita*, sui principii), è piacevolissima per se sola, cioè per la vivacità, l'energia, la forza, la vita di tal sensazione. Essa desta realmente una quasi idea dell'infinito, sublima l'anima, la fortifica, la mette in una indeterminata azione, o stato di attività più o meno passeggero. E tutto ciò tanto più quanto la velocità è maggiore. In questi effetti avrà parte anche lo straordinario.<sup>33</sup>

La furiosa cavalcata di Geraldine è insomma una tipica emanazione del perturbante romantico, nonché, secondo una tradizione mitologica diffusa, il funtore di un rito di rinascita simbolica: il bianco degli abiti di Geraldine e della sua cavalcatura è infatti il colore delle *féerie*,<sup>34</sup> mentre nei miti il bianco, colore dello scheletro, rimanda al soprannaturale e alla morte. Una simbologia di questo tipo esprime il quadro di Turner intitolato *Death on a Pale Horse* (ca 1825), che raffigura la morte nelle forme del cavaliere apocalittico, scheletro inerte trascinato da una pallida e possente cavalcatura, che corre, con feroce energia, ad annunciare la fine di un ciclo e l'approssimarsi di una nuova vita. Analogamente la cavalcata sessuale di Geraldine è lo strumento attraverso cui la fertilità infera si manifesta, trasferendo il soggetto libidinale dal mondo soprannaturale e delle tenebre preconsce al "mondo di sopra" della vita conscia. Anche i gioielli e i sontuosi abiti della fanciulla sono prerogative delle figure melusine, legate, ricordano LeGoff e Ladurie, al culto dell'abbondanza.<sup>35</sup> Nei miti e nell'epica, dall'Elena omerica a Istar, sono del resto numerosi gli esempi di donne bellissime che, come Geraldine, la lady «scarce

32 *Ivi*, pp. 61-62.

33 GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone scelto*, a cura di GIUSEPPE DE ROBERTIS, Milano, Rizzoli, 1937, p. 433.

34 HARF-LANCNER, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, cit., p. 98.

35 JACQUES LE GOFF e EMMANUEL LE ROY LADURIE, *Méline maternelle et défricheuse*, in «Annales Économiques, Sociétés, Civilisations», XXVI (1971), pp. 587-622.

alive» (95), ritornano dalla morte ornate di pietre preziose, di cui vengono invece private al momento della catabasi.<sup>36</sup>

Tornando alla tradizione fiabesca, il Luogo Meraviglioso da cui proviene il personaggio soprannaturale delle fiabe morganiane/melusiniane è sempre uno spazio magnifico in grado di fornire al soggetto umano ogni tipo di gratificazione. Secondo uno schema retorico ben noto alla narrativa medievale,<sup>37</sup> da Coleridge riproposto in termini romantici, in *Christabel* ci si avvicina al Luogo Meraviglioso attraverso stazioni che si susseguono secondo il principio della crescente intensità: la foresta, dove il soprannaturale si manifesta come fiabesco melusino; la stanza di Christabel entro la torre avita, ovvero la *camera obscura* gotica; il sogno, ovvero l'atopia e atemporalità ineffabili della visione romantica. Né la foresta, né la *camera obscura* sono il Luogo Meraviglioso, ma una sua incompleta anticipazione. La foresta come *hortus inconclusus* descritto nella strofa incipitaria della *Conclusion to Part I* è il corrispettivo spaziale del mondo "innocente" e fiabesco di Christabel, dove la fanciulla, liliata ma evidentemente senziente, compare intenta alla preghiera: «It was a lovely sight to see» (279). Lo spazio è vagamente delimitato dal castello e dalla quercia, ma oltre l'albero si spalancano le aperture incommensurabili dell'immaginario. Gli aggetti e le rientranze dei vv. 279-85 simulano il profilo dell'albero («jagged shadows») presso cui si inginocchia Christabel:

It was a lovely sight to see  
The lady Christabel, when she  
Was praying at the old oak tree.  
Amid the jagged shadows  
Of mossy leafless boughs,  
Kneeling in the moonlight,  
To make her gentle vows; (279-85)

Nella *camera obscura* della torre, luogo magnifico in senso inverso, ovvero strano e spettrale, Christabel si approssima poi al soprannaturale secondo le modalità del gotico, legate alla referenzialità esterna e a componenti di atmosfera tutto sommato convenzionali: giochi di luce e tenebra, pareti animate da silhouette antropomorfe. Ma è solo nella seconda strofa della *Conclusion to Part I* che davvero ella intravede il Luogo Meraviglioso: l'ineffabile universo onirico. Nel sogno a occhi aperti, Christabel accede all'indicibile mondo di Geraldine: «A sight to dream of, not to tell!» (253). Mentre Christabel, nella foresta, poteva essere normalmente osservata e verbalmente rappresentata, le orride piaghe di Geraldine sono una visione di sogno. Non a caso, esse vengono sottratte allo sguardo dall'aposiopesi: «which is –» (295). Qui, il *dash* è una cicatrice impressa sul discorso dalla censura superegoica, che nega l'esperienza estrema – sessuale, vampiresca, ierogamica – confinando la visione di Christabel nell'inconscio:

<sup>36</sup> ANITA SEPPILLI, *Poesia e magia*, Torino, Einaudi, 1971, p. 439.

<sup>37</sup> PAUL ZUMTHOR, *La misura del mondo. La rappresentazione dello spazio nel Medio Evo*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 105.

With open eyes (ah woe is me!)  
 Asleep, and dreaming fearfully,  
 Fearfully dreaming, yet, I wis,  
 Dreaming that alone, which is –  
 O sorrow and shame! Can this be she,  
 The lady, who knelt at the old oak tree? (293-97)

Tratto stilistico, questo del *dash* aposiopetico o, come direbbe Spitzer, unilaterale a fine verso, che ritorna più volte a marcare l'impossibilità di dire il meraviglioso o l'assoluto: «But what it is she cannot tell. –» (40), «Whither they went I cannot tell –» (79), «Behold! her bosom and half her side –» (252), «She shrunk and shuddered, and saw again –» (454). Oppure, come al v. 305, è usato per sospendere magicamente il tempo: «O Geraldine! one hour was thine –». Dopo queste resezioni del percepito e del senso, talvolta il locutore si sforza di spiegare l'ineffabile, ma il dire assume la forma dell'ipotesi inaffidabile o del ritocco asintotico (*expolito*). Secondo la retorica dell'*erasure*, l'evento cognitivo è immediatamente denarrato, ovvero smentito e decostruito (si veda l'uso frequentissimo di «Yet» e «But» ad inizio verso).<sup>38</sup> Il Luogo Meraviglioso permane dunque irrepresentato. Christabel, soggetto fascinato, estaticamente vi naufraga per via onirica: una magica trance conduce la fanciulla nello spazio invisibile, interamente non ammobiato, che sostituisce la foresta, spazio letterariamente stereotipo, dove Christabel, la casta orante, si era sporta incontro al destino. La visione onirica dischiude finalmente la dimensione dell'assoluto, entro cui Christabel, che sogna ad occhi aperti esprimendo stupore estatico (292-93), accede all'indicibile. All'inverso, appena desta, paradossalmente chiude gli occhi sull'insignificante mondo esterno (321-25). La realtà effettuale, quella che si osserva con l'occhio vegetativo, avrebbe detto Blake, non ha più interesse alcuno per l'iniziata.

Date le gratificazioni inesauribili che elargisce, il Luogo Meraviglioso dei racconti melusini è stato interpretato, in chiave psicanalitica, alla stregua di un «Seno idealizzato». <sup>39</sup> Nel poemetto di Coleridge il motivo del seno idealizzato deflagra, con sinistra voluttà, nella notte nuziale, ma è anticipato nella scena del bosco. Qui, il seno della Christabel orante appare sollevato in un affanno di giovanile turbamento, «heaving» (287), che la fanciulla pudicamente reprime con le mani. Dopo la notte nuziale, lo stesso aggettivo qualifica il petto della giovane ormai iniziata al sesso. Ora, però, il turgido seno non è più contenibile dalle vesti: segno della maturità sensuale della nuova Christabel. Più sottilmente, il motivo del seno è anticipato dal simbolo della quercia. Pur presentando valenze di tipo anzitutto fallico, la quercia del fatale incontro fra le due giovani allude infatti a un erotismo polimorfo. In quanto «broad-breasted» (42), l'albero rinvia sia alla rotondità del seno femminile, sia alla solidità del petto virile. Geraldine stessa è in effetti, al là della sua evoluzione maschile nella versione Gillman del poemetto, un potente simbolo *genderfluid* ancor più che ginecocratico: un essere ambiguo e composito che,

<sup>38</sup> Per il concetto di «denarrazione» in poesia, elaborato sulla scorta di G. Prince, cfr. BRIAN McHALE, *Poetry Under Erasure*, in *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*, a cura di EVA MÜLLER-ZETTELMAN e MARGARETE RUBIK, Amsterdam/New York, Rodopi, 2005, pp. 277-302, p. 293.

<sup>39</sup> MELANDRI e SECCHI, *La fascinazione*, cit., p. 54.

da donna “regnante con la lancia”, sovverte le convenzioni legate all’identità sessuale, al codice cortese e cristiano-feudale. Non a caso l’oscura fanciulla si annuncia al mondo con un gemito inarticolato e indistinto, che appartiene al pre-logico, alla puerizia pre-linguistica e a una condizione di sostanziale indecidibilità riguardo all’identità di genere. Come l’apostrofe rivolta dall’eremita al vecchio marinaio nel momento del loro incontro, l’interrogativo che prelude all’apparizione di Geraldine rimanda a una cosa («What») e non a una persona: «What sees she there?» (57). Al suo ingresso in scena, non diversamente dal *mariner* nell’*incipit* della *Rime*, la fanciulla è inoltre designata dal pronome neutro «It», come si conviene a un’entità misteriosa, emanata dal *centrum* indifferenziato di schellingiana memoria, repository di indecifrabili pulsioni emotive e libidinali: «It moaned as near, as near can be, / But what [altra coreferenza spersonalizzante] it is she cannot tell.– » (39-40). Una condizione di indefinibilità che viene ribadita successivamente, quando Geraldine, è più volte definita una «thing». Al pari di Christabel, uscita a piedi nudi dal castello (segno della sua ripulsa della cultura per andare incontro alla natura), Geraldine è, per di più, scalza. A dispetto delle raffinate vesti e dei gioielli, ella promana direttamente dalla terra, con cui conserva un contatto immediato. La sua ierofania non rimarca infatti l’inizio radicale della coscienza, il subitaneo rivelarsi dell’*it* afasico che ancora ha da giungere ad espressione, ma la continuità del soprannaturale con l’indifferenziata sfera biotica.

Come dicevo, la manifestazione di Geraldine si verifica ai piedi di una quercia, che, nella tradizione celtica, rappresenta la porta di mondi magici. Ma l’albero è anche un segno dell’ambivalenza, o, come si dice tecnicamente, della “misura” che definisce l’amor cortese, da Coleridge reinterpretata in chiave perturbante. Come la spada frapposta tra i corpi di Tristano e Isotta, assopiti nella foresta, ne impedisce la giunzione erotica, la quercia di *Christabel* dovrebbe separare passione sensuale e tensione spirituale, le opposte ipostasi dell’amore secondo la tradizione cortese-cavalleresca. Ai piedi dell’albero, da una parte, Christabel innalza caste preghiere per un cavaliere lontano. Dall’altro lato, intanto, giace la sfnita Geraldine, verosimilmente reduce da una vicenda di estenuante lussuria di cui sono co-protagonisti cinque cavalieri. L’unica foglia che pende dall’albero, rossa come la tinta di cui si colora la ritrosia virginal (Christabel) e come la passione sensuale che sta per sopraffarla (Geraldine), è un ancestrale segno di pudicizia ormai, come Christabel, sul punto di cadere, malgrado ella incroci le braccia sotto il mantello a difesa della propria innocenza. Nell’*intermundium* magicamente creatosi intorno alla quercia, insomma, il profondo si mobilita. La plorante e la lussuriosa congiungono i loro destini, a sintetizzare due facce della natura e della passione, complementari ed ugualmente necessarie alla vita organica. Anche se Coleridge, è lecito supporre, era dalla parte del serpente, e lo sapeva.<sup>40</sup>

Le fanciulle si incamminano verso il castello. Stavolta agendo lei virilmente, Christabel, secondo la ritualità matrimoniale,<sup>41</sup> prende in braccio l’oscura consorte e la conduce

40 In Coleridge il serpente ritiene valenze simboliche discordanti, comunque di affascinante ricchezza: rappresenta il male, lo scrittore di genio, il linguaggio di Shakespeare, il principio e il potere dell’immaginazione, la forma poetica, «the Hebraic equivalent to the Promethean agency that lured humanity» (GREGORY LEADBETTER, *Coleridge and the Daemonic Imagination*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012, p. 202).

41 ANYA TAYLOR, *Coleridge’s Christabel and the Phantom Soul*, in «Studies in English Literature 1500-1900»,

oltre la soglia della magione, dove le due giovani consumeranno la notte nuziale.<sup>42</sup> Ciò porta a compimento la profezia della madre di Christabel, secondo cui la donna avrebbe udito la campana del castello battere dodici rintocchi il giorno in cui la giovane fosse convolata a nozze. Il vaticinio si avvera tuttavia a mezzanotte, l'ora inversa dello zenit meridiano, allorché lo spettro della madre viene invocato sulla scena delle nozze ierogamiche, esse stesse inverse, fra Christabel e la sposa soprannaturale. La presenza dello spettro è anzi auspicata da Geraldine come ulteriore addizione di empietà:

That she should hear the castle-bell  
Strike twelve upon my wedding-day.  
O mother dear! that thou wert there!  
I would, said Geraldine, she were! (200-203)

Nel corso della notte fatale, Geraldine per due volte trae forza dal vino preparato dalla madre di Christabel. La bevanda, ottenuta da «wild flowers» (193), ha infatti il potere di riconnettere la fanciulla alla selvaggia natura e al mondo degli spettri cui ella, «wildered» dalla spaventosa cavalcata, è consentanea. Dal canto suo, unendosi a Geraldine, carnalmente e/o per connubio vampiresco, *Christabel* assume su di sé le mende del soggetto fascinatore, acquisendone al contempo l'oscura energia. Prima, Geraldine ha bevuto il vino, *figura sanguinis*, ora, a Christabel, contaminata dalla sposa soprannaturale, rifluisce il sangue. Una turpe alleanza eucaristica lega le due fanciulle. Christabel si perde quindi in una dolce visione: forse un'immagine di indicibile calma-lusso-e-voluttà, o, come lascia intendere il narratore con malcelata incredulità, una visione della madre, cioè di colei che, preparando il vino, ha contribuito all'officiazione del rito. L'empia transustanziazione vampiresca ha comunque corso.

È qui, nella scena nuziale, che torna, pervertita e corrotta, l'immagine del seno idealizzato. In versi che fecero rabbrivire Shelley (nel manoscritto, il seno era esplicitamente descritto come vizzo, vecchio e ripugnante), Geraldine svela al soggetto fascinato l'orrore che le guasta il petto e il fianco (il marchio di vergogna), sicché il corpo della strega risulta allo stesso tempo attraente e ripugnante:

Behold! her bosom and half her side –  
A sight to dream of, not to tell!  
O shield her! shield sweet Christabel! (252-54)

Mentre l'*incubus/succubus* Geraldine inferisce sulla fanciulla, le potenze angeliche assistono impotenti al turpe connubio: la statuetta dell'angelo, ipostasi eloquentissima della passività del Bene, osserva la scena con una caviglia legata ad una lampada. L'orribile seno di Geraldine, l'energia del male, dispensa invece delizie peccaminose e indicibili: «Ah wel-a-day!» (244), pervertimento lessicale ed erotico del «weal» (30) invocato da

XLII/4 (2002), pp. 707-730, p. 712.

<sup>42</sup> Nell'Ottocento vige la credenza secondo cui una strega doveva superare la soglia di un'abitazione per poter lanciare la sua maledizione, cfr. ELIZABETH STEPHANIE CHURMS, *Coleridge and Curse*, in *Romanticism and Popular Magic: Poetry and Cultures of the Occult in the 1790s*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 165-214, p. 183.

Christabel per l'amato cavaliere nell'*incipit*. Al contatto con il seno, Christabel si ritrova magicamente priva della facoltà di dire. Arcani metafisici e sessualità polimorfa vengono costretti nella dimensione del sogno, il solo ambito dove l'ineffabile potrebbe divenire essere che si può dire e godere. Il sortilegio è pronunciato in versi che disegnano la forma distorta di un calice o forse un altare, sacre icone profanate, come il vino di Cristo, nella cerimonia inversa. Qui, Geraldine è un Caino tracotante. Anziché nascondersi allo sguardo di Dio e, come il tipo biblico, fuggire il consorzio umano, l'oscura lady ostenta il marchio della vergogna e diffonde il contagio malefico:

«In the touch of this bosom there worketh a spell,  
Which is lord of thy utterance, Christabel!  
Thou knowest to-night, and wilt know to-morrow,  
This mark of my shame, this seal of my sorrow  
    But vainly thou warrest,  
        For this is alone in  
    Thy power to declare,  
        That in the dim forest  
    Thou heard'st a low moaning,  
And found'st a bright lady, surpassingly fair;  
And didst bring her home with thee in love and in charity,  
To shield her and shelter her from the damp air». (267-78)

Dopo le nozze ierogamiche, come accade in molti racconti melusini in cui la fata amante e la fata madrina a un certo punto della narrazione si sovrappongono,<sup>43</sup> Geraldine usurpa definitivamente il ruolo della madre e spirito guardiano. «As a mother with her child» (301), colei che ha dispensato ineffabili gratificazioni sessuali tramite il seno, tiene ora teneramente Christabel fra le braccia, come a prolungare, in forme equivocamente materne, la potestà stabilita sulla propria concupita. Il tempo, rimasto sospeso durante la giunzione nuziale, si rimette in moto. Lo segnala il canto degli uccelli, che, come nell'averno (*áoeros*, privo di uccelli), erano stati espunti dalla scena, appunto infernale, del congiungimento fra le due fanciulle. Christabel rinasce come *puella senex*, evento che fa da *pendant* alla manifestazione genesiaca di Geraldine entro la foresta. Ora Christabel è esperta, ma appena venuta al mondo: «As infants at a sudden light» (318). Ha fatto sua l'ambiguità di Geraldine, evolvendo in una figura ossimorica: ride e piange allo stesso tempo; è paragonata, lei figlia del castello (la cultura, la società), a un'eremita in terre solitarie e selvagge (la natura, da cui proviene Geraldine; la solitudine ieratica dei diversi e degli iniziati). Più avanti, rivelando tratti serpentini propri di Geraldine, emette persino sibili sinistri («hissing») e sbilucia di traverso con sguardo colpevole. È un lasci-

43 A proposito di condensazioni simboliche si è ipotizzato che, mentre Christabel giace inerme, Geraldine «suckles her at her witch's breast» (MICHAEL ALEXANDER, *Dim Religious Lights: The Lay, Christabel, and The Eve of St Agnes*, in *Medievalism: The Middle Ages in Modern England*, New Haven/London, Yale University Press, 2007, pp. 50-64, p. 62). Vampirismo, violenza omoerotica, fascinazione stregonica prodotta tramite suzione del seno: il lettore è lasciato libero di immaginare la trasgressione che ha luogo nell'episodio o di condensare tutte le suggestioni in una forma sincretistica di oltraggio.

to rettiliano della sposa soprannaturale, nonché un'eco della tradizione fiabesca legata a Melusina, la donna serpente.

Come si vede, per quanto i personaggi siano evidentemente contrapponibili in coppie padre-figlia – Sir Leoline-Christabel *vs* Roland-Geraldine – l'assiologia che essi veicolano non è riducibile a rigide binarietà. Il poemetto coltiva semmai multiple e sinergiche analogie, contamina tratti onirici (la poesia è sogno razionalizzato, diceva l'autore) e condensa tracce archetipiche e mnestiche, programmaticamente assunte come vero-immaginative proprio in forza della loro indeterminatezza. Che risultino in protesi, cioè, secondo la terminologia coleridgeana, in sovrapposizioni identificative di opposti, o in sintesi che producono un terzo elemento differente, questi continui interscambi fra passioni e simboli antipodi sono spesso determinati da attraversamenti di spazi antitetici, effettivi o progettati, ad opera anzitutto di due personaggi ponte o figure transizionali, ovvero Geraldine, l'untrice perturbante, e Bracy, il mediatore apollineo. Le transizioni determinate da Geraldine producono conoscenza estrema. La fanciulla, sospinta dai cavalieri, varca «the shade of night» (88), simbolicamente il limite posto fra mondo soprannaturale e mondo normale. Quindi, in quanto «it» indefinito o «thing» appena nata, attira Christabel oltre il confine segnato dalla quercia, nello spazio del perturbante, a riprova che l'innocente Christabel è animata dal desiderio innato di completarsi psichicamente con la sua controparte oscura: «Stretch forth thy hand, and have no fear!» (75). Geraldine varca poi la soglia che simbolicamente separa l'al di qua dall'al di là dell'albero. In seguito supera il limite che divide il bosco dal castello, il cortile dagli spazi interni della magione, lo spazio naturale da quello culturale. Al suo passaggio, le smorte lingue di fuoco del focolare si ravvivano come sollecitate da energia infera. Insomma, mentre l'inverno scolora nella primavera, una serie di oltrepassamenti di soglie spalanca lo spazio beneordinato della quotidianità all'irruzione del perturbante. Insieme al demoniaco, Geraldine introduce nel «world of death» (333), come viene definito il castello, anche la selvaggia energia della natura che tale mondo deve rinnovare.

Di tipo assai diverso sono le pratiche di intermediazione proprie del bardo Bracy. Egli è il conciliatore apollineo, che, in veste di messo e poeta, deve promuovere il ripristino della concordia nella comunità sconvolta dall'ira e dalla corruzione sessuale, agevolando il ricongiungimento di Roland con la figlia e la fine del suo dissidio con Leoline. In quanto oniromante, inoltre, Bracy collega l'inconscio alla vita pratica, ragguagliando Leoline sulle oscure premonizioni che sconsigliano la sua missione. Non sorprende, dunque, che al bardo sia imposto il nome di Bracy, paronomastico di *brace*, che, fra l'altro, significa «unire, stringere strettamente». <sup>44</sup> Né che, per raggiungere Tryermaine, presso il confine scozzese, gli si raccomandandi di percorrere alti sentieri di collina, onde evitare gli ostacoli che gli opporrebbe il volgo delle valli. Il poeta si eleva sopra la rozza minutaglia come sull'aristocrazia feudale, parimenti depressa a Langdale (Leoline di «valle lunga») e nella Vaux of Tryermaine (Roland «della valle di Tyermaine»).

Per quanto attiene alla denominazione dei luoghi, il poemetto presenta due differenti serie di toponimi, che riguardano rispettivamente il paesaggio circostante Langdale

<sup>44</sup> «To clasp, fasten up tightly, gird» (*OED*); «Something (such as a clasp) that connects or fastens» (*Merriam-Webster Dictionary*).

e l'itinerario che Bracy deve seguire per raggiungere Tryermaine. Il paesaggio intorno a Langdale è romanticizzato in senso soprattutto gotico conglobando, entro i nomi di luogo, natura e demonia stereotipa: Witch's Lair, il "rifugio della strega"; Dungeon ghyll, la "valle della segreta"; Bratha Head, che suggerisce una sinistra "testa del fratello"; Langdale Pike, il "picco", ma anche la gotica picca, "di Langdale"; Wyndermere, con evocazione di refoli e lacustri specchi romantici; Borodale ("valle del castello" o "della fortezza"), il luogo onomasticamente meno marcato sul piano gotico, ma dal quale giunge l'allegro scampanio del diavolo che risveglia Geraldine e ne attiva i malefici.

Se davvero si mettesse alla volta di Tryermaine, Bracy dovrebbe invece varcare fiumi (Irthing Flood, quasi a lasciarsi indietro il luogo in cui è esondata l'*Ur-thing*, la figura archetipica del male), brughiere (Knorren Moore) e boschi (Halegarth Wood), ovvero tre diverse tipologie di paesaggio endotico cursoriamente cumulate a significare la vastità dell'impresa. La rapida *percursio* della varietà topografica e la ripetizione dell'enunciato di fare – «he hastes, he hastes!» (494) – comprimono la missione nel giro di pochi versi e ne enfatizzano l'urgenza. L'assenza di significati oscuri e goticizzanti nei nomi conferma inoltre i privilegi del percorso raccomandato al bardo. Quanto alla destinazione di Bracy, la denominazione Tryermaine deriverebbe dal castello di Tradermayne, menzionato da Hutchinson nella solita *History of Cumberland* e geograficamente compatibile con la topologia del poemetto. Che il Tradermayne della topografia reale divenga, in *Christabel*, il finzionale Tryermaine, con sostituzione delle implicazioni mercantili (*trader*) a favore di suggestioni religiose (*trier*), è ulteriore conferma del rilievo attribuito all'isotopia cristiana e a quella sessuale.

Nell'insieme, comunque, i toponimi di *Christabel*, fra recidive di *infernalità* e smaccate riprese del gotico, determinano una precisa intonazione ambientale: dicono che l'energia demoniaca di cui la natura è pervasa si ridesta e inanimisce Geraldine affinché compia su Christabel ciò che supremi destinanti hanno disposto. Ma chi sono questi supremi? Intravedo, nel declassamento coleridgeano del demonico – un diavoletto scampanante anziché il possente Satana miltonico, i *magnalia* prometeici desublimizzati a vantaggio del gotico foldorico – un che di consentaneo e, al tempo stesso, di antitetico alla poetica promossa da Chateaubriand nel capitolo del *Genie du Christianisme* dedicato al meraviglioso e al soprannaturale nell'ambito della poesia. Per Chateaubriand, che scrisse il suo saggio in Inghilterra più o meno mentre Coleridge lavorava a *Christabel*, l'«energie du mal»,<sup>45</sup> incarnata da Satana nella versione superardente di Milton, è mera distruzione e caos. Solo Dio può impugnare i fulmini cosmogonici. Al più, quindi, è poeticamente lecito che demoni di seconda schiera causino piccoli incidenti e rendano la natura sinistra, mai che il Male la proni con sconvulsi cosmici. Ora, in *Christabel* il sublime è, in apparenza, come direbbe Chateaubriand, per l'appunto declassato a magia e Satana ridotto a un figuro grottescamente ghignante. Per di più, suprema incarnazione del Male è una donna. Ma per Coleridge, diversamente da Chateaubriand, il male non perde fascino ed energia perché procede da demoni di second'ordine e dal soprannaturale femminile, anziché dall'epos maschile o da un Satana titanicamente guerreggiante. L'abisso che Cole-

45 FRANÇOIS-RENÉ DE CHATEAUBRIAND, *Genie du Christianisme ou Beautés de La Religion Chrétienne*, in *Œuvres complètes* 3, Paris, Didot, 1839, p. 119.

ridge esplora non è meno vasto del cosmo miltoniano. È lo sconfinato spazio dell'interiorità, la notte in noi presente alla cui definizione contribuiscono, sì, agenti esterni, mere *macchine poetiche* (ancora Chateaubriand), quali l'esuberanza di un demoniuccio sacrestanizzato o il *décor* ostentatamente trivialletterario della topografia. Ma il demoniaco coleridgeano è un attrattore funzionale proprio in quanto incorporato alla donna come divino o corrotto mistero, che Coleridge e i romantici collocavano volentieri in contesti soprannaturali o esotici – classici, persiani o hindu – quale ipostasi di energia distruttiva o creativa.<sup>46</sup>

## 5 LA LOGICA PROTESICA: OSSIMORI, DUPLICITÀ, CONTAMINAZIONI

Secondo il più gotico dei clichés, il poemetto si apre su un castello a mezzanotte: l'ora delle trasformazioni magiche, l'ora solenne, la definisce Lessing. Una situazione molto simile, per citare un archetipo del gotico, a quella descritta da Matthew Lewis nel suo *Monk*. In Lewis, come in Coleridge, l'orologio che batte le ore, il latrare dei cani e lo stridulo verso di un gufo femmina a mezzanotte preannunciano l'arrivo al castello del barone di uno «Stranger of distinction», una nobile presenza estranea, rispettivamente il padre di donna Agnes nel romanzo e Geraldine nel poema. Anche la collocazione stagionale degli eventi, maggio o nel mese «before the month of May» (21), è analoga. Persino la suora sanguinante di Lewis, in quanto figura fantasmatica aggirantesi nel castello, è tipologicamente omologa alla spettrale Lady di *Christabel*:

The fifth of *May* arrived, a period by me never to be forgotten! Before the Clock *struck twelve*, I betook myself to the scene of action. Theodore followed me on horseback. I concealed the Carriage in a spacious Cavern of the Hill, on whose brow *the Castle* was situated: This Cavern was of considerable depth, and among the peasants was known by the name of Lindenberg Hole. *The night was calm and beautiful*: The *Moonbeams* fell upon the *antient Towers of the Castle*, and shed upon their summits a silver light. All was *still* around me: Nothing was to be heard except the night breeze sighing among the leaves, the *distant barking of Village Dogs*, or the *Owl who had established herself in a nook* of the deserted Eastern Turret. I heard her melancholy shriek, and looked upwards. She sat upon the ride of a window, which I recognized to be that of the haunted Room. This brought to my remembrance the story of *the Bleeding Nun*, and I sighed while I reflected on the influence of superstition and weakness of human reason. Suddenly I heard a faint chorus steal upon the silence of the night.

«What can occasion that noise, Theodore?».

46 Sull'argomento cfr. ELISA BESHRO-BONDAR, *Oriental Mysticism and Human Form Divine*, in *Women, Epic, and Transition in British Romanticism*, Lanham (MD), University of Delaware Press, 2011, pp. 123-135, p. 173 e sgg., ANTONELLA RIEM NATALE, *The One Life: Coleridge and Hinduism*, Jaipur/New Delhi, Rawat Publisher, 2005. Oltre a *Christabel*, si vedano, per stare ai tipi coleridgeani, la fanciulla abissina di *Kubla Khan*, *Death-in-Life* e il suo controtipo nella *Rime*.

«*A Stranger of distinction*», replied He, «passed through the Village today in his way to the Castle: He is reported to be the Father of Donna Agnes. Doubtless, the Baron has given an entertainment to celebrate his arrival».<sup>47</sup>

Coleridge ovviamente conosceva attualizzazioni ulteriori dei *topoi* quasi didascalicamente concentrati in questo passo e basterebbe l'*incipit* dell'*Amleto* shakespeariano per estendere immediatamente la rete delle possibili co-referenze. Non è tuttavia improbabile che la sintomatologia gotica, perturbantemente femminile, che pervade l'attacco di *Christabel* discenda per via diretta proprio dal *Monk*, di cui Coleridge aveva scritto, sulla *Critical Review*, nel febbraio del 1797.

La fitta presenza animale che si registra nella prima strofa di *Christabel* – gufi, gallo, mastino – stende comunque una rete di sensori che annuncia l'imminente irruzione dello ierofanico nell'assopito mondo degli uomini. Mentre il castello dorme, il sonno della ragione genera mostri e spettri protettivi. L'istinto animale, per connaturata sensibilità al pre-logico, ne indovina la presenza. Ogni notte, alla stessa ora, il mastino fiuta l'incombe soprannaturale della defunta signora del castello, morta dando alla luce *Christabel*, la cui esistenza è quindi ossimorica in radice, dacché origina dalla morte quanto dalla vita. Che si tratti di un mastino femmina e sdentato («toothless») è per più versi significativo. Ci dice intanto che la cagna è il logoro custode di istituzioni, come lei, in evidente decadenza: l'*ancien regime* cavalleresco e lo stantio *ordo familiaris*, vanamente presidiati dall'animale, dal fantasma della madre e dallo svingorito, dormiente *Leoline*. Introduce, inoltre, il motivo dell'ipersensibilità femminile, che, insieme al complementare istinto "naturale" dell'animale femmina, estende sull'immaginario testuale un'evidente *matria potestas*.

L'*incipit* anticipa snodi essenziali della trama e introduce la stilistica ossimorica che innerva l'intero poemetto. Il canto del gallo a mezzanotte, secondo la tradizione folklorica, preannuncia disgrazie. Secondo un'altra tradizione, evocata nell'*Amleto* shakespeariano, il canto dell'animale dovrebbe segnare il rientro degli spiriti nelle tombe, ma qui il verso giunge «drowsily» e gli spiriti imperversano. Da subito si moltiplicano inoltre i vicinati tra il luminoso e l'oscuro: il gufo, animale notturno, desta prematuramente il gallo, nunzio dell'alba. La notte è rischiarata da un grigio luore. Inversamente, la luce lunare è obnubilata. L'ossimoricità investe anche l'ambito delle dimensioni: la luna è piena, ma al contempo piccola.

Quanto a *Geraldine*, la doppiezza del biancovestito emissario delle tenebre è sottolineata anche tramite l'incongruenza fonica stabilita fra il significante "Geraldine" e le parole che imperfettamente rimano con esso. Il nome della fanciulla compare dieci volte a fine verso, sempre in *eye rhyme*, e quindi in "falsa rima", con lemmi contenenti il suono [ai]: «line», «Leoline» (tre volte), «divine» (due volte), «wine», «recline» e «pine». Più che di «wrenched mispronunciation»,<sup>48</sup> come si esprime Mays, parlerei

47 MATTHEW GREGORY LEWIS, *The Monk: A Romance*, London, Routledge e Kegan Paul, 1907, p. 147, corsivi miei.

48 J.C.C. MAYS, *Contemplation in Coleridge's Poetry*, in *Coleridge and Contemplation*, a cura di PETER CHEYNE, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 19-34, p. 28. Stando all'interpretazione comune, infatti, Coleridge avrebbe letto *Geraldine* in perfetta rima con «divine», con alterazione della pronuncia standard

qui di sottile artificio atteso a rinforzare l'idea di alterità e doppiezza del personaggio. Come il significante "Geraldine" è, sul piano acustico, dissonante, "altro" rispetto alla parola a cui si accoppia nella rima per l'occhio, così la fanciulla demonica e dissimulatrice è ontologicamente altro rispetto al sembiante che ella palesa agli interlocutori. Vistose risultano infatti le differenze di *ethos* e *pragma* fra Geraldine e Christabel, specialmente per quanto concerne il *pudere* e il *coire*. Christabel costruisce i propri comportamenti secondo le modalità dell'essere, Geraldine secondo quelle del sembrare. Nel varcare il confine posto dalla quercia, Christabel ad esempio incrocia le braccia sotto il mantello come a proteggere la propria innocenza: «She folded her arms beneath her cloak» (55). Allorché si presenta a Leoline, incarnazione dell'istanza superegoica, Geraldine compie un gesto analogo ma di significato opposto, nascondendo il marchio della vergogna con moto che vuol sembrare pudico: «And folded her arms across her chest» (579). Nel sogno di Bracy, inoltre, Christabel è la colomba innocente, mentre, poco dopo, Geraldine subdolamente si adopera per apparire tale agli occhi di Leoline. La lotta fra il serpente e la colomba intratestualmente evoca comunque l'amplesso fra le due fanciulle. Sul piano intertestuale, richiama invece il passo evangelico in cui al cristiano si raccomandano l'astuzia del serpente e il candore della colomba.<sup>49</sup> Il nodo di lussuria e di orrore che stringe Geraldine a Christabel, con giunzione fra energia dell'esperienza (il serpente, la donna fallica) e candore psicognostico (la colomba), è dunque figura della tensione in cui si dibatte la perfezionanda anima cristiana. Ovvero, ciò che per il radicale Coleridge era lo stesso, rinvia all'intreccio-conflitto fra l'amicizia universale preconizzata dal poeta e, non meno urgenti, le esigenze antropoietiche della rivoluzione morale e politica.

Prima della giunzione ierogamica, ognuna delle due fanciulle è insomma il *dividuum* che abbisogna del suo opposto per giungere a coindividualità. Nel bosco, la Christabel citeriore innalza preghiere ai piedi di un albero, un simbolo naturale, un *axis mundi* che collega la terra al cielo. In risposta alle sue preghiere, riceve Geraldine, energia che proviene dal profondo. Simmetricamente, nella torre – simbolo verticale, come la quercia, ma ad esso antitetico in quanto segno dell'orgogliosa e sfibrata cultura cristiano-cavalleresca – l'oscura lady sfida i superni con una cerimonia empia, di valenza opposta alle timorate implorazioni di Christabel, al fine ultimo di corroborarne il sangue. In seguito, i comportamenti di Christabel assumeranno tratti sibilanti e serpentinati («hissing») ed il suo mondo, infantile e fiabesco, si connoterà di inquietanti movenze ofidiche («sweet recoil», 672).

del nome secondo una procedura del tutto normale nelle ballate. Cfr., ad es., BRUCE L. LILES, *Linguistics and the English Language: A Transformational Approach*, Palisades (CA), Goodyear Publishing Company, 1972, p. 242.

49 «Behold, I send you forth as sheep in the midst of wolves: be ye therefore wise as serpents, and harmless as doves», Mt 10, 16, *King James Version*.

## 6 PROCESSO IRACONDO E TRASPOSIZIONE ROMANTICA

«...[T]he Impetites or Zöopathic Impulses of Rage and Fear are the materials, as it were, out of which the theory of the PASSIONS is to be built».

S.T. COLERIDGE, *On the Passions*.

In *Christabel* trovano espressione cinque diversi tipi di rabbia o passioni parasinonimiche: la collera suscitata in Leoline da Roland, ovvero, in termini aristotelici, l'ira del *chalepos*,<sup>50</sup> colui che si adonta per le ragioni sbagliate e permane irato per troppo tempo; l'ira apparentemente giusta, *saeva indignatio*, di Leoline, nei confronti dei guerrieri che hanno usato violenza a Geraldine; la collera di Leoline nei confronti di Christabel, tipica dell'*orgilos*, colui che si adira subito e con le persone sbagliate. Prossima all'*ira pythonissae* è poi la furente repulsione della madre fantasma di Christabel da parte di Geraldine, che però potremmo anche assomigliare a un moto di spavalda sottoscrizione del proprio destino ad opera della strega. Infine, causata da eccesso d'amore nei confronti del figlio, vi è la collera genitoriale del poeta (*parentis ira*), di cui riferisce la *Conclusion to Part II* (*impetus sine assensu mentis*).

Entro l'isotopia della rabbia, l'episodio più significativo è comunque quello che vede riuniti i tre personaggi cardine del poemetto: Leoline, Geraldine e Christabel. Leoline s'indigna per l'oltraggio patito dalla fanciulla e, appresane la casata, in un *fiat* dimentica l'antico risentimento nei confronti di Lord Roland. Non si tratta, a ben vedere, di saggio ravvedimento. La sua impetuosa reazione è semmai causata da accecamento iroso e orgoglio di casta: Nussbaum la chiamerebbe rabbia di status.<sup>51</sup> Geraldine, la fascinatrice ofidica, replica sull'antico cavaliere l'inganno esercitato ai danni del giovane Leoline dalle altrettanto serpentine «whispering tongues» (409) che, ai tempi della sua amicizia con Roland, avevano avvelenato la verità. Leoline soccorre Geraldine senza esitazioni in ossequio al codice cavalleresco: all'ospite e alla dama in ambasce si devono servizio e deferenza. Egli è vittima di quello che Friedrich Schlegel, nella *Filosofia della storia*, chiamava l'orgoglio cavalleresco abbandonato a se stesso, non temperato da un principio superiore, né tradotto nello spirito e negli affari del mondo. Anche le successive deliberazioni del barone rispondono alla più vacua imagogia cortese. L'irato Leoline giura vendetta sulle piaghe di Cristo, ma, in realtà, l'energia che muove l'intera vicenda promana dalle oscure piaghe di Geraldine. Con tanto di pompa araldica, egli denuncia universalmente l'onta dei violentatori e immagina strategie rimediali che prevedono tornei e giostre. Si comporta, insomma, da animoso cavaliere piuttosto che da avveduto governatore di terre e passioni, facendo prevalere valori superterritoriali propri del *miles christianus*, quali onore e lealtà, rispetto al senso di responsabilità politica nei confronti della sua signoria e del castello o, magari, l'obbligo parentale di salvaguardare l'incolumità di Christabel.

<sup>50</sup> REMO BODEI, *Ira. La passione furente*, Bologna, il Mulino, 2010, p. 57. Per un inquadramento dell'ira nell'ambito della produzione poetica di Coleridge, pur senza affondi su *Christabel*, cfr. ANDREW M. STAUFFER, *Anger, Revolution, and Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

<sup>51</sup> MARTHA NUSSBAUM, *Anger and Forgiveness: Resentment, Generosity, and Justice*, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 5.

L'ineffettualità di Leoline come custode del castello e della figlia è rimarcata dal più volte evocato simbolo dello scudo inutile. Mentre Geraldine – “colei che regna con la lancia”, la *trier* che tenta e penetra – impunemente viola la dimora di Langdale, lo scudo di Leoline langue infatti chiuso in una nicchia appesa alle mura del castello. Malgrado un *Leitmotiv* poetico ne auspichi ripetutamente l'utilizzo («Jesu, Maria, shield her well!», 54, 582, «O shield her! shield sweet Christabel!», 252), l'usbergo assolve ormai una funzione puramente ornamentale e vanamente rimemoratrice di spenti prestiggi. Il contagio fisico e metafisico di Geraldine si propaga ovunque. Con artifici melliflui, ella induce Leoline a biasimare ingiustamente la figlia, che in apparenza gli manca di rispetto: *per iram justitia relinquitur*. Da soggetto fatuamente appassionato, Leoline smarrisce ogni capacità di giudizio: *per iram sapientia perditur*. O, come recita il passo, «to be wroth with one we love» (412) provoca «madness in the brain» (413). L'anziano barone si commuove fino alle lacrime, gli occhi gli roteano fiammeggianti: i consueti correlati somatici dell'ira. Con iperbole patemica abbraccia Geraldine, ma fraintende completamente la situazione. Legge il sogno di Bracy come se i serpenti fossero i cavalieri violentatori («their reptile souls», 442) e Geraldine la colomba vittima dell'aggressione, non avvedendosi che l'ingannatore ofidico è in realtà una Tryermaine, i cui sguardi serpentinati non sfuggono invece a Christabel. Per la seconda volta, la stirpe della rabbia tenta e induce in errore l'orgogliosa stirpe del leone.

Il personaggio iracondo per eccellenza è dunque Leoline. Da cavaliere, egli s'indigna a causa degli oltraggi subiti dalla donna serpente che confonde con una celeste donzella; come padre collerico, fa torto a una figlia avveduta; come amico, travisa l'amico ripagandone la fedeltà con sdegno e acrimonia. Il barone, in effetti, è un alieno epistemico e deontico che, al di là del contesto medievale in cui è iscritta la vicenda narrativa, sul piano simbolico rappresenta l'*ancien regime* dell'Europa pre-rivoluzionaria moderna. Come scrive nel 1790 Edmund Burke, in quegli anni si avverte infatti, con sanguinosa evidenza, che «the age of chivalry is gone». <sup>52</sup> La rivoluzione francese ha segnato la fine del potere aristocratico e del codice cavalleresco che per secoli ne ha espresso l'etica. Coleridge, il meno equestre degli uomini, secondo un'autodefinizione del poeta cara a Borges, <sup>53</sup> in quella fase storica condivide il disprezzo per l'aristocrazia al punto di equiparare la classe nobiliare alla lebbra (*Effusion 10, to Earl Stanhope*). Non esita, anzi, a dare apertamente voce alla collera rivoluzionaria con un'esaltazione a tratti religiosa (*Religious Musings, The Destiny of Nations*). <sup>54</sup> Nell'ira che ciecamente scuote Leoline, egli rappresenta invece le stanche velleità e le passioni antistoriche, sterili, a meta inibita, proprie di un ceto sociale,

52 EDMUND BURKE, *Reflections on the Revolution in France*, New Haven e London, Yale University Press, 2003, p. 65.

53 JORGE LUIS BORGES, *Lezione 13*, in *La biblioteca inglese. Lezioni sulla letteratura*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 155-165, p. 157.

54 Come osserva Mays, «The naked expression of anger is less common in Coleridge's poetry than that of the many versions of fear, but it provides the motivation for his most powerful political statements» (J.C.C. MAYS, *Coleridge's Experimental Poetics*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013, p. 137). E MORTON D. PALEY, *Coleridge, in Apocalypse and Millennium in English Romantic Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1999, pp. 92-153, p. 92: «In 'Preternatural Agency' [titolazione antecedente di *The Destiny of Nations*] Coleridge pours apocalyptic wrath upon England's war against Revolutionary France and hints at a millennial future to follow what is regarded as the Revolution's inevitable victory».

di un intero mondo, mentre precipitano incontro al tramonto. Non a caso le giornate del castello, un cupo «world of death» (333), per ordine di Leoline, sono regolarmente aperte dal lugubre rintocco di una campana a morto.

## 7 SPECULARITÀ E RICURSIVITÀ. DUPLICE INTERPRETAZIONE DEL FARE

*Christabel* è un'opera riconosciuta incompleta dall'autore come dai suoi destinatari. A causa della sua eterogeneità, Harold Bloom l'ha interpretata come una congerie di testi autonomi piuttosto che come un singolo frammento.<sup>55</sup> La si può tuttavia leggere anche come un'opera infinita, che idealmente si protrae *ad libitum* o si interrompe arbitrariamente, senza nocumento alcuno, ad un qualunque stadio di fattura, attuale o ulteriore. Vi dirompe infatti una logica protesica e ricursiva, che nell'insieme può ben prescindere dalla sintesi dialettica. Tale logica è confermata dalla forma meccanica dell'opera-frammento, che presenta lo schema ripetitivo della simploche (a, b, a, b): Parte I-conclusione, Parte II-conclusione. Struttura alla quale sostanzialmente corrisponde l'altrettanto speculare alternanza tra il carattere drammatico-narrativo delle *Parts* (dialogismo io-tu, narrazione in terza persona di eventi e azioni) e la micrografia delle *Conclusions* (monologismo lirico, assenza di dialoghi, focus su un singolo episodio o tema: rispettivamente il confronto fra la *Christabel* prima del sortilegio e la *Christabel* post-incantesimo nella conclusione I; le riflessioni del locutore-autore su ira e indulgenza genitoriale nella conclusione II). A livello timbrico, sempre con logica simplochica, le *Parts* sono inoltre connotate in senso prevalentemente gotico-demoniaco, mentre le *Conclusions* risultano caratterizzate da una poetica più luminosa e leggera. Si tratta insomma di una struttura a specchio, che rinforza, a livello formale, l'idea di conflitto fra stasi ed energia, doppiezza e coindivualità alla base del poemetto.

Le *Conclusions* effettivamente guardano indietro, non in forma di commento o autointerpretazione di passi poetati, ma come amplificazione e messa a fuoco di motivi ed episodi contenuti nelle rispettive *Parts*, confermando in tal modo la ricorsività incantatoria del testo. Per riprendere una definizione di immaginazione e interpretazione poetica contenuta nella *Biographia Literaria*, i versi delle conclusioni descrivono anse serpentine, «the motion of a serpent»,<sup>56</sup> che, con uno «sweet recoil» (672), una «dolce ripercussione»<sup>57</sup> – ma sottesa è l'idea del riavvolgersi in spire, con richiamo del serpentino «coiled» (550) – riportano a temi già poetati e rilanciano i piaceri ipnotici della ripetitività antilineare, cui alludono anche le iterate situazioni di trance, sogno, atemporalità, assenza di vento e stasi della vita animale e naturale. Entro il testo si instaura in questo

55 HAROLD BLOOM, *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry*, New York, Cornell University Press, 1971, p. 212.

56 COLERIDGE, *Biographia Literaria*, cit., II, p. 14.

57 Così traduce Pagnini (SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, *Christabel*, in *I poemi demoniaci*, a cura di MARCELLO PAGNINI, Firenze, Giunti, 1996, p. 87).

modo una continuità tra il biologico-naturale e il poetico-spirituale che è sin troppo facile definire, con Coleridge, organicistica.<sup>58</sup>

Tra i fatti di ricorsività adibiti nella *Conclusion to Part II*, emergono i motivi e i modi narrativi del fiabesco e del demoniaco, ri-prodotti nel consueto regime fusionale. Il fiabesco ritorna rappresentato dal fanciullo-elfo («elf», «Fairy»), danzante e canoro, che, dopo quelle di Christabel, Geraldine e Bracy, produce l'ennesima «vision». Il fatato è la terza immagine infantile prodotta dal *ductus* poetico che, ri-avvolgendosi su sé stesso, arpeggia ulteriormente sulla cellula tematica. Per Coleridge, che, in quanto padre, valutò seriamente di applicare la pedagogia rousseauiana, Hartley bambino è un figlio della natura, «a thing» (593), come la Geraldine simbolicamente appena nata nella foresta, ed un analogo della Christabel *infant* (318). Il rubizzo delle guance di Hartley, che co-rimanda alla foglia rossa sospesa al ramo di quercia e alla «blushing cheek» (575) dell'ingannatrice Geraldine, unisce però innocenza naturale e artificio sovrumano. Il demoniaco, legato alla donna serpente, è invece evocato dalle movenze ofidiche attribuite al linguaggio emotivo. Anche in questo caso, la componente demoniaca contagia un co-testo timicamente positivo: «Perhaps 'tis tender too and pretty / At each wild word to feel within / A sweet recoil of love and pity» (670-72). Il linguaggio poetico costringe dunque sotto uno stesso giogo pensieri dissonanti, innocenza ed esperienza, fiabesco e gotico, ira e compassione, eros e filia: «Perhaps 'tis pretty to force together / Thoughts so all unlike each other» (666-67).

A livello formale, ribadisco, l'idea di contaminazione ossimorica interessa anzitutto gli opposti principi di sinuosità serpentina e fissità speculare. Il serpentino innerva intanto la sagoma del testo, il cui profilo, disordinato dalla *varietas* metricologica, è di per sé vagamente anguiforme. Tra i fatti di retorica serpentina, segnalo poi i numerosi «And» incoativi, che digradano in versi spesso consecutivi rilanciando il *ductus*, apparentemente esausto in clausola, con guizzi spirali prodotti all'inizio del verso successivo. Spirali-formi anche le anadiplosi: «Nay! / Nay» (483-484), «What sees she there? / There she sees a damsel bright» (57-58), «trim / She trimmed» (185-186), «All in the middle of the gate; / The gate that was ironed» (127-128). Ovviamente gli *enjambements* e, sempre con semplificazione minima, le iterazioni di parole che cadono di verso in verso, identiche o etimologicamente correlate: «mastiff», «lamp», «palfrey», «carved» / «carver» ecc.

Di segno opposto, ma paradossalmente concomitante alla retorica serpentina, è poi la stilizzazione speculare, che si traduce in reduplicazioni rigide e figurità statiche, a rinforzo, dicevo, dei concetti di trance ipnotica e immoto rispecchiamento di coindividualità. Numerosissime le anafore, le rime interne e le epanalessi. Fenomeno, questo dei richiami complanari, che spesso produce parallelismi e partizioni del verso in emistichi speculari: «She stole along, she nothing spoke» (30). «The brands were flat, the brands were dying» (156). A volte la ripetizione interessa versi interi, come il succitato «Jesu, Maria, shield her well!», vero accenno di *refrain* ballatesco. La dualità riguarda anche le dittologie sinonimiche e parasinonimiche: «Ever and aye, by shine and shower» (11),

<sup>58</sup> Sulla giunzione organica di poetico (metrico), biologico e filosofico in *Christabel*, si veda EWAN JAMES JONES, *Some Transition, the Nature of the Imagery or Passion: Rhythm and Affect in Christabel*, in *Coleridge and the Philosophy of Poetic Form*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 56-106.

«might and main» (131), «safe and free» (121, 503), «faint and sweet» (72, 77). E le ditologie congelate: «within and without» (128). Ancor più funzionale a stabilire la fissità ipnotica è poi l'*envelope*, ripetizione di versi o coppie di versi a inizio e fine stanza: «So free from danger, free from fear, / They crossed the court: right glad they were» (135-36, 143-44); e, con analoga funzione contenitiva, l'epifora in versi che cadono a inizio e fine strofa: «answer meet» (71, 78). Ma, per quanto attiene all'aspetto ipnotico, lo stilema più diffuso è senza dubbio il distico, che perpetua rimiticamente l'idea di rispecchiamento.

A questo incontro-scontro fra *forma formata* e *forma formans*, si direbbe con Coleridge, compartecipa il ritmo poetico. Impossibile, dato il diversificazionismo stilistico del poemetto, ricondurre *ad unum* la sua varietà metrica. Ma, assieme alla regolarità tetracentuativa, il tratto metricologicamente più marcato del testo è il passo giambico, spesso tumultuoso e incalzante: espressione erotodinamica di energia infera. Mi limito perciò a sottolineare il *foregrounding* di alcuni eventi chiave mediante versi fuori rima. L'infrazione della regolarità rimitica attira l'attenzione su circostanze di assoluto rilievo quali la ierofania di Geraldine («What sees she there?», 57, verso isolato che conclude una stanza di cinque versi, di cui i quattro precedenti, più lunghi e ciascuno di estensione diversa, rimano a coppie), l'ingresso di Geraldine nella stanza nuziale («And now doth Geraldine press down», 173, ma qui, come altrove, la flebile allitterazione-asonanza omoversale fra «doth» e «down» e quella intervesale fra «door» e «down» surrogano la rima), e, soprattutto, l'esibizione delle nudità di Geraldine: «Dropt to her feet, and full in view» (251).

Il poemetto adibisce dunque forme e modi narrativi opposti. È al contempo poesia ingenua, espressione dell'infanzia e del mondo ferico, dono naturalmente devoluto all'innocenza («That always finds, and never seeks», 659), e poesia sentimentale-demoniaca, di casa nel mondo del peccato, dove i *trier of men* suscitano ira e dolore («rage and pain», 638, 676). La poesia ingenua dice l'indicibile in forme incerte e asintotiche, simili al balbettio infantile: «To mutter and mock a broken charm. / To dally with wrong that does no harm» (668-69). È un'esile contromalia all'incantesimo di Geraldine. Non scongiura i nefasti della stirpe caina, ma induce a riconsiderare il male nell'alveo della natura, da cui Geraldine, la rousseauiana *fille de la nature* precocemente corrotta dai cavalieri, parimenti promana. Nel mondo decaduto dell'esperienza, d'altronde, le passioni contrastanti ed il conflitto cuore-mente producono vertigini («giddiness») e inducono ai comportamenti espressivi propri del costume comune. Gli uomini decaduti ritengono peccaminosa la *libido* e la relegano nell'inconscio. Per loro, l'ira è inoltre una passione triste e sterile. Se la poesia non rinnova l'esistenza e il tempo pubblico con il sentimento dell'infanzia e, soprattutto, non incanala l'energia demoniaca scaturita direttamente dal ventre della natura, «sorrow and shame» (674) rimangono i soli esiti possibili. Transvalutata dalla poesia, anche la rabbia parentale, motivo che connota le diadi Leoline/Christabel e Coleridge/Hartley, può invece essere reinterpretata, nella *Conclusion to Part II*, come eccesso d'amore, amore accresciuto da un surplus di energia oscura, ma convertibile all'*ethos*: «Must needs express his love's excess / With words of unmeant bitterness» (664-65). Il Coleridge della *Conclusion to Part II* sembra insomma andare oltre il ribellismo apocalittico degli anni Novanta (*Religious Musings* ecc.) e, in genere, deflettere dallo

schema descritto da Abrams e Peter Sloterdijk secondo cui i romantici avrebbero coltivato «l'estetica dell'eccesso» in senso esclusivamente prometeico, al fine di emanciparsi dalla tutela divina e indurre i subalterni a sfogare eversivamente la propria rabbia sociale fino ad anticipare nella storia l'esito del giorno del giudizio.<sup>59</sup> L'eccesso timico di cui si rende protagonista il poeta di *Christabel* conduce semmai alla ricomposizione degli impeti disordinanti. L'*exemplum* di Coleridge che, dopo essersi adirato con il figlioletto, si rasserena e autoemenda, dimostra che la collera è in realtà legata alla filia: l'ira è un vettore di trasformazione sociale e personale in quanto mette in contatto gli uomini e li induce a rettificare la loro condotta.<sup>60</sup> È energia che, come il dinamismo demoniaco, si traduce infine in positività filogenetica.

Quale, allora, il lotmaniano segno dello scopo rimarcato nel finale del testo, o, se vogliamo sottolinearne il carattere di sinapsi aperta, quale il suo congedo provvisorio? È lecito concludere che, nella diacronia della composizione, il potenziale eversivo del poemetto sia venuto stemperandosi, esattamente come nel mondo della vita s'indubbia, o, per dirla con McGann, si privatizza il radicalismo politico-religioso del primo Coleridge?<sup>61</sup> A mio avviso, per quanto filogeneticamente produttiva, la filosofia di *Christabel* non suffraga il quietismo della religione amicale. Il poemetto inizia con un enunciato di stato: «'Tis», ma l'ultima parola del testo è «do», fare. Da una parte, questo *explicit* allude a un *fare* necessitato, dinamismo confusamente determinato dalle passioni contrastanti. Dall'altra, esprime il concetto romantico dell'autocreazione, energia che si evolve mediante inquiete autocorrezioni, procedendo dalla *libido* demoniaca e dalla collera, dai mondi possibili-impossibili del pre-vita e del *post-mortem*, dal sogno e dalla biofilia (le erbe selvatiche incorporate da Geraldine tramite il vino, poi trasmutato nel sangue di Christabel). L'ethos che ne scaturisce, si potrebbe allora concludere, non si modella sulla paternalistica ingiunzione del Salmo: «Adiratevi, ma senza peccare» (Sal 4,6). Gli è semmai più prossima una tumultuosa variante del pensiero luterano: «Pecca fortemente, ma più fortemente ama». Riconoscimento del fascino e della creatività del male. Energia che strenuamente lotta, generazione dopo generazione, per alterare l'inerzia della vita corporea e psichica nell'*oikos* e nella *polis*.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ABRAMS, M.H., *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York, Norton, 1971. (Citato a p. 223.)

ALEXANDER, MICHAEL, *Dim Religious Lights: The Lay, Christabel, and The Eve of St Agnes*, in *Medievalism: The Middle Ages in Modern England*, New Haven/London, Yale University Press, 2007, pp. 50-64. (Citato a p. 212.)

<sup>59</sup> PETER SLOTERDIJK, *Rage and Time: A Psychopolitical Investigation*, New York, Columbia University Press, 2012, p. 59; M.H. ABRAMS, *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York, Norton, 1971, p. 329 e sgg.

<sup>60</sup> Parafraza, qui, da vicino, BODEI, *Ira. La passione furente*, cit., p. 40.

<sup>61</sup> JEROME MCGANN, *The Romantic Ideology: A Critical Investigation*, Chicago e London, University of Chicago Press, 1983, pp. 24-26.

- BEER, JOHN, *Coleridge's Poetic Intelligence*, New York, Barnes & Noble, 1977. (Citato a p. 198.)
- BESHERO-BONDAR, ELISA, *Oriental Mysticism and Human Form Divine*, in *Women, Epic, and Transition in British Romanticism*, Lanham (MD), University of Delaware Press, 2011, pp. 123-135. (Citato a p. 215.)
- BLAKE, WILLIAM, *The Marriage of Heaven and Hell*, in *Collected Poems*, a cura di W.B. YEATS, London, Routledge, 2002, pp. 162-177. (Citato a p. 199.)
- BLOOM, HAROLD, *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry*, New York, Cornell University Press, 1971. (Citato a p. 220.)
- BODEI, REMO, *Ira. La passione furente*, Bologna, il Mulino, 2010. (Citato alle pp. 218, 223.)
- BORGES, JORGE LUIS, *Lezione 13*, in *La biblioteca inglese. Lezioni sulla letteratura*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 155-165. (Citato a p. 219.)
- BRAULT, GERARD J. (a cura di), *Song of Roland: An Analytical Edition. Volume I. Introduction and Commentary*, University Park e London, The Pennsylvania State University Press, 1978. (Citato a p. 204.)
- BURKE, EDMUND, *Reflections on the Revolution in France*, New Haven e London, Yale University Press, 2003. (Citato a p. 219.)
- CHATEAUBRIAND, FRANÇOIS-RENÉ DE, *Genie du Christianisme ou Beautés de La Religion Chrétienne*, in *Œuvres complètes 3*, Paris, Didot, 1839. (Citato a p. 214.)
- CHURMS, ELIZABETH STEPHANIE, *Coleridge and Curse*, in *Romanticism and Popular Magic: Poetry and Cultures of the Occult in the 1790s*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 165-214. (Citato a p. 211.)
- CLARKE, ADAM (a cura di), *The New Testament*, New York, J. Emory e B. Waugh, 1832. (Citato a p. 205.)
- CLIER-COLOMBANI, FRANÇOISE, *La fée Mélusine au Moyen Age: images, mythes et symbols*, Paris, Le Léopard d'or, 1991. (Citato a p. 206.)
- COBURN, KATHLEEN e MERTON CHRISTENSEN (a cura di), *The Notebooks of S.T. Coleridge IV 1819-1826*, London, Routledge e Kegan Paul, 1989. (Citato a p. 201.)
- COLERIDGE, SAMUEL TAYLOR, *Biographia Literaria*, a cura di JAMES ENGELL e W. JACKSON BATE, 2 voll., London, Routledge e Kegan Paul, 1983. (Citato alle pp. 198, 201, 202, 220.)
- *Christabel*, in *I poemi demoniaci*, a cura di MARCELLO PAGNINI, Firenze, Giunti, 1996. (Citato a p. 220.)
- *On the Constitution of the Church and State*, a cura di JOHN COLMER, London, Routledge e Kegan Paul, 1976. (Citato a p. 201.)
- DAVIDSON, GRAHAM, *Coleridge and the Bible*, in «The Coleridge Bulletin. The Journal of the Friends of Coleridge», xxiii n.s. (2004), pp. 63-82. (Citato a p. 203.)
- DELONG, ANNE, *Mesmerism, Medusa, and the Muse: The Romantic Discourse of Spontaneous Creativity*, Lanham (MD), Lexington Books, 2012. (Citato a p. 206.)
- ELIOT, T.S., *Baudelaire*, in *The Complete Prose of T.S. Eliot*, a cura di JASON HARDING e RONALD SCHUCHARD, London, Faber, 2015, vol. IV, pp. 155-167. (Citato a p. 200.)

- ENGELL, JAMES, *Coleridge and Contemplation: The Act*, in *Coleridge and Contemplation*, a cura di PETER CHEYNE, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 237-261. (Citato a p. 201.)
- GERBER, RICHARD, *Onomastic Symbolism in Coleridge's Christabel*, in *Studien zur englischen und amerikanischen Sprache und Literatur. Festschrift für Helmut Papajewski*, a cura di PAUL G. BUCHLOH, INGE LEIMBERG e HERBERT RAUTER, Neumünster, Karl Wachholtz Verlag, 1974, pp. 188-194. (Citato alle pp. 203, 204.)
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG, *The Prologue in Heaven*, in PERCY B. SHELLEY, *The Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*, a cura di THOMAS HUTCHINSON, London, Oxford University Press, 1960, pp. 740-753. (Citato a p. 200.)
- HANKS, PATRICK e FLAVIA HODGES (a cura di), *Dictionary of First Names*, New York/Oxford, Oxford University Press, 2003. (Citato a p. 205.)
- HARF-LANCNER, LAURENCE, *Morgana e Melusina. La nascita delle fate nel Medioevo*, Torino, Einaudi, 1989. (Citato alle pp. 206, 207.)
- JONES, EWAN JAMES, *Some Transition, the Nature of the Imagery or Passion: Rhythm and Affect in Christabel*, in *Coleridge and the Philosophy of Poetic Form*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, pp. 56-106. (Citato a p. 221.)
- LEADBETTER, GREGORY, *Coleridge and the Daemonic Imagination*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2012. (Citato a p. 210.)
- LEGOFF, JACQUES e EMMANUEL LE ROY LADURIE, *Méline maternelle et défricheuse*, in «Annales Économies, Sociétés, Civilisations», XXVI (1971), pp. 587-622. (Citato a p. 207.)
- LEOPARDI, GIACOMO, *Zibaldone scelto*, a cura di GIUSEPPE DE ROBERTIS, Milano, Rizzoli, 1937. (Citato a p. 207.)
- LEWIS, MATTHEW GREGORY, *The Monk: A Romance*, London, Routledge e Kegan Paul, 1907. (Citato a p. 216.)
- LILES, BRUCE L., *Linguistics and the English Language: A Transformational Approach*, Palisades (CA), Goodyear Publishing Company, 1972. (Citato a p. 217.)
- MAYS, J.C.C., *Coleridge's Experimental Poetics*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2013. (Citato a p. 219.)
- *Contemplation in Coleridge's Poetry*, in *Coleridge and Contemplation*, a cura di PETER CHEYNE, Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 19-34. (Citato a p. 216.)
- MCELDERRY JR, B.R., *Coleridge on Blake's Songs*, in «Modern Language Quarterly», IX/3 (1948), pp. 298-302. (Citato a p. 201.)
- MCGANN, JEROME, *Romantic Subjects and Iambic Laws: Episodes in the Early History of Contract Negotiations*, in «New Literary History», XLIX/4 (2018), pp. 597-615. (Citato a p. 197.)
- *The Romantic Ideology: A Critical Investigation*, Chicago e London, University of Chicago Press, 1983. (Citato a p. 223.)
- MCMALE, BRIAN, *Poetry Under Erasure, in Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*, a cura di EVA MÜLLER-ZETTELMAN e MARGARETE RUBIK, Amsterdam/New York, Rodopi, 2005, pp. 277-302. (Citato a p. 209.)

- MELANDRI, RAUL e CESARE SECCHI, *La fascinazione. Riflessioni psicoanalitiche*, Parma, Pratiche, 1994. (Citato alle pp. 206, 207, 209.)
- MILTON, JOHN, *Paradise Lost*, Oxford, Oxford University Press, 2005. (Citato a p. 200.)
- NETHERCOT, ARTHUR H., *The Road to Tryermaine: A Study of the History, Background, and Purposes of Coleridge's Christabel*, New York, Russell & Russell, 1962. (Citato alle pp. 203, 206.)
- NUSSBAUM, MARTHA, *Anger and Forgiveness: Resentment, Generosity, and Justice*, Oxford, Oxford University Press, 2016. (Citato a p. 218.)
- ORLANDO, FRANCESCO, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Torino, Einaudi, 2017. (Citato a p. 206.)
- PAGLIA, CAMILLE, *Christabel*, in *Samuel Taylor Coleridge*, a cura di HAROLD BLOOM, New York, Chelsea House, 1986, pp. 210-219. (Citato a p. 204.)
- PAGNINI, MARCELLO, *Introduzione*, in SAMUEL TAYLOR COLERIDGE, *I poemi demoniaci*, a cura di MARCELLO PAGNINI, Firenze, Giunti, 1996, pp. xi-lvii. (Citato a p. 199.)
- *Semiosi. Teoria ed ermeneutica del testo letterario*, Bologna, Il Mulino, 1988. (Citato a p. 199.)
- PALEY, MORTON D., *Coleridge*, in *Apocalypse and Millennium in English Romantic Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1999, pp. 92-153. (Citato a p. 219.)
- PETERFREUND, STUART, *Coleridge and the Problem of Evil*, in «ELH», LV/1 (1988), pp. 125-152. (Citato a p. 202.)
- RIEM NATALE, ANTONELLA, *L'intima visione. Frammenti dell'Uno nella poesia di Samuel Taylor Coleridge*, Udine, Campanotto, 1999. (Citato a p. 206.)
- *The One Life: Coleridge and Hinduism*, Jaipur/New Delhi, Rawat Publisher, 2005. (Citato a p. 215.)
- SAUNDERS, CORINNE, *Epilogue: Afterlives of Medieval English Poetry*, in *A Companion to Medieval Poetry*, a cura di CORINNE SAUNDERS, Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, pp. 647-659. (Citato a p. 206.)
- SEPPILLI, ANITA, *Poesia e magia*, Torino, Einaudi, 1971. (Citato a p. 208.)
- SHAKESPEARE, WILLIAM, *The Tragedy of King Richard the Second*, in *The Norton Shakespeare*, a cura di STEPHEN GREENBLATT, WALTER COHEN, JEAN E. HOWARD *et al.*, New York, Norton, 1977, pp. 903-1014. (Citato a p. 205.)
- SHELLEY, PERCY B., *A Defence of Poetry*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1965. (Citato a p. 199.)
- SLOTERDIJK, PETER, *Rage and Time: A Psychopolitical Investigation*, New York, Columbia University Press, 2012. (Citato a p. 223.)
- STAUFFER, ANDREW M., *Anger, Revolution, and Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005. (Citato a p. 218.)
- TAYLOR, ANYA, *Coleridge's Christabel and the Phantom Soul*, in «Studies in English Literature 1500-1900», XLII/4 (2002), pp. 707-730. (Citato a p. 210.)
- ULMER, WILLIAM A., *Christabel and the Origin of Evil*, in «Studies in Philology», CIV/3 (2007), pp. 376-407. (Citato alle pp. 202, 205.)

- YOUNG, EDWARD, *A Vindication of Providence: Or a True Estimate of Human Life, in Which the Passions Are*, London, Worrall, 1728. (Citato a p. 203.)
- ZUMTHOR, PAUL, *La misura del mondo. La rappresentazione dello spazio nel Medio Evo*, Bologna, Il Mulino, 1995. (Citato a p. 208.)



## PAROLE CHIAVE

Coleridge; *Christabel*; *Poemi demoniaci*; Romanticismo; Ira; Energia; Male; Fiaba melusina; Medievalismo; Onomastica.

## NOTIZIE DELL'AUTORE

Fausto Ciompi è professore associato, insegna Letteratura inglese e Letteratura inglese contemporanea presso il Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica (Università di Pisa). Membro fondatore dell'Associazione Studi Conradiani Italiani, co-dirige i periodici «Synergies» e «Soglie. Rivista Quadrimestrale di Poesia e Critica Letteraria». Si interessa di poesia moderna e contemporanea, letteratura postcoloniale e Modernismo. Ha scritto, fra l'altro, su John Donne, William Blake, John Clare, A.C. Swinburne, Matthew Arnold, Ted Hughes, Derek Walcott, Henry James, Joseph Conrad, Robert Louis Stevenson e V.S. Naipaul.

[fausto.ciompi@unipi.it](mailto:fausto.ciompi@unipi.it)

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

FAUSTO CIOMPI, S.T. *Coleridge: eros demoniaco e processo iracondo. Per l'interpretazione tipologica di Christabel*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XII (2019), pp. 197–227.

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.



## MASSE E PSEUDO-FOLKLORE DI VILLEGGIATURA (DA FONTI PIETROBURGHESI DI FINE XIX-INIZIO XX SEC.)

EMILIO MARI – *Università degli Studi Internazionali di Roma*

«La cultura di dacia era l'iterazione in scala ridotta della cultura russa in toto, con una caratteristica saliente, il gusto per la conversazione». Questa suggestione di D. Lichačëv si presta bene a sintetizzare le riflessioni proposte in questo studio: è possibile circoscrivere una specifica cultura orale prodotta dalla villeggiatura pre-rivoluzionaria? Esplorate storicamente attraverso lo sguardo dei cittadini, che ne offrirono un ampio spettro di rappresentazioni letterarie e paraletterarie, le località di villeggiatura svolsero un ruolo non meno importante nell'evoluzione del folklore in cultura di massa, contribuendo all'indebolimento dei confini fra elitario e popolare, favorendo l'incontro fra realtà socio-culturali diverse (villeggianti e "nativi"). L'interazione, ma spesso anche il conflitto fra queste culture, ugualmente desiderose di appropriarsi di un nuovo *byt*, si risolsero nella comparsa di un insieme di espressioni eterogenee, utili a comprendere i meccanismi di trasformazione del gusto delle masse, i legami fra arte popolare e svago, produzione e consumo culturale nella società russa pre-rivoluzionaria.

«The culture of dacha was the reduced-scale iteration of Russian culture in its entirety, with a salient feature, a taste for conversation». This suggestion of D. Likhachov lends itself well to summarising the reflections proposed in this study: is it possible to circumscribe a specific oral culture produced by the pre-revolutionary dacha? Historically explored through the eyes of the citizens, who offered a wide range of literary and paraliterary representations, dacha settlements played a role no less important in the development of folklore in mass culture, contributing to the weakening of the borders between the elitist and the popular, favouring the encounter between different socio-cultural realities (summer dwellers and "natives"). The interaction, but often also the conflict between these cultures, equally eager to appropriate a new *byt*, resulted in the appearance of a set of heterogeneous expressions, useful for understanding the mechanisms of transformation of the taste of the masses, the links between popular art and entertainment, cultural production and consumption in pre-revolutionary Russian society.

### I IL PAESANO DI PIETROBURGO<sup>1</sup>

Nelle città si aprono le prospettive di lunghe vie di pietra incassate fra edifici altissimi, piene di un pulviscolo di ogni colore e di strani rumori; uomini vi vivono in un modo che nessun essere naturale avrebbe mai sognato. [...] E il contadino se ne sta perplesso sul selciato, figura ridicola che nulla capisce e che da nessuno è capita: buona solo come personaggio da commedia e come colui che procura il pane a tale mondo.

O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente*.

C'è un filone nella prosa e nella pubblicistica pietroburghese, piuttosto in voga negli anni Quaranta dell'Ottocento, che ha ritratto con ironia i sogni e le sventure del "pro-

<sup>1</sup> «Se percorro le campagne, non vedo che oratori deserti, calvari capovolti. L'umanità, nel suo cammino, ha abbandonato queste stazioni, che esigevano un ritmo ben diverso da quello che conduce oggi» (L. Aragon, *Il paesano di Parigi*).

vinciale”<sup>2</sup> giunto e/o trasferitosi nella capitale in cerca di fortuna. Julie A. Buckler, nel suo libro *Mapping St. Petersburg*, ha analizzato questo vasto corpus di testi letterari e paraletterari – ne citiamo solo alcuni: *Bez vesti propavšij piita* (*Il poeta svanito nel nulla*, 1840) e *Žizn’ i pochoždenija Tichona Trostnikova* (*Vita e avventure di Tichon Trostnikov*, 1843-44) di N. Nekrasov; *Peterburgskij fel’etonist* (*Lo scrittore di feuilleton di Pietroburgo*, 1841) di I. Panaev; *Zapiski studenta* (*Appunti di uno studente*, 1841) di E. Grebënka; *Obyknoennaja istorija* (*Una storia comune*, 1847) di I. Gončarov<sup>3</sup> – opere interessanti perché, oltre a formare un *master plot* dai tratti riconoscibili (e riassumibili in termini propriari: le “prove” affrontate dall’eroe uscito dal “focolare” domestico e addentratosi nella “giungla” metropolitana), testimoniano da un punto di vista sociologico la nascita di un *middlebrow* letterario:

Many of the authors who contributed to the “provincial in Petersburg” master plot were members of an economically and socially disenfranchised group that appealed to literature for recourse. In making itself a central element in the “Petersburg Text of Russia literature”, this collectively authored story produces the cultural middle space whose very lack provides its narrative impetus.<sup>4</sup>

Meno canonizzata, dalla letteratura dell’epoca come dalla critica, è invece una figura per certi aspetti complementare alla prima: quella del contadino russo, del *mužik* alle prese con il fascino e le insidie della grande città. Ci troviamo in questo caso di fronte a un’altra categoria, ben più esigua, di testi: l’aspetto autobiografico evidenziato da Buckler, per ovvie ragioni – l’analfabetismo dei contadini e la difficoltà di accedere ad altri canali espressivi – è rintracciabile soprattutto all’interno del folklore cittadino e della cultura operaia tardo-ottocentesca.<sup>5</sup> A questa esigenza di rappresentazione e autorappresentazione risposero, ad esempio, gli stornelli di fabbrica (*častuški*), gli aneddoti (*anek-*

2 Indichiamo con *provincija* una realtà tipicamente urbana, non equivalente a *derevnja* (campagna): «Quella s’intenda per questa un territorio dove si pratica l’agricoltura, dove vivono i contadini e dove l’interesse principale è rivolto propriamente ai loro problemi, allora sarà impossibile identificare la campagna semplicemente con “provincia”, poiché si sarà di fronte a una realtà storico-sociale e a un fatto culturale più articolati» (ROSANNA CASARI, *Viaggio in provincia. La cultura della provincia russa nel XIX secolo*, Bergamo, Bergamo University Press, 2000, pp. 13-14).

3 Si vedano anche i più tardi *Dnevnik provinciala v Peterburge* (*Diario di un provinciale a Pietroburgo*, 1872) di M. Saltykov-Ščedrin; *Čerty iz žizni Pepko* (*Schizzi della vita di Pepko*, 1894) di D. Mamin-Sibirjak e *Istorija moego sovremennika* (*Storia di un mio contemporaneo*, 1906-22) di V. Korolenko. Come rileva G. Carpi, «l’andata in città può inserirsi nel quadro dei *Lebrjahre* di un giovane agiato, come nel caso di Bel’tov in *Di chi è la colpa?* (*Kto vinovat?*, 1845-46) di Herzen, o in quello di Aduev in *Una storia comune* (*Obyknoennaja istorija*, 1847) di Gončarov. In altri casi, essa può essere intrapresa in vista di progetti occupazionali o imprenditoriali, in genere fallimentari, come mostrano Mičulin in *Un affare intricato* (*Zaputannoe delo*, 1848) di Saltykov, il padre di Varen’ka in *Povera gente* (*Bednye ljudi*, 1846) di Dostoevskij e quello di Aleksej Dmitryč, eroe dell’omonima *povest’* di Družinin» (GUIDO CARPI, *Storia della letteratura russa. Da Pietro il Grande alla rivoluzione d’Ottobre*, Roma, Carocci, 2010, pp. 411-412).

4 JULIE A. BUCKLER, *Mapping St. Petersburg: Imperial Text and Cityshape*, Princeton, Princeton University Press, 2005, p. 196.

5 Cfr. EMILIO MARI, *Fra il rurale e l’urbano. Paesaggio e cultura popolare a Pietroburgo, 1830-1917*, Roma, UniversItalia, 2018.

doty) o i libretti *lubok*,<sup>6</sup> attraverso i quali le vecchie classi rurali, pur se in modo indiretto, raccontarono la propria concreta esperienza di migrazione e rinegoziazione di identità culturale:

[queste storie] non erano scritte da comuni operai o contadini, ma le testimonianze in nostro possesso ci spingono a pensare che molti degli autori fossero di origine contadina e che la loro infanzia e la loro adolescenza si svolse all'interno delle classi più umili della società. [...] Gli autori *lubok* erano perfettamente consapevoli della loro posizione marginale nel mondo letterario, ma essi affermavano anche di rivolgersi al grosso pubblico e di parlare a suo nome.<sup>7</sup>

Ma esiste anche un genere ulteriore di opere e di autori che, quasi in risposta alla visione “dal basso” proposta dai componimenti orali e dalla letteratura *lubok*, mostrarono l'inurbamento e l'acculturazione dei contadini da un'altra prospettiva, socialmente più elevata, e in un contesto geo-culturale diverso (benché non lontano) da quello abituale dei bassifondi della capitale. Prendiamo le mosse proprio da questi testi, poiché permettono di introdurre alcune considerazioni sul “folklore” (o pseudo-folklore, *Kitsch*) di villeggiatura, oggetto di questo studio.<sup>8</sup>

Sebbene già Puškin avesse ambientato alcuni suoi frammenti nelle ville fuori porta dell'aristocrazia petrina, di *dačnaja literatura* in senso proprio si può parlare solo a partire dagli anni Sessanta dell'Ottocento.<sup>9</sup> Sull'onda delle trasformazioni che investono in quegli anni il paesaggio periurbano e agrario (l'espansione della città, la costruzione delle ferrovie, la lottizzazione dei terreni nobiliari, l'apertura di parchi pubblici di attrazioni e di stazioni balneari, etc.),<sup>10</sup> la tradizione pietroburchese del bozzetto (*očerk*) fisiologico si rinnova anch'essa per abbracciare un più ampio e articolato spettro di problematiche. Non è più la semplice descrizione delle realtà marginali e degradate della città moderna

- 6 Smerciati nelle fiere di periferia e di campagna, i libretti *lubok* rappresentavano l'evoluzione in forma scritta dei quadretti popolari. Sul *lubok* come arte visiva nel XVIII sec. si rimanda a MARIA CHIARA PESENTI, *Narrare per immagini. La stampa popolare nella cultura russa del Settecento*, Bergamo, Bergamo University Press, 2002.
- 7 JEFFREY BROOKS, *Quando la Russia imparò a leggere. Alfabetizzazione e letteratura popolare, 1861-1917*, Bologna, il Mulino, 1992, pp. 130-131; JAMES VON GELDERN, *Life In-Between: Migration and Popular Culture in Late Imperial Russia*, in «The Russian Review», LV/3 (1996), pp. 365-383.
- 8 Non affronteremo per questa ragione (l'assenza di legami specifici con la pratica della villeggiatura e con i mutamenti del gusto popolare) opere come *Pereselency (Gli emigranti, 1855)* di D. Grigorovi e *Na zaraботkach (Ai lavori stagionali, 1891)* di N. Lejkin, pur certamente rilevanti per il tema del “paesano a Pietroburgo”.
- 9 Studio seminale su questo genere (o sotto-genere) peculiare della letteratura pietroburchese è l'articolo di PATRIZIA DEOTTO, *Peterburgskij dačnyj byt XIX v. kak fakt massovoj kul'tury*, in «Europa Orientalis», XVI/1 (1997), pp. 357-371. Seguono: PATRIZIA DEOTTO, *Iz gorodskoj grjazi na prirodu: gorod i dača*, in «Studia Litteraria Polono-Slavica», IV (1999), pp. 145-154; STEPHEN LOVELL, *Summerfolk: a History of the Dacha, 1710-2000*, New York, Cornell University Press, 2003; PATRIZIA DEOTTO, *Dačnaja tradicija v Serebrjanom veke, in Pietroburgo Capitale della cultura russa / Peterburg Stolica ruskoj kul'tury*, a cura di ANTONELLA D'AMELIA, Salerno, Europa orientalis, 2004, pp. 335-348; AL'BIN KONEČNYJ, *Peterburgskie dači*, in «Antropologičeskij forum», III (2005), pp. 444-474.
- 10 Cfr. IGOR' BOGDANOV, *Vokzaly Peterburga*, Sankt-Peterburg, Filologičeskij f-t SPbGU, 2004; OL'GA MALINOVA-TZIAFETA, *Iz goroda na daču. Sociokul'turnye faktory osvoenija dačnogo prostranstva vo-krug Peterburga (1860-1914)*, Sankt-Peterburg, Izd-vo Evropejskogo universiteta, 2013; SERGEJ GLEZEROV, *Peterburgskie okrestnosti. Byt i nnavy načala XX veka*, Moskva, Centrpoligraf, 2013.

ad attirare l'attenzione di autori e lettori in gran parte colti (spinti, questi ultimi, da un miscuglio di curiosità etnografica e anelito filantropico). La *dačnaja literatura* – e in ciò risiedono le ragioni del suo successo e della sua *massovost'* (la capacità di rivolgersi a un pubblico di massa) – poneva invece personaggi e lettori sullo stesso piano, suggerendone l'identificazione. Se le componenti più spiccatamente oleografiche perdevano attrattiva, erano adesso soprattutto l'umorismo da vaudeville, frivolo e malizioso, e la poetica del quotidiano a far leva sulla voglia di evasione e intrattenimento della nascente piccoloborghesia cittadina. Come in un "teatro" di maschere sociali – e la metafora scenica, come è noto, si presta bene a descrivere diversi aspetti del *byt* di villeggiatura<sup>11</sup> – gli eroi di Lejkin o di Ščeglov ricalcavano uomini e donne comuni, pietroburghesi in fuga dalla routine e alle prese con l'istaurarsi di nuovi rapporti fra lavoro e tempo libero, *budni* e *prazdniki*.

Entrando in dialogo con questa tradizione, che già alla fine degli anni Ottanta aveva fissato i suoi *topoi* narrativi e i suoi personaggi-tipo – il "marito di villeggiatura" (*dačnyj muž*)<sup>12</sup>, ad esempio, oppure la sua controparte romantica, il "Don Giovanni di villeggiatura" (*dačnyj Don Žuan*)<sup>13</sup> – il bozzetto *Dačnye pejzany* (*Paesani di villeggiatura*, 1887) di V. Michnevič sollevava una questione apparentemente ignorata dagli scrittori: qual era, ammesso che ve ne fosse uno, il punto di vista dei "nativi"?

Neo-slavofilo e studioso di tradizioni popolari, Michnevič poneva il problema nei termini suggeriti dal dibattito etnografico dell'epoca:<sup>14</sup> non diversamente dai villaggi più remoti, anche le località di villeggiatura erano depositarie di una memoria culturale messa a repentaglio dalla civilizzazione urbana. Nella maggior parte dei casi, infatti, esse erano sorte sulle ceneri di insediamenti contadini, e lo scenario prescelto da Michnevič, Pargolovo, parte dell'antica tenuta agricola dei conti Šuvalov, ora tagliata dalla ferrovia di Finlandia, non faceva in tal senso eccezione.<sup>15</sup>

L'intento polemico dell'autore emergeva già dal titolo: il gallicismo *pejzany*, in luogo dei più neutri *krest'jane* o *mužiki*, rievocava un fitto reticolo di rimandi letterari, Karamzin prima di tutti, con la sua rappresentazione bucolico-pastorale del mondo contadi-

11 DEOTTO, *Iz gorodskoj grjazi na prirodu: gorod i dača*, cit., p. 151.

12 La paternità di questa figura, resa poi proverbiale dall'atto unico čechoviano *Tragik ponevole* (*Tragico controvolgia*, 1889), è di I. Ščeglov, il quale l'anno prima aveva così intitolato una pièce e una raccolta di racconti. Propaggine di questo personaggio è il "treno dei mariti" che, secondo O. Löfgren, «funzionò in tutto il mondo delle dimore estive, fino a quando non venne sostituito nel rituale dell'andirivieni dall'auto di famiglia. [...] Nei ricordi delle dimore estive della prima metà del XX secolo emerge chiaramente il rituale del sabato sera con il padre di famiglia stressato che ritorna dalla città e si "rilassa" sulla veranda o in spiaggia al tramonto» (ORVAR LÖFGREN, *Storia delle vacanze*, Milano, Bruno Mondadori, 2001, p. 139). Una vignetta analoga, però in versione pietroburghese, è diffusa dalla rivista «Satirikon» nel 1908. Un marito di villeggiatura è sdraiato sull'amaca nel cortile della sua dacia, in pace con se stesso e in armonia con la "natura", ma a separarlo dalla fuliggine e dai grandi casamenti urbani c'è solo un esile steccato.

13 Vedi ad esempio la raccolta di prose al femminile *Dačnye Don-Žuany* (1889), pubblicata a Pietroburgo dalla scrittrice dilettante "Miss Flora". All'affermazione di questo personaggio contribuisce non poco il settimanale «Oskolki» diretto da Lejkin: il numero 26 (1911) è interamente dedicato ad esso.

14 Cfr. MARI, *Fra il rurale e l'urbano. Paesaggio e cultura popolare a Pietroburgo, 1830-1917*, cit., pp. 67-85; ROBERT A. ROTHSTEIN, *Death of the Folksong?*, in *Cultures in Flux. Lower-Class Values, Practices and Resistance in Late-Imperial Russia*, a cura di STEPHEN P. FRANK e MARK D. STEINBERG, Princeton, Princeton University Press, 1994, pp. 108-120.

15 Cfr. MICHAİL PYLJAËV, *Zabytoe prošloe okrestnosti Peterburga*, Sankt-Peterburg, Titul, 1994, pp. 257-262.

no.<sup>16</sup> Il lettore medio dell'epoca poteva dunque aspettarsi, sulla scia dei modelli proposti dalla *dačnaja literatura*, un idillio di vita campestre venato di umorismo. Ciò che Michnevič costruisce è piuttosto il suo rovesciamento. Già Dostoevskij, in un passo poco noto del suo articolo *G-n -bov i vopros ob iskusstve* (*Il sig. -bov e la questione dell'arte*, 1861), aveva connotato la figura del “paesano” come una degenerazione in chiave occidentale del buon *muzik* russo: «Non avete la più pallida idea dell'uomo russo. [...] Avete vestito in caffettani e *sarafan* russi degli svizzeri da operetta; sono paesani e paesane, non contadini!».<sup>17</sup> Il “paesano di Pietroburgo” ritratto da Michnevič non è altro che l'ulteriore evoluzione di questo stereotipo.<sup>18</sup> Si veste “alla cittadina” o, meglio, si impegna per corrispondere alla sua personale concezione di moda urbana, finendo il più delle volte per assumere pose comiche o grottesche; si vergogna delle sue origini e pretende di essere chiamato “cittadino”; non mostra più alcun legame con le tradizioni folkloriche, si sforza di esprimersi in modo forbito, libresco, ma dato che i suoi modelli sono raccolti dalla strada – le edizioni popolari della letteratura alta o, ancora più semplicemente, i suoi contatti frequenti con la cultura urbana, incarnata dai villeggianti giunti in massa dalla capitale – spesso la sua parlata sfocia in un turpiloquio di parole a lui stesso incomprensibili:

[...] dal punto di vista della vita quotidiana, della cultura e dell'economia il russo di Pargolovo ricorda ben poco il nostro agricoltore di stampo patriarcale, avendone perduto i buoni caratteri popolari distintivi. Egli non è più un contadino, un *muzik*, e si vergogna di questo epiteto, che utilizza come un'imprecazione, perché si considera un “uomo di città”, “istruito” e niente affatto un “campagnolo”, per l'amor di Dio!<sup>19</sup>

La maggioranza dei paesani di Pargolovo ha abbandonato del tutto le attività agricole, oppure si limita alla fienagione e a coltivare un orticello. Una moltitudine di campi è stata abbandonata e si è ricoperta d'erba. [...] Nei mesi di semina e di raccolto il contadino di Pargolovo ha un aspetto misero e caricaturale, con il suo completo grigio alla tedesca, la cravatta e il gilet, l'orologio da taschino, gli stivali col tacco alto in stile cittadino.<sup>20</sup>

Come la moralità degli “indigeni” – Michnevič ricorre più volte al lessico antropologico<sup>21</sup> – anche il paesaggio si è inaridito, rendendo Pargolovo più simile a una sperduta e triviale cittadina di provincia uscita dalla fantasia di un Gogol' o di un Saltykov-Ščedrin che non a un villaggio a poche verste dalla capitale. Questa “provincializzazione”, ovvero tendenza al mimetismo e all'inautenticità, non è un fatto nuovo per la letteratura pietroburghese. Nel bozzetto *Peterburgskaja storona* (1844) Grebënka aveva notato che

16 Cfr. MARIA LUISA DODERO COSTA, *La campagna nella letteratura russa tra 1700 e 1800*, in «Europa Orientalis», VII (1988), pp. 37-49.

17 FĚDOR DOSTOEVSKIJ, *G-n -bov i vopros ob iskusstve*, in *Sobranie sočinenij v 15 tt.* Leningrad, Nauka, 1988-1996, vol. IX, pp. 74-75.

18 Non è causale neanche l'ambientazione: Pargolovo era nota appunto come la Svizzera russa.

19 VLADIMIR MICHNEVIČ, *Dačnye pejzany*, in *Peterburgskoe leto*, Sankt-Peterburg, Tipogr. V. S. Balaševa, 1887, pp. 33-51, pp. 33-34.

20 *Ivi*, p. 36.

21 «I villeggianti più facoltosi, che avevano goduto delle bellezze della Svizzera di Pargolovo, si decisero a costruire abitazioni più comode, contro la volontà degli aborigeni locali» (*ivi*, p. 44).

la popolazione dell'isola, esclusa dalla vita mondana e dagli svaghi della capitale, tendeva a imitarne gli usi, i costumi e persino le architetture (cfr., ad esempio, la descrizione del giardinetto con fontane, costruito dal proprietario sulla falsariga del parco di Petergof, o quella del *derevjannyj gostinyj dvor*, più simile a una fatiscante stamberga che al celebre mercato coperto sul Nevskij prospekt).<sup>22</sup> Simili elementi di contraffazione, in una chiave ancora più comica, abbondano nella “villa” nei pressi di Pargolovo del provinciale E. Ganin:

Il suo giardino conteneva tutte le stravaganze della nostra aristocrazia, ma in versione caricaturale. C'erano templi della gloria, padiglioni dell'amicizia, fontane, cascate, un laghetto su cui nuotavano barchette giocattolo, una fortezza con i bastioni su cui erano appostati soldatini e cannoni, un intero zoo con leoni, tigri e altre bestie fatte di cartone a grandezza naturale. [...] Ganin portava sempre al collo un fazzoletto azzurro, viveva sia d'estate che d'inverno nella sua casa di legno, circondata dal giardino e dotata di un ampio balcone, riempito di vasi con fiori artificiali e naturali.<sup>23</sup>

O ancora nell'adiacente complesso delle Acque minerali artificiali dell'impresario teatrale I. Izler, così celebrato dal “turista pietroburghese” di Družinin:

La campagna è una schifezza e sono pronto a dare tutte le possibili bellezze della natura per un cactus di tela dipinto, uno di quelli che c'erano da Izler durante le “vere notti indiane”. [...] A che mi servono i vostri cespugli di gelsomino o le rose bianche? Oh, non mi daranno la giovinezza, non mi trasporteranno alle “acque minerali”, non le cambierei per un cactus di tela!<sup>24</sup>

Michnevič, da parte sua, spinge questa intuizione all'estremo, da un lato sottolineando la volgarità di ogni aspetto del *byt* locale, il gusto *Kitsch* e pretenzioso degli abitanti, e dall'altro restituendo un'immagine quasi infernale, fra Sodoma, Gomorra e il paese di cuccagna. Limbo di “anime morte”, dunque, poiché sospese fra una cultura di origine (una sorta di *Völksggeist*) ormai rinnegata e una cultura d'arrivo ancora altrettanto estranea, se non per i suoi aspetti più superficiali, triviali e degradati:

22 Cfr. EVGENIJ GREBĚNKA, *Peterburgskaja storona*, in *Fiziologija Peterburga*, Moskva, Nauka, 1991, pp. 71-92. Lo stesso scenario è ritratto da Lejkin in *Jamskaja v budni i v prazdnik (Jamskaja nei giorni feriali e festivi, 1871)*: «Se un provinciale, dopo aver bighellonato una settimana per le chiassose vie di Pietroburgo, capitasse a Jamskaja, esclamerebbe intenerito: ecco finalmente il mio caro angoletto sperduto! Ed effettivamente Jamskaja assomiglia in modo sorprendente a una cittadina di provincia. Le stesse casette di legno mezze diroccate, addossate a sporche e annerite case in mattoni; le stesse officine, le stesse bettole e gli stessi appezzamenti vuoti, circondati da steccati marciti, raccolti dagli abitanti un pezzo alla volta come legna da ardere» (NIKOLAJ LEJKIN, *Jamskaja v budni i v prazdnik*, Sankt-Peterburg, Izd. Knigoprodavca V. N. Plotnikova, 1871, p. 1).

23 PYLJAEV, *Zabytoe prošloe okrestnosti Peterburga*, cit., p. 65.

24 Cit. in GIAN PIERO PIRETTO, *Derelitti, bohémien e malaffari: il mito povero di Pietroburgo*, Bergamo, Pierluigi Lubrina Editore, 1989, p. 49. Nel suo saggio su *Kitsch*, turismo e natura, L. Giesz scriveva: «As far as the kitsch-man is concerned, the fascination of tourism lies in this process of the “familiarization of the exotic” [...]; or alternatively in the “exoticization of the familiar”. The two processes are generally indistinguishable and go side by side» (GILLO DORFLES (a cura di), *Kitsch. An Anthology of Bad Taste*, London, Studio Vista Limited, 1969, pp. 170-171).

Non c'è momento più adatto per osservare il paesano di Pargolovo che i giorni di festa, di cui dispone in mostruosa abbondanza. Alcune festività estive si trascinano letteralmente per intere settimane. In queste occasioni egli si aggira per le strade agghindato in “visone e porpora” di fattura moscovita, beve senza sosta e, come è nella natura delle cose, si azzuffa, scatena un putiferio e finisce per qualche ora in gattabuia. In tutto il villaggio si scatena un'ira irrefrenabile e risuona un ululato selvaggio, ad ogni angolo si accalcano ubriachi barcollanti e mezzi morti, non solo uomini ma anche donne, persino adolescenti; ogni genere di lavoro è abbandonato e tutto il villaggio, dal più giovane al più vecchio, si dà alla pazza gioia.<sup>25</sup>

Al di là delle visioni edulcorate e catastrofiste di Michnevič, generate più dalle convinzioni reazionarie dell'autore – e, come si è visto, anche da un certo gusto per il gioco metaletterario – che da una reale volontà di testimonianza storica, la prospettiva di una scomparsa delle tradizioni patriarcali preoccupava non poco la neonata comunità etnografica russa, privata del suo stesso oggetto di studio prima ancora di averlo identificato.

A irritare moralisti e riformatori sociali era anche il crescente parassitismo dei contadini. Se le masse completamente inurbate potevano contare perlomeno sull'impiego nelle fabbriche e nelle botteghe – e già scrittori-*narodniki* come G. Uspenskij, F. Rešetnikov e N. Blagoveščenskij ne avevano denunciato pubblicamente le miserie<sup>26</sup> –, il “paesano” di villeggiatura versava in condizioni se possibile ancora peggiori, in quanto dipendeva sia economicamente che culturalmente dalla piccoloborghesia cittadina (cioè dai villeggianti), ritenuta diretta responsabile della corruzione dei costumi.

A. Averčenko, uno dei più noti e apprezzati umoristi della rivista «Satirikon», ironizzava proprio su questo aspetto nel suo racconto *Amerikanec* (*L'americano*, 1914). Perdendo l'orientamento durante una caccia nel bosco, un villeggiante si imbatte in un *mužik* che, seduto sul ciglio del fiume, è assorto nella lettura di un rotocalco della capitale. Il contadino corrisponde perfettamente ai canoni del *parvenu*: ha tagliato la barba, indossa occhiali appariscenti e sfoggia un orologio d'argento, eppure apparentemente è disoccupato. Torna anche la connotazione in negativo, infernale del paesaggio:

– Ma quale grano, vostra signoria! Non ce n'è mai stata neanche l'ombra. Qui crescono solo erbacce, né alberi veri né prati veri. Solo tronchi sradicati dal vento e sterpaglia.

– Ma come... raccogli allora i funghi, i frutti di bosco?

– Non ci sono funghi veri, quanto ai frutti di bosco lo sa il diavolo che fine hanno fatto!<sup>27</sup>

25 MICHNEVIČ, *Dačnye pejzany*, cit., pp. 34-35.

26 Si vedano, ad esempio, il romanzo popolare *Gde lučše?* (*Dove si sta meglio?*, 1869) di Rešetnikov e i bozzetti di vita di fabbrica di Blagoveščenskij apparsi negli anni Settanta sugli «Otečestvennye zapiski», come *Na Litejnom zavode* (*Nella fabbrica Litejnyj*, 1873). Uspenskij da parte sua, oltre ad alcuni schizzi sul *byt* degli operai, pubblica sempre sugli «Otečestvennye zapiski» il per noi più interessante bozzetto *Podgorodnyj mužik* (*Il contadino di borgata*, 1880), dedicato alla realtà in cambiamento di un insediamento rurale nei pressi della capitale: «Questi contadini sono abitanti di *šosse*, in gran parte vivono sui lati della vecchia strada per Mosca e si recano spesso a Piter. [...] In molti non li considerano neanche contadini: “Ma quali contadini, mi faccia il piacere! Qui è tutto contaminato dalla città, ballano la quadriglia, indossano giacche”» (GLEB USPENSKIJ, *Podgorodnyj mužik*, in *Polnoe sobranie sočinenij. t. VI. Očerki, rasskazy, stat'i. 1875-1880*, Moskva, Izd-vo AN SSSR, 1953, pp. 469-489, p. 469).

27 ARKADIJ AVERČENKO, *Amerikanec*, in «Novyj Satirikon», xxxvii (1914), pp. 7-9, p. 7.

Poco dopo il contadino rivela la vera ragione dei suoi introiti: ha scavato alcune fosse e le affitta ai cittadini per ammirare di nascosto le bellezze locali.<sup>28</sup>

– L'anno scorso sono andato al fiume a pescare un po', guardo: ecco l'occasione! Dietro un cespuglio biancheggia un villeggiante, dietro un altro cespuglio biancheggia un altro. E tutti con il binocolo davanti agli occhi. Saranno impazziti, pensai io. A quell'epoca non avevo mai sentito dei binocoli. Mi avvicinò allora al fiume... e adesso capisco! Brune e bionde, grasse e magre, vecchie e giovani. Ecco perché! [...] Mi sono accordato per 60 rubli a estate. Niente male no? Poi ho comprato quattro binocoli, ho piantato dei cespugli, ho scavato le fosse, ho pensato proprio a tutto. Te ne stai al fresco nella fossa, seduto su una panchina, con a sinistra una bottiglia di birra (la porto io, gradite? Per un quarto di rublo è tutta vostra) e a destra un pacchetto di sigarette... questa sì che è vita!<sup>29</sup>

Qual era la reazione dell'*intelligencija* a tutto ciò? C'era chi vagheggiava imminenti piani di intervento a livello governativo – magari sull'esempio virtuoso dei paesi d'oltreoceano, suggeriva un cronista di «Dačnaja žizn'»<sup>30</sup> – per la costruzione di scuole e biblioteche di villeggiatura destinate specificamente ai contadini. Qualcun altro, di spirito più pragmatico, preferiva impegnarsi in prima persona nell'educazione dei paesani, coinvolgendoli in strampalate iniziative del tipo “società del bel canto”. Ma c'era anche chi, come lo scrittore dilettante N. Ol'gin, più romanticamente si abbandonava alla *toska* (nostalgia), inerme di fronte alla scomparsa di quei valori senza tempo con cui si era fino ad allora identificata la campagna. Nel raccontino *Son ozerkovskogo aborigena* (*Sogno di un aborigeno di Ozerki*, 1908),<sup>31</sup> il vecchio agricoltore dal nome “parlante” Sergej Starodum<sup>32</sup>, rientrando dal lavoro trova con orrore al posto della sua *izba*, come spuntati dal nulla, un enorme commissariato di polizia, rotaie del tram e lampioni elettrici. Non occorre sottolineare il sollievo quando, risvegliatosi di colpo nel suo letto da quel che si scopre ora un curioso incubo distopico, Starodum apprende che ogni cosa è al posto di sempre:

La stessa strada polverosa si apriva davanti alla finestra [...]. La vecchia lanterna a cherosene appesa al tetto arrugginito, sudicia ma dignitosa, salutava Starodum al posto del poliziotto, la scrofa dei vicini grugniva soddisfatta e, al posto del

28 Sui riflessi letterari del rapporto fra villeggiatura, erotismo e pornografia cfr. UGO PERSI, *Dača kak “erotičeskoje gnezdo” – ot dekadentstva do našich dnei*, in *The Dacha Kingdom. Summer Dwellers and Dwellings in the Baltic Area*, a cura di NATALIA BASCHMAKOFF e MARI RISTOLAINEN, Helsinki, Aleksanteri Institute, 2009, pp. 89-98.

29 AVERČENKO, *Amerikanec*, cit., p. 8.

30 «Dačnaja žizn'», 1911, n. 3, pp. 1-2.

31 Ozerki è un'altra località di villeggiatura nei pressi di Pargolovo, nota per i suoi laghi, il suo giardino Vauxhall e le sue trattorie, che ispirarono a Blok la sua *Neznakomka* (*La sconosciuta*, 1906).

32 Starodum è in russo chi “pensa all'antica”. Il riferimento è letterario: così si chiama l'eroe della commedia classica di D. Fonvizin *Nedorosl'* (*Il minorenne*, 1782). Uomo di sani principi e patriota convinto, Starodum si scaglia contro la corruzione e il carrieroismo dell'epoca di Caterina II, a cui oppone una rigida educazione spirituale più che libresca. Interessante anche la ricorrente allusione all'esterofilia come maschera sociale, da Fonvizin – che ne mostra con occhio critico l'origine “alta” – a Michnevič e Averčenko, i quali ironizzano un secolo dopo sulla versione “declassata” di questa, diffusa fra i ceti inferiori (*pejzan e amerikanec*).

tram elettrico, tintinnando e scalpicciando sfrecciava un calesse con un contadino intento a fumare la sua amata pipa.<sup>33</sup>

## 2 PER UNA DEFINIZIONE DI *DAČNYJ FOL'KLOR*

I contadini che si sono stabiliti nelle città come proletariato e la piccola borghesia hanno imparato a leggere e scrivere per ragioni di utilità, senza però raggiungere gli agi e il benessere necessari a godere della cultura urbana tradizionale. Tuttavia, perdendo il gusto per la cultura popolare il cui retroterra era la campagna, e scoprendo al tempo stesso di avere una nuova capacità, quella di annoiarsi, le nuove masse urbane hanno fatto pressione sulla società affinché procurasse loro un genere di cultura adatto al loro consumo.

C. Greenberg, *Avanguardia e Kitsch*.

Sarebbe tuttavia errato pensare alla villeggiatura di massa pre-rivoluzionaria solo in termini di passività, secondarietà, *pošlost'*. La tentazione deriva forse da motivi ideologici più che fattuali: da una parte, come si è visto, la volontà delle *élites* colte dell'epoca (e specialmente dei populistici) di difendere un'idea, in verità piuttosto fragile e aleatoria, di "spirito nazionale" di fronte all'avanzata di nuove forme di *byt* e cultura popolare; dall'altra, ancora più martellante, la propaganda post-rivoluzionaria, la critica a cui i bolscevichi sottoposero tutto ciò che, pur se popolare, fuoriusciva dall'aura primigenia del proletariato. L'equazione contadini-piccoloborghesi, non a caso, si afferma dall'inizio nella cultura sovietica,<sup>34</sup> permeando il dibattito su masse e *kul'turnost'* negli anni della NEP e del I piano quinquennale:

Stringendo rapporti costanti con la nobiltà e familiarizzando progressivamente con la sua *kul'turnost'*, la piccoloborghesia cittadina tendeva a imitare i "signori" anche nella vita quotidiana [...] La poesia del *meščanstvo* cittadino è infatti in gran parte folklorica per il suo utilizzo, cioè derivata dalla poesia scritta e diffusa in modo orale a fronte di significativi rifacimenti. La poesia alta d'amore assume nella sua rielaborazione piccoloborghese lo stile della romanza "crudele", che ancora oggi è l'espressione più compiuta del folklore piccoloborghese.<sup>35</sup>

L'espressione "teatro contadino" è molto imprecisa. È troppo generica e troppo vaga così come è generico il concetto di mondo agricolo di per sé. Dal punto di vista culturale il teatro contadino sarà quasi sempre il tipico teatro piccoloborghese.<sup>36</sup>

33 «Dačnaja gazeta», 1908, n. 1, p. 3.

34 Cfr. SVETLANA BOJM, "Za chorošij vkus nado borot'sja!" *Socrealizm i kitč*, in *Socrealističeskij kanon*, a cura di CHANS GJUNTER e EVGENIJ DOBRENKO, Sankt-Peterburg, Akademičeskij proekt, 2000, pp. 87-100, pp. 92-94; VALENTINA LEBEDEVA, *Sud'by massovoj kul'tury v Rossii. Vtoraja polovina XIX-pervaja tret' XX veka*, Sankt-Peterburg, SPBGU, 2007, pp. 110-120.

35 PAVEL SOBOLEV, *Meščanskij fol'klor*, in «Nastuplenie», VIII (1932), pp. 49-64, pp. 51, 54.

36 PLATON KERŽENCEV, *Il teatro creativo. Teatro proletario negli anni '20 in Russia*, Roma, Bulzoni, 1979, p. 120.

Condannandola sul piano ideologico, i *Kulturträger* bolscevichi riconoscevano implicitamente l'esistenza di una cultura popolare prodotta dalla città capitalista e conforme al gusto dei contadini inurbati e dei piccoloborghesi, fuoriusciti a loro volta, anche se qualche generazione prima, dalle campagne. Se il folklore classico si intrecciava al calendario agricolo o liturgico, queste forme ibride scaturivano da una nuova accezione, laica e moderna, di tempo libero. Tuttavia, non è solo l'elemento "stagionale" ad avvicinare queste espressioni alla creazione folklorica. La romanza crudele (*žestokij romans*) o zigana (*cygans'čina*) ne è appunto riprova. Derivata dalla poesia di corte di fine Settecento,<sup>37</sup> negli ultimi decenni del XIX secolo diventa insieme all'operetta (e i due generi si confondevano spesso nell'immaginario popolare) l'intrattenimento più in voga nelle località di villeggiatura, imperversando sui palcoscenici (*estrady*) dei parchi di divertimento suburbani (*uveselitel'nye sady*),<sup>38</sup> scalzando i canti popolari nel gusto dei paesani – lo stesso Michnevič aveva denunciato questa tendenza in un articolo pubblicato nel 1880 su «Istoričeskij vestnik»<sup>39</sup> – e persino delle comunità rurali più isolate dalla città:

La canzone volgare si diffonde dalle strutture di divertimento, spesso coincide con la cosiddetta canzone "zigana". Si tratta delle stesse canzonette, solo di lega ancora più bassa. Il popolo canta queste canzoni più volentieri rispetto alle persone istruite. I pietroburchesi e i moscoviti le assimilano passivamente. In campagna le canzoni si diffondono molto rapidamente, perché chi torna dalla capitale è considerato un personaggio piuttosto interessante, un "buon partito".<sup>40</sup>

L'operetta, con i suoi motivi allegri, irriverenti, superficiali e poco musicali, ha rimpiazzato i motivi melodici, ora malinconici ora energici della canzone tradizionale e quest'ultima è diventata estranea ai nostri giovani. E questo avviene non solo nelle capitali, ma ovunque. L'estate scorsa ho viaggiato molto per la Russia e nei pressi dei moli delle navi a vapore, dai finestrini dei treni e dalle finestre degli alberghi in città distanti dalle capitali risuonavano sempre le stesse canzonette, giunte lì dall'Arkadija, dagli Ermitaž, dagli Omon, Nemetti e da altri chiassosi angoletti nei dintorni delle nostre capitali.<sup>41</sup>

Dal punto di vista degli intrecci e degli espedienti narrativi, la romanza crudele si avvicina a ciò che J. Allen ha definito in un altro contesto *popular romanticism*:<sup>42</sup> è strapalacrime, mira a suscitare emozioni forti e al facile sentimentalismo, attinge a una serie di cliché letterari "volgarizzati" ma anche a temi popolareggianti.

37 Cfr. SOBOLEV, *Meščanskij fol'klor*, cit., pp. 51-62.

38 Cfr. IRINA STEKLOVA, *Fenomen uveselitel'nych sadov v formirovanii kul'turnoj sredy Peterburga-Petrograda*, Leningrad, LVChPU im. V. I. Muchinoj, 1991; AL'BIN KONEČNYJ, *Peterburgskie obščedostupnye uveselitel'nye sady v XIX veke*, in «Europa Orientalis», xv/1 (1996), pp. 37-50; RICHARD STITES, *Summertime: Petersburg Suburban Entertainment in the Era of Serfdom*, in *The Dacha Kingdom. Summer Dwellers and Dwellings in the Baltic Area*, a cura di NATALIA BASCHMAKOFF e MARI RISTOLAINEN, Helsinki, Aleksanteri Institute, 2009, pp. 49-61.

39 Cfr. VLADIMIR MICHNEVIČ, *Izvrāčenie narodnogo pesnotvorčestva*, in «Istoričeskij vestnik», III/12 (1880), pp. 749-779.

40 PRASKOV'JA UVAROVA (a cura di), *Trudy devjatogo arheologičeskogo s'ezda v Vil'ne*, Moskva, Tipogr. E. Lissnera i Ju. Romana, 1897, p. 108.

41 POZNJAKOV, *K voprosu ob upadke narodnogo tvorčestva*, in «Vestnik vospitanija», I-III (1897), pp. 153-154.

42 Cfr. JAMES S. ALLEN, *Il romanticismo popolare. Autori, lettori e libri in Francia nel XIX secolo*, Bologna, il Mulino, 1990.

Forzando un po' la mano, si potrebbe anche ricorrere al concetto di *fakelore*:<sup>43</sup> là dove la romanza si diffonde nei *café-chantant* e nei ristoranti estivi, l'elemento zingano si trasforma in posa, colorito locale, sapientemente sfruttato dai musicisti per compiacere le aspettative degli avventori. Nel 1902 la rivista pietroburghese «*Stolica i usad'ba*» riportava che ben poco nel repertorio dei girovaghi afferiva alla tradizione gitana (erano canzoni russe e fra l'altro di recente composizione), e che anzi il "travestimento" riguardava ormai gli stessi esecutori.<sup>44</sup> Il primo storiografo sovietico della *estrada*, E. Kuznecov, notava un altro aspetto interessante: cori popolari come quelli delle famiglie Jurov e Rodè, calcando le scene estive, elaboravano un curioso tipo di estetica pseudo-villereccia, di derivazione *lubok*, definibile come *lapotnyj žanr* (da *lapot'*, la calzatura tradizionale in tiglio).<sup>45</sup> L'ostentata stilizzazione di numeri di ballo e musica quali *Russkaja derevnja* (*La campagna russa*), mette in luce una contraddizione solo apparente delle dinamiche di "colonizzazione" da villeggiatura: da una parte la volontà degli "indigeni" di occultare la propria identità per mascherarsi da cittadini (come i selvaggi di Michnevič), dall'altra l'opportunità di esibire se stessi (o un'idea mediata e caricaturale di se stessi) per il godimento degli "invasori", l'esercito dei gitanti di Pietroburgo.

La romanza stessa doveva non poco all'estetica *lubok*: «la sua predilezione per i motivi vegetali-floreali dimostra l'affinità fra i nuovi generi del folklore musicale e l'arte primitiva». <sup>46</sup> A questa ricerca di esotismo (sempre nell'ottica spettatoriale) faceva però spesso da contraltare la familiarità delle ambientazioni, che rievocavano l'atmosfera dei grandi viali (*šosse*) e dei parchi fuori città, scenari di avventure amorose e, come riportavano le cronache nere di villeggiatura,<sup>47</sup> delitti passionali:

Il mattino dopo i pescatori,  
la trovarono nell'insenatura.  
Aveva una scritta sul petto:  
"Fu l'amore a uccidere Lëlja" ...<sup>48</sup>

N. Zorkaja ha annoverato la romanza fra i precursori del cinematografo,<sup>49</sup> del resto non è un caso che l'affermazione di quest'ultimo passi, come per la prima, attraverso il

43 Cfr. RICHARD M. DORSON, *Folklore and Fakelore: Essays toward a Discipline of Folk Studies*, Cambridge, Harvard University Press, 1976. Sulla nozione, affine, di "folklorismo": HANS MOSER, *Vom Folklorismus in unserer Zeit*, in «*Zeitschrift für Volkskunde*», LVIII (1962), pp. 177-209; HANS MOSER, *Der Folklorismus als Forschungsproblem der Volkskunde*, in «*Hessische Blätter für Volkskunde*», LV (1964), pp. 9-57.

44 «*Stolica i usad'ba*», 1915, n. 48, pp. 6-9.

45 Cfr. EVGENIJ KUZNECOV, *Iz prošlogo russkoj estrady. Istoričeskie očerki*, Moskva, Iskusstvo, 1958, pp. 206-209.

46 SVETLANA ADON'EVA e NATAL'JA GERASIMOVA (a cura di), *Sovremennaja ballada i žestokij romans*, Sankt-Peterburg, Izd-vo Ivana Limbacha, 1996, p. 359.

47 I fatti di cronaca, specialmente quelli più misteriosi e sanguinolenti, ispiravano anche i racconti pubblicati dalle *dačnye gazety*, come l'anonimo (la firma è di "un abitante di Udel'naja") *Tysjača odna strast', ili Strašnaja noč' v Ozerkach* (*Le mille e una passione, o Una notte di paura a Ozerki*, 1909).

48 VIKTOR SMOLICKIJ e NATAL'JA MICHAJLOVA (a cura di), *Russkij žestokij romans*, Moskva, GRCRF, 1994, p. 98.

49 Cfr. NEA ZORKAJA, *Na rubeže stoletij. U istokov massovoj kul'tury v Rossii 1900-1910 godov*, Moskva, Nauka, 1976.

banco di prova dei parchi di divertimento privati, centri di “cultura” e di svago delle aree di villeggiatura.<sup>50</sup> Ma a legare le due forme era anche il gusto melò (*bul’varnaja tragedija*), la ricerca di incanto (*soblazn*) nel pubblico e, non ultima, la capacità di forgiare eroine popolari, “meteore” che – fatta eccezione per dive e artiste autentiche (peraltro di origini gitane o contadine) come A. Vjal’ceva, V. Panina e N. Plevickaja<sup>51</sup> – si dissolvevano il più delle volte nell’arco di una sola stagione, al ritorno delle masse in città e alla vita feriale. Lo stesso valeva per gli esecutori e i compositori di *kuplety*, altra espressione orale caratteristica delle scene estive pietroburchesi che V. Straten riteneva, in virtù della sua enorme diffusione e della sua trasversalità, responsabile del declino della canzone operaia:

Una forte influenza sulla *častuška* hanno esercitato quei versetti (*kuplety*) teatrali raffazzonati di ogni sorta, recitati nei teatri delle miniature, nei circhi e sulle cosiddette *estrady*. Spesso i versetti erano improvvisati dagli stessi esecutori e, al pari delle *častuški*, invecchiavano il giorno dopo come i giornali.<sup>52</sup>

Non tutti i “generi leggeri” (*lëgkie žanry*)<sup>53</sup> di villeggiatura si fondavano, però, sul professionismo e sulle logiche di consumo della nascente industria dello spettacolo. Prodotto tipico della villeggiatura pre-rivoluzionaria è anche il teatro amatoriale (*dačnyj teatr*), fenomeno che se da un lato riflette ancora la nota propensione del *Kitsch* per il diletantismo,<sup>54</sup> dall’altro testimonia una più sincera volontà delle classi medio-basse di partecipare alla vita artistica e culturale in modo attivo. È interessante riscontrare in esso meccanismi di folklorizzazione già diffusi nell’ambito del *gorodskoj fol’klor*: in alcuni casi i testi di letteratura alta venivano rielaborati e semplificati per adeguarli al gusto e alle competenze tecniche delle “troupe” locali; come nel teatro popolare (*narodnaja drama, balagan*) l’improvvisazione giocava un ruolo cospicuo e il rapporto fra attori e spettatori, situati in un unico spazio privo di ribalta e appartenenti al medesimo strato socio-culturale, era di perfetta coincidenza.<sup>55</sup> Non di rado si recitavano atti unici e vaudeville

50 La prima proiezione cinematografica russa si svolse il 4 (16) maggio del 1896 presso il parco suburbano pietroburchese “Akvarium”. Dai titoli e dalle locandine dei primi film emerge con chiarezza il debito nei confronti della romanza crudele: *Moj kostër v tumane svetit. Kino-romans (Il mio falò risplende nella nebbia. Cineromanza); Otcveli už davno chrizantemy v sadu (I crisantemi nel giardino sono appassiti già da molto tempo); V ognje strastej i stradanij (Nel fuoco delle passioni e dei tormenti)*. EVGENIJ KOSTJUCHIN, *Žestokij romans*, in *Sovremennyj gorodskoj fol’klor*, a cura di ALEKSANDR BELOUSOV, INNA VESELOVA e SERGEJ NEKLJUDOV, Moskva, RGGU, 2003, pp. 492-502, p. 494.

51 Cfr. RICHARD STITES, *Russian Popular Culture: Entertainment and Society since 1900*, New York, Cambridge University Press, 1992, pp. 12-16.

52 VLADIMIR STRATEN, *Tvorčestvo gorodskoj ulicy*, in «Chudožestvennyj fol’klor», 11/3 (1927), pp. 144-164, p. 158.

53 Cfr. ELIZAVETA UVAROVA, *Kak razvlekalis’ v stolicach*, Sankt-Peterburg, Aleteja, 2004.

54 «Furono Goethe e Schiller a comprendere che si trattava di un’esigenza storica che la società borghese stava registrando al suo interno: il gusto diletantistico, sebbene ancora in parte elitario, stava configurando quello che sarebbe stato l’incrocio decisivo (e poi la sovrapposizione) tra l’estetica *Kitsch* e la sua proiezione novecentesca, la cultura di massa» (ANDREA MECACCI, *Il kitsch*, Bologna, il Mulino, 2014, p. 24).

55 Per una descrizione ironica ma puntuale di questi aspetti vedi, fra gli altri, il racconto *Dačnyj teatr (Il teatro di villeggiatura, 1910)* di Averčenko. Sui teatri estivi in genere cfr. MILICHAT JUNISOV, *Lišnij teatr: o ljubiteljach i ich “gubiteljach*, in *Razvlekatel’naja kul’tura Rossii XVIII-XIX vv.* A cura di EVGENIJ DUKOV, Sankt-Peterburg, Bulanin, 2001, pp. 372-393; OLEG DMITRIEV, *Nabroski o letnich teatrach Serebrja-*

auto-prodotti, basati su fatti di cronaca, aneddoti<sup>56</sup> o cliché immediatamente riconoscibili dal popolo dei villeggianti (una specie di versione democratizzata del “folklore da salotto” aristocratico).<sup>57</sup> In questi casi il professionismo era ben lontano: le numerose copie redatte a mano inducono a dubitare della possibilità di catalogare questi testi come letteratura di massa (cioè ideati, prodotti e confezionati per un pubblico di massa). Gli scopi stessi di tali messinscene, se escludiamo, beninteso, i non rari casi in cui queste si svolgevano sui palcoscenici dei parchi di divertimento privati, esulavano dal profitto: beneficenza, semplice svago o velleità “artistiche” dei villeggianti impossibili da soddisfare sulle scene ufficiali della capitale. Da qui il livello infimo, l'ingenuità o la leziosa arroganza delle rappresentazioni, e da qui anche la reazione stizzita delle *élites* teatrali di Pietroburgo. A riprova basta sfogliare le recensioni dei teatri di villeggiatura apparse su riviste specializzate dell'epoca come «Teatr i iskusstvo»:

Il coraggio è la virtù dei forti... e paga bene. Il sig. Raev ha messo in scena l'*Otello*. Scenografie meravigliose per un teatro di villeggiatura, costumi impeccabili ma... che razza di esecuzione! Bisogna riconoscere al sig. Raev l'impegno: si è calato nel ruolo, ha recitato con gusto e alcune sue trovate hanno persino raccolto l'applauso, ma gli altri attori, in gran parte dilettanti, con la loro impreparazione alle parti e l'incapacità di stare in scena hanno suscitato l'ilarità del pubblico nei passaggi più drammatici.<sup>58</sup>

La recitazione del sig. Sokolov tende oltremodo al vignettismo. Nel *lubok La distruzione di Pompei* il personaggio dell'imprenditore è già di per sé caricaturale, eppure il sig. Sokolov lo ha inzeppato di vezzi personali e di lazzi buffoneschi. Non si tratta più di arte, ma di qualcosa di molto simile al baraccone (*balagan*).<sup>59</sup>

Lo spettacolo *Pietroburgo all'Arkadija* non è privo di interesse. Alcune scene sono scritte con vivacità e anche un certo umorismo. Ad esempio la scena “All'aria aperta” è piacevole e cattura l'attenzione.<sup>60</sup> Ci sono alcuni versetti (*kuplety*) acuti e di grande attualità. Solo la sig.ra Ostrovskij ha rovinato l'effetto, interpretando

nogo veka, in *Russkaja razvlekatel'naja kul'tura Serebrjanogo veka 1908-1918*, a cura di NORA BUKS e ELENA PENSKAJA, Moskva, Izd. dom Vysšej školy èkonomiki, 2017, pp. 426-454.

56 Il giornale «Dačnik», ad esempio, ospitava regolarmente una rubrica di aneddoti, aforismi e calembour senza autore o sotto pseudonimo: materiali per una “etnografia” di villeggiatura.

57 Su quest'ultimo genere, in parte assimilabile (il carattere non-popolare o pseudo-popolare e i legami con la cultura alta) all'oggetto di questo studio, cfr. JURIJ LOTMAN, *Il simbolismo di Pietroburgo e i problemi della semiotica della città*, in *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1985, pp. 225-243, pp. 234-236. Più che indicativa sulla centralità degli elementi orali nella pratica di villeggiatura è anche la testimonianza di Lichačëv riportata in testa all'articolo: «Tutto generava cultura. La cultura di dacia era l'iterazione in scala ridotta della cultura russa *in toto*, con una caratteristica saliente, il gusto per la conversazione» (DMITRIJ LICAČËV, *La mia Russia*, Torino, Einaudi, 1999, p. 55).

58 «Teatr i iskusstvo», 1901, n. 33, p. 590.

59 «Teatr i iskusstvo», 1901, n. 21, p. 400. Il richiamo dei villeggianti alla fiera popolare non è raro: in un'altra rubrica di «Dačnik», scritta nel tipico stile del *raëk* (un piccolo *peep show* portatile, variante bassa del cosmorama), l'autore si presenta come “Dačnyj raëšnik”.

60 Si trattava in questo caso di una delle già citate auto-rappresentazioni della vita quotidiana in dacia ad opera dei villeggianti, nel parco “Arkadija”. L'espressione *Na lone prirody* (*All'aria aperta*) era largamente impiegata nel gergo di villeggiatura – una raccolta di racconti di Lejkin è intitolata così – spesso proprio per sottolineare ironicamente l'assenza o l'artificiosità della natura nelle mete estive.

una cuoca con certe uscite sconce del tutto fuori luogo in un parco destinato alle famiglie. Si è però riscattata imitando abbastanza bene una celebre cantante di romanze zigane.<sup>61</sup>

La Rivoluzione d'Ottobre, come si è detto, spazzerà via queste pratiche o le rifonderà su nuovi basi (il dilettantismo teatrale, ad esempio, si tramuterà in *samodejatel'nost'* attraverso l'esperienza del Proletkul't, dell'Agit-Prop e dei collettivi).<sup>62</sup> Nell'ottica degli etnografi sovietici, il "folklore" di villeggiatura non era accomunabile a quello degli operai di fabbrica, perché non passibile di un'analisi sociologica o, meglio, di una strumentalizzazione politica, e neanche al folklore classico contadino che, dopo esser stato messo al bando negli anni Venti per suffragare l'egemonia della cultura proletaria, tornerà utile al potere sovietico nei tardi anni Trenta.<sup>63</sup> Era piuttosto il prodotto difettoso di una *Belle-Époque* da canzonetta, di una società di classi e identità ancora "liquide" – e anche per questo inaccettabili dal punto di vista della dottrina marxista –, che cercavano surrogati artistici a buon mercato per esprimere la vita quotidiana e riempire il tempo libero, per emanciparsi pur illusoriamente da un retroterra di subalternità economica e culturale, per accaparrarsi un biglietto d'ingresso e un "diritto alla città".<sup>64</sup>

61 «Teatr i iskusstvo», 1901, n. 34, p. 606.

62 Cfr. EMILIO MARI, *Città, cultura e rivoluzione: dalle riviste Rabočij klub, Klub, Klub i revoljucija*, in «Slavica Tergestina», XXI/2 (2018), pp. 68-119.

63 Cfr. FRANK J. MILLER, *Folklore for Stalin. Russian Folklore and Pseudofolklore of the Stalin Era*, New York-London, M. E. Sharpe, 1990.

64 Utilizziamo il termine nell'accezione formulata da H. Lefebvre. Non è superfluo aggiungere che questa tendenza si manifesta contestualmente e in conseguenza alla scoperta del "diritto alla natura", di cui l'intera cultura di villeggiatura è, come si è visto, espressione specifica. «La natura, o ciò che ne resta, diventa il ghetto del tempo libero, il luogo separato del piacere, l'eremo della creatività. Gli urbani portano con loro l'urbano anche se non apportano l'urbanità! Così colonizzata, la campagna ha perduto le qualità, le caratteristiche e il fascino della vita contadina. L'urbano saccheggia la campagna, e la campagna urbanizzata si oppone a una ruralità spossessata, caso estremo della grande miseria dell'abitante, dell'habitat, dell'abitare. Il diritto alla natura e il diritto alla campagna non sono forse la negazione l'uno dell'altro?» (HENRI LEFEBVRE, *Il diritto alla città*, Verona, Ombre Corte, 2014, pp. 112-113).

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ADON'EVA, SVETLANA e NATAL'JA GERASIMOVA (a cura di), *Sovremennaja ballada i žestokij romans*, Sankt-Peterburg, Izd-vo Ivana Limbacha, 1996. (Citato a p. 239.)
- ALLEN, JAMES S., *Il romanticismo popolare. Autori, lettori e libri in Francia nel XIX secolo*, Bologna, il Mulino, 1990. (Citato a p. 238.)
- AVERČENKO, ARKADIJ, *Amerikanec*, in «Novyj Satirikon», xxxvii (1914), pp. 7-9. (Citato alle pp. 235, 236.)
- BOGDANOV, IGOR', *Vokzaly Peterburga*, Sankt-Peterburg, Filologičeskij f-t SPbGU, 2004. (Citato a p. 231.)
- BOJM, SVETLANA, "Za chorošij vkus nado borot'sja!" *Socrealizm i kitč*, in *Socrealističeskij kanon*, a cura di CHANS GJUNTER e EVGENIJ DOBRENKO, Sankt-Peterburg, Akademičeskij proekt, 2000, pp. 87-100. (Citato a p. 237.)
- BROOKS, JEFFREY, *Quando la Russia imparò a leggere. Alfabetizzazione e letteratura popolare, 1861-1917*, Bologna, il Mulino, 1992. (Citato a p. 231.)
- BUCKLER, JULIE A., *Mapping St. Petersburg: Imperial Text and Cityshape*, Princeton, Princeton University Press, 2005. (Citato a p. 230.)
- CARPI, GUIDO, *Storia della letteratura russa. Da Pietro il Grande alla rivoluzione d'Ottobre*, Roma, Carocci, 2010. (Citato a p. 230.)
- CASARI, ROSANNA, *Viaggio in provincia. La cultura della provincia russa nel XIX secolo*, Bergamo, Bergamo University Press, 2000. (Citato a p. 230.)
- DEOTTO, PATRIZIA, *Dačnaja tradicija v Serebrjanom veke*, in *Petroburgo Capitale della cultura russa / Peterburg Stolica ruskoj kul'tury*, a cura di ANTONELLA D'AMELIA, Salerno, Europa orientalis, 2004, pp. 335-348. (Citato a p. 231.)
- *Iz gorodskoj grjazi na prirodu: gorod i dača*, in «Studia Litteraria Polono-Slavica», iv (1999), pp. 145-154. (Citato alle pp. 231, 232.)
- *Peterburgskij dačnyj byt XIX v. kak fakt massovoj kul'tury*, in «Europa Orientalis», xvi/1 (1997), pp. 357-371. (Citato a p. 231.)
- DMITRIEV, OLEG, *Nabroski o letnich teatrach Serebrjanogo veka*, in *Russkaja razvlekatel'naja kul'tura Serebrjanogo veka 1908-1918*, a cura di NORA BUKS e ELENA PENSKAJA, Moskva, Izd. dom Vysšej školy èkonomiki, 2017, pp. 426-454. (Citato a p. 240.)
- DODERO COSTA, MARIA LUISA, *La campagna nella letteratura russa tra 1700 e 1800*, in «Europa Orientalis», vii (1988), pp. 37-49. (Citato a p. 233.)
- DORFLES, GILLO (a cura di), *Kitsch. An Anthology of Bad Taste*, London, Studio Vista Limited, 1969. (Citato a p. 234.)
- DORSON, RICHARD M., *Folklore and Fakelore: Essays toward a Discipline of Folk Studies*, Cambridge, Harvard University Press, 1976. (Citato a p. 239.)
- DOSTOEVSKIJ, FĖDOR, *G-n -bov i vopros ob iskusstve*, in *Sobranie sočinenij v 15 tt.* Leningrad, Nauka, 1988-1996, vol. ix, pp. 74-75. (Citato a p. 233.)
- GLEZEROV, SERGEJ, *Peterburgskie okrestnosti. Byt i nrawy načala XX veka*, Moskva, Centrpoligraf, 2013. (Citato a p. 231.)
- GREBĚNKA, EVGENIJ, *Peterburgskaja storona*, in *Fiziologija Peterburga*, Moskva, Nauka, 1991, pp. 71-92. (Citato a p. 234.)

- JUNISOV, MILICHAT, *Lišnij*” teatr: o ljubiteljach i ich “gubiteljach, in *Razolekatel’naja kul’tura Rossii XVIII-XIX vv.* A cura di EVGENIJ DUKOV, Sankt-Peterburg, Bulanin, 2001, pp. 372-393. (Citato a p. 240.)
- KERŽENCEV, PLATON, *Il teatro creativo. Teatro proletario negli anni ’20 in Russia*, Roma, Bulzoni, 1979. (Citato a p. 237.)
- KONEČNYJ, AL’BIN, *Peterburgskie dači*, in «Antropologičeskij forum», III (2005), pp. 444-474. (Citato a p. 231.)
- *Peterburgskie obščedostupnye uveselitel’nye sady v XIX veke*, in «Europa Orientalis», XV/1 (1996), pp. 37-50. (Citato a p. 238.)
- KOSTJUCHIN, EVGENIJ, *Žestokij romans*, in *Sovremennyyj gorodskoj fol’klor*, a cura di ALEKSANDR BELOUSOV, INNA VESELOVA e SERGEJ NEKLJUDOV, Moskva, RG-GU, 2003, pp. 492-502. (Citato a p. 240.)
- KUZNECOV, EVGENIJ, *Iz prošlogo russkoj estrady. Istoričeskie očerki*, Moskva, Iskusstvo, 1958. (Citato a p. 239.)
- LEBEDEVA, VALENTINA, *Sud’by massovoj kul’tury v Rossii. Vtoraja polovina XIX-pervaja tret’ XX veka*, Sankt-Peterburg, SPBgU, 2007. (Citato a p. 237.)
- LEFEBVRE, HENRI, *Il diritto alla città*, Verona, Ombre Corte, 2014. (Citato a p. 242.)
- LEJKIN, NIKOLAJ, *Jamskaja v budni i v prazdnik*, Sankt-Peterburg, Izd. Knigoprodavca V. N. Plotnikova, 1871. (Citato a p. 234.)
- LICHAČEV, DMITRIJ, *La mia Russia*, Torino, Einaudi, 1999. (Citato a p. 241.)
- LÖFGREN, ORVAR, *Storia delle vacanze*, Milano, Bruno Mondadori, 2001. (Citato a p. 232.)
- LOTMAN, JURIJ, *Il simbolismo di Pietroburgo e i problemi della semiotica della città*, in *La semiosfera. L’asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1985, pp. 225-243. (Citato a p. 241.)
- LOVELL, STEPHEN, *Summerfolk: a History of the Dacha, 1710-2000*, New York, Cornell University Press, 2003. (Citato a p. 231.)
- MALINOVA-TZIAFETA, OL’GA, *Iz goroda na daču. Sociokul’turnye faktory osvoenija dačnogo prostranstva vokrug Peterburga (1860-1914)*, Sankt-Peterburg, Izd-vo Evropejskogo universiteta, 2013. (Citato a p. 231.)
- MARI, EMILIO, *Città, cultura e rivoluzione: dalle riviste Rabočij klub, Klub, Klub i revoljucija*, in «Slavica Tergestina», XXI/2 (2018), pp. 68-119. (Citato a p. 242.)
- *Fra il rurale e l’urbano. Paesaggio e cultura popolare a Pietroburgo, 1830-1917*, Roma, UniversItalia, 2018. (Citato alle pp. 230, 232.)
- MECACCI, ANDREA, *Il kitsch*, Bologna, il Mulino, 2014. (Citato a p. 240.)
- MICHNEVIČ, VLADIMIR, *Dačnye pejzany*, in *Peterburgskoe leto*, Sankt-Peterburg, Tipogr. V. S. Balaševa, 1887, pp. 33-51. (Citato alle pp. 233, 235.)
- *Izvrščenie narodnogo pesnotvorčestva*, in «Istoričeskij vestnik», III/12 (1880), pp. 749-779. (Citato a p. 238.)
- MILLER, FRANK J., *Folklore for Stalin. Russian Folklore and Pseudofolklore of the Stalin Era*, New York-London, M. E. Sharpe, 1990. (Citato a p. 242.)
- MOSER, HANS, *Der Folklorismus als Forschungsproblem der Volkskunde*, in «Hessische Blätter für Volkskunde», LV (1964), pp. 9-57. (Citato a p. 239.)

- *Vom Folklorismus in unserer Zeit*, in «Zeitschrift für Volkskunde», LVIII (1962), pp. 177-209. (Citato a p. 239.)
- PERSI, UGO, *Dača kak "erotičeskoe gnezdo" – ot dekadentstva do našich dnei*, in *The Dacha Kingdom. Summer Dwellers and Dwellings in the Baltic Area*, a cura di NATALIA BASCHMAKOFF e MARI RISTOLAINEN, Helsinki, Aleksanteri Institute, 2009, pp. 89-98. (Citato a p. 236.)
- PESENTI, MARIA CHIARA, *Narrare per immagini. La stampa popolare nella cultura russa del Settecento*, Bergamo, Bergamo University Press, 2002. (Citato a p. 231.)
- PIRETTO, GIAN PIERO, *Derelitti, bohémien e malaffari: il mito povero di Pietroburgo*, Bergamo, Pierluigi Lubrina Editore, 1989. (Citato a p. 234.)
- POZNJAKOV, *K voprosu ob upadke narodnogo tvorčestva*, in «Vestnik vospitanija», I-III (1897), pp. 153-154. (Citato a p. 238.)
- PYLJAEV, MICHAEL, *Zabytoe prošloe okrestnosti Peterburga*, Sankt-Peterburg, Titul, 1994. (Citato alle pp. 232, 234.)
- ROTHSTEIN, ROBERT A., *Death of the Folksong?*, in *Cultures in Flux. Lower-Class Values, Practices and Resistance in Late-Imperial Russia*, a cura di STEPHEN P. FRANK e MARK D. STEINBERG, Princeton, Princeton University Press, 1994, pp. 108-120. (Citato a p. 232.)
- SMOLICKIJ, VIKTOR e NATAL'JA MICHAJLOVA (a cura di), *Russkij žestokij romans*, Moskva, GRCRF, 1994. (Citato a p. 239.)
- SOBOLEV, PAVEL, *Meščanskij fol'klor*, in «Nastuplenie», VIII (1932), pp. 49-64. (Citato alle pp. 237, 238.)
- STEKLOVA, IRINA, *Fenomen uveselitel'nych sadov v formirovanii kul'turnoj sredy Peterburga-Petrograda*, Leningrad, LVChPU im. V. I. Muchinoj, 1991. (Citato a p. 238.)
- STITES, RICHARD, *Russian Popular Culture: Entertainment and Society since 1900*, New York, Cambridge University Press, 1992. (Citato a p. 240.)
- *Summertime: Petersburg Suburban Entertainment in the Era of Serfdom*, in *The Dacha Kingdom. Summer Dwellers and Dwellings in the Baltic Area*, a cura di NATALIA BASCHMAKOFF e MARI RISTOLAINEN, Helsinki, Aleksanteri Institute, 2009, pp. 49-61. (Citato a p. 238.)
- STRATEN, VLADIMIR, *Tvorčestvo gorodskoj ulicy*, in «Chudožestvennyj fol'klor», II/3 (1927), pp. 144-164. (Citato a p. 240.)
- USPENSKIJ, GLEB, *Podgorodnyj mužik*, in *Polnoe sobranie sočinenij. t. VI. Očerki, rasskazy, stat'ž. 1875-1880*, Moskva, Izd-vo AN SSSR, 1953, pp. 469-489. (Citato a p. 235.)
- UVAROVA, ELIZAVETA, *Kak razvlekalis' v stolicach*, Sankt-Peterburg, Aleteja, 2004. (Citato a p. 240.)
- UVAROVA, PRASKOV'JA (a cura di), *Trudy devjatogo archeologičeskogo s'ezda v Vil'ne*, Moskva, Tipogr. E. Lissnera i Ju. Romana, 1897. (Citato a p. 238.)
- VON GELDERN, JAMES, *Life In-Between: Migration and Popular Culture in Late Imperial Russia*, in «The Russian Review», LV/3 (1996), pp. 365-383. (Citato a p. 231.)
- ZORKAJA, NEA, *Na rubeže stoletij. U istokov massovoj kul'tury v Rossii 1900-1910 godov*, Moskva, Nauka, 1976. (Citato a p. 239.)

### PAROLE CHIAVE

Villeggiatura; Letteratura; Cultura di massa; Acculturazione; Folklorismo; Dilettantismo; *Kitsch*; Vita quotidiana.

### NOTIZIE DELL'AUTORE

Emilio Mari si è formato presso l'Università "Sapienza" di Roma. Dottore di ricerca all'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", dal 2017 insegna Lingua e Letteratura russa all'Università degli Studi della Tuscia e all'Università degli Studi Internazionali di Roma. Si occupa di cultura popolare, folklore e cultura di massa dei secoli XIX-XX; poesia e teatro del modernismo russo; semiotica dello spazio; rapporti fra letteratura, paesaggio e immaginario architettonico-urbanistico. È autore della monografia *Fra il rurale e l'urbano. Paesaggio e cultura popolare a Pietroburgo, 1830-1917* (Roma, UniversItalia, 2018). È membro dell'Associazione Italiana degli Slavisti.

[emiliomari@hotmail.it](mailto:emiliomari@hotmail.it)

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

EMILIO MARI, *Masse e pseudo-folklore di villeggiatura (da fonti pietroburchesi di fine XIX-inizio XX sec.)*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XII (2019), pp. 229–246.

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 FIGARO D'EDMOND DE GONCOURT. DÉFENSE ET ILLUSTRATION D'UN THÉÂTRE FIN DE SIÈCLE

FEDERICA D'ASCENZO – *Università «G. d'Annunzio» di Chieti-Pescara*

Bouffonnerie satirique en un acte représentée pour la première fois le 16 janvier 1893, *À bas le progrès !* constitue la dernière œuvre originale d'Edmond de Goncourt et une synthèse de ses aspirations dramaturgiques. L'article analyse la pièce à la lueur du programme esthétique que Goncourt précise vers la fin de sa vie et en apprécie la valeur par rapport à la production précédente de l'auteur. Goncourt condense dans cette farce, qui dresse un bilan impitoyable de la société fin de siècle, les éléments fondamentaux de son idéologie antilibérale et propose un renouvellement du théâtre à travers un retour à la tradition comique du XVIII<sup>e</sup> siècle, incarnée par Beaumarchais, et la recherche d'une *langue littéraire parlée*. La défense de ce théâtre national contre les dramaturges russes et scandinaves s'accompagne de la représentation de l'esprit français de l'époque que l'auteur identifie avec la "blague". Elle est aussi l'occasion pour Goncourt d'éprouver une dernière fois ses capacités de précurseur que les milieux littéraires continuaient à lui dénier.

Satirical one-act buffoonery first performed on January 16, 1893, *À bas le progrès !* is Edmond de Goncourt's last original work and a synthesis of his dramaturgical aspirations. The article analyses the theatre piece in the light of the aesthetic program that Goncourt specified during the last years of his life appreciating its value in relation to the author's previous production. Edmond de Goncourt condenses in this farce, which gives a merciless assessment of the *fin de siècle* society, the fundamental elements of his anti-liberal ideology and proposes a renewal of the theatre through a return to the comic tradition of the 18<sup>th</sup> century, embodied by Beaumarchais, and the search for a *langue littéraire parlée*. The defence of this national theatre against Russian and Scandinavian playwrights is accompanied by a representation of the French spirit of the time, which the author identifies with the *blague*. It is also an opportunity for Goncourt to experience one last time his capacities as a precursor that literary environment continued to deny him.

En 1879, Edmond de Goncourt publie une édition apparemment définitive des œuvres théâtrales qu'il a écrites avec son frère et qu'il juge dignes de passer à la postérité,<sup>1</sup> inaugurant ainsi une "cérémonie" des adieux littéraires que la mort de Jules, en 1870, a visiblement déterminés. Ce volume ne comprend que deux pièces : *Henriette Maréchal*, créée au Théâtre-Français le 5 décembre 1865 et *La Patrie en danger*, publiée en 1873 mais jamais représentée jusqu'alors.<sup>2</sup> L'écrivain semble vouloir clore un chapitre ruineux de son parcours littéraire, dressant un bilan de son expérience de dramaturge et précisant : « j'ai brûlé mes premières pièces, n'en ai point en carton, et n'en ferai jamais plus ».<sup>3</sup> Cependant, si la préface de *Chérie* parue en 1884 s'imposera comme le testament du romancier,<sup>4</sup> ce retrait annoncé ne sera guère respecté et jamais l'activité théâtrale d'Edmond de Goncourt n'aura été aussi fébrile qu'après 1879. Le *Journal* des dix dernières années de

1 EDMOND DE GONCOURT, *Théâtre. Henriette Maréchal. La Patrie en danger*, Paris, G. Charpentier, 1879.

2 EDMOND DE GONCOURT et JULES DE GONCOURT, *Henriette Maréchal. Drame en trois actes en prose*, Paris, Librairie Internationale A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1866 et *La Patrie en danger. Drame en cinq actes et en prose*, Paris, E. Dentu, s.d. [1873].

3 EDMOND DE GONCOURT et JULES DE GONCOURT, *Préfaces et manifestes littéraires*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1888, pp. 163-164.

4 Edmond considère *Chérie* comme « une sorte de testament littéraire » et le « pauvre dernier volume du dernier des Goncourt » (EDMOND DE GONCOURT, *Chérie*, édition critique établie et annotée par Jean-Louis Cabanès et Philippe Hamon, Jaignes, La Chasse au Snark-Société des études romantiques et dix-neuviémistes, 2002, pp. 47, 51).

sa vie montre qu'il est possédé par le *daïmôn* du théâtre, même s'il brandit sa « démission de littérateur ». <sup>5</sup> Encouragé par la reprise d'*Henriette Maréchal* au Théâtre de l'Odéon en 1885, il décide de participer lui aussi au débat sur la dramaturgie d'avant-garde et le naturalisme au théâtre. Il auto-adapte alors trois de ses romans, <sup>6</sup> conseille les adaptateurs des cinq autres, court les salles parisiennes, interpelle les directeurs, suit les répétitions, <sup>7</sup> assiste aux lectures des pièces de ses amis, prodigue maint conseil et fréquente surtout les soirées théâtrales. En vérité, depuis les tentatives échouées de leurs débuts, le *daïmôn* du théâtre n'a jamais quitté les deux frères; inassouvi, il s'est immiscé dans leurs romans <sup>8</sup> et a façonné la structure profonde de l'imaginaire goncourtien. Et c'est au théâtre que l'on doit la dernière création originale de l'aîné des Goncourt, une bouffonnerie satirique intitulée *À bas le progrès !*, <sup>9</sup> synthèse des aspirations dramaturgiques des deux écrivains et gage de la circularité dans laquelle s'inscrit l'ensemble de leur activité littéraire.

Cet engouement pour le théâtre est assez répandu parmi les hommes de lettres du XIX<sup>e</sup> siècle. Les deux futurs écrivains savent eux aussi que le théâtre fonctionne comme la caisse de résonance du monde littéraire. <sup>10</sup> Leurs maîtres Balzac et Stendhal, leur aîné Hugo, leurs contemporains Flaubert et Daudet ont rêvé de la célébrité que réserve la scène. Le *Journal* débute d'ailleurs sur les notes du conseil de Jules Janin – « Pour arriver, voyez-vous, il n'y a que le théâtre... » –, <sup>11</sup> précédées des *Notes anciennes retrouvées* datant de 1848, où la section intitulée *Débuts dans la vie dramatique* <sup>12</sup> remémore la lecture de leur première pièce *Sans titre*. Nous ne saurions retracer ici toutes les étapes de cette relation des Goncourt avec la scène, ni énumérer les pièces composées à l'orée de

- 5 *Journal*, 19 décembre 1885 (EDMOND DE GONCOURT ET JULES DE GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire II - 1866-1886*, sous la dir. de ROBERT RICATTE, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 1207).
- 6 Pour une analyse des auto-adaptations théâtrales des romans goncourtiens, nous renvoyons à ROBERTA DE FELICI, *Gli adattamenti teatrali di Edmond de Goncourt. Germinie Lacerteux, La Faustin, Manette Salomon*, Roma, Aracne, 2011.
- 7 Outre les adaptations théâtrales des romans (EDMOND DE GONCOURT, *Germinie Lacerteux. Pièce en dix tableaux, précédée d'un prologue et suivie d'un épilogue, tirée du roman d'Edmond et Jules de Goncourt*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1888, *Manette Salomon, pièce en neuf tableaux, précédée d'un prologue, tirée du roman d'Edmond et Jules de Goncourt*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1896, *La Faustin. Pièce en huit tableaux*, in « Revue de Paris » (15 juillet 1910)) et la reprise d'*Henriette Maréchal*, *La Patrie en danger* sera finalement créée au Théâtre-Libre en 1889, à l'occasion du centenaire de la Révolution Française.
- 8 Enzo Caramaschi ne manquera pas de souligner que « Le romanesque des Goncourt est un romanesque d'ordre théâtral » (ENZO CARAMASCHI, *Le réalisme romanesque des Goncourt (Sœur Philomène, Renée Mauperin, Germinie Lacerteux)*, Pisa, Editrice Libreria Goliardica, 1964, p. 29).
- 9 EDMOND DE GONCOURT, *À bas le progrès ! Bouffonnerie satirique en un acte*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1893.
- 10 Edmond l'énonce clairement, alors qu'il est en pleine négociation pour la représentation d'*À bas le progrès !*: « Pour être connu en littérature, être universellement connu, on ne sait pas combien il importe d'être homme de théâtre. Car le théâtre, pensez-y bien, c'est toute la littérature de bien des gens, et de gens supérieurs, mais si occupés qu'ils n'ouvrent jamais un volume n'ayant pas trait à leur profession, l'unique littérature en un mot des savants, des avocats, des médecins » (*Journal*, 30 janvier 1892, EDMOND DE GONCOURT ET JULES DE GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire III - 1887-1896*, sous la dir. de ROBERT RICATTE, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 659).
- 11 *Journal*, 21 décembre 1852 (EDMOND DE GONCOURT ET JULES DE GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire I - 1851-1865*, sous la dir. de ROBERT RICATTE, Paris, Robert Laffont, 1989, p. 31).
- 12 *Ibidem*, p. 25.

leur entrée en littérature et qu'eux-mêmes détruisirent.<sup>13</sup> Rappelons toutefois qu'en 1865 *Henriette Maréchal*, sifflée et attaquée par la critique, tomba après quelques répliques, que *La Patrie en danger* attendit six ans avant d'être publiée et plus de vingt ans avant d'être finalement représentée, et que seules deux auto-adaptations sur trois des romans furent créées pour la scène.<sup>14</sup> La même année où Edmond donne l'édition "définitive" de leur *Théâtre*, il trace sous forme romanesque un portrait de son frère et de lui-même en saltimbanques dans *Les Frères Zemganno*, mettant au jour sa prédilection pour le cirque qu'il place au-dessus du théâtre-même. En 1882, son avant-dernier roman, *La Faustin*, a pour héroïne une grande tragédienne. Cette fascination mal dissimulée qui fait surface dans les romans d'Edmond de Goncourt semble préparer le passage d'un genre à l'autre – qui se réalise sans accroc après 1884. L'écrivain termine comme il avait commencé, par le théâtre, mais avec l'assurance et l'insouciance que lui confère sa position dans les milieux littéraires, annonçant, dans la courte préface d'*À bas le progrès !*, que cette pièce « sera suivie d'autres ».<sup>15</sup>

Le rapport qu'Edmond de Goncourt a entretenu avec le théâtre a cependant été ambivalent. En 1865, alors qu'ils viennent de publier *Germinie Lacerteux* et s'apprentent à voir *Henriette Maréchal* sur scène, les deux frères n'hésitent pas à reconnaître la supériorité du roman, forme la plus adéquate à l'approfondissement de la psychologie des personnages et à la description des milieux, où peut s'exprimer la vérité sous tous ses aspects. Le genre romanesque constitue alors la forme requise par le réalisme littéraire et par la complexité de la modernité que le théâtre s'avère incapable d'illustrer : « Au roman, toute la vérité vraie ; au théâtre, toute la fantaisie, mais la fantaisie qui se cache dans les choses modernes », tranchent les deux diaristes.<sup>16</sup> Et un an plus tard : « Le théâtre a fait son temps. En regardant autour de nous, il nous semble que les types ne sont plus assez grossiers, assez entiers et assez *uns* pour la scène. Avec leurs complexités, leurs affinements, leurs contradictions, ils semblent poser uniquement pour le roman ».<sup>17</sup> Dans la préface de 1879 Edmond, repoussant donc le réalisme théâtral, donne la définition du théâtre goncourtien :

Nous entrevoyions si peu le théâtre de la réalité, que dans la série des pièces  
que nous voulions faire, nous cherchions notre théâtre à nous, exclusivement dans

13 Nous renvoyons pour cela au numéro thématique des « Cahiers Edmond et Jules de Goncourt » consacré à leur théâtre (*Dossier Les Goncourt et le théâtre*, in « Cahiers Edmond et Jules de Goncourt », XIII (2006), pp. 1-271).

14 *Germinie Lacerteux* fut représentée au Théâtre de l'Odéon le 18 décembre 1888 et *Manette Salomon* au Théâtre du Vaudeville le 27 février 1896 (ANNE-SIMONE DUFIEF, *Les Goncourt et le théâtre. Bibliographie*, in « Cahiers Edmond et Jules de Goncourt », XIII (2006), pp. 7-9).

15 GONCOURT, *À bas le progrès ! Bouffonnerie satirique en un acte*, cit., p. 5. Moins d'un mois avant sa mort, Edmond relate qu'Antoine veut porter sur la scène de l'Odéon son auto-adaptation de *La Faustin* (*Journal*, 19 juin 1896, GONCOURT et GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire III - 1887-1896*, cit., p. 1300).

16 *Journal*, 14 juin 1865 (GONCOURT et GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire I - 1851-1865*, cit., p. 1170).

17 *Journal*, 10 septembre 1866 (GONCOURT et GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire II - 1866-1886*, cit., p. 36). Le 24 janvier 1868, ils réitèrent leur conviction : « Tout bien vu, le théâtre doit être épopée ou fantaisie. La pièce de mœurs se cognant au roman de mœurs d'aujourd'hui, quelle caricature, quelle misère, quel rien ! » (*ibidem*, p. 128), qui sera par la suite reprise et argumentée (GONCOURT et GONCOURT, *Préfaces et manifestes littéraires*, cit., pp. 161-163).

des bouffonneries satiriques et dans des féeries. Nous rêvions une suite de larges et violentes comédies, semblables à des fresques de maîtres, écrites sur le mode aristophanesque, et fouettant toute une société avec de l'esprit descendant de Beaumarchais, et parlant une langue ailée, une *langue littéraire parlée* que je trouve, hélas ! manquer aux meilleurs de l'heure présente [...]

Mais ce qui nous paraissait surtout tentant à bouleverser, à renouveler au théâtre : c'était la féerie, ce domaine de la fantaisie, ce cadre de toutes les imaginations, ce tremplin pour l'envolement dans l'idéalité !<sup>18</sup>

L'écrivain considère alors le théâtre comme un genre « moribond », destiné à être définitivement supplanté par le roman, substitut moderne de la tragédie, dans une cinquantaine d'années et à devenir « une grossière distraction, n'ayant plus rien de commun avec l'écriture, le style, le bel esprit ». <sup>19</sup> Goncourt apparaît conscient de l'importance que le spectacle a acquise au détriment du texte dramaturgique, de l'influence que le théâtre en tant que phénomène social peut produire sur le public et, par conséquent, du poids que les conventions et la censure sont appelées à exercer sur lui. Ce qui ne l'empêche pas de céder au mouvement d'adaptation du réalisme au théâtre, après l'avoir contesté. Celui qui a mis sa propre vie en scène en publiant son journal alors qu'il était encore en vie aime à s'exhiber et cette posture va de pair avec l'attrait pour la représentation théâtrale. L'autodafé des premières pièces refusées attestait déjà qu'il n'aurait su se résoudre à écrire un théâtre pour la simple lecture, même s'il cultive l'idée d'un théâtre littéraire, innovant, hors du circuit commercial officiel, et conservant une fonction didactique et morale. *À bas le progrès !* se situe ainsi en contre-courant de la production théâtrale de l'époque et le sujet même de la pièce semble la spectacularisation des points saillants de l'idéologie réactionnaire d'Edmond de Goncourt.

À en croire le *Journal*, la conception d'*À bas le progrès !* remonte au mois de mars 1886. De cette pièce en un acte, « enfant de l'insomnie » <sup>20</sup> comme la qualifiera plus tard son créateur, l'auteur nous livre à cette date un scénario en six scènes – la version définitive en comprendra neuf – où sont déjà ébauchés les dialogues, esquissés les personnages et construites la trame de la pièce et sa portée satirique. Tous ces éléments seront simplement développés et précisés dans la version que l'auteur retravaillera au mois d'août 1891 et achèvera au mois d'octobre de la même année, comme le confirment la préface rédigée en décembre 1892 pour la seule édition imprimée ayant vu le jour ainsi que la référence interne à la pièce. <sup>21</sup> *À bas le progrès !*, qu'Edmond définit alors une « *bouffonnerie sentimentale* », met en scène un Voleur improvisé, qu'une situation d'extrême besoin a poussé à pénétrer dans un modeste pavillon de la banlieue parisienne, résidence d'un pauvre peintre romantique et de sa jeune fille. Après un monologue initial du Voleur (sc. I) et les premiers effrois des habitants de la maison, le Voleur entame une discussion « courtoise » avec la Jeune Fille qui le surprend la première (sc. II), puis avec le Père de celle-ci (sc. III).

18 *Ibidem*, pp. 159-160.

19 *Ibidem*, p. 167.

20 *Journal*, 22 avril 1894 (GONCOURT et GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire III - 1887-1896*, cit., p. 815).

21 Le Voleur indique dans la scène III (GONCOURT, *À bas le progrès ! Bouffonnerie satirique en un acte*, cit., p. 17) que la pièce se déroule le 10 octobre 1891.

Malgré l'attitude initialement hostile du Père, déterminé à s'opposer par la force au Voleur, les trois personnages concluent un marché à l'amiable (sc. III) : en échange de cinq cent francs, correspondant à la valeur des biens que le Voleur pourraient leur soustraire, celui-ci s'engage à employer la « petite somme pour redevenir un honnête homme sur une terre étrangère ».<sup>22</sup> Mais le Voleur est bavard, le Père plein de rancœur contre les temps modernes et la Jeune Fille excitée par ce qui « sera peut-être l'unique aventure de toute [sa] vie ».<sup>23</sup> Il s'en suit un échange d'opinions entre les trois personnages où, dès la scène IV, le Voleur et le Père vont se livrer à une critique féroce de la société de l'époque ponctuée par l'exclamation « À bas le progrès ! » et par de nostalgiques « Ah ! le temps où... » qui débouchent sur une comparaison comique entre le bon vieux temps et leur époque.

Edmond de Goncourt reconnaît à son « vaudeville satirique » « la fantaisie de la pensée » et « l'originalité du dire » qui représentent deux composantes fondamentales de son théâtre, obtenues au prix d'un long travail. La « farce satirique » sera lue au fidèle ami Alphonse Daudet en octobre 1891, puis aux acteurs Réjane et Porel. Ce dernier se déclare particulièrement froid, estimant qu'il ne s'agit pas d'une pièce destinée à un théâtre, mais pouvant à la rigueur être jouée dans un salon. Edmond regrette que l'esprit de la pièce et son lien à l'actualité brûlante du moment n'aient pas été saisis :

Non, l'originalité de la conception, la qualité de l'esprit qui est un peu de l'esprit d'un Figaro du XIX<sup>e</sup> siècle, la semaille de hautes idées qu'elle renferme sous des formes cocasses, il ne s'en est pas douté ! C'est très bien, mais il n'a pas même compris l'actualité qu'il y a dans cette blague, et tout ce qui occupe ou embête en ce moment Paris. [...]

Ah ! nom d'un chien ! comme il est difficile de faire accepter une chose qui ne ressemble pas à une chose déjà faite !<sup>24</sup>

Initialement accueillie le 17 janvier 1892 par Victor Koning, qui s'engage à la jouer au Théâtre du Gymnase à la demande de Daudet puis se rétracte (10 février), la pièce est acceptée par André Antoine à qui Edmond en a fait la lecture à la présence d'Ajalbert le 25 mai 1892. Elle sera créée le 16 janvier 1893 dans le cadre de la saison théâtrale 1892-1893 du Théâtre-Libre et publiée par Charpentier et Fasquelle. Lors de la première, Edmond de Goncourt n'est guère satisfait du jeu d'Antoine qui semble ne pas connaître son rôle, ni de celui de Pont-Arlès, véritable « gueulard », qui interprète le Père. Éreintée par la critique,<sup>25</sup> la pièce ne sera par la suite jouée que dans quelques salons, sans guère plus de

22 *Ibidem*, p. 19.

23 *Ibidem*, p. 31.

24 *Journal*, 19 octobre 1891 (GONCOURT et GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire III - 1887-1896*, cit., p. 633). La pièce ne manque pas de faire référence à l'actualité en évoquant, entre autres, le scandale de Panama (GONCOURT, *À bas le progrès ! Bouffonnerie satirique en un acte*, cit., p. 20). Edmond de Goncourt s'indignera de l'indifférence de la société face à la corruption de ses gouvernants et de l'impassibilité affichée face à la dénonciation qu'il en fait (*Journal*, 1<sup>er</sup> février 1893, GONCOURT et GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire III - 1887-1896*, cit., p. 793).

25 L'auteur reprend dans le *Journal*, trois jours après la première, les jugements les plus négatifs des journaux (*ibidem*, p. 787) : « réunion de paradoxes vieillots, si ennuyeux que tout le monde a pris son chapeau » (« Le Figaro ») ; « une bouffonnerie à l'esprit de cent kilos » (« La Liberté ») ; « un radotage pénible de

succès, au grand regret de son auteur qui avait cependant reconnu dans un premier élan de pessimisme : « Au fond, peut-être cette pièce est une pièce de salon, demandant à être jouée par des acteurs d'un grand théâtre mêlés à des acteurs de société ».<sup>26</sup>

Malgré sa brièveté, la préface d'*A bas le progrès !* est un véritable manifeste théâtral et reprend les idées qui ont présidé à la conception de l'œuvre en 1891. En mai 1890, Edmond de Goncourt assiste au Théâtre-Libre à la représentation des *Revenants* d'Ibsen, et à celle du *Canard sauvage* en avril 1891. Il s'insurge contre ce succès qu'Antoine cautionne, ne comprenant pas comment le public parisien puisse s'enflammer pour des œuvres aussi longues, qui n'incarnent pas l'esprit français et dont la langue "livresque" ne sied pas au théâtre.<sup>27</sup> Le 7 octobre 1891, alors qu'il lit sa farce à Daudet, il énonce les idées-clés de la préface qui accompagnera la publication de la pièce : au nom de la défense de l'esprit français « à la Chamfort », Edmond s'indigne de l'état d'asservissement de la littérature française vis-à-vis des littératures étrangères et notamment de l'« imitation du théâtre russe ou scandinave » qui sévit sur les scènes parisiennes. À rebours de cette tendance, il s'érige en paladin d'un théâtre national qu'il estime avoir illustré dans sa farce, « cette œuvre française, bien française, avec de l'esprit français, et des idées dans la brève, claire et fusillante forme française ».<sup>28</sup> Celle-ci sera jouée après *Mademoiselle Julie* de Strindberg et *Le Ménage Brésil* de Romain Coolus.<sup>29</sup> Edmond esquisse une défense de la latinité qui se poursuit, aux lendemains de la représentation, sur les pages des journaux et dans son propre *Journal*, mais que déclenche surtout la préface de l'édition imprimée de la pièce :

En cette heure d'engouement de la France pour la littérature étrangère, en cette latrie des jeunes écrivains dramatiques pour le théâtre scandinave, dans cette disposition des esprits contemporains à se montrer les domestiques littéraires de Tolstoï et d'Ibsen, – d'écrivains dont je suis loin de contester le mérite, mais dont les qualités me semblent ne pouvoir être acclimatées sous le degré de latitude où nous vivons, – j'ai tenté de réagir, et de faire dans une pièce, qui sera suivie d'autres, de faire, autant qu'il était en mon pouvoir, une œuvre dramatique ayant les quali-

viellard » (« La Libre Parole »); «[...] la prétention dans l'ineptie, la nullité dans l'incohérence, l'absence absolue de toute fantaisie » (« Le National »).

26 *Journal*, 8 février 1893 (*ibidem*, p. 794).

27 *Journal*, 27 avril 1891 (*ibidem*, pp. 578-579).

28 La préface reprend presque mot par mot la note du *Journal* enregistrée à cette date (*ibidem*, p. 631).

29 Sur les rapports entre Edmond de Goncourt et Antoine, voir PHILIPPE BARON, *André Antoine et Edmond de Goncourt*, in « Cahiers Edmond et Jules de Goncourt », XIII (2006), pp. 97-116. Dans ses *Souvenirs sur le Théâtre Libre*, Antoine, qui est assimilé alors à l'avant-garde théâtrale luttant pour un « théâtre social » à opposer au théâtre officiel et commercial, évoque la lecture de la pièce du « Maître » en la qualifiant de « jolie fantaisie, un peu vieillotte et rabâcheuse » et ajoute : « mais quelle langue, et comme il est glorieux pour le Théâtre-Libre d'avoir ce grand nom sur ses programmes » (ANDRÉ ANTOINE, *Mes souvenirs sur le Théâtre-Libre*, Paris, Arthème Fayard & Cie, 1921, p. 263). Le dramaturge fournit également un bref écho de la première : « La fantaisie de M. de Goncourt, écoutée avec une respectueuse curiosité, a paru terne dans le voisinage de deux œuvres de cette saveur, d'autant que le maître avait fait précéder son acte d'une préface un peu belliqueuse contre la littérature nordique. [...] Quelle curieuse chose ! Ce grand champion de la vie et de la vérité, ce révolutionnaire, parlant des Suédois et des Norvégiens avec la même incompréhension, le même parti pris que ses adversaires acharnés, Sarcey et Pessard ! » (*ibidem*, pp. 287-288). Les auteurs scandinaves participaient pour Antoine au renouveau théâtral à l'enseigne du réalisme.

tés françaises : la clarté, l'esprit, l'ironie, l'ironie blagueuse de cette fin de siècle, et peut-être de cette fin de monde.

Oui, j'ai la conviction qu'il faut laisser, selon l'expression de Tourguénéff, le *brouillard slave*, aux cervelles russes et norvégiennes, et ne pas vouloir le faire entrer de force dans nos lucides cervelles, où je crois qu'en sa maladive transplantation, « ce brouillard » n'est appelé qu'à produire de maladroits plagiat.

Et, mon Dieu, s'il faut absolument à notre théâtre moderne, un inspirateur, ce n'est ni à Tolstoï, ni à Ibsen, que la pensée française doit aller, mais bien à l'auteur des comédies du *Barbier de Séville*, du *Mariage de Figaro*, à l'auteur du drame d'*Eugénie* – à Beaumarchais.<sup>30</sup>

Cette préface s'insère dans le débat de l'époque sur la nécessité d'un renouvellement du théâtre, contre la comédie sentimentale et le vaudeville, qu'Henry Bauër, critique attitré et redouté de « L'Écho de Paris », entrevoit dans l'influence que les « hommes du nord », fustigés ici par Edmond, sont en mesure d'exercer sur le théâtre français sans que celui-ci doive perdre ses caractéristiques nationales. Elle suscite deux articles de Bauër<sup>31</sup> contestant la position de Goncourt, accusé notamment de confondre le « génie slave » et l'« âme scandinave », auxquels Edmond décide de répondre pour aussitôt renoncer.<sup>32</sup> Cette réplique avortée explique ce qu'est pour le dramaturge le théâtre national. Acceptant les « inspirations grecques, italiennes, espagnoles » que recommande Bauër, il constate que celles-ci sont des « inspirations de cervelles de la même famille, aux circonvolutions identiques de cervelles latines et non hyperboréennes », et précise que l'exotisme d'Ibsen et de Tolstoï n'est accepté qu'en vertu de la nationalité de leurs auteurs, alors que la critique défend aux auteurs français « un théâtre élevé, littéraire, philosophique, original ».

Le théâtre renouvelé auquel songe Edmond de Goncourt a des modèles illustres : à côté d'Aristophane et de Molière, et souterrainement de Diderot, figure Beaumarchais,

30 GONCOURT, *À bas les progrès ! Bouffonnerie satirique en un acte*, cit., pp. 5-6. La préface est datée « décembre 1892 ». En guise de post-scriptum, l'auteur ajoute : « J'affirme que les circonstances politiques actuelles n'ont pas fait ajouter un mot au texte de la pièce, écrite en automne 1891 ». Pourtant, le 24 décembre 1892, Edmond demande à Antoine d'anticiper la représentation de sa pièce qui lui « semble absolument de circonstance dans l'effondrement politique actuel » (GONCOURT et GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire III - 1887-1896*, cit., p. 778). L'auteur évoque notamment les « canailleries parlementaires », sans doute liées au scandale de Panama évoqué dans la pièce, et s'étonne du manque de réaction du peuple français, notoirement révolutionnaire (*ibidem*, pp. 777-778).

31 Dans le premier article (HENRY BAUËR, *Les Grands Guignols. Le brouillard slave*, in « L'Écho de Paris » (28 janvier 1893), p. 1), Henry Bauër, niant toute influence de la littérature russe de l'époque sur la production littéraire française, évoque les emprunts des romanciers russes Tolstoï et Dostoïevsky à leurs homologues français. Réfutant l'accusation d'obscurité lancée par Goncourt à l'endroit du théâtre « slave », il fait l'éloge de *La Puissance des ténèbres* de Tolstoï. Le second article (HENRY BAUËR, *Les Grands Guignols. Le théâtre social*, in « L'Écho de Paris » (30 janvier 1893), p. 1) constate le retard du renouvellement du théâtre par rapport au roman, à la musique, à la peinture et à la sculpture, fournit une réflexion sur l'échec du théâtre naturaliste et critique le théâtre s'attachant à reproduire les petites misères de la décadence sociale. Il esquisse également une ouverture au théâtre symboliste.

32 Edmond de Goncourt avait vraisemblablement préparé une réplique à laquelle il renonce le 31 janvier (GONCOURT et GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire III - 1887-1896*, cit., pp. 791-793), mais dont il livre le contenu dans le *Journal*. Cette attaque au théâtre scandinave surprend car le Théâtre-Libre et le Théâtre de l'Œuvre sont les véritables fauteurs de ce théâtre en France.

dont l'œuvre incarne les « qualités françaises » comme la clarté, l'esprit et l'ironie qui informent *À bas le progrès*.<sup>33</sup> Les Goncourt ont commencé par la farce, le plus ancien genre dramatique français, et la féerie ; leurs premières tentatives dramatiques, imprégnées de fantaisie postromantique, ont opté pour une forme de drame moderne mêlant le rire aux larmes. Ces deux éléments sont contenus dans la dénomination de « bouffonnerie satirique » attribuée à l'œuvre de 1893. Comparable au roman dans le domaine de la prose, la comédie constitue la forme de la recherche de la vérité au théâtre et la farce représente dans la tradition dramatique française et européenne un genre mouvant, capable de s'adapter aux différentes époques et d'en accueillir les instances. À travers ce ralliement à la grande tradition française comique – en l'occurrence à la farce remaniée au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle et devenue comédie-proverbe, comédie-parade et plus tard vaudeville –, les Goncourt récupèrent la farce médiévale typiquement française qui réunit le réalisme de la vie quotidienne et le comique devant mettre au jour les tares de la société,<sup>34</sup> et qui s'attache aussi bien à faire rire qu'à faire réfléchir et éduquer. Les liens que la parade du XVIII<sup>e</sup> siècle, pratiquée par Beaumarchais à ses débuts, entretient avec la *Commedia dell'arte* ont d'ailleurs dû séduire les jeunes fantaisistes que sont Edmond et Jules autour des années 1850. C'est vers elle qu'Edmond revient à la fin de sa vie, après le drame bourgeois en trois actes que fut *Henriette Maréchal* et le drame historique en cinq actes *La Patrie en danger*. *À bas le progrès !* mêle ainsi le comique à la caricature et à la dérision, particulièrement prisées à l'époque, sans renoncer à fournir un tableau impitoyable de la société fin de siècle telle que la perçoit l'auteur.<sup>35</sup>

L'acte unique, auquel se consacrent de nombreux dramaturges à partir de 1880, ne renvoie pas seulement à une forme dramaturgique à la mode, qu'il s'agisse d'un lever de rideau ou que celui-ci soit donné en fin de soirée, comme ce fut le cas pour *À bas le*

33 La filiation avec l'œuvre de Beaumarchais n'est pas seulement un hommage au XVIII<sup>e</sup> siècle que les Goncourt chérissent. *Mam'selle Zirzabelle*, la farce en un acte en prose entremêlée de vers qui rappelle les bouffons italiens et qu'ils écrivent pour le Théâtre Lyrique vraisemblablement en 1852, évoque la « comédie-parade mêlée d'ariettes » de Beaumarchais *Zirzabelle Mannequin*, jouant sur le comique de l'argot populaire et où le personnage de Zirzabelle côtoie ceux de la *Commedia dell'arte*. *À bas le progrès !* fait songer également à la parade plus amère, ou proverbe dramatique, que fut *Œil pour œil, dent pour dent* de Beaumarchais, où l'anonymat des deux personnages, la Dame et l'Homme, revit dans celui du Voleur, du Père et de la Jeune Fille de la farce goncourtienne (CHRISTIAN WASSELIN, *Beaumarchais*, Paris, Gallimard, 2015, pp. 55-61).

34 Cf. ROBERTA DE FELICI, *Fantaisie et naturalisme dans la poétique dramatique d'Edmond de Goncourt*, in «Revue d'Histoire littéraire de la France», v (2001), pp. 1399-1422 qui souligne l'affirmation de Franchemont, personnage de *Charles Demailly*, constatant qu'il manque « à toutes les œuvres modernes » « la gaieté, le franc rire, le rire fort, sonore, ouvert, de Molière ou de Téniers, cette verve libre, abondante et de source » (p. 1405). Sur l'évolution de la farce en France, voir SILVIA CARANDINI, *Un genere carsico : eclissi e fortune della farsa nelle tradizioni sceniche di Ancien Régime*, in *La farsa. Apparenze e metamorfosi sulle scene europee*, sous la dir. de SILVIA CARANDINI, Pisa, Pacini, 2015, pp. 13-27 et FRANÇOISE RUBELLIN, *Metamorfosi della farsa nei teatri parigini del Settecento*, in *La farsa. Apparenze e metamorfosi sulle scene europee*, sous la dir. de SILVIA CARANDINI, Pisa, Pacini, 2015, pp. 227-241 qui explique comment Beaumarchais réunit dans ses œuvres l'idéal de la comédie plaisante ayant des fins moralisantes à la *vis comica* qui semble avoir quitté les comédies sérieuses (*ibidem*, p. 241).

35 Michel Autrand remarque qu'après 1870 le triomphe de la comédie est assuré par les formes d'expression dramatique les plus diverses : vaudevilles, bouffonneries, peintures réalistes de mœurs (MICHEL AUTRAND, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 105).

*progrès !* La tension dramatique qu'il recèle, ne dérivant pas d'un engrenage complexe de l'action, est implicite à la réalité et à la situation donnée. L'acte unique amplifie une partie d'un drame antécédent qui s'érige en un tout, isole une situation-limite qui se présente dès l'abord sans issue.<sup>36</sup> *À bas le progrès !* tire parti de cette condensation qui permet à son créateur d'amplifier et de radicaliser la satire de la société de son époque. Les trois personnages qui occupent la scène sont en effet des perdants. Les nombreuses didascalies qui figurent dans la version imprimée de la pièce contribuent à créer cette sensation chez le lecteur avant même que les dialogues ne commencent. Celles-ci n'ont pas seulement une fonction directive à l'usage du metteur en scène, mais permettent au lecteur de disposer des mêmes éléments que le spectateur pour la compréhension de la pièce, assumant dans le théâtre d'Edmond un caractère souvent suggestif voire symbolique.<sup>37</sup> En l'absence d'un développement sur scène capable de faire affleurer progressivement le caractère des personnages, le décor et les costumes apparaissent particulièrement connotatifs et les didascalies renseignent également sur le caractère et sur le jeu de scène. La déclinaison des personnages au début de la pièce s'accompagne ainsi d'une description sommaire mais significative de leur caractère que renferme leur physionomie. Ainsi, le Père a la « physionomie d'un vieux peintre romantique », porte une vareuse rouge et un fez. Son caractère colérique, son ignorance de la blague – la forme de l'ironie typiquement parisienne et moderne – font de lui un être anachronique et annoncent son refus du progrès. Sa fille possède l'ironie de la jeunesse que l'amertume de la blague n'a pas encore contaminée. Le Voleur est une variété du Pierrot démuné, blasé, à mi-chemin entre le clown anglais et l'étudiant parisien désargenté.<sup>38</sup> Edmond de Goncourt précise dans la première didascalie que « La scène est éclairée par un clair de lune »<sup>39</sup> et les premiers mots du Voleur sont un reproche à la pleine lune venant déranger ses activités.<sup>40</sup> L'œuvre se termine sur une note d'optimisme et un cliché pierrotique où le Voleur, qui avait dans son monologue initial souligné son désintérêt pour l'amour, revient sur ses pas, passe la tête à travers la baie et cherche « sur une intonation tendre » de faire la cour à la Jeune Fille.

Le Père et la Jeune Fille vivent modestement dans « un petit atelier bourgeois d'une maison de la banlieue parisienne », ce qui préfigure déjà un élément de marginalisation. Malgré les différences, les trois personnages, qui sont le résultat de la décadence du statut

36 PETER SZONDI, *Théorie du drame moderne*, trad. par SIBYLLE MULLER, Belval, Circé, 2006.

37 Voir à ce propos ROBERTA DE FELICI, *Le didascalie negli adattamenti teatrali di Edmond de Goncourt*, in «Quaderni del Dipartimento di Linguistica», XXIII (2006), pp. 97-116.

38 Sur les représentations de Pierrot au XIX<sup>e</sup> siècle, dans lesquelles on peut retrouver nombre des caractéristiques du Voleur voir JEAN DE PALACIO, *Pierrot fin-de-siècle ou Les métamorphoses d'un masque*, Paris, Séguier, 1990 et ELENA MAZZOLENI, *Pierrot sur scène. Anthologie de pièces et pantomimes françaises du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2015. Jean de Palacio constate notamment que « la pantomime et Pierrot assurent la coexistence entre la "parade" et le "drame sérieux", aussi bien dans la pièce que dans le roman » (JEAN DE PALACIO, *Le Pierrot des Goncourt : de Boisroger à Mauperin*, in «Cahiers Edmond et Jules de Goncourt», XV (2008), pp. 179-188, p. 183). Selon le critique, durant la décadence, Pierrot est la figure de l'homme « ne pouvant s'intégrer au monde » et « reste décidément un être marginal » (PALACIO, *Pierrot fin-de-siècle ou Les métamorphoses d'un masque*, cit., pp. 25, 34)

39 GONCOURT, *À bas le progrès ! Bouffonnerie satirique en un acte*, cit., p. 9.

40 « Oh ! la rosse de lune, elle est allumée en plein, cette lanterne sourde de la rousse ! » s'exclame le Voleur (*ibidem*).

de l'artiste au sein de la société, figurent trois interprétations de la bohème et une alternative radicale au ménage à trois des vaudevilles dont regorgent les théâtres parisiens. Le passage de la parade à la parodie se réalise aisément : le Voleur, à son premier larcin, s'introduit dans une habitation qui n'a rien de l'habitation bourgeoise à laquelle il s'attendait ; le couple qui l'habite n'est pas formé d'un mari et de son épouse mais d'un vieux père et de sa jeune fille ; la victime n'est pas un riche bourgeois mais un vieux bohème qui a dû probablement se ranger et accepter des compromis pour le bien de sa fille, ce qui expliquerait son amertume envers la société et l'indulgence dont il finit par faire preuve vis-à-vis du Voleur lui renvoyant l'image de sa jeunesse. Ces personnages symbolisent donc l'échec. Le Père, bibeloteur sans grandes ressources, a fait de la peinture un métier, mettant de côté ses espoirs artistiques. Le Voleur a un passé de peintre vraisemblablement talentueux,<sup>41</sup> mais n'ayant su cultiver son talent ni intégrer par le travail la société productive, il a dû choisir le suicide. Les analogies avec Anatole Bazoche, le bohème de *Manette Salomon*, apparaissent évidentes. Privés de nom, variantes du saltimbanque à des degrés divers, les personnages d'*À bas le progrès !* représentent des allégories modernes et en même temps des caricatures des rôles qu'ils personnifient. Goncourt met sur scène trois générations qui figurent le passé (le Père), le présent (le Voleur) et le futur (la Jeune Fille), mais établit des distinctions entre les personnages masculins, qui partagent le même refus des principes qui régissent la société, et la Jeune Fille qui, dans la scène V, se met à singer les exclamations du Père et du Voleur contre le progrès et se refuse, au grand regret de son Père, de prononcer le fatidique « À bas le progrès ! ». Le Père s'identifie à la vieille génération des idéaux, celle à laquelle appartient l'auteur. Antilibéral comme Bourjot et Mauperin – les bourgeois du roman *Renée Mauperin* –, romantique, il défend les principes de la société d'antan et finit par trouver un allié dans le Voleur philosophe qu'il vouvoie et tutoie alternativement, selon les sentiments ambivalents que l'attitude de celui-ci provoque en lui, et qu'il finit idéalement par adopter. Personnage désenchanté se définissant lui-même « Réactionnaire et conservateur ! », passant du « voleur rigo- lo » au « voleur façon Schopenhauer », grand parleur se distrayant à la façon de Figaro, le Voleur renferme en lui un Pierrot farceur, un bohème badin mais un Figaro politisé, anarchique, dont la bonhomie, la délicatesse et la maladresse qu'il met dans le vol, l'espoir de redevenir honnête et de gagner le cœur de la Jeune Fille, conquièrent le Père et le public. Dénué de tout penchant subversif, il n'a pas opté pour la révolte envers la société mais, saisi par la lâcheté de cette époque de décadence, a préféré le vol, radicalisant ainsi sa marginalisation. Le Voleur incarne un Figaro fin de siècle, déchu, adapté au parisianisme cher aux Goncourt, cultivant une idée précise des réformes dont la société aurait besoin. Contre le Père et le Voleur, la Jeune Fille rappelle le personnage de Renée Mauperin. Aboutissement de la société progressiste, de l'émancipation de la femme, d'une éducation négligée par l'absence d'une mère et façonnée par les principes modernes, elle fait preuve toutefois de bon sens, de répartie et d'ironie, forme de la blague encore àpre. Sa posture par moments blasée est une attitude de l'époque et de sa condition modeste, mais aussi la note optimiste de la pièce.

<sup>41</sup> On retrouve chez le Voleur les connaissances artistiques et de collectionneur qui sont celles d'Edmond de Goncourt.

*À bas le progrès !* confirme que la représentation de la “vérité” et le rapport de la littérature au réel forment un élément indispensable du programme littéraire gongcourtien, aussi bien dans le roman qu’au théâtre. Les similitudes entre *La Nuit de la Saint-Sylvestre*, un lever de rideau dressant « une revue de l’année, dans une conversation au coin d’une cheminée entre un homme et une femme de la société, pendant la dernière heure du vieil an » – que les deux frères écrivirent quarante ans auparavant –,<sup>42</sup> et *À bas le progrès !* illustrent, en outre, une circularité tant générique que thématique, même si la fantaisie enjouée et spirituelle du début a fait place, en cette époque de décadence, à la satire blagueuse et amère, et la chronique artistique et littéraire à l’actualité politique et aux réflexions morales. Comme Beaumarchais polémiste, mais de façon plus radicale, l’auteur d’*À bas le progrès !* privilégie un comique aux accents révolutionnaires qui rend possible la critique et déjoue la censure, mais plutôt que de tourner en dérision les défauts d’un individu ou d’une classe il se lance dans une satire ouverte qui s’étend à l’ensemble de la société de son temps. L’attitude moralisatrice et l’idéologie conservatrice, voire réactionnaire, que les Goncourt avaient exprimées dans leur pamphlet de jeunesse, *La Révolution dans les mœurs*, reparaissent ici, mitigées par la trame concrète de la pièce et son caractère comique.<sup>43</sup> La farce de 1893, qui donne une image apparemment simpliste de la société de l’époque et en décrie les aspects dérisoires, s’avère plus efficace car elle finit par rallier le public aux raisons du Voleur et du Père. Si les propos des trois personnages d’*À bas le progrès* ressortissent de la farce par le comique des moyens expressifs et dramaturgiques, ils expriment ainsi l’esprit français porté à la satire, qui, dans cette période aux teintes apocalyptiques, remet en discussion les bases mêmes de la société du XIX<sup>e</sup> siècle à travers le refus d’un de ses piliers – le progrès. À la « vieille France », à la société patriarcale d’Ancien Régime qu’évoque le Père s’oppose une société qui ne reconnaît pas le mérite, écrase les individus à travers l’impôt, ne garantit pas la sécurité, dispose d’une justice lâche et d’un gouvernement trop permissif en proie à une classe dirigeante relevant de la « médiocratie provinciale ». Le Père s’insurge contre le droit divin de la République sans exprimer une véritable préférence de régime politique – ce qui le rapproche de l’anarchie qui sévit alors –, s’emporte contre toutes les manifestations les plus ridicules du progrès, raille le système financier libéral fondé sur la Bourse et la Banque qui a sapé la vieille économie reposant sur la propriété et la rente, et attaque le système éducatif moderne responsable de corrompre la jeunesse. La satire finit par investir tous les aspects du réel et les personnages eux-mêmes : le Voleur se rétracte à la fin de la farce

42 *Journal*, 21 décembre 1852 (GONCOURT et GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire I - 1851-1865*, cit., p. 31). C’est la seule pièce illustrant les débuts de dramaturges des deux écrivains ayant échappé à la destruction. Elle a été publiée dans le numéro deux de « L’Éclair », le 19 janvier 1852. Sur les Goncourt chroniqueurs dramatiques et leur conception du théâtre en 1852, voir EDMOND DE GONCOURT et JULES DE GONCOURT, *Mystères des théâtres 1852*, Paris, Librairie Nouvelle, 1853 et PIERRE-JEAN DUFIEF, *Le « sceptre » de la chronique dramatique*, in « Cahiers Edmond et Jules de Goncourt », XIII (2006), pp. 11-22.

43 EDMOND DE GONCOURT et JULES DE GONCOURT, *La Révolution dans les mœurs*, Paris, É. Dentu, 1854. Sur l’idéologie des Goncourt, voir notamment PIERRE-JEAN DUFIEF, *Les Goncourt moralistes et politiques : La Révolution dans les mœurs*, in « Cahiers Edmond et Jules de Goncourt », xv (2008), pp. 143-156 et FEDERICA D’ASCENZO, *Les Goncourt et l’idéologie libérale ou Les idées révolutionnaires de deux conservateurs*, in « Cahiers Edmond et Jules de Goncourt », xxii (2015), pp. 45-58.

et par sa dernière réplique annihile les intentions honnêtes qui auraient dû le racheter.<sup>44</sup>

Le comique de répétition, que l'on retrouve à travers les exclamations reprenant le titre de la pièce et dans les interjections nostalgiques,<sup>45</sup> s'inscrit dans la tradition moliéresque. Si Edmond de Goncourt emprunte à Beaumarchais l'esprit et le rythme qui caractérisent la pièce en l'adaptant à la période historique, il fait preuve ici d'une attention particulière pour la langue qui sert de charpente à toute création théâtrale. Les dialogues des romans écrits à quatre mains par les deux frères avaient contribué à mettre au jour les caractéristiques "théâtrales" de la prose goncourtienne. Les Goncourt ont toujours recherché une langue "impressionniste" capable d'épouser les mouvements de la vision et de la sensation. Particulièrement attentif au rendu de la langue de la conversation dans sa production romanesque, par souci d'authenticité, Edmond l'est davantage lorsqu'il s'agit du théâtre.<sup>46</sup> En 1885, dans la préface de la seconde édition d'*Henriette Maréchal*,<sup>47</sup> l'auteur affirme que cette pièce possède, d'après Théophile Gautier, une qualité que Jules et lui-même sont les seuls à posséder : il s'agit de cette « *langue littéraire parlée* », cette « langue nouvelle » où « il n'existera plus de morceaux de livres, plus de phraséologie où passera le mot d'auteur, et où cependant le public sentira que c'est un lettré qui a fabriqué les paroles sortant de la bouche des acteurs » – et qu'Edmond considère comme « l'unique renouvellement dont est susceptible le théâtre ».<sup>48</sup> Plus loin, commentant sa préface de 1879, où il avait prédit la mort du théâtre, Edmond de Goncourt doit constater :

Enfin, puisque le théâtre n'est pas encore mort et qu'il a peut-être devant lui la durée *cabin caba*, qu'on prête à cette heure à la religion catholique, moi qui ne crois pas au *théâtre naturaliste*, au transbordement, dans le temple de carton de la convention, des faits, des événements, des situations de la vraie vie humaine : voici ma conviction. L'art théâtral, cet art malade, cet art fini, ne peut trouver un allongement de son existence que par la transfusion, dans son vieil organisme, d'éléments neufs, et j'ai beau chercher, je ne vois ces éléments que dans une *langue littéraire parlée* et dans le *rendu d'après nature* des sentiments, – toute l'extrême réalité, selon moi, dont on peut doter le théâtre.<sup>49</sup>

44 Lorsque le Père le surprend à faire la cour à sa fille et l'exhorte à « se sauver en Amérique », le Voleur rétorque : « Oh ! alors... tonnerre de Brest... il y a bien des chances pour que je continue à demeurer canaille ! » (GONCOURT, *À bas le progrès ! Bouffonnerie satirique en un acte*, cit., p. 35).

45 *Ibidem*, pp. 27-31.

46 Le 19 décembre 1885, Edmond souligne dans son *Journal* l'influence qu'il a exercée sur la pièce de *Sapho* d'Alphonse Daudet, notamment dans « le rejet de tant de belles *phrases de livres*, qui ne sont pas de la langue parlée » (GONCOURT et GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire II - 1866-1886*, cit., p. 1207). Il critique la « langue parlée » de Céard qui adapte pour la scène son roman *Renée Mauperin* et souligne qu'il doit en réécrire certaines scènes : « Il affectionne les abstractions et les pluriels. Il met dans la bouche de ses dialogueurs les *confiances*, les *sécurités*, etc., etc., des termes de bouquins philosophiques. Puis à tout moment, à une phrase coupante et n'ayant une valeur que par sa brièveté, il ajoute une queue. [...] Au fond, je ne connais pas un homme moins fait pour le théâtre, un homme qui ait aussi peu l'écriture parlée, aussi peu l'art de la composition d'une scène, aussi peu l'imagination d'un type » (*Journal*, 13 novembre 1886, *ibidem*, p. 1278).

47 EDMOND DE GONCOURT et JULES DE GONCOURT, *Henriette Maréchal*, nouvelle édition précédée d'une préface inédite par Edmond de Goncourt, Paris, G. Charpentier et Cie, 1885.

48 GONCOURT et GONCOURT, *Préfaces et manifestes littéraires*, cit., pp. 124-125.

49 *Ibidem*, pp. 129-130.

Cette langue littéraire parlée se doit d'être originale, de mimer le rythme, la syntaxe et le lexique de la conversation, d'épouser les nuances, de rendre les sensations mais, en même temps, de faire ressortir le style de l'auteur. À côté d'une gestualité cependant réglée dans les didascalies, le comique et la parodie dans cette farce appartiennent essentiellement au domaine linguistique. Le comique d'expression fondé sur le décalage domine : le Voleur emploie de façon erronée la vieille expression « l'heure entre chien et loup », qui désigne dans l'usage le passage du jour à la nuit, pour se référer au petit jour.<sup>50</sup> Le langage, devant représenter le personnage, se modèle sur lui. Ainsi le Voleur, qui se distingue par sa bonhomie blagueuse, emploie un langage imagé et s'essaie assez maladroitement dans l'utilisation de la langue de sa "profession", ce qu'il définit lui-même « l'argot des voleurs ».<sup>51</sup> Le Père adopte une langue vieillie (« filouter »), hargneuse, son âge et sa désillusion semblent l'autoriser à utiliser des mots parfois grossiers.<sup>52</sup> La Jeune Fille s'adresse au Voleur en le nommant « monsieur le Voleur », se moque de lui malgré les reproches débonnaires de l'intéressé (« Blaguez, blaguez, mademoiselle... »), puis lui dit ouvertement qu'il n'est « qu'un amateur, un voleur fabriqué avec des légendes de Gavarni » et ne sera « jamais un voleur sérieux ». La présence abondante de l'italique souligne tous les écarts linguistiques par rapport à la langue normée. Goncourt alterne les expressions familières (« ouiche », « un rossignol », « chiennerie »), populaires (« une mère sèche comme un coup de trique »), élégantes ou à la mode (« my dear », « avatar », « le summum de la perfection »), vieilles (« chouriner »), les tours inventés (« attaquer un tas », « le vol à l'ail », « déparisienisé »), l'argot<sup>53</sup> (le « palpitant », « pschutt », « chic »), le langage technique du domaine pictural (« bitume », « blaireaüter », « chromo-luminariste », « opalescente ») et les jeux de mots volontairement peu efficaces.<sup>54</sup> Quelques incursions poétiques, dont les marivaudages du Voleur envers la Jeune Fille, quelques allusions littéraires et cultivées dans le goût goncourtien complètent une langue toujours mise en valeur et renvoyant à elle-même.<sup>55</sup>

La fonction déterminante que recouvre la phénomène linguistique de la blague dans

50 GONCOURT, *À bas le progrès ! Bouffonnerie satirique en un acte*, cit., p. 31.

51 Surpris par la Jeune Fille, sa première réplique est bien celle d'un criminel expert : « Gueule pas ou je te refroidis ! », mais elle est contredite par l'attitude de victimisation du monologue qui précède et par le démenti successif visant à rassurer la Jeune Fille : « c'est une phrase qui se dit dans notre métier, pour éviter de l'ouvrage salissant » (*ibidem*, p. 11).

52 Il apostrophe le voleur en l'appelant « canaille », « gredin », « petite saloperie », « maraud », « gibier de potence ».

53 Edmond de Goncourt avait remarqué que l'argot avait gagné les milieux sociaux les plus élevés, devenant presque une mode (cf. GONCOURT et GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire II - 1866-1886*, cit., p. 49).

54 Le voleur allume le bougeoir pour faire dans les « affaires » de ses victimes « un choix plus judicieux, plus éclairé... » puis ajoute aussitôt : « pardon, un bien mauvais jeu de mots, mais c'est une maladie chez moi » (GONCOURT, *À bas le progrès ! Bouffonnerie satirique en un acte*, cit., pp. 11-12).

55 Après avoir utilisé le terme « palpitant » pour désigner le cœur, le Voleur précise : « c'est comme cela que ça se dit dans l'argot des voleurs » (*ibidem*, p. 31). La Jeune Fille veut apprendre le langage argotique du Voleur, démontrant par là l'intérêt qu'elle lui porte ; elle parle de « maisons dévalisées, de propriétaires chourinés » en ajoutant de suite « c'est l'expression, n'est-ce pas ? » (*ibidem*, p. 32), reprend une expression métaphorique utilisée précédemment par le Voleur en la soulignant (« c'est de l'ouvrage salissant, comme il disait tout à l'heure... », *ibidem*, p. 34).

*À bas le progrès !* confère à la langue de la pièce un caractère structurel particulier. Les Goncourt savent depuis longtemps que la raillerie blagueuse, ce « sublimé corrosif de l'esprit français », est la forme de la caricature et de la parodie en cette fin de siècle, qu'elle est à la fois le symbole et le poison d'une époque ainsi que le signe distinctif de la capitale de l'esprit, Paris. Empruntée à la classe ouvrière parisienne se préparant à la révolution, produit dégénéré de la démocratie, elle est devenue une mode qui ronge l'ancienne société. Participant d'une esthétique de la déception, figure inversée de la fantaisie, elle peut constituer aussi le masque obligé de l'authenticité et permettre alors de démasquer le réel et d'en atteindre la vérité. Présentée dans *Manette Salomon* comme « la forme nouvelle de l'esprit français », la « révolte parisienne de la désillusion », dénoncée à travers le personnage d'Anatole, la blague reflète bien cette langue parlée moderne au cœur d'*À bas le progrès !*, de même qu'elle se prête particulièrement à cette dérision du progrès dont elle est cependant l'aboutissement.<sup>56</sup> Plus sombre qu'Anatole pour la « profession » qu'il a choisie, moins frivole que Gautruche et moins cynique que Jupillon – les personnages de *Germinie Lacerteux* – le Voleur incarne une version un peu vieillie de « Ce qu'on appelle à Paris le gamin [...] le type de l'esprit français, de cet esprit qui a sa note la plus pleine dans Beaumarchais, la plus grêle dans Chamfort. La véritable veine française est là, c'est le rire de Stellan ». <sup>57</sup> « Tout blague, tout mensonge, tout tromperie » tranche le Voleur, blagueur conscient d'être le produit d'une époque qu'il accuse.

Au-delà des qualités d'*À bas le progrès !*, de la fonction que la pièce revêt en incorporant tous les éléments de la poétique goncourtienne, de l'hommage ultime qu'elle finit par rendre à un genre que les deux frères ont toujours chéri sans réussir à s'y imposer, cette bouffonnerie satirique confirme que le besoin d'appréhender et de signifier le réel n'a jamais abandonné Edmond de Goncourt. Elle est l'occasion pour l'écrivain d'exercer publiquement ses talents de pourfendeur et d'éprouver une dernière fois des capacités de précurseur que l'on continuait à lui dénier. En 1881, en guise de commentaire au programme de renouvellement théâtral formulé en 1879 par Edmond de Goncourt, Émile Zola affirmait que « borner le théâtre à la féerie et à la farce » revenait à « tuer le drame et la comédie d'observation », que « M. de Goncourt rapetissait son horizon », que s'il « consentait à être un des romanciers du siècle » il « rêvait un retour en arrière, ou tout au moins un piétinement sur place, comme auteur dramatique ». <sup>58</sup> Le théâtre des Goncourt n'a sans doute pas obtenu le même retentissement que leurs romans, mais *À bas le progrès !* a peut-être su anticiper l'évolution que la farce accomplira en cette fin de siècle et solliciter la réaction de la composante la plus positive de l'esprit français : en décembre 1896 – Edmond est mort le 16 juillet – Alfred Jarry crée sa bouffonnerie anti-

<sup>56</sup> Cf. MARIE-ANGE VOISIN-FOUGÈRE, *La blague chez les Goncourt*, in *Les Frères Goncourt : art et écriture*, sous la dir. de JEAN-LOUIS CABANÈS, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, pp. 71-90 et NATHALIE PREISS, *Pour de rire ! La blague au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002. Les références à la blague abondent dans le *Journal*. Les Goncourt, à leurs débuts, projetèrent une comédie-satire devant s'intituler justement *La Blague* et dont ils écrivirent quelques scènes probablement détruites elles aussi. *À bas le progrès !* reprend peut-être ce projet initial.

<sup>57</sup> *Journal*, 29 janvier 1862 (GONCOURT et GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire I - 1851-1865*, cit., pp. 762-763).

<sup>58</sup> ÉMILE ZOLA, *Nos auteurs dramatiques*, Paris, G. Charpentier, 1881, pp. 391-392.

bourgeoise *Ubu Roi* qui exaspère la parodie, la provocation et débouche sur l'absurde ;<sup>59</sup> un an plus tard, avec *Cyrano de Bergerac*, Edmond Rostand opte pour la forme classique de la comédie en cinq actes et en vers pour illustrer l'esprit gaulois et le sens du panache qui caractérise le génie français.

---

59 C'est d'ailleurs vers la catégorie de l'absurde que tendent les répliques de la Jeune Fille parodiant les exclamations des deux hommes : « Ah ! le temps où les enfants naissaient avec leurs dents de sagesse !... où les jeunes filles sans dot faisaient prime auprès des épouseurs !... où les gouvernements duraient autant qu'une concession du Père-Lachaise !... où la lune n'éclairait sur la terre que des spectacles platoniques !... où, l'hiver, il faisait chaud ! » (GONCOURT, *À bas le progrès ! Bouffonnerie satirique en un acte*, cit., p. 30). Le Père l'accuse alors d'être une « petite Slave, petite nihiliste ».

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANTOINE, ANDRÉ, *Mes souvenirs sur le Théâtre-Libre*, Paris, Arthème Fayard & Cie, 1921. (Citato a p. 252.)
- AUTRAND, MICHEL, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris, Honoré Champion, 2006. (Citato a p. 254.)
- BARON, PHILIPPE, *André Antoine et Edmond de Goncourt*, in «Cahiers Edmond et Jules de Goncourt», XIII (2006), pp. 97-116. (Citato a p. 252.)
- BAUËR, HENRY, *Les Grands Guignols. Le brouillard slave*, in «L'Écho de Paris» (28 janvier 1893), p. 1. (Citato a p. 253.)
- *Les Grands Guignols. Le théâtre social*, in «L'Écho de Paris» (30 janvier 1893), p. 1. (Citato a p. 253.)
- CARAMASCHI, ENZO, *Le réalisme romanesque des Goncourt (Sœur Philomène, Renée Mauperin, Germinie Lacerteux)*, Pisa, Editrice Libreria Goliardica, 1964. (Citato a p. 248.)
- CARANDINI, SILVIA, *Un genere carsico : eclissi e fortune della farsa nelle tradizioni sceniche di Ancien Régime*, in *La farsa. Apparenze e metamorfosi sulle scene europee*, sous la dir. de SILVIA CARANDINI, Pisa, Pacini, 2015, pp. 13-27. (Citato a p. 254.)
- D'ASCENZO, FEDERICA, *Les Goncourt et l'idéologie libérale ou Les idées révolutionnaires de deux conservateurs*, in «Cahiers Edmond et Jules de Goncourt», XXII (2015), pp. 45-58. (Citato a p. 257.)
- DE FELICI, ROBERTA, *Gli adattamenti teatrali di Edmond de Goncourt. Germinie Lacerteux, La Faustin, Manette Salomon*, Roma, Aracne, 2011. (Citato a p. 248.)
- *Le didascalie negli adattamenti teatrali di Edmond de Goncourt*, in «Quaderni del Dipartimento di Linguistica», XXIII (2006), pp. 97-116. (Citato a p. 255.)
- *Fantaisie et naturalisme dans la poétique dramatique d'Edmond de Goncourt*, in «Revue d'Histoire littéraire de la France», v (2001), pp. 1399-1422. (Citato a p. 254.)
- Dossier Les Goncourt et le théâtre*, in «Cahiers Edmond et Jules de Goncourt», XIII (2006), pp. 1-271. (Citato a p. 249.)
- DUFIEF, ANNE-SIMONE, *Les Goncourt et le théâtre. Bibliographie*, in «Cahiers Edmond et Jules de Goncourt», XIII (2006), pp. 7-9. (Citato a p. 249.)
- DUFIEF, PIERRE-JEAN, *Les Goncourt moralistes et politiques : La Révolution dans les mœurs*, in «Cahiers Edmond et Jules de Goncourt», xv (2008), pp. 143-156. (Citato a p. 257.)
- *Le « sceptre » de la chronique dramatique*, in «Cahiers Edmond et Jules de Goncourt», XIII (2006), pp. 11-22. (Citato a p. 257.)
- GONCOURT, EDMOND DE, *À bas le progrès ! Bouffonnerie satirique en un acte*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1893. (Citato alle pp. 248-251, 253, 255, 258, 259, 261.)
- *Chérie*, édition critique établie et annotée par Jean-Louis Cabanès et Philippe Hamon, Jaignes, La Chasse au Snark-Société des études romantiques et dix-neuviémistes, 2002. (Citato a p. 247.)
- *La Faustin. Pièce en huit tableaux*, in «Revue de Paris» (15 juillet 1910). (Citato a p. 248.)

- *Germinie Lacerteux. Pièce en dix tableaux, précédée d'un prologue et suivie d'un épilogue, tirée du roman d'Edmond et Jules de Goncourt*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1888. (Citato a p. 248.)
- *Manette Salomon, pièce en neuf tableaux, précédée d'un prologue, tirée du roman d'Edmond et Jules de Goncourt*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1896. (Citato a p. 248.)
- *Théâtre. Henriette Maréchal. La Patrie en danger*, Paris, G. Charpentier, 1879. (Citato a p. 247.)
- GONCOURT, EDMOND DE et JULES DE GONCOURT, *Henriette Maréchal*, nouvelle édition précédée d'une préface inédite par Edmond de Goncourt, Paris, G. Charpentier et Cie, 1885. (Citato a p. 258.)
- *Henriette Maréchal. Drame en trois actes en prose*, Paris, Librairie Internationale A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1866. (Citato a p. 247.)
- *Journal. Mémoires de la vie littéraire I - 1851-1865*, sous la dir. de ROBERT RICATTE, Paris, Robert Laffont, 1989. (Citato alle pp. 248, 249, 257, 260.)
- *Journal. Mémoires de la vie littéraire II - 1866-1886*, sous la dir. de ROBERT RICATTE, Paris, Robert Laffont, 1989. (Citato alle pp. 248, 249, 258, 259.)
- *Journal. Mémoires de la vie littéraire III - 1887-1896*, sous la dir. de ROBERT RICATTE, Paris, Robert Laffont, 1989. (Citato alle pp. 248-253.)
- *Mystères des théâtres 1852*, Paris, Librairie Nouvelle, 1853. (Citato a p. 257.)
- *La Patrie en danger. Drame en cinq actes et en prose*, Paris, E. Dentu, s.d. [1873]. (Citato a p. 247.)
- *Préfaces et manifestes littéraires*, Paris, G. Charpentier et Cie, 1888. (Citato alle pp. 247, 249, 250, 258.)
- *La Révolution dans les mœurs*, Paris, E. Dentu, 1854. (Citato a p. 257.)
- MAZZOLENI, ELENA, *Pierrot sur scène. Anthologie de pièces et pantomimes françaises du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2015. (Citato a p. 255.)
- PALACIO, JEAN DE, *Le Pierrot des Goncourt : de Boisroger à Mauperin*, in «Cahiers Edmond et Jules de Goncourt», xv (2008), pp. 179-188. (Citato a p. 255.)
- *Pierrot fin-de-siècle ou Les métamorphoses d'un masque*, Paris, Séguier, 1990. (Citato a p. 255.)
- PREISS, NATHALIE, *Pour de rire ! La blague au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002. (Citato a p. 260.)
- RUBELLIN, FRANÇOISE, *Metamorfosi della farsa nei teatri parigini del Settecento*, in *La farsa. Apparenze e metamorfosi sulle scene europee*, sous la dir. de SILVIA CARANDINI, Pisa, Pacini, 2015, pp. 227-241. (Citato a p. 254.)
- SZONDI, PETER, *Théorie du drame moderne*, trad. par SIBYLLE MULLER, Belval, Circé, 2006. (Citato a p. 255.)
- VOISIN-FOUGÈRE, MARIE-ANGE, *La blague chez les Goncourt*, in *Les Frères Goncourt : art et écriture*, sous la dir. de JEAN-LOUIS CABANÈS, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, pp. 71-90. (Citato a p. 260.)
- WASSELIN, CHRISTIAN, *Beaumarchais*, Paris, Gallimard, 2015. (Citato a p. 254.)
- ZOLA, ÉMILE, *Nos auteurs dramatiques*, Paris, G. Charpentier, 1881. (Citato a p. 260.)

## PAROLE CHIAVE

Edmond de Goncourt ; théâtre français ; fin de siècle ; renouvellement ; farce ; Figaro ; progrès ; langue littéraire parlée ; esprit français.

## NOTIZIE DELL'AUTRICE

Federica D'Ascenzo est professeur associé de Littérature Française auprès de l'Université de Chieti-Pescara. Ses recherches portent sur la littérature française d'Avant-garde des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, sur l'évolution des techniques et des poétiques romanesques de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup>, sur les rapports entre littérature française et culture italienne des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles et sur les phénomènes de réception, de traduction, d'autotraduction et de réécriture. Elle a publié des essais : *Francis Pica-bia. Piacere e rivoluzione. Saggio sugli aforismi e altri studi* (1995), *Fregi e figure della letteratura francese. Otto/Novecento* (1997), *I fratelli Goncourt e l'Italia* (2012) ; des éditions critiques : Édouard Dujardin, *Les Hantises* (2001), Francis Poictevin, *Songes* (2012) et a dirigé les recherches sur *Spazi di fine secolo* (2000) et sur *La prose française et l'espace* (2016). Elle est l'auteur d'articles sur Gomberville, Laclos, Hugo, Rimbaud, les Goncourt, Dujardin, Poictevin, Marinetti, Ionesco et Jacqueline Risset.

[federica.dascenzo@unich.it](mailto:federica.dascenzo@unich.it)

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

FEDERICA D'ASCENZO, *Le Figaro d'Edmond de Goncourt. Défense et illustration d'un théâtre fin de siècle*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XII (2019), pp. 247–264.

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.

## PRIMA DELLA FINE. IMMAGINI DI CITTÀ E MEMORIA IN ALBERTI E SEMPRÚN

GENNARO SCHIANO – *Università di Napoli Federico II*

Nelle opere autobiografiche di Alberti e Semprún la relazione tra luoghi e memoria assume caratteristiche molto differenti, mettendo in luce due modalità narrative e memorialistiche eterogenee. Le città e gli spazi rappresentati da Alberti lungo i cinque volumi de *La arboleda perdida*, e quindi sia durante che dopo l'esilio, sono luoghi che provano a colmare una distanza più dolorosa col passato dell'infanzia e dell'adolescenza. La delusione provocata dal ritorno a luoghi tanto agognati non sembra dovuta solo al cambiamento repentino della forma e dell'anima delle città ma anche all'impossibilità di riappropriarsi del vissuto che queste rievocano. In *Adiós, luz de veranos...* – ma anche in *El largo viaje* e *La escritura o la vida* – i luoghi di Semprún e l'ossessiva preoccupazione per la loro metamorfosi, mostrano invece una speranza nella capacità di rivivere in qualche modo il passato. Gli spazi cittadini e i ricordi ad essi legati, ricostruiti attraverso molteplici dimensioni temporali, ammettono una maggiore fiducia nel potere della memoria. Una memoria capace di conservarsi anche a notevoli distanze di tempo e di spazio, in territori e culture di frontiera, in condizioni di sradicamento o disumane.

The relationship between places and memory assumes dissimilar features in the autobiographical works of Alberti and Semprún, highlighting two heterogeneous narrative and memorial approaches. The cities and the spaces represented by Alberti along the five volumes of *La arboleda perdida*, and therefore both during and after the exile, are places that try to bridge a more painful distance with the past of childhood and adolescence. The disappointment caused by the return to desired places will not be due only to the sudden change of form and soul of the cities but also to the impossibility to regain possession of the moments they recall. In *Adiós, luz de veranos...* – but also in *El largo viaje* and *La escritura o la vida* – city spaces and the memories associated with them, reconstructed through various temporal dimensions, admit greater confidence in the power of memory. A memory capable of preserving even from considerable distance of time and space, in frontier territories and cultures, in conditions of deracination or inhumanity.

### I CITTÀ “DI PRIMA”

Nell'estate del 1943 questo libro era per essere licenziato alle stampe, quando i bombardamenti di agosto mutarono la faccia di Milano. Per effetto di quel terribile mutamento, questo libro – questo «ritratto di città» ha acquistato purtroppo un valore impreveduto. È il ritratto di Milano «di prima». È Milano quale nessuno rivedrà mai più. Tale la sorte fatidica dei ritratti e quella perché molti *temono* il ritratto. Questo libro non poteva finire «su una illusione». Le Pagine Aggiunte che seguono e le Note di Taccuino sono un accenno all'«altro» volto di Milano, un auspicio al volto che sarà.<sup>1</sup>

Con queste righe Alberto Savinio chiude la *Fine “prima”* di *Ascolto il tuo cuore, città*, pubblicato nel 1944 per Bompiani. Quel racconto cittadino dalle tinte *flâneuristiche*, costruito partendo dalle fonti care di Stendhal e Goethe e fatto di autonarrazioni eterogenee e bozzettistiche, registra in presa diretta gli effetti devastanti della guerra che lo rendono, ancora prima della pubblicazione, un ritratto illusorio di luoghi ormai deformati. Il «terribile mutamento» se da un lato fa di quel ritratto di Milano un documento memorialistico unico, detentore di un mondo distrutto dalla ferocia della storia, dall'altro ne mina le fondamenta: quello che si annunciava come il diario di bordo di un viag-

1 ALBERTO SAVINIO, *Ascolto il tuo cuore, città*, Milano, Adelphi, 2009, p. 383.

giatore, narrazione odeporica di una città e del suo cuore, subisce la «sorte fatidica dei ritratti», tramutandosi in negativo fotografico di un passato ormai perduto. Le Pagine Aggiunte e le Note di Taccuino provano ad ovviare all'illusione fornendo il ritratto del nuovo volto ferito della città o, meglio, del suo corpo «insudiciato» dalla morte,<sup>2</sup> dei suoi orologi pubblici fermi a «minime differenze di tempo» tra cui passa «l'Eternità»,<sup>3</sup> delle sue rovine da cui «sorgerà una città più forte».<sup>4</sup>

Le città e i testi, a cui sono dedicate le pagine che seguono, sono caratterizzate dalla stessa nostalgia e dallo stesso desiderio di rinascita della Milano di Savinio. Le opere autobiografiche di Rafael Alberti e Jorge Semprún compongono ritratti di città preziosi, prima di altri terribili e disastrosi mutamenti, storici e personali, come la guerra civile spagnola e l'esilio.

## 2 COMUNITÀ CONOSCIBILI

La fitta discussione sulle configurazioni dello spazio in letteratura ha fatto emergere, negli ultimi decenni e da metodi e discipline differenti, la necessità di guardare allo spazio e alla sua rappresentazione letteraria non come semplice sfondo o teatro delle azioni in scena, ma come sfida diegetica capace di generare immaginari, veicolare significati, muovere intrecci, mediare tra pagina e realtà.<sup>5</sup> Gli studi di Bachtin<sup>6</sup> e di Lotman<sup>7</sup> hanno mostrato che le strutture spaziali della finzione sono da un lato fondamentali nella produzione di senso e dall'altro speculari alla visione del mondo degli autori; i cronotopi sarebbero quindi proiezioni dei modelli culturali e del fuori testo che l'opera mette in pagina.

Muovendo da questa discussione, gli spazi cittadini assumono una valenza particolare, in quanto cronotopo della letteratura moderna e contemporanea e specchio delle pratiche sociali e materiali che li conformano.<sup>8</sup> Se, citando Lehan, i rapporti tra città e letteratura sono biunivoci – «my assumption is that the literary text codifies ideas and attitudes about the city and that as the city itself changes under historical influence, so do these codes, exhausting traditional modes as they call for new meaning» –<sup>9</sup> la relazione privilegiata che il romanzo della modernità intrattiene con gli spazi cittadini può forse rendere emblematicamente la permeabilità di questi rapporti. L'attiguità tra l'evoluzione delle forme del romanzo e lo sviluppo delle strutture urbane non sembra essere legata solo all'origine del romanzo come prodotto eminentemente cittadino, letto dalla borghesia e specchio della sua *medietas*. I mondi e le trame del romanzo si forgiavano, fin dalle origini del genere, tra i reticoli della città moderna e i suoi percorsi intricati. Le stesse tecniche

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 389.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 396.

<sup>5</sup> ANTJE ZIETHEN, *La littérature et l'espace*, in «Arborescences», III (2013), pp. 3-29, p. 4.

<sup>6</sup> Cfr. MICHAÏL BACHTIN, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

<sup>7</sup> Cfr. JURIJ LOTMAN, *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.

<sup>8</sup> Cfr. ÁLEX MATAS PONS, *La ciudad y su trama: literatura, modernidad y crítica de la cultura*, Madrid, Lengua de Trapo, 2010.

<sup>9</sup> RICHARD LEHAN, *Urban Signs and Urban Literature: Literary Form and Historical Process*, in «New Literary History», XVIII/1 (1986), pp. 100-113, p. 100.

narrative e i codici di rappresentazione della realtà si modellano sulle differenti evoluzioni degli spazi cittadini, si pensi alla focalizzazione esterna e all'indiretto libero per la descrizione di folle e voci di popolo; si pensi inoltre al ruolo dello spazio urbano nel graduale processo di racconto serio del quotidiano: dal *novel* settecentesco e dai suoi ambienti statici -fatti di «scene, itinerari e dimore» –<sup>10</sup> al romanzo ottocentesco del «raccontare e descrivere»<sup>11</sup> e delle finestre riempitivo sui mondi cittadini, al romanzo novecentesco di metropoli come «unstable refraction of an individual consciousness».<sup>12</sup>

Le città del romanzo del Novecento testimoniano un cambiamento sostanziale delle configurazioni dello spazio in letteratura. La crisi della comunità conoscibile, definita da Raymond Williams<sup>13</sup> come decadenza dei valori condivisi, compromette anche i luoghi e i significati che questi impersonano. L'impossibilità di narratori e personaggi di riferirsi a percorsi, itinerari e feticci comuni produce immagini di città introspettive ed ermetiche e rimanda ad un fuori testo inedito, stravolto dal passaggio repentino della storia. Le tragedie del *secolo breve*<sup>14</sup> hanno notoriamente un effetto devastante sulle città e mandano in frantumi quella che Halbwachs definisce *mémoire collective*,<sup>15</sup> una memoria condivisa che si costruisce anche e soprattutto attraverso i luoghi. Se le guerre e le occupazioni militari cambiano il volto di interi quartieri e distruggono la storia di cui sono testimonianza, anche le memorie individuali e collettive legate a quei luoghi scompaiono sotto le macerie.<sup>16</sup>

### 3 VERTERE SOLUM

Tra le tragedie del ventesimo secolo la guerra civile spagnola e il conseguente esilio di generazioni intere di scrittori e intellettuali hanno costituito un caso politico e culturale di enormi dimensioni. Le ragioni sono molteplici, dalla valenza ideologica e geopolitica che gli schieramenti in campo ebbero per il futuro dell'Europa e dell'Occidente, all'attenzione ricevuta dall'opinione pubblica estera, durante la dittatura di Franco e a partire

<sup>10</sup> PAOLO AMALFITANO, *Introduzione*, in *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. III-VII, p. III.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> BURTON PIKE, *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1981, p. 71. Sulla relazione tra le strutture del romanzo moderno e gli spazi cittadini cfr. FRANCO MORETTI, *Atlante del romanzo europeo (1800-1900)*, Torino, Einaudi, 1997 e FRANCO MORETTI, *Il secolo serio*, in *Il romanzo. La cultura del romanzo*, a cura di FRANCO MORETTI, Torino, Einaudi, 2001, vol. I, pp. 689-726, STEVEN JOHNSON, *Complessità urbana e intreccio romanzesco*, in *Il romanzo. La cultura del romanzo*, a cura di FRANCO MORETTI, Torino, Einaudi, 2001, vol. I, pp. 727-749.

<sup>13</sup> Cfr. RAYMOND WILLIAMS, *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a D.H. Lawrence*, Barcelona, Debate, 1997.

<sup>14</sup> Cfr. ERIC HOBBSBAWM, *Il secolo breve*, Milano, BUR, 2014.

<sup>15</sup> MAURICE HALBWACHS, *La mémoire collective*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968. Nel paragrafo *La mémoire collective et l'espace* lo studioso riflette sul rapporto tra i luoghi e la memoria, mettendo in luce come gli spazi cittadini siano portatori delle esperienze dei singoli e delle comunità. Molto importante per il discorso delle pagine che seguono è l'analisi della mutazione del legame memoria-luoghi nel tempo, causata da ammodernamenti urbanistici o da eventi tragici come guerre o disastri naturali.

<sup>16</sup> Sulla relazione tra immagini di città, macerie e memoria cfr. WINFRIED GEORG SEBALD, *On the Natural History of Destruction*, New York, Random House, 2003, ANDREAS HUYSSSEN, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, Stanford University Press, 2003.

dalla transizione del 1975, dai mondi culturali che gli esiliati seppero ricostruire in terre straniere, alla notevole produzione letteraria stimolata proprio dall'esperienza del *destierro*.<sup>17</sup> Tra i caratteri condivisi che si osservano, come conferma Guillén, «tanto en las formas del exilio mismo como en las de las respuestas de los escritores»,<sup>18</sup> il ritorno a luoghi e città della vita precedente rappresenta un *topos* letterario diffuso che assume connotati specifici per gli esiliati spagnoli a causa della contiguità dell'esperienza dell'esilio con quella della guerra civile e della relazione di quei luoghi con una memoria collettiva minata dall'azione di amnesia<sup>19</sup> imposta dal regime negli anni successivi al conflitto.

La «condizione apertamente fisica»<sup>20</sup> dell'esilio, il *vertere solum*, assume quindi tratti singolari per gli autori spagnoli e nella letteratura che ne è testimonianza diretta. I luoghi ricomposti a fatica e da distanze variabili non sono solo inaccessibili e mutati dalla forza del tempo - caratteri tipici dell'esilio - ma sono anche sfigurati dalle atrocità della guerra. Al di là delle specifiche di genere, le opere letterarie che tornano sugli spazi del "prima" sembrano condividere quella prospettiva narrativa che Sibel Erol<sup>21</sup> ha brillantemente definito *twin narrative*, cercano difatti di ricostruire i racconti di vita dei narratori (o degli autori reali) e al contempo la storia delle città che questi hanno forzatamente abbandonato. Il tentativo di ricomporre spazi cancellati dalla storia assume, come detto, valenza politica per gli esiliati spagnoli. Come ha mostrato bene Javier Sánchez Zapatero, a fucili scarichi, la guerra della dittatura franchista passa dal campo di battaglia a quello culturale. La «strategia de amnesia impuesta»<sup>22</sup> ha due obiettivi manifesti e affini: da un lato l'appropriazione coatta dell'identità nazionale spagnola, dall'altro la rimozione di ogni ricordo della storia repubblicana. Se i veri spagnoli hanno vinto la guerra e sono al potere, i repubblicani sono allora i nemici, coloro che vanno eliminati dalla storia e mai assolti. Sono direttive tipiche dei regimi totalitari che pongono in cima alla lista della barbarie di un potere allucinato la manipolazione della memoria condivisa, la cancellazione della storia passata e la distruzione di ogni luogo rievocativo.

L'esilio è uno degli «escasos fenómenos en la historia»<sup>23</sup> che, come dimostra Michael

17 Sull'esilio e sulla rappresentazione dell'esilio in letteratura cfr. EDWARD WADIE SAID, *Reflections on Exile and Other Essays*, Harvard, Harvard University Press, 2000, PAUL ALLATSON e JO McCORMACK (a cura di), *Exile Cultures, Misplaced Identities*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2008, KAREN ELIZABETH BISHOP (a cura di), *Cartographies of Exile: a New Spatial Literacy*, New York, Routledge, 2016; tra i numerosi studi sull'esilio spagnolo e sulla letteratura del *destierro* cfr. ANNUNZIATA O. CAMPA, *Utopia e disincanto: l'esilio degli intellettuali spagnoli nella diaspora della Guerra Civile*, in «Annali di italianistica», XX (2002), pp. 275-284, MANUEL AZNAR SOLER (a cura di), *Estudios y ensayos sobre el exilio republicano de 1939*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2006, GIUSEPPINA NOTARO (a cura di), *La scrittura altrove. L'esilio nella letteratura ispanica*, Napoli, Think Thanks, 2001.

18 CLAUDIO GUILLÉN, *Múltiples moradas*, Barcelona, Tusquets, 1998, p. 30.

19 Cfr. JAVIER SÁNCHEZ ZAPATERO, *Memoria y literatura: escribir desde el exilio*, in «Lectura y signo», III (2008), pp. 437-453.

20 MAURIZIO BETTINI, *Exilium*, in «Parolechiave», XLI (2009), pp. 1-14, p. 3.

21 Cfr. SIBEL EROL, *The Chronotope of Istanbul in Orhan Pamuk's Memoir Istanbul*, in «International Journal of Middle East Studies», XLIII (2011), pp. 655-676. Lo studio definisce le caratteristiche delle *twin narratives* analizzando il cronotopo di *Istanbul* (2003) di Orhan Pamuk e mettendo in luce il doppio piano narrativo costruito dall'intersezione tra il racconto dell'autobiografia del narratore protagonista e il racconto della storia della città turca.

22 Cfr. SÁNCHEZ ZAPATERO, *Memoria y literatura: escribir desde el exilio*, cit.

23 MICHAEL UGARTE, *Literatura española en el exilio. Un estudio comparativo*, Madrid, Siglo XXI de España,

Ugarte, impongono maggiore efficacia alla parola rispetto all'azione. Il contesto socioculturale e letterario degli esiliati costruisce un ideale comune, caratterizzato dalla necessità di un impegno politico, dalla responsabilità di salvaguardare il mondo culturale della Repubblica, dalla premura a scrivere e scrivere di sé:

De hecho, el propio recuerdo del país dejado está en muchas ocasiones en el germen de las obras que recrean la cotidianeidad de los territorios de acogida, centradas en la comparación de las sociedades de origen y de destino. Esta obsesión por el pasado en la patria abandonado tiene una doble cara, expresada en el opuesto dialéctico de la memoria: el olvido. El miedo a no recordar, y también a no ser recordado, marca el periplo vital de los exiliados, convirtiendo en necesidad el dejar testimonio de su vida pasada.<sup>24</sup>

La considerevole produzione di opere memorialistiche, sia nel periodo dell'esilio che negli anni successivi alla morte di Franco, è una chiara risposta a queste esigenze condizionate. La letteratura autobiografica permette, meglio della finzione pura, di mescolare impegno politico e testimonianza, ricordo personale e collettivo, di ritornare su un passato difendendolo dall'oblio; è noto infatti che la scrittura del sé nasca sempre dalla necessità di ricostruire il passato e di salvarlo dal passaggio del tempo. Questa esigenza assume caratteristiche specifiche per le autobiografie della *España peregrina*. Analizzando le pagine de *La arboleda perdida*, José María Pozuelo Yvancos ha acutamente osservato in che modo, per le autobiografie scritte dall'esilio, il ritorno topico all'infanzia si accompagna sempre alla memoria del «dolor de España»<sup>25</sup> e degli anni precedenti all'esilio: se, come dimostra Guillén, alle conseguenze del *destierro* corrisponde un «destiempo»,<sup>26</sup> ovvero uno sfasamento dei ritmi della storia che pone il soggetto fuori dal presente e dal futuro, il passato è l'unica dimensione temporale vivibile. Tuttavia, allo stesso modo del passato infantile, la vita prima dell'esilio è un universo chiuso, inaccessibile, con legami latenti e complessi con il presente; per recuperarlo, proprio come per il paradiso perduto dell'infanzia, è necessario riappropriarsi anzitutto dei suoi luoghi.<sup>27</sup> Se la spazializzazione del ricordo d'infanzia è legata da un lato alla necessità di costruire la struttura narrativa di un periodo senza tempo e dall'altro al rendere la visione dal basso dell'io protagonista da

1999, p. 20. Partendo dall'analisi dell'esilio come fenomeno esistenziale Ugarte mette in luce tutte le caratteristiche peculiari della condizione emotiva e intellettuale dei *desterrados*. Essendo esclusi dall'azione, possono ancora contare su un'unica arma, la parola, che assume quindi un'importanza cruciale per provare a incidere sulla storia del paese abbandonato e a recuperare mondi che sono interdetti.

24 SÁNCHEZ ZAPATERO, *Memoria y literatura: escribir desde el exilio*, cit., p. 441.

25 JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica, 2006, p. 117.

26 GUILLÉN, *Múltiples moradas*, cit., p. 83. «El destierro conduce a ese 'destiempo'. . . a ese. . . desfase de los ritmos históricos de desenvolvimiento que habrá significado, para muchos, el peor de los castigos: la expulsión del presente; y por lo tanto del futuro lingüístico, cultural, político del país de origen».

27 Sul ricordo d'infanzia legato alla guerra civile e all'esilio cfr. ANTONIO GARGANO, *Ricordi d'infanzia e cesura storica nell'autobiografia spagnola del secondo Novecento*, in *Il ricordo d'infanzia nelle letterature del Novecento*, a cura di STEFANO BRUGNOLO, Pisa, Pacini, 2012, pp. 155-174; sul rapporto tra luoghi e ricordo d'infanzia oltre a POZUELO YVANCOS, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, cit. si veda pure CELIA FERNÁNDEZ PRIETO, *El paisaje de infancia en la autobiografía*, in *Visiones del paisaje: actas del Congreso Visiones del Paisaje*, a cura di MARÍA ÁNGELES HERMOSILLA ÁLVAREZ, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1997, pp. 535-544.

bambino, ricomporre il cronotopo dei ricordi della vita precedente all'esilio rileva da un lato il bisogno di suturare in letteratura le ferite aperte del *vertere solum*, descrivendo luoghi che si teme di non rivedere mai più, dall'altro la volontà di arginare l'oblio imposto dal Regime, recuperando un vissuto che, come l'infanzia, sta perdendo le sue originarie coordinate spazio-temporali. I luoghi "di prima" sono però molto spesso quelli dell'età adulta, condivisi proprio come la memoria di cui sono portatori, recuperarli significa anche ritrovare e conservare quella memoria. Patrizia Violi ha messo in luce in modo magistrale la relazione privilegiata che la memoria intrattiene con lo spazio. La spazializzazione della memoria sarebbe una «condizione per la sua narrabilità»<sup>28</sup> e per la sua trasmissione futura. Pensando allo spazio come produttore di discorso e come linguaggio, la studiosa ricostruisce l'intreccio di «cose e persone» che dona il senso di un luogo e che veicola «la lettura che si dà di esso», soffermandosi inoltre sulla possibilità che questi luoghi e i valori che interpretano possano cambiare nel tempo. Da questa possibilità o, meglio, minaccia, muovono le operazioni memorialistiche di Alberti e Semprún. I luoghi a cui gli autori tornano con la letteratura non sono solo soggetti alla forza del tempo ma anche ad una sinistra azione di manipolazione dei significati che rappresentano. Le immagini di città che ricostruiscono attraverso il ricordo hanno sì caratteristiche soggettive e impressionistiche, simili a quelle delle metropoli dei romanzi del Novecento, ma esprimono un'urgenza più cogente. Come la Zaira calviniana, le opere analizzate in queste pagine non diranno di cosa sono o erano fatte quelle città prima e dopo la guerra, non parleranno tanto di tetti, gradini e porticati quanto del tragico legame di quei luoghi con un passato che rischia di scomparire:

Di quest'onda che rifluisce dai ricordi la città s'imbeve come una spugna e si dilata. Una descrizione di Zaira quale è oggi dovrebbe contenere tutto il passato di Zaira. Ma la città non dice il suo passato, lo contiene come le linee d'una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre, negli scorrimano delle scale, nelle antenne dei parafulmini, nelle aste delle bandiere, ogni segmento rigato a sua volta di graffi, seghettature, intagli, svirgole.<sup>29</sup>

#### 4 «TODO ERA ALLÍ COMO UN RECUERDO»

È sufficiente far riferimento ai titoli di alcune delle opere più note di Rafael Alberti – identificandoli, secondo la lezione di Genette,<sup>30</sup> come soggetti di conversazione primaria tra fuori testo e testo – per comprendere quanto i luoghi e le configurazioni dello spazio siano caratteristica topica della sua poetica: si pensi, per la poesia, a *Marinero en tierra* (1925), *Poemas de Punta del Este* (1961), *Roma, peligro para caminantes* (1968) e *Canciones del Alto Valle del Aniene* (1972), e ancora a opere più tarde come *Cuaderno de Rute* (1977); per il teatro a *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1956); per la prosa a *La arboleda perdida* (1942, 1959, 1987, 1997). Come ha mostrato Ignazio Delogu, la geografia di Alberti «non ha misteri né segreti. Si concreta e si distende nel tempo, oltre che nello

28 PATRIZIA VIOLI, *Paesaggi della memoria*, Milano, Bompiani, 2014, p. 21.

29 ITALO CALVINO, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 11-12.

30 Cfr. GÉRARD GENETTE, *Seuils*, Paris, Editions du seuil, 1987.

spazio, in una progressione che va da El Puerto de Santa María» e «nel Puerto medesimo si conclude». <sup>31</sup> È una geografia segnata dai nodi storici letti o vissuti in prima persona dal poeta, dal *desastre* alla guerra civile, e che dal 1939 assume i caratteri della letteratura della *España peregrina*, rappresentando le patrie spirituali acquisite, da Buenos Aires a Roma, e tornando ossessivamente sulla patria perduta.

*Entre el clavel y la espada* (1941) e *Retornos de lo vivo lejano* (1952) sono le due raccolte in cui la relazione luoghi-memoria-esilio emerge più drammaticamente. <sup>32</sup> Nella raccolta del '41, la prima pubblicata dall'esilio, e in particolare nella settima sezione intitolata «Como leales vasallos», la tematica dell'esilio si fonde con la materia cidiana: <sup>33</sup> «una de las primeras imágenes de Alberti en su poesía del exilio queda simbolizada por la figura del Cid caminando hacia el destierro con los suyos “como leales vasallos”». <sup>34</sup> Le otto poesie della raccolta sono introdotte da un esergo citato dal *Cantar de mio Cid* e rimandano al contrasto tra la grandezza dell'eroe e la sua amara condizione. <sup>35</sup> Tra nostalgie e ritorni ad affetti e luoghi, nel quinto testo della sezione affiora il ricordo per la patria ancora «hermosa», incomparabile: «si me atrevo a compararte, /¿con quién te compararía?». <sup>36</sup>

Tra i *Retornos de lo vivo lejano* il tema dell'esilio – nella sua accezione elegiaco-ovidiana <sup>37</sup> e nella dolorosa reminiscenza dei luoghi – si associa ai *topoi* del «pellegrinaggio sentimentale» e della «rimembranza ad occhi chiusi», <sup>38</sup> o alla mistione inedita tra i due, come ha mostrato Antonio Gargano per il settimo componimento della prima sezione, *Retornos de un día de retorno*, che rievoca il ritorno al luogo vacanziero di San Rafael:

nel poeta spagnolo, nostro contemporaneo, l'allontanamento dalla patria [...] funge da “razionalizzazione geografica o topografica” – per dirla con Jenkélévitch – di una perdita sentita come ben più profonda, quella del proprio io passato, a

<sup>31</sup> IGNAZIO DELOGU, *Contributo a una geografia (non solo) poetica albertiana*, in *Ripensando a Rafael Alberti*, a cura di MARIA CRISTINA DESIDERIO, FRANCISCO LOBERA SERRANO e MARIA-SERENA ZAGOLIN, Gaeta, Bibliotheca, 1998, pp. 53-74, p. 55.

<sup>32</sup> Sul tema dell'esilio nella poesia di Alberti cfr. CONCEPCIÓN ARGENTE DEL CASTILLO, *Rafael Alberti, poesía del destierro*, Granada, Ediciones de la Universidad de Granada, 1986, GREGORIO TORRES NEBRERA, *Entre el clavel y la espada: los varios registros poéticos de Rafael Alberti en la primera poesía de exilio*, in *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario (1902-2002)*, a cura di JOSÉ JURADO MORALES e MANUEL JOSÉ RAMOS ORTEGA, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2003, pp. 233-263, FRANCESCA COPPOLA, «*Mis ventanas ya no dan a los álamos y a los ríos de España*»: radici spezzate in *Entre el clavel y la espada di Rafael Alberti*, in «Orillas», VI (2017), pp. 277-292.

<sup>33</sup> Cfr. CARLOS MATA INDURÁIN, *Del destierro al exilio: la mirada de Alberti al mito del Cid («Como leales vasallos», “Entre el clavel y la espada”)*, in *Ars bene docendi. Homenaje al Profesor Kurt Spang*, a cura di IGNACIO ARELLANO, VÍCTOR GARCÍA RUIZ e CARMEN SARALEGUI, Pamplona, EUNSA, 2009, pp. 391-404.

<sup>34</sup> FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA, *Poema, realidad y mito: el Cid y los poetas del siglo XX*, in *El Cid. Historia, literatura y leyenda*, a cura di GONZALO SANTOJA, Madrid, España Nuevo Milenio, 2001, pp. 109-123, p. 145.

<sup>35</sup> ELADIO MATEOS MIERA, *El segundo destierro del Cid: Rodrigo Díaz de Vivar en el exilio español de 1939*, in *El Cid. Historia, literatura y leyenda*, a cura di GONZALO SANTOJA, Madrid, España Nuevo Milenio, 2001, pp. 131-146, p. 138.

<sup>36</sup> RAFAEL ALBERTI, *Entre el clavel y la espada (1939-1940)*, in *Obras completas. Poesía II*, a cura di ROBERT MARRAST, Barcelona, Seix Barral, 2003, pp. 277-412, pp. 404, vv. 12-13.

<sup>37</sup> Cfr. GUILLÉN, *Múltiples moradas*, cit.

<sup>38</sup> Cfr. FRANCESCO ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 2015.

cui nessuna reversione meramente spaziale riuscirebbe a porre fine, ma che solo la reiterazione del tempo sarebbe in grado di risarcire.<sup>39</sup>

Il prologo del primo volume de *La arboleda perdida* problematizza in modo icastico la questione messa in luce da Gargano. La descrizione del luogo che dona il titolo all'opera compone l'immagine di un posto che non è solo desueto rispetto al passato, ma che è già spettrale e defunzionizzato al tempo dell'infanzia. Gli alberi che non consentono ai bambini di trovare ombra, né al vento di sentirsi o agli uccelli di poggiarsi, erano scomparsi già a quell'epoca e difatti «todo era allí como un recuerdo». <sup>40</sup> Se quell'albereto è figura di tutta l'operazione autobiografica dell'autore andaluso è chiaro che anche la sua letteratura memorialistica si annuncia da subito come perdita dell'io del passato che l'esperienza dell'esilio acuisce e al contempo razionalizza topograficamente. Il ritorno ai luoghi significherà quindi un disperato ritorno all'io passato nel tentativo di ricucire una ferita o, meglio, di razionalizzarne i margini.

Nel secondo volume de *La arboleda*, mentre la narrazione in corsivo porta il lettore negli anni Cinquanta dell'esilio argentino, quella in tondo racconta ricordi risalenti agli anni 1917-1931. Sono anni fondamentali per la formazione del giovane Rafael attraverso i quali il narratore ricostruisce una mappa dell'ambiente culturale madrileno prima della guerra civile. Lungi dall'essere una vetrina autoreferenziale, le tracce del mondo che circonda l'Alberti artista da giovane esprimono una duplice, più profonda, esigenza: la ricomposizione di un movimento intellettuale e di un'intera generazione detronizzata dalla storia e la ricerca di un'identità individuale che si plasma proprio in quell'ambiente culturale. Come ha mostrato Ricardo Fernández,<sup>41</sup> la città di Madrid è lo scenario della costruzione di questa identità:

Y allí soñábamos los dos, abierta la ventana por la que se metía el desvaído azul de los montes guadarrameños, hasta que el sol se iba por detrás de las cumbres y con las primeras estrellas la penumbra lejana de Madrid comenzaba a encenderse de luces [...]. Jamás olvidaré mi «leonera», mi cuarto encantador, el que tantas alegrías y tantos angustiosos insomnios presenciara hasta que de él salí definitivamente a mis veintiocho años. ¡Cuántos amaneceres penetraron por su ventana, posándose sobre los ojos enrojados de fatiga por la huida del sueño! Pero no fueron sólo las albas despaciosas ni los ocasos rumorosos sobre la lejanía guadarrameña los que se entraron siempre en él, iluminándome de rosa la almohada, los libros, mi tablero de dibujante o mi caballete de pintor. También un día estuvo abierta su ventana para los ecos de la muerte.<sup>42</sup>

I toni cupi della prima descrizione della capitale, in contrasto con l'idillio de *El Puerto de Santa María* abbandonato alla fine del primo volume, sono scomparsi. La «mañana

39 ANTONIO GARGANO, *Rafael Alberti, poeta dell'esilio: Retornos de un día de retornos fra «pellegrinaggio sentimentale» e «rimembranza a occhi chiusi»*, in *Ripensando a Rafael Alberti*, a cura di MARIA CRISTINA DESIDERIO, FRANCISCO LOBERA SERRANO e MARIA-SERENA ZAGOLIN, Gaeta, Bibliotheca, 1998, pp. 75-94, p. 92.

40 RAFAEL ALBERTI, *La arboleda perdida. Primero y segundo libros*, Madrid, Alianza, 2002, p. II.

41 Cfr. RICARDO FERNÁNDEZ, *La conquista de Madrid. Espacio cultural, identidad y memoria en «La arboleda perdida» de Rafael Alberti*, in «Letras hispanas», II (2005), pp. 53-59.

42 ALBERTI, *La arboleda perdida. Primero y segundo libros*, cit., pp. 121-124.

gris» del «piso minúsculo y oscuro» di *calle* de Atocha che accoglie con «desilusión y tristeza» le pupille ancora «mareadas de cal, llenas de sal blanco»<sup>43</sup> del giovane Rafael è già un ricordo lontano. Il «cuarto encantador»<sup>44</sup> – disordinato come una gabbia per leoni, quasi una bolgia – della nuova casa di *calle* Lagasca 101, dona un’immagine emblematica del primo tempo della formazione dell’Alberti pittore a Madrid, del sodalizio con Servando del Pilar, compagno di copie al Museo del Prado, dei suoi ferri del mestiere: libri, tavolo da disegno e cavalletto. Allo spazio interno della «leonera» si accompagna quello esterno della «ventana»: se i sogni e i risvegli del primo sono nutriti dalle albe dolci e dai tramonti rumorosi della seconda, la finestra sullo spazio cittadino di Madrid assume allora le fattezze di uno sguardo sul mondo che illumina i sogni del giovane protagonista e che al contempo lo espone alle atrocità della storia, come l’eco della morte conosciuta durante un violento scontro tra scioperanti e forze dell’ordine: «no entendí bien lo que pasó. Pero supe luego de muertos, de heridos, de encarcelados, escuchando por vez primera los nombres de Largo Caballero, Anguiano, Saborit, Besteiro, Fernando de los Ríos».<sup>45</sup>

I paesaggi e le città de *La arboleda* segnano le tappe decisive della formazione del protagonista. In uno dei momenti più importanti di questo percorso, l’immersione nella poesia e la partecipazione al Premio Nacional de Literatura, Rafael si trasferisce, ospite della sorella, nel piccolo paesino andaluso di Rute. Il lavoro ossessivo al manoscritto di *Mar y tierra* «pasando en limpio los poemas»<sup>46</sup> è possibile anche grazie all’inverno e al tranquillo paesaggio di campagna che vede dal «balcón de aquella nueva alcoba a la que iba a trasladar»<sup>47</sup> la voglia di tranquillità lontano dalla città: «un alba fresca me sonrosó los ojos, despertándome. Ya no veía el Guadarrama ni el fino gris aéreo del paisaje urbano madrileño».<sup>48</sup> Una nuova prospettiva, una nuova alba.

A queste immagini nitide, estrapolate da ricordi lontani, corrispondono altri quadri cittadini descritti nei corsivi del volume terzo e quarto (pubblicati nel 1987), ovvero dal presente del ritorno a Madrid; dalla «torre madrileña» – «observatorio astronómico, que cimbra con el viento, pero desde el que apenas si se ven las estrellas, siempre veladas por la polución» –<sup>49</sup> la città appare sommersa dalla nebbia:

No veo nada desde mi torre. Estoy como si hubiese perdido los ojos. Es ya casi de noche. No se distinguen las luces de las calles, las de las ventanas y balcones. No existe el parpadeo de los semáforos. No sé dónde me encuentro. Los sonidos se han amortiguado. Tal vez me halle hundido en los horizontes verticales, o abisales, en donde habitan, inmóviles, los grandes peces ciegos [...]. Me siento, soy, huésped de las nieblas.<sup>50</sup>

43 *Ivi*, p. 110.

44 *Ivi*, p. 124.

45 *Ivi*, pp. 124-125.

46 *Ivi*, p. 196.

47 *Ibidem*.

48 *Ivi*, p. 195.

49 RAFAEL ALBERTI, *La arboleda perdida. Tercero y cuarto libros*, Madrid, Alianza, 2002, p. 34.

50 *Ivi*, p. 300.

Da leone in gabbia a pesce perduto in abissi sconosciuti, dall'alba alla notte, dalle nitide luci mattutine alla nebbia: il contrasto tra la stanza giovanile e la torre della senilità è fortissimo. Nell'immagine di quella città sfocata, senza suoni e strade, Alberti condensa la descrizione del ritratto dell'artista da vecchio, l'impossibilità di riappropriarsi dei luoghi abbandonati e i sintomi di uno sguardo problematico sul mondo contemporaneo. Sono tematiche ricorrenti, soprattutto nei volumi terzo e quarto nei quali la dialettica tra presente e passato e tra corsivo e tondo oppone il ritorno malinconico a Madrid agli anni intensi della guerra civile e dell'esilio. Se, come conferma Guillén, «la recuperación del espacio es ilusoria» e il ritorno dell'esiliato al proprio paese è «amargo, problemático, irreal»,<sup>51</sup> quello strenuo tentativo di rintracciare identità e mondi perduti attraverso gli spazi del ricordo si rivela vano. Allo stesso modo dell'albergo dei suoi ricordi anche i luoghi, attraverso i quali aveva sperato di ritrovare il tempo passato, sono perduti. Anche quelli sono ormai luoghi «di prima». È perduto il Colegio de San Luiz Gonzaga come la piazza di San Francisco a El Puerto de Santa María, luoghi della sua «agitada adolescencia»;<sup>52</sup> sono ormai contaminate Cadice e la sua baia «esplendorosa» a causa di «aquel extendidísimo enclave de la base norteamericana» che «produce una fuerte congoja al corazón»;<sup>53</sup> sono perduti molti dei *pueblos* di Castilla la Vieja come Aranda de Duero, trasformata ormai «en una enorme ciudad, llena de industrias, de grandes casas arrascieladas casi iguales a todas esas repetidas colmenas de los tremendos barrios dormitorio que hoy asedian Madrid, París, Roma o Buenos Aires».<sup>54</sup>

## 5 «TODO ERA ALLÍ COMO ANTAÑO»

La relazione complessa tra memoria e scrittura è uno dei *topoi* fondativi dell'universo letterario di Jorge Semprún. L'eterogeneo spazio autobiografico che le sue opere compongono sembra raccontare a più riprese la storia di una vita che incrocia alcuni degli eventi nodali del Novecento, dalla Guerra dei tre anni all'esilio, dalla Seconda guerra mondiale alla *Shoah*, dalla dittatura di Franco alla militanza clandestina nel Partito Comunista Spagnolo. L'ibridazione delle forme del romanzo e dell'autobiografia è l'effetto di una riflessione costante sulla funzione della parola e sulla sua capacità di testimoniare sulle macerie della storia, riflessione che ha origine dalle esperienze dolorose vissute dall'autore e viene elaborata durante gli anni che separano quelle esperienze dall'opera prima, *El largo viaje*, pubblicata nel 1963.<sup>55</sup> La scrittura di Semprún è tessuta inoltre su un rapporto complicato col tempo, sempre basculante tra presente e passato. Come conferma Alain Brossat, è una scrittura che registra le sofferenze della storia del Novecento

51 GUILLÉN, *Múltiples moradas*, cit., p. 83.

52 ALBERTI, *La arboleda perdida. Tercero y cuarto libros*, cit., p. 266.

53 *Ivi*, p. 267.

54 *Ivi*, p. 319.

55 Sul rapporto tra memoria e scrittura in Semprún si vedano, tra i tanti studi dedicati, GÉRARD DE CORTANZE, *Le Madrid de Jorge Semprun*, Paris, Éditions du Chêne, 1997 e GÉRARD DE CORTANZE, *Jorge Semprun, l'écriture de la vie*, Paris, Gallimard, 2004, NEUS BERBIS, *María Teresa León y Jorge Semprún: los laberintos de la memoria*, in «Letras peninsulares», XVII/1 (2004), pp. 69-78, XAVIER PLA, *Jorge Semprún o las espirales de la memoria*, Kassel, Reichenberger, 2010.

attraverso la «perturbación de las formas de duración»;<sup>56</sup> il presente del racconto si mostra come un piano temporale «agujereado»;<sup>57</sup> poroso, continuamente esposto alle incursioni del passato. Il ritorno costante al passato e la volontà di raccontare la storia della propria vita rimandano però ad un'urgenza più forte, ovvero a quella ricostruzione della memoria condivisa che l'autore intende, come il suo maestro Halbwachs, in quanto memoria culturale, mistione di esperienze individuali e collettive, di ricordi e contesti.

I luoghi, allo stesso modo di Rafael Alberti e di altri autori della *España peregrina*, assumono quindi una valenza fondamentale. Tra le pagine de *La escritura o la vida* (1994)<sup>58</sup> l'autore mette in luce la relazione epidermica di questi luoghi con la sua condizione di esiliato. Lo straniamento provato all'arrivo in un appartamento sconosciuto, nel settimo *arrondissement* a Parigi, apre una voragine di incertezza e angoscia:

Eran las señales del desarraigo. De golpe, no sólo resultaba evidente, claramente legible, que no estaba en mi casa, sino que tampoco estaba en parte alguna. O en cualquier sitio, lo que viene a ser lo mismo. Mis raíces, de ahora en adelante, siempre estarían en ninguna parte, o en cualquiera: en el desarraigo en todo caso.<sup>59</sup>

La citazione e l'episodio, estrapolati dal capitolo *El poder de la escritura*, pongono una questione primaria per la poetica di Semprún: la scrittura è l'unico antidoto allo sradicamento e all'impossibilità di sentirsi parte di qualsiasi luogo. La «ensoñación consciente» a cui fa riferimento il narratore qualche riga più avanti non sembra dunque solo un espediente di distrazione deliberata, per evadere da una conversazione tediosa, quanto un preciso meccanismo memorialistico che, «ad occhi chiusi» e alla maniera di Proust, riporta in vita luoghi e tempi del passato: «reconozco el largo pasillo del piso de la calle Alfonso XI en Madrid [...]. Y entonces reaparecen, unidos al recuerdo infantil, curiosamente gobernados por él, todos los demás».<sup>60</sup>

Quattro anni più tardi, alla riflessione sui rapporti tra memoria e scrittura e tra realtà e finzione si aggiunge un nuovo tassello con *Adiós, luz de veranos...* (1998). I quattro capitoli del testo ricostruiscono il periodo dell'infanzia e dell'adolescenza dell'autore con l'obiettivo di proporre una versione veridica e referenziale rispetto a quella rappresentata nelle opere precedenti – su cui la narrazione torna in numerose occasioni –. Tra la Madrid dell'infanzia, la Parigi dell'adolescenza e le diverse città di frontiera – che la famiglia Semprún incontra scappando dagli orrori della guerra civile –, gli spazi cittadini assumono un ruolo essenziale nelle formazioni culturali e sentimentali del giovane protagonista e nella convivenza con l'ossessiva condizione di sradicamento. Come conferma Loureiro, «espacio, sexualidad, memoria y yo aparecen así entrelazados en *Adiós, luz de veranos...*

<sup>56</sup> ALAIN BROSSAT, *Retórica de la sinceridad y "mentir vrai" en la obra de Jorge Semprún*, in *Jorge Semprún o las espirales de la memoria*, a cura di XAVIER PLA BARBERO, Kassel, Reichenberger, 2010, pp. 190-235, p. 195.

<sup>57</sup> *Ibidem.*

<sup>58</sup> Come noto, la maggior parte delle opere di Semprún sono scritte in francese benché prodotto di uno di quei mondi culturali spagnoli creati in esilio. Per omogeneità con il piccolo canone in studio si utilizzeranno le traduzioni in spagnolo.

<sup>59</sup> JORGE SEMPRÚN, *La escritura o la vida*, cur. e trad. da THOMAS KAUF, Barcelona, Tusquets, 1995, p. 167.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 168.

por un rasgo común: la dislocación del sujeto [...]. No sólo la pérdida sino, por supuesto, su complementaria búsqueda dominan esta obra de Semprún en la que predomina el callejeo infinito y en la que los espacios son fundamentales».<sup>61</sup>

Il primo capitolo, intitolato *Tengo más recuerdos que si tuviera mil años...*, dona un saggio della porosità tipica dei cronotopi della narrativa di Semprún, alternando i ricordi della prima giovinezza a Parigi con quelli dei primi anni di fuga a L'Aya, l'infanzia madrilena con il ritorno nella capitale «una vida más tarde». E difatti, la prima immagine di città legata ai ricordi dell'infanzia del narratore è composta proprio dalle impressioni su Madrid al ritorno dall'esilio:

Una vida más tarde, de vuelta a Madrid, la ciudad de mi niñez, regresé al barrio de mis primeros recuerdos. Mi piso estaba situado frente a la casa que abandonara, en julio de 1936, para pasar las vacaciones de verano. Para siempre, en realidad. Los recuerdos de infancia reaparecieron con nitidez, pues el barrio había cambiado muy poco. Prácticamente no había cambiado, a decir verdad.<sup>62</sup>

Se nel quartiere dei suoi primi ricordi nulla è cambiato rispetto al giorno in cui lo ha abbandonato, nel 1936, per le vacanze estive che sarebbero poi diventate esilio, anche il mondo dall'infanzia può essere ricordato con nitidezza e può ritornare in vita. L'attenzione alle conseguenze del passaggio del tempo sui luoghi della memoria è un tema ricorrente nel testo, che si accompagna ai danni provocati dalla guerra civile. Per il giovane Jorge, relegato con la famiglia a Parigi, le notizie della resistenza di Madrid sono anzitutto pensiero angosciante alla distruzione di quei luoghi cari:

Madrid seguía resistiendo. Los tabores del ejército de Franco habían penetrado hasta la Ciudad Universitaria, hasta las cuevas de la Moncloa, en los alrededores de la capital. Conocía esos lugares, podía imaginarme con los ojos cerrados los encarnizados combates que se libraron en torno al elegante edificio de ladrillo, de un luminoso color entre rosa y amarillo, de la Facultad de Filosofía, que habíamos visto construir mis hermanos y yo durante nuestros largos paseos.<sup>63</sup>

Nel piccolo passo citato, la relazione tra memoria e luoghi si manifesta nella compresenza di piani temporali diversi. Il presente della scrittura porta il lettore alla Parigi dell'esilio del novembre del 1936 da cui, con gli occhi chiusi, il narratore immagina da un lato la Madrid di quello stesso novembre, resistente ai combattimenti della guerra civile, dall'altro la Madrid del passato e di quei luoghi che i fratelli Semprún hanno visto costruire nel corso degli anni. Nel terzo capitolo, la descrizione minuziosa della città di Parigi e della sua piazza del Panthéon, in cui il protagonista sente di essere «en el centro del universo»,<sup>64</sup> è un chiaro effetto di quella appropriazione della lingua e della cultura francese descritta nel secondo capitolo e mediata dalla lettura rivelatrice di *Paludes* di Gide. È una descrizione che si dilata di pagina in pagina, accompagnando il giovane Jorge nei diversi

61 ÁNGEL LOUREIRO, *Semprún: memorial de ausencias*, in «Cuadernos Hispanoamericanos», DCXVII (2001), pp. 21-29, p. 22.

62 JORGE SEMPRÚN, *Adiós, luz de veranos...* Trad. da JAVIER ALBIÑANA, Barcelona, Tusquets, 2011, p. 35.

63 *Ivi*, p. 64.

64 *Ivi*, p. 136.

luoghi della città, nei ricordi ad essi collegati, e attraverso le tappe della sua educazione sentimentale. Ebbene, a rendere palese che quell'appropriazione di luoghi, cultura e lingua sia un processo vano, o quantomeno illusorio e incompleto – incapace quindi di rimuovere l'onta di essere un «español del ejército derrotado» –,<sup>65</sup> concorre il rimando continuo e asfissiante a Madrid e al confronto dei luoghi descritti con quelli ricordati. È in particolare in due punti del testo che questo salto nel tempo e nello spazio emerge nitidamente: nell'episodio proustiano dell'odore «caramelizado», sentito in diversi punti della città, e in quello dei viaggiatori spagnoli incontrati alla *gare d'Austerlitz*.

L'insolito «perfume urbano» che il protagonista sente in diversi angoli della città, dalla piazza del Panthéon, a Saint-Étienne-du-Mont, a *rue Clotaire*, lo riporta ad un «pasado desaparecido, destruido» e contestualmente gli ridona «señas de identidad»:<sup>66</sup>

Porque fue en Madrid – de donde también desapareció tiempo ha –, en las apacibles calles de mi infancia, en el barrio de Salamanca, donde percibí por vez primera, inolvidable, aquel extraño perfume. Tal vez la salvaje expansión de las tranquilas ciudades de antaño, convertidas ahora en relucientes y ruidosas megalópolis, provocara la desaparición de ese olor de mi infancia [...]. El olor caramelizado no sería, pues, sino la huella de un pasado desvanecido. Para que volviera ese olor tal vez habría que seguir al pie de la letra el irónico consejo de Alphonso Allais: construir las nuevas ciudades en el campo.<sup>67</sup>

L'odore riporta il protagonista alle strade della sua infanzia, ai luoghi in cui lo ha avvertito per la prima volta. Quella scena primaria è indimenticabile nella memoria individuale del narratore ma rischia di essere rimossa dalla memoria collettiva. Quell'odore diviene allora simbolo di un passato che sta scomparendo nel presente delle città luccicanti e rumorose e che, deteriorando le orme della memoria dei singoli, come l'esperienza del piccolo Jorge nel *barrio* di Salamanca e del giovane Jorge a Parigi, impedisce la costruzione di una memoria comune, possibile ormai solo attraverso l'immaginaria ricostruzione di queste città altrove.

Nel passeggiare sulla riva della Senna, il giovane protagonista si imbatte in «lugares de viaje» che lo portano a riflettere sulle partenze e sugli arrivi. Nell'atmosfera confusoria della *gare d'Austerlitz* lo aspetta una sorpresa «mayúscula»:

Se acercaba hacia mí un grupo de hombres y mujeres que acababan de apear de un rápido. Antes de entender las palabras de su conversación gritona, supe que eran compatriotas por sus ademanes, su indumentaria, su piel, el color de sus cabellos. ¿O sea que todavía existía España? [...] Así pues, sin nosotros, sin mí, pese al dolor de nuestro exilio y la pérdida de nuestras raíces, ¿no estaba muerta España? ¿No era un país fantasmagórico, irreal?<sup>68</sup>

Se un odore può riportare alle strade inaccessibili di città abbandonate e far riflettere sul perdurare della memoria nel tempo, un luogo di incontro tra viaggi, destini, culture e lingue può far tornare «la agonía de no estar ya en este mundo».<sup>69</sup> Il gruppo di com-

65 *Ivi*, p. 116.

66 *Ivi*, p. 143.

67 *Ivi*, pp. 143-145.

68 *Ivi*, pp. 149-150.

69 *Ivi*, p. 150.

patrioti incontrati in stazione è una testimonianza manifesta dell'esistere di una Spagna felice e viva nonostante le catastrofi che l'hanno attraversata. Quel paese reale e per niente fantasmagorico è proteso verso un futuro che ormai cancella le tracce di antichi odori di caramello e di radici e dolori più profondi. I due passi citati da un lato mettono in luce gli effetti nefasti del *destiempo*, dall'altro rafforzano il valore politico e civile dell'operazione memorialistica. L'impossibilità di accedere al presente impone il ritorno continuo al passato e ai suoi luoghi e la speranza che quei luoghi non siano stati cambiati né dalla forza del tempo né dagli eventi della storia. Se la storia ne ha alterato irreversibilmente il volto, è ancora più necessario ricordarli e riportarli a come erano "prima".

## 6 «JEDEM DAS SEINE»

Le narrazioni autobiografiche di Alberti e Semprún raccontano di due risposte differenti alle stesse domande. Due modi diversi di tornare al passato e a luoghi pregni di memoria e di rappresentare in letteratura lo stesso dramma. L'analisi in parallelo dei passi che seguono può fornire ulteriori elementi di riflessione su queste due modalità ed aiutare a trarre qualche conclusione:

Abri la primera página de *La arboleda perdida* con mi nacimiento una noche de tormenta en el Puerto de Santa María. Hoy, coincidiendo con otro día de tormenta, también un 16 de diciembre, quiero cerrarla mientras contemplo ensimismado el fuego de la chimenea en Ora Marítima, mi última casa en esta pequeña ciudad surgida a orillas de la milenaria bahía que me abrió los ojos a los primeros azules, a los blancos deslumbrantes de sus cales hirientes. Desde aquí, cada día me siento más cerca de aquel camino que conducía a un melancólico lugar de retamas blancas y amarillas en el que todo sonaba a perdido. Y, poco a poco, me voy adentrando, esta vez ya definitiva e irremediabilmente, en ese golfo de sombras que entonces anuncié, con la ilusionada y tal vez vana esperanza de que el paso del tiempo no borre mis huellas de tantos caminos recorridos.<sup>70</sup>

Al salir a la avenida Santo-Mauro, me embargó la fugaz certeza de haber remontado el curso del tiempo. En medio del laberinto de nuevas edificaciones, el paisaje que circundaba el chalé había quedado preservado [...]. Había remontado el curso del tiempo: la luz, el olor a eucalipto, las hortensias, el ruido de las ruedas de automóvil en la gravilla de la avenida, los gritos de los niños que jugaban, todo era como antaño. Era antaño.<sup>71</sup>

L'introduzione al quinto e ultimo volume de *La arboleda perdida* (pubblicato nel 1997) e le pagine finali di *Adiós, luz de veranos...* mostrano la distanza tra i due autori. Dall'ultima abitazione della vita, nuovamente a El Puerto de Santa María o, meglio, a Ora Marítima – il luogo millenario che ha cantato nella raccolta pubblicata nel 1953 – Alberti rintraccia le radici del suo albereto e, anche se vi ha fatto ritorno, ammette con amarezza l'inveramento di quella definitiva perdita che annunciava già dal prologo del primo volume: «y una larga memoria, de la que nunca nadie podrá tener noticia, errará

<sup>70</sup> RAFAEL ALBERTI, *La arboleda perdida. Quinto libro*, Madrid, Alianza, 2002, pp. 12-13.

<sup>71</sup> SEMPRÚN, *Adiós, luz de veranos...* Cit., p. 242.

por los aires, definitivamente extraviada, perdida».<sup>72</sup> Di tutt'altra natura invece la descrizione del pellegrinaggio sentimentale di Semprún nella casa infantile di Santander, che segna il compimento di un processo: ripercorrere il corso del tempo equivale a riappropriarsi dei ricordi e delle vite del passato, ricostruire quindi quei mondi con la certezza che possano essere riportati al presente.

La mediazione dei luoghi gioca un ruolo fondamentale nella difforme declinazione del tema della memoria. Le città e gli spazi rappresentati da Alberti lungo i cinque volumi de *La arboleda*, e quindi sia durante che dopo l'esilio, sono luoghi che provano a colmare una distanza più dolorosa col passato dell'infanzia e dell'adolescenza; non è un caso che i luoghi, e in particolare quelli cittadini, siano sempre proiezione delle identità acquisite nel corso degli anni, dalla Madrid della formazione, alla Rute della svolta alla poesia, alla Madrid della nebbia senile, a El Puerto de Santa María. Se il recupero del passato non è realmente possibile – ma solo illusorio attraverso il ricordo e la sua caducità, come annunciato dal narratore all'inizio del racconto e come confermato dalla «vana speranza» dell'introduzione al volume finale – la delusione provocata dal ritorno a luoghi tanto agognati non sarà dovuta solo al cambiamento repentino della forma e dell'anima delle città ma all'impossibilità di riappropriarsi dei momenti che queste rievocano.

I luoghi di Semprún e l'ossessiva preoccupazione per la loro metamorfosi mostrano invece una speranza nella capacità di rivivere in qualche modo il passato. Gli spazi cittadini e i ricordi ad essi legati, ricostruiti attraverso molteplici dimensioni temporali, ammettono una maggiore fiducia nel potere della memoria. Una memoria capace di conservarsi anche a notevoli distanze di tempo e di spazio, in territori e culture di frontiera, in condizioni di sradicamento o disumane, capace di far ritornare qualsiasi luogo alle tragedie di “prima”:

Rocé con la mano las letras de la inscripción labrada en el hierro forjado de la reja de entrada, JEDEM DAS SEINE: «A cada cual lo suyo». No puedo decir que estuviera emocionado, el término es demasiado débil. Supe que volvía a casa. No era la esperanza lo que tenía que abandonar, en la puerta de este infierno, sino todo lo contrario. Abandonaba mi vejez, mis decepciones, los fracasos y los errores de la vida. Volvía a casa, quiero decir al mundo de mis veinte años: a sus iras, a sus pasiones, a su curiosidad, a sus risas. A su esperanza, sobre todo.<sup>73</sup>

<sup>72</sup> ALBERTI, *La arboleda perdida. Primero y segundo libros*, cit., p. 12.

<sup>73</sup> SEMPRÚN, *La escritura o la vida*, cit., p. 311.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALBERTI, RAFAEL, *Entre el clavel y la espada (1939-1940)*, in *Obras completas. Poesía II*, a cura di ROBERT MARRAST, Barcelona, Seix Barral, 2003, pp. 277-412. (Citato a p. 271.)
- *La arboleda perdida. Primero y segundo libros*, Madrid, Alianza, 2002. (Citato alle pp. 272, 273, 279.)
- *La arboleda perdida. Quinto libro*, Madrid, Alianza, 2002. (Citato a p. 278.)
- *La arboleda perdida. Tercero y cuarto libros*, Madrid, Alianza, 2002. (Citato alle pp. 273, 274.)
- ALLATSON, PAUL e JO McCORMACK (a cura di), *Exile Cultures, Misplaced Identities*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2008. (Citato a p. 268.)
- AMALFITANO, PAOLO, *Introduzione*, in *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. III-VII. (Citato a p. 267.)
- ARGENTE DEL CASTILLO, CONCEPCIÓN, *Rafael Alberti, poesía del destierro*, Granada, Ediciones de la Universidad de Granada, 1986. (Citato a p. 271.)
- AZNAR SOLER, MANUEL (a cura di), *Estudios y ensayos sobre el exilio republicano de 1939*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2006. (Citato a p. 268.)
- BACHTIN, MICHAÏL, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978. (Citato a p. 266.)
- BERBIS, NEUS, *María Teresa León y Jorge Semprún: los laberintos de la memoria*, in «Letras peninsulares», xvii/1 (2004), pp. 69-78. (Citato a p. 274.)
- BETTINI, MAURIZIO, *Exilium*, in «Parolechiave», xli (2009), pp. 1-14. (Citato a p. 268.)
- BISHOP, KAREN ELIZABETH (a cura di), *Cartographies of Exile: a New Spatial Literacy*, New York, Routledge, 2016. (Citato a p. 268.)
- BROSSAT, ALAIN, *Retórica de la sinceridad y "mentir vrai" en la obra de Jorge Semprún*, in *Jorge Semprún o las espirales de la memoria*, a cura di XAVIER PLA BARBERO, Kassel, Reichenberger, 2010, pp. 190-235. (Citato a p. 275.)
- CALVINO, ITALO, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 2002. (Citato a p. 270.)
- CAMPA, ANNUNZIATA O., *Utopia e disincanto: l'esilio degli intellettuali spagnoli nella diaspora della Guerra Civile*, in «Annali di italianistica», xx (2002), pp. 275-284. (Citato a p. 268.)
- COPPOLA, FRANCESCA, «*Mis ventanas ya no dan a los álamos y a los ríos de España*»: radici spezzate in *Entre el clavel y la espada di Rafael Alberti*, in «Orillas», vi (2017), pp. 277-292. (Citato a p. 271.)
- CORTANZE, GÉRARD DE, *Jorge Semprun, l'écriture de la vie*, Paris, Gallimard, 2004. (Citato a p. 274.)
- *Le Madrid de Jorge Semprun*, Paris, Éditions du Chêne, 1997. (Citato a p. 274.)
- DELOGU, IGNAZIO, *Contributo a una geografia (non solo) poetica albertiana*, in *Ripensando a Rafael Alberti*, a cura di MARIA CRISTINA DESIDERIO, FRANCISCO LOBERA SERRANO e MARIA-SERENA ZAGOLIN, Gaeta, Bibliotheca, 1998, pp. 53-74. (Citato a p. 271.)

- DÍEZ DE REVENGA, FRANCISCO JAVIER, *Poema, realidad y mito: el Cid y los poetas del siglo XX*, in *El Cid. Historia, Literatura y leyenda*, a cura di GONZALO SANTOJA, Madrid, España Nuevo Milenio, 2001, pp. 109-123. (Citato a p. 271.)
- EROL, SIBEL, *The Chronotope of Istanbul in Orhan Pamuk's Memoir Istanbul*, in «International Journal of Middle East Studies», XLIII (2011), pp. 655-676. (Citato a p. 268.)
- FERNÁNDEZ PRIETO, CELIA, *El paisaje de infancia en la autobiografía*, in *Visiones del paisaje: actas del Congreso Visiones del Paisaje*, a cura di MARÍA ÁNGELES HERMOSILLA ÁLVAREZ, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1997, pp. 535-544. (Citato a p. 269.)
- FERNÁNDEZ, RICARDO, *La conquista de Madrid. Espacio cultural, identidad y memoria en "La arboleda perdida" de Rafael Alberti*, in «Letras hispanas», II (2005), pp. 53-59. (Citato a p. 272.)
- GARGANO, ANTONIO, *Rafael Alberti, poeta dell'esilio: Retornos de un día de retornos fra «pellegrinaggio sentimentale» e «rimembranza a occhi chiusi»*, in *Ripensando a Rafael Alberti*, a cura di MARIA CRISTINA DESIDERIO, FRANCISCO LOBERA SERRANO e MARIA-SERENA ZAGOLIN, Gaeta, Bibliotheca, 1998, pp. 75-94. (Citato a p. 272.)
- *Ricordi d'infanzia e cesura storica nell'autobiografia spagnola del secondo Novecento*, in *Il ricordo d'infanzia nelle letterature del Novecento*, a cura di STEFANO BRUGNOLO, Pisa, Pacini, 2012, pp. 155-174. (Citato a p. 269.)
- GENETTE, GÉRARD, *Seuils*, Paris, Editions du seuil, 1987. (Citato a p. 270.)
- GUILLÉN, CLAUDIO, *Múltiples moradas*, Barcelona, Tusquets, 1998. (Citato alle pp. 268, 269, 271, 274.)
- HALBWACHS, MAURICE, *La mémoire collective*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968. (Citato a p. 267.)
- HOBBSBAWM, ERIC, *Il secolo breve*, Milano, BUR, 2014. (Citato a p. 267.)
- HUYSSSEN, ANDREAS, *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford, Stanford University Press, 2003. (Citato a p. 267.)
- JOHNSON, STEVEN, *Complessità urbana e intreccio romanzesco*, in *Il romanzo. La cultura del romanzo*, a cura di FRANCO MORETTI, Torino, Einaudi, 2001, vol. I, pp. 727-749. (Citato a p. 267.)
- LEHAN, RICHARD, *Urban Signs and Urban Literature: Literary Form and Historical Process*, in «New Literary History», XVIII/1 (1986), pp. 100-113. (Citato a p. 266.)
- LOTMAN, JURIJ, *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973. (Citato a p. 266.)
- LOUREIRO, ÁNGEL, *Semprún: memorial de ausencias*, in «Cuadernos Hispanoamericanos», DCXVII (2001), pp. 21-29. (Citato a p. 276.)
- MATA INDURÁIN, CARLOS, *Del destierro al exilio: la mirada de Alberti al mito del Cid («Como leales vasallos», «Entre el clavel y la espada»)*, in *Ars bene docendi. Homenaje al Profesor Kurt Spang*, a cura di IGNACIO ARELLANO, VÍCTOR GARCÍA RUIZ e CARMEN SARALEGUI, Pamplona, EUNSA, 2009, pp. 391-404. (Citato a p. 271.)
- MATAS PONS, ÁLEX, *La ciudad y su trama: literatura, modernidad y crítica de la cultura*, Madrid, Lengua de Trapo, 2010. (Citato a p. 266.)

- MATEOS MIERA, ELADIO, *El segundo destierro del Cid: Rodrigo Díaz de Vivar en el exilio español de 1939*, in *El Cid. Historia, literatura y leyenda*, a cura di GONZALO SANTOJA, Madrid, España Nuevo Milenio, 2001, pp. 131-146. (Citato a p. 271.)
- MORETTI, FRANCO, *Atlante del romanzo europeo (1800-1900)*, Torino, Einaudi, 1997. (Citato a p. 267.)
- *Il secolo serio*, in *Il romanzo. La cultura del romanzo*, a cura di FRANCO MORETTI, Torino, Einaudi, 2001, vol. I, pp. 689-726. (Citato a p. 267.)
- NOTARO, GIUSEPPINA (a cura di), *La scrittura altrove. L'esilio nella letteratura ispanica*, Napoli, Think Thanks, 2001. (Citato a p. 268.)
- ORLANDO, FRANCESCO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 2015. (Citato a p. 271.)
- PIKE, BURTON, *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1981. (Citato a p. 267.)
- PLA, XAVIER, *Jorge Semprún o las espirales de la memoria*, Kassel, Reichenberger, 2010. (Citato a p. 274.)
- POZUELO YVANCOS, JOSÉ MARÍA, *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica, 2006. (Citato a p. 269.)
- SAID, EDWARD WADIE, *Reflections on Exile and Other Essays*, Harvard, Harvard University Press, 2000. (Citato a p. 268.)
- SÁNCHEZ ZAPATERO, JAVIER, *Memoria y literatura: escribir desde el exilio*, in «Lectura y signo», III (2008), pp. 437-453. (Citato alle pp. 268, 269.)
- SAVINIO, ALBERTO, *Ascolto il tuo cuore, città*, Milano, Adelphi, 2009. (Citato alle pp. 265, 266.)
- SEBALD, WINFRIED GEORG, *On the Natural History of Destruction*, New York, Random House, 2003. (Citato a p. 267.)
- SEMPRÚN, JORGE, *Adiós, luz de veranos...* Trad. da JAVIER ALBIÑANA, Barcelona, Tusquets, 2011. (Citato alle pp. 276-278.)
- *La escritura o la vida*, cur. e trad. da THOMAS KAUF, Barcelona, Tusquets, 1995. (Citato alle pp. 275, 279.)
- TORRES NEBRERA, GREGORIO, *Entre el clavel y la espada: los varios registros poéticos de Rafael Alberti en la primera poesía de exilio, in Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario (1902-2002)*, a cura di JOSÉ JURADO MORALES e MANUEL JOSÉ RAMOS ORTEGA, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2003, pp. 233-263. (Citato a p. 271.)
- UGARTE, MICHAEL, *Literatura española en el exilio. Un estudio comparativo*, Madrid, Siglo XXI de España, 1999. (Citato a p. 268.)
- VIOLI, PATRIZIA, *Paesaggi della memoria*, Milano, Bompiani, 2014. (Citato a p. 270.)
- WILLIAMS, RAYMOND, *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a D.H. Lawrence*, Barcelona, Debate, 1997. (Citato a p. 267.)
- ZIETHEN, ANTJE, *La littérature et l'espace*, in «Arborescences», III (2013), pp. 3-29. (Citato a p. 266.)

## PAROLE CHIAVE

memoria; esilio; città; autobiografia; semprún; alberti; guerra civile spagnola; arboleda perdida; adiós, luz de veranos...; el largo viaje

## NOTIZIE DELL'AUTORE

Gennaro Schiano (1985) è assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II. La tesi di dottorato, dedicata al genere autobiografico novecentesco, ha ispirato la monografia dal titolo *Paradigmi autobiografici. Ramón Gómez de la Serna, Christopher Isherwood, Michel Leiris, Alberto Savinio* (Pacini, 2015). Sul genere autobiografico ha pubblicato diversi contributi in volume e in rivista. Ha curato inoltre la miscellanea «*Y si a mudarme a dar un paso pruebo*», dedicata alle durate e alle discontinuità della poesia spagnola moderna (ETS, 2015). Si è occupato delle opere dell'autore madrileno Ramón Gómez de la Serna e della tradizione letteraria del genere delle greguerías. È membro del team di ricerca del progetto Discompose (Disasters, Communication and Politics in Southwestern Europe) e si occupa della rappresentazione dei disastri naturali nelle *Relaciones de sucesos* dei secoli XVI-XVIII.

[gennaro.schiano@unina.it](mailto:gennaro.schiano@unina.it)

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

GENNARO SCHIANO, *Prima della fine. Immagini di città e memoria in Alberti e Semprún*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XII (2019), pp. 265–283.

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.



## SUL SINCRETISMO IN ANDREJ BELYJ: IL PAMPHLET *UNA DIMORA NEL REGNO DELLE TENEBRE*

ANITA FRISON – *Università di Macerata*

Lo scrittore simbolista Andrej Belyj compone il *pamphlet* *Una dimora nel regno delle tenebre* (*Odna iz obitelej carstva tenej*, 1924) in seguito alla permanenza di due anni a Berlino (1921-1923). L'opera ha al centro una serie di riflessioni nate dal contatto con la realtà occidentale dei primi anni Venti. L'autore è colpito, in particolare, dalla commistione culturale che ha modo di osservare per le strade della capitale tedesca, da un lato invasa dagli emigrati russi, dall'altro preda di mode esotiche che pervadono tanto il mondo dell'arte quanto la vita quotidiana. Il contributo si propone in primo luogo di analizzare il punto di vista dell'autore circa l'inserimento di codici culturali 'altri' all'interno di quello europeo. In secondo luogo, si prefigge di evidenziare come all'ibridismo culturale oggetto di descrizione corrisponda – sul piano formale – una costruzione sincretica fondata su elementi che appartengono a vari generi letterari, citazioni, allusioni, richiami a tradizioni culturali diverse o ad altre opere (tanto di Belyj quanto di autori differenti). Nell'analisi si terrà conto del pensiero di Jurij Lotman sul *testo nel testo* e degli studi di Renate Lachmann sull'intertestualità nel modernismo russo.

In his essay *A Dwelling in the Kingdom of Shadows* (*Odna iz obitelej carstva tenej*, 1924), the symbolist writer Andrej Belyj reflects upon his experience in Berlin (1921-1923). Astonished by the cultural ibridism that permeates the German capital – fallen pray at the same time to the Russian émigrés and to the penchant for exoticism – the author describes the grotesque mixture of different cultural codes coexisting within the same society. The article analyses Belyj's point of view towards the penetration of 'alien' cultural codes into the European one; furthermore, it underlines the syncretic techniques used by the author to convey on a formal level the cultural ibridism seen in Berlin. In the following analysis Jurij Lotman's theory on the *text within a text* and Renate Lachmann's studies on intertextuality in Russian modernism will be taken into account.

### I

Secondo Jurij Lotman il termine *testo*, che per sua stessa ammissione si è prestato a svariate interpretazioni acquisendo significati diversi nel corso della storia,<sup>1</sup> in senso semiotico «non è applicato soltanto ai messaggi in lingua naturale, ma anche a qualsiasi veicolo di un significato globale (“testuale”), sia esso un rito, un'opera d'arte figurativa, oppure una composizione musicale»,<sup>2</sup> a condizione che svolga una funzione univoca all'interno della cultura che lo produce (che sia quindi immediatamente riconoscibile dagli esponenti di tale cultura ad esempio come preghiera, legge, romanzo). Un *testo* è dunque un prodotto della cultura, cui spettano due compiti di fondamentale importanza: «la trasmissione adeguata del significato e la produzione di nuovi sensi».<sup>3</sup> Se il primo compito si rivela sostanzialmente passivo, o meglio non creativo in quanto l'informazione veicolata rimane la stessa nel passaggio dal mittente al destinatario, il secondo invece presuppone che il *testo* sia un *congegno pensante*, in grado di creare nuovi significati grazie alla sua eterogeneità intrinseca. È la compresenza di più linguaggi, di più codici all'interno di uno stesso testo ad ampliare lo spettro delle *possibilità di senso*, ovvero a renderne

1 JURIJ LOTMAN, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1985, p. 247.

2 JURIJ LOTMAN, *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di FRANCISCU SEDDA, Roma, Meltemi, 2006, p. 114.

3 LOTMAN, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, cit., p. 250.

meno inequivocabile l'interpretazione: «il testo è uno spazio semiotico all'interno del quale i linguaggi interagiscono, interferiscono e si autoorganizzano gerarchicamente».<sup>4</sup>

La natura composita di un testo è particolarmente evidente nel caso del *testo nel testo*,<sup>5</sup> quando «un frammento di testo, strappato dai suoi naturali legami di senso, viene introdotto in maniera meccanica in un altro spazio di senso».<sup>6</sup> Questo può verificarsi tanto in ogni prodotto di una cultura, quanto nell'ambito delle culture nella loro interezza; infatti, «la cultura nel suo insieme può essere considerata come testo»,<sup>7</sup> seppure estremamente complesso e gerarchicamente strutturato. Tuttavia è senza dubbio più visibile nel caso dei testi artistici, in cui la commistione è in genere un procedimento intenzionale dell'autore. Così, secondo Lotman:

Il “testo nel testo” è una costruzione retorica specifica, tramite la quale la differenza di codificazione delle varie parti del testo diviene un fattore evidenziato della costruzione del testo da parte dell'autore e della sua percezione da parte del lettore. Il passaggio da un sistema di comprensione semiotica del testo a un altro in un qualche confine strutturale interno costituisce, in questo caso, la base della generazione di senso. Una tale costruzione, prima di tutto, rafforza il momento di gioco nel testo: [...] il senso ironico, parodico, teatralizzato ecc.<sup>8</sup>

Lo studioso porta diversi esempi di *testo nel testo*, *in primis* il quadro nel quadro, il romanzo nel romanzo, il film nel film. Tra questi, Lotman considera anche le citazioni, i rimandi e le epigrafi e più in generale tutto ciò che viene inserito in una «narrazione continua» con il preciso scopo di frammentarla. «Simili inserimenti», aggiunge, «possono essere letti sia come omogenei rispetto al testo che li circonda, sia come eterogenei rispetto a esso. Più nettamente è espressa l'intraducibilità tra i codici del testo-inclusione e il codice di base, e più è percettibile la specificità semiotica di ciascuno di essi».<sup>9</sup> Chiaramente, affinché il gioco – la codificazione / decodificazione / ricodificazione – funzioni, è necessario un fruitore.

Tale prospettiva può essere utilizzata nell'analisi di ogni prodotto artistico, ma risulta significativa soprattutto se considerata in relazione agli studi sull'intertestualità nelle opere letterarie. Nel suo lavoro dedicato alle strategie intertestuali nel modernismo russo, Renate Lachmann recupera in parte l'approccio semiotico definendo quello intertestuale come «un testo che rinuncia alla sua identità stabilita provvisoriamente» ed «è prodotto da un processo di riferimenti ad altri testi (attraverso decostruzione, somma, o ricostruzione)», e descrivendo il contatto tra il testo di partenza e gli altri come «un

4 *Ivi*, p. 253.

5 Lotman affronta la questione del *testo nel testo* in due saggi dal medesimo titolo (*Tekst v tekste, Il testo nel testo*), pubblicati il primo nel 1981 e il secondo nel 1992 all'interno del noto *Kul'tura i vzryv (La cultura e l'esplosione)*. In questa sede si fa riferimento alle versioni italiane *Il simbolismo di Pietroburgo e i problemi della semiotica della città* e JURIJ LOTMAN, *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli, 1993.

6 *Ivi*, p. 91.

7 *Ivi*, p. 98.

8 *Ivi*, p. 91.

9 *Ivi*, p. 98.

processo di assimilazione, trasposizione e trasformazione di segni altri».<sup>10</sup> Lachmann introduce il concetto di ‘contaminazione’ (*contamination*) attribuendo a questo termine un significato simile a quello assegnato da Lotman agli inserimenti che interrompono la continuità di un testo e ne evidenziano la frammentarietà:

La contaminazione si verifica quando elementi singoli sono selezionati da vari altri testi (o da strategie testuali che appartengono a sistemi differenti di poetica) e in seguito vengono combinati, come in un montaggio. Avviene anche quando questi elementi si uniscono e si sovrappongono nel testo manifesto. Come risultato, un elemento perde sia la sua cornice referenziale originale sia lo status che aveva all'interno dell'intero testuale che esisteva in precedenza e così stabilisce un contatto con altri elementi rilevanti in altri testi. In questo modo all'interno del testo appaiono serie semantiche eterogenee, o stratificazioni; il processo di dispersione è seguito da quello di ricomposizione in un nuovo ambiente testuale.<sup>11</sup>

L'essenza ibrida, contaminata di un simile testo, insieme alle tecniche che vengono utilizzate a questo scopo, vengono definite da Lachmann con il termine *sincretismo*, «una strategia di detotalizzazione che cerca di penetrare settori proibiti e che infrange i confini che garantiscono uno stile omogeneo».<sup>12</sup> Il sincretismo può essere responsabile sia della ‘sincronizzazione’ sia della ‘contaminazione’ di stili eterogenei e dei modelli culturali a loro sottostanti; in altre parole, i principi estranei inseriti nel testo base vengono percepiti dal fruitore come suoi elementi strutturali e al contempo di rottura. La tendenza a creare forme sincretiche – e qui Lachmann cita l'idea lotmaniana di *creolizzazione* e quella bachtiniana di *ibridazione* – appare una costante nella storia della letteratura, e acquista significati e intenzioni diverse a seconda dell'epoca in cui si manifesta, ma si rivela accentuata negli scrittori interessati all'impossibilità di rappresentazioni univoche del mondo circostante poiché «la parola – in quanto forma ibrida e dialogicamente plurivoca, in quanto elemento vuoto che assume posizioni semantiche differenti, e in quanto parodia – previene la formazione di monadi semantiche».<sup>13</sup> In questi casi, tramite strategie come l'allusione, l'ambivalenza, la dissimulazione e la circonlocuzione, il sincretismo crea una semantica *negativa*, una semantica dell'inautentico che ha non solo lo scopo di

10 RENATE LACHMANN, *Memory and Literature. Intertextuality in Russian Modernism*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 1997, p. 30: «a text that foregoes its provisionally established identity», «is produced by a process of reference to other texts (through deconstruction, summation, or reconstruction)»; «a process of assimilating, transposing, and transforming other signs» (la traduzione in italiano delle citazioni tratte dal testo di Lachmann è mia).

11 *Ivi*, p. 32: «Contamination occurs when individual elements are selected from various other texts (or from among textual strategies belonging to different systems of poetics) and subsequently combined, as in a montage. It also results when these elements merge and overlap in the manifest text. As a result, an element loses both its original referential framework and its status in a previously existing textual whole and thereby establishes contact with other relevant elements in other texts. In this way there arise heterogenous semantic series or strata within the text; a process of scattering is followed by one of recomposition in a new textual environment».

12 *Ivi*, p. 122: «a strategy of detotalization that seeks to enter forbidden realms and that transgresses the boundaries guaranteeing homogenous style».

13 *Ivi*, p. 129: «the word – as a hybrid, dialogically plurivocal form, as a counterword crossing different semantic positions, and as a parody – prevents the formation of semantic monads».

rendere conto dell'oscurità del reale, ma anche quello di costituire una «messa in scena testuale».<sup>14</sup>

Tra gli autori russi che maggiormente si fanno portatori della tendenza sincretica, la studiosa segnala lo scrittore simbolista Andrej Belyj (1880-1934), che ricorre in modo sistematico al *testo nel testo* e crea nelle proprie opere una fitta rete di commistioni stilistiche e culturali che il lettore è chiamato a decifrare. La contaminazione in Belyj avviene su più piani, ed è direttamente collegata alla sua concezione di simbolismo; nel saggio *Ėmblematika smysla (L'emblematica del senso, 1909)*, l'autore sottolinea l'eclettismo della nuova arte, che combina «procedimenti artistici di culture diverse» con lo scopo di rinnovare il rapporto tra l'arte e la realtà: «ciò che di realmente nuovo ci attrae nel simbolismo, è lo sforzo di illuminare le contraddizioni più profonde della cultura contemporanea coi raggi colorati di molteplici culture; è come se noi rivivessimo ora tutto il passato: l'India, la Persia, l'Egitto, come anche la Grecia e il medioevo rivivono, ci passano accanto, così come ci passano accanto le epoche a noi più vicine».<sup>15</sup> Non a caso il saggio in questione affronta le teorie filosofiche e artistiche più disparate, chiamando in causa Kant, Hegel, Nietzsche, Schopenhauer, Rickert, ma anche gli antichi greci e gli alchimisti medievali, la teosofia di Elena Blavatskaja, il buddhismo e il taoismo.<sup>16</sup> Il recupero di dottrine filosofiche diverse si riscontra non solo nelle opere di Belyj a carattere teorico, ma anche in quelle più propriamente letterarie. Qui la tendenza al sincretismo si dilata fino a comprendere a livello macroscopico la commistione stilistica (prosa/poesia) e quella tra arte scrittoria e altre arti (in particolare la pittura e la musica);<sup>17</sup> a livello microscopico, ovvero a livello di strategie stilistiche e rappresentative precise utilizzate dall'autore, si traduce in un utilizzo a tratti esasperato di citazioni dirette, allusioni e rimandi a opere proprie e altrui. Il fenomeno è stato studiato in modo approfondito in relazione al romanzo *Peter-*

14 *Ibidem*: «textual mise-en-scène».

15 ANDREJ BELYJ, *Saggi sul simbolismo*, Parma, Zara, 1987, p. 58.

16 Lena Szilard sottolinea in proposito che i lavori di Belyj sulla filosofia della cultura vedono una commistione tra i metodi delle scienze naturali e le idee più attuali nel campo della logica o della gnoseologia, oltre a rappresentare una sintesi di pensiero occidentale e saggezza orientale (cfr. LENA SZILARD, *Andrej Belyj*, in *Russkaja literatura rubeža vekov (1890-e – načalo 1920-čh godov)*, Moskva, IMLI-RAN, 2001, pp. 144-189, pp. 144-145).

17 Sull'influenza di pittura e musica all'interno del *corpus* beliano si vedano ad esempio: GERALD JANECEK, *Rhythm in Prose: The Special Case of Bely*, in *Andrej Bely. A Critical Review*, a cura di GERALD JANECEK, Lexington, University Press of Kentucky, 1978, pp. 86-102; NATAL'JA KAJDALOVA, *Risunki Andreja Belogo*, in *Andrej Belyj. Problemy tvorčestva*, a cura di STANISLAV LESNEVSKIJ e ALEKSANDR MICHAJLOV, Moskva, Sovetskij pisatel', 1988, pp. 597-605; TATIANA NICOLESCU, *Risunki Andreja Belogo*, in «Slavica Tergestina», VIII (2000), pp. 127-143; JURIJ ORLICKIJ, *Ritmičeskaja struktura simfonij Andreja Belogo: u istokov reformy russkoj prozaičeskoj strofiki*, in *Andrej Belyj v izmenjajuščemja mire: k 125-letiju so dnja roždenija*, a cura di MONIKA SPIVAK, ELENA NASEDKINA e IOANNA DELEKTORSKAJA, Moskva, Nauka, 2008, pp. 286-298; CHRISTA EBERT, «Nado umet' videt'»: *travelogi Andreja Belogo Véter s Kavkaza i Armenija kak èstetičeskoe nastavlénie*, in *Beglye vzgljady. Novoe pročtenie russkich travelogov pervoj treti XX veka*, a cura di WOLFGANG KISSEL e GALINA TIME, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2010, pp. 146-165; OLGA MATICH (a cura di), *Petersburg / Petersburg. Novel and City, 1900-1921*, Madison (Wisconsin), University of Wisconsin Press, 2010; CORINNE FOURNIER KISS, *Géométries urbaines chez André Biély et Kasimir Malévitch*, in *Metropolen der Avantgarde*, a cura di THOMAS HUNKELER e EDITH ANNA KUNTZ, Bern, Peter Lang, 2011, pp. 245-258; GIUSEPPINA GIULIANO, *Andrej Belyj. Sinfonia (2-a, la drammatica). E il tempo scorreva senza sosta...* In «Ticontre. Teoria. Testo. Traduzione», v (2016), pp. 117-133.

burg (*Pietroburgo*); Nadežda Pustygina, a questo proposito, ha suggerito di introdurre il sostantivo comprensivo *citatnost'* ('citazionismo') per indicare l'insieme diversificato di citazioni, reminiscenze e allusioni di cui si serve l'autore all'interno del romanzo, ovvero ciò che lei definisce la «poetica della parola altrui». <sup>18</sup> Pustygina lega inoltre la propensione di Belyj per le citazioni al ricorso abituale all'ironia, uno dei principi strutturali della sua poetica. Il significato satirico (ironico) è infatti individuato dallo scrittore come il secondo significato – dopo quello musicale e prima di quello sintetico-simbolico – proprio di ogni componimento. <sup>19</sup> Il gioco con il testo altrui deve essere quindi interpretato in relazione al secondo significato, poiché «l'espressione più chiara dell'ironia dell'autore sono i molteplici esempi di parodia: dai giochi di parole dei nomi e cognomi citati fino alla raffigurazione parodica di ideali e miti [...]». <sup>20</sup> Lo stretto legame con la parodia è notato anche da Lachmann, <sup>21</sup> la quale pone tuttavia l'accento sul sincretismo *culturale* presente nel romanzo, «un sincretismo in cui ogni strato culturale riflette quello che vi giace "sotto"» andando a creare una «reincarnazione del significato». <sup>22</sup> Nella sua analisi, l'eterogeneità dell'ordito beliano non deriva esclusivamente dal suo rapporto con altri prodotti culturali (siano essi testi letterari, pittorici, musicali); a fianco del piano finzionale, mitopoietico, Belyj mantiene infatti anche il piano del reale attraverso accenni più o meno diretti alla situazione politico-sociale contemporanea.

La tendenza al sincretismo è riscontrabile in modo molto evidente nel *pamphlet* di Belyj *Odna iz obitelej carstva tenej* (*Una dimora nel regno delle tenebre*, 1924), <sup>23</sup> composto sulla scia delle suggestioni e dei ricordi suscitati nell'autore dalla permanenza di due anni a Berlino. <sup>24</sup> In bilico tra saggio, resoconto di viaggio, parodia, memorialistica e nar-

18 Cfr. NADEŽDA PUSTYGINA, *Citatnost' v romane Andreja Belogo Peterburg*, in «Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii», xxviii (1977), pp. 80-97, p. 80: «Так как в романе зачастую трудно провести границу между такими явлениями, как цитата, реминисценция, аллюзия, то более удобным нам представляется пользоваться термином, объединяющим их, – цитатность (как общее свойство поэтики "чужого слова")», «Poiché nel romanzo è spesso difficile tracciare un confine tra fenomeni come la citazione, la reminiscenza, l'allusione, allora ci è più comodo utilizzare un termine che li comprenda tutti: citazionismo (come caratteristica comune della poetica della "parola altrui")» (tutte le traduzioni dal russo in italiano, ove non diversamente indicato, sono mie).

19 Cfr. ANDREJ BELYJ, *Načalo veka*, Moskva, Chudožestvennaja Literatura, 1990, pp. 138-139.

20 PUSTYGINA, *Citatnost' v romane Andreja Belogo Peterburg*, cit., p. 84.

21 Cfr. LACHMANN, *Memory and Literature. Intertextuality in Russian Modernism*, cit., p. 131.

22 *Ivi*, p. 132: «a syncretism of the cultural strata represented by texts, a syncretism in which each cultural layer reflects the one lying "beneath" it», «reincarnation of meaning».

23 Il *pamphlet* esce nel gennaio 1925, ma nella seconda di copertina è presente la datazione «1924». L'opera è stata tradotta solo in parte in italiano da Daniela Rizzi (cfr. ANDREJ BELYJ, *Una dimora nel regno delle tenebre*, a cura di Daniela Rizzi, in «In forma di parole», vii/2 (1986), pp. 49-65). Le citazioni seguenti sono proposte nella mia traduzione; si è deciso di mantenere la punteggiatura peculiare dell'autore, specialmente per quanto riguarda l'utilizzo marcato del punto e virgola e dei due punti.

24 Belyj lascia Mosca nell'ottobre 1921 per recarsi a Berlino con lo scopo di incontrare nuovamente la moglie – da cui era rimasto separato durante la Prima guerra mondiale –, nonché avere un chiarimento con Rudolf Steiner, fondatore dell'antroposofia, di cui era seguace. Entrambi gli incontri hanno un esito negativo; lo scrittore precipita quindi in una crisi spirituale profonda, di cui hanno lasciato testimonianza diversi intellettuali russi (cfr. ad esempio MARINA CVETAJEVA, *Incontri*, Milano, La Tartaruga, 1982; NINA BERBEROVA, *Il corsivo è mio*, Milano, Adelphi, 1993; VLADISLAV CHODASEVIČ, *Necropoli*, Milano, Adelphi, 2006). Sull'attività artistica intensa dell'autore nel biennio trascorso a Berlino (farà ritorno in patria alla fine del 1923) si vedano KONSTANTIN MOČUL'SKIJ, *Andrej Belyj*, Paris, YMCA Press, 1955; THOMAS R. BEYER,

razione mitica,<sup>25</sup> l'opera è suddivisa in cinque capitoli riuniti in due sezioni e preceduti da una introduzione; i continui passaggi da un genere all'altro fanno apparire i capitoli come frammenti eterogenei giustapposti, legati esclusivamente dalla tematica comune: il viaggio dell'autore in Germania.<sup>26</sup> La panoramica sulle tappe effettuate prima dell'arrivo (Lettonia e Lituania) cede presto il posto a una riflessione articolata sulla società tedesca – ma più in generale sull'intera società occidentale – contemporanea, in preda a una profonda crisi culturale, a un tetano lento ma inesorabile «che porta alla morte senza tragedie e alla putrefazione senza eroismi».<sup>27</sup> Secondo Belyj, se la rivoluzione russa ha condotto a un rinnovamento effettivo sia sul piano sociale che su quello culturale, i sommovimenti tedeschi alla base della neonata Repubblica di Weimar non sono stati in grado di svecchiare la patina opaca e polverosa che ha ricoperto la Germania. Lo scrittore ragiona quindi sul disfacimento dell'Occidente, sul crollo dei valori e sulla mancanza di creatività in ambito artistico. Ma si spinge oltre, associando questo sfacelo alla contaminazione culturale che ha colpito l'Europa: le sue descrizioni dell'universo berlinese e le relative considerazioni traggono origine dalla presa di contatto con una realtà estremamente ibrida, che assembla al proprio interno codici anche molto lontani tra loro rielaborandoli in un aggregato grottesco.

L'analisi seguente sarà portata avanti su due piani distinti, eppure profondamente legati tra loro. Da un lato ci si focalizzerà sul pensiero beliano nei confronti della commistione tra la cultura occidentale e quelle *altre*, ovvero sul suo punto di vista circa l'avvenuto inserimento di *testi altri* all'interno del *testo europeo*. Dall'altro si esaminerà come sul piano formale Belyj opti per una tecnica sincretica e ricorra in modo sistematico alla

*Andrej Belyj. The Berlin Years, 1921-1923*, in «Zeitschrift für Slavische Philologie», L/1 (1990), pp. 90-142; MONIKA SPIVAK, *Košmar v písmuare: k voprosu o genezise odnogo émigrantskogo upečatlenija Andreja Belogo*, in «Europa Orientalis», XXII/2 (2003), pp. 51-70.

25 Cfr. OLEG KLING, «Berlinskij tekst» *Andreja Belogo*, in *Rossija – Germanija. Kul'turnye sozrazi, iskusstvo, literatura v pervoj polovine dvadcatogo veka*, Moskva, Gosudarstvennyj muzej izobrazitel'nyh iskusstv im. A.S. Puškina, 2000, pp. 243-260, p. 245: «è difficile definirne il genere: è piuttosto una lega, caratteristica per Belyj, di realtà apparente e fantasmagoria reale, con un principio lirico fortemente marcato» («трудно определить ее жанр: скорее это характерный для Белого сплав из мнимой реальности и реальной фантазмагии с сильно выраженным лирическим началом»). Sull'impossibilità di classificazione dell'opera in un genere preciso si veda anche IOANNA DELEKTORSKAJA, *Mifotvorčestvo Andreja Belogo v Odnou iz obitelej carstva tenej*, in «Literaturnyj fakt», X (2018), pp. 166-172, p. 167.

26 Non è questo il primo contatto di Belyj con la Germania, avvenuto invece nel 1896 in occasione di un suo viaggio all'estero con la madre. Nel 1906 lo scrittore soggiorna poi per un periodo a Monaco, e ne rimane favorevolmente colpito; al 1912-1913 risale infine un'altra permanenza di alcuni mesi in Germania (cfr. ALEKSANDR LAVROV e JOHN MALMSTAD, *Andrej Belyj. Avtobiografičeskie svody. Material k biografii. Rakurs k dnevniku. Registracionnye zapisi. Dnevnik 1930-ch godov*, Moskva, Nauka, 2016, pp. 129-146). La difficile situazione personale, la complessa realtà sociale nella Germania post-bellica, la scarsa brillantezza degli intellettuali tedeschi contemporanei, il profilarsi del fascismo contribuiscono a capovolgere la visione dell'autore su questo paese. Non è un caso che negli ultimi anni di vita Belyj progettasse di scrivere un romanzo incentrato sulla morte definitiva della nazione tedesca in concomitanza all'avvento del fascismo. Su questo argomento si vedano ALEKSANDR LAVROV, *Dve Germanii Andreja Belogo*, in «Europa Orientalis», XXII/2 (2003), pp. 39-49; ALEKSANDR LAVROV e SERGEJ GREČIŠKIN, *Neosuščestvlenyj zamysel Andreja Belogo: Plan romana Germanija*, in *Simvolisty vblizy*, a cura di ALEKSANDR LAVROV e SERGEJ GREČIŠKIN, Sankt-Peterburg, Skifija & Talas, 2004, pp. 376-382.

27 ANDREJ BELYJ, *Odna iz obitelej carstva tenej*, Letchworth, Prideaux Press, 1977, p. 68: «[столбняк], переходящего в смерть без трагедии и в разложение без подвига».

poetica della parola altrui, frammentando continuamente la narrazione e amplificando il significato del singolo elemento attraverso una fitta rete di richiami e allusioni.

## 2

Nella trattazione di Belyj, Berlino è rappresentante di una cultura che ha subito numerose infiltrazioni esterne: *testi altri* (russo, orientale, africano, egiziano) ne hanno scaricato le fondamenta determinando una sorta di *metamorfosi dei segni*. Così, i segni caratteristici del mondo europeo hanno lasciato il posto alle loro controparti straniere. Già nella lettera del 17 dicembre 1923 a Ivanov-Razumnik lo scrittore aveva sottolineato la disomogeneità della capitale tedesca, composta in realtà da tre Berlino (una berlinese, una russa e una sintesi delle due, vicine per la comune caduta nel vicolo cieco del disfacimento culturale).<sup>28</sup> La prima contaminazione consistente su cui Belyj si sofferma nel *pamphlet* è quella tra i tedeschi e i numerosissimi russi emigrati.<sup>29</sup> L'entrata dell'autore in città coincide con una riflessione sul mutamento del toponimo del quartiere in cui si sono stabiliti i russi dal tedesco Charlottenburg al calco dal russo Charlottengrad: così i berlinesi hanno ribattezzato l'area, che invece per gli emigrati acquista addirittura il nome di Pietroburgo. Qui, nei cabaret, si eseguono danze popolari russe come la *kamarinskaja*, e si cantano in tedesco canzoni che contengono però numerosi riferimenti al mondo russo, a partire dai titoli (*Sonja, Natascha, Annuschka*) fino a luoghi specifici ricordati, come il Volga e la steppa. L'autore cita direttamente alcuni passaggi di queste canzoni, e inserisce quindi all'interno del testo russo la lingua tedesca e l'alfabeto latino. Propone inoltre una traslitterazione alla tedesca, straniante per il lettore russo, sia dei nomi propri di persona (oltre a quelli femminili sopra elencati è ricordato anche un «Piotr Fiodorowitsch»), sia dei toponimi (Wolga, Steppen). Ma Belyj porta all'estremo il gioco con il testo altro trasformando i protagonisti delle canzonette in persone reali: Petr Fedorovič diventa un abitante di Charlottengrad sposato con Annuška, che lavora come cameriera in uno dei numerosi caffè russo-tedeschi e serve piatti tipici russi a famiglie berlinesi. È una zona della città in cui peraltro si incontrano quasi esclusivamente russi, tanto che l'autore finisce per dubitare di essere effettivamente in Germania ed esclama, sulla scorta della celebre espressione di Puškin, «Qui c'è lo spirito russo: qui si respira la Rus'!». <sup>30</sup>

28 Cfr. ANDREJ BELYJ e RAZUMNIK IVANOV, *Perepiska*, a cura di ALEKSANDR LAVROV e JOHN MALMSTAD, Sankt-Peterburg, Atheneum Feniks, 1998, p. 272.

29 All'inizio degli anni Venti Berlino diventa una delle principali mete degli emigrati russi, che potevano accedervi facilmente grazie agli accordi diplomatici tra Germania e Russia. La comunità russa cresce a tal punto che si sviluppa una sorta di città nella città: nascono scuole, ospedali, teatri, librerie, banche russi. Sull'argomento, ampiamente studiato, si vedano ad esempio ROSSANA PLATONE, *Un tentativo fallito: la rivista Beseda*, in «Europa Orientalis», III (1984), pp. 171-188; CLAUDIA SCANDURA, *La Berlino russa: 1921-1924. Le case editrici*, in «Europa Orientalis», VI (1987), pp. 177-192; MARIJA VASIL'EVA e LAZAR' FLEJŠMAN, *Russkij Berlin: 1920-1945. Meždunarodnaja naučnaja konferencija*, Moskva, Russkij put', 2006; DONATELLA DI LEO, *Charlottengrad. L'enclave russa nella Berlino dei primi anni Venti*, in «eSamizdat», X (2014-2015), pp. 47-55.

30 BELYJ, *Odna iz obitelej carstva tenej*, cit., p. 30: «Здесь русский дух: здесь Русью пахнет!». Si tratta di uno dei numerosi casi in cui l'autore cita in modo non del tutto corrispondente all'originale. L'espressione puškiniana, tratta dal prologo del poema *Ruslan i Ljudmila* (*Ruslan e Ljudmila*, 1820), è invece «Там

Verso i russi emigrati Belyj mantiene un atteggiamento piuttosto critico e ironico; così, li descrive mentre cercano di apparire più europei abbandonando i logori stracci sovietici per presentarsi ai tè danzanti tutti imbellettati, o ne deride blandamente la componente intellettuale che altro non fa se non rimescolare «la brodaglia di un passato sorpassato e morente».<sup>31</sup>

Se la commistione russo-tedesca ha degli effetti ridicoli agli occhi di Belyj, la seconda contaminazione culturale da lui osservata, ovvero l'assorbimento delle culture africane e orientali all'interno di quella europea, causa conseguenze molto più dirimenti. La moda per l'esotico è infatti ormai dilagata in tutti gli strati sociali e in ogni aspetto della vita quotidiana, come si può notare semplicemente camminando per strada:

C'è, il nuovo; ma non lo vedrete nelle vetrine delle librerie. Le vetrine delle librerie, al contrario, sono piene di vecchiume: nelle vetrine delle librerie vedrete l'India, l'Egitto, la Cina; [...] vedrete libri sul buddismo, vedrete letteratura sul neo-buddismo, le opere del conte Keyserling alternate a quelle stravaganti degli espressionisti e dei dadaisti; ma l'espressionismo e il dadaismo sono la reminiscenza dell'arte primitiva; non per niente ora in Germania riscuotono interesse i lavori archeologici di Frobenius [...]; non per niente al giorno d'oggi ci si interessa all'arte negra [...].<sup>32</sup>

Questa fascinazione per l'esotico e per il passato si riscontra in primo luogo in ambito artistico, per cui «la realtà europea su tele, versi, motivi ornamentali ha iniziato a liquefarsi e scindersi; tutte le forme solide si sono frantumate; dapprima hanno acquistato stato fluido (impressionismo, neo-impressionismo), poi hanno iniziato a dissociarsi (futurismo, dadaismo)»;<sup>33</sup> da tali forme d'arte trasuda «l'orripilante smorfia del “feticcio” negro»,<sup>34</sup> un ghigno beffardo che mostra chiaramente come tutto ciò che a livello artistico sembra nuovo è in realtà una riproposizione del primitivo. In secondo luogo,

русский дух, там Русью пахнет!» («Là c'è lo spirito russo, là si respira la Rus'!»).

31 Ivi, p. 9: «тех [...] русских, [...] печально месящих бурду изжитого, умершего прошлого». Sui circoli russi a Berlino Belyj scrive anche il saggio *O “Rossii” v Rossii i o “Rossii” v Berline (Sulla “Russia” in Russia e sulla “Russia” a Berlino)*, pubblicato nel secondo numero della rivista «Beseda» nel 1921 (cfr. ANDREJ BELYJ, *O “Rossii” v Rossii i o “Rossii” v Berline*, in *Russkij Berlin*, a cura di VERA SOROKINA, Moskva, Izdatel'stvo Moskovskogo Universiteta, 2003, pp. 11-28).

32 BELYJ, *Oдна из обителей царства теней*, cit., p. 43: «“Новое” – есть; но не на книжных витринах вы это новое увидите. Книжные витрины, наоборот, полны старым: в книжных витринах вы увидите Индию, Египет, Китай; [...] увидите книги о буддизме, увидите литературу по необуддизму, произведения графа Кайзерлинга вперемежку с экстравагантными произведениями экспрессионистов и дадаистов; но экспрессионизм и дадаизм – реминесценция искусства дикарей; недаром в Германии интересуются теперь археологическими работами Фробениуса [...]; недаром интересуются в настоящее время искусством негров [...]». Peraltro è da notare che Belyj, come già ricordato, aveva una conoscenza piuttosto profonda dei testi orientali e che non molto prima della partenza per la Germania, nel gennaio del 1921, aveva letto Frobenius (cfr. LAVROV e MALMSTAD, *Andrej Belyj. Avtobiografičeskie svody. Material k biografii. Rakurs k dnevniku. Registracionnye zapisi. Dnevnik 1930-ch godov*, cit., p. 464).

33 BELYJ, *Oдна из обителей царства теней*, cit., p. 48: «действительность ее на полотнах, в стихах, на орнаменте стала плавиться и разлагаться; все твердые формы рассыпались; сперва они приобрели текучее состояние (импрессионизм, нео-импрессионизм), потом стали диссоциироваться (футуризм, дадаизм)».

34 *Ibidem*: «ужаснейшая гримаса негритянского “фетиша”».

tale passione sembra penetrare anche nella vita quotidiana, contaminandola in modo irreversibile: i ritmi africani di balli come il fox-trot e lo shimmy, la diffusione di droghe come la cocaina e la morfina, il vandalismo organizzato che si nasconde dietro il nome di fascismo vengono considerati da Belyj alla stregua di manifestazioni del regresso dell'europeo verso il mondo primitivo. L'uomo nuovo che sta sorgendo non è più governato dalla tradizionale razionalità occidentale, bensì dal 'ventre selvaggio' (*dikarskoe črevo*); allo stesso modo, all'amore per il progresso si è sostituito l'amore per l'atavismo, cosicché la tanto celebrata evoluzione dell'uomo si è rivelata essere, più che altro, una involuzione.<sup>35</sup>

È un mondo alla rovescia, in cui il *testo africano* si inserisce prepotentemente in quello occidentale, scardinandone le componenti strutturali. Il ribaltamento dei valori e la metamorfosi dei segni danno così origine a una parodia grottesca del mondo europeo. Alla propensione per l'arte raffinata si è sostituita la passione per l'arte primitiva; al posto dei suoni delicati del pianoforte o del violino e delle eleganti sinfonie di Beethoven «in Europa sono sorti dei nuovi ritmi; e questi ritmi hanno preso la forma del fox-trot, dello shimmy, della java, accompagnati dai colpi selvaggi del tamburo negro di un'orchestrina jazz». <sup>36</sup> Allo stesso modo, se i segni di un altro paese europeo per eccellenza, la Francia, sono stati finora il gallo e la quadriglia, ora questi hanno ceduto il posto ai loro corrispettivi africani, ovvero la giraffa e il can-can.<sup>37</sup> L'elemento musicale e quello coreutico ricorrono ripetutamente in qualità di *leitmotiv*; numerosi sono i passaggi in cui Belyj descrive le nuove danze sfrenate e i ritmi inusuali di moda tra le persone più disparate.<sup>38</sup> Del resto, già nel saggio *Krizis žizni* (*La crisi della vita*, 1918), lo scrittore si era soffermato sulla danza rendendola «il simbolo espressivo dell'Europa che sta morendo per assenza di spiritualità. [Belyj] Vede la passione generalizzata per le danze come uno dei

35 Secondo Belyj, seguace delle teorie antroposofiche, lo sviluppo storico assume un andamento ciclico, o per meglio dire spiraliforme; l'epoca presente è la riproposizione di una passata già vissuta e definitivamente tramontata, nello specifico quella dell'antico Egitto (cfr. ANDREJ BELYJ, *Krizis kul'tury*, in *Simvolizm kak miroponimanie*, Moskva, Respublika, 1994, pp. 260-308; ANDREJ BELYJ, *Osnovy moego mirovozzrenija*, in *Duša samosoznajučaja*, Moskva, Kanon+, 1999, pp. 8-43). In quest'ottica, i primitivi odierni sono in realtà la degenerazione di popoli un tempo molto avanzati (Belyj porta come esempio gli abitanti dell'Isola di Pasqua o quelli di Timbuctu). È dunque più che naturale che lo stesso destino – che riflette un percorso di nascita-sviluppo-morte – tocchi in sorte ora anche all'Europa, pronta a trasformarsi nella rovina di se stessa. Per l'idea dello sviluppo storico come ciclo vitale e per la convinzione che la morte dell'Europa sia prossima, il pensiero di Belyj appare vicino – seppure con molte riserve – a quello di Oswald Spengler (autore che del resto Belyj legge nel marzo 1921; cfr. LAVROV e MALMSTAD, *Andrej Belyj. Avtobiografičeskie svody. Material k biografii. Rakurs k dnevniku. Registracionnye zapisi. Dnevnik 1930-ch godov*, cit., p. 464). Sul rapporto tra Belyj e Spengler si veda NADEŽDA ALEKSANDROVA, *Problema krizisa kul'tury v trudach Osval'da Špenglera i Andreja Belogo*, in «Kul'tura i civilizacija», 1 (2011), pp. 28-36.

36 BELYJ, *Odna iz obitelej carstva tenej*, cit., p. 50: «[...] вызвало новые ритмы в Европе; и эти ритмы себя осознали “фокстротами”, “джимми” и “явами”, сопровождаемыми дикими ударами негрского барабана “джазбанда”».

37 Il riferimento al can-can è uno dei numerosi giochi di parole di Belyj, che in questo caso sfrutta l'omofonia con il toponimo Kankan, città della Guinea.

38 La danza riveste un ruolo importante in tutto il *corpus* beliano e lo stesso verbo *tancevat'* (danzare) trova ampio uso (Belyj lo utilizza in riferimento a persone, a parti del corpo, oggetti, elementi naturali, pensieri, parole). Cfr. MONIKA SPIVAK, *Belyj-tancor i Belyj-ėvritmist*, in *Andrej Belyj: avtobiografizm i biografičeskie praktiki*, a cura di CLAUDIA CRIVELLER e MONIKA SPIVAK, Sankt-Peterburg, Nestor-Istorija, 2015, pp. 116-162.

sintomi di quella crisi globale della coscienza che ha condotto l'umanità alla guerra mondiale [...]».<sup>39</sup> All'epoca, riprendendo certe immagini presenti già in *Pietroburgo*, l'autore aveva identificato il cake-walk e il tango come danze selvagge foriere di contaminazione culturale e responsabili dell' 'imbrunimento' della società occidentale: «se non prendremo coscienza del nostro compito più prossimo [lo sviluppo dell'autocoscienza attraverso l'antroposofia, *N.d.A.*], il sembiante mulatto dell'Europa da cioccolato-limone diventerà... nero-bronzeo; e dalla maschera leggera della raffinata vita da cake-walk digrignerà il muso di un negro: verrà agitato il tomahawk».<sup>40</sup> Nella Berlino dei primi anni Venti le 'danze negre' da semplice divertimento vengono addirittura elevate a culto religioso; è un altro esempio dell'elemento parodico utilizzato dall'autore in relazione alle situazioni di contaminazione culturale:

A Berlino i seguaci del fox-trot hanno destato la mia attenzione; li osservo incedere per la Motzstraße e la Tauentzienstraße; giovani pallidi, magri, con le scrimature lisce di lacca e degli smoking chiari; hanno l'espressione peculiare dei pazzi, gli occhi stralunati; nella loro andatura c'è qualcosa di rigido, di penosamente rigido; è come se non stessero camminando, ma stessero conducendo davanti a sé le reliquie di un qualche culto sacro; la loro andatura danzante cattura l'attenzione: ogni due passi fanno degli inavvertibili saltelli laterali; solo in seguito ho scoperto: "foxtrottano", cioè eseguono mentalmente i passi del fox-trot; [...] giovani pallidi con le loro compagne: pallide e scarne signorine dagli occhi truccati, con i corti capelli ossigenati, dadaizzate, cocainizzate, seguaci del boston.<sup>41</sup>

Alla religione ufficiale si è così sostituito il rituale primitivo, che ha assunto le forme delle danze di derivazione africana; tutti, nella capitale tedesca, «camminano con un'andatura da rituale e fanno entrare nel proprio animo i più selvaggi ritmi negri».<sup>42</sup> Il

39 *Ivi*, p. 127: «экспрессивным символом гибнущей от бездуховности Европы. Всеобщее пристрастие к танцам он рассматривает как один из симптомов того глобального кризиса сознания, который привел человечество к мировой войне [...]».

40 ANDREJ BELYJ, *Na perevale. I. Krizis žizni*, Peterburg, Alkonost, 1918, p. 84: «Если мы не осознаем ближайшей задачей своей, то мулатский облик Европы из шоколадно-лимонного станет... бронзово-черным; и из легкой личины "утонченной" кек-уоковской жизни вдруг оскалится морда негра: томагавок взмахнется».

41 BELYJ, *Odna iz obitelej carstva tenej*, cit., p. 58: «Фокстротопоклонники интересовали в Берлине меня; я разглядывал их, шествующих по Motzstrasse и по Tauentzinstrasse; то – бледные, худые юноши с гладко прилизанными проборами, в светлых смокингах и с особенным выражением сумасшедших, перед собой выпученных глаз; что-то строгое, болезненно строгое в их походке; точно они не идут, а несут перед собою реликвию какого-то священного культа; обращает внимание их танцующая походка с незаметным отскакиванием через два шага вбок; мне впоследствии лишь открылось: они – "фокстротируют", т.е. мысленно исполняют фокстрот; [...] бледные молодые люди и спутницы их: бледные, худошавые барышни с подведенными глазами, с короткими волосами перекисеводородного цвета, дадаизированные, кокаинизированные, поклонницы [...] бостона [...]».

42 *Ivi*, p. 59: «священнейше ходят, через душу свою пропуская дичайшие негритянские ритмы». Interessante è la vicinanza tra la descrizione dei berlinesi che ballano come automi, quasi fossero in trance, e quella della danza scatenata di un derviscio osservata da Belyj durante il viaggio in Africa del Nord (cfr. ad esempio ANDREJ BELYJ, *Afrikanskij dnevnik*, in *Rossijskij arhiv: Istorija Otečestva v svidetel'stvach i dokumentach XVIII-XX vv.: Al'manach*, a cura di SERGEJ VORONIN, Moskva, Studia TRITĖ/ Rossijskij Arhiv, 1994, vol. I, pp. 330-454, pp. 354-357.

servizio religioso si è tramutato in un ballo sfrenato, e non a caso metà Berlino «dal tè delle cinque fino alla chiusura dei ristoranti è Kankan, la città negra».<sup>43</sup>

Una cultura meticciosa si sta formando in tutta Europa; così, in Francia sono apparsi degli uomini nuovi, dei ‘mulatti’: da un lato vi sono figure come quella di René Maran, il primo scrittore di colore a essere insignito del celebre – e francesissimo – premio Goncourt per il romanzo *Batouala* (1921), dall’altro una personalità come il colonnello Albert Baratier non esita nelle proprie opere a esaltare l’eroismo delle popolazioni africane con le quali si era scontrato. Secondo Belyj, è la Francia la principale responsabile della crisi della società occidentale; le sue politiche intensive di colonizzazione e la sua avidità di conquista le si stanno infatti ritorcendo contro. L’autore inserisce a questo proposito alcuni brani tratti dal capitolo *Dvadcat’ dve Francii (Ventidue France)* del suo *Afrikanskij dnevnik (Diario africano)*<sup>44</sup>, la cui prima stesura risale all’inizio degli anni Dieci. In particolare, riprende quanto aveva prefigurato, ovvero l’invasione dell’Europa da parte delle proprie colonie,<sup>45</sup> e sostiene che tale premonizione si è ormai avverata. Ma riprende anche un’immagine piuttosto forte e significativa, testimone di un’altra metamorfosi segnica. Belyj personifica la Francia di un tempo tratteggiandola come una giovane snella ed elegante, dalla vita stretta; a causa della sua ingordigia e della conseguente acquisizione di un territorio vastissimo essa si è trasformata in una grassa ‘negra’ dai tratti mostruosi, giacché è vittima di elefantiasi: la testa (ovvero la Francia europea) si sta assottigliando per il calo demografico, mentre le gambe (i domini coloniali in Africa) si stanno gonfiando sempre più. Il ricorso alla descrizione di esseri mostruosi è frequente nei lavori di Belyj;<sup>46</sup> in questo caso specifico, la mostruosità deriva dalla contaminazione, dalla compresenza di codici culturali differenti che si deformano vicendevolmente creando un ibrido grottesco. Così, a Berlino fanno la loro comparsa «coppiette raffinate di mulatte e mulatti cocainodadaizzati».<sup>47</sup>

43 BELYJ, *Odna iz obitelej carstva tenej*, cit., p. 59: «с пятичасового чая и до закрытия ресторанов – “Канкан”, негрский город».

44 Cfr. BELYJ, *Afrikanskij dnevnik*, cit. Questo capitolo, tradotto in tedesco, viene inoltre pubblicato nel marzo 1923 nel quotidiano «Frankfurter Zeitung» con il titolo *Die Neger-Republik Frankreich (La repubblica negra di Francia)*; cfr. KLAVDIJA BUGAEVA e ALEKSEJ PETROVSKIJ, *Literaturnoe nasledstvo Andreja Belogo*, in «Literaturnoe nasledstvo», XXVII-XXVIII (1937), pp. 575-638, p. 611.

45 Cfr. BELYJ, *Odna iz obitelej carstva tenej*, cit., pp. 52-53: «il sangue con forza enorme affluirà alla testa del corpo dell’Europa francese; un sangue nero: all’improvviso a Parigi negri e mulatti accorreranno a milioni... le vene del paese scoppieranno sotto la pressione potente; e la Francia europea subirà un colpo: la sua testa diverrà nera» («кровь с огромною силой прильет к голове организма французской Европы – кровь черная: миллионами негров, мулатов вдруг хлынет в Париж; ...жилы страны разорвутся под мощным напором; и европейскую Францию постигнет удар: почернеет ее голова»).

46 Cfr. ANNICK MORARD, *Monstry i monstruoznost’ v Peterburge i Moskve Andreja Belogo*, in *Arabeski Andreja Belogo*, a cura di KORNELIJA IČIN e MONIKA SPIVAK, Moskva-Beograd, Izdatel’stvo filologičeskogo fakul’teta v Bel’grade, 2017, pp. 669-674.

47 BELYJ, *Odna iz obitelej carstva tenej*, cit., pp. 58-59: «парочки кокаинно-дадаизированных, утонченных мулаток, мулатов». Qui e altrove, il ‘mulatto’ (*mulat*), così come il ‘negro’ (*negr*) sono da intendersi come figure simboliche; il primo è sinonimo di ibrido culturale, il secondo del regresso della razionalità verso l’istinto. Per quanto l’atteggiamento complessivo di Belyj nei confronti delle popolazioni africane sia positivo, come testimoniano le lodi numerose presenti nei suoi resoconti sul viaggio in Tunisia ed Egitto, l’utilizzo dell’Africa nera e dell’Egitto come simboli negativi del crollo dell’Europa tradiscono nell’autore un certo modo di vedere orientalista, desunto dalle sue letture dei classici occidentali sul ‘continente nero’. Sull’argomento

Ma per le strade di Berlino compare anche un altro essere grottesco e inquietante, che rimanda chiaramente a un ulteriore sistema semiotico, quello dell'antico Egitto. Si tratta dell'«uomo dalla testa di cane», un novello Anubi che, trapiantato su suolo occidentale, accompagna i passanti non nell'aldilà ma nei fumosi locali notturni:

[...] allora dalle volute delle tenebre inizia a balenare per Berlino un'ombra misteriosa con una bombetta come fissata al capo: lo fa assomigliare alla testa di una bestia; le pare lo stesso uomo dalla testa di cane che le viene incontro sugli antichi affreschi egiziani; lì accompagnava inesorabilmente i defunti nel regno delle tenebre, al terribile giudizio di Osiride; qui, afferratole la mano, le sbuffa nell'orecchio, assalendola con esalazioni di cognac: «La porto in un *Nacht-local*». <sup>48</sup>

La traslazione della divinità egiziana in un contesto altro ne determina la desacralizzazione: ridicolo è il richiamo alla bombetta (un indumento europeo piuttosto comune associato a un dio di una cultura diversa), <sup>49</sup> ridicolo è il sentore di cognac che trasuda dalla bocca di questa figura, ridicolo, infine, il fatto che il suo scopo sia traviare i passanti conducendoli in dubbi locali notturni. L'essenza zoomorfa, a metà tra l'uomo e la bestia, è rimarcata dall'uso di un aggettivo – *pes'egolovyj* – afferente alla schiera dei neologismi beliani; la fusione di uomo/animale fa da controcanto a quella, di più ampio respiro, di occidente (la bombetta) e oriente (gli affreschi dell'antico Egitto). L'immagine dell'uomo dalla testa di cane è recuperata da Belyj da un saggio precedente, intitolato *Egipet (Egitto, 1912)*; già qui tale figura simboleggiava il disfacimento culturale che stava colpendo l'Europa. Come sostiene Belyj in *Diario africano*, «il secondo Egitto, dal quale bisogna fuggire, è la vita europea»; <sup>50</sup> per evitare che l'Europa si muti in una catacomba, è necessario che si rinnovi dal punto di vista culturale. La realtà degli anni Venti conferma agli occhi dell'autore la trasformazione di quella che un tempo era l'elevata cultura europea in una necropoli egiziana. <sup>51</sup>

si veda ANITA FRISON, *Azija i Afrika u Vladimira Solov'eva i Andreja Belogo: scenarii zakata Evropy, in Arabeski Andreja Belogo*, a cura di KORNELIJA IČIN e MONIKA SPIVAK, Belgrad-Moskva, Izdatel'stvo filologičeskogo fakul'teta v Bel'grade, 2017, pp. 438-444.

- 48 BELYJ, *Odna iz obitelej carstva tenej*, cit., pp. 59-60: «тогда из складок теней начинает мелькать по Берлину таинственный теневой человек, с котелком, точно приросшим к голове, придающим последней какую-то звероподобную форму; вам кажется, что это тот же самый песеголовый человек, который встречает вас на древних фресках Египта; там он неизменно сопровождал усопшего в царство теней, на страшный суд к Озирису; тут он, схватив вас под руку, обдаёт вас коньячными испарениями рта и выхрипывает вам в ухо: “Я отведу вас в ‘Nachtlocal’”».
- 49 L'immagine della bombetta ritorna spesso nell'opera di Belyj; così, è simbolo della società occidentale in una serie di osservazioni dell'autore sulla diffusione della moda europea tra le popolazioni nordafricane, ma è anche l'attributo principale di figure che perseguitano lui e i suoi alter-ego letterari (cfr. SPIVAK, *Košmar v pišsuare: k voprosu o genezise odnogo emigrantskogo vpečatlenija Andreja Belogo*, cit.).
- 50 BELYJ, *Afrikanskiy dnevnik*, cit., p. 431: «Египет Второй, из которого должно бежать, – европейская жизнь».
- 51 Cfr. WOLFGANG KISSEL, *Une descente aux enfers. Le projet autobiographique d'Andrej Belyj et son séjour à Berlin, 1922-1923*, in «Revue des études slaves», LXXIX/3 (2008), pp. 375-388, p. 380. Nella concezione di Belyj, la Russia condivide inizialmente con l'Europa il pericolo di morte culturale ed è anch'essa preda dell'«Egitto»; tuttavia, attraverso la Rivoluzione riesce a rinnovarsi in modo efficace percorrendo un cammino vitale a sé stante. Il capitolo conclusivo di *Una dimora nel regno delle tenebre* è quindi dedicato alle impressioni positive di Belyj relative al suo ritorno a Mosca, che contrastano con quelle perlopiù negative del periodo berlinese.

## 3

Dal punto di vista formale, il ricorso al *testo nel testo* e la tendenza sincretica si sviluppano su più livelli, attraverso la compresenza di piano reale e piano finzionale ricordata da Lachmann, il ricorso a citazioni dirette, la rivisitazione di episodi presenti in altre opere, le allusioni a motivi letterari introdotti da altri autori, l'uso di parole ed espressioni straniere (dalle latine alle tedesche, fino alle tedesche trascritte in caratteri cirillici) nonché di sostantivi o aggettivi composti che sottolineano sul piano linguistico l'eterogeneità berlinese. Del resto, nota è l'affermazione di Belyj secondo cui «la scuola poetica simbolista ha proclamato l'unità della forma e del contenuto dei simboli dell'arte; [...]». «*La forma è data nel contenuto*», «*il contenuto è dato nella forma*» – ecco i principali giudizi estetici che determinano il simbolo nell'arte». <sup>52</sup>

A una prima lettura, quello che colpisce immediatamente è l'inserimento di una sorta di racconto nel racconto, che occupa i capitoli *Di come Qualcuno è capitato a Berlino* e, parzialmente, *Di come si sta bene a Berlino*. In queste pagine vengono narrate le traversie vissute dall'autore in Lettonia e Lituania, mentre rimane in attesa del visto che gli garantisce l'accesso alla Germania. A rendere tale sezione un racconto nel racconto è il passaggio repentino dalla prima persona – in cui è scritto il resto del *pamphlet* – alla terza; protagonista delle tragicomiche vicende – di sapore gogoliano – nei Paesi Baltici è un alter-ego dell'autore, il signor 'Qualcuno' (*Nekto*). Nell'incipit del capitolo afferma: «parlerò di Qualcuno: nomina sunt odiosa». <sup>53</sup> Tale presa di posizione rimanda a due modelli culturali diversi. Da un lato l'autore si richiama all'antichità classica, tramite la citazione di un motto medievale che trae origine da un passo di Cicerone; <sup>54</sup> la decisione di riportarlo in originale accentua in modo significativo l'utilizzo di un codice culturale altro, immediatamente riconosciuto come tale dal lettore anche grazie all'eterogeneità dell'alfabeto latino rispetto al resto del testo. Dall'altro, la scelta di non esplicitare nomi propri è legata alle teorie antroposofiche di Steiner il quale, come mette in evidenza Belyj in *Vospominanija o Štejner* (*Ricordi su Steiner*), sostiene che «sarebbe cosa buona se non avessimo bisogno dei nomi». <sup>55</sup> L'attribuire un nome alle cose è, per l'antroposofa, una consuetudine pericolosa, giacché l'essenza di una cosa è ben diversa dal nome che le viene associato. Per ricercare l'essenza, afferma Steiner, è necessario estraniarsi dai nomi convenuti e *rinominare* la realtà, superando la convenzione. La sezione in terza persona termina in modo brusco, senza ulteriori delucidazioni da parte di Belyj, all'interno del capitolo *Di come si sta bene a Berlino*, che risulta così essere scritto inizialmente in terza,

<sup>52</sup> BELYJ, *Saggi sul simbolismo*, cit., p. 137.

<sup>53</sup> BELYJ, *Odna iz obitelej carstva tenej*, cit., p. 13: «я буду говорить о “некто”: nomina sunt odiosa».

<sup>54</sup> Il brano di Cicerone è tratto da *Pro Sexto Roscio Amerino* («Verum homines notos sumere odiosum est, cum et illud incertum sit velintne ei sese nominari», «è odioso parlare di persone note, quando è incerto se vogliono o meno essere nominate»); cfr. RENZO TOSI, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano, BUR, 2017, p. 91.

<sup>55</sup> ANDREJ BELYJ, *Sobranie sočinenij. Rudolf Štejner i Gete v mirovozzrenii sovremennosti. Vospominanija o Štejner*, Moskva, Respublika, 2000, p. 377: «было бы хорошо, если бы нам не нужно было никаких имен». Le parole sono riprese dal volume di Steiner *Vita spirituale del presente ed educazione*; cfr. RUDOLF STEINER, *Vita spirituale del presente ed educazione*, Milano, Antroposofica, 1984, pp. 224-225.

e poi in prima persona. Questo espediente accentua l'eterogeneità dei singoli capitoli, già di per sé frammentari per quanto riguarda il genere.

A far fronte al disorientamento del lettore è l'introduzione, in cui Belyj fornisce una chiave interpretativa: «passerò oltre gli individui singoli e cercherò di presentarvi il mio “mito”, o racconto di Berlino: presenterò in immagini figurate questa dimora del cupo “regno delle tenebre”». <sup>56</sup> Come scrive Claudia Criveller, «il mondo duplice, in cui per i simbolisti la realtà si scinde tra piano fenomenico e sfera superiore, sdoppia il soggetto in due piani paralleli: da una parte, il mondo empirico della biografia dei fatti reali, dall'altra l'esperienza occulta e spirituale». <sup>57</sup> Tale ambivalenza si riflette quindi nella sovrapposizione tra il piano del reale, saldamente ancorato alla situazione europea dei primi anni Venti, e il piano del mito. Al primo afferiscono numerosi riferimenti a personaggi storici responsabili delle decisioni politiche del periodo (come Raymond Poincaré, Erich Ludendorff, Adolf Maltzan, George Curzon), nonché allusioni alle dinamiche sociali nella Germania post-bellica della Repubblica di Weimar. Inoltre, lo scrittore cita scrittori e artisti che ha incontrato a tutti gli effetti durante il viaggio (i lituani Faustas Kirša, Liudas Gira, Kazis Binkis e Juozas Tumas; <sup>58</sup> i russi Iosif Gessen, Nikolaj Berdjaev, Boris Zajcev), così come toponimi specifici (Riga, Kaunas, Königsberg, Stettino, Swinemünde, Zossen). Ricorrono nel testo anche edifici berlinesi effettivamente esistenti (come la Gedächtniskirche, celebre chiesa del quartiere di Charlottenburg o l'imponente struttura del grande magazzino Kaufhaus des Westens), nonché i nomi delle vie e piazze principali della città (Passauerstraße, Wittenbergplatz, Alexanderplatz, la stazione di Berlino nord, Tauentzienstraße). Su questa base reale Belyj innesta il piano del mito, ed è proprio la mitologizzazione dell'esperienza <sup>59</sup> berlinese che porta l'autore a costruire la scarna fabula del testo secondo un modello triadico (partenza, cammino periglioso e ritorno) tipico di un viaggio iniziatico e rituale dalla vecchia Europa ormai regno infernale alla neonata Russia sovietica. <sup>60</sup> Tale struttura archetipica allude in modo piuttosto palese al *topos* del cammino dell'eroe nell'oltretomba, e in primo luogo alla *Divina commedia* dantesca; l'(auto)ironia che caratterizza alcuni passaggi, specialmente quelli relativi alle peripezie di Belyj in Lettonia e Lituania, ha fatto inoltre intravedere un possibile legame con la

56 BELYJ, *Oдна из обитеlej carstva tenej*, cit., p. 10: «я пройду мимо личностей и постараюсь провести перед вами свой “миф”, или сказ о Берлине: сожму в фигуральные образы эту обитель тяжелого “царства теней”».

57 CLAUDIA CRIVELLER, *Le strategie dell'ambiguità in Zapiski čudaka di Andrej Belyj*, in «Europa Orientalis», xxvi (2007), pp. 327-380, p. 328.

58 Cfr. anche LAVROV e MALMSTAD, *Andrej Belyj. Avtobiografičeskie svody. Material k biografii. Rakurs k dnevniku. Registracionnye zapisi. Dnevniki 1930-čb godov*, cit., p. 470.

59 Con *esperienza* si intende qui il corrispettivo russo *pereživanie*, parola chiave in Belyj e traducibile con *esperienza vissuta* o il *vissuto* in sintonia con il tedesco *Erlebnis* (cfr. BELYJ, *Saggi sul simbolismo*, cit., p. 30); è dall'esperienza vissuta nell'intimo che muove la pratica simbolista.

60 Cfr. KISSEL, *Une descente aux enfers. Le projet autobiographique d'Andrej Belyj et son séjour à Berlin, 1922-1923*, cit., p. 380. La debolezza dell'intreccio è del resto un tratto caratteristico nella prosa di Belyj, che la desume da Gogol; come nota Daniela Rizzi, «“cercare la trama” significa per Belyj inventare senza preoccupazioni di verosimiglianza una struttura non portatrice di senso autonomo, ma che faccia da supporto di idee, simboli, illuminazioni, slanci lirici» (DANIELA RIZZI, *Gogol' nel simbolismo russo: il caso di Belyj*, in «Russica romana», x (2003), pp. 73-92, p. 83).

tradizione satirico-fantastica dei *Viaggi di Gulliver* di Jonathan Swift.<sup>61</sup>

Il sottotesto dell'aldilà è pregnante all'interno dell'opera, e si riaggancia a tradizioni culturali differenti: la Lituania, anticamera dell'Europa, è definita *purgatorio*, mentre Berlino viene ora associata all'Ade e al Tartaro della Grecia antica, ora all'oltretomba egiziano presieduto da Osiride. Non a caso, i colori che ricorrono in modo ossessivo in tutto il testo in associazione alla capitale tedesca sono cupi: *buryj* ('bruno'), *sero-buryj* ('grigio-bruno'), *seryj* (grigio), *koričnevo-seryj* ('grigio fango'), *buovatyj* ('brunastro'). Si trovano ripetutamente il verbo *poburet'* ('diventare bruno'), il sostantivo *ten'* ('ombra') e l'aggettivo derivato *tenevoj* ('d'ombra, ombroso'), gli aggettivi *temnyj* ('scuro'), *poluosveščennyj* ('semi-illuminato'), *polusumerečnyj* ('in penombra'). Berlino è popolata da ombre, da fantasmi (*prizraki*), caratteristica che ne accentua l'essenza ultraterrena, così come una citazione dalla Bibbia ne sottolinea la componente escatologica. Parlando della decadenza e della corruzione morale che caratterizza gli abitanti della capitale tedesca, Belyj infatti inserisce l'esclamazione «Oh, un laccio e una fossa per te, Sodoma borghese!».<sup>62</sup> Si tratta di un passo storpiato dall'apocalisse di Isaia (Isaia 24, 17),<sup>63</sup> utilizzato per sottolineare la catastrofe imminente che sta per abbattersi sulla società occidentale, ormai definitivamente prossima alla morte. Al contempo, questo inserimento lega il *pamphlet* a una serie di altre opere in cui Belyj ne fa uso; è infatti un *leitmotiv* che compare ripetutamente nella prosa beliana di volta in volta con leggere varianti rispetto all'originale, e quasi sempre è associato al motivo dell'Egitto.<sup>64</sup> Il tema di una apocalisse prossima è ricorrente in Belyj,<sup>65</sup> che lo rapporta in genere all'intera società occidentale, Russia compresa. Non a caso, il senso di una catastrofe imminente permea l'intero romanzo *Pietroburgo*, in cui aleggia sulla realtà zarista dei primi anni del Novecento. Ma negli anni di Berlino l'apocalisse è ormai rimasta una prerogativa dell'Europa in senso stretto; se la Germania è presentata come un regno infernale, la Russia in cui Belyj infine fa ritorno viene descritta come il regno della luce.<sup>66</sup>

Il fatto che la componente escatologica sia intimamente legata al tema urbano, e quindi all'immagine di una città le cui fondamenta stanno per crollare, crea un ulteriore rimando a *Pietroburgo* e in un'ottica più ampia all'intero *testo pietroburghese*,<sup>67</sup> tanto che si può a tutti gli effetti parlare di un'incurSIONE di quest'ultimo nel testo del *pam-*

61 Cfr. DELEKTORSKAJA, *Mifotvorčestvo Andreja Belogo v Odnog iz obitelej carstva tenej*, cit.

62 BELYJ, *Odna iz obitelej carstva tenej*, cit., p. 33: «О петля и яма тебе, буржуазный Содом!».

63 La versione russa originale è «Ужас и яма и петля для тебя, житель земли!», in italiano «Terrore, fossa e laccio ti sovrastano, o abitante della terra».

64 Cfr. MAGNUS LJUNGGREN, *Andrej Belyj i Isaja*, in «Studia litterarum», 11/1 (2017), pp. 212-219. Il versetto di Isaia compare nell'articolo *Sfinks (La sfinge, 1905)*, nel romanzo *Serebrjanyj golub' (Il colombo d'argento, 1909)*, nel carteggio con Aleksandr Blok, nell'articolo *Egitto*, nel memorialistico *Meždu dvuch revoljucij (Tra due rivoluzioni, 1934)*, in *Diario africano*.

65 Cfr. SAMUEL D. CIORAN, *The Apocalyptic Symbolism of Andrej Belyj*, The Hague, Mouton, 1973.

66 In *Una dimora nel regno delle tenebre* Mosca viene sempre associata alla sfera semantica del calore – ad esempio attraverso l'uso di verbi come *gret'sja* ('scaldarsi'), *zažigat'* ('accendere, infiammare'), *zatepljat'* ('accendere') – come anche al sostantivo *svet* ('luce'), al dinamismo, alla vita: «la prima impressione che ho avuto di Mosca è di una sorgente di vita», afferma lo scrittore nelle ultime righe del *pamphlet*. Cfr. BELYJ, *Odna iz obitelej carstva tenej*, cit., p. 73: «Мое первое впечатление от Москвы – впечатление источника жизни».

67 Cfr. VLADIMIR TOPOROV, *Peterburg i "Peterburgskij tekst russkoj literatury"*, in *Peterburgskij tekst russkoj literatury*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB, 2003, pp. 7-118.

*phlet*. D'altra parte, Evgenij Ponomarev ha messo in evidenza che l'attribuzione di motivi solitamente legati al mito di Pietroburgo – l'illusorietà del reale, il senso di catastrofe, la personificazione della città che possiede a tutti gli effetti un'anima, la sua artificiosità, l'atmosfera fantasmatica, la proliferazione di bettole frequentate da miserabili – a Berlino si rivela piuttosto frequente tra gli scrittori russi nella Germania degli anni Venti, tanto che «la capitale tedesca diventa il doppio di Pietroburgo, inteso secondo la tradizione del doppio pietroburghese di Dostoevskij e Blok: un doppio deforme, demoniaco, tentatore e falsatore». <sup>68</sup> Tra gli autori che contrassegnano Berlino utilizzando modelli del testo pietroburghese, Ponomarev ricorda – oltre a Belyj – Vladimir Majakovskij, Il'ja Ėrenburg, Nik. Nikitin, Viktor Šklovskij, Vladimir Lidin. Uno degli elementi che Belyj riprende da *Pietroburgo* è l'immagine della bomba, attorno alla quale gravitava l'intero romanzo. Lì era sinonimo di rivoluzione, ed esprimeva la possibilità del crollo del moribondo regime zarista durante i moti del 1905. Pur rappresentando una minaccia effettiva, l'ordigno era fatto oggetto di parodia, essendo inserito all'interno di una molto prosaica scatola di sardine. La componente parodica viene ripresa anche in *Una dimora nel regno delle tenebre*. In questo caso però l'autore non fa riferimento a un congegno concreto, bensì a una sua rappresentazione ideale, il cui ruolo viene demitizzato e ridicolizzato non più tramite la sua connessione a un oggetto quotidiano e banale quale la scatola di sardine, ma tramite l'associazione al suono *bum-bum*. Il *bum-bum* ricorre più volte nel *pamphlet*, e significativamente allude sia alla bomba (e più in generale alle armi utilizzate durante la Prima guerra mondiale), sia al tamburo 'negro'.

Dopo aver citato un brano di *Diario africano*, Belyj commenta:

«[...] ormai perfino nel XX secolo nei suoni raffinati della tradizione pianistica europea si insinuerà il suono sordo-selvaggio e singhiozzante di un tamburo, del "tam-tam", il "la-la" si trasformerà in un "bum". E al rombo del "bum-bum" rimbomberanno gli spazi europei». Queste parole hanno trovato conferma già dopo due anni: dapprima hanno rimbombato i cannoni; poi si è messa a rimbombare un'orchestrina jazz da ogni via e da ogni caffè. <sup>69</sup>

La bomba rinvia al contempo tanto a *Diario africano* quanto a *Pietroburgo*, in questo caso grazie all'inserimento dell'immagine di un novello rivoluzionario tedesco che farà esplodere la vecchia società occidentale. Ricordando le serate trascorse con un berlinese da lui denominato *Herr Direktor*, Belyj ne esplicita così il senso: «e nel gergo che avevamo creato il "bum-bum" divenne il simbolo della distruzione del vecchio mondo; più volte facemmo esplodere la realtà della Germania contemporanea; e decretavamo: l'inevitabilità di un Ottobre tedesco nell'immediato futuro; [...] di certo un giorno [*Herr*

68 EVGENIJ PONOMAREV, "Berlinskij očerk" 1920-ch godov kak variant peterburgskogo teksta, in «Voprosy literatury», III (2013), pp. 42-67, p. 57: «Немецкая столица становится двойником Петербурга, осмысленным в традиции петербургского двойничества Достоевского – Блока: двойником искаженным, демоническим, обольщающим и уводящим от подлинности».

69 BELYJ, *Oдна из obitelej carstva tenej*, cit., p. 54: «уже даже в XX столетии в тонкие звуки 'рояльной' культуры Европы войдет глухо-дикий рыдающий звук барабана, 'там-тама', 'ля-ля' превратится в звук 'бум'. И забумкают звуком 'бум-бума' пространства Европы». Эти слова оправдались через два уже года: сперва забумкали звуки орудий; потом забумкал джазбанд с каждой улицы и из каждой кофейни».

*Direktor*] apparirà nell'ondata rivoluzionaria con una bomba assordante in mano, per fare “bum-bum” sull'Europa ormai spacciata». <sup>70</sup> Nel nuovo contesto, è quindi l'Europa la potenziale vittima dell'esplosione.

Anche l'uomo dalla testa di cane funziona come una sorta di amplificatore di senso. Da un lato stabilisce un nesso con il saggio del 1912 *Egitto*, in cui il Cairo è dipinta come una necropoli egiziana popolata di spettri e ombre minacciose, come una città falsa e ambigua che ha perso la propria identità in seguito all'europeizzazione ad opera dei colonizzatori (dunque in conseguenza di una commistione culturale). Dall'altro, la modalità con cui viene presentata tale figura, che sembra animarsi e scendere dagli affreschi su cui è dipinta per addentrarsi di notte nelle strade di Berlino, ricorda senza dubbio il prendere vita della statua pietroburchese di Pietro il Grande. Tale episodio, presente in *Pietroburgo*, è ripreso in ultima analisi dal *Cavaliere di bronzo* di Aleksandr Puškin. L'uomo dalla testa di cane assorbe caratteristiche di entrambi i componimenti precedenti: come la statua di Pietro il Grande in Puškin rincorreva il *malen'kij čelovek* Evgenij per Pietroburgo conducendolo alla follia, così l'ibrido egiziano-europeo segue i borghesucci tedeschi spingendoli verso la perdizione; come il 'cavaliere metallico' beliano si desacralizzava frequentando oscure bettole, quasi non fosse l'emblema di un grande zar, così l'uomo-cane – iconografia di una divinità – ha come mete i locali notturni dei bassifondi di Berlino.

Attraverso la connessione con il culto egiziano dei morti e il dio Osiride, questa figura grottesca diventa il simbolo della morte dell'Europa, l'emblema del fato del mondo occidentale. Medesimo significato hanno anche altre due figure, il 'Dioniso barbaro' e il 'negro'. Il primo, mutuato da Nietzsche, è la personificazione del caos. Per questo motivo Belyj lo associa anche a una celebre poesia di Fedor Tjutčev (*O čem ty voeš', vetr nočnoj?*, *Che cosa urla, o vento notturno?*, 1836), di cui riporta – non fedelmente – alcuni versi in cui il poeta esortava il vento a non cantare le spaventose canzoni del caos primigenio. <sup>71</sup> In tal senso agli occhi di Belyj il 'Dioniso barbaro' è sinonimo di 'negro', ovvero di decadenza, di ritorno all'atavismo. Non a caso, come già ricordato, il nero e altri colori cupi campeggiano nel *pamphlet*, dove si ritrovano anche i verbi *mulatit'sja* ('diventare mulatto'), *onegrit'sja* ('negrizzarsi') e il sostantivo *negrizacija* ('negrizzazione'). Evidente è il richiamo all'idea della *želtaja opasnost'* ('minaccia gialla'), ovvero la paura – diffusa nella cerchia simbolista del primo Novecento principalmente tramite il pensiero di Vladimir Solov'ev – di una prossima invasione orientale. <sup>72</sup> Il tema era centrale in *Pietroburgo*, do-

70 *Ivi*, pp. 34-35: «и “Bum-Bum” в установившемся между нами жаргоне стало символом разрушения старого мира; не раз с герр-директором действительность современной Германии мы взрывали; и устанавливали: неизбежность германского Октября в близком будущем; [...] в будущем он, конечно, появится неожиданно в революционной волне – с громкой бомбой в руке, чтобы сделать “Bum-Bum” над уже обреченной Европы».

71 La citazione è un altro *leitmotiv* negli scritti beliani; compare, con delle varianti, nell'articolo *Apokalipsis v russkoj poëzii* (*Lapocalisse nella poesia russa*, 1905) e in *Diario africano*. In quest'ultimo, a chiusura dell'episodio riguardante lo scatenato ballo sacrale del derviscio, l'autore cita un'altra poesia di Tjutčev, *Ešče šumel veselj den'* (*Sonava ancora il lieto giorno*, <1829>, 1851), in cui è nominato uno *carstvo teni* ('regno della tenebra', qui al singolare). Cfr. BELYJ, *Afrikanskij dnevnik*, cit., p. 357.

72 Sul rapporto tra la 'minaccia gialla' in Solov'ev e la 'minaccia nera' in Belyj si veda FRISON, *Azija i Afrika u Vladimira Solov'eva i Andreja Belogo: scenarii zakata Evropy*, cit.

ve l'insistenza sul colore giallo e l'utilizzo del verbo *poželtet'* ('farsi giallo') traducevano sul piano cromatico il terrore per l'estremo oriente. Il procedimento presente nel testo berlinese è equivalente, ma alla minaccia gialla si è ora sostituita quella nera, all'Asia si è sostituita l'Africa, alla Russia l'Europa.

Peraltro, al 'negro' è legato un altro motivo caro ai simbolisti, quello della maschera.<sup>73</sup> Il travestimento, la maschera, il celare la propria essenza grazie a un involucro protettivo ricorrono nel *pamphlet* e contribuiscono a sottolineare l'illusorietà del reale. Il tema viene introdotto già in relazione alla Lituania, attraverso un richiamo esplicito alle *Metamorfosi* di Ovidio; Belyj in questo caso ironizza sull'abitudine lituana di aggiungere i suffissi *-as* e *-is* – tipici di questa lingua – alla fine dei cognomi stranieri facendo così perdere la propria identità a una serie di personaggi più o meno noti (Ivanov diventa Ivanovas, Semenov Semenovas, Chopin Chopinas), tanto che «la permanenza a Kovno per Qualcunas-Qualcuno risultò essere un seminario pratico sullo studio delle “Metamorfosi” di Ovidio».<sup>74</sup> Tale caratteristica diventa ancora più accentuata a Berlino, dove – così come accadeva a Pietroburgo – nulla è come sembra; il perbenismo non è altro che una maschera che nasconde la natura 'negra', viscerale dell'uomo occidentale, mentre la maschera del civilizzatore cela un moderno selvaggio. La falsità elevata a caratteristica principale della città è rimarcata in un lungo passaggio testimone di una realtà capovolta: un signore con una cartella sotto braccio che sembra dirigersi a casa dopo il lavoro sta invece andando in una sala da ballo a scatenarsi in danze selvagge; una signora benvestita, che pare anch'essa diretta a casa, si sta recando in un bordello; una bambina seduta su una panchina non sta aspettando una compagna di giochi bensì un vecchio americano perverso che la porta verso l'aberrazione; un giovane che pare camminare a passo tranquillo sta invece 'foxtrottando' verso un locale per omosessuali.<sup>75</sup> È chiaramente un calco dalla conclusione del racconto *La prospettiva Nevskij* di Nikolaj Gogol',<sup>76</sup> riflessione sulla società dell'apparenza nella Pietroburgo ottocentesca. Il legame (stilistico e tematico) con Gogol', caratteristica costante nella produzione di Belyj,<sup>77</sup> è visibile anche nella ripresa del tema dell'importanza socio-culturale dell'abito: così, nella Lettonia borghese l'autore, vestito miseramente, viene squadrato con disprezzo e riconosciuto all'istante come «portatore del veleno bolscevico». Allo stesso modo, a Berlino il grande magazzino *Kaufhaus des Westens* offre stoffe preziose e abiti alla moda il cui scopo è nascondere

73 Sul tema della maschera nel simbolismo russo si veda ad esempio ANDREJ ŠIŠKIN, “Lico” i “maska” v *ku-l'ure Serebrjanogo veka*. *Vjač. Ivanov, K. Somov, N. Ul'janov i drugie*, in «Studi slavistici», xv/1 (2018), pp. 131-151.

74 BELYJ, *Odna iz obitelej carstva tenej*, cit., p. 19: «так пребывание в Ковно для “нектаса-некто” явилось практическим семинарием по изучению Овидиевых “Метаморфоз”».

75 Cfr. *Ivi*, p. 32.

76 Cfr. NIKOLAJ GOGOL', *I racconti di Pietroburgo*, Milano, Garzanti, 1973, pp. 38-39: «Credete che quel signore che passeggia con un soprabito d'ottima fattura sia molto ricco? Neanche per sogno: tutti i suoi averi consistono in quel soprabito. Vi immaginate che quei due grassoni che si sono fermati davanti a quella chiesa in costruzione stiano ragionando della sua architettura? Nient'affatto: parlano di quelle due cornacchie che si sono posate in modo così curioso una di fronte all'altra. Credete che quel tipo agitato che muove le braccia stia parlando di come sua moglie ha buttato dalla finestra una pallina su un ufficiale che lui non conosce affatto? Neanche per sogno: sta dimostrando in che cosa consistesse il principale errore di Lafayette. Credete che quelle signore... no, alle signore credeteci meno che a ogni altro».

77 Cfr. RIZZI, *Gogol' nel simbolismo russo: il caso di Belyj*, cit.

il vuoto interiore degli abitanti, mentre il più grande desiderio dei frivoli emigrati russi sembra quello di cambiare i propri vestiti con equivalenti occidentali. È invece tra la povera gente malvestita che frequenta oscure bettole di dostoevskiana e blokiana memoria che Belyj incontra persone di cultura elevata, ma si tratta di relitti ormai improduttivi del grande passato tedesco. Sempre a Gogol' è rapportabile anche l'insistenza sul singolo dettaglio fisico delle persone descritte, a scapito di una visione d'insieme: nel *pamphlet* abbondano occhi, nasi, bombette, cappotti, scarponi, mentre assenti sono le descrizioni a figura intera. Non sorprende, così, che gli occhi siano utilizzati da Belyj per rimarcare la differenza tra la Russia sovietica, in cui gli sguardi delle persone sono acuti e vivaci, e l'Europa ottenebrata; se in *Pietroburgo* si notava «l'assenza di nasi» (evidente il riferimento al racconto *Il naso* di Gogol'), in *Una dimora* sono gli occhi a scomparire, già a partire dalla Lettonia:

sì, gli occhi erano scomparsi; ma al loro posto erano apparsi dei sopra-occhi e sotto-occhi sotto forma di una bombetta nera e di un cappotto d'aspetto decente che facevano da cornice a quel punto al centro del vestito, quel punto senz'occhi e nudo che abitualmente a Leningrado e Mosca prende il nome di "volto"; ma il volto i cittadini lettoni non l'avevano affatto: l'individuo qui si era chiaramente dissolto nel proprio vestito.<sup>78</sup>

#### 4

L'Europa dei primi anni Venti, così come rappresentata da Belyj, è testimone di quella che Lotman definisce una *esplosione culturale*, ovvero l'inserimento repentino di un sistema semiotico in un altro, dal primo molto lontano:

Nel XX secolo [...] siamo stati testimoni della potente intrusione di testi di culture arcaiche nella civiltà europea e questo fenomeno è stato accompagnato dal passaggio ad una situazione di risveglio dinamico. L'attività dinamica si sviluppa proprio a causa della differenza di potenziale culturale, della difficoltà nella decifrazione di testi attraverso le lingue della cultura in nostro possesso.<sup>79</sup>

La difficoltà di decifrazione della realtà circostante, l'impossibilità di tracciare linee nette tra i *testi* e il concomitante insorgere di una cultura ibrida sono gli oggetti della critica di Belyj, che ricorre al gioco parodico e a un estremo sincretismo formale nel tentativo di esorcizzare una commistione culturale ai suoi occhi conturbante. Quanto più il codice altro è intraducibile in quello dell'autore, tanto più viene presentato come grottesco e causa di disorientamento. Nel nuovo *testo* che si viene a creare – inteso al contempo come cultura nel suo complesso e come singolo prodotto della cultura, ovvero il *pamphlet* qui preso in esame –, i segni da un lato si sono svuotati del loro significato originario, dall'altro ne hanno accumulati esponenzialmente di nuovi; come afferma

78 BELYJ, *Odna iz obitelej carstva tenej*, cit., p. 14: «[...] да, "глаза" исчезли; но появилось вместо "глаз" и надглазие, и подглазие в виде черного котелка и приличного вида пальто, обрамляющих безглазое, обнаженное средоточье одежды, обычно имеющего в Ленинграде, в Москве именованное "лица"; но "лица" – то у граждан латвийских и не было: "личность" отчетливо провалилось в одежду».

79 LOTMAN, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, cit., p. 257.

Lachmann, «l'aspetto fortemente diacronico della commistione, che in un certo senso [...] rende possibile [...] un'intensificazione del significato, un'accumulazione graduale di potenziale semantico, è minato dall'aspetto opposto, ovvero la [...] frammentazione».<sup>80</sup> Queste due opposte tendenze determinano l'impossibilità del consolidamento del significato e causano, in ultima analisi, la formazione di una semantica dell'inautentico e del fuori luogo.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALEKSANDROVA, NADEŽDA, *Problema krizisa kul'tury v trudach Osval'da Špenglera i Andreja Belogo*, in «Kul'tura i civilizacija», 1 (2011), pp. 28-36. (Citato a p. 293.)
- BELJ, ANDREJ, *Afrikanski dnevnik*, in *Rossijskij archiv: Istorija Otečestva v svidetel'stvach i dokumentach XVIII-XX vv.: Al'manach*, a cura di SERGEJ VORONIN, Moskva, Studia TRITĖ/ Rossijskij Archiv, 1994, vol. 1, pp. 330-454. (Citato alle pp. 294-296, 301.)
- *Krizis kul'tury*, in *Simvolizm kak miroponimanie*, Moskva, Respublika, 1994, pp. 260-308. (Citato a p. 293.)
- *Na perevale. I. Krizis žizni*, Peterburg, Alkonost, 1918. (Citato a p. 294.)
- *Načalo veka*, Moskva, Chudožestvennaja Literatura, 1990. (Citato a p. 289.)
- *O "Rossii" v Rossii i o "Rossii" v Berline*, in *Russkij Berlin*, a cura di VERA SOROKINA, Moskva, Izdatel'stvo Moskovskogo Universiteta, 2003, pp. 11-28. (Citato a p. 292.)
- *Odna iz obitelej carstva tenej*, Letchworth, Prideaux Press, 1977. (Citato alle pp. 290-303.)
- *Osnovy moego mirovozzrenija*, in *Duša samosoznajuščaja*, Moskva, Kanon+, 1999, pp. 8-43. (Citato a p. 293.)
- *Saggi sul simbolismo*, Parma, Zara, 1987. (Citato alle pp. 288, 297, 298.)
- *Sobranie sočinenij. Rudolf Štejner i Gete v mirovozzrenii sovremennosti. Vospominanija o Štejner*, Moskva, Respublika, 2000. (Citato a p. 297.)
- *Una dimora nel regno delle tenebre*, a cura di Daniela Rizzi, in «In forma di parole», VII/2 (1986), pp. 49-65. (Citato a p. 289.)
- BELJ, ANDREJ e RAZUMNIK IVANOV, *Perepiska*, a cura di ALEKSANDR LAVROV e JOHN MALMSTAD, Sankt-Peterburg, Atheneum Feniks, 1998. (Citato a p. 291.)
- BERBEROVA, NINA, *Il corsivo è mio*, Milano, Adelphi, 1993. (Citato a p. 289.)
- BEYER, THOMAS R., *Andrej Belyj. The Berlin Years, 1921-1923*, in «Zeitschrift für Slavische Philologie», L/1 (1990), pp. 90-142. (Citato a p. 289.)
- BUGAEVA, KLAVDIJA e ALEKSEJ PETROVSKIJ, *Literaturnoe nasledstvo Andreja Belogo*, in «Literaturnoe nasledstvo», XXVII-XXVIII (1937), pp. 575-638. (Citato a p. 295.)
- CHODASEVIČ, VLADISLAV, *Necropoli*, Milano, Adelphi, 2006. (Citato a p. 289.)

<sup>80</sup> LACHMANN, *Memory and Literature. Intertextuality in Russian Modernism*, cit., p. 132: «The pronouncedly diachronic aspect of mixing, which in a certain sense [...] makes possible [...] an intensification of meaning, a gradual accumulation of semantic potential, is undermined by an antithetical aspect – that of [...] fragmentation».

- CIORAN, SAMUEL D., *The Apocalyptic Symbolism of Andrej Belyj*, The Hague, Mouton, 1973. (Citato a p. 299.)
- CRIVELLER, CLAUDIA, *Le strategie dell'ambiguità in Zapiski čudaka di Andrej Belyj*, in «Europa Orientalis», xxvi (2007), pp. 327-380. (Citato a p. 298.)
- CVETAeva, MARINA, *Incontri*, Milano, La Tartaruga, 1982. (Citato a p. 289.)
- DELEKTORSKAJA, IOANNA, *Mifotvorčestvo Andreja Belogo v Odnjoj iz obitelej carstva tenej*, in «Literaturnyj fakt», x (2018), pp. 166-172. (Citato alle pp. 290, 299.)
- DI LEO, DONATELLA, *Charlottengrad. L'enclave russa nella Berlino dei primi anni Venti*, in «eSamizdat», x (2014-2015), pp. 47-55. (Citato a p. 291.)
- EBERT, CHRISTA, “Nado umet' videt'”: *travelogi Andreja Belogo Veter s Kavkaza i Armenija kak èstetičeskoe nastavenie*, in *Beglye vzgljady. Novoe pročtenie russkich travelogov pervoj treći XX veka*, a cura di WOLFGANG KISSEL e GALINA TIME, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2010, pp. 146-165. (Citato a p. 288.)
- FOURNIER KISS, CORINNE, *Géométries urbaines chez André Biély et Kasimir Malévitch*, in *Metropolen der Avantgarde*, a cura di THOMAS HUNKELER e EDITH ANNA KUNTZ, Bern, Peter Lang, 2011, pp. 245-258. (Citato a p. 288.)
- FRISON, ANITA, *Azija i Afrika u Vladimira Solov'eva i Andreja Belogo: scenarii zakata Evropy*, in *Arabeski Andreja Belogo*, a cura di KORNELIJA IČIN e MONIKA SPIVAK, Belgrad-Moskva, Izdatel'stvo filologičeskogo fakul'teta v Bel'grade, 2017, pp. 438-444. (Citato alle pp. 296, 301.)
- GIULIANO, GIUSEPPINA, *Andrej Belyj. Sinfonia (2-a, la drammatica). E il tempo scorreva senza sosta...* In «Ticotre. Teoria. Testo. Traduzione», v (2016), pp. 117-133. (Citato a p. 288.)
- GOGOL', NIKOLAJ, *I racconti di Pietroburgo*, Milano, Garzanti, 1973. (Citato a p. 302.)
- JANECEK, GERALD, *Rhythm in Prose: The Special Case of Bely*, in *Andrej Bely. A Critical Review*, a cura di GERALD JANECEK, Lexington, University Press of Kentucky, 1978, pp. 86-102. (Citato a p. 288.)
- KAJDALOVA, NATAL'JA, *Risunki Andreja Belogo*, in *Andrej Belyj. Problemy tvorčestva*, a cura di STANISLAV LESNEVSKIJ e ALEKSANDR MIČHAJLOV, Moskva, Sovetskij pisatel', 1988, pp. 597-605. (Citato a p. 288.)
- KISSEL, WOLFGANG, *Une descente aux enfers. Le projet autobiographique d'Andrej Belyj et son séjour à Berlin, 1922-1923*, in «Revue des études slaves», LXXIX/3 (2008), pp. 375-388. (Citato alle pp. 296, 298.)
- KLING, OLEG, “Berlinskij tekst” *Andreja Belogo*, in *Rossija – Germanija. Kul'turnye svjazi, iskusstvo, literatura v pervoj polovine dvadcatogo veka*, Moskva, Gosudarstvennyj muzej izobrazitel'nych iskusstv im. A.S. Puškina, 2000, pp. 243-260. (Citato a p. 290.)
- LACHMANN, RENATE, *Memory and Literature. Intertextuality in Russian Modernism*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 1997. (Citato alle pp. 287-289, 304.)
- LAVROV, ALEKSANDR, *Dve Germanii Andreja Belogo*, in «Europa Orientalis», xxii/2 (2003), pp. 39-49. (Citato a p. 290.)

- LAVROV, ALEKSANDR e SERGEJ GREČIŠKIN, *Neosuščestvlenyj zamysel Andreja Belogo: Plan romana Germanija*, in *Simvolisty vblizy*, a cura di ALEKSANDR LAVROV e SERGEJ GREČIŠKIN, Sankt-Peterburg, Skifija & Talas, 2004, pp. 376-382. (Citato a p. 290.)
- LAVROV, ALEKSANDR e JOHN MALMSTAD, *Andrej Belyj. Avtobiografičeskie svody. Material k biografii. Rakurs k dnevniku. Registracionnye zapisi. Dnevniki 1930-ch godov*, Moskva, Nauka, 2016. (Citato alle pp. 290, 292, 293, 298.)
- LJUNGGREN, MAGNUS, *Andrej Belyj i Isaja*, in «Studia litterarum», II/1 (2017), pp. 212-219. (Citato a p. 299.)
- LOTMAN, JURIJ, *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli, 1993. (Citato a p. 286.)
- *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1985. (Citato alle pp. 285, 286, 303.)
- *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di FRANCISCU SEDDA, Roma, Meltemi, 2006. (Citato a p. 285.)
- MATICH, OLGA (a cura di), *Petersburg / Petersburg. Novel and City, 1900-1921*, Madison (Wisconsin), University of Wisconsin Press, 2010. (Citato a p. 288.)
- MOČUL'SKIJ, KONSTANTIN, *Andrej Belyj*, Paris, YMCA Press, 1955. (Citato a p. 289.)
- MORARD, ANNICK, *Monstry i monstroznost' v Peterburge i Moskve Andreja Belogo*, in *Arabeski Andreja Belogo*, a cura di KORNELIJA IČIN e MONIKA SPIVAK, Moskva-Beograd, Izdatel'stvo filologičeskogo fakul'teta v Bel'grade, 2017, pp. 669-674. (Citato a p. 295.)
- NICOLESCU, TATIANA, *Risunki Andreja Belogo*, in «Slavica Tergestina», VIII (2000), pp. 127-143. (Citato a p. 288.)
- ORLIČKIJ, JURIJ, *Ritmičeskaja struktura simfonij Andreja Belogo: u istokov reformy ruskoj prozaičeskoj strofiki*, in *Andrej Belyj v izmenjajuščemsja mire: k 125-letiju so dnja roždenija*, a cura di MONIKA SPIVAK, ELENA NASEDKINA e IOANNA DELEKTORSKAJA, Moskva, Nauka, 2008, pp. 286-298. (Citato a p. 288.)
- PLATONE, ROSSANA, *Un tentativo fallito: la rivista Beseda*, in «Europa Orientalis», III (1984), pp. 171-188. (Citato a p. 291.)
- PONOMAREV, EVGENIJ, «Berlinskij očerk» 1920-ch godov kak variant peterburgskogo teksta, in «Voprosy literatury», III (2013), pp. 42-67. (Citato a p. 300.)
- PUSTYGINA, NADEŽDA, *Citatnost' v romane Andreja Belogo Peterburg*, in «Trudy po ruskoj i slavjanskoj filologii», XXVIII (1977), pp. 80-97. (Citato a p. 289.)
- RIZZI, DANIELA, *Gogol' nel simbolismo russo: il caso di Belyj*, in «Russica romana», X (2003), pp. 73-92. (Citato alle pp. 298, 302.)
- SCANDURA, CLAUDIA, *La Berlino russa: 1921-1924. Le case editrici*, in «Europa Orientalis», VI (1987), pp. 177-192. (Citato a p. 291.)
- ŠIŠKIN, ANDREJ, «Lico» i «maska» v kul'ture Serebrjanogo veka. Vjač. Ivanov, K. Somov, N. Ul'janov i drugie, in «Studi slavistici», XV/1 (2018), pp. 131-151. (Citato a p. 302.)
- SPIVAK, MONIKA, *Belyj-tancor i Belyj-ėvritmist*, in *Andrej Belyj: avtobiografizm i biografičeskie praktiki*, a cura di CLAUDIA CRIVELLER e MONIKA SPIVAK, Sankt-Peterburg, Nestor-Istorija, 2015, pp. 116-162. (Citato alle pp. 293, 294.)

- *Košmar v pissuare: k voprosu o genezise odnogo émigrantskogo vpečatlenija Andreja Belogo*, in «Europa Orientalis», xxii/2 (2003), pp. 51-70. (Citato alle pp. 290, 296.)
- STEINER, RUDOLF, *Vita spirituale del presente ed educazione*, Milano, Antroposofica, 1984. (Citato a p. 297.)
- SZILARD, LENA, *Andrej Belyj*, in *Russkaja literatura rubeža vekov (1890-e – načalo 1920-ch godov)*, Moskva, IMLI-RAN, 2001, pp. 144-189. (Citato a p. 288.)
- TOPOROV, VLADIMIR, *Peterburg i "Peterburgskij tekst russkoj literatury"*, in *Peterburgskij tekst russkoj literatury*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB, 2003, pp. 7-118. (Citato a p. 299.)
- TOSI, RENZO, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano, BUR, 2017. (Citato a p. 297.)
- VASIL'eva, Marija e LAZAR' FLEJŠMAN, *Russkij Berlin: 1920-1945. Meždunarodnaja naučnaja konferencija*, Moskva, Russkij put', 2006. (Citato a p. 291.)



#### PAROLE CHIAVE

Andrej Belyj, Berlino, sincretismo, ibridismo culturale, intertestualità.

#### NOTIZIE DELL'AUTRICE

Anita Frison ha conseguito il dottorato di ricerca in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie presso l'Università degli Studi di Padova nel 2018 con una tesi sugli scritti di Andrej Belyj relativi al viaggio in Africa del Nord nel 1911. Attualmente è docente a contratto di Letteratura russa all'Università di Macerata. Tra i suoi interessi di ricerca vi sono la letteratura simbolista e in particolare l'opera di Andrej Belyj, il concetto di "Oriente" in ambito russo, la semiotica, gli studi post-coloniali.

[anitafrison.af@gmail.com](mailto:anitafrison.af@gmail.com)

#### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ANITA FRISON, *Sul sincretismo in Andrej Belyj: il pamphlet Una dimora nel regno delle tenebre*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», xii (2019), pp. 285-307.

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



## ITALO CALVINO TRA SAGGISMO E “SILENZIO” DELLA NARRATIVA. IL CASO DELLA *NOTA AL CASTELLO DEI DESTINI INCROCIATI* (1973)

DAVIDE SAVIO – *Università Cattolica di Milano*

Il contributo propone un approccio rovesciato alla produzione di Italo Calvino, mettendo la figura del saggista davanti a quella del narratore. Fedele alla missione educativa che Gramsci affida agli intellettuali marxisti, Calvino fin dal Dopoguerra ha chiara la necessità di costruire una «nuova letteratura», ma unicamente per metterla al servizio di una «nuova società», come spiega nella *Presentazione a Una pietra sopra* (1980). Quella creativa è quindi solo un'opzione tra le altre, che entra in crisi quando la società porta alla ribalta un nuovo tipo di pubblico, non più disposto a frequentare la letteratura dell'impegno e ad accettare che sia la politica ad agire da collante culturale. A partire dagli anni Sessanta, Calvino affina di conseguenza gli strumenti teorici per ristabilire un dialogo con il lettore post-ideologico, tenendo per certa la convinzione che la letteratura possiede una carica conoscitiva non inferiore ad altre forme di sapere. Approfittando di una generale crisi del romanzo, Calvino rimescola il catalogo dei generi, ibridando sempre più spesso la fiction e il saggismo, individuato come canale preferenziale per coinvolgere il pubblico nell'atto critico che è sentito come necessario a ogni operazione letteraria. Come caso di studio emblematico si prenderà *Il castello dei destini incrociati* (1973), un libro concepito alla stregua di una verifica delle suggestioni offerte dallo strutturalismo e dalla semiotica, nel quale però la teoria letteraria, la meta-narrazione e la narrazione finiscono per trovare un modo inedito di valorizzarsi a vicenda.

This essay suggests an overturned approach to Italo Calvino's production by placing the figure of the essayist before that of the narrator. In accordance with the educational mission that Antonio Gramsci assigns to the Marxist intellectuals, since the post-World War II period Calvino has clearly understood the importance to build a «new literature» up, but only to make it work for a «new society», as he explains in the *Preface to Una pietra sopra* (*The Stone Above*, 1980). Therefore, the creative option is just one among many, and it gets into a crisis when the society brings a new kind of public to the stage, that doesn't want either to attend the literature of commitment anymore, or to accept politics to act as cultural glue. Since the 1960s, Calvino consequently sharpens his theoretical instruments to restore a dialogue with the post-ideological reader, keeping for sure the conviction that literature is endowed with a cognitive charge not less than other forms of knowledge. Taking advantage of a general crisis of the novel, Calvino shuffles the catalogue of genres, hybridizing fiction and essay writing. This latter is seen as a privileged channel to involve the public in the critical act, without which no literary operation can be meaningful. As an emblematic case study will be analysed *Il castello dei destini incrociati* (*The Castle of Crossed Destinies*, 1973), a book conceived to verify the suggestions offered by structuralism and semiotics, and yet a device where literary theory, meta-narration and narration end up finding an original way to value one another.

### I L'INSUFFICIENZA DELLA NARRATIVA

Almeno fino agli anni Sessanta, Italo Calvino non è uno scrittore. È *anche* uno scrittore, naturalmente, ma la sua carta d'identità avrebbe probabilmente detto altro: redattore? funzionario editoriale?<sup>1</sup> Il primo mestiere è infatti quello che lo vede operare in

<sup>1</sup> «A un certo punto mi sono trovato a essere uno scrittore, ma abbastanza tardi: ho lavorato molto nell'editoria, nei momenti liberi scrivevo tanta di quella roba da cui poi venivano fuori dei libri, ma il massimo del tempo della mia vita l'ho dedicato ai libri degli altri, non ai miei», è la celebre dichiarazione che Calvino rilascia a MARCO D'ERAMO, in «Mondoperaio», xxxii/6 (1979), pp. 133-138; ora, con il titolo *Genericità della parola, esattezza della scrittura*, in ITALO CALVINO, *Sono nato in America... Interviste 1951-9185*, a cura di LUCA BARANELLI, Milano, Mondadori, 2012, pp. 283-284.

Einaudi, saltuariamente nell'immediato dopoguerra, regolarmente assunto come impiegato dal 1° gennaio del 1950 e come dirigente dal 1955 al 30 giugno del 1961, quando si dimette per vestire i panni del consulente.<sup>2</sup> Al variegato lavoro in casa editrice si intreccia l'attività di pubblicista, più o meno legata all'impegno politico: basti pensare alle rubriche «Gente nel tempo» (1946) e «Le armi e gli amori» (1955-1956), tenute rispettivamente sull'edizione torinese dell'«Unità» e sul «Contemporaneo», oppure alla corrispondenza dall'Unione Sovietica, pubblicata nel 1952 sempre per «l'Unità». Negli anni Quaranta e Cinquanta, insomma, la scrittura creativa è solamente una tra le opzioni sul tavolo dell'intellettuale, che peraltro vi si accosta con un atteggiamento non privo di disagio. Il romanzo neorealista non è nelle sue corde (non lo è nemmeno il romanzo *tout court*): è emblematico in tal senso il capitolo IX del *Sentiero dei nidi di ragno*, quello del dialogo tra il commissario Kim e Ferriera, che strutturalmente appare come un corpo estraneo all'azione del libro («quasi una prefazione inserita in mezzo al romanzo», ammette lo stesso Calvino, «espediente che tutti i miei primissimi lettori criticarono, consigliandomi un taglio netto del capitolo»)<sup>3</sup> Come ha osservato Raffaele Donnarumma, questa refrattarietà al romanzo realista si declina in una preferenza per il racconto breve, che assume spesso una fisionomia «a tesi» o dalla «forte inclinazione problematica», come accade nella *Nuvola di smog* (1958), nella *Speculazione edilizia* e nella *Giornata d'uno scrutatore* (1963).<sup>4</sup>

Fin dagli esordi, si direbbe, Calvino avverte come insufficiente una narrativa che dissimuli nelle dinamiche interne alla *fiction* le ragioni della propria esistenza, il *quid* che per l'autore l'ha resa necessaria. Fedele alla missione educativa che Gramsci aveva affidato agli intellettuali marxisti, tra i quali milita a lungo in maniera attiva e ortodossa, Calvino ha ben chiara la necessità di costruire una «nuova letteratura», ma unicamente per metterla al servizio di una «nuova società», come verrà spiegato nella *Presentazione* del 1980 a *Una pietra sopra*.<sup>5</sup> Inevitabile allora che la situazione cambiasse a partire dal 1957, quando Calvino rinuncia alla tessera del Partito Comunista e reimposta su basi diverse il proprio rapporto con la realtà. Eppure l'esito di questo stravolgimento è contrario a quanto ci si aspetterebbe: è la narrazione, non il saggismo, a entrare in crisi. Certo, un po' in tutto il mondo il dispositivo romanzesco si sta inceppando per proprio conto, come certificheranno le massicce dosi di impurità formale portate alla ribalta da neoavanguardisti e sperimentatori, anche in seno all'Einaudi e a quel «menabò» cui Calvino presta un impegno non secondario (1959-1967).<sup>6</sup> Ma sarebbe superficiale fermarsi a

2 Si vedano a tal proposito la *Nota al testo* di Giovanni Tesio in ITALO CALVINO, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di GIOVANNI TESIO, Torino, Einaudi, 1991, pp. IX-X, e il capitolo *Torino* nel volume LUCA BARANELLI e ERNESTO FERRERO (a cura di), *Album Calvino*, Milano, Mondadori, 1995, pp. 64-163.

3 ITALO CALVINO, *Prefazione*, in *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1964; ora in ITALO CALVINO, *Romanzi e racconti vol. I*, a cura di MARIO BARENGHI e BRUNO FALCETTO, prefazione di JEAN STAROBINSKI, Milano, Mondadori, 1991, p. 1189.

4 RAFFAELE DONNARUMMA, *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, Palermo, Palumbo, 2008, p. 11.

5 ITALO CALVINO, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980; ora in ITALO CALVINO, *Saggi 1945-1985 tomo I*, a cura e con pref. di MARIO BARENGHI, Milano, Mondadori, 1995, p. 7.

6 Cfr. SILVIA CAVALLI, *Progetto «menabò» (1959-1967)*, Venezia, Marsilio, 2017. Sull'abbondante ricorso al saggismo da parte degli scrittori contemporanei a Calvino, cfr. ANNA DOLFI (a cura di), *La saggistica degli*

una considerazione di contesto. È in atto un ben più profondo blocco di inventiva, che sopravviene al completamento della trilogia dedicata ai *Nostri antenati* e dopo la sistemazione delle *short stories* nel volume dei *Racconti* (1958). In una lettera del 12 maggio 1961, appena poche settimane prima di dimettersi dall'Einaudi, e non sarà un caso, Calvino confessa a Natalia Ginzburg di trovarsi in una fase stagnante del proprio percorso di narratore, quasi si fosse arenato in quella *Gran bonaccia delle Antille* che nel 1957 aveva scelto come metafora per stigmatizzare l'immobilismo del PCI: «io forse non scrivo più e vivo bene lo stesso», si sbilancia, documentando un inaridimento che sarà smentito solo parzialmente dalla svolta cosmicomica degli anni successivi.<sup>7</sup>

L'istanza saggistica, al contrario, si rafforza, fino a condurre Calvino nei territori di quello che spesso viene sbrigativamente liquidato come cerebralismo, magari in contrapposizione alla felicità fiabesca ed energetica degli anni giovanili. Bisogna considerare invece che Calvino è sempre stato un autore cerebrale, riflessivo e auto-riflessivo, consapevole che un libro assume significato quando interagisce con la «civiltà letteraria» del proprio tempo, e che la mediazione critica è il canale irrinunciabile per «indicare il senso» ai lettori.<sup>8</sup> È quanto l'autore afferma già nel 1950 sulle colonne della neonata rivista «Cultura e realtà», diretta da Mario Motta e destinata a chiudere dopo appena tre numeri per l'aperta ostilità del PCI:<sup>9</sup> nell'articolo, intitolato appunto *Necessità d'una critica letteraria*, Calvino esprimeva l'urgenza che la letteratura italiana si dotasse di una critica capace di fornirle «una chiara coscienza di sé come insieme» e di «riunificare l'opera scritta al resto del mondo vivente e scritto», seppure bollando come un'«involutione» la possibilità che fosse lo scrittore a farsi carico anche del lavoro del critico (si lascia però sfuggire come «non *sia* senza significato che le poche cose critiche interessanti, anche se frammentarie e divagatorie che si son lette ultimamente, sono da cercarsi nella produzione saggistica “minore” di narratori o di poeti»):<sup>10</sup>

Si potrebbe dire che, a partire dagli anni Sessanta, Calvino accetta di fare i conti con questa «involutione», scegliendo da un lato di imboccare la strada del conferenziere e del teorico, dall'altro di inglobare nella struttura stessa dei propri libri quelle istanze meta-narrative che da tempo premevano contro la superficie, anche tra le pagine di una trilogia come quella dei *Nostri antenati*, collocata sul versante solare della sua produzione.<sup>11</sup> Non è quindi il postmoderno a spingere Calvino in questa direzione, anche se la spiegazione sarebbe comoda. Bisogna invece tenere a mente che l'uscita dal Partito costringe Calvino a ragionare su un diverso tipo di lettore cui indirizzarsi; o ancora, che in ambito sociale stanno emergendo dei nuovi soggetti, genericamente insoddisfatti della politica e della cultura del loro tempo, che stentano a costituirsi in un «pubblico nuovo», come ha no-

*scrittori*, Roma, Bulzoni, 2012.

7 ITALO CALVINO, *Lettere 1940-1985*, a cura di LUCA BARANELLI, introduzione di Claudio Milanini, Milano, Mondadori, 2000, p. 683.

8 ITALO CALVINO, *Necessità d'una critica letteraria*, in «Cultura e realtà», I (1950), pp. 91-93; ora in CALVINO, *Saggi 1945-1985 tomo I*, cit., p. 1501.

9 Sulla breve storia della rivista cfr. ITALO CALVINO, *Testimonianza su Felice Balbo*, in «Dimensioni», VI/18 (1981), pp. 103-104; ora parzialmente riprodotto in BARANELLI e FERRERO, *Album Calvino*, cit., pp. 109-112.

10 CALVINO, *Necessità d'una critica letteraria*, cit., in CALVINO, *Saggi 1945-1985 tomo I*, cit., pp. 1501, 1504.

11 Ci si serve qui di una celebre partizione suggerita da NATALIA GINZBURG, *Il sole e la luna*, in «L'Indice dei libri del mese», II/8 (1985), pp. 26-27.

tato Mario Barenghi.<sup>12</sup> Implicato da anni nel mondo dell'editoria, Calvino sa bene come autore e lettore siano due funzioni che si influenzano a vicenda, se la letteratura è in grado di stabilire tra loro una relazione, un dialogo. Si rende contro altrettanto bene, però, che la politica è sempre meno in grado di agire da collante tra le parti sociali, unendole in un orizzonte culturale condiviso («penso oggi che la politica registri con molto ritardo cose che, per altri canali, la società manifesta», scriverà nel 1980).<sup>13</sup> Come proseguire allora questo dialogo con il pubblico, se vengono meno i fondamenti della comprensione reciproca, o quanto meno i vecchi schemi che la indirizzavano?

Il primo passo, per Calvino, è sbarazzarsi una volta per tutte dell'equivoco sulla forma-romanzo, approfittando di una congiuntura culturale che ne sentenziava o ne auspicava la fine. Già nel 1956, discutendo *Le sorti del romanzo* in un breve intervento su «Ulisse», Calvino gli contrappone la vitalità narrativa di «certi agili generi della letteratura settecentesca», menzionando appunto «il saggio» al primo posto, e poi «il viaggio, l'utopia, il racconto filosofico o satirico, il dialogo, l'operetta morale» (è già tracciato, in sostanza, il manifesto dell'intera seconda stagione di Calvino, dalle *Cosmicomiche* a *Palomar*).<sup>14</sup> E se nel 1959, rispondendo a un'inchiesta di «Nuovi Argomenti», l'autore prenderà comunque le distanze dal romanzo «saggistico», alla Musil, affermando che «il bello è quando il narratore da suggestioni culturali, filosofiche, scientifiche ecc... trae invenzioni di racconto, immagini, atmosfere fantastiche completamente nuove»,<sup>15</sup> pure appare ben delineata la necessità di sbilanciare il tradizionale rapporto autore/lettore in direzione del secondo («la partecipazione richiesta al lettore è sempre più una partecipazione critica, una collaborazione»).<sup>16</sup> Il nume tutelare di questa stagione diventa Brecht, del quale Calvino segnala anche le «pagine teoriche», oltre alla produzione drammatica.<sup>17</sup> È appunto sul pedale della teoria letteraria che Calvino preme con maggiore decisione. Se si analizza l'indice di *Una pietra sopra*, dato alle stampe nel febbraio del 1980, emerge come siano gli anni Sessanta a segnare il punto di squilibrio tra il Calvino-narratore e il Calvino-critico della letteratura, a progressivo vantaggio del secondo: dei 42 scritti selezionati dall'autore, nessuno appartiene agli anni Quaranta e solamente quattro agli anni Cinquanta, mentre i successivi interventi sono quasi equamente divisi tra anni Sessanta (ventuno) e anni Settanta (diciassette).<sup>18</sup> Bisogna anche ricordare che dal 1974 al 1979 Calvino avvia una collaborazione con il «Corriere della Sera», cui faranno seguito quella altrettanto assidua con «la Repubblica», l'allestimento di *Collezione di sabbia* (Garzan-

12 MARIO BARENGHI, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, il Mulino, 2007, p. 29.

13 Calvino: «*Quel giorno i carri uccisero le nostre speranze*», intervista di Eugenio Scalfari, in «la Repubblica» (13 dicembre 1980); ora, con il titolo *L'estate del '56*, in ITALO CALVINO, *Saggi 1945-1985 tomo II*, a cura di MARIO BARENGHI, Milano, Mondadori, 1995, pp. 2852-2853.

14 ITALO CALVINO, *Le sorti del romanzo*, in «Ulisse», x (1956-1957), pp. 948-950; ora in CALVINO, *Saggi 1945-1985 tomo I*, cit., p. 1514.

15 *Ivi*, pp. 1525-1526.

16 ITALO CALVINO, *Risposte a 9 domande sul romanzo*, in «Nuovi Argomenti», VII/38-39 (1959), pp. 6-12; ora in CALVINO, *Saggi 1945-1985 tomo I*, cit., p. 1523.

17 CALVINO, *Le sorti del romanzo*, cit., in CALVINO, *Saggi 1945-1985 tomo I*, cit., p. 1514.

18 A partire da tale valutazione cronologica, Barenghi osserva che «in questo modo la raccolta evita di proporsi come il resoconto di una *Bildung*, per concentrarsi sulla documentazione di una crisi» (MARIO BARENGHI, *Introduzione*, in *ivi*, pp. XV-XVI).

ti 1984) e la composizione delle *Norton lectures* (nell'estate del 1985). Per contro, dopo le *Cosmicomiche* e *Ti con zero* la prosa d'invenzione di Calvino si limita alle *Città invisibili*, al *Castello dei destini incrociati* e a *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, tutti libri dove la narrazione pura cede il passo a una narrazione al quadrato, intellettuale e ricca di diaframmi, a partire dall'irrinunciabile recupero della cornice; testi ai quali si aggiunge *Palomar* (1983), una raccolta di brevi prose che però scaturiscono dalla vena giornalistica di Calvino, siano esse *reportages* di viaggio, cronache domestiche o meditazioni filosofiche.

Gli anni Sessanta segnano un cambiamento di approccio alla teoria sulla letteratura, che diventa sempre meno propositiva e sempre più analitica, come se un po' alla volta Calvino spostasse il punto di vista dall'interno all'esterno della pratica letteraria. Calvino nasce intellettuale di progetto: basti pensare al sodalizio con Elio Vittorini, a fianco del quale imposta la collana dei «Gettoni» (1951-1958) e dirige «il menabò». <sup>19</sup> Non è strano che i suoi interventi giovanili gettino uno sguardo al futuro, all'insegna del programma e persino del manifesto. Con la morte di Vittorini (1966), però, che segue di dieci anni l'uscita dal Partito Comunista e di cinque lo smarcamento dall'Einaudi, termina un decennio in cui l'intellettuale *engagé* si è progressivamente trasformato in qualcosa di diverso: un «eremita» o addirittura un «topo di biblioteca», come l'autore si definisce durante alcune interviste. <sup>20</sup> Il suo trasferimento a Parigi, avvenuto nel giugno del 1967, funge anche simbolicamente da spartiacque: non è più tempo per formulare «programmi generali», si legge nella premessa a *Una pietra sopra*, perché qualsiasi tentativo di «interpretare e guidare un processo storico» si è rivelato fallimentare. <sup>21</sup>

Il giudizio, formulato nel 1980, rispecchia l'orizzonte di problemi con cui Calvino cominciava a confrontarsi alla fine degli anni Cinquanta (Barenghi registra un «radicale cambiamento di clima» già nel terzo saggio di *Una pietra sopra, Il mare dell'oggettività*, scritto nel 1959 e pubblicato sul «menabò» l'anno seguente). <sup>22</sup> Il richiamo alle azioni

19 Cft. VITO CAMERANO, RAFFAELE CROVI e GIUSEPPE GRASSO (a cura di), *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, con la collaborazione di Augusta Tosone, introduzione e note di Giuseppe Lupo, Torino, Aragno, 2007; SILVIA CAVALLI (a cura di), *Il «menabò» di Elio Vittorini (1959-1967)*, prefazione di GIUSEPPE LUPO, Torino, Aragno, 2016. Il «menabò» rappresenta quasi un'ultima scommessa nella pianificazione letteraria, come emerge da CAVALLI, *Progetto «menabò» (1959-1967)*, cit. Emblematico che il progetto di una nuova rivista, probabilmente da intitolarsi «Ali Babà» e da varare lavorando con una generazione di giovani, da Gianni Celati a Carlo Ginzburg, finirà per naufragare prima ancora di arrivare alle stampe: i materiali dell'esperienza sono stati raccolti in un volume monografico della rivista «Riga», MARIO BARENGHI e MARCO BELPOLITI (a cura di), «Ali Babà». *Progetto di una rivista 1968-1972*, Milano, Marcos y Marcos, 1998.

20 *Eremita a Parigi* è appunto il titolo di un'intervista rilasciata nel 1974 a Valerio Riva per la televisione della Svizzera Italiana, pubblicato nel medesimo anno in tiratura limitata a Lugano per le Edizioni Pantarei con quattro disegni di Giuseppe Ajmone, ora confluito in ITALO CALVINO, *Romanzi e racconti vol. III. Racconti sparsi e altri scritti d'invenzione*, a cura di MARIO BARENGHI e BRUNO FALCETTO, introduzione di Claudio Milanini, Milano, Mondadori, 1994, pp. 102-110. «Topo di biblioteca» è un'autodefinizione che compare nell'intervista inclusa in FERDINANDO CAMON, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Milano, Garzanti, 1973, pp. 181-201; ora, con il titolo *Colloquio con Ferdinando Camon*, in CALVINO, *Saggi 1945-1985 tomo II*, cit., p. 2784. Nel corso di questa intervista Calvino indica proprio la morte di Vittorini come un momento di svolta, che avrà come conseguenza una sua «presa di distanza» dall'attualità, fino a quel momento vissuta ponendocisi «in mezzo in prima persona» (*ibidem*).

21 CALVINO, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, cit., in CALVINO, *Saggi 1945-1985 tomo I*, cit., pp. 7-8 *passim*.

22 Barenghi, *Introduzione*, in *ivi*, p. XVI.

dell'«interpretare» e del «guidare», i due mantra della cultura marxista, dimostrano bene come l'autore intenda agire solo da anello di congiunzione tra Storia e popolo, o tra Storia e pubblico, nello specifico della pratica letteraria. Il fallimento del vecchio paradigma si verifica quando «l'archetipo delle immagini letterarie del mondo» diventa il labirinto, come Calvino scrive ancora sul «menabò», appunto nella *Sfida al labirinto* (1962);<sup>23</sup> la realtà del mondo contemporaneo è tanto complessa da richiedere un approccio totalmente nuovo: non più progettuale, ma gnoseologico, analitico e aperto alle contraddizioni (nel segno di Popper e della sua epistemologia, fondata non più sulla verifica, ma sulla falsificabilità di ogni teoria scientifica). Torna attuale la lezione di un autore come Musil, che con il suo romanzo-saggio «vuole far suoi tutti insieme gli strumenti di interpretazione che gli offre la cultura del suo tempo».<sup>24</sup> Nella *Sfida al labirinto*, Calvino annota: «è cresciuta sempre di più anche per me un'esigenza stilistica [...] che si attui attraverso l'adozione di tutti i linguaggi possibili, di tutti i possibili metodi d'interpretazione, che esprima la molteplicità del mondo in cui viviamo».<sup>25</sup> L'opzione-Musil, scacciata dalla porta dei buoni propositi, rientra dalla finestra della necessità, anche se Calvino cercherà di esplorare soluzioni formali diverse da quelle messe in pratica durante il modernismo.

Per intercettare un pubblico disincantato, estraneo alla letteratura dell'impegno oppure appena affacciato sulla scena sociale, insomma per parlare al vasto bacino dei lettori post-ideologici, dei quali ancora incerto appariva l'identikit culturale, Calvino si apre allo studio di tutti i saperi che non sono la letteratura (pur tenendo fermo, però, che anch'essa è portatrice di una carica conoscitiva, nonostante la tendenza di molti a risolverla tutta nella dimensione politica o estetica).<sup>26</sup> Si tratta di un'operazione praticata lucidamente, che l'autore esporrà nel 1967 sulle colonne di «Rinascita», rispondendo a un'inchiesta promossa da Gian Carlo Ferretti sul tema *per chi si scrive un romanzo?* «Si scriveranno romanzi per un lettore che avrà finalmente capito che non deve più leggere romanzi», dichiara perentoriamente Calvino: la letteratura dovrà inserirsi in una «biblioteca di specializzazioni multiple», nella quale «hanno il primo posto le discipline in grado di smontare il fatto letterario nei suoi elementi primi e nelle sue motivazioni, le discipline dell'analisi e della dissezione (linguistica, teoria dell'informazione, filosofia analitica, sociologia, antropologia, un rinnovato uso della psicoanalisi, un rinnovato uso del marxismo)».<sup>27</sup>

Si spiega allora il motivo per cui, a partire dagli anni Sessanta, gli interlocutori di Calvino cambiano: meno romanzieri, più accademici, e siano pure accademici-scrittori co-

23 ITALO CALVINO, *La sfida al labirinto*, in «il menabò», v (1962); ora in CALVINO, *Saggi 1945-1985 tomo I*, cit., p. 121.

24 ITALO CALVINO, *Il mare dell'oggettività*, in «il menabò», II (1960); ora in CALVINO, *Saggi 1945-1985 tomo I*, cit., p. 56.

25 CALVINO, *La sfida al labirinto*, cit., in CALVINO, *Saggi 1945-1985 tomo I*, cit., p. 114.

26 L'idea di una letteratura come strumento conoscitivo è espressa da Calvino a più riprese: come biglietto da visita in tal senso si possono prendere le *Due interviste su scienza e letteratura* del 1968 in CALVINO, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, cit.; ora in CALVINO, *Saggi 1945-1985 tomo I*, cit., pp. 229-237.

27 ITALO CALVINO, *Nota del traduttore*, in RAYMOND QUENEAU, *I fiori blu, traduit par Italo Calvino*, Torino, Einaudi, 1967; ora in CALVINO, *Saggi 1945-1985 tomo I*, cit., p. 201.

me Celati, Eco, Manganelli o Sanguineti.<sup>28</sup> La lezione appresa durante il lavoro di metà anni Cinquanta sulle *Fiabe italiane* viene messa a frutto nei Sessanta attraverso il continuo commercio di idee con l'astronomia, la biologia, l'antropologia, lo strutturalismo e la semiotica, per fare qualche esempio tra i più significativi.<sup>29</sup> Durante gli anni trascorsi a Parigi Calvino frequenta quotidianamente la Bibliothèque Nationale di rue de Richelieu,<sup>30</sup> assiste ai due seminari di Roland Barthes dedicati a *Sarrasine* di Balzac presso l'École des Hautes Études della Sorbona (1968) e dal novembre del 1972 si unisce ai *déjeuners* dell'Oulipo, cenacolo di letterati e matematici del quale diventa *membre étranger* nel febbraio successivo.<sup>31</sup> Sul fronte italiano, l'interesse verso la semiotica viene confermato dalla partecipazione al Seminario internazionale sulle strutture del racconto organizzato dall'Università di Urbino nel luglio del 1968, dove intervengono tra gli altri Algirdas Julien Greimas e Paolo Fabbri. È appunto quest'ultimo, con una relazione dal titolo *Il racconto della cartomanzia e il linguaggio degli emblemi*, a stimolare la fantasia di Calvino, che nel giro di pochi mesi darà alle stampe per Franco Maria Ricci la prima versione del *Castello dei destini incrociati*, un iper-romanzo o iper-racconto dove la narrazione in prosa si intreccia con le immagini dei tarocchi, che determinano, con la loro polivalenza figurale, lo sviluppo delle diverse storie.<sup>32</sup>

- 28 Come ricostruisce Alfonso Berardinelli, «dopo la metà del Novecento la critica letteraria vera e propria (opera di singoli saggisti) si stava trasformando in studio letterario, in ricerca accademica istituzionalmente programmata e finanziata»: Calvino sembra inserirsi in questo filone, nel quale «le ricerche sulla letteratura dovevano almeno mascherarsi da scienza, se non diventarlo» (ALFONSO BERARDINELLI, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 12). Secondo il critico, la saggistica diventa per Calvino il «punto d'arrivo» di tutta la sua «ricerca formale» (*ivi*, p. 164).
- 29 Le numerose intersezioni tra Calvino e la scienza, instaurate non solo per questioni di ispirazione narrativa, ma soprattutto per la ricerca di un metodo conoscitivo che potesse rimodellare gli strumenti del proprio rapporto con il mondo, sono state oggetto di importanti approfondimenti negli anni Duemila: si vedano almeno PIERPAOLO ANTONELLO, *Cibernetica e fantasmi. Italo Calvino fra mito e numero*, in *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Grassano, Le Monnier, 2005, pp. 169-230, KERSTIN PILZ, *Mapping complexity. Literature and science in the works of Italo Calvino*, Leicester, Troubadour, 2005, MASSIMO BUCCIANTINI, *Italo Calvino e la scienza. Gli alfabeti del mondo*, Roma, Donzelli, 2007, MARIO PORRO, *Italo Calvino. «Letteratura come filosofia naturale»*, in *Letteratura come filosofia naturale*, Milano, Medusa, 2009, pp. 39-86, MIMMA BRESCIANI CALIFANO, *Italo Calvino e la scienza*, in *Piccole zone di simmetria. Scrittori del Novecento*, Firenze, Firenze University Press, 2011, pp. 109-120, DOMENICO CALCATERRA, *Il secondo Calvino. Un discorso sul metodo*, prefazione di ALESSANDRO ZACCURI, Milano/Udine, Mimesis, 2014.
- 30 È significativo che un riferimento alla BNF compaia proprio nelle *Notizie su Italo Calvino*, la lettera inviata a Franco Maria Ricci e collocata al termine del volume sui tarocchi del 1969: «Alla fine elessi stabilmente sposa e dimora a Parigi, città circondata da foreste di faggi e carpini e betulle, [...], e circondata a sua volta la Bibliothèque Nationale, dove mi reco a consultare testi rari, usufruendo della Carte de Lecteur n. 2516» (le *Notizie su Italo Calvino* si trovano ora nelle *Note e notizie sui testi* di ITALO CALVINO, *Romanzi e racconti vol. II*, a cura di MARIO BARENGHI e BRUNO FALCETTO, prefazione di JEAN STAROBINSKI, Milano, Mondadori, 1992, p. 1372, oltre che in CALVINO, *Lettere 1940-1985*, cit., pp. 1059-1060, e in CALVINO, *Saggi 1945-1985 tomo II*, cit., pp. 2771-2773, con il titolo *Una lettera in due versioni*, dove viene riprodotta anche la traduzione in francese del testo, scritta dallo stesso Calvino per il volume SERGIO SAMEK LUDOVICI e ITALO CALVINO, *Tarots. Le jeu de cartes Visconti de Bergame et New York*, trad. da JEAN THIBAudeau e NINO FRANK, Milano/Paris, Franco Maria Ricci, 1974).
- 31 Sull'esperienza oulipiana di Calvino cfr. RAFFAELE ARAGONA (a cura di), *Italo Calvino. Percorsi potenziali*, San Cesario di Lecce, Manni, 2008.
- 32 Sul rapporto tra Fabbri e Calvino, anche in relazione al *Castello dei destini incrociati*, si veda ora *Tre lettere*

## 2 LA NOTA AL CASTELLO DEI DESTINI INCROCIATI

Il *Castello* si presenta come un caso di studio ideale per comprendere il nuovo approccio di Calvino alla narrativa e al saggismo. Ci si riferisce, in particolare, all'edizione definitiva del volume, pubblicato nel 1973 tra i «Supercoralli» di Einaudi con l'aggiunta di due testi: *La taverna dei destini incrociati* e una *Nota* conclusiva, datata ottobre 1973, che spiega la genesi del libro e la tormentata storia della sua stesura. A ben vedere già l'edizione del 1969, comparsa in un volume d'arte a tiratura limitata, conteneva un brevissimo scritto informativo di Calvino, una lettera per l'editore riprodotta in fac-simile al termine del libro. Ma è l'edizione del '73 a offrire una testimonianza esemplare di come funzioni in questi anni il cantiere dello scrittore. Dalla *Nota*, infatti, si apprende che l'architettura del volume avrebbe dovuto essere sì tripartita, ma più marcatamente nel segno dell'invenzione:

Voglio ancora informare che per un certo tempo nelle mie intenzioni questo volume avrebbe dovuto contenere non due ma tre testi. [...] Pensai di affiancare alla *Taverna* e al *Castello*, entro una cornice analoga, *Il motel dei destini incrociati*. Alcune persone scampate a una catastrofe misteriosa trovano rifugio in un motel semidistrutto, dove è rimasto solo un foglio di giornale bruciacchiato: la pagina dei fumetti. I sopravvissuti, che hanno perso la parola per lo spavento, raccontano le loro storie indicando le vignette, ma non seguendo l'ordine d'ogni *strip*: passando da una *strip* all'altra in colonne verticali o in diagonale. Non sono andato più in là della formulazione dell'idea così come l'ho esposta ora. Il mio interesse teorico ed espressivo per questo tipo d'esperimenti si è esaurito.<sup>33</sup>

Di questo paragrafo colpisce, prima di tutto, l'attacco: «voglio ancora informare che...». Il verbo colloca la *Nota* in una dimensione referenziale dimessa, se la si paragona per esempio alla *Nota* per il volume dei *Nostri antenati* o alla *Prefazione* del 1964 per *Il sentiero dei nidi di ragno*, che ambiscono a dare l'inquadramento di un'epoca e a stabilire un possibile atteggiamento dell'individuo nei confronti della Storia. Qui la *Nota* viene presentata come un semplice foglietto illustrativo, dove l'informazione ha ormai soppiantato la programmazione: il tema della *Nota*, in effetti, è proprio il fallimento, lo scacco di ogni progetto di scrittura, come certifica la metafora delle «sabbie mobili» con cui Calvino descrive il proprio calvario tra gli schemi che avrebbero dovuto dare forma al libro.<sup>34</sup>

In queste pagine domina il senso di frustrazione per le difficoltà incontrate durante la stesura, a partire dall'impossibilità di seguire fino in fondo le rigide *contraintes* che Calvino si era imposto in avvio di lavoro e che ancora nel *Castello* avevano trovato una fedele applicazione, mentre nella *Taverna* avevano ceduto il passo all'approssimazione e a un sostanziale disordine («il testo scritto si può dire l'archivio dei materiali accumulati via via, attraverso stratificazioni successive di interpretazioni iconologiche, di umori

di Italo Calvino a Paolo Fabbri, in «Il Verri», LIX/54 (2014), a cura di PAOLO ZUBLENA, pp. 94-102.

<sup>33</sup> ITALO CALVINO, *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973; ora in CALVINO, *Romanzi e racconti vol. II*, cit., pp. 499-610, la *Nota* alle pp. 1275-1281, p. 1281.

<sup>34</sup> CALVINO, *Il castello dei destini incrociati*, cit., in CALVINO, *Romanzi e racconti vol. II*, cit., p. 1280.

temperamentali, d'intenzioni ideologiche, d'impostazioni stilistiche»).<sup>35</sup> Il *Castello* era nato come verifica pratica di una suggestione linguistica, o meglio di codice: è possibile raccontare una storia mettendo in sequenza un numero finito di immagini? Fino a dove arriva il potenziale semiotico di tale pratica? Tuttavia, al di là dell'interesse «espressivo» per l'«esperimento» rappresentato dal libro, Calvino dopo la *Taverna* conclude che in sostanza «era assurdo perdere altro tempo in un'operazione di cui aveva già esplorato le possibilità implicite, e che aveva senso solo come ipotesi teorica». <sup>36</sup> L'idea di un'operazione condotta *in vitro* è confermata dalla metafora alchemica che Calvino utilizza per descrivere il proprio lavoro: in una lettera del 26 dicembre 1973 a Mario Lavagetto l'autore dichiara senza mezzi termini che «la Grande Opera», l'*opus magnum alchemicum*, «non è riuscita». <sup>37</sup> Tra *Castello* e *Taverna* per ben due volte era comparsa la figura di Faust, sempre ritratto nei panni dell'alchimista: un personaggio nel quale Calvino evidentemente proietta le proprie inquietudini, che sono in buona parte inquietudini da scienziato della letteratura, come dimostra la «bianca barba professorale» del dotto vegliardo. <sup>38</sup>

Del resto, il *Castello* presenta tutte le caratteristiche per essere letto come il surrogato di un saggio accademico; ha persino una bibliografia aggiornata, di cui la *Nota* fornisce un ragguaglio: lo scritto di Maria Lekomčeva e Boris Uspenskij *La cartomanzia come sistema semiotico* e quello di Boris Egorov *I sistemi semiotici più semplici e la tipologia degli intrecci*, usciti entrambi nel 1969 nel volume *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico* (Bompiani). Quanto alla «vastissima bibliografia cartomantica e d'interpretazione simbolica dei tarocchi», Calvino garantisce di averne preso «debita conoscenza», pur senza trarne una speciale «influenza». <sup>39</sup> È significativo inoltre che l'autore dia conto anche della ricezione al *Castello* del '69 in campo non editoriale ma accademico: «il *Castello* riscosse il consenso d'alcuni critici-scrittori congeniali, fu analizzato con rigore scientifico su dotte riviste internazionali da studiosi come Maria Corti (in una rivista che si pubblica all'Aja, "Semiotica") e Gérard Genot ("Critique", 303-4, agosto-settembre 1972), e il romanziere americano John Barth ne parlò nelle sue lezioni all'università di Buffalo». <sup>40</sup> Allusioni frequenti a una bibliografia di tipo saggistico si riscontrano addirittura nelle parti d'invenzione del libro, dove i rimandi a Omero, Sofocle, Ariosto, Shakespeare e Stendhal

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> CALVINO, *Lettere 1940-1985*, cit., p. 1224.

<sup>38</sup> CALVINO, *Il castello dei destini incrociati*, cit., in CALVINO, *Romanzi e racconti vol. II*, cit., p. 582. Introducendo il personaggio di Faust, all'inizio del racconto *Due storie in cui si cerca e ci si perde*, Calvino osserva che più gli avventori intorno al tavolo si stratonano per assicurarsi i tarocchi necessari alla raffigurazione della propria storia, «più le carte sparpagliate vanno trovando il loro posto in un mosaico ordinato», e pone l'interrogativo se sia «solo il risultato del caso, questo disegno», oppure se «qualcuno [...] lo stia pazientemente mettendo insieme», lasciando intendere come Faust attui all'interno della diegesi la mozione d'ordine che Calvino cerca di realizzare sul piano dell'invenzione narrativa (CALVINO, *Il castello dei destini incrociati*, cit., in CALVINO, *Romanzi e racconti vol. II*, cit., p. 582). A proposito della metafora alchemica sottesa al *Castello* e specialmente alla *Taverna dei destini incrociati* cfr. DAVIDE SAVIO, *La carta del Mondo. Italo Calvino nel «Castello dei destini incrociati»*, Pisa, ETS, 2015.

<sup>39</sup> CALVINO, *Il castello dei destini incrociati*, cit., in CALVINO, *Romanzi e racconti vol. II*, cit., pp. 1276-1277.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 1278.

si alternano con quelli a Sigmund Freud («Sigismondo di Vindobona»),<sup>41</sup> Roland Barthes o Charles Fourier, del quale proprio in questi anni Calvino cura un'edizione delle opere maggiori per Einaudi. Emblematica è poi l'*ekphrasis* del *Due di Denari* inserita nella *Taverna*, costruita come un lungo ammicco a Roman Jakobson e alla semiotica.<sup>42</sup>

In un *Tentativo di inizio "autobiografico" su quello che cerca di costruire una "macchina di racconti" con i tarocchi*, poi scartato, Calvino definisce il volume come «un pozzo che contiene tutte le storie dal principio alla fine tutte in una volta».<sup>43</sup> Nelle ambizioni che stavano a monte del progetto, quindi, il *Castello* è concepito come un libro enciclopedico: una «macchina» combinatoria che potenzialmente, mescolando e rimescolando a ogni partita le 78 carte che compongono il mazzo dei tarocchi, possa generare tutte le storie narrabili, comprese quelle già narrate, la biografia dell'autore e quella di ciascun lettore.<sup>44</sup> In questa direzione, Calvino rileva un'affinità profonda con la ricerca di Gadda, che a sua volta «attraverso una genetica combinatoria mira a una mappa o catalogo o enciclopedia del possibile».<sup>45</sup> È quanto si legge in un breve intervento dal titolo *La macchina spastica*, pubblicato sul «Caffè letterario e satirico» di Giambattista Vicari alla fine del '69, cioè nel pieno della riflessione sulla possibilità di forzare il linguaggio al di fuori di se stesso, come dimostrano la ricomparsa del termine «macchina» e l'interesse verso una soluzione letteraria che sappia racchiudere la totalità delle storie narrabili, come avviene o dovrebbe avvenire nel *Castello*.

Se Gadda, infatti, concepisce le proprie creazioni nella dimensione del non-finito, del non-finibile, in ossequio a un'idea di mondo come «gomitolo di concause», anche Calvino sembra fare i conti con l'inservibilità dello strumento narrativo: il *Castello* non si chiude con le storie del *Motel*, ma con una *Nota* saggistica; per dirla con una formula di Walter Pedullà, il libro del 1973 perviene al «"silenzio" della narrativa».<sup>46</sup> Secondo Pedullà, Calvino è rimasto prigioniero di una «paralisi della realtà» che lo porta a «sentire, come unica realtà, le carte e non ciò a cui rimandano»: da qui una netta prevalenza dell'«elemento intellettuale», che costringe la prosa narrativa al «silenzio» mettendo in scena «il suicidio di una struttura narrativa».<sup>47</sup> In altri termini, di fronte alla moltiplicazione dei saperi, astraendo la pagina scritta dalla realtà sempre più complessa cui le parole rimandano, Calvino giungerebbe alla «paralizzante saggezza» di Ulrich, l'uomo

41 *Ivi*, p. 593.

42 *Ivi*, pp. 591-592.

43 ITALO CALVINO, *Tentativo di inizio "autobiografico" su quello che cerca di costruire una "macchina di racconti" con i tarocchi*, in CALVINO, *Romanzi e racconti vol. II*, cit., p. 1374.

44 A proposito dell'enciclopedismo di Calvino nel *Castello* si veda GIUSEPPE LANGELLA, *Il romanzo enciclopedico*, in *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento. Atti del convegno (Roma, 4-7 giugno 2008)*, a cura di SIMONA COSTA e MONICA VENTURINI, Pisa, ETS, 2010, vol. I, pp. 139-169.

45 ITALO CALVINO, *La macchina spastica*, in «Il Caffè», XVI/5-6 (1969); confluito in *Una pietra sopra* con il titolo *La macchina spasmodica*, si legge ora in CALVINO, *Saggi 1945-1985 tomo I*, cit., p. 253. Si tratta di considerazioni nate dalla lettura di un volume che era stato recentemente pubblicato da GIAN CARLO ROSCIONI, *La disarmonia prestabilita*, Torino, Einaudi, 1969, che indicava nell'arte combinatoria di Leibniz il nucleo del pensiero di Gadda.

46 WALTER PEDULLÀ, *I destini incrociati di Calvino*, in «L'Illuminista», XII/34-36 (2012), pp. 271-285, p. 274.

47 *Ivi*, pp. 273-274, 282.

senza qualità di Musil, come lui stesso l'aveva definita nel *Mare dell'oggettività*.<sup>48</sup> L'interpretazione di Pedullà funziona, almeno finché si consideri il rapporto che si instaura tra l'autore e la propria opera; tiene meno quando si triangola il discorso con il terzo elemento in causa, il lettore, cui è delegata una funzione ben più attiva di quella che Calvino riserva a se stesso.

L'inserito saggistico della *Nota* consegna le chiavi del libro nelle mani del lettore. Lo stesso meccanismo del *Castello* e della *Taverna*, del resto, costruiti per ri-narrare i miti di ogni tempo, è molto meno letteratura di quanto non sia «letteratura della letteratura», nel senso in cui la intendeva Curtius, ossia «la forma della letteratura il cui oggetto è la letteratura».<sup>49</sup> Il nodo di problemi che conduce Calvino alla scrittura del libro è infatti di natura formale: come, con quale linguaggio, avvolta in quale *packaging* si può recapitare la letteratura nelle case dei nuovi lettori? Un suggerimento gli giunge proprio dalle colonne del «Caffè», dove Vicari risponde a *La macchina spastica* con un articolo che sposta l'indicatore appunto dal romanzo al saggio. Intitolato *Lacerare i contenitori letterari*, l'intervento denuncia una letteratura che sempre più spesso «fa ordinazioni a domicilio», ricorrendo agli stereotipi ammassati nel «catalogo bloccato dei “generi”». <sup>50</sup> Sulla scia di Calvino, Vicari aggiunge la necessità di «lacerare» non solamente il linguaggio e i significati che esso veicola, ma prima ancora «tutti i contenitori, tutti gli stampi, gli involucri responsabili di ogni autoritarismo e di ogni riduzione». <sup>51</sup> In quanto forme prestabilite, i generi letterari «contengono già in sé un'ideologia»: da qui la proposta di affidarsi alla duttilità del saggio, definito «coacervo spregiudicato dove tutte le categorie possono confluire in un ricambio ravvicinato, in una tensione disinvolta, dalla scansione familiare e immediata, aperta a tutti gli sbalzi e a tutti i dirottamenti, vera associazione di tutti i generi e di tutti i livelli d'umore». <sup>52</sup> La «tensione» di cui parla Vicari, che associa generi e «livelli d'umore», descrive in maniera efficace lo spirito che animerà la *Nota* conclusiva del *Castello dei destini incrociati*. «Tensione» è ancora una parola-chiave per Calvino, come lo era stata per l'amico Vittorini tempo addietro. Di fatto, se un movimento come la Neoavanguardia aveva puntato alla disintegrazione del linguaggio e delle forme letterarie, Calvino imbecca la via opposta e sceglie di superare il «silenzio» della narrativa costruendo un rapporto senza filtri tra autore e lettore: fino a metterlo al centro del racconto, come accadrà compiutamente in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* ma in parte già nel *Castello*, dove chi legge è invitato a rintracciare anche la propria storia all'interno del «quadrato magico» formato dai tarocchi. <sup>53</sup> Al lettore, come accadrebbe durante la lezione di un corso universitario, vengono forniti nella *Nota* tutti gli strumenti necessari per una compiuta analisi e comprensione del testo. E lo spazio saggistico, in quanto luogo della comunicazione immediata tra il soggetto che parla e quello

48 CALVINO, *Il mare dell'oggettività*, cit., in CALVINO, *Saggi 1945-1985 tomo I*, cit., p. 56.

49 ERNST ROBERT CURTIUS, *Goethe critico*, in *Letteratura della letteratura*, a cura di LEA RITTER SANTINI, Bologna, il Mulino, 1984, pp. 347-373, p. 349.

50 GIAMBATTISTA VICARI, *Lacerare i contenitori letterari. Il “saggio”*, in «Il caffè letterario e satirico», XVI/5-6 (1969-1970), pp. 106-109, p. 107.

51 *Ivi*, p. 108.

52 *Ivi*, pp. 108-109.

53 CALVINO, *Il castello dei destini incrociati*, cit., in CALVINO, *Romanzi e racconti vol. II*, cit., p. 1277.

che ascolta, diventa l'*agorà* cui affidare il senso della scrittura, o in cui ricreare le tensioni dialettiche che la innervano.<sup>54</sup>

Questo avvicinamento post-ideologico di autore e lettore, condotto fino a rasentare la sovrapposizione, è un fenomeno cui l'editoria finirà per affidare le proprie possibilità di sopravvivenza, a costo di sacrificare la letteratura colta sull'altare della mimesi e dell'inclusività. In Calvino, però, la scelta di narrare meno e spiegare di più, portando il lettore allo stesso livello dell'intellettuale, innesca un movimento ascensionale, appunto come avverrebbe in una lezione universitaria: se l'autore viene incontro con un surplus di informazioni, è il lettore che deve mettersi in viaggio, arricchire il proprio bagaglio di conoscenze e anche, in qualche misura, di esperienza. Non deve ingannare il proposito, enunciato nelle *Lezioni americane*, di nascondere la profondità in superficie:<sup>55</sup> non è un caso che il messaggio fosse destinato proprio a un pubblico di studenti universitari, quelli di Harvard. L'importanza data al saggismo, insomma, risponde a una strategia che mira a divulgare contenuti culturalmente significativi, persino alti, presso un pubblico che altrimenti inseguirebbe sirene più orecchiabili, o magari si arrenderebbe al clima di morte del romanzo che da tanti anni aveva attecchito in Italia. L'intento è ancora quello degli anni giovanili, e naturalmente porta con sé un'elevatissima dose di rischio: lo scrittore, quando pensa un libro, «deve presupporre un lettore che ancora non esiste, o un cambiamento nel lettore qual è oggi», afferma Calvino nel già menzionato intervento del 1967 su «Rinascita», poco prima che venisse aperto il cantiere del *Castello*.<sup>56</sup> Questo lettore deve essere «colto», persino «più colto di quanto non sia lo scrittore»:<sup>57</sup> una scommessa che non ci si aspetterebbe da un autore assunto a campione della leggibilità, e che senz'altro ha contribuito a decretare la sfortuna del libro, dato che l'editoria ha puntato con decisione lungo la direttrice opposta, almeno a partire dagli anni Ottanta. Ma bisogna registrare una ricezione diffidente, o palesamente ostile al libro, anche da parte degli ambienti colti, come avverrà per certi versi a *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. È questa la vera nemesi toccata in sorte a Calvino, sulle cui ragioni ci sarebbe materia per una lunga riflessione.

Ciò che qui conta rilevare, almeno sul piano delle intenzioni dell'autore, è che la *Nota* del 1973 rappresenta molto più che la presa d'atto di un fallimento. Al contrario, il testo contiene persino il tentativo di aprire un nuovo varco alla narrativa, nel momento stesso in cui essa viene dichiarata inagibile: un'istanza che il libro condivide con buona parte della produzione saggistica di Calvino, composta da scritti che «non di rado accusano quozienti di narratività così elevati da neutralizzare (più che eccedere) il discrimine tra

54 Gian Carlo Ferretti ha opportunamente indicato come in questi anni Calvino rivendichi «la centralità dell'interpretazione rispetto alla centralità del testo» (GIAN CARLO FERRETTI, *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista 1945-1985*, Roma, Editori Riuniti, 1989, p. 107); che però questa posizione sia «quasi il risvolto di un'ipotesi di letteratura che non sceglie, non progetta, non giudica», fino a individuare nella riflessione calviniana di questi anni «una costante di non-responsabilità e di non-giudizio» (p. 108), sembra azzardato, come si è cercato di dimostrare anche nel presente intervento.

55 ITALO CALVINO, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988; ora in CALVINO, *Saggi 1945-1985 tomo I*, cit., p. 693.

56 CALVINO, *Nota del traduttore*, cit., in CALVINO, *Saggi 1945-1985 tomo I*, cit., p. 199.

57 *Ivi*, p. 202.

*fiction e non-fiction*», come ha rilevato Barenghi.<sup>58</sup> La strada scelta da Calvino è quella autobiografica: ancora Barenghi ha osservato che l'autore si trasforma in un personaggio del proprio libro, in parallelo con la trasformazione in personaggio del lettore.<sup>59</sup> Al termine del dittico narrativo Calvino si cala nella pagina per dare conto delle proprie scelte, delle proprie ambizioni, dei propri insuccessi, come aveva fatto del resto nella *Taverna*, nel capitolo *Anch'io cerco di dire la mia*, dove narrazione e saggismo già si contaminavano in maniera inestricabile. In entrambi i casi ci si trova davanti ad alcune tra le pagine più felici che Calvino abbia scritto su se stesso e sul proprio metodo di lavoro: la storia di un'ostinazione che tracima in nevrosi, quella dell'autore che cerca di farsi legislatore di un microcosmo fittizio, salvo scoprire che la realtà delle carte e del linguaggio, come la realtà del mondo «non scritto», non è addomesticabile, non accetta una totale separazione dal caos che le è connaturato. *Il Matto*, *L'Eremita*, *Il Re di Bastoni* non popolano solamente lo spazio dell'invenzione, ma con un movimento pendolare debordano in quello dell'informazione, tirandola ancora verso la *fiction*. Il risultato è un saggio atipico, un saggio che racconta una storia: con il quale *La Ruota* della letteratura, per citare il nome di un altro tarocco, può atipicamente rimettersi in moto.

58 MARIO BARENGHI, *Introduzione*, in ITALO CALVINO, *Saggi 1945-1985, tomo I*, a cura di MARIO BARENGHI, Milano, Mondadori, 1995, pp. VII-LXXIII, p. X. Sulle modalità di tale convergenza cfr. *ivi*, pp. XIX, XXVI-XXX.

59 *Ivi*, specialmente le pp. XIII-XLVII, dove viene messo in chiaro come «l'elaborazione della figura dell'autore» divenga con il tempo «momento preliminare e necessario nella creazione dell'opera», e si intenda «un'idea di autore come personaggio da costruire, anziché ipostasi d'una soggettività dominatrice: autore come io fittizio, finzione, “maschera”» (*ivi*, p. XIV). A proposito dell'orizzonte d'attesa che tale spostamento opera si veda TOMASO GALLO, *L'auteur et son double. Italo Calvino essayiste*, in «Chroniques italiennes», xx/2-3 (2003), pp. 163-177.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANTONELLO, PIERPAOLO, *Cibernetica e fantasmi. Italo Calvino fra mito e numero*, in *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Grassina, Le Monnier, 2005, pp. 169-230. (Citato a p. 315.)
- ARAGONA, RAFFAELE (a cura di), *Italo Calvino. Percorsi potenziali*, San Cesario di Lecce, Manni, 2008. (Citato a p. 315.)
- BARANELLI, LUCA e ERNESTO FERRERO (a cura di), *Album Calvino*, Milano, Mondadori, 1995. (Citato alle pp. 310, 311.)
- BARENGHI, MARIO, *Introduzione*, in ITALO CALVINO, *Saggi 1945-1985, tomo I*, a cura di MARIO BARENGHI, Milano, Mondadori, 1995, pp. VII-LXXIII. (Citato a p. 321.)
- *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna, il Mulino, 2007. (Citato a p. 312.)
- BARENGHI, MARIO e MARCO BELPOLITI (a cura di), «*Ali Babà*». *Progetto di una rivista 1968-1972*, Milano, Marcos y Marcos, 1998. (Citato a p. 313.)
- BERARDINELLI, ALFONSO, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia, Marsilio, 2002. (Citato a p. 315.)
- BRESCIANI CALIFANO, MIMMA, *Italo Calvino e la scienza*, in *Piccole zone di simmetria. Scrittori del Novecento*, Firenze, Firenze University Press, 2011, pp. 109-120. (Citato a p. 315.)
- BUCCIANINI, MASSIMO, *Italo Calvino e la scienza. Gli alfabeti del mondo*, Roma, Donzelli, 2007. (Citato a p. 315.)
- CALCATERRA, DOMENICO, *Il secondo Calvino. Un discorso sul metodo*, prefazione di ALESSANDRO ZACCURI, Milano/Udine, Mimesis, 2014. (Citato a p. 315.)
- Calvino: «Quel giorno i carri uccisero le nostre speranze», intervista di Eugenio Scalfari*, in «*la Repubblica*» (13 dicembre 1980). (Citato a p. 312.)
- CALVINO, ITALO, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di GIOVANNI TESIO, Torino, Einaudi, 1991. (Citato a p. 310.)
- *Il castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973. (Citato alle pp. 316, 317, 319.)
- *Il mare dell'oggettività*, in «*il menabò*», II (1960). (Citato alle pp. 314, 319.)
- *La macchina spastica*, in «*Il Caffè*», XVI/5-6 (1969). (Citato a p. 318.)
- *La sfida al labirinto*, in «*il menabò*», V (1962). (Citato a p. 314.)
- *Le sorti del romanzo*, in «*Ulisse*», X (1956-1957), pp. 948-950. (Citato a p. 312.)
- *Lettere 1940-1985*, a cura di LUCA BARANELLI, introduzione di Claudio Milanini, Milano, Mondadori, 2000. (Citato alle pp. 311, 315, 317.)
- *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988. (Citato a p. 320.)
- *Necessità d'una critica letteraria*, in «*Cultura e realtà*», I (1950), pp. 91-93. (Citato a p. 311.)
- *Nota del traduttore*, in RAYMOND QUENEAU, *I fiori blu, traduit par Italo Calvino*, Torino, Einaudi, 1967. (Citato alle pp. 314, 320.)
- *Prefazione*, in *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1964. (Citato a p. 310.)
- *Risposte a 9 domande sul romanzo*, in «*Nuovi Argomenti*», VII/38-39 (1959), pp. 6-12. (Citato a p. 312.)
- *Romanzi e racconti vol. I*, a cura di MARIO BARENGHI e BRUNO FALCETTO, prefazione di JEAN STAROBINSKI, Milano, Mondadori, 1991. (Citato a p. 310.)

- *Romanzi e racconti vol. II*, a cura di MARIO BARENGHI e BRUNO FALCETTO, prefazione di JEAN STAROBINSKI, Milano, Mondadori, 1992. (Citato alle pp. 315-319.)
- *Romanzi e racconti vol. III. Racconti sparsi e altri scritti d'invenzione*, a cura di MARIO BARENGHI e BRUNO FALCETTO, introduzione di Claudio Milanini, Milano, Mondadori, 1994. (Citato a p. 313.)
- *Saggi 1945-1985 tomo I*, a cura e con pref. di MARIO BARENGHI, Milano, Mondadori, 1995. (Citato alle pp. 310-314, 318-320.)
- *Saggi 1945-1985 tomo II*, a cura di MARIO BARENGHI, Milano, Mondadori, 1995. (Citato alle pp. 312, 313, 315.)
- *Sono nato in America... Interviste 1951-9185*, a cura di LUCA BARANELLI, Milano, Mondadori, 2012. (Citato a p. 309.)
- *Testimonianza su Felice Balbo*, in «Dimensioni», VI/18 (1981), pp. 103-104. (Citato a p. 311.)
- *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980. (Citato alle pp. 310, 313, 314.)
- CAMERANO, VITO, RAFFAELE CROVI e GIUSEPPE GRASSO (a cura di), *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, con la collaborazione di Augusta Tosone, introduzione e note di Giuseppe Lupo, Torino, Aragno, 2007. (Citato a p. 313.)
- CAMON, FERDINANDO, *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche*, Milano, Garzanti, 1973. (Citato a p. 313.)
- CAVALLI, SILVIA (a cura di), *Il «menabò» di Elio Vittorini (1959-1967)*, prefazione di GIUSEPPE LUPO, Torino, Aragno, 2016. (Citato a p. 313.)
- *Progetto «menabò» (1959-1967)*, Venezia, Marsilio, 2017. (Citato alle pp. 310, 313.)
- CURTIUS, ERNST ROBERT, *Goethe critico*, in *Letteratura della letteratura*, a cura di LEA RITTER SANTINI, Bologna, il Mulino, 1984, pp. 347-373. (Citato a p. 319.)
- D'ERAMO, MARCO, in «Mondoperaio», XXXII/6 (1979), pp. 133-138. (Citato a p. 309.)
- DOLFI, ANNA (a cura di), *La saggistica degli scrittori*, Roma, Bulzoni, 2012. (Citato a p. 310.)
- DONNARUMMA, RAFFAELE, *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, Palermo, Palumbo, 2008. (Citato a p. 310.)
- FERRETTI, GIAN CARLO, *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista 1945-1985*, Roma, Editori Riuniti, 1989. (Citato a p. 320.)
- GALLO, TOMASO, *L'auteur et son double. Italo Calvino essayiste*, in «Chroniques italiennes», XX/2-3 (2003), pp. 163-177. (Citato a p. 321.)
- GINZBURG, NATALIA, *Il sole e la luna*, in «L'Indice dei libri del mese», II/8 (1985), pp. 26-27. (Citato a p. 311.)
- LANGELLA, GIUSEPPE, *Il romanzo enciclopedico*, in *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento. Atti del convegno (Roma, 4-7 giugno 2008)*, a cura di SIMONA COSTA e MONICA VENTURINI, Pisa, ETS, 2010, vol. I, pp. 139-169. (Citato a p. 318.)
- PEDULLÀ, WALTER, *I destini incrociati di Calvino*, in «L'Illuminista», XII/34-36 (2012), pp. 271-285. (Citato a p. 318.)

- PILZ, KERSTIN, *Mapping complexity. Literature and science in the works of Italo Calvino*, Leicester, Troubador, 2005. (Citato a p. 315.)
- PORRO, MARIO, *Italo Calvino. «Letteratura come filosofia naturale»*, in *Letteratura come filosofia naturale*, Milano, Medusa, 2009, pp. 39-86. (Citato a p. 315.)
- ROSCIONI, GIAN CARLO, *La disarmonia prestabilita*, Torino, Einaudi, 1969. (Citato a p. 318.)
- SAMEK LUDOVICI, SERGIO e ITALO CALVINO, *Tarots. Le jeu de cartes Visconti de Bergame et New York*, trad. da JEAN THIBAudeau e NINO FRANK, Milano/Paris, Franco Maria Ricci, 1974. (Citato a p. 315.)
- SAVIO, DAVIDE, *La carta del Mondo. Italo Calvino nel «Castello dei destini incrociati»*, Pisa, ETS, 2015. (Citato a p. 317.)
- VICARI, GIAMBATTISTA, *Lacerare i contenitori letterari. Il «saggio»*, in «Il caffè letterario e satirico», XVI/5-6 (1969-1970), pp. 106-109. (Citato a p. 319.)
- Tre lettere di Italo Calvino a Paolo Fabbri*, in «Il Verri», LIX/54 (2014), a cura di PAOLO ZUBLENA, pp. 94-102. (Citato a p. 315.)

### PAROLE CHIAVE

*Il castello dei destini incrociati*; *Una pietra sopra*; saggismo; anni Sessanta; editoria; romanzo sperimentale; semiotica; Robert Musil; Giambattista Vicari

### NOTIZIE DELL'AUTORE

Davide Savio (1985) è assegnista e docente a contratto di Letteratura italiana contemporanea all'Università Cattolica di Milano. Ha all'attivo le monografie *La carta del Mondo. Italo Calvino nel «Castello dei destini incrociati»* (ETS 2015) e *Il carnevale dei morti. Sconciature e danze macabre nella narrativa di Luigi Pirandello* (Interlinea 2013). Con Giuseppe Langella ha curato l'edizione nazionale dell'*Umorismo* di Pirandello (Oscar Mondadori 2019) e sta ultimando quella di *Arte e scienza*. È custode del Fondo Giampiero Neri, conservato nell'Archivio della letteratura cattolica e degli scrittori in ricerca, presso il Centro di ricerca "Letteratura e cultura dell'Italia unita": tra le cose dedicate al poeta comasco ha curato il volume «*Una macchina per pensare*». *Giampiero Neri prima e dopo «Teatro naturale»* (Interlinea 2018) e l'auto-antologia *Non ci saremmo più rivisti* (Interlinea 2018).

Davide.Savio@unicatt.it

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

DAVIDE SAVIO, *Italo Calvino tra saggismo e «silenzio» della narrativa. Il caso della Nota al Castello dei destini incrociati (1973)*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XII (2019), pp. 309-324.

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

## LA POESIA IN PROSA NEL MODERNISMO ITALIANO

CLAUDIA CROCCO – *Università di Trento*

Lo scopo di questo articolo è mettere in rilievo gli elementi di modernità nell'opera di cinque autori italiani di poesia in prosa, nati negli anni ottanta dell'Ottocento e attivi negli anni dieci del Novecento: Camillo Sbarbaro, Dino Campana, Giovanni Boine, Piero Jahier, Scipio Slataper. L'articolo ripercorre la bibliografia critica di questi autori, quindi mostra le caratteristiche innovative delle loro opere. La poesia in prosa viene presentata come una delle strategie attraverso le quali è stata espressa la crisi della referenzialità dell'arte, delle certezze religiose e dell'idea unitaria dell'anima umana che ha caratterizzato il modernismo.

The purpose of this article is to highlight the modernity of five Italian authors of prose poetry who were born in the '80s of the Nineteenth century and wrote their masterpieces in the 10s of the Twentieth century: Camillo Sbarbaro, Dino Campana, Giovanni Boine, Piero Jahier, Scipio Slataper. The article traces the critical bibliography of these authors, then shows the innovative features of their works. Prose poetry is presented as one of the strategies through which the epistemological crisis that characterized modernism has been expressed. Sbarbaro, Campana, Boine, Jahier and Slataper sense the cultural crisis of the late nineteenth-early twentieth century, and translate it into a renewal of the forms through which literature can represent human consciousness.

## I MODERNISMO E MODERNITÀ ITALIANA

All'inizio del Ventesimo secolo la poesia in prosa italiana passa da una condizione di eccezionalità, nella quale spesso è il risultato dell'imitazione di un modello straniero (soprattutto francese), a quella di una risorsa e possibilità estetica nuova. Ciò non accade per caso, bensì per la coincidenza di altri fenomeni: la crisi del repertorio metrico tradizionale, che dà avvio alla sperimentazione del verso libero; l'emancipazione dalla *poetic diction*, cioè dalla grammatica codificata della lingua letteraria, separata da quella d'uso comune;<sup>1</sup> l'idea della modernità come «terremoto psichico»,<sup>2</sup> nella quale si sfalda l'integrità del soggetto gnoseologico e linguistico, il quale vive uno scollamento fra reale e ideale, fra unità e molteplice. Parallelamente, il racconto della vita interiore diventa sempre più importante all'interno del romanzo, tanto da incidere su trama e struttura delle opere, che si allontanano dal realismo ottocentesco.<sup>3</sup>

Questi ultimi due fenomeni si verificano in risposta a un cambiamento che riguarda il modo di concepire il sapere, il rapporto tra l'individuo e l'esperienza, la percezione di se stessi, al quale è stato dato il nome di modernismo. In queste pagine il modernismo verrà considerato una categoria storiografica, non una poetica, e un fenomeno che riguarda la storia della cultura, e di riflesso quella letteraria.<sup>4</sup> In Italia si è iniziato a parlare di moder-

1 Per il concetto di *poetic diction* cfr. GUIDO MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005, pp. 130-132 e RAFFAELE DONNARUMMA, *La poesia*, in *Il modernismo italiano*, a cura di MASSIMILIANO TORTORA, Roma, Carocci, 2018, pp. 65-90, p. 86.

2 Cfr. CLAUDIO MAGRIS, *Grande stile e totalità*, in *L'anello di Clarisse*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 6-7.

3 Cfr. GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 292-352, e RAFFAELE DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di ROMANO LUPERINI e MASSIMILIANO TORTORA, Napoli, Liguori, 2012, pp. 13-38.

4 A questo proposito, sembra condivisibile la recente ipotesi storiografica di Pellini: «[...] mi pare più produttivo considerare il modernismo, nella *longue durée* della storia letteraria, non come un movimento primono-

nismo soltanto negli anni Novanta del Novecento, dunque piuttosto in ritardo rispetto a quanto avvenuto nel dibattito critico angloamericano e in quello di altre letterature occidentali. La proposta critica di una letteratura modernista italiana, comunque, ha trovato più spazio e un'accoglienza più favorevole rispetto a quella della poesia in prosa italiana; a partire dalla raccolta di saggi *Italian Modernism*,<sup>5</sup> le mappature generali del modernismo sono state accompagnate da saggi analitici. Libri e articoli sulla poesia in prosa, invece, sono quasi del tutto assenti fino a metà anni duemila; nonostante siano aumentati nel decennio successivo, i tentativi di ricostruzione generale e su lungo periodo sono ancora pochi.<sup>6</sup>

Gli effetti del nuovo sistema di coordinate culturali si fanno sentire, prima che nel romanzo, nel dibattito filosofico italiano e sulle riviste. Cercheremo di mostrare che il modernismo, in Italia, prende forma anche attraverso testi in prosa, pubblicati principalmente su periodici, che sfuggono sia al genere della narrativa sia a quello della saggistica, e vengono accolti in quanto poesia. Se ne servono in molti, tra i quali: Aleramo, Boine, Campana, Cardarelli, Cecchi, Gatto, Grande, Jahier, Onofri, Novaro, Papini, Rebora, Sbarbaro, Slataper, Soffici, Stuparich. Come è facile immaginare, gli autori appena nominati non scrivono seguendo una poetica comune ed ottengono risultati eterogenei. Queste pagine sono dedicate a Giovanni Boine, Dino Campana, Piero Jahier, Camillo Sbarbaro e Scipio Slataper. Sono nomi conosciuti alla critica modernista;<sup>7</sup> tuttavia le

---

vecentesco, ma come la somma delle diverse (e in alcuni casi anche contraddittorie) risposte che le letterature occidentali hanno dato ai problemi posti dalla modernità» (PIERLUIGI PELLINI, *Realismo e sperimentalismo*, in *Il modernismo italiano*, a cura di MASSIMILIANO TORTORA, Roma, Carocci, 2018, pp. 133-153, p. 135). Cfr. anche Levenson: «In the view offered here, the emergence of Modernism was not just the result of provoking artifacts and not just a succession of individual careers. Neither a collection of forms and styles nor an array of geniuses, Modernism was a heterogeneous episode in the history of culture» (MICHAEL LEVENSON, *Modernism*, London, Yale University Press, 2011, p. 8). Le possibili accezioni del modernismo nella critica letteraria sono ricapitolate in LUCA SOMIGLI, *Modernismo italiano e modernismo globale. Appunti per un dibattito in progress*, in «Narrativa», 35-36 (2003-2004), pp. 65-75, p. 73.

- 5 LUCA SOMIGLI e MARIO MORONI, *Italian Modernism. Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde*, Toronto, University of Toronto, 2004. La bibliografia critica sul modernismo in Italia è ormai molto ampia, e vi sono correnti di pensiero diverse al suo interno; ripercorrerla del tutto esula dagli intenti di questo articolo. I principali riferimenti critici delle pagine che seguono saranno citati in nota; per una rassegna più ampia sulla bibliografia del modernismo in Italia, cfr. MASSIMILIANO TORTORA (a cura di), *Il modernismo italiano*, Roma, Carocci, 2018.
- 6 Si ricordano PAOLO GIOVANNETTI, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Novara, Interlinea, 2008, ANDREA INGLESE, *Poesia in prosa e arti poetiche. Una ricognizione in terra di Francia (I)*, in «Nazione Indiana» (31 marzo 2010), <https://www.nazioneindiana.com/2010/03/31/poesia-in-prosa-e-arti-poetiche-una-ricognizione-in-terra-di-francia/>, CLAUDIA CROCCO, *La poesia senza verso. La poesia in prosa in Italia*, tesi di dott., Trento, Università di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2017, e *Dopo la prosa. Poesia e prosa nelle scritture contemporanee*, numero monografico della rivista «L'Ulisse», 2011, <http://www.lietocolle.com/2014/02/lulisse-n-13-dopo-la-prosa-poesia-e-prosa-nelle-scritture-contemporanee/>.
- 7 Boine (per *Il Peccato*), Sbarbaro (sia per *Pianissimo* sia per *Trucioli*), Campana e Slataper sono citati negli studi di Donnarumma (Cfr. DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, cit. e DONNARUMMA, *La poesia*, cit. Campana e Sbarbaro sono citati già in RAFFAELE DONNARUMMA, *Gadda Modernista*, Pisa, Edizioni ETS, 2006, p. 10). Slataper, Jahier, Boine sono presenti nella recente analisi di Cangiano (MIMMO CANGIANO, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura. 1903-1922*, Macerata,

loro opere non sono state analizzate in dettaglio, né hanno avuto altrove lo stesso approfondimento riservato a scrittori modernisti ormai riconosciuti, come Gadda, Svevo, Pirandello, Tozzi o Montale. Nelle pagine che seguono le opere di Boine, Jahier e Slataper (ma anche di Campana e Sbarbaro, non considerati da Cangiano) verranno trattate da un punto di vista letterario, per mostrare il modo in cui riflettono problemi tipici del modernismo italiano ed europeo.

### 1.1 UN'ESCLUSIONE INEVITABILE

Le prime origini della pittura cubista insomma, cadono suppergiù negli stessi anni, i primi di questo secolo, in cui il fisico Planck formula la teoria dei *quanta*, Einstein trasformando l'equazione di Michelson-Morley scrive le equazioni della relatività e Freud porta la psicologia del profondo a quella tappa decisiva che è rappresentata dal libro sull'interpretazione dei sogni. Sono altrettanti avvenimenti che sfaccettano e significano, nei loro campi diversi e rispettivi, quello che lo stesso Haftmann chiama un nuovo sistema di coordinate dell'uomo nel mondo, una nuova percezione che l'uomo ha della struttura e quindi un nuovo sentimento e giudizio del mondo, e del proprio essere ed esserci nel mondo. E senza dubbio, nella misura in cui si è davvero stabilito un nuovo sistema di coordinate, se ne debbono riscontrare gli effetti anche in letteratura, e tanto più nel romanzo.<sup>8</sup>

Gli studi sul modernismo italiano, malgrado alcuni interventi specifici sulla poesia,<sup>9</sup> hanno riguardato soprattutto il romanzo.<sup>10</sup> In parte ciò si deve all'origine del dibattito: in Italia si comincia a parlare di modernismo per distinguere una parte della narrativa verista da quella di altri autori di fine Ottocento (a partire da D'Annunzio e Fogazzaro) e per strapparla alla categoria di decadentismo. Successivamente, anche in seguito a una ripresa degli studi di Debenedetti, l'orizzonte temporale del discorso si è spostato più avanti, concentrandosi sul secondo e sul terzo decennio del ventesimo secolo, in particolar modo sulla narrativa di Svevo, Tozzi, Gadda. L'attenzione al romanzo può essere considerata il primo motivo – per quanto indiretto – dell'esclusione di Boine, Campana,

Quodlibet, 2018). Cangiano fa una storia delle ideologie moderniste, ne ricostruisce le origini, l'evoluzione, i punti di contatto con le correnti filosofiche europee dello stesso periodo. *La nascita del modernismo in Italia* è «un volume dedicato alla storia degli intellettuali italiani [...], dedicato al formarsi di quel dibattito culturale all'interno del quale i temi modernisti fecero la loro apparizione e si socializzarono» (*ivi*, p. 19). Una operazione di questo tipo era necessaria – in un certo senso, è stata propedeutica a questo lavoro – ma necessita di essere integrata.

8 GIACOMO DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 2006, pp. 34-35.

9 Cfr. SOMIGLI e MORONI, *Italian Modernism. Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde*, cit., ROMANO LUPERINI, *Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, in «Allegoria», 63 (gennaio-giugno 2011), pp. 92-100, ALBERTO COMPARINI, *Sbarbaro e la rappresentazione negativa della Grande guerra. Per una lettura modernista dei trucioli di guerra (1917-1919)*, in «Annali di italianistica», CCCXXXIII (2015), pp. 169-186, DONNARUMMA, *La poesia*, cit.

10 «E se sarebbe difficile sostenere che esiste unanimità di vedute sui contorni del modernismo italiano [...] ci pare altresì innegabile che si sia stabilito in sede critica un consenso diffuso su quello che potremmo chiamare se non un canone almeno una sorta di “zoccolo duro” del modernismo italiano, fondato sul genere romanzo e sulla triade Pirandello-Tozzi-Svevo» (LUCA SOMIGLI e ELEONORA CONTE, *Introduzione. Sondaggi modernisti*, in *Oltre il canone: problemi, autori, opere del modernismo italiano*, a cura di LUCA SOMIGLI e ELEONORA CONTE, Perugia, Morlacchi, 2018, pp. 9-18, p. 10).

Jahier, Sbarbaro e Slataper dalle ricostruzioni della critica modernista. Nei libri di Svevo, Gadda, ecc. permane una intenzione narrativa innegabile: per loro esiste ancora la forma-romanzo. I nostri cinque autori riflettono la crisi della modernità in modo diverso: ad esempio rifiutando i generi tradizionali, ibridandoli, sperimentando forme poetiche in prosa che possano rendere conto di una conoscenza e di un mondo percepibili solo per frammenti. Non solo non scrivono romanzi – o, se lo fanno, decostruiscono del tutto la forma adoperata, come avviene nel caso di Boine e di Jahier –, ma si dichiarano anche apertamente ostili a questo genere letterario (lo vedremo nelle prossime pagine). Non a caso Debenedetti è molto critico verso gli scrittori vociani, ai quali imputa di avere ostacolato la nascita del romanzo in Italia, egemonizzando il campo letterario con forme di scrittura biografica e frammentaria – in una sola parola, antinarrativa. Un altro motivo della involontaria esclusione dagli studi modernisti è il risvolto ideologico delle loro opere. Poeti come Jahier, Slataper, Boine, che animano le riviste letterarie e il dibattito intellettuale di inizio Novecento, non riescono a dare un risvolto concreto alla propria vocazione rivoluzionaria, sia culturale sia sociale. Sono i cosiddetti “moralisti”, i quali – scrive Luperini – «muovono da un ribellismo inquieto e convulso che, siccome non riesce a concretarsi storicamente, si ripiega in un volontarismo etico [...] e in un bisogno d’ordine, di disciplina, di tradizione sentito come necessario proprio per superare uno stato di protesta anarchica che finirebbe coll’essere socialmente sterile».<sup>11</sup> Il moralismo e la difficoltà a praticare un nuovo ruolo intellettuale all’interno della società, nonché le posizioni politiche spesso reazionarie (Boine) o populiste (Jahier), sono stati recepiti dalla critica come una forma di provincialismo tardo-ottocentesco, che si concilia male con la vocazione europea e dialettica del modernismo.<sup>12</sup>

11 ROMANO LUPERINI, *Il Novecento: apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1981, p. 197.

12 Cfr. ancora: «È lo stile di tutti questi scrittori, la maniera cioè con cui essi conoscono e rappresentano il reale, è lo stile della distruzione, dell’eversione anarchica, di una rottura che si esprime sotto la forma di una disponibilità sperimentale che si consuma nel frammento e nel ripudio di qualunque struttura narrativa: nessuno di loro riesce a costruire ideologicamente, anche se tutti ideologicamente vogliono concludere la parabola dei loro brevi romanzi o delle loro prose liriche o delle loro poesie. La frizione stile-ideologia (così clamorosa in Slataper e Boine, per esempio), l’aperta sfasatura fra il momento lirico anarchico e quello conclusivo ideologico esaltante l’ordine, il lavoro, la tradizione, costituisce una linea di ricerca che permette di cogliere le possibilità dinamiche [...]» (*ivi*, p. 76); «Il fatto è che la capacità di narrazione di Svevo o di Joyce e di Musil presuppone una matura consapevolezza, una sicurezza acquisita, un solido clima culturale e letterario alle spalle, una prospettiva di sguardo [...] Tutto questo mancava nell’Italia del primo ventennio del secolo, per il ritardo del suo stesso sviluppo industriale e per le conseguenze che esso determinò sul piano sovrastrutturale. L’esigenza di rivolta dei vociani non aveva dietro di sé la forza culturale del pensiero “negativo” tedesco (con qualche eccezione solo per il triestino Slataper e soprattutto per il goriziano Michelstaedter); nasceva da un disadattamento e da una disponibilità – sociale e culturale – che era priva di alternative e di soluzioni, che non fossero alternative e soluzioni borghesi» (ROMANO LUPERINI, *Letteratura e ideologia nel primo novecento italiano. Saggi e note sulla “Voce” e sui vociani*, Pisa, Pacini, 1973, p. 27). Cfr. anche UMBERTO CARPI, «La Voce». *Letteratura e primato degli intellettuali*, Bari, De Donato, 1975, p. 12. Alla base del discorso di Luperini e di Carpi c’è l’eredità del giudizio di Gramsci. Per la lettura gramsciana dei vociani, cfr. CANGIANO, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura. 1903-1922*, cit., pp. 414-417, 440-442.

## 1.2 LA POESIA IN PROSA MODERNISTA

Se sul piano politico ed ideologico i tentativi di rivoluzionare la società italiana invocati dai protagonisti della «Voce» sono velleitari, non si può dire altrettanto della sperimentazione letteraria. È stato mostrato come nei testi pubblicati sulla «Voce» sia presente non solo una disposizione all'infrazione della norma, ma anche l'esempio della "costituzione" di una nuova prassi di scrittura.<sup>13</sup> Sulla «Voce» si consolida la prima forma moderna di scrittura saggistica in Italia, in particolar modo grazie a Prezzolini, Salvemini, Amendola; ma la «Voce», la «Riviera ligure» e «Lacerba» sono anche le sedi delle prime poesie in prosa italiane.<sup>14</sup> Nonostante le molte differenze, Boine, Campana, Jahier, Sbarbaro e Slataper condividono una condizione di partenza: attraversano una crisi al tempo stesso epistemologica, estetica e morale, che li porta a una scrittura di tipo sperimentale. La nuova forma letteraria presenta alcuni punti di contatto con quella delle avanguardie, ma se ne distingue perché non ha bisogno di codificarsi in un manifesto né rinuncia alla possibilità della rappresentazione o alla presenza di un soggetto, per quanto indebolito e scisso, come vedremo nelle prossime pagine. D'altronde neanche l'etichetta di frammentismo – largamente usata dalla storiografia italiana per descrivere la tendenza alla scrittura breve, sia in prosa sia in versi (ma soprattutto in prosa) che caratterizza il periodo compreso fra l'ultimo decennio dell'Ottocento e i primi venti anni del Novecento –<sup>15</sup> è sufficiente a descrivere libri come i *Canti orfici*, *Il mio Carso*, *Trucioli*, *Ragazzo*, *Frantumi* o *La crisi degli olivi in Liguria*. La categoria di modernismo può contribuire a definire e a comprenderli meglio perché ha un carattere periodizzante, dunque li inserisce in un contesto europeo di opere che, rispondendo alla stessa crisi epistemologica e culturale, affrontano temi simili; inoltre permette di comprenderne il rapporto ambiguo sia con la tradizione letteraria sia con la principale avanguardia dell'epoca, il futurismo. I vantaggi, però, sono tali soltanto se si accetta di considerare questi libri all'interno di una tradizione diversa sia rispetto a quella del romanzo sia rispetto a quella della restante poesia modernista, ovvero quella della poesia in prosa.

La tradizione più autorevole di studi sulla poesia in prosa è quella francese; ma già da metà Novecento in poi la critica anglo-americana si è dimostrata altrettanto vivace. Nel suo *A Tradition of Subversion. The prose poem in English from Wilde to Ashbery*, ad esempio, Murphy ricorda i modi in cui è stata definita la poesia in prosa dall'Ottocento a oggi: «the osmazome of literature, the essential oil of art» (Huysmans); «an

13 Cfr. ANNA NOZZOLI, *Forme e generi delle scritture vociane*, in *La Voce. 1908-2008. Atti del convegno nazionale di studi dedicato al centenario della rivista «La Voce»*, Firenze, 5-6 dicembre 2008, a cura di SANDRO MORLACCHI, Perugia 2011, pp. 497-509.

14 A proposito della cronologia della poesia in prosa in Italia, e del ruolo delle riviste, cfr. CROCCO, *La poesia senza verso. La poesia in prosa in Italia*, cit., pp. 10-14, 23-32.

15 A proposito del dibattito sul frammento, cfr. PIETER DE MEIJER, *La prosa narrativa moderna*, in *Letteratura italiana. Le forme del testo. II. La prosa*, a cura di ALBERTO ASOR ROSA, Torino, Einaudi, 1984, ANDREA BOCELLI, *Il frammentismo*, in *Novecento. I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1979, pp. 1241-1247, ORESTE MACRÌ, *Poetica del frammentismo e genere del frammento*, in «L'albero», 67 (giugno 1982), pp. 125-129, DONATO VALLI, *Vita e morte del frammento in Italia*, Lecce, Milella, 1980, DONATO VALLI, *Chiarimenti sul genere del Frammento*, in «L'albero», 67 (giugno 1982), pp. 130-132, DONATO VALLI, *Dal frammento alla prosa d'arte con alcuni sondaggi sulla prosa di poeti*, Lecce, Pensa Multimedia, 2001, CROCCO, *La poesia senza verso. La poesia in prosa in Italia*, cit., pp. 109-110.

Icarian art» (Suzanne Bernard); «the literary genre with an oxymoron for a name (Michael Riffaterre)»; «absolute counter-discourse» (Terdiman); «a genre that does not want to be itself» (Monroe);<sup>16</sup> e si potrebbe aggiungere la definizione di «poligenere» data, in Italia, da Valli.<sup>17</sup> Queste definizioni alludono a un aspetto paradossale e quasi amorfo del testo poetico in prosa. La poesia in prosa, in effetti, è una forma della crisi, costitutivamente legata a fenomeni di sperimentazione formale, che non si sviluppa allo stesso modo in tutte le letterature nazionali; e non è un'esclusiva avanguardista. È stato notato che assume una autonomia estetica rispetto alla poesia in versi nei periodi di ridefinizione dei generi letterari; infatti è stata una delle forme usate per esprimere la crisi della referenzialità dell'arte, delle certezze religiose e dell'idea unitaria dell'anima umana che ha caratterizzato il modernismo.<sup>18</sup> Se la poesia italiana contemporanea inizia con l'attraversamento di D'Annunzio, Pascoli e Carducci, la poesia in prosa è una delle strategie moderniste che ne sono risultate.

## 2 SENZA GENERE

### 2.1 CONTRO IL ROMANZO

La poesia in prosa in Italia diventa un genere letterario ed inizia a essere usata con consapevolezza delle sue potenzialità estetiche in un momento, l'inizio del Novecento, in cui la narrazione romanzesca è molto debole. Debenedetti, come già accennato, ritiene che l'evoluzione tardiva in Italia di un romanzo moderno, all'altezza dei contemporanei esempi europei di Proust, Joyce, Mann, Kafka (ovvero, come si dirà in seguito, un romanzo modernista), sia stata causata dalla scrittura di *koiné* che si diffonde grazie alla «Voce».

[...] se un romanzo doveva nascere da quella generazione di scrittori e da quelle che immediatamente le seguirono, era necessario veramente di reinventare il romanzo in Italia o, quanto meno, di riscoprire il genere romanzo, riconoscendogli al tempo stesso la possibilità di essere buona letteratura, alta letteratura in base ai canoni allora ritenuti indispensabili affinché la letteratura fosse davvero buona letteratura. Perché fu necessaria questa operazione? Proprio perché il gruppo della *Voce* e poi quello della *Ronda*, di fronte al genere romanzo, come allora era praticato

16 MARGUERITE MURPHY, *A Tradition of Subversion: The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1992, p. 8.

17 VALLI, *Vita e morte del frammento in Italia*, cit., p. 86.

18 È molto difficile sintetizzare in una frase le caratteristiche del modernismo – concepito come fenomeno artistico e letterario che si verifica in risposta a un cambiamento culturale – senza banalizzarle. Quelle appena elencate non pretendono di esaurire l'argomento, ma sono centrali per gli autori considerati in questa sede, come emergerà dalle pagine successive. Per una discussione più dettagliata di temi e caratteristiche del modernismo, cfr. PERICLES LEWIS, *The Cambridge Introduction to Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, LEVENSON, *Modernism*, cit., DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, cit., MADDALENA GRAZIANO, *I temi*, in *Il modernismo italiano*, a cura di MASSIMILIANO TORTORA, Roma, Carocci, 2018, pp. 113-130, CANGIANO, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura. 1903-1922*, cit., TORTORA, *Il modernismo italiano*, cit.

in Italia, si mostrarono per lo più indifferenti, agnostici, quando non addirittura ostili.<sup>19</sup>

Gli obiettivi polemici di Debenedetti<sup>20</sup> sono, in particolare, Giuseppe De Robertis, Renato Serra, Ardengo Soffici, Giovanni Boine, Scipio Slataper. A proposito di Boine, parla di «arte scontenta», riferendosi soprattutto ai proclami di *Un ignoto*. Apriamo lo scritto di Boine, e consideriamone alcuni passaggi che riguardano più esplicitamente il romanzo:

Dico che ad esempio un romanzo è, gonfialo finché vuoi, un racconto, ed un racconto è un idillio; e dico che il romanzo ci costringe a rappresentare e a vedere il nostro mondo a idilli. È questo, appunto, che mi ripugna: il veder pezzo per pezzo, ad idilli il mondo, a quadratini, a disegni ordinati; il vederlo come un uomo colto e pieno né lo vede né lo sente.

Il mondo non è una successione ordinata di cose, di pensieri, di oggetti, di azioni con conclusioni finali; successione nello spazio e nel tempo sulla rotaia di un sillogismo più o meno logico, più o meno scimmia della logica-vita; successione di sillogismi-soriti azionati di cose e colori. Il mio mondo è il Mondo, con cento milioni di azioni e di cose simultaneamente presenti, con cento miliardi di variissime [sic] vite armonicamente viventi e presenti.<sup>21</sup>

Boine non è solo agnostico, ma in effetti ostile al romanzo, innanzitutto poiché gli appare come una struttura fissa, che scompone la realtà in pezzi stilizzati. È più facile comprendere Boine se si considera, come lo stesso Debenedetti fa nelle pagine successive del saggio, che aveva in mente il romanzo naturalista dell'Ottocento italiano e francese. Il romanzo naturalista è accusato di schematizzare la realtà, riconducendola a una macchina sociale. Inoltre Boine contesta il dispositivo della trama:

E pare meritare sforzo di creazione il trarre da tutto ciò, il costruire [sic] con tutto ciò, che è vivo al modo amorfo delle cose impalpabili, vivo come sentimento e pensiero, trarne un uomo che sulla scena si muova. Ed io dico che questa è artificialità e mi ripugna. Dico che la vita non mi si presenta dentro sotto forma di persone e di racconto intrecciato di persone in azione, come breve azionato gioco di diverse persone simboli vivi, gioco alterno e concluso come di simboliche note in una musicale combinazione innanzi a me definita.<sup>22</sup>

La trama gli sembra una sovrastruttura imposta alla vita,<sup>23</sup> «sotto forma di persone e di racconto intrecciato di persone in azione». L'unica realtà che per Boine conta è quella interiore; le cose esistono nel momento in cui le si percepisce, dunque possono

19 DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, cit., pp. 18-19.

20 Sulla polemica di Debenedetti contro i vociani, cfr. anche ANDREA CORTELLESA, *Il «momento» autobiografico. La tensione all'autobiografismo nelle poetiche dei vociani*, in *Scrivere la propria vita. L'autobiografia come problema critico e teorico*, a cura di RINO CAPUTO e MATTEO MONACO, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 191-244, pp. 227-229.

21 GIOVANNI BOINE, *Il peccato e le altre opere*, a cura di GIANCARLO VIGORELL, Parma, Guanda, 1971, p. 473.

22 *Ivi*, p. 477.

23 Sulla svalutazione delle trame da parte dei modernisti italiani, cfr. DONNARUMMA, *Tracciato del modernismo italiano*, cit., pp. 27-32.

essere rappresentate solo intrecciate ai pensieri. Rappresentare la realtà attraverso azioni, personaggi e trame vorrebbe dire celare il proprio *élan vital*. «La complessità libera e nuova dello spirito nuovo dovrà dunque crearsi la libertà delle forme», conclude Boine. L'ultima accusa rivolta al romanzo è quella di essere adatto solo a raccontare l'amore; e l'amore è un argomento inferiore, non solo per Boine, ma nella gerarchia estetica condivisa a inizio Novecento dai letterati italiani:

La brevità dell'orizzonte poetico ha creata la soffocata brevità delle forme dell'arte. Orizzonte da idillio; stucchevole mondo di amori e di donne con un po' di solletico artistico. Volta e rivolta siamo lì: problemi di estetica problemi di vita, problemi vari d'idee non hanno in arte espressione che intrugliati d'amore. Amore quieto, amore languido, amore esasperato ed eroico: storie di amori di donne e di uomini, cominciati, intrecciati, finiti, così e così combinati e conclusi. Psicologia di un uomo in amore, psicologia di una donna in amore; amore amaro, amore trionfante, amore tragico, amore osceno veristicamente descritto, garbugli di amore per tutto. Brevità di orizzonte. Il vecchio romanzo di cavalleria ha segnato degli atavici solchi nelle carnali radici della nostra facoltà creatrice. Qualcosa come una interiore costrizione meccanica obbliga oggi un uomo che voglia esprimersi e dire, allo schema del romanzo antico di millenni, (romanzo come nell'opera vecchia col duetto e il coretto, con che so io, la parte obbligata); allo schema della narrazione ordinata in terza persona.<sup>24</sup>

I romanzi d'amore sono considerati da Boine adatti solo al pubblico femminile<sup>25</sup> e alle scrittrici: quest'idea ricorre anche in molte delle sue recensioni.<sup>26</sup> Accuse simili a queste si trovano, negli stessi anni, nelle opere di Papini e di Soffici. Anche in uno dei *Trucioli*, Sbarbaro scrive: «potessi almeno piangere come la zitella sul romanzo sentimentale!».<sup>27</sup> Il luogo comune che vuole il romanzo un genere minore, dunque adatto alle donne, durerà ancora a lungo in Italia. In questi anni, inoltre, è di moda la lettura di *Sesso e carattere*. L'opera di Weininger alimenta l'idea che la letteratura autentica sia quella maschile, tanto che il suo opposto, ovvero quella scritta da donne, diventa sinonimo di opera inferiore. «Letteratura femminile» è un insulto che può essere indirizzato anche agli uomini.<sup>28</sup> Se ne serve in questo modo Campana, riferendosi sarcasticamente a Claudel:

24 BOINE, *Il peccato e le altre opere*, cit., p. 477.

25 «Un altro *topos* della sociologia letteraria lega lo sviluppo del romanzo alla presenza di un pubblico femminile. Come si sa, a lungo il romanzo è stato associato alle donne. Nei dibattiti letterari d'Ancien Régime l'abbinamento è così diffuso da diventare proverbiale. Alla base c'è un dato di realtà: una parte considerevole dei testi che sono finiti nel genere del romanzo [...] è stata scritta, realmente o nominalmente, per le lettrici. Anche in questo caso, ciò che conta è l'analoga di posizione nello spazio sociale: il pubblico femminile ignorava o tendeva a ignorare la tradizione letteraria e viveva relegato nell'ambito esistenziale che il nuovo genere esplorava: la vita privata». cfr. MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit., p. 177.

26 Cfr. ad esempio la recensione a Liana (Emilia Ascoli), *Favole moderne*, Torino, Lattes, 1914: «Questa signorina volendo scrivere assolutamente, poteva come tante altre far sonetti e tessere romanzi» (GIOVANNI BOINE, *Il Peccato, Plausi e botte, Frantumì, Altri scritti*, a cura di DAVIDE PUCCINI, Milano, Garzanti, 1983, p. 172).

27 CAMILLO SBARBARO, *Trucioli (1920)*, Milano, Scheiwiller, 1990, p. 274.

28 Cfr. al riguardo ANNA NOZZOLI, *La «Voce» e le donne*, in *Voci d'un secolo. Da D'Annunzio a Cristina Campo*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 97-116.

Il sapore dolciastro della letteratura femminile? Ma oggi è assai peggio: la femminilità idealista di se stessa, la democrazia evangelica morfinomane ecc., come i poeti dell'alta società. Claudel vi disprezzo. (Potete chiedere il mio indirizzo al giornale).<sup>29</sup>

## 2.2 L'AUTOBIOGRAFIA

Le riflessioni di poetica nelle quali gli autori definiscono il proprio stile e tentano di legittimarlo avvengono parallelamente alla loro polemica non solo verso la scrittura in versi tradizionale (che è tipica anche dei versoliberisti e dei futuristi), ma anche contro la tradizione del romanzo. Debenedetti ha ragione, dunque? Non esattamente: ha ragione nel constatare l'agnosticismo e l'ostilità della generazione di Boine, Serra e Soffici al romanzo; non ne riconosce le ragioni più generali né la presenza di una nuova forma letteraria. In un saggio degli anni Ottanta, Stara mette in relazione la critica al romanzo dei letterati italiani degli anni Dieci con una crisi del «patto romanzesco» che ha le sue radici profonde nella perdita della capacità di trasmettere l'esperienza della quale parla già Benjamin<sup>30</sup> nel saggio su Leskov:

L'impossibilità di inventare storie diventa il carattere distintivo del romanzo moderno, che lo allontana dalle sue origini e da quei generi, fiaba, leggenda o novella, tradizionalmente ad esso vicini nel fare ricorso alle fonti del fantastico e dell'immaginario. Il romanziere non può più disporre di uno «scrivibile» contemporaneo, come di un territorio esteso e ricco cui poter attingere liberamente per modellare le proprie storie; è scissa quella speciale internità che lo legava alla «comunità degli ascoltatori», sul cui fondamento trovava forza per rinnovarsi il «pacte romanesque». [...]

Prima ancora che essere una scelta, questa riduzione ha l'aspetto di una necessità inconscia, per la quale il perseguimento di un'attività marginale e quasi sottratta ad ogni esplicito consenso, non può che riferirsi ai dati di quell'esperienza privata da cui essa trae origine. Il romanziere «solitario, silenzioso» di cui parla Benjamin, è l'immagine deformata del narratore divenuto ormai estraneo alla comunità in cui vive, che non ha più, alle sue spalle, un retroterra di conoscenze condiviso e comunicabile, ma solo l'irriducibilità della sua storia personale. Si intendono allora la «paura del narratore» e la «fuga del racconto» rinvenute da Debenedetti nell'atteggiarsi esperienziale vociano che presiede all'attività narrativa. Prima ancora che riscontri oggettivi di un'incapacità, sono fenomeni iscritti nella percezione di un mutamento che ha voltato le spalle ad ogni traducibilità immediata di esperienze personali in forme concrete e disponibili.<sup>31</sup>

In questa prospettiva, la tendenza all'autobiografia viene considerata una conseguenza della perdita di credibilità della figura del romanziere e dell'esautoramento della autorità romanzesca. Anche autori che non si schierano esplicitamente contro il romanzo

<sup>29</sup> DINO CAMPANA, *Opere e contributi*, a cura di ENRICO FALQUI, Firenze, Vallecchi, 1973, p. 441.

<sup>30</sup> WALTER BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus novus*, a cura di RENATO SOLMI, Torino, Einaudi, 1995, pp. 247-274.

<sup>31</sup> ARRIGO STARA, *Autobiografia e romanzo*, in «Rassegna della letteratura italiana», 89 (1985), pp. 128-141, pp. 133-134.

contribuiscono alla sua crisi attraverso l'elogio dell'autobiografia e del diario, considerati più adatti alla rappresentazione della propria anima o del proprio rapporto con la realtà. Così si legge in una lettera di Slataper a Soffici:

[...] l'arte ha una universalità differente dalla filosofia ma non minore. Ed è l'universale nell'individuale. [...] Conseguenza di questa premessa è la valutazione lirica, nostra della vita. È la fede nell'attimo, perché in ogni attimo c'è l'eternità. Senza questa persuasione nessuno di noi potrebbe amare la quotidianità come noi l'amiamo. Noi faremo qualche cosa: e siccome ogni periodo concretizza in uno speciale, predominante genere d'arte la sua visione interiore, il nostro genere sarà probabilmente il diario.<sup>32</sup>

È molto interessante anche il punto di vista di Jahier:

Ripercorrere la mia propria vita in una forma che non avevo stabilito affatto *a priori* [...], ma ripercorrerla [...] a tappe di intensità, facendoci giocare tutti gli elementi – la povertà della famiglia, la morte tragica del padre, il paese eccezionale, il paese riformato, nel cuore della montagna – facendoli giocare in modo da comporre un insieme che fosse come un poema, qualche cosa come un poema. E quindi mi veniva naturale di non fare distinzione tra quello che scrivevo così intensamente per scorci, in una prosa che era già prosa lirica, che era già una poesia insomma, e quello che mi veniva invece sotto forma di versi, che a volte sboccava nel verso naturalmente. Quello parve a me, quando raccolsi *Ragazzo*, in fondo una gran novità e dubitavo che potesse essere compresa.<sup>33</sup>

Il secondo motivo alla base della fortuna delle forme autobiografiche in questo primo scorcio di secolo è che, come spiega Stara, «l'autobiografia in prosa è una forma ancora scarsamente utilizzata e quindi non tradizionale nelle lettere italiane».<sup>34</sup> Per questo si presta più facilmente alla sperimentazione formale che gli autori modernisti, desiderosi di contrapporsi alla tradizione, avvertono come necessaria.

A una conclusione simile giunge anche Cortellessa, per il quale l'autobiografia fa da elemento identificatore della *koiné* vociana, tanto da poter parlare di un nuovo «patto fantasmatico»:<sup>35</sup>

Si può dunque in definitiva ritenere che sia stata la ricerca di Boine lo sforzo più conseguente che la generazione «vociana» abbia compiuto, nei suoi anni ruggeri, per fuoriuscire dalla tradizione naturalista senza disperdersi nell'informale delle «parole in libertà» e dell'«immaginazione senza fili» settato dai futuristi. Sono proprio certi sottilissimi e aerei «fili», anzi, che tengono insieme [...] i migliori testi di quella grande stagione sperimentale. Giudicarli solo e unicamente

<sup>32</sup> SCIPIO SLATAPER, *Epistolario*, a cura di GIANI STUPARICH, Milano, Mondadori, 1950, pp. 268-269.

<sup>33</sup> *Ricordo di Piero Jahier*, tre trasmissioni radiofoniche a cura di Franco Antonicelli, messe in onda dalla RAI nel febbraio-marzo 1967 (ma le interviste risalgono agli anni 1954-56), cit. in PAOLO BRIGANTI, *Piero Jahier*, Firenze, La Nuova Italia, 1976, p. 2.

<sup>34</sup> STARA, *Autobiografia e romanzo*, cit., p. 134.

<sup>35</sup> Cfr. CORTELLESA, *Il «momento» autobiografico. La tensione all'autobiografismo nelle poetiche dei vociani*, cit., p. 192.

nell'ottica *a posteriori* della «rinascita del romanzo» [...] è un volerli costringere entro misure per le quali non erano nati, non erano stati pensati.<sup>36</sup>

Anche se una certa parte della critica la considera una categoria estetica o addirittura solo una funzione della lettura, potenzialmente presente, in varia misura, in tutti i testi, oggi si tende a considerare l'autobiografia un genere vero e proprio, definibile in base a criteri formali, per quanto non fissi.<sup>37</sup> Eppure l'autobiografia si serve delle stesse strutture e tecniche narrative del romanzo; parte dal medesimo impulso al racconto della vita di un individuo, in opposizione a generi più tradizionali (come la biografia) nei quali il racconto rimandava a un sistema di valori trascendenti e veniva rispettato il principio di divisione degli stili. Il romanzo e l'autobiografia moderna, d'altronde, raggiungono una stabilizzazione formale e un'autonomia estetica riconosciuta nello stesso periodo, fra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo. Nelle autobiografie, come nei romanzi, l'attenzione si trasferisce sul qui e ora, sulle vite particolari e sulla possibilità creatrice del racconto.<sup>38</sup>

Il confine tra autobiografia e romanzo è diventato sempre più problematico e sfilacciato negli ultimi decenni: oggi è possibile individuare svariate forme narrative intermedie fra il racconto di finzione, il resoconto della propria vita e quello della vita di persone reali (*autofiction*, *biofiction*, ecc).<sup>39</sup> Nonostante sia impossibile tracciare una linea di con-

<sup>36</sup> *Ivi*, pp. 243-244. L'articolo di Cortellessa (che dedica molte pagine a Boine, ma anche a Cecchi, Papini e Soffici) è importante anche per il concetto di «poetiche negative»: «Non troveremo, tra i vari documenti che passeremo in rassegna, semplici sfumature in un discorso sostanzialmente uniforme: quella autobiografica dei vociani è una poetica discorda e confusa anche perché svolta soprattutto in forma *negativa*. Sia che si trattasse di gusto della negazione, portato dal gusto epocale per il pensiero non sistematico, sia che fosse spia dell'attitudine distruttiva, propria dello spirito di ogni avanguardia [...] è un dato di fatto che la gran parte di queste dichiarazioni di poetica sono meno una rassegna di prese di posizione programmatiche che non un campionario di idiosincrasie. In sostanza, molti dei nostri autori si affannano più a dichiarare defunti romanzo, dramma, novella e altri generi «ibridi» (per dirla con Soffici), che non a proporre forme d'espressione alternative». (*ivi*, pp. 195-196).

<sup>37</sup> Cfr. FRANCO D'INTINO, *L'autobiografia moderna*, Roma, Carucci, 1989, p. 225.

<sup>38</sup> Per cronologia e storia del romanzo, si rimanda a MAZZONI, *Teoria del romanzo*, cit. Sull'autobiografia moderna, i punti di partenza della riflessione critica novecentesca sono JEAN STAROBINSKI, *Lo stile dell'autobiografia*, in *L'occhio vivente*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 204-216 e PHILIPPE LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986. Per una ricostruzione del dibattito si rimanda a D'INTINO, *L'autobiografia moderna*, cit., aggiornato ora in FRANCO D'INTINO, *Autobiografia*, in *Letteratura europea*, direzione di Pietro Boitani e Massimo Fusillo, Torino, UTET, 2014. Sullo stesso tema vedi anche WILLIAM SPENGLER, *The Forms of Autobiography: episodes in the history of a literary genre*, London, Yale University Press, 1980, PAOLO BRIGANTI, *La cerchia infuocata. Per una tipologia dell'autobiografia italiana del Novecento*, in «Annali di italianistica», IV (1986), pp. 189-221, ANDREA BATTISTINI, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, Il Mulino, 1990 e IVAN TASSI, *Specchi del possibile. Capitoli per un'autobiografia in Italia*, Bologna, Il Mulino, 2008.

<sup>39</sup> A questo proposito, cfr., fra gli altri, ANDREA CORTELLESA, *Generi "contigui" all'autobiografia. Bibliografia selezionata di studi*, in *Scrivere la propria vita. L'autobiografia come problema critico e teorico*, a cura di RINO CAPUTO e MATTEO MONACO, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 351-366, LORENZO MARCHESE, *L'io possibile. L'autofiction come forma paradossale del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014, MARCO MONGELLI, *Il reale in finzione. Ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, in «Ticentre. Teoria Testo Traduzione» (novembre 2015), GIANLUIGI SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2018, GENNARO SCHIANO, *Il romanzo autobiografico*, in *Il romanzo in Italia. II: L'Ottocento*, a cura di GIANCARLO ALFANO e FRANCESCO DE

fine fissa fra i due generi, negli ultimi decenni – parallelamente all'*exploit* di forme ibride – si sono susseguiti svariati tentativi critici di identificare le differenze fra autobiografia e racconto di finzione, nonché di indagare lo statuto finzionale dell'autobiografia. Possiamo temporaneamente affidarci a una distinzione che potrà apparire un po' lasca – in quanto non basata su caratteristiche intrinseche, stilistiche ed enunciative – ma che in realtà è utile a comprendere le scelte di poetica degli autori di poesia in prosa di inizio Novecento. Mi riferisco a quella tradizionale di Lejeune, che definisce l'autobiografia come «racconto retrospettivo in prosa che una persona reale fa della propria esistenza, quando mette l'accento sulla sua vita individuale, in particolare sulla storia della sua personalità» e che si basa su un «patto autobiografico»,<sup>40</sup> cioè un accordo indiretto fra autore e lettore, quindi un incrocio fra l'intenzione dell'autore e l'aspettativa di lettura e comprensione dei lettori. Il discrimine fra romanzo e autobiografia, dunque, è «se l'autore vuole che la sua opera sia letta come resoconto sincero di fatti accaduti oppure come elaborazione romanzesca di vicende personali, e se il pubblico comprende e raccoglie queste indicazioni di lettura».<sup>41</sup> La definizione di Lejeune è in sintonia con altre teorie che distinguono il diverso statuto della prima persona all'interno di autobiografie e romanzi.<sup>42</sup> Alla base di tutti questi approcci, infatti, c'è il riconoscimento di un diverso rapporto dei due generi letterari con la verità.

Con ciò non si vuole affermare che il romanzo sia opposto alla verità o al mondo dei fatti realmente accaduti, ma solo che la non referenzialità, la capacità di creare mondi immaginari chiusi e indipendenti, è un suo elemento distintivo,<sup>43</sup> e che questo ha costituito il principale motivo di distanza per gli autori di poesia in prosa del primo Novecento, più interessati a cercare una garanzia di verità – la quale, tuttavia, non può che essere individuale – per il proprio discorso letterario. Il racconto della propria vita in prima persona appare adatto a costituire la base di una nuova forma letteraria, innanzitutto in quanto più autentico rispetto al romanzo: il periodo fra Ottocento e Novecento, che possiamo considerare una sorta di *Jahrhundertwende* italiana, è quello in cui cambiano i modi di condividere e di rappresentare esperienze. Gli scrittori di poesia in prosa arrivano a una maturazione intellettuale negli anni dieci: la scoperta dell'interiorità, soprattutto attraverso le opere di Bergson, James e Nietzsche (ma anche, in modi diversi, Weininger e

CRISTOFARO, Roma, Carocci, 2018, pp. 489-500, RICCARDO CASTELLANA, *Finzioni biografiche: teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci, 2019.

40 Cfr. LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, cit., 12-59, in particolare pp. 48-50.

41 D'INTINO, *L'autobiografia moderna*, cit., p. 234.

42 Una delle più importanti (basata su un metodo critico molto diverso da quello di Lejeune) è quella di DORRIT COHN, *The Distinction of Fiction*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1999: «It now becomes clear that the referential nature of autobiography can only be theoretically secured by a shift of emphasis from its content to its speaker. For if the genre is defined by way of the reality of its speaking subject, then it remains no less real when the subject lies or fantasizes about his past than when he utters verifiable truths. [...] When autobiography is understood as a referential genre in the sense just defined, the principal criterion for differentiating between real and fictional self-narration jumps into view. It hinges quite simply on the ontological status of its speaker» (*ivi*, pp. 30-31).

43 La letteratura critica sullo statuto teorico del romanzo e della *fiction*, a partire dalla *Poetica* di Aristotele, è amplissima, ed esula dagli intenti di questo articolo. Una ricapitolazione efficace è in MONGELLI, *Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, cit.

Segantini, nonché la tradizione dell'autobiografia a partire da Agostino),<sup>44</sup> mette in primo piano la dicibilità dell'io e del suo mondo interiore, che viene messo a nudo «al di fuori di ogni simbolismo universale», in quanto «non è esibizione di un modello generalizzabile, dotato di valore totalizzante, ma la storia sofferta di un travaglio spirituale».<sup>45</sup> Proprio per questo l'autobiografia vociana si distingue da quella di D'Annunzio e degli altri scrittori decadenti; è un'autobiografia moderna, vicina al modello del ritratto dell'artista da giovane rintracciabile in contemporanei esempi europei (a partire, ovviamente, da Joyce).<sup>46</sup> Boine, Jahier, Slataper, Campana e Sbarbano vogliono raccontare la propria interiorità senza servirsi dello schermo costituito dall'intreccio e dai personaggi inventati. Per questo si affidano alla memoria, motore e segno distintivo dell'autobiografia, in quanto anche per loro «solo la memoria garantisce eticamente che il legame con il passato sia effettivo, non inventato».<sup>47</sup> E non stupisce che la narrazione viene ibridata proprio con il genere che intanto era diventato deputato alla confessione autobiografica, ossia la poesia lirica, nel momento di passaggio dall'autobiografismo trascendentale a quello empirico.<sup>48</sup>

### 3 IL SOGGETTO MODERNISTA

Ma che forma prende l'autobiografia, nella poesia in prosa? Nei nostri cinque autori possiamo distinguere tre strategie di scrittura: riguardano la rappresentazione del soggetto, e possono intrecciarsi e coesistere all'interno di uno stesso testo.

#### 3.1 SCISSIONE

La scissione del soggetto – intesa sia come frammentazione dell'io, sia come apertura polifonica – è una delle prime strategie autobiografiche da considerare. Campana, Jahier, Sbarbaro e Slataper scrivono usando la prima persona, che dà coesione e garanzia di verità all'insieme dei frammenti; tuttavia il soggetto dei testi è tutt'altro che stabile. Un esempio è *Ragazzo* di Jahier: l'inizio del libro presenta tutte le caratteristiche che inducono un lettore ad entrare nell'ottica del “patto romanzesco”, ma questo viene più volte violato nei capitoli successivi.<sup>49</sup> Le prime quattro pagine sono interamente scritte dal punto di

44 Uno straordinario campione delle letture cruciali per il dibattito culturale di questi anni (al quale non è ancora stato dato sufficiente rilievo dalla bibliografia critica) è la collana “La cultura dell'anima”, che Papini dirige per Carabba tra il 1909 e il 194. Oltre a opere di Bergson e di Nietzsche, qui vengono tradotti testi importanti del pragmatismo inglese, nonché libri che diventeranno canonici per gli studi sull'autobiografia moderna: ad esempio le *Confessioni* di Agostino, l'*Autobiografia* di Mill, la *Vita* di Vico (nel volume *Opere minori*), i *Ricordi* di Guicciardini.

45 LUPERINI, *Il Novecento: apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, cit., p. 199.

46 Lo nota già Luperini in *ibidem*.

47 MARIA ANNA MARIANI, *Sull'autobiografia contemporanea. Nathalie Serrault, Elias Canetti, Alice Munro, Primo Levi*, Roma, Carocci, 2012, p. 12. La teoria dell'autobiografia di Mariani, soprattutto per quanto riguarda il ruolo della memoria, prende spunto da PAUL RICOEUR, *Ricordare, dimenticare, perdonare*, Bologna, Il Mulino, 2004.

48 Mutuo queste categorie da *Sulla poesia moderna*: cfr. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, cit., pp. 107-119.

49 Lo nota Briganti in BRIGANTI, *Piero Jahier*, cit., pp. 171-174.

vista di Jahier, che rivive le immagini di una giornata scolastica retrospettivamente, e parla di sé in terza persona (L'incipit del libro è: «Il ragazzo al ginnasio che era al suo banco e si commoveva al destino di Milziade»);<sup>50</sup> L'ordinarietà della giornata si interrompe quando il protagonista viene avvisato da una domestica dell'uscita precipitosa del padre; qui Jahier continua a parlare di sé in terza persona («Ma il ragazzo le stringe il braccio e si sente mancare»);<sup>51</sup> seguono pensieri sparsi e la corsa disperata alla ricerca del genitore. Nelle ultime due pagine, passando dalla prosa al verso, l'autore usa pronomi e verbi di prima persona:

non vedi che sono il suo bambino  
perché ti dimentichi il viso che va a morire.  
[...]

Ma è una donna alla finestra  
presto : una donna alla finestra...  
Ma è una donna alla finestra...  
ma è la mia mamma colle braccia tese!<sup>52</sup>

Il narratore, dunque, in alcuni casi cede la parola all'autore; con il passaggio dalla terza alla prima persona si passa dalla dimensione del *récit* a quella dell'autobiografia.<sup>53</sup> Lo stesso accade nel *Mio Carso* di Slataper, dove si alternano di continua prima e terza persona, passando attraverso l'autoinvocazione retorica, dunque una finta seconda persona singolare. Si consideri questo esempio, tratto dalla terza parte del libro:

Cammino a testa bassa, scoprendo i pezzettini di vetro, il filo di paglia, i battuffoletti di capelli mischiati con la ghiaia. [...]

Avrei voglia di fresche perline da infilare con l'ago.

Non riposerai. Questo ti prometto. Lavorerai piangendo dal disgusto, ma lavorerai.

Sei stanco, e forse non puoi far più nulla. Le tue mani non sono più abbastanza forti per il martello; il tuo cervello è annebbiato. Sei una bestia ferita a morte che cerca un nascondiglio per crepare. Sta bene. Ma lavorerai.

Tu non sai niente. Un piccolo atto incomprendibile ha disperso le meschine verità che t'eri racimolato a schiena curva. Sei solo e nudo. Sei inerte. Sei davanti a un mistero che ti sarà impenetrabile per sempre. Sta bene. So. Ma lavorerai.

<sup>50</sup> PIERO JAHIER, *Ragazzo e prime poesie*, Firenze, Vallecchi, 1943, p. 7.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>53</sup> Prendo in prestito questi concetti da KÄTE HAMBURGER, *La logica della letteratura*, a cura di ELEONORA CARAMELLI, Bologna, Pendragon, 2015, pp. 303-309. La trattazione della vita interiore dei personaggi e l'inserimento del loro discorso all'interno del testo sono concetti chiave per distinguere *fiction* e *non fiction* anche in COHN, *The Distinction of Fiction*, cit.

[...]

Io voglio rifarmi forte e duro. L'aria del carso ha già sfregato via dal mio viso il color di camera.<sup>54</sup>

In queste righe Slataper parla in presa diretta, fingendo che l'azione raccontata stia accadendo in quel momento («Cammino»); quindi si rivolge a se stesso («Non riposerai. Questo ti prometto»), quasi con acrimonia, come se parlasse a un altro; infine riprende il discorso in prima persona («Io voglio rifarmi forte e duro»).

In *Ragazzo* la variazione del soggetto diventa anche polifonia, perché coinvolge personaggi diversi dall'autore-narratore.<sup>55</sup> A partire dal secondo capitolo Jahier si rivolge al padre («Perché non ti sei perdonato / Perché non potevi vivere – come una mamma – per i tuoi figlioli», p. 11); ma ne riporta anche la voce in corsivo, ricordando episodi del passato («finché lo chiamavi e gli spiegavi il castigo, ricoverato nelle tue grandi mani, e lo offrivi in preghiera al Signore: *questo bambino tentato*»; «Perché dici “*il peccato che non ti sarà perdonato*”?», p. 17) quindi introduce altre voci, sia attraverso il discorso indiretto («Lo zio che dice la nostra casetta non vale nulla», p. 13; «Quelli che per consolarci ci chiedono come faremo», p. 12) sia inserendo la frase pronunciata da un personaggio esterno tra virgolette, e in corsivo («*Ragazzi, ora state buoni mentre papà studia*», evidentemente riferito alla madre, p. 13), o talvolta anche in tondo («*Il padrone è uscito*» - ha detto la vecchia casalinga – ma non è colpa mia; pareva che stesse meglio; era come contento; e io non volevo lasciarlo andare; ma cosa può fare una povera serva?», p. 7).

### 3.2 MITOBIOGRAFIA E REIFICAZIONE

Un altro modo di rappresentare il soggetto poetico è la sua mitizzazione o, all'opposto, svalutazione. L'esempio principale è l'opera di Campana. Anche i *Canti Orfici* seguono la logica interiore dell'autore, ma in un certo senso questo è il presupposto dell'opera: Campana tende a creare nuovi rapporti sintagmatici fra le parole, come è tipico della poesia moderna, anche quando scrive in prosa; il funzionamento ordinario della sintassi viene piegato a vantaggio di associazioni soggettive o dall'intenzione di raffigurare un percorso nel paesaggio italiano, deformandolo e caricandolo di immagini simboliche. Non stupisce, dunque, l'alternanza fra poesie in versi e in prosa, né il passaggio dalla prima alla terza persona, o dal presente al passato. Nella *Notte*, ad esempio, i soggetti sono almeno tre: in alcuni casi Campana assume la prima persona, alla quale corrispondono i verbi che marciano l'esperienza raccontata come autobiografica («vedevo», «rivedo», «ascolto», «ricordo», ma anche i verbi di movimento come «entrai»), e i deittici («mia», «mi»); in altri sembra distaccarsi dal soggetto del testo, come quando parla di sé in terza persona («il poeta») o quando cede la parola alla propria ombra. Infine, si serve, ancora in terza

<sup>54</sup> SCIPIO SLATAPER, *Il mio Carso*, a cura di GIANI STUPARICH, Milano, il Saggiatore, 1958, p. 117.

<sup>55</sup> La poesia in prosa di Jahier, diversamente da quella degli altri autori considerati, cerca di incorporare voci diverse da quella principale. In questa direzione va anche l'altro esperimento di poesia in prosa, *Con me e con gli alpini* (PIERO JAHIER, *Con me e con gli alpini*, Milano, Mursia, 2015); a questo proposito cfr. ANDREA CORTELLESSA, *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella prima guerra mondiale*, Milano, Bompiani, 2018, pp. 229-241.

persona, di un personaggio letterario: «Faust era giovane e bello, aveva i capelli ricciuti». <sup>56</sup> Il personaggio di Faust è ripreso da Goethe; molti anni dopo il suo unico libro, nel 1930, Campana scrive a Bino Binazzi: «Credo mi avessi consigliato allora a scrivere un altro libro ma il mio ideale sarebbe stato di completarlo formandone un piccolo Faust con accordi di situazione e di scorcio». <sup>57</sup> Faust diventa parte di una autorappresentazione finzionale: esprime l'ambizione ad azioni eroiche, oltre che l'aspetto tragico con il quale Campana vuole caratterizzare l'io dei *Canti Orfici*. <sup>58</sup> Anche Slataper introduce uno sdoppiamento del suo personaggio: il protagonista iniziale, Scipio Pennadoro, <sup>59</sup> come conseguenza dello scatto morale che lo porta alla prima discesa dal Carso, arriva a Trieste con una nuova identità. <sup>60</sup> Slataper assume un nome tratto dalla storia longobarda: Alboino. Se nei *Canti Orfici* il lettore sa fin dal principio di essere entrato in un mondo in cui la logica della realtà viene sospesa, nel caso del *Mio Carso* la scissione dell'io è una deviazione dalla classica narrativa autobiografica, che il libro sembra rispettare nella sua struttura superficiale.

Celare l'io e metterne in scena una problematica mitobiografia ha come contraltare la reificazione operata da Sbarbaro. Il libro di Sbarbaro, fra quelli considerati, è quello più simile a una classica autobiografia esistenziale. Fin dai primi *Trucioli* la prima persona, che domina la totalità dei testi, è identificata in modo esplicito con l'autore del libro. La presenza dell'io non è solo costante, ma persino evidenziata dalle voci verbali e dall'uso frequente dei deittici. <sup>61</sup> In alcuni casi Sbarbaro fa riferimento a particolari biografici: ad esempio nomina il padre, la sorella, gli amici, una zia, ma soprattutto parla del proprio rapporto col mondo e con la scrittura. La novità sta, innanzitutto, nel distacco dell'autore dal soggetto dei testi: Sbarbaro racconta alcuni episodi della propria giovinezza in Liguria cercando di mimare lo stupore infantile. Inoltre, nonostante l'argomento autobiografico, il soggetto dei *Trucioli* viene depotenziato più volte, attraverso la continua reificazione: Sbarbaro parla di sé come di un oggetto inanimato, descrive un disseccamento («Nel modo che mi son fatto minerale», «fiore secco», <sup>62</sup> «marionetta tragicomica»). <sup>63</sup> Reificazione e imitazione dello sguardo infantile creano una forma di straniamento <sup>64</sup> che diventa il tratto distintivo dei *Trucioli*. Anche questo è un modo di

<sup>56</sup> DINO CAMPANA, *Canti Orfici*, Milano, BUR Rizzoli, 1989, p. 93.

<sup>57</sup> GABRIEL CACHO MILLET (a cura di), *Carteggio (1903-1931), con altre testimonianze epistolari su Dino Campana (1903-1998)*, Firenze, Polistampa, 2011, pp. 241-242.

<sup>58</sup> Il mito di Faust proprio in quegli anni era discusso sulle pagine della «Voce», in seguito a un articolo di Stefano Jacini, pubblicato il 6 marzo 1913. Cfr. al riguardo MARCO BAZZOCCHI, *Campana, Nietzsche e la puttana sacra*, Firenze, Manni, 2003, p. 41.

<sup>59</sup> «Pennadoro» è la traduzione delle parole slave «slata» e «pero», che creano il cognome di Slataper. Cfr. GIANI STUPARICH, *Scipio Slataper*, Milano, Mondadori, 1950, p. 128.

<sup>60</sup> SLATAPER, *Il mio Carso*, cit., pp. 42-43.

<sup>61</sup> A differenza che in *Pianissimo*, dove la presenza del soggetto era molto meno marcata, in *Trucioli* si trovano periodi come «Anche questa mia angustia m'è cara, che mi consente l'ebbrezza della prodigalità. La mia gioventù [...]» (SBARBARO, *Trucioli (1920)*, cit., p. 315), dove la presenza in contemporanea degli aggettivi dimostrativo e possessivo del verbo alla prima persona e del pleonasma pronominale mette in rilievo il soggetto in modo marcato.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 147.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 336.

<sup>64</sup> Uso il termine «straniamento» nell'accezione classica di Šklovskij in VIKTOR ŠKLOVSKIJ, *L'arte come*

reagire alla modernità: il soggetto non scompare, ma sembra nascondersi fra maschere o dissimulare la propria presenza riducendo se stesso a una cosa morta, un fantoccio:

A volte seduto in faccia a me vedo il mio io che mi guarda senza voce.  
O in una stanza improvvisamente mi sento eguale a quel vestito appeso a  
quell'attaccapanni.

È l'ora che il burattinajo Bisogno è assente.  
E se, a illudermi di essere vivo, di là mi scrollo ed esco,  
sento camminando tutto il *meccanismo* del mio corpo,  
e come la caverna dell'eco l'anima mi si empie della vita.  
[...]

Il mondo è limitato da un muro scialbo, orribilmente vicino, e il nostro io  
ci fa ribrezzo come il fantoccio la cui mano sollevata ricade.<sup>65</sup>

### 3.3 AUTORIFLESSIVITÀ

Dal momento che la scrittura è uno strumento per comprendere ed esprimere più profondamente se stessi, spesso un livello del discorso metapoetico si inserisce all'interno di quello principale.<sup>66</sup>

Questo tipo di riflessione può portare a una svalutazione della letteratura stessa: è il caso di Slataper e di Sbarbaro. Consideriamo *Capogiro*, uno dei frammenti più lunghi dei *Trucioli*:

Egli mi trasse fuori con sé, e subito, come della cosa che più gli stesse a cuore, comincio a parlarmi della scoperta che aveva fatto di Kant: parlò di *continenti nuovi*, della superba sensazione di *sentirsi guadagnare dalla luce* [...]

Al nome di Kant, fu come togliesse bruscamente la mano dalla mia.

Nonostante la volontà di seguirlo, in breve mi trovai davanti a un muro, cui pervenivo sempre ascoltandolo: l'incomprensione.

Allora mi cadde addosso il mio peso corporale. Divenni deliberatamente sordo e riluttante [...] Non vidi più che la ridicolaggine del suo gestire, la ridicolaggine del mio procedere a rimorchio. Non fui più che una sete, una volgare sete d'una qualunque acqua colorata, che non osava neppure proclamarsi. Ora egli parlava della sua opera. Essa doveva *esaurire la conoscenza, non lasciar margine* [...] Io toccavo in tasca le cosette che avevo preso per leggergli, e la tenuità della carta diveniva una prova della loro inconsistenza [...] <sup>67</sup>

*procedimento*, in *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 6-25.

65 SBARBARO, *Trucioli (1920)*, cit., p. 160. La prosa è stata pubblicata per la prima volta con il titolo *Il Fantoccio* sul numero 15 di «Lacerba» (agosto 1914).

66 A questo proposito cfr. DONNARUMMA, *La poesia*, cit., pp. 77-78: «La domanda radicale sullo spazio e sul senso della poesia nella modernità ci permette di chiarire subito alcuni atteggiamenti diffusi. In primo luogo, proprio perché deve ridefinirsi, la poesia modernista o è accompagnata dal lavoro della critica o ha una declinazione metapoetica».

67 SBARBARO, *Trucioli (1920)*, cit., p. 245.

A un tratto l'udii nominare Baudelaire, Laforgue... Buttava i nomi, con un sorrisetto, guardandomi. Si vendicava così del mio esaltamento per loro che lo aveva tante volte umiliato.

Erano schiaffi sul viso nudo, derisioni al mio io più intimo che mi vergognavo di avergli mai svelato.<sup>68</sup>

*Capogiro*, poi confluito negli *Scampoli* con molte varianti,<sup>69</sup> è lungo cinque pagine: racconta la visita dell'autore a tre amici, indicati con lettere dell'alfabeto seguite dal punto (B., A., T.), e si conclude con la consueta descrizione della solitudine del protagonista. Oltre alla solitudine e all'isolamento, temi tipici di Sbarbaro e di molti poeti modernisti italiani, l'altro stato d'animo descritto dall'autore è il senso del ridicolo verso le velleità e i riferimenti letterari ostentati dagli amici (Laforgue, Baudelaire, Kant). In realtà nei tre amici Sbarbaro rappresenta parti di sé; questo giudizio, alla fine, si rivela contro l'autore stesso («finché tacqui in collera con me», «derisioni al mio io più intimo»). All'interno della sua fitta ricerca sulle fonti di *Trucioli*, Giusti nomina *Capogiro* come una delle testimonianze dell'influenza di Laforgue. Laforgue, arrivato a Sbarbaro attraverso Soffici e «Lacerba» fra il 1913 e il 1915, sarebbe stato d'aiuto a caratterizzare gli aspetti dell'io «moderno e filosoficamente dissestato» di *Trucioli*, ma anche a «uscire dal vicolo cieco della passiva rassegnazione, dimostrando come ancora fosse possibile scrivere una poesia forte, capace di esprimere una volontà».<sup>70</sup>

L'assenza di altre voci oltre a quella dell'io, il risentimento verso la letteratura e l'intenzione artistica, accanto all'esibizione della solitudine, situano *Capogiro* accanto alle altre prose nelle quali Sbarbaro denigra masochisticamente se stesso o la propria opera letteraria (in questo caso, l'arte tutta come fonte di conoscenza). Nei *Trucioli* il commento sulla propria scrittura è parte del controcanto depressivo: come accade, ad esempio, nel frammento in cui l'autore ironizza polemicamente sulle riviste letterarie: «Caro Cicco, come verrà giorno che io collaborerò alle riviste serie, tu ti accaserai, io temo. /Quello che recavamo di nostro lo avremo speso. Non resterà che affondare nell'anonimato».<sup>71</sup>

Mentre, nel caso di Sbarbaro, l'autoriflessività dell'io è spesso velata di ironia, l'atteggiamento di Slataper è molto diverso. Nella seconda parte del *Mio Carso* viene ripreso un secondo livello della narrazione, che era già presente nella prima pagina: quello del commento, che nel finale del libro diventa denuncia della finzione autobiografica. La riflessione sullo scrivere e il *récit* vero e proprio si alternano per tutta l'opera. Anche nella descrizione della vita a Firenze, ad esempio, il racconto è interrotto da pagine nelle quali viene descritto il lavoro di scrittura, e la difficoltà a trovare una forma adatta per «lo sviluppo di un'anima a Trieste». Ancora una volta Slataper si rivolge a se stesso:

Lo sviluppo d'un'anima a Trieste. Comincio a scrivere; lacero; di nuovo, e altro strappo. Sigarette. La stanza s'empie di fumo, e i pensieri si serrano come corolle al

68 *Ivi*, p. 247.

69 Cfr. CAMILLO SBARBARO, *L'opera in versi e in prosa*, a cura di GINA LAGORIO e VANNI SCHEIWILLER, Milano, Garzanti, 1999, pp. 188-190.

70 SIMONE GIUSTI, *Sulla formazione dei «Trucioli» di Camillo Sbarbaro*, Firenze, Le Lettere, 1997, pp. 123-124.

71 SBARBARO, *Trucioli (1920)*, cit., p. 252.

vespro. Inutile illudersi: non ho niente da dire. Sono vuoto come una canna. «Cosa fai qui, davanti a questo tavolino, in questa sporca camera d'affitto? Anche se tuffi il muso nella frasca verde della boccia con cui i tuoi occhi, stanchi del grigiame stampato sulle pareti, cercano di sognare, tu, qui, non respiri. [...] e mentre pesto forte il lastricato della città perché dai piedi il sangue mi scorra più caldo alla testa, penso: « Che ha da fare con la vita dello spirito cotesta improvvisa scampagnata.<sup>72</sup>

*Il Mio Carso* si regge su una contraddizione: da un lato la consapevolezza della “falsità” della letteratura, dall’altro l’inesorabilità del ripeterne le forme.<sup>73</sup> Lo smascheramento della finzione della letteratura è comune anche agli altri due autori del modernismo triestino, Saba e Svevo. I triestini percepiscono la tradizione letteraria italiana come alterità: questa posizione anfibia crea in Slataper una sensibilità più sviluppata, rispetto agli altri autori considerati, riguardo all’inutilità della letteratura. Ne ha scritto più volte Magris:

La cultura triestina, che Slataper proclama inesistente, era una frangia periferica di quel sapere tradizionale che ovunque andava irrigidendosi e morendo in Europa: la *Kultur*, il sapere quale organizzazione e classificazione del mondo, veniva smascherata quale immane tautologia ormai irreparabilmente scissa dall’esperienza, quale meccanismo che riproduceva se stesso, imprigionando nei propri schemi la molteplicità della vita. La cultura di fine secolo è costituita in primo luogo, sulle orme di Nietzsche, dalla rivolta della vita contro la cultura, contro quel sapere che già Flaubert aveva raffigurato factualmente imbecille; *Il mio Carso* di Slataper è una voce di questa protesta.<sup>74</sup>

Il protagonista vorrebbe costituire un nuovo sistema di valori, che gli permettano di integrarsi nella società moderna, ma Slataper/Alboino fallisce. La differenza rispetto a Svevo, secondo Magris, è proprio che i romanzi di quest’ultimo respirano «quell’atmosfera di tramonto del soggetto individuale, quella decadenza dell’uomo tradizionale e della civiltà borghese che Slataper, ad onta della sua geniale comprensione di Ibsen, non può forse capire, perché egli tende a fondare una cultura e dunque un’unità di valori, piuttosto che a prender atto della disgregazione della *Kultur* universalistica e unitaria». <sup>75</sup>

Come già visto, anche la riflessione di Boine ha limiti simili. L’*impasse* epistemologica ed estetica determina il fallimento su un piano filosofico; allo stesso tempo, la disfatta teorica è alla base dell’originalità della scrittura in prosa. I risultati più interessanti sono le prose uscite su rivista (*L’esperienza religiosa*, *La città*, *La crisi degli olivi in Liguria*) e gli articoli di critica letteraria. La critica, alla fine, viene concepita come luogo ideale per affrontare il problema di quale forma debba assumere l’arte, e per quali scopi. In molti articoli Boine parte dal testo recensito, per poi parlare della propria idea di poesia, di arte, nonché dei rapporti tra letteratura e verità. Solo qualche esempio, tra i tanti possibili: le recensioni ai *Canti Orfici* di Campana, ai *Frammenti lirici* di Rebora e a *Pianissimo* di Sbarbaro, le quali forniscono l’occasione per definire una personale idea di poesia come

72 SLATAPER, *Il mio Carso*, cit., p. 75.

73 Cfr. al riguardo ALBERTO ABRUZZESE, *Scipio Slataper, 1. La poetica del “Mio Carso” tra autobiografia e ideologia*, in «Angelus novus», 12-13 (1968), pp. 47-104, p. 56.

74 ANGELO ARA e CLAUDIO MAGRIS, *Trieste. Un’identità di frontiera*, Torino, Einaudi, 1982, p. 6.

75 *Ivi*, p. 5.

dissidio tra «eroicità morale» e «spontaneo immaginare».<sup>76</sup> Talvolta la digressione che sposta il discorso dall'altro a sé viene tematizzata, e diviene ancora più coscientemente un motivo di poetica. Un esempio è la recensione a *Amori ac silentio* e a *Le rime sparse* di De Bosis:

Ad esempio Son qui che sono l'Italia letteraria contemporanea in cerca di sostanza umana, in cerca d'uomini e di vita. La mia critica non è altro, non vuol esser altro; non sarà sufficientemente sottile e tecnica, non sarà abbastanza critica, non ne usciranno mai concettuali costruzioni, ma ciascuno dà quel che può ed io do me stesso. Ho la sfacciataggine di dire che giudico intorno, pigliando me medesimo a metro: che faccio cioè coscientemente ciò che altri fa con l'illusione di non farlo.

Questa specie di programma che non ha a che fare con la recensione qui sotto, l'ho ficcato qui perché non mi è venuto in mente di scriverlo prima e perché quando un libro come *Amori et Silentio* son quattro lustri ch'è scritto, siamo più violentemente che per uno recente sollecitati a collocarlo storicamente. Con la fisima della collocazione uno riesce per es. a disturbar Bach e Beethoven per parlar di Mascagni, e a dare naturalmente malgrado tutto un po' dell'importanza di quelli alla tenuità di costui: od al contrario riesce a schiacciare, a disperdere la nobiltà poetica di Adolfo De Bosis mettendogli intorno per ambientarlo la colossalità riconosciuta di Shelley e Whitman, o le definite stature di Carducci, di Dannunzio o di Pascoli.<sup>77</sup>

Le questioni poetiche ed estetiche non sono mai affrontate da Boine in saggi nel senso canonico del termine, ma plasmano la forma di qualsiasi testo. Non riponendo fiducia in alcun genere letterario, Boine li sovverte di continuo.

#### 4 UN'IDEA DI TEMPO

Secondo una delle regole generali della narrativa, è possibile raccontare una storia prescindendo dal luogo in cui avviene, ma non prescindendo dal tempo.<sup>78</sup> I modi in cui la dimensione temporale può essere rappresentata in un'opera in versi sono numerosi: la poesia non è sempre priva di un "qui e ora" indicato in modo esplicito, e può avere uno sviluppo cronologico al suo interno. Tuttavia è vero che, da quando la lirica occupa il centro del campo poetico, il tempo in poesia raramente è quello della narrazione. Gran parte della critica francese (ad esempio Sandras, Bernard, Vadé) ritiene che nel *poème en prose* non sia presente una concezione evolutiva del tempo (a differenza di quanto accade nel romanzo e nelle altre forme di *récit*). Ciò non è sempre vero, nei casi che abbiamo considerato: le prose di Campana, Boine, Sbarbaro, Jahier e Slataper si propongono tutte

<sup>76</sup> BOINE, *Il Peccato, Plausi e botte, Frantumi, Altri scritti*, cit., p. 118.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 108.

<sup>78</sup> «Con una dissimmetria le cui ragioni profonde ci sfuggono, ma che è iscritta nelle strutture stesse della lingua (o, per lo meno, nelle grandi "lingue di civiltà" della cultura occidentale), posso benissimo raccontare una storia senza raccontare il luogo in cui si svolge [...], mentre mi è quasi impossibile non situarla nel tempo rispetto al mio atto narrativo, perché devo necessariamente raccontarla a un tempo del presente, del passato o del futuro» (GÉRARD GENETTE, *Figure III: discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 262-263).

di dare forma a riflessioni e stati d'animo, ma a volte questi vengono rappresentati con la descrizione di immagini e scene simboliche (Campana, Slataper), in altri casi attraverso strutture più simili a quelle della narrativa<sup>79</sup> o della saggistica (Boine).

In questi testi è presente un soggetto che prende la parola, per quanto la sua identità possa essere ambigua e sovrapporsi o meno a quella dell'autore; la dimensione temporale del suo discorso non è mai quella della cronologia oggettiva. La poesia in prosa, infatti, in Italia si afferma contemporaneamente all'idea modernista che la letteratura debba rappresentare il tempo interiore di una coscienza moderna, cioè innanzitutto un tempo frammentario. Le teorie sul tempo e la memoria di Bergson, da un lato, e di Nietzsche,<sup>80</sup> dall'altro, sono alla base della concezione del tempo nella poesia in prosa modernista di inizio Novecento.

Andando più nello specifico, l'alternanza fra prima, seconda e terza persona, nei casi di Slataper e Jahier, preannuncia quasi sempre un sovvertimento dell'ordine temporale. La cronologia del *Mio Carso* sembra seguire le fasi della vita del suo autore, senza inversioni significative: il presente iniziale introduce un racconto retrospettivo, che va dall'infanzia di Slataper fino alla morte di Anna. In realtà in alcuni momenti, senza avvisare il lettore, Slataper passa da un ricordo all'altro, o dal presente al passato, in base all'associa-

79 Penso ad alcuni capitoli di *Ragazzo*, come *Guadagno e Avventura settimanale*. Jahier è forse il narratore più autentico, fra i cinque autori considerati, e senza dubbio il suo esperimento narrativo, *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi* (1915, poi 1966) è più aderente alla forma-romanzo di quanto non sia il *Peccato* di Boinè. Tuttavia questo ragionamento è valido solo per la prima edizione di *Ragazzo*, e non per quella contenuta nella *Opera di Piero Jahier*, curata dall'autore dopo la seconda guerra mondiale e pubblicata per Vallecchi negli anni Sessanta. Qui spesso Jahier inserisce varianti sostanziali rispetto ai testi scritti cinquant'anni prima, non di rado passando dalla prosa al verso. A proposito della revisione così drastica delle sue opere, si può concordare con questo commento di Fernando Bandini: «[...]mentre Sbarbaro accetta la duplicità e distinzione temporale dei due *Pianissimo* [...] Jahier ha quasi completamente sfasciato tutta una serie di testi della propria opera poetica. [...] e mentre naufraga la maggior parte delle scritture alle quali contestualmente quei frammenti appartenevano, la loro salvezza sembra essere determinata unicamente dal criterio del pezzo liricamente riuscito e concluso, secondo una prospettiva poetica che contrasta fortemente con la reale personalità dello scrittore negli anni in cui era operoso» (FERNANDO BANDINI, *Varianti d'autore e autocensura: per un libro sommerso di Jahier*, in *Studi di filologia romanza e italiana offerti a Gianfranco Folena dagli allievi padovani*, Modena, Mucchi, 1980, p. 517). Di fatto, le prose di Jahier potrebbero essere considerate poesia in prosa nel momento in cui vengono scritte e pubblicate su rivista, cioè negli anni dieci, e parte di un romanzo sperimentale nel momento in cui confluiscono nelle diverse edizioni di *Ragazzo*. La discussione su questo tema è lunga, e merita di essere approfondita in un articolo separato. Sulla forma e sul genere di *Ragazzo*, cfr. anche l'*Introduzione* di PIERO JAHIER, *Ragazzo*, Edizione critica, a cura di FABIO PASTORELLI, Perugia, Morlacchi, 2016.

80 Nonostante le sue opere più importanti siano tradotte relativamente tardi, le teorie di Bergson vengono discusse molto presto, sia su «La Voce», sia, prima ancora, sul «Leonardo»; Boinè e Prezzolini si recano a Parigi per seguirne le lezioni (cfr. al riguardo LAURA SCHRAM PIGHI, *Bergson e il bergsonismo nella prima rivista di Papini e Prezzolini. Il «Leonardo» 1903-1907*, Bologna, Forni, 1982). Va ricordato anche che Papini traduce la *Introduzione alla metafisica* all'interno di un volume che intitola *Filosofia dell'intuizione*, uscito nella collana già ricordata «La cultura dell'anima» nel 1909 (HENRI BERGSON, *La filosofia dell'intuizione. Introduzione alla metafisica ed estratti di altre opere*, a cura di GIOVANNI PAPINI, Lanciano, Carabba, 1913, ripubblicato nel 2008 con ristampa anastatica). A Bergson Boinè dedica un saggio, che dopo varie peripezie editoriali viene pubblicato su «La nuova antologia». A proposito dell'influenza di Nietzsche, cfr. SILVIO RAMAT, *L'Ecce Homo e alcuni esempi di scrittura autobiografica in Italia*, in *Protonovecento*, Milano, il Saggiatore, 1978, pp. 226-264, THOMAS HARRISON (a cura di), *Nietzsche in Italy*, Stanford, ANMA, 1988, BAZZOCCHI, *Campana, Nietzsche e la puttana sacra*, cit.

zione di immagini. Un esempio, nella prima parte del libro, è l'episodio che riguarda il protagonista e Vila, sua compagna d'infanzia:

Io corsi prima di lei, per scappar via; ma ella mi rincorse. Pioveva. La notte era oscura e fangosa. Scridivano gli agostani. Mi prese per mano e correndo mi baciò il braccio nudo, sgocciante d'acqua.

Io dissi: «Vila» a bassa voce, meravigliato.

Nella cantina gli uomini zappavano ritmicamente, il padron di casa beveva, la gatta si leccava il peso intriso.

Mi sedetti contento per terra. Correvo per una lunga strada piena di sole. Correvo, correvo.

Quando il sole è alto nel luglio, correndo nei prati l'uomo si ferma perché il respiro è pieno d'un veleno e d'un calore così dolci e forti ch'egli deve sdraiarsi nel sole e dormire. Chiude gli occhi, e le palpebre gli fiammeggiano come cielo infocato, e da tutte le parti s'alzano vampate immense barcollanti d'albero in albero. L'aria trema inquieta nell'arsura.

M'alzai furioso e corsi in campagna, gridando come un falco ch'abbia lasciato per la prima volta il suo nido.<sup>81</sup>

Come nota Dedola, i primi turbamenti erotici provati dal protagonista richiamano alla mente dell'autore un contesto del tutto diverso, quello di una cantina, seguito dalla corsa in una strada assolata. Le due scene sono separate da un punto di vista temporale, perché il momento della giornata è diverso: nella prima «Pioveva. La notte era oscura e fangosa»; nella seconda «il sole è alto nel luglio». Inoltre inizialmente l'autore usa la prima persona («Io corsi»); quindi rappresenta se stesso come osservando qualcuno dall'esterno («correndo nei prati l'uomo si ferma»); infine torna alla prima persona («M'alzai furioso»). Ciò che sembra unire i due episodi è la rabbia confusa («meravigliato»; «M'alzai furioso»), evidentemente causata dall'inconsapevole turbamento sessuale. Un fenomeno simile si verifica, sempre nella prima parte, quando viene descritto il giardino che circonda la casa dell'infanzia:

Il nostro giardino era pieno d'alberi. C'era un ippocastano rosso con due rami a forca che per salire bisognava metterci dentro il piede, e poi non potendolo più levare ci lasciavo la scarpa. Dall'ultime vette vedevo i coppi rossi della nostra casa, pieni di sole e di passerì. [...] Il fiore del glicine ha un sapore dolciastro-amarognolo, strano, di foglie di pesco e un poco come d'etere.

C'erano anche molti alberi fruttiferi, àmoli, ranglò, ficaie, specialmente. Appena i fiori perdevano i petali e i picciòli ingrossavano, io ero lassù a gustarli, non ancora acerbi. Acerbi son buoni! Il gusto del nocciolo è ancora tenero, come latte rappreso, e dentro c'è un po' d'acqua limpidissima e ciucciosa.

Poi, dopo qualche giorno, quando la mamma è uscita di nuovo per andare dalla zia, essa diventa una gomma gelatinosa, dolce a sorbirsi con la punta della

81 SLATAPER, *Il mio Carso*, cit., pp. 24-25.

lingua. [...] Ma quando viene l'estate per arrivare i pochi frutti rimasti bisogna essere ghiri. Andate dove gli uccelli non hanno paura, perché non sono abituati a trovarvi anche lassù. [...]

E c'era anche, accosto al muro della strada, un tasso [...].<sup>82</sup>

Il sapore dei frutti acerbi rende il ricordo così vivido da indurre l'uso del presente, che continua nei verbi successivi («bisogna essere», «Andate»), mentre si torna all'imperfetto con la descrizione degli alberi. La voce narrante, attraverso il ricordo, proietta l'azione nel presente, la avvicina a sé. Nel *Mio Carso*, insomma, l'autobiografia si interseca all'annotazione diaristica;<sup>83</sup> e il racconto della propria vita è ordinato in base a delle *intermittences*, dunque segue le associazioni della memoria interiore, non il processo lineare degli eventi che ha portato alla formazione e alla maturazione del protagonista.<sup>84</sup>

Lo stesso succede in *Ragazzo*: attraverso la variazione del soggetto gli episodi del passato (il ricordo delle frasi pronunciate dai genitori, la voce della domestica che annuncia la sparizione del padre) entrano direttamente nel presente del testo, cioè il momento successivo alla morte del padre, quando la casa è visitata da parenti, vicini, sconosciuti. La scena principale del primo capitolo viene annunciata in modo impersonale: «Un uomo è venuto a riportare le cose che non servono a morire: il suo lapis vecchio, i suoi denari appuntati sul foglio».<sup>85</sup> Nella sezione intitolata *Avventura settimanale* interviene una voce che usa il presente per parlare del protagonista del libro, il quale, fino a quel momento, è stato anche il narratore: «In una casa tanto mesta e provata che si strugge, non bisogna star fermi; si respira solo facendo un'azione. Voglio bene al ragazzo che passava ogni sabato la collina, sporta in spalla, mano premuta sul borsellino di mamma [...]».<sup>86</sup> Il verbo principale è al presente («Voglio»), e si riferisce all'azione centrale nel libro (il racconto della vita del protagonista, il ragazzo), che viene automaticamente collocata nel passato («passava»): si crea così una sfasatura temporale. I piani si intrecciano ancora nell'ultima parte (*Il paese*, diviso a sua volta in due sezioni): è qui che, secondo Briganti, il patto romanzesco si rivela autobiografico. L'autore-narratore, infatti, nel primo brano (*Il paese delle vacanze*), ha raccontato la vita d'infanzia, gli eventi precedenti la morte del padre: queste pagine si rivelano un antefatto delle sezioni precedenti; prosegue con gli eventi successivi all'intera vicenda (*Visita al paese*). La scansione cronologica lascia il posto a quella psicologica; l'io si sfalda fino quasi ad anticipare alcune caratteristiche che saranno proprie dell'autofinizione tardonovecentesca.

Nei *Canti Orfici* e nei *Trucioli*, invece, la dimensione temporale dominante è quella del ricordo. Nel caso di *Trucioli*, alcuni testi costituiscono una sorta di *mise en abyme* della memoria interiore come motore della scrittura:

[...] mi cadono talvolta nell'anima dei ricordi insignificanti.

82 *Ivi*, pp. 13-14.

83 Cfr. al riguardo anche ROSSANA DEDOLA, *Il frammenti e il montaggio: analisi del «Mio Carso»*, in *Il romanzo e la coscienza. Esperimenti narrativi del primo Novecento italiano*, Padova, Liviana, 1981, pp. III-142.

84 Cfr. BRIGANTI, *La cerchia infuocata. Per una tipologia dell'autobiografia italiana del Novecento*, cit., p. 200.

85 JAHIER, *Ragazzo e prime poesie*, cit., p. II.

86 *Ivi*, p. 71.

Pezzi per lo più staccati e come sospesi a mezz'aria della *mia* Liguria; quella che amo; dove l'ossatura è pietra è la terra rossa e poca e l'erba rada e forte [...]

Per esempio, un meletto conosciuto nei miei vagabondaggi sopra Spotorino. [...]

Le scuole marinate, piene di fiori, di voli di uccelli [...].<sup>87</sup>

Oppure, in *Ventimiglia vecchia*: «Questo ricordo avrà la virtù di farmi sorridere chi sa fra quanti anni ancora».<sup>88</sup> Come Slataper e Jahier, anche Sbarbaro mescola la struttura narrativa del ricordo a quella del diario (che è prevalente, ad esempio, nei trucioli di guerra). Il tempo dei *Trucioli* è circolare: presente e passato (soprattutto imperfetto) si alternano di continuo, anche all'interno dello stesso testo, e sembrano perdere il valore di indicatori temporali, perché il loro uso non definisce la cronologia del testo. Gli avverbi di tempo sono numerosi («a un tratto», «allora», «adesso», «ed ecco», «oggi», «ora»), ma sono usati indifferentemente per il passato o per il presente. I *Trucioli* rappresentano istantanee: «Mi basta di solito / nel paesaggio dell'osteria essere il cacciatore di cioccolata. / Ma di preferenza vivo nelle affiches»<sup>89</sup>. Le *affiches*, i quadri, sono appunto gli scorci, indifferentemente pagine di diario o ricordi, rimontati senza tener conto del tempo oggettivo.

Il ricordo ha un ruolo diverso negli scorci dei *Canti Orfici*. In uno dei più famosi saggi su Campana, Contini fa un'analisi dei difetti degli *Orfici*, e conclude definendo Campana un visivo, cioè un semplice viaggiatore, e non un visionario come Rimbaud; quindi fa riferimento alla dimensione temporale dell'opera: «C'era in Campana qualcosa di anche superiore alle sue qualità di viaggiatore; ma egli è rimasto ingannato dalle sue doti di "rapidità" e le ha introdotte, ancora primitive, in un contesto invalido».<sup>90</sup> La "rapidità" delle prose di Campana consiste, in realtà, nel sovrapporsi di piani temporali, senza che sia mai presente una dimensione di riferimento fissa. C'è un passo della *Notte* molto commentato, che riguarda proprio la dimensione temporale:

[...] tra il barbaglio lontano di un canneto lontane forme ignude di adolescenti e il profilo e la barba giudaica di un vecchio: e a un tratto dal mezzo dell'acqua morta le zingare e un canto, da la palude afona una nenia primordiale monotona e irritante: e del tempo fu sospeso il corso.<sup>91</sup>

La sospensione del tempo è stata interpretata come uno dei segni dell'influenza di Nietzsche. Viene citato soprattutto il penultimo frammento della *Gaia scienza*, in cui si legge: «Questa vita, come tu la vivi e l'hai vissuta, dovrai viverla ancora una volta e

87 SBARBARO, *Trucioli* (1920), cit., p. 239.

88 *Ivi*, p. 266. In altre prose, invece, l'azione è al presente e l'autore scrive come se avesse davanti la scena o la persona descritta.

89 *Ivi*, p. 270.

90 GIANFRANCO CONTINI, *Due poeti degli anni Vociani. II. Dino Campana* [1937], in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 14-16, p. 20.

91 CAMPANA, *Canti Orfici*, cit., p. 83.

innumerevoli volte».<sup>92</sup> Nei ricordi degli amici di Campana il nome di Nietzsche compare spesso, sia riferito ai suoi discorsi che alle letture e traduzioni;<sup>93</sup> d'altronde alcuni rifacimenti (se non proprio traduzioni) sono stati trovati e pubblicati da Falqui.<sup>94</sup> L'aforisma 60 della *Gaia Scienza*, come riconosciuto ormai da tutti i critici, costituisce il punto di contatto filologicamente più forte fra Nietzsche e Campana: si tratta del frammento su *Le donne e la loro influenza sulla lontananza*, interpretato talvolta come un segno dell'antifemminismo di Campana.

Ma torniamo alla dimensione temporale. Ispirandosi all'idea dell'eterno ritorno nietzschiano, Campana sovrappone piani cronologici diversi, come è evidente nel caso della *Notte*. Molto spesso si tratta di momenti della giornata: l'alba e la notte sono quelli privilegiati, e hanno un valore simbolico più che referenziale. In *Pampa* si legge: «Sgravava la bilancia del tempo sembrava risollevarsi lentamente oscillando: — per un meraviglioso attimo immutabilmente nel tempo e nello spazio alternandosi i destini eterni [...]».<sup>95</sup> Rinunciando alle leggi della temporalità ordinaria («Sgravata la bilancia del tempo»), l'eterno ritorno si converte nell'amore per l'attimo («per un meraviglioso attimo»). Bazzocchi, nel saggio già citato, ipotizza che dal rapporto fra eternità e attimo, elaborato sulla base della sospensione del tempo ordinario e dell'eterno ritorno mutuati da Nietzsche, derivi anche la tecnica di “scorcio” dei paesaggi e degli eventi. La realtà è vista come dalla prospettiva di un sogno, immersa in una luce indistinta (notturna), nella quale l'autore inserisce ricordi e simboli interiori. Il frammento di Nietzsche che supporta questa visione del tempo (e dell'arte) è il 299 della *Gaia scienza*:

Allontanarsi dalle cose fino a non vederne gran parte, e molto dover aggiungere, per poter ancora vederle; oppure collocarle in modo che molte parti ne rimangano nascoste e permettano soltanto di vederle di scorcio, guardarle attraverso vetri colorati o nelle luci del tramonto, dare ad esse una superficie e un'epidermide che non è più del tutto trasparente, sono tutti apprendimenti che dobbiamo accettare dagli artisti, e per il resto esser più saggi di loro.<sup>96</sup>

Se l'aforisma 60 costituisce una fonte certa di Campana,<sup>97</sup> non si può dire lo stesso per il 299; è una ipotesi plausibile soprattutto alla luce di un'altra testimonianza, quella di Carlo Pariani. Quando riporta l'origine di *Arabesco Olimpia*, attribuisce a Campana questa frase: «Cercavo armonizzare dei colori, delle forme. Nel paesaggio italiano collocavo dei ricordi».<sup>98</sup>

92 FRIEDRICH NIETZSCHE, *La gaia scienza*, Santarcangelo de Romagna, Rusconi, 2010, p. 192.

93 Cfr. al riguardo Bonifazi, *Campana e Nietzsche*, in NEURO BONIFAZI, *Dino Campana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1978, pp. 20-74.

94 Sono ora nelle *Storie*, in *Taccuini e abbozzi*: cfr. CAMPANA, *Opere e contributi*, cit., pp. 441-445.

95 CAMPANA, *Canti Orfici*, cit., p. 184.

96 NIETZSCHE, *La gaia scienza*, cit., p. 167.

97 Cfr. ancora BONIFAZI, *Dino Campana*, cit., pp. 31-33.

98 CARLO PARIANI, *Vita non romanizzata di Dino Campana*, a cura di COSIMO ORTESTA, Milano, SE, 2002, p. 56.

## 5 LA CITTÀ E LA MERCE

Diversi studiosi hanno mostrato come l'estetica della discontinuità nel *poème en prose*, ad esempio nell'opera di Bertrand e Rimbaud, ma anche di Mallarmé e, in seguito, di Max Jacob, vada di pari passo con una spazializzazione del testo letterario, che è intimamente legata alle arti visive.<sup>99</sup> La visività può manifestarsi attraverso la sintassi, i verbi di percezione e l'aggettivazione, ma senza sconvolgere la forma del testo: vengono rappresentati paesaggi (soprattutto urbani) oppure viene messo in primo piano un personaggio; in entrambi i casi si tratta di una scrittura iconica, che cerca di creare un'impressione visiva non con il bozzetto impressionistico (come accade, invece, nell'opera di Soffici e Papini), bensì con rappresentazioni crude o mitiche del paesaggio (Boine, Slataper) oppure attraverso la deformazione della figura umana (Sbarbaro, Campana). L'alienazione nella metropoli ha come archetipo sia il *poème en prose* di Baudelaire sia quello di Rimbaud (in particolar modo per Sbarbaro),<sup>100</sup> ed è già un tema del tardo romanticismo; ma diventa un topos letterario con la letteratura modernista.<sup>101</sup> La descrizione della città si accompagna a quella della folla dei passanti, descritti come anestetizzati, quasi macchine prive di vita. Un esempio è in *Rapallo con la primavera* di Sbarbaro:

Smarrimento. M'incanto come lucertola al sole.  
Solo, nel dormiveglia, il ricordo della città mi trafigge.  
Lessi una volta, e m'impressionò sinistramente, d'esperimenti elettrici su  
cadaveri recenti: la terribile vita che pareva improvvisamente animarli.  
Per me la città è questo: un massaggio violento che mi dà vita lucida e artefatta.<sup>102</sup>

Campana descrive spesso le città dall'alto (ad esempio in *Faenza*) secondo la tecnica dello scorcio («la piazza ha un carattere di scenario [...]»)<sup>103</sup>. Talvolta compaiono immagini dello sviluppo industriale, alle quali Campana associa un'accelerazione del ritmo sintattico, come in *Passeggiata in tram in America e ritorno* o in *Sogno di prigione*:

Io al parapetto del cimitero davanti alla stazione che guardo il cammino nero  
delle macchine, su, giù. Non è ancor notte; silenzio occhiuto di fuoco: le macchine

<sup>99</sup> Cfr. ad esempio DAVID SCOTT, *La structure spatiale du poème en prose. D'Aloysius Bertrand à Rimbaud*, in «Poétique», 59 (settembre 1984), pp. 295-308, pp. 295-308.

<sup>100</sup> Cfr. STEFANO PAVARINI, *Sbarbaro prosatore. Percorsi ermeneutici dal frammento alla prosa d'arte*, Bologna, Il Mulino, 1997, pp. 33-35.

<sup>101</sup> Cfr. a questo proposito già Luperini «Con i vociani, la grande città industriale (Trieste per Slataper, Genova per Sbarbaro e Campana, Milano per Rebora) entra nella letteratura a segnare i necessari contorni oggettivi dello smarrimento e della massificazione dell'uomo contemporaneo: l'individuo è ridotto a uno spazio fisico, a una forma corpora urtata da altre forme [...] privata d'identità, immersa nella inerzia spirituale [...]. [la città] introduce alla scoperta dell'umana reificazione. [...] La città (dove calava l'Alboino del *Mio Carso* e dove anche Boine si sforzava di rintracciare un ordine che desse un significato al magma dell'esistenza) è il luogo della scelta morale e insieme la sede di una vita turbinosa [...]» (LUPERINI, *Il Novecento: apparati ideologici, ceti intellettuali, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, cit., p. 234).

<sup>102</sup> SBARBARO, *Trucioli (1920)*, cit., pp. 166-167.

<sup>103</sup> CAMPANA, *Canti Orfici*, cit., p. 155.

mangiano rimangiano il nero silenzio nel cammino della notte. Un treno: si sgonfia arriva in silenzio, è fermo: la porpora del treno morde la notte: dal parapetto del cimitero le occhiaie rosse che si gonfiano nella notte: poi tutto, mi pare, si muta in rombo. *Da un finestrino in fuga io? io ch'älzo le braccia nella luce!!* (il treno mi passa sotto rombando come un demonio).<sup>104</sup>

Il paragone fra il treno e il demonio, il cimitero e l'immagine delle «macchine nere» riecheggiano nella prosa successiva, *La giornata di un nevrastenico*. Qui Campana prima rappresenta figure femminili che si avvicinano «a piccole scosse automatiche»;<sup>105</sup> quindi descrive ancora un paesaggio al quale gli elementi meccanici conferiscono grigiore; infine ritorna la descrizione della città dall'alto, con i portici e le strade di Bologna. Le passanti sono disumanizzate («tanti piccoli animali, tutte uguali, saltellanti, tutte nere»),<sup>106</sup> proprio come le molte figure femminili (quasi sempre prostitute) di Sbarbaro: «mentre stringevo senza convinzione un corpo d'estranea chiesi tra le braccia mi restasse il bambolotto di caucciù, l'oscenità del pezzo anatomico»; «donna di legno»; «la ruffiana d'un postribolo di neonati»; infine, in *Vico Crema*: «Che cosa resta ora di quella folla? Nomi senza corpo, corpi senza nome. La memoria di loro è una tela tutta scrostata. A quasi tutte manca la faccia. Rimane un'acconciatura, un modo di volgersi, una parola che non seppero dire... (Dei grandi amori forse non resta di più)».<sup>107</sup>

Il perpetuo movimento di Trieste diventa fonte di inquietudine nel *Mio Carso*:

M'accorsi, dopo, che la gente mi guardava. I miei scarponi bullettati eran polverosi e i miei atti curiosi. Non avevo il viso di quella gente perfetta che camminava su e giù per le rive senza andare in nessun posto. Era gente che guardava ed era guardata. [...] Le signorine erano accompagnate dal babbo o dalla mamma, e avevano stivalini lustrati, come i dorsi delle blatte. Erano stivalini assai più puliti e limpidi che i loro occhi. [...] Io li guardavo meravigliato, e mi cacciavo tra loro, stordito dal trepistio e bisbiglio di quell'andar senza ragione. Andai lentamente per la città, trasportato dal loro lento fluire. Difficile è camminare tra gente inoperosa. Quello che precede si ferma d'un tratto; un'altra esce di bottega con la testa rivolta a ringraziare il commesso [...]; il terzo vuol camminare dietro a una signorina: tanto che io, stufo di schivare, misi le mani in tasca e camminai a linea retta [...] Ma anche così, non si è liberi camminando in città. Ogni vostro passo in città è controllato da spie che fanno finta di non vedere- [...] Nessuno si fida di nessuno, benché tutti salutano tutti.

[...] Mi piace il moto, lo strepito, l'affaccendamento, il lavoro. Nessuno perde tempo, perché tutti devono arrivare presto in qualche posto, e hanno una preoccupazione...<sup>108</sup>

Un altro elemento comune a Jahier, Boine e Slataper, tipico della letteratura modernista, è la rappresentazione della merce come elemento caratterizzante il contesto urbano.

104 *Ivi*, p. 167.

105 *Ivi*, p. 171.

106 *Ivi*, pp. 171-172.

107 SBARBARO, *Trucioli (1920)*, cit., pp. 186, 204, 214, 321.

108 SLATAPER, *Il mio Carso*, cit., pp. 48-49, 54.

Nel *Mio Carso* Trieste esprime la contraddizione fra commercio e idealità, «fra la necessità economica del legame con Vienna e il richiamo di Roma»,<sup>109</sup> dunque diventa il luogo di una riflessione etica sul lavoro e sulle possibilità di realizzazione dell'identità individuale. La rappresentazione del denaro e del commercio fanno parte di questa riflessione. L'elemento economico viene introdotto nella seconda parte, attraverso le immagini dei passanti e l'enumerazione dei prodotti che riempiono le strade per essere venduti.

Nei visi e negli stessi passi voi potete riconoscere subito in che modo il passante sta preparando l'affare. [...] Un inquieto e giovine animale s'agita in voi, e voi andate per le strade ricche della sua vita istintiva, com'uno a cui ricircoli il sangue nella mano stecchita di freddo sotto il guanto. Andate contenti nell'aria fusa di strepiti e volontà, sentendo che qui, dove l'interesse di ogni passante trabocca, comunica, scorre negli altri, e si scansano gli urti e i carri accogliendo con logica inavvertenza le mosse altrui, qui, nella strada, si decide il domani del mondo. E io vado per le strade di Trieste e sono contento ch'essa sia ricca, rido dei carri frastornanti che passano, dei tesi sacchi grigi di caffè, delle cassette quasi elastiche dove fra trine e veli di carta stanno stivati i popputi aranci, dei sacchi di riso sfilanti dalla punzonatura doganale una sottile rotaia di bianca neve, dei barilotti semifasciati d'ambrato calofonio, delle balle sgravitanti di lana greggia, delle botti morchiose d'olio, di tutte le belle, le buone merci che passano per mano nostra dall'Oriente, dall'America e dall'Italia verso i tedeschi e i boemi.<sup>110</sup>

È un ritratto inquieto: l'immagine della mano stecchita, quasi morta, e quindi riattivata d'improvviso, ricorda quella dei cadaveri elettrificati di *Rapallo* di Sbarbaro e dei movimenti automatici della *Giornata di un nevristenico* di Campana. La vita urbana, insomma, continua a destare stupore e ad essere vista come meno autentica di quella rurale. Questa contrapposizione è presente anche in *Ragazzo* di Jahier, dove parte del processo di maturazione del protagonista passa attraverso il suo trovare un modo per autofinanziarsi. All'inizio della sezione intitolata *Guadagno* si legge: «Ora quando il ragazzo imparò che il denaro contiene tutte le cose e gli venne voglia di tastare il mondo, inventò un titolo di credito [...]». Alla fine del capitolo, la città viene definita «suntuosa micidiale».<sup>111</sup>

Il denaro è una delle parole chiave di *Crisi degli olivi in Liguria* di Boine, dove viene contrapposto all'autenticità del mondo agricolo. Un esempio:

Or è trent'anni mio nonno vi invitava frequente gli amici. Amava i conviti mio nonno, con commensali arguti, con canonici di gran ventre e di ingegno sottile a capotavola, con dispute cavillose di giure, sebbene non fosse avvocato. Era uomo all'antica, signore nel tratto, rispettato in vallata, buon proprietario d'oliveti. E poiché gli oliveti rendevano allora assai olio ed assai denaro [...]. Ma poi

109 MIMMO CANGIANO, *Nelle pieghe della Zivilization. Scipio Slataper fra etica e lavor*, in «Annali di italianistica», 32 (2004), pp. 235-254, p. 235. Cfr. al riguardo anche ARA e MAGRIS, *Trieste. Un'identità di frontiera*, cit.

110 SLATAPER, *Il mio Carso*, cit., p. 54.

111 JAHIER, *Ragazzo e prime poesie*, cit., p. 97. Jahier descrive più in dettaglio gli effetti della vita cittadina e della logica del denaro sulle persone nelle *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi* (PIERO JAHIER, *Gino Bianchi. Resultanze in merito alla vita e al carattere*, Firenze, Vallecchi, 2007).

maritò le figliuole, ma poi gli oliveti non resero più. Tristezze, strettezze, agonia. Ed ora vendon la casa. Storia arida per sé, arida e breve sebben io, da ragazzo [...] da ragazzo mi fossi commosso e fantasticassi; mi pare di farne un romanzo; ma pur storia non mia a guardarla fino in fondo, storia di molti, storia economica in verità, non complicata da vent'anni a questa parte, di tutte queste nostre vallate.

[...] Terreno avaro, terreno insufficiente su roccia a strapiombo, terreno che franerebbe a valle e che l'uomo tien su con grand'opera di muraglie a terrazze. Terrazze e muraglie fin su dove non cominci il bosco, milioni di metri quadri di muro per quindici per venti chilometri dal mare alla montagna, milioni di metri quadri di muro a secco chissà da quando, chissà per quanto i nostri padri, pietra per pietra, hanno colle loro mani costruito. Pietra su pietra, su alla montagna!<sup>112</sup>

*La crisi degli olivi in Liguria* viene pubblicato su «La Voce» nel 1911. Si presenta come una riflessione sulle conseguenze economiche e sociali della modernizzazione nella zona intorno a Porto Maurizio, dove Boine vive buona parte della sua vita. Nonostante la collocazione editoriale (l'articolo è preceduto da altri di argomento simile, ma di stile molto diverso, sulla condizione meridionale: uno di questi è richiamato da Boine nell'incipit del testo) e nonostante venga scelta la prosa, in questo testo sono compresenti le logiche di diversi generi letterari. L'esordio è lirico e autobiografico: Boine evoca scene e paesaggi di infanzia, ripercorre la storia familiare per descriverne il radicamento in Liguria. La sintassi è governata dalle ripetizioni («storia arida per sé, arida e breve [...] ma pur storia non mia a guardarla fino in fondo, storia di molti, storia economica») e da altri fenomeni retorici.<sup>113</sup> Sono evidenti l'uso dell'iperbole, del parallelismo e della ripetizione («milioni di metri quadri di muro per quindici per venti chilometri dal mare alla montagna, milioni di metri quadri»), che si intensificano in alcuni punti, imprimendo un ritmo accelerato alla prosa. Il discorso sembra gravitare intorno a parole chiave sul piano del significato: terreno, anime, fede, oliveto, olio, legge, Storia, Danaro. Boine legge la crisi morale e spirituale della società in cui vive come il risultato della modernità, che porta «alla politica centralista dell'ambiguo Danaro»<sup>114</sup> e a una forma di atarassia morale. Quest'ultimo aspetto è approfondito in *La città*. Qui descrive una città di provincia, inconsapevole della propria «brevità di spirito», ma ancora dotata di un ordine residuo grazie alla presenza di un santo (figura ricorrente anche nel *Peccato*). La folla cittadina viene descritta come indifferente a una tragedia in corso, della quale soltanto il protagonista, «profeta fallito»,<sup>115</sup> si rende conto: «Questa brevità di spirito fu, che lo colpì. Mancanza di universalità. [...] Ciascuno per sé, ciascuno unicamente per sé. Ciò che li univa questi uomini, era qualche volta l'utile, il più basso utile comune: mai se non in apparenza, qualcosa che fosse nobile e largo». Morto il santo, la città sembra implodere: viene paragonata a un mostruoso alveare e descritta con toni distopici.

112 BOINE, *Il Peccato, Plausi e botte, Frantumi, Altri scritti*, cit., p. 396.

113 «Mio nonno vi convitava frequente gli amici. Amava i conviti mio nonno»: si noti la figura etimologica («convitava» e «conviti») e la disposizione chiasmica dei termini implicati.

114 BOINE, *Il Peccato, Plausi e botte, Frantumi, Altri scritti*, cit., p. 414.

115 *Ivi*, p. 426 Così come nel *Peccato*, anche nella *Città* ci sono somiglianze fra il personaggio principale, che parla in prima persona, e l'autore; tuttavia in entrambi i casi al narratore non viene dato un nome.

## 6 LINGUAGGIO E SPERIMENTAZIONE

C'è, infine, un'ultima questione da affrontare: non abbiamo considerato, se non di sfuggita, le novità formali. Se tutti concordano sul fatto che la letteratura modernista è caratterizzata da una tendenza al sovvertimento delle convenzioni letterarie tradizionali – e, dunque, alla sperimentazione –, ci sono opinioni divergenti sulla portata della spinta all'innovazione, cioè su quanto il modernismo segni una discontinuità con il periodo precedente e sul suo legame con movimenti avanguardisti come il futurismo. Queste pagine, come già accennato nei paragrafi introduttivi, si basano sull'idea della continuità: la poesia in prosa modernista non è un movimento, e sarebbe incomprensibile senza tenere conto del cambiamento post-romantico della poesia lirica. Da un punto di vista formale, i cinque autori considerati riflettono la più generale problematica modernista, di origine kantiana, della crisi della rappresentazione: cosa rappresentare attraverso l'arte, una volta accertato che la lingua – e, dunque, l'arte stessa, non hanno né consentono un accesso diretto alla realtà?<sup>116</sup>

Le risposte a questa domanda, da Kant in poi, sono state molteplici. Una delle strategie moderniste è provare a rappresentare il modo in cui la realtà viene percepita da un soggetto (l'artista), alla luce della sua inevitabile frammentazione interiore: i poeti in prosa modernisti mostrano una sensibilità di questo tipo. L'autore per il quale l'esigenza di trovare una forma adatta a esprimere l'interiorità è sia un costante rovello teorico sia il tema unico della scrittura è Boine. Ne ha parlato in modo efficace Curi:

[nell'opera di Boine] Accade allora qualcosa di analogo e di opposto a ciò che accade in alcuni grandi scrittori stranieri: mentre Hoffmanstahl, Proust e Mann pongono e risolvono i problemi teorici di un nuovo linguaggio come concreti problemi formali, ossia li sciolgono in sede di scrittura, Boine si sforza di risolvere concreti problemi di scrittura come problemi teorici della *logothesis*, cerca cioè di fondare una nuova lingua dibattendo le questioni teoriche della sua fondazione. [...] la differenza sta in ciò che gli scrittori stranieri possiedono una fortissima consapevolezza formale dei problemi teorici della forma, hanno una piena capacità formale di risolverli; Boine, per contro, patisce un eccesso di (peraltro imperfetta) consapevolezza teorica in rapporto all'assai limitata capacità pratica di dare soluzione ai problemi della fondazione di un nuovo linguaggio.<sup>117</sup>

Le questioni estetiche qui accennate (la rifondazione del linguaggio, il contrasto tra finitezza e infinito nell'esperienza del mondo) sono trattate da Boine non solo nell'epistolario e nei taccuini privati, ma anche all'interno dei testi destinati alla pubblicazione.<sup>118</sup> All'interno di *L'esperienza religiosa* Boine scrive che l'oscillazione della vita fra

116 Quasi tutti i saggi critici del modernismo dedicano alcune pagine al problema della rappresentazione. Fra i molti, cfr. in particolare *Crisis of representation* in LEWIS, *The Cambridge Introduction to Modernism*, cit., pp. 3-10.

117 FAUSTO CURI, *Il nome, l'aforsima, l'afasia*, in *Giovanni Boine: atti del convegno nazionale di studi*, Genova, Il Melangolo, 1981, pp. 265-298, p. 268.

118 Nelle prossime pagine ci soffermeremo su alcuni dei testi in questione. Riguardo ai taccuini inediti, cfr. soprattutto GIOVANNI BOINE, *Scritti inediti*, Genova, Il Melangolo e GIORGIO BERTONE, *Il lavoro e la scrittura. Saggio in due tempi su Giovanni Boine*, Genova, Il Melangolo, 1977.

caos e ordine supera anche le barriere poste da Hegel (iniziale punto di riferimento), il quale aveva creduto di poterla chiudere nella lucidità del concetto.<sup>119</sup> La complessità della vita sfugge al linguaggio; ne deriva «quel topos modernista dell'impossibilità di "nominazione"». <sup>120</sup>

Pur se non con la stessa consapevolezza teorica, il problema della referenzialità della lingua e la crisi della rappresentazione sono vissuti anche dagli altri poeti in prosa considerati. Mentre molti poeti modernisti reagiscono innanzitutto con un rifiuto dell'aulicità della lingua poetica tradizionale, e con una maggiore inclusione del lessico quotidiano, Campana, Jahier, Boine, Slataper e Sbarbaro sfidano l'idea della trasparenza del linguaggio tradizionale mettendone sottosopra le fondamenta, cioè attraverso una sperimentazione che riguarda la sintassi, il ritmo e il lessico.<sup>121</sup> La lingua delle loro opere non è dimessa, ma ricca di nuove significazioni ed esperimenti linguistici (dalle parole composte di Boine agli anacoluti di Campana).<sup>122</sup> Ciò li renderebbe più vicini, in apparenza,

119 Cfr. BOINE, *Il peccato e le altre opere*, cit., pp. 435-462.

120 CANGIANO, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura. 1903-1922*, cit., p. 248. Cfr. anche BOINE, *Il peccato e le altre opere*, cit., pp. 453-455: «Una siffatta identificazione di vita e di pensiero è dunque perciò stesso la giustificazione di molta parte del sentimento religioso: è il riconoscimento di questo senso dell'inesauribile che non è infinità concettuale, che non è razionalità, che la concettuale razionalità assorbe (tenta senza posa accanitamente di assorbire) e che resta tuttavia l'inesauribile. [...] Ma qualcos'altro di oscuro rimane, qualcosa che s'appiglia al conoscere, che lo segue come un'ombra, che non è conoscenza, che chiamo *senso* e che è *sentimento*. Qualcosa di non logicamente espresso, di chiaro, di profondo. [...] E come il concetto non esaurisce la vita così il sentimento non può sostituirsi al concetto: qualcosa davvero v'è ch'io non so dire, qualcosa di cui non so preciso il nome. Ich habe keinen Namen dafür».

121 L'aspetto stilistico-formale è qui appena accennato per ragioni di spazio. Per un'analisi dello stile della poesia in prosa italiana di inizio Novecento, cfr. CROCCO, *La poesia senza verso. La poesia in prosa in Italia*, cit.

122 Proprio per l'uso del lessico Contini, accostando Boine e Campana, ha coniato la celebre definizione di «espressionismo». Oggi si tende a ridimensionare questa categoria, alla quale è difficile attribuire un valore storico-letterario; inoltre ci appare chiaro che le ragioni alla base delle scelte sintattiche e lessicali di Boine sono molto diverse da quello di Campana. Entrambi si servono ampiamente di figure retoriche come la ripetizione e il parallelismo; inoltre entrambi usano una sintassi prevalentemente paratattica, con frequenti frasi nominali; ma le poesie in prosa di Campana sono scorci nel senso di raffigurazioni su particolari del mondo, nelle quali l'analogia e lo straniamento verbalizzano l'impressione interiore; le istantanee di Boine, invece, mettono a fuoco momenti in cui l'elucubrazione (ovvero il risultato di riflessione razionale e intuitiva sentimentale, come spiega nell'*Esperienza religiosa*) si intreccia all'immagine esterna. L'intento di Boine è rendere «una compresenza di cose diverse nella brevità dell'attimo», come leggiamo nell'autorecensione a *Frantumi*, dunque concentrare nel linguaggio più pensieri e stati d'animo. Per questo l'accostamento di due termini sembra il modo migliore per mostrare allo stesso tempo concetto e immagine («storia-marea»), simultaneità di sensazioni opposte («angoscie rapide-vaste», BOINE, *Il Peccato, Plausi e botte, Frantumi, Altri scritti*, cit., p. 283) o di impressioni («chiaronero» *ivi*, p. 284; «molle-lucente» *ivi*, p. 269). Cfr. a questo proposito VITTORIO COLETTI, *La lingua "maschia" di Giovanni Boine*, in *Giovanni Boine: atti del convegno nazionale di studi*, a cura di FRANCO CONTORBIA, Il Melangolo, 1981, pp. 299-312 e GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *Alcune costanti del linguaggio di Giovanni Boine*, in *Astrazione e realtà*, Milano, Rusconi e Paolazzi, pp. 177-193, in particolare pp. 190-191: «In sostanza Boine compie, nel *Peccato* come nei *Frantumi*, una riduzione totale della distensione narrativa alla puntualizzazione dell'immagine, della confessione immediata, della meditazione, del grido lirico». La sintassi e il lessico di Campana, invece, sono interamente governati dall'analogia e dal simbolismo. Cfr. al riguardo *Dalla lingua al testo: note linguistiche sui «Canti Orfici»*, in *Dino Campana alla fine del secolo*, a cura di ANNA ROSA GENTILINI, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 39-50, BONIFAZI, *Dino Campana*, cit., FERNANDO BANDINI, *Note sulla lingua poetica di Dino Campana*, in *Dino Campana alla fine del secolo*, a cura di ANNA ROSA GENTILINI, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 39-50.

ai giochi linguistici di Marinetti e del futurismo; in realtà il loro lavoro sulla forma del testo poetico – a partire dalla scelta della prosa – è più vicino alla scomposizione cubista e ad altri tentativi di rappresentazione frammentaria dell'interiorità umana. All'inizio del Novecento sono molti gli scrittori che si ispirano al contrappunto e alle altre esperienze musicali che giocano sulla simultaneità (ad esempio Apollinaire in *Zone*); analogamente, alcuni poeti italiani tentano la dimensione della simultaneità visiva (Campana) o del contrappunto musicale (Boine).

Riprendendo la considerazione di Scott sulla iconicità della poesia in prosa, va detto che la sperimentazione visiva può riguardare anche la struttura complessiva dell'opera, nonché il rapporto fra il macrotesto (libro) e le sue parti (i singoli componimenti): in questo caso le unità formali vengono fatte coincidere con unità visuali. È quanto accadrà nel secondo Novecento (si pensi ad Amelia Rosselli, a Emilio Villa), ma in parte già in questo decennio con i *Canti Orfici*, i *Trucioli*, alcune delle poesie in prosa di Jahier. Il campo visuale viene diviso in sezioni, lo spazio è delimitato in un modo da produrre un effetto estetico peculiare: vi contribuiscono le ripetizioni, le rime, il ritmo dei versi lunghi, nonché l'intersezione fra poesia e prosa. La spazializzazione viene ottenuta sfruttando caratteristiche dell'una e dell'altra. Da un lato, abbiamo a che fare con blocchi testuali non interrotti dall'andare a capo obbedendo a leggi esterne, come accade invece nella poesia in versi; dall'altro, il flusso sintattico viene interrotto artificialmente proprio inserendo alcuni a capo (mentali, vicini alla sintassi del verso libero), come si nota in molti *Trucioli*, ma anche nei frammenti di Boine e di Jahier. Inoltre il flusso narrativo e i legami logici naturali della narrazione vengono disturbati da fenomeni più comuni nel discorso poetico: ad esempio l'inserimento del trattino fra due frasi o alla fine di un periodo, oppure le ellissi, l'abuso della paratassi, le giustapposizioni (nel caso di Jahier, le conseguenze formali derivanti dall'imitazione del versetto biblico).<sup>123</sup>

Nell'opera di Boine, come già detto, la suggestione non è solo di tipo iconico, bensì riguarda la musica. Il ritmo della scrittura di Boine si intensifica parallelamente all'angoscia interiore. Coletti parla di una scrittura «nevrastenica» e di «un atteggiamento aggressivo di Boine di fronte alla parola»,<sup>124</sup> corrispettivo della ricerca esistenziale alla quale si è accennato. Di sinestesie cromatiche e musicali si è parlato anche per Campana, che è stato avvicinato alla pittura cubista.<sup>125</sup> In una lettera a Novaro, Campana parla di «costruzione pittorica di piani»;<sup>126</sup> nella *Verna* descrive un «paesaggio cubistico» («Casta-

123 Al riguardo rimane fondamentale VIRGILIO MATTEVI, *Biblicità nel linguaggio poetico di Jahier*, in «Studi novecenteschi», 1 (1972), pp. 63-101.

124 COLETTI, *La lingua "maschia" di Giovanni Boine*, cit., p. 308.

125 Campana entra in contatto con i futuristi fiorentini, ma identifica nel futurismo una componente di falsità artistica, mentre condivide con la cultura figurativa delle avanguardie europee di inizio Novecento una forma di critica alla percezione e una sfida alla nozione di naturale legamento «fra segno pittorico e cosa significata» (cfr. MARCELLO CICCUTO, *Les demoseilles de Gênes. Campana cubista*, in *L'immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella cultura italiana*, Roma, Bonacci, 1990, p. 298) o, potremmo aggiungere, fra segno linguistico e realtà. Cfr. MARCELLO VERDENELLI, *Campana e le avanguardie*, in ANTONIO CORSARO e MARCELLO VERDENELLI, *Bibliografia campaniana (1914-1985)*, premessa di Neuro Bonifazi, Ravenna, Longo, 1985, GIOVANNETTI, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, cit., pp. 47-76; ALESSANDRO PARRONCHI, *Genova e il senso dei colori nella poesia di Campana*, in «Paragone», 48 (1953), pp. 13-34.

126 «Binazzi molto interessante perché accenna a una costruzione pittorica di piani contro la letteratura che si

gno, cassette di macigno disperse a mezza costa, finestre che ho visto accese: così le creature del paesaggio cubistico [...] traspare il sorriso di Cerere bionda»);<sup>127</sup> usa spesso la parola «arabesco», probabilmente mediata dagli scritti di Soffici sul cubismo.<sup>128</sup> Campana condivide con l'avanguardismo artistico europeo, da Kandinskij a Picasso, il bisogno di rappresentare il paesaggio attraverso una visività diversa da quella tradizionale. I piani prospettici vengono scomposti, il tempo e lo spazio decomposti; l'arte cerca di ricomporre i frammenti in un quadro fluido (per questo ha bisogno della prosa), ma con effetti che creano straniamento (per mezzo della sintassi e di svariati *tropoi* poetici). Rispetto all'avanguardia letteraria pura, però, nell'opera di Campana non scompare mai il soggetto; al contrario c'è una ricerca di identità, una costruzione plurima del personaggio.

## 7 CONCLUSIONI

Negli anni in cui si diffonde la teoria che il tempo sia un flusso e non una somma di unità discrete, nasce anche l'ipotesi che la coscienza umana sia, a sua volta, più simile a una corrente continua che non a un agglomerato di idee separate.<sup>129</sup> Uno degli scrittori italiani che meglio ha rappresentato questa nuova concezione della mente, Italo Svevo, dopo aver già scritto tre romanzi, ma prima di diventare davvero famoso come romanziere e molto prima di diventare uno dei capisaldi del modernismo italiano, rivolge queste parole ad Eugenio Montale:

Qui ho letto il "Peccato" di Boine. M'ha interessato enormemente. Ecco un toscano che sa sfruttare la propria lingua. E la sua introspezione precorre quella del Joyce. È altra cosa ma talvolta ne eguaglia la potenza lirica. Il piccolo caso di coscienza è un po' medievale e trasportato nel mondo moderno diventa provinciale. Ma anche qui s'allarga ad avvenimento d'importanza umana. Adesso a Parigi vedrò Prezzolini e voglio sentire se Boine è tuttavia vivo e attivo.<sup>130</sup>

La citazione appena riportata è tratta da una lettera di Svevo a Montale del 1926: Boine è già morto da nove anni. Che Svevo non ne sia a conoscenza non stupisce, dal momento che fra lui e la cultura italiana ufficiale permarranno a lungo rapporti di indifferenza reciproca. Il parallelo fra Svevo, Boine e Joyce è stato sostenuto da alcuni critici<sup>131</sup> per riscattare Boine dall'etichetta di scrittore minore e mostrarne gli elementi innovativi.

gonfia nei vampiri idropici scialbi e idioti» (CACHO MILLET, *Carteggio (1903-1931), con altre testimonianze epistolari su Dino Campana (1903-1998)*, cit., p. 116).

127 CAMPANA, *Canti Orfici*, cit., p. 120.

128 Cfr. al riguardo GIOVANNETTI, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, cit., pp. 74-75.

129 STEPHEN KERN, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2007, 13 e seguenti.

130 ITALO SVEVO, *Carteggio. Italo Svevo/ Eugenio Montale*, con gli scritti di Montale su Svevo, a cura di GIORGIO ZAMPA, Milano, Mondadori, 1976, p. 24.

131 Cfr. ad esempio GIANCARLO VIGORELL, *Ritratto di Boine*, in GIOVANNI BOINE, *Il peccato e le altre opere*, a cura di GIANCARLO VIGORELL, Parma, Guanda, 1971, pp. IX-LVI, GIULIO UNGARELLI, *Nota introduttiva a Giovanni Boine, Il peccato*, in Torino, Einaudi, 1975, pp. V-XVI, CLAUDIO MAGRIS, *Perché dobbiamo riscoprire Boine*, in «Corriere della sera» (2008).

Di fatto, l'opera di Boine rimane diversa rispetto a quella degli altri due: innanzitutto per la radicata sfiducia nel romanzo; inoltre per lo stato di abbozzo in cui si trovano molti dei suoi scritti a causa della morte precoce, che ha impedito un'evoluzione della riflessione sui generi letterari. Ciò che conta è che Svevo vede nel libro di Boine una forma moderna di introspezione.

Ricapitolando, malgrado le differenze interne fra questi autori, gli elementi di modernità che ne caratterizzano la scrittura sono tre. Il primo è la riflessione sui generi letterari, che parte da una necessità di sovvertimento delle convenzioni tradizionali e li porta a fondere caratteristiche della lirica, della narrativa e della saggistica all'interno delle proprie opere, e a sperimentare la poesia senza l'uso del verso. Il secondo è che intercettano la rottura epistemologica di fine Ottocento e inizio Novecento, e la traducono in un rinnovamento delle forme attraverso le quali la letteratura può rappresentare la coscienza umana. Il terzo, infine, è la problematizzazione del soggetto autobiografico.

In arte l'apparenza della vita non è prodotta in altro modo che attraverso un personaggio, e intanto che questi vede, pensa, sente e parla, e a condizione che sia un io:<sup>132</sup> ciò che separa Campana, Boine, Jahier, Slataper e Sbarbaro dall'avanguardia è che non rinunciano all'immagine, alla rappresentazione umana.<sup>133</sup> Per questo la loro ricerca letteraria appartiene al modernismo italiano.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ABRUZZESE, ALBERTO, *Scipio Slataper, 1. La poetica del "Mio Carso" tra autobiografia e ideologia*, in «Angelus novus», 12-13 (1968), pp. 47-104. (Citato a p. 343.)
- ARA, ANGELO e CLAUDIO MAGRIS, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Torino, Einaudi, 1982. (Citato alle pp. 343, 352.)
- BANDINI, FERNANDO, *Note sulla lingua poetica di Dino Campana*, in *Dino Campana alla fine del secolo*, a cura di ANNA ROSA GENTILINI, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 39-50. (Citato a p. 355.)
- *Varianti d'autore e autocensura: per un libro sommerso di Jahier*, in *Studi di filologia romanza e italiana offerti a Gianfranco Folena dagli allievi padovani*, Modena, Mucchi, 1980. (Citato a p. 345.)
- BÀRBERI SQUAROTTI, GIORGIO, *Alcune costanti del linguaggio di Giovanni Boine*, in *Astrazione e realtà*, Milano, Rusconi e Paolazzi, pp. 177-193. (Citato a p. 355.)
- BATTISTINI, ANDREA, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, Il Mulino, 1990. (Citato a p. 335.)

<sup>132</sup> Sto traducendo e parafrasando da KÄTE HAMBURGER, *Logiques des genres littéraire*, Paris, Seuil, p. 72.

<sup>133</sup> «Nevertheless, the example of Imagism persisted as a resource and legacy of Modernism in the form of the small-scale and self-sufficient artifact that offered itself without commentary. A minimal gesture seemed maximally resonant. [...] the idea of the Image [...] encouraged verbal discipline and cast suspicion on what Pound condemned as the lax speech of "perdamnable rhetoric" and the rhapsody of "emotional slither". More significantly, it confirmed the strength of epiphanic Modernism: confidence in the revelatory power of a self-contained experience, in instantaneous recognition. The Impression, the Symbol, the Image, the Vortex, the Moment, the Luminous Detail, and the Epiphany differed in many respects, but they converged in the power they granted to the "intellectual and emotional complex in an instant of time»: cfr. LEVENSON, *Modernism*, cit., p. 142.

- BAZZOCCHI, MARCO, *Campana, Nietzsche e la puttana sacra*, Firenze, Manni, 2003. (Citato alle pp. 340, 345.)
- BENJAMIN, WALTER, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus novus*, a cura di RENATO SOLMI, Torino, Einaudi, 1995. (Citato a p. 333.)
- BERGSON, HENRI, *La filosofia dell'intuizione. Introduzione alla metafisica ed estratti di altre opere*, a cura di GIOVANNI PAPINI, Lanciano, Carabba, 1913. (Citato a p. 345.)
- BERTONE, GIORGIO, *Il lavoro e la scrittura. Saggio in due tempi su Giovanni Boine*, Genova, Il Melangolo, 1977. (Citato a p. 354.)
- BOCELLI, ANDREA, *Il frammentismo*, in *Novecento. I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1979, pp. 1241-1247. (Citato a p. 329.)
- BOINE, GIOVANNI, *Il peccato e le altre opere*, a cura di GIANCARLO VIGORELL, Parma, Guanda, 1971. (Citato alle pp. 331, 332, 355.)
- *Il Peccato, Plausi e botte, Frantumi, Altri scritti*, a cura di DAVIDE PUCCINI, Milano, Garzanti, 1983. (Citato alle pp. 332, 344, 353, 355.)
- *Scritti inediti*, Genova, Il Melangolo. (Citato a p. 354.)
- BONIFAZI, NEURO, *Dino Campana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1978. (Citato alle pp. 349, 355.)
- BRIGANTI, PAOLO, *La cerchia infuocata. Per una tipologia dell'autobiografia italiana del Novecento*, in «Annali di italianistica», IV (1986), pp. 189-221. (Citato alle pp. 335, 347.)
- *Piero Jahier*, Firenze, La Nuova Italia, 1976. (Citato alle pp. 334, 337.)
- CACHO MILLET, GABRIEL (a cura di), *Carteggio (1903-1931), con altre testimonianze epistolari su Dino Campana (1903-1998)*, Firenze, Polistampa, 2011. (Citato alle pp. 340, 357.)
- CAMPANA, DINO, *Canti Orfici*, Milano, BUR Rizzoli, 1989. (Citato alle pp. 340, 348-351, 357.)
- *Opere e contributi*, a cura di ENRICO FALQUI, Firenze, Vallecchi, 1973. (Citato alle pp. 333, 349.)
- CANGIANO, MIMMO, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura. 1903-1922*, Macerata, Quodlibet, 2018. (Citato alle pp. 326-328, 330, 355.)
- *Nelle pieghe della Zivilization. Scipio Slataper fra etica e lavoro*, in «Annali di italianistica», 32 (2004), pp. 235-254. (Citato a p. 352.)
- CARPI, UMBERTO, «La Voce». *Letteratura e primato degli intellettuali*, Bari, De Donato, 1975. (Citato a p. 328.)
- CASTELLANA, RICCARDO, *Finzioni biografiche: teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci, 2019. (Citato a p. 336.)
- CICCUTO, MARCELLO, *Les demoseilles de Gènes. Campana cubista*, in *L'immagine del testo. Episodi di cultura figurativa nella cultura italiana*, Roma, Bonacci, 1990. (Citato a p. 356.)
- COHN, DORRIT, *The Distinction of Fiction*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1999. (Citato alle pp. 336, 338.)

- COLETTI, VITTORIO, *La lingua "maschia" di Giovanni Boine*, in *Giovanni Boine: atti del convegno nazionale di studi*, a cura di FRANCO CONTORBIA, Il Melangolo, 1981, pp. 299-312. (Citato alle pp. 355, 356.)
- COMPARINI, ALBERTO, *Sbarbaro e la rappresentazione negativa della Grande guerra. Per una lettura modernista dei trucioli di guerra (1917-1919)*, in «Annali di italianistica», CCCXXXIII (2015), pp. 169-186. (Citato a p. 327.)
- CONTINI, GIANFRANCO, *Due poeti degli anni Vociani. II. Dino Campana [1937]*, in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 14-16. (Citato a p. 348.)
- CORTELLESA, ANDREA, *Generi "contigui" all'autobiografia. Bibliografia selezionata di studi*, in *Scrivere la propria vita. L'autobiografia come problema critico e teorico*, a cura di RINO CAPUTO e MATTEO MONACO, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 351-366. (Citato a p. 335.)
- *Il «momento» autobiografico. La tensione all'autobiografismo nelle poetiche dei vociani*, in *Scrivere la propria vita. L'autobiografia come problema critico e teorico*, a cura di RINO CAPUTO e MATTEO MONACO, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 191-244. (Citato alle pp. 331, 334, 335.)
- *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella prima guerra mondiale*, Milano, Bompiani, 2018. (Citato a p. 339.)
- CROCCO, CLAUDIA, *La poesia senza verso. La poesia in prosa in Italia*, tesi di dott., Trento, Università di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2017. (Citato alle pp. 326, 329, 355.)
- CURI, FAUSTO, *Il nome, l'aforisma, l'afasia*, in *Giovanni Boine: atti del convegno nazionale di studi*, Genova, Il Melangolo, 1981, pp. 265-298. (Citato a p. 354.)
- D'INTINO, FRANCO, *Autobiografia*, in *Letteratura europea*, direzione di Pietro Boitani e Massimo Fusillo, Torino, UTET, 2014. (Citato a p. 335.)
- *L'autobiografia moderna*, Roma, Carucci, 1989. (Citato alle pp. 335, 336.)
- DE MEIJER, PIETER, *La prosa narrativa moderna*, in *Letteratura italiana. Le forme del testo. II. La prosa*, a cura di ALBERTO ASOR ROSA, Torino, Einaudi, 1984. (Citato a p. 329.)
- DEBENEDETTI, GIACOMO, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 2006. (Citato alle pp. 327, 331.)
- DEDOLA, ROSSANA, *Il frammenti e il montaggio: analisi del «Mio Carso»*, in *Il romanzo e la coscienza. Esperimenti narrativi del primo Novecento italiano*, Padova, Liviana, 1981, pp. 111-142. (Citato a p. 347.)
- DONNARUMMA, RAFFAELE, *Gadda Modernista*, Pisa, Edizioni ETS, 2006. (Citato a p. 326.)
- *La poesia*, in *Il modernismo italiano*, a cura di MASSIMILIANO TORTORA, Roma, Carocci, 2018, pp. 65-90. (Citato alle pp. 325-327, 341.)
- *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di ROMANO LUPERINI e MASSIMILIANO TORTORA, Napoli, Liguori, 2012, pp. 13-38. (Citato alle pp. 325, 326, 330, 331.)

- Dopo la prosa. Poesia e prosa nelle scritture contemporanee*, numero monografico della rivista «L'Ulisse», 2011, <http://www.lietocolle.com/2014/02/lulisse-n-13-dopo-la-prosa-poesia-e-prosa-nelle-scritture-contemporanee/>. (Citato a p. 326.)
- GENETTE, GÉRARD, *Figure III: discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1996. (Citato a p. 344.)
- Dalla lingua al testo: note linguistiche sui «Canti Orfici»*, in *Dino Campana alla fine del secolo*, a cura di ANNA ROSA GENTILINI, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 39-50. (Citato a p. 355.)
- GIOVANNETTI, PAOLO, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Novara, Interlinea, 2008. (Citato alle pp. 326, 356, 357.)
- GIUSTI, SIMONE, *Sulla formazione dei «Trucioli» di Camillo Sbarbaro*, Firenze, Le Lettere, 1997. (Citato a p. 342.)
- GRAZIANO, MADDALENA, *I temi*, in *Il modernismo italiano*, a cura di MASSIMILIANO TORTORA, Roma, Carocci, 2018, pp. 113-130. (Citato a p. 330.)
- HAMBURGER, KÄTE, *La logica della letteratura*, a cura di ELEONORA CARAMELLI, Bologna, Pendragon, 2015. (Citato a p. 338.)
- *Logiques des genres littéraire*, Paris, Seuil. (Citato a p. 358.)
- HARRISON, THOMAS (a cura di), *Nietzsche in Italy*, Stanford, ANMA, 1988. (Citato a p. 345.)
- INGLESE, ANDREA, *Poesia in prosa e arti poetiche. Una ricognizione in terra di Francia (I)*, in «Nazione Indiana» (31 marzo 2010), <https://www.nazioneindiana.com/2010/03/31/poesia-in-prosa-e-arti-poetiche-una-ricognizione-in-terra-di-francia/>. (Citato a p. 326.)
- JAHIER, PIERO, *Con me e con gli alpini*, Milano, Mursia, 2015. (Citato a p. 339.)
- *Gino Bianchi. Resultanze in merito alla vita e al carattere*, Firenze, Vallecchi, 2007. (Citato a p. 352.)
- *Ragazzo e prime poesie*, Firenze, Vallecchi, 1943. (Citato alle pp. 338, 347, 352.)
- *Ragazzo*, Edizione critica, a cura di FABIO PASTORELLI, Perugia, Morlacchi, 2016. (Citato a p. 345.)
- KERN, STEPHEN, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2007. (Citato a p. 357.)
- LEJEUNE, PHILIPPE, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986. (Citato alle pp. 335, 336.)
- LEVENSON, MICHAEL, *Modernism*, London, Yale University Press, 2011. (Citato alle pp. 326, 330, 358.)
- LEWIS, PERICLES, *The Cambridge Introduction to Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007. (Citato alle pp. 330, 354.)
- LUPERINI, ROMANO, *Il Novecento: apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Loescher, 1981. (Citato alle pp. 328, 337, 350.)

- LUPERINI, ROMANO, *Letteratura e ideologia nel primo novecento italiano. Saggi e note sulla "Voce" e sui vociani*, Pisa, Pacini, 1973. (Citato a p. 328.)
- *Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, in «Allegoria», 63 (gennaio-giugno 2011), pp. 92-100. (Citato a p. 327.)
- MACRÌ, ORESTE, *Poetica del frammentismo e genere del frammento*, in «L'albero», 67 (giugno 1982), pp. 125-129. (Citato a p. 329.)
- MAGRIS, CLAUDIO, *Grande stile e totalità*, in *L'anello di Clarisse*, Torino, Einaudi, 2014. (Citato a p. 325.)
- *Perché dobbiamo riscoprire Boine*, in «Corriere della sera» (2008). (Citato a p. 357.)
- MARCHESE, LORENZO, *L'io possibile. L'autofiction come forma paradossale del romanzo contemporaneo*, Massa, Transeuropa, 2014. (Citato a p. 335.)
- MARIANI, MARIA ANNA, *Sull'autobiografia contemporanea. Nathalie Serrault, Elias Canetti, Alice Munro, Primo Levi*, Roma, Carocci, 2012. (Citato a p. 337.)
- MATTEVI, VIRGILIO, *Biblicità nel linguaggio poetico di Jahier*, in «Studi novecenteschi», 1 (1972), pp. 63-101. (Citato a p. 356.)
- MAZZONI, GUIDO, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005. (Citato alle pp. 325, 337.)
- *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011. (Citato alle pp. 325, 332, 335.)
- MONGELLI, MARCO, *Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura contemporanea*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» (novembre 2015). (Citato alle pp. 335, 336.)
- MURPHY, MARGUERITE, *A Tradition of Subversion: The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1992. (Citato a p. 330.)
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, *La gaia scienza*, Santarcangelo de Romagna, Rusconi, 2010. (Citato a p. 349.)
- NOZZOLI, ANNA, *Forme e generi delle scritture vociane*, in *La Voce. 1908-2008. Atti del convegno nazionale di studi dedicato al centenario della rivista «La Voce»*, Firenze, 5-6 dicembre 2008, a cura di SANDRO MORLACCHI, Perugia 2011, pp. 497-509. (Citato a p. 329.)
- *La «Voce» e le donne*, in *Voci d'un secolo. Da D'Annunzio a Cristina Campo*, Roma, Bulzoni, 2000, pp. 97-116. (Citato a p. 332.)
- PARIANI, CARLO, *Vita non romanzata di Dino Campana*, a cura di COSIMO ORTESTA, Milano, SE, 2002. (Citato a p. 349.)
- PARRONCHI, ALESSANDRO, *Genova e il senso dei colori nella poesia di Campana*, in «Paragone», 48 (1953), pp. 13-34. (Citato a p. 356.)
- PAVARINI, STEFANO, *Sbarbaro prosatore. Percorsi ermeneutici dal frammento alla prosa d'arte*, Bologna, Il Mulino, 1997. (Citato a p. 350.)
- PELLINI, PIERLUIGI, *Realismo e sperimentalismo*, in *Il modernismo italiano*, a cura di MASSIMILIANO TORTORA, Roma, Carocci, 2018, pp. 133-153. (Citato a p. 326.)
- RAMAT, SILVIO, *L'Ecce Homo e alcuni esempi di scrittura autobiografica in Italia*, in *Protonovecento*, Milano, il Saggiatore, 1978, pp. 226-264. (Citato a p. 345.)
- RICOEUR, PAUL, *Ricordare, dimenticare, perdonare*, Bologna, Il Mulino, 2004. (Citato a p. 337.)

- SBARBARO, CAMILLO, *L'opera in versi e in prosa*, a cura di GINA LAGORIO e VANNI SCHEIWILLER, Milano, Garzanti, 1999. (Citato a p. 342.)
- *Trucioli (1920)*, Milano, Scheiwiller, 1990. (Citato alle pp. 332, 340-342, 348, 350, 351.)
- SCHIANO, GENNARO, *Il romanzo autobiografico*, in *Il romanzo in Italia. II: L'Ottocento*, a cura di GIANCARLO ALFANO e FRANCESCO DE CRISTOFARO, Roma, Carocci, 2018, pp. 489-500. (Citato a p. 335.)
- SCHRAM PIGHI, LAURA, *Bergson e il bergsonismo nella prima rivista di Papini e Prezzolini. Il «Leonardo» 1903-1907*, Bologna, Forni, 1982. (Citato a p. 345.)
- SCOTT, DAVID, *La structure spatiale du poème en prose. D'Aloysius Bertrand à Rimbaud*, in «Poétique», 59 (settembre 1984), pp. 295-308. (Citato a p. 350.)
- SIMONETTI, GIANLUIGI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2018. (Citato a p. 335.)
- ŠKLOVSKIJ, VIKTOR, *L'arte come procedimento*, in *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976. (Citato a p. 340.)
- SLATAPER, SCIPIO, *Epistolario*, a cura di GIANI STUPARICH, Milano, Mondadori, 1950. (Citato a p. 334.)
- *Il mio Carso*, a cura di GIANI STUPARICH, Milano, il Saggiatore, 1958. (Citato alle pp. 339, 340, 343, 346, 347, 351, 352.)
- SOMIGLI, LUCA, *Modernismo italiano e modernismo globale. Appunti per un dibattito in progress*, in «Narrativa», 35-36 (2003-2004), pp. 65-75. (Citato a p. 326.)
- SOMIGLI, LUCA e ELEONORA CONTE, *Introduzione. Sondaggi modernisti*, in *Oltre il canone: problemi, autori, opere del modernismo italiano*, a cura di LUCA SOMIGLI e ELEONORA CONTE, Perugia, Morlacchi, 2018, pp. 9-18. (Citato a p. 327.)
- SOMIGLI, LUCA e MARIO MORONI, *Italian Modernism. Italian Culture between Decadentism and Avant-Garde*, Toronto, University of Toronto, 2004. (Citato alle pp. 326, 327.)
- SPENGMANN, WILLIAM, *The Forms of Autobiography: episodes in the history of a literary genre*, London, Yale University Press, 1980. (Citato a p. 335.)
- STARA, ARRIGO, *Autobiografia e romanzo*, in «Rassegna della letteratura italiana», 89 (1985), pp. 128-141. (Citato alle pp. 333, 334.)
- STAROBINSKI, JEAN, *Lo stile dell'autobiografia*, in *L'occhio vivente*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 204-216. (Citato a p. 335.)
- STUPARICH, GIANI, *Scipio Slataper*, Milano, Mondadori, 1950. (Citato a p. 340.)
- SVEVO, ITALO, *Carteggio. Italo Svevo/ Eugenio Montale*, con gli scritti di Montale su Svevo, a cura di GIORGIO ZAMPA, Milano, Mondadori, 1976. (Citato a p. 357.)
- TASSI, IVAN, *Specchi del possibile. Capitoli per un'autobiografia in Italia*, Bologna, Il Mulino, 2008. (Citato a p. 335.)
- TORTORA, MASSIMILIANO (a cura di), *Il modernismo italiano*, Roma, Carocci, 2018. (Citato alle pp. 326, 330.)
- UNGARELLI, GIULIO, *Nota introduttiva a Giovanni Boine, Il peccato*, in Torino, Einaudi, 1975, pp. V-XVI. (Citato a p. 357.)
- VALLI, DONATO, *Chiarimenti sul genere del Frammento*, in «L'albero», 67 (giugno 1982), pp. 130-132. (Citato a p. 329.)

- VALLI, DONATO, *Dal frammento alla prosa d'arte con alcuni sondaggi sulla prosa di poeti*, Lecce, Pensa Multimedia, 2001. (Citato a p. 329.)
- *Vita e morte del frammento in Italia*, Lecce, Milella, 1980. (Citato alle pp. 329, 330.)
- VERDENELLI, MARCELLO, *Campana e le avanguardie*, in ANTONIO CORSARO e MARCELLO VERDENELLI, *Bibliografia campaniana (1914-1985)*, premessa di Neuro Bonifazi, Ravenna, Longo, 1985. (Citato a p. 356.)
- VIGORELL, GIANCARLO, *Ritratto di Boine*, in GIOVANNI BOINE, *Il peccato e le altre opere*, a cura di GIANCARLO VIGORELL, Parma, Guanda, 1971, pp. IX-LVI. (Citato a p. 357.)

### PAROLE CHIAVE

Modernismo, Giovanni Boine, Piero Jahier, Camillo Sbarbaro, Dino Campana, Scipio Slataper, poesia italiana contemporanea, poesia in prosa

### NOTIZIE DELL'AUTRICE/AUTORE

Claudia Crocco è docente a contratto all'università di Trento. Ha pubblicato *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni* (Carocci, 2015) e svariati articoli sulla poesia contemporanea.

[claudia.crocco@unitn.it](mailto:claudia.crocco@unitn.it)

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

CLAUDIA CROCCO, *La poesia in prosa nel modernismo italiano*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XII (2019), pp. 325–365.

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.



## STRATEGIE DELL'ONNISCENZA NEL ROMANZO ITALIANO CONTEMPORANEO

FILIPPO PENNACCHIO – IULM

A partire dai primi anni Duemila, sono stati pubblicati molti romanzi che ruotano intorno alla figura di un narratore onnisciente: a un narratore che cioè mostra di saperne di più dei personaggi, è in grado di tenere sotto controllo i vari aspetti della storia cui dà vita e spesso si rivolge al lettore per intrattenerlo con una serie di riflessioni su come gira il mondo. Scopo di questo intervento è indagare tali aspetti in relazione alla narrativa italiana più recente. In un primo momento, si prenderanno in esame tre romanzi pubblicati fra 2010 e 2018, ciascuno esemplare di un particolare modo di declinare, oggi, l'onniscienza. In seconda battuta, si rifletterà sui modelli che premono alle spalle dei narratori dei romanzi in questione, vale a dire sulle «figure autorevoli» a cui più o meno implicitamente rimandano. Infine, ci si interrogherà sulle possibili ragioni dietro all'attuale ritorno di un modo di raccontare che si credeva ormai superato.

A great number of novels published since the 2000s revolves around an omniscient narrator, i.e., an all-knowing figure able to manage all the different aspects concerning the story he gives voice to as well as to directly address the reader with comments about the fictional and the extra-textual world as well. The aim of this article is to investigate these issues within Italian contemporary literature. Firstly, I will examine three novels published between 2010 and 2018 that can be considered as paradigmatic examples of three different ways to stage an omniscient narrator. Secondly, I will reflect on the models behind the narrators of the three novels considered, that is, on the «authorial figures» to which they remind, whether implicitly or not. Finally, I will address the possible reasons behind the actual return of a narrative mode which is usually perceived as outdated.

### I

«Parla la tua lingua, l'americano, e c'è una luce nel suo sguardo che è una mezza speranza».<sup>1</sup> Comincia così *Underworld*, di Don DeLillo: con una voce che introduce uno fra i suoi molti personaggi e che poi prosegue raccontando di come il personaggio in questione (un ragazzino quattordicenne che solo più avanti impareremo a conoscere meglio) stia a suo modo entrando nella storia. Non solo: sempre nello stesso giro di righe ci viene detto che nel qui e ora in cui gli eventi narrati si svolgono (siamo al Polo Grounds di New York, il 3 ottobre 1951, il giorno della storica finale di baseball fra Giants e Dodgers) si muove un'umanità vastissima, passata in rassegna sia attraverso delle specie di campi lunghissimi (le «anonime migliaia scese da autobus e treni, gente che in strette colonne attraversa marciando il ponte girevole sul fiume»)<sup>2</sup> sia attraverso zoomate su particolari apparentemente insignificanti (una «fila di gente davanti al baracchino degli hot dog al di là dei tornelli [...], con le mascelle al lavoro sulla carne sugosa e le bolle di grasso che turbinano sulla lingua»)<sup>3</sup>. E poi, proseguendo, siamo messi a parte di ciò che pensano gli spettatori presenti allo stadio (fra cui il capo dell'FBI Edgar J. Hoover, che «fissa la data odierna [...]. Se la imprime nella mente»)<sup>4</sup>, veniamo invitati a seguire le azioni salienti che stanno accadendo dentro e fuori dal campo («Guardate Mays che intanto trotterella

1 DON DELILLO, *Underworld*, trad. da DELFINA VEZZOLI, Torino, Einaudi, 1999, p. 5.

2 *Ibidem*.

3 *Ivi*, p. 7.

4 *Ivi*, p. 19.

verso il piatto trascinando la mazza per terra»; «Guardateli, questi quattro. Ognuno col suo fazzoletto ben piegato nel taschino»<sup>5</sup> e insieme possiamo ascoltare, cioè leggere, una serie di considerazioni sul senso nascosto di ciò a cui stiamo assistendo («Sono i desideri su vasta scala a fare la storia»)<sup>6</sup>.

Come ha suggerito lo stesso DeLillo, questo modo di raccontare, con le singole frasi simili a «delle specie di giramondo» che «viaggiano dalla mente di un personaggio a quella di un altro», sarebbe motivato dai contenuti del romanzo, o almeno del suo prologo.<sup>7</sup> Ma è significativo che dinamiche del genere si ritrovino anche in altri testi pubblicati all'incirca negli stessi anni. Per esempio nelle *Correzioni* di Jonathan Franzen, che inizia con un resoconto dettagliato di quanto avviene in uno fra i luoghi fondamentali in cui la storia si svilupperà, e che poi prosegue illustrando, attraverso il resoconto delle vite dei personaggi centrali alla storia, i molti possibili sensi dell'idea di "correzione". Oppure, più di recente, in *Fato e furia* di Lauren Groff, dove la storia della coppia protagonista è interrotta a più riprese da una serie di commenti con i quali chi racconta mette in prospettiva quanto stiamo leggendo. Oppure ancora, allontanandoci dalla narrativa statunitense, in romanzi come *2666* di Roberto Bolaño, dove al netto delle lacune centrali al testo personaggi ed eventi sono introdotti "dall'alto", o come *Le particelle elementari* di Michel Houellebecq, dove chi racconta non risparmia commenti *tranchant* sulle condizioni di vita in pieno tardocapitalismo.

Benché possa sembrare curioso, i romanzi in questione ruotano intorno allo stesso presupposto formale, vale a dire a una voce slegata, almeno apparentemente, da quanto racconta, in grado di muoversi liberamente nello spazio e nel tempo, di riferire ciò che i personaggi pensano e provano, ma anche di rivolgersi al lettore esponendo una serie di ragionamenti su come gira il mondo, non solo quello cui raccontando dà vita ma anche quello "là fuori", cioè il mondo in cui sono collocati autori e lettori reali. Semplificando al massimo, l'impressione è che in questi romanzi, così come in molti altri pubblicati grosso modo negli ultimi vent'anni, agisca una voce riconducibile a quel narratore che per convenzione viene detto onnisciente: quel narratore che per contratto tutto sa e spesso tutto può, e che proprio in virtù di questa facoltà racconta con un di più di autorevolezza.

In realtà, è probabile che si tratti di qualcosa di più di un'impressione, se è vero che c'è chi ha parlato di un ritorno del narratore onnisciente nella letteratura più recente,<sup>8</sup> o meglio di una sua ripresa da parte di molti autori, i quali sarebbero tornati a impiegare in senso positivo, come una risorsa e non come un default narrativo, quel particolare tipo di narratore che sembrava essere uscito di scena da più di un secolo, anche sulla scorta delle molte accuse avanzate da critici, teorici e scrittori.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> *Ivi*, pp. II, 26.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>7</sup> «È stato il baseball stesso – ha spiegato – a suggerire un tipo di libertà che non avevo mai provato prima» (DAVID REMNICK, *Exile on Main Street. Don DeLillo's Undisclosed Underworld*, in *Conversations with Don DeLillo*, a cura di THOMAS DEPETRIO, Jackson, Mississippi UP, 2005, p. 136; trad. mia).

<sup>8</sup> Cfr. PAUL DAWSON, *The Return of the Omniscient Narrator. Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*, Columbus, The Ohio State UP, 2013.

<sup>9</sup> Cfr. *ivi*, in particolare pp. 34-43, per una ricostruzione anche in chiave storica del dibattito intorno al concetto di onniscienza. Cfr. inoltre WAYNE BOOTH, *La retorica della narrativa*, trad. da ELEONORA ZORATTI e ALDA POLI, Scandicci, La Nuova Italia, 1996, in particolare la prima parte, per una rassegna delle posizioni

Il romanzo italiano, in questo senso, non fa difetto. Anche in molti testi pubblicati in Italia negli ultimi anni è possibile cogliere l'azione di un narratore che esibisce le marche tipiche dell'onniscienza. L'obiettivo delle prossime pagine è proprio quello di verificare questa impressione, prendendo in considerazione alcuni testi dati alle stampe fra 2010 e 2018 e riflettendo sulle strategie messe in gioco dai rispettivi autori. O meglio, su alcune strategie: non si intende infatti fornire una mappatura esaustiva, né mettere in luce tutti i modi in cui l'onniscienza è stata praticata. Si tratta semmai di mostrare alcune possibili declinazioni – tre, nello specifico – di questo modo di raccontare. Segnatamente, si prenderà in esame la tendenza da un lato a esasperare i tratti tipici del narratore onnisciente, dall'altro a recuperarli in maniera apparentemente pedissequa; infine, si rifletterà sulla tendenza a impostare un narratore che pur non rinunciando ad alcune fra le prerogative tipiche dell'onniscienza può lasciare spazio ai personaggi, al limite facendosi contagiare dal loro modo di pensare e agire. A partire dai rilievi emersi da questa indagine, si proverà poi a riflettere sui possibili modelli alle spalle dei narratori presi in esame e sui motivi del loro recupero – posto che abbia senso discutere di un vero e proprio recupero. Ma prima di entrare nel merito della questione, è forse il caso di ripartire dai testi.

## 2

Correvano nella folla, si voltavano a guardarsi, si prendevano per mano. Sapevano di avere la natura dalla loro parte, sapevano che era una forza. Perché in certi ambienti, per una ragazza, conta solo essere bella. E se sei una sfigata, non fai vita, se i ragazzi non scrivono sui piloni del cortile il tuo nome e non ti infilano i bigliettini sotto la porta, non sei nessuno. A tredici anni vuoi già morire.

Anna e Francesca schizzavano sorrisi di qua e di là. Nino, che se le portava a cavalcioni sulle spalle, sentiva il loro sesso caldo dietro la nuca. Massimo, prima di scaraventarle in acqua, le assediava con il solletico e i morsi. Davanti a tutti. E loro si facevano fare tutto dal primo che passa, senza il minimo scrupolo, senza la minima cognizione. Così, con il mondo a portata di mano, alla faccia di chi restava a guardare.

Ma non erano le sole, a provare certe cose nuove nel corpo. Anche le sfigate, le racchie come Lisa rintanata nel suo asciugamano, avrebbero voluto rotolarsi sul bagnasciuga davanti a tutti e correre a perdifiato nell'acqua. [...].

Correvano, la bionda e la mora, nel mare. Si sentivano frugare dagli occhi maschili. Era quello che volevano, essere guardate. Non c'era un perché preciso. Giocavano, si vedeva, ma facevano anche sul serio.

La mora e la bionda. Loro due, sempre e solo loro due. Quando uscivano dall'acqua si tenevano per mano come i fidanzati. E al bagno del bar entravano insieme. Sfilavano quando ricevevano un apprezzamento. Te la facevano pesare, la loro bellezza. La usavano con violenza. E se Anna, ogni tanto, ti salutava anche se eri sfigata, Francesca non salutava mai, non sorrideva mai. Tranne ad Anna.

---

teoriche che a partire dai primi decenni del Novecento hanno messo in discussione i modi di raccontare incentrati su un narratore onnisciente.

L'estate del 2001, nessuno la può dimenticare. Anche il crollo delle Torri fu, in fondo, per Anna e Francesca, parte dell'orgasmo che provarono nello scoprire che il loro corpo stava cambiando.<sup>10</sup>

La lunga citazione proviene da *Acciaio*, romanzo d'esordio di Silvia Avallone, e più precisamente dalle ultime pagine del primo capitolo. Siamo a Piombino, in piena estate, e al centro della sequenza in questione, così come dell'intero romanzo, ci sono Anna e Francesca, due adolescenti di «*tredici anni quasi quattordici*»<sup>11</sup> che assieme alle rispettive famiglie vivono in un quartiere popolare della città. Ma più che i contenuti, a interessarci è il fatto che chi racconta, sebbene inizialmente sembri guardarle dall'esterno, prima osservandole mentre corrono e giocano nell'acqua, poi mettendo a fuoco porzioni più limitate della spiaggia, nel giro di poche righe riferisca ciò che entrambe pensano, o meglio percepiscono: il fatto di avere gli occhi degli altri bagnanti puntati addosso, e di essere l'oggetto dei commenti della spiaggia. In gioco ci sono però anche le percezioni altrui: quelle di un coetaneo che sente il calore dei corpi delle due mentre le porta in spalla, e soprattutto quelle delle «sfigate», intorno al cui punto di vista sembra ruotare in particolare la seconda parte del testo, e più nello specifico la parte finale del penultimo capoverso, dove il ricorso al "tu" chiarisce come i giudizi su Anna e Francesca provengano da loro. Anche se, in effetti, questo punto di vista e questi giudizi sembrano essere astratti – si noti il passaggio dal passato al presente al termine del primo capoverso –: come se si trattasse di considerazioni senza tempo, di idee potenzialmente condivisibili tanto da chi è lì presente così come da chiunque sappia cosa significa o che immagina cosa significhi essere adolescente. Del resto, nell'ultimo capoverso si allude esplicitamente a un evento condiviso: un evento che allaccia i contenuti raccontati nel romanzo all'extratesto, alla storia ufficiale, di cui tutti noi – così viene suggerito – non possiamo non avere fatto esperienza.

In poco meno di una pagina, insomma, vengono messi in gioco almeno quattro diversi punti di vista, dall'uno all'altro dei quali si trascorre senza soluzione di continuità. E si tenga conto che nelle pagine che precedono il passaggio in questione se ne possono individuare molti altri, a partire da quello del padre di una delle due protagoniste, che mentre dal balcone di casa spia con un binocolo i movimenti della figlia in spiaggia rimugina sul suo corpo e sulle presunte intenzioni – «quelli là si vogliono scopare mia figlia!»<sup>12</sup> – dei coetanei cui si accompagna. Ma soprattutto andrebbe tenuto conto del fatto che il brano appena commentato non costituisce un'eccezione. A essere raccontato in questo modo è tutto o quasi il romanzo, dove i commenti e le prese di posizione di chi racconta, le transizioni fra i punti di vista e gli slittamenti stilistici e linguistici che ne conseguono si realizzano in modo spesso rapidissimo; e dove in gioco sembra esserci una voce che smania per dire tutto e subito, quasi volesse esaurire, mentre racconta, tutti i contenuti della storia.

<sup>10</sup> SILVIA AVALLONE, *Acciaio*, Milano, Rizzoli, 2010, pp. 21-22.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 21 (i corsivi sono nell'originale).

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

Di tutti i ritrovi della costa fra Glencolumbkille e Cork l'Oca Rossa di Castlerough è fuor di dubbio il più rinomato. Tuttavia la sua fama non è precisamente di quelle cui aspirerebbe un onesto locandiere: chi ne dubitasse, entri a suo comodo nella taverna in questione in una sera qualsiasi, e dica se ha mai vista riunita in uno stesso luogo una simile risma di ciurmatore, marinai, carrettieri, vagabondi e ubriacconi. Accomunati dalla passione per le carte e per il rum molti di questi gentiluomini sembrano aver fatto dell'Oca Rossa il proprio domicilio elettivo, e alcuni fra loro vi sono così accostumati che si può ben dire facciano ormai parte dell'arredamento. L'origine di questo fenomeno, ove non ci si accontenti di spiegarlo con la forza dell'abitudine insita nell'essere umano, è verosimilmente la venustà, per non dire la procacità, delle cameriere che servono ai tavoli, intrattenendo gli avventori con ogni sorta di lazzi leciti e meno leciti. Alla scelta di tali consolatrici provvedeva personalmente il proprietario della locanda, quel famoso Jeremiah Jones di cui certo il mio informato lettore avrà sentito parlare, e non in modo particolarmente edificante.<sup>13</sup>

Si tratta stavolta di una delle prime pagine di *Roderick Duddle*, di Michele Mari; segnatamente, di un passaggio in cui il lettore viene introdotto, anzi invitato a entrare, in uno dei luoghi principali in cui si svolgerà la storia. E si consideri che questo invito ma soprattutto l'esplicito riferimento a chi legge in chiusura di brano sono solo due fra le molte allocuzioni presenti nel romanzo. Nelle quasi cinquecento pagine che seguono, il lettore è infatti chiamato in causa in numerosissime occasioni, di volta in volta designato – cito a campione – come «autorevole», «accorto», «esigente», «timorato», «indulgente», «integerrimo»,<sup>14</sup> ma anche, in modo certo meno lusinghiero, e molto più spesso, come «volubile», «pavido», «ingenuo», «disagiato», «venale», «pudibondo», «sapido», «esoso», «micraginoso» e «reazionario». <sup>15</sup> E in effetti sorge il dubbio che chi formula queste allocuzioni, sulla cui identità qualcosa di più preciso dovremo cercare di dire, stia cercando non tanto di entrare in intimità con il lettore, ma piuttosto di sbeffeggiarlo, e insieme di attrarlo, irretendolo, in una rete di rimandi cui non è semplice venire a capo.

Così come non è semplice riassumere in poche parole la trama del romanzo, anzitutto per la quantità di eventi che coinvolgono il suo eponimo protagonista, un ragazzino decenne che si trova a contatto con criminali, marinai, prostitute dal cuore d'oro, loschi faccendieri e personaggi mostruosi (spesso sia moralmente che fisicamente): insomma con una serie di "elementi" tipicamente avventurosi, che rimandano al romanzo ottocentesco e certo anche settecentesco (che nell'invito contenuto nel brano qui considerato risuoni l'incipit del *Tom Jones* di Fielding, con il celebre parallelo fra il romanziere e «il padrone d'una taverna» e l'invito rivolto al lettore a partecipare al «banchetto»<sup>16</sup> da quest'ultimo offerto, cioè a intraprendere la lettura del romanzo, non è del tutto da

<sup>13</sup> MICHELE MARI, *Roderick Duddle*, Torino, Einaudi, 2014, p. 9.

<sup>14</sup> Le citazioni sono tratte – nell'ordine – da *ivi*, pp. 15, 59, 78, 104, 106, 150.

<sup>15</sup> *Ivi*, pp. 21, 43, 57, 123, 149, 175, 186, 281, 287, 311.

<sup>16</sup> HENRY FIELDING, *Tom Jones. Storia di un trovatello*, cur. e trad. da ADA PROSPERO, Milano, Garzanti, 1997, p. II.

escludere). E poco importa, come vedremo, che a essere raccontati siano talvolta eventi e circostanze che il decoro dell'epoca è verosimile suggerisse di non trattare esplicitamente (a partire dalle *avances* di un sedicente precettore ai danni di un ragazzino, o ai sordidi commerci intavolati da uomini e, soprattutto, donne di chiesa).

Ma ciò che più c'interessa è che sette-ottocentesche sono le tecniche utilizzate da Mari. Oltre alle allocuzioni al lettore (ma in un caso anche alle «schifiltose lettrici»<sup>17</sup>), abbondano infatti i commenti aforistici sulla corruttibilità morale dell'essere umano, o gli inserti registici tramite cui chi racconta rende palese il suo modo d'imbastire la storia;<sup>18</sup> e poi andrebbero considerate la disinvoltura con cui si passa da un punto all'altro del mondo della storia, con i personaggi che vengono di colpo abbandonati per poi essere ripresi anche molte pagine dopo e senza che siano fornite troppe spiegazioni, oppure le anticipazioni sugli sviluppi della trama e le allusioni continue, più e meno dissimulate, al fatto che chi sta raccontando tiene salde le redini del patto narrativo, tanto da ricordarlo schiettamente al lettore («Ma tu non scapperai, mio lettore, perché sei avido di sapere, e perché ti ho scelto fra tanti, e perché, appunto, sei mio»<sup>19</sup>) e addirittura arrivando a minacciarlo apertamente: «augurati anzi che io non venga mai a spiarti, per narrare al mondo di te».<sup>20</sup> In altre parole, sembra di essere di colpo precipitati in pieno Sette-Ottocento, nell'epoca d'oro del romanzo, e di tutti i suoi contrassegni più tipici.

#### 4

Ci sono persone a cui neanche una volta capita nella vita di essere amate. Tutto l'amore che provano torna loro indietro, come un'altalena vuota. L'unica cosa che chiedono al mondo è di poter dare amore, e che ciò sia gradito, quando non ricambiato; ma nessuno glielo concede. Tutti si scansano, come di fronte a venditori ambulanti di rognna. Li vedi camminare, la domenica mattina, lungo i bandoni serrati delle agenzie immobiliari, sui marciapiedi sporchi delle città, le mani in tasca e gli occhi distratti, ma poi nel pomeriggio già spariscono, mentre le strade sono invase dalle famiglie con i cani a passeggio, specchiati dalle vetrine delle caffetterie; loro si sono già rintanati nei propri appartamenti, da dove contano di vedere soltanto un minimo pezzo di cielo per sapere se sarà infuocato o no il tramonto.

Luciano era uno di loro. Uno di quelli che, nella vita, volendo soltanto essere, come tutti, benvenuti, e ogni tanto un po' amati, suscitano per lo più compassione. Si riconoscono, quando si incontrano, i membri di questa immensa comunità, ma come fanno, fra loro, a volersi bene? Vorrebbero ricevere l'amore degli altri, non quello degli esclusi come loro. È con fastidio, allora, che si riconoscono reciprocamente in continuazione, nelle sale d'aspetto e negli ambulatori, quando entrano

<sup>17</sup> MARI, *Roderick Duddle*, cit., p. 307.

<sup>18</sup> Poniamo, sempre da *ivi*: «Ma lasciamo suor Allison alle sue incursioni nel mito e al farsi carne della sua cultura» (p. 291), «Ma è tempo di tornare a quel soppalco» (p. 27), «invito ora il mio cortese lettore a trasferirsi con me in un luogo ormai famigliare» (p. 61), «Se ora il mio docile lettore avrà la bontà di seguirmi nella testa del terzo uomo si troverà di colpo in un paesaggio più semplice ma non per questo meno drammatico» (p. 84), «Ora assentiamoci, non spiamo ulteriormente gli umili e sacri gesti che si svolgono in questo tugurio» (p. 193).

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 142.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 150.

soli nei camerini dei negozi di abbigliamento, spaiati ai tavoli dei matrimoni, nei giorni di festa fuori dai bar, nelle pizzerie take-away, in coda alla cassa dei supermercati, nei treni, perché sempre, nell'istante dell'agnizione, provano il feroce disagio di chi è stato messo a nudo e rivelato nei propri segreti più riposti, che non hanno neppure il privilegio di essere originali. Soffrono in tanti per questa ragione, e con la stessa atrocità. E così diventano gelosi persino della propria sfortuna.<sup>21</sup>

Passaggi del genere – sorta di elucubrazioni lucide e impietose sulle vite di personaggi a diverso modo disfunzionali – puntellano tutto *Le vite potenziali*, di Francesco Targhetta, che racconta la storia di tre trentenni, tutti lavoratori di un'azienda di consulenza informatica a Marghera e tutti a loro modo posti di fronte a una sorta di impasse esistenziale. Nel caso specifico, al centro del discorso è Luciano, programmatore informatico che vive ancora con i suoi genitori, che s'innamora, non ricambiato, di una ragazza incinta di un ex-collega, e che si trova spesso a riflettere sulla sua condizione. Il passaggio in questione, del resto, è preceduto da una specie di introduzione in cui si racconta di come Luciano abbia risolto un banalissimo problema domestico, cioè la presenza di una scolopendra in cucina, annegandola nel lavello, «nella speranza che [...] potesse scivolare giù per uno dei fori e scendere lungo il sifone», proseguendo così i suoi giorni «laddove era di sua pertinenza – nei recessi, nelle cavità sotterranee, nelle tubature invisibili». <sup>22</sup> Mentre poco più avanti leggiamo che «certi giorni Luciano si sentiva finito. [...]. La gente continuava a fare figli soltanto perché non riusciva più a stare ferma, a sopportare la stagnazione, a essere in tregua con il mondo, e poi, per la stessa ragione, se si era sposata, divorziava, e poi ancora, con cattiveria crescente, com'era naturale, moriva, e tutta quella riproduzione dell'esistenza non era altro che un trionfo dell'estinzione. Nelle pause pranzo, mentre qualcuno gli parlava, gli capitava di pensare ai modi più efficaci di farsi fuori». <sup>23</sup>

Non diversamente succede agli altri due protagonisti: ad Alberto, il capo dell'azienda informatica in cui Luciano lavora, il quale non «si lamentava, per quanto sentisse lievitare in lui, anche dopo le buone notizie, un oscuro turbamento» <sup>24</sup>; ma anche a Giorgio De Lazzari, alias GDL, dei tre il più spregiudicato e cinico, perché in fondo «lo sapeva: al mondo non si può stare male. Si sta e basta. Stare male costa, isola, fa sentire in colpa, costringe a rimettere tutto in discussione. Essere felici, ormai, è un obbligo morale». <sup>25</sup>

Di tutti e tre i personaggi, in altre parole, ci viene detto a più riprese ciò che pensano e provano; spesso li cogliamo mentre rimuginano sulla loro condizione, sulle loro paure e speranze, immancabilmente tradite. Ma soprattutto siamo resi partecipi delle generalizzazioni cui queste riflessioni vengono sottoposte. Chi racconta sembra infatti intercettare pensieri e stati d'animo dei personaggi per poi astrarli e trarne conclusioni più generali, suscettibili di riguardare tutti: non solo tutti i personaggi, ma potenzialmente anche coloro che non fanno parte del mondo della storia, cioè i lettori che stanno tenendo in mano il libro in cui queste riflessioni sono contenute.

21 FRANCESCO TARGHETTA, *Le vite potenziali*, Milano, Mondadori, 2018, pp. 172-173.

22 *Ivi*, p. 172.

23 *Ivi*, p. 180.

24 *Ivi*, p. 43.

25 *Ivi*, pp. 158-159.

## 5

I tre brani commentati, che costituiscono altrettanti estratti esemplari prelevati da romanzi pubblicati in Italia negli ultimi anni, sono con ogni evidenza molto diversi fra loro. In comune hanno il fatto di ruotare intorno a un narratore esterno al mondo della storia<sup>26</sup> che esibisce alcune fra le marche tipiche dell'onniscienza. Il che, se per un verso può apparire curioso, per l'altro consente di collocare i romanzi di Avallone, Mari e Targhetta su uno sfondo più ampio di quello in cui sono apparsi. Come si diceva più sopra, quel particolare tipo di narratore ricorre infatti in molti romanzi oggi ritenuti fra i più rappresentativi della contemporaneità letteraria non solo italiana. Ma non è il caso di insistere più di tanto sulla ricostruzione di questo panorama, che almeno in parte è già stato tracciato.<sup>27</sup> Né è il caso di interrogarsi sulla pertinenza teorica del concetto di onniscienza, o meglio sulla sua effettiva capacità di sintetizzare una serie di fenomeni molto diversi.<sup>28</sup> In fondo, con Dawson, è possibile accettare una certa vaghezza legata al concetto, soprattutto in quanto «nessuna delle alternative esistenti riesce a dare conto della libertà narrativa [...] che il tropo di un narratore “divino” porta con sé».<sup>29</sup>

Piuttosto, per tornare ai testi, vale la pena interrogarsi sui diversi modi di impostare questa performance narrativa, di declinare cioè le convenzioni che ne sono alla base, tenendo conto che – ribadisco – si tratta di tre romanzi soltanto, che non riassumono né esauriscono la pluralità dei modi in cui l'onniscienza oggi si realizza. Qual è, insomma, lo specifico dell'onniscienza praticata da Avallone, Mari e Targhetta? E soprattutto, quale tipo di autorità, ma soprattutto di autorevolezza, preme alle spalle dei narratori imposta-

- 26 Anche se in tutti e tre i casi è in qualche modo implicato nei fatti narrati. Nel caso di Avallone, chi racconta sembra avere familiarità con i luoghi in cui la storia si svolge, e lo stesso si può dire nel caso di Targhetta: «Sostare a Marghera – leggiamo – fa sentire come quando si è al centro di un bosco profondo, ma per la ragione opposta: a causa del mastodontico oltraggio costruttivo perpetrato negli anni, la presenza umana, essenzialmente, disturba» (*ivi*, p. 57). Nel caso di Mari, invece, il narratore ammette chiaramente, benché come di sfuggita, quasi si trattasse di un dettaglio irrilevante, di fare parte del mondo della storia: «(più propriamente avrei dovuto menzionare l'ineguagliata precisione degli orologi fabbricati dal signore Dundee, ma fra essere sospettato di parzialità, essendo nota l'amicizia che mi lega al signor Dundee, ed essere banale, ho preferito in questa circostanza essere banale)» (MARI, *Roderick Duddle*, cit., pp. 116-117).
- 27 Oltre che allo stesso Dawson, mi permetto di rimandare a FILIPPO PENNACCHIO, *Il narratore, il tempo e lo spazio*, in *Narrare al tempo della globalizzazione*, a cura di STEFANO CALABRESE, Roma, Carocci, 2016, pp. 45-58 e al secondo capitolo di FILIPPO PENNACCHIO, *Il romanzo global. Uno studio narratologico*, Milano, Biblion, 2018.
- 28 Jonathan Culler (in JONATHAN CULLER, *Omniscience*, in «Narrative», XII (2004), pp. 22-34, p. 23) ha in effetti notato come quello di onniscienza non sia «un concetto utile per lo studio delle tecniche narrative, in quanto mescola e confonde molti fattori che dovrebbero essere separati per essere meglio compresi». Per Culler, questi fattori sono: «(1) L'autorevolezza performativa di molte affermazioni narrative, che sembrano dare vita a ciò che viene descritto; (2) Il report dei pensieri e dei sentimenti più intimi, solitamente inaccessibili agli osservatori umani; (3) il racconto autoriale, in cui il narratore mostra la sua capacità divina nel determinare lo svolgimento dei fatti; (4) la narrazione impersonale e sinottica della tradizione realista» (26). Simili i rilievi di William Nelles (in WILLIAM NELLES, *Omniscience for Atheists. Or, Jane Austen's Infallible Narrator*, in «Narrative», XIV (2006), pp. 118-131), che parla dell'onniscienza nei termini di una «scatola degli attrezzi» cui i singoli autori attingerebbero in modi diversi. Secondo Nelles, i differenti attrezzi dentro questa scatola sarebbero l'onnipotenza, l'onnitemporalità, l'onnipresenza e la telepatia.
- 29 DAWSON, *The Return of the Omniscient Narrator. Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*, cit., p. 50 (trad. mia).

ti dai tre autori? Se infatti è vero che i tratti formali alla base dell'onniscienza sono per così dire trans-storici, è vero anche che «possono essere stati adattati a diversi contesti storici, chiamando in causa una diversa figura autorevole [*a different figure of authorship*]».<sup>30</sup> Se il narratore onnisciente in azione nel romanzo sette-ottocentesco tiene sotto controllo il mondo della storia e racconta facendosi portavoce di una sorta di morale condivisa, quasi fosse il custode, per dirla con Benedict Anderson, di una comunità immaginata,<sup>31</sup> e in generale agendo come se alle spalle avesse le figure contemporaneamente dello storico, del bardo e del creatore,<sup>32</sup> è difficile pensare che dietro agli attuali narratori onniscienti agiscano ancora quei riferimenti. E va da sé che ragionare su quali siano queste figure autorevoli porta anche a interrogarsi sul nesso fra i narratori dei romanzi in questione e i rispettivi autori, se non altro perché, come sempre Dawson ha notato, «il narratore onnisciente è stato tradizionalmente visto come la “voce” dell'autore».<sup>33</sup> D'altra parte, non va dimenticato che prima dell'avvento della narratologia strutturalista l'onniscienza era considerata un attributo dell'autore e non del narratore;<sup>34</sup> e anche quando Franz Karl Stanzel parla di una *situazione narrativa autoriale*, cioè di un modo di raccontare incentrato su un narratore che adotta una prospettiva esterna per dare forma agli eventi, l'aggettivo “autorale” è utilizzato proprio a indicare la prossimità fra le figure di chi nella realtà scrive – *inventando* ciò che in un testo è contenuto – e chi, all'interno della cornice finzionale, racconta – mostrando di *conoscere* quei contenuti.<sup>35</sup>

30 *ivi*, p. 2 (trad. mia). La traduzione italiana più prossima del termine *authorship* è probabilmente *autorità*, che tuttavia non restituisce del tutto l'idea di autorevolezza che l'originale inglese porta con sé. Sull'autorità e sull'autorevolezza, associate però alla figura dell'autore, importanti riflessioni sono contenute in MARIO BARENGHI, *L'autorità dell'autore*, prefazione di FRANCO BRIOSCHI, Milano, Unicopli, 2000.

31 BENEDICT ANDERSON, *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, trad. da MARCO VIGNALE, prefazione di MARCO D'ERAMO, Roma-Bari, Laterza, 2018.

32 Cfr., per esempio, ROBERT SCHOLES, JAMES PHELAN e ROBERT KELLOGG, *The Nature of Narrative. Fortieth anniversary edition, revised and expanded*, New York, Oxford UP, 2006, pp. 265-272.

33 DAWSON, *The Return of the Omniscient Narrator. Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*, cit., p. 12 (trad. mia). Dal canto suo, Susan Sniader Lanser (in SUSAN SNIADER LANSER, *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca-Londra, Cornell UP, 1992, p. 16; trad. mia) nota che «laddove una distinzione tra l'autore (implicito) e un narratore eterodiegetico pubblico non è testualmente marcata, i lettori sono invitati a equiparare il narratore con l'autore e il narratorio con loro stessi (o con i loro equivalenti storici).»

34 Più in generale, il racconto che viene comunemente definito “in terza persona” era attribuito all'autore: cfr. SYLVIE PATRON, *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Parigi, Armand Colin, 2009 (edizione e-book), “Introduction” e “Annexe 2”. D'altra parte, anche in *Figure III*, di Gérard Genette, si trovano passaggi del genere: «L'autore analista o onnisciente racconta la storia» (GÉRARD GENETTE, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. da LINA ZECCHI, Torino, Einaudi, 1976, p. 234); «Fra l'informazione del protagonista e l'onniscienza del romanziere, vi è l'informazione del narratore» (*ivi*, p. 252); «Proust dimentica o trascura la finzione del narratore autobiografico [...] per trattare il suo racconto su un terzo modo, cioè, chiaramente, la focalizzazione-zero, ossia l'onniscienza del romanziere classico» (*ivi*, p. 256). Oggi, in una prospettiva che nega qualsivoglia pertinenza alla figura del narratore, Richard Walsh scrive che «l'“onniscienza” non è una facoltà posseduta da un particolare tipo di narratori, ma, a conti fatti, un aspetto legato all'immaginazione autoriale» (RICHARD WALSH, *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*, Columbus, The Ohio State UP, 2007, p. 74).

35 Cfr. FRANZ KARL STANZEL, *A Theory of Narrative*, prefazione di Paul HERNADI, trad. da CHARLOTTE GOEDSCHE, Cambridge, Cambridge UP, 1984.

## 6

Proviamo dunque a valutare la postura dei tre narratori qui considerati. E cominciamo dal caso apparentemente meno problematico, cioè *Roderick Duddle*, il cui narratore, come si è visto, agisce in modo conforme ai suoi antecedenti sette-ottocenteschi; talmente conforme da tradire l'operazione concettuale alla base del romanzo: Mari riprende tutti i contrassegni più distintivi della narrativa avventurosa e vittoriana, e nel farlo ammicca costantemente a un lettore in grado di cogliere la natura della sua operazione. In gioco, in fondo, c'è un meccanismo di *double coding*: *Roderick Duddle* è contemporaneamente un romanzo d'avventura e una parodia di un romanzo d'avventura, o forse, per utilizzare le categorie di Genette, una sorta di pastiche satirico, ovvero di caricatura.<sup>36</sup> E in effetti non è del tutto assurdo pensare al romanzo come a una riscrittura del *Roderick Random* di Tobias Smollett, pubblicato originariamente nel 1748 e incentrato anch'esso sulla vita e le peripezie (raccontate però in prima persona dal protagonista) di un giovane orfano. Ma Smollett a parte, il romanzo abbonda di riferimenti intertestuali. C'è il richiamo alla traduzione del 1811, a opera di Lazzaro Papi, del *Paradiso perduto* di Milton; un personaggio dice di chiamarsi William Bones, come il Billy Bones dell'*Isola del tesoro*, di Robert Louis Stevenson; si accenna all'«immortal Piranesi» e alla *Lettera rubata* del «signor Poe»;<sup>37</sup> un capitolo prende il titolo da *Uomini e topi*, di John Steinbeck, mentre un personaggio cerca di legittimare un acquerello eseguito maldestramente da un altro personaggio spiegando che «È l'impressionismo, l'ultimo grido parigino! Non devi dipingere quello che vedi, ma quello che ti sembra...».<sup>38</sup> Tutti riferimenti che sottintendono l'iperletterarietà dell'operazione di Mari, e che solo apparentemente sono in contraddizione con la pretesa originalità del romanzo, cioè con il fatto che quanto leggiamo si presenta come una specie di reperto d'epoca.

Qua e là nel testo, infatti, compaiono alcune note a piè di pagina (in particolare, la 1, la 4 e la 5, rispettivamente a pagina 32, 294 e 317) che alludono al fatto che il romanzo sarebbe la traduzione di un originale inglese. Solo un lettore del tutto sprovvisto può pensare che queste note siano autentiche, cioè che *Roderick Duddle* sia effettivamente un romanzo d'epoca, o che al limite si tratti di un vero e proprio romanzo storico, anche a dispetto di quelli che in questo senso potrebbero sembrare dei veri e propri errori (mi riferisco ai numerosi riferimenti a opere composte in epoche successive a quella dell'epoca in cui si sono svolti i fatti raccontati). Il lettore implicito cui Mari si rivolge, e certo anche il lettore empirico che lo conosce come traduttore, fra gli altri, proprio dell'*Isola del tesoro* e di *Uomini e topi*, o che ha familiarità con opere «pasticciate» come *Tutto il ferro della Torre Eiffel* o *Io vengo pien d'angoscia a rimirarti*, sa benissimo che non c'è alcuna incoerenza, ovvero che le incoerenze in questione sono volute, parte di un più ampio gioco che Mari costruisce sin dall'incipit del romanzo, in cui due personaggi che poi vedremo in azione nella prima parte della storia malmenano un altro personaggio che afferma di chiamarsi Michele Mari, per poi ricordargli che di lì in avanti il suo nome

36 GÉRARD GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. da RAFFAELLA NOVITÀ, Torino, Einaudi, 1997, pp. 23-36, 97-107.

37 MARI, *Roderick Duddle*, cit., pp. 177-211.

38 *Ivi*, p. 471.

sarà solo e soltanto Roderick, nei cui panni dovrà calarsi. Né è da escludere che nell'epilogo del romanzo, in cui specularmente all'inizio Roderick sogna di trovarsi a Milano e di essere rimbrottato da uno spazzino che prima lo riconosce come «il figlio di Iela ed Enzo Mari» e poi gli intima di correre in università «perché i corsi stanno per incominciare»<sup>39</sup> sia contenuta la chiave di lettura dell'intero romanzo, la cui scrittura è stata forse anche un *divertissement*: una fantasia, se non proprio un sogno, messo per iscritto da un professore universitario che si esercita a scrivere «alla maniera di». Ma al di là di un'ipotesi del genere e anche dei riferimenti intertestuali sparsi nel romanzo, è evidente che in gioco, in *Roderick Duddle*, c'è una forma di parossismo: troppa materia narrativa, troppa avventurosità, troppi interventi narratoriali, troppe giunture esibite, perfettamente in linea con un modo di procedere feuilletonistico, ma certo poco familiari al lettore odierno.

In definitiva, Mari sembra agire come un ironico affabulatore postmoderno, in grado di manipolare sapientemente tutti gli elementi propri dei generi letterari da cui trae ispirazione per scrivere una specie di romanzo iper-vittoriano, o forse – come lui stesso ha ammesso – un «unico meta-libro che comprendeva Stevenson, Thackeray, Wilkie Collins, Dickens e così via».<sup>40</sup>

## 7

Diversissima, sotto tutti i punti di vista, l'operazione di Avallone. Rispetto al romanzo di Mari mancano del tutto o quasi, in *Acciaio*, le allocuzioni rivolte al lettore, così come assenti, cioè più occultate, sono le manovre registiche del narratore, che ci trascina da un personaggio all'altro, e da un luogo della storia all'altro, senza mai dichiararlo apertamente. Del resto, non c'è alcun intento parodico alla base del romanzo, quell'atteggiamento latamente ironico che consiste nel riprendere e praticare oggi una forma ostentatamente *agée*. Avallone manipola con la massima serietà la materia narrativa, utilizzando le risorse a disposizione per darle forma in modo quanto più realistico.

Ciò che colpisce, detto questo, è il fatto che l'autrice tende a esasperare le caratteristiche tipiche del narratore onnisciente. La voce che racconta in *Acciaio* è costantemente impegnata a commentare ciò che accade e a non lasciare zone d'ombra, come se ambisse a esaurire tutto il dicibile e a tenere sotto controllo ogni aspetto della storia. O almeno questa è l'impressione che emerge anche da un breve passaggio come il seguente, incentrato sulla rivelazione del rapporto sessuale appena consumato, fra Anna e Mattia, amico intimo di Alessio, il fratello di lei:

Anna sbucò dagli alberi, spettinata e sorridente. Come se niente fosse, come se non fosse sgualcita e in disordine.

Disse: «Non giurare, sono viva».

E dietro di lei c'era...

Ammutolirono tutti.

Anna sorrideva.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 480.

<sup>40</sup> CARLO MAZZA GALANTI, *Tutti gli scrittori di Michele Mari*, in «il Tascabile» (14 dicembre 2016), <https://www.iltascabile.com/linguaggi/intervista-a-michele-mari/>.

Alessio non sorrideva.

Mattia, che prima sorrideva, adesso non sorrideva più.

Dalla panchina Lisa cominciava a capire un po' di cose. Nino pensò che forse adesso sarebbe scoppiata una rissa e lui stava dalla parte di Alessio, senza dubbio. Massimo ebbe la conferma che Anna non sarebbe mai diventata la sua fidanzata. Sonia, Maria e Jessica pensarono che Anna l'avesse combinata enorme, e al contempo che aveva fatto un gran bel colpo. Cristiano, sbigottito, disse soltanto: «Merda».<sup>41</sup>

Qui il narratore dà conto di ciò che tutti i personaggi stanno pensando (o dicendo), senza lasciare alcunché di sottinteso: tutto può essere mostrato, espresso in modo schietto. Così come schiettamente, nel corso del romanzo, sono presentati i personaggi, sempre a rischio di apparire caricaturali: un padre rappresentato come un uomo «gigantesco», «fisso con il sigaro in mano», «con la canotta fradicia, l'occhio sbarrato», un altro che si sbottona la camicia e resta «a petto nudo, con la catenina d'oro e il crocifisso scintillante tra i peli», mentre le mogli hanno «i ricci arrotolati nei bigodini e le sopracciglia mal depilate» o indossano «ciabatte invernali sfondate sui talloni e un grembiule macchiato sopra una vestaglia nera»; e ancora, ci sono operai che in fabbrica girano le pagine di un calendario osé, giovani amanti che hanno vissuto «Anni di gambe dilatate contro le piastrelle dei cessi, nei ristoranti; contro gli armadietti delle palestre, nei letti matrimoniali di altri, tra i vestiti sparsi» e adolescenti che «Nonostante i brufoli, l'apparecchio, le labbra screpolate, le sopracciglia folte e unite al centro sembrano quasi belle».<sup>42</sup> Senza contare i numerosi passaggi quasi oleografici nel riprodurre alcune scene madri: come quando, dopo un diverbio notturno in casa di Anna, l'idillio familiare si ricompone (e si tenga conto che il personaggio maschile è appena rientrato in casa dopo avere rubato «una quantità industriale di rame»):<sup>43</sup> «Alessio rise. Risero insieme, abbracciati e stanchi, alla luce della lampadina che pendeva dal soffitto e dell'alba che stava sorgendo. In quel momento, da dietro lo spigolo della porta, apparve Anna. Non disse niente. Rimase lì, pulita e scalza. Li guardava, non vista, come un piccolo angelo in pigiama. Nel suo alfabeto, quella era una cosa molto bella. La sua mamma con il viso nell'incavo tra il collo e la spalla di suo fratello, era forse la cosa più bella».<sup>44</sup> Qui, come nel resto del romanzo, in gioco sembra esserci una sorta di «*melodramma* dello sguardo»,<sup>45</sup> per cui tutto – parole, pensieri, azioni – viene teatralizzato, esibito nei suoi risvolti più patetici: messo in risalto da un narratore che spiega anche ciò che è di per sé evidente.

Ora, non è semplice identificare un modello alle spalle del narratore di Avallone: ma la scelta di rappresentare tutte le dinamiche che hanno luogo nel microcosmo provinciale in cui Avallone fa muovere i suoi personaggi, e più in generale il tentativo di raccontare una storia di formazione, lasciano trapelare l'immagine di una specie di cronista del disagio adolescenziale, impegnato a restituire attraverso i personaggi cui dà voce i turba-

41 AVALLONE, *Acciaio*, cit., pp. 179-180.

42 *Ivi*, rispettivamente pp. 12, 55, 18, 38-39, 190, 301.

43 *Ivi*, p. 107.

44 *Ivi*, p. 110.

45 PAOLO GIOVANNETTI, *Quel babbeo di David Copperfield*, in *Tirature '13. Le emozioni romanzesche*, a cura di VITTORIO SPINAZZOLA, Milano, il Saggiatore, 2013, pp. 21-26, p. 23 (corsivo nell'originale).

menti di una generazione che a cavallo degli anni Zero è alle soglie dell'età adulta. Ma un cronista ben particolare, mosso com'è dall'ansia di mostrare e commentare tutto,<sup>46</sup> e che nel farlo sembra avere introiettato e fatto proprie modalità discorsive in fondo poco letterarie, come vedremo meglio a breve.

## 8

In modo non diverso, almeno apparentemente, stanno le cose nelle *Vite potenziali*. Anche l'intenzione di Targhetta sembra essere quella di tratteggiare un affresco generazionale, benché nel suo caso la generazione sia quella, in un certo senso, dei fratelli maggiori, diversamente provinciali e senz'altro più borghesi, ovvero imborghesiti, delle protagoniste di *Acciaio*. Questa intenzione si manifesta soprattutto in passaggi di stampo saggistico-sociologico analoghi a quello commentato più sopra, che mirano a sottolineare le condizioni, materiali ma soprattutto emotive, in cui vivono Luciano, Alberto e GDL, così come molti altri loro coetanei: posti di fronte a infinite possibilità di scelta (le vite potenziali di cui al titolo), ma paralizzati di fronte a esse. In questo senso, se è vero che nei testi in cui è possibile individuare le marche tipiche del racconto onnisciente «il commento intrusivo è probabile venga attribuito direttamente all'autore»,<sup>47</sup> le riflessioni che costellano *Le vite potenziali* non possono non rimandare al tentativo, da Targhetta portato avanti nei suoi precedenti testi, nessuno dei quali narrativo, almeno in senso stretto, di raccontare uno scorcio generazionale, il progressivo deteriorarsi delle speranze comuni a molti trenta-quarantenni. Del resto, i passaggi che nelle *Vite potenziali* descrivono il continuo auscultarsi dei tre protagonisti risultano consonanti a molti brani, non per caso imperniati intorno a una sorta di “noi” generazionale, di *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, dove i protagonisti non possono fare a meno di pensarsi, al pari delle sottomarche dei prodotti commerciali che consumano, a loro volta «brutte copie viventi, / duplicati scadenti dei padri».<sup>48</sup> Né sono estranei, i passaggi in questione, a poesie come questa:

Schiacci il tasto col tre e subito  
 ti chiedi cosa sarebbe successo  
 se avessi fatto le scale, guardi  
 la tua forma sfumata riflessa  
 sull'opaco della porta scorrevole,  
 pensi a un paio di banalità con sguardo  
 spettrale (se c'è del latte per domani)

46 Sulla tendenza a “dire tutto” come uno dei tratti caratteristici della narrativa contemporanea, interessanti considerazioni si leggono in CARLO TIRINANZI DE MEDICI, *Modo epico e modo romanzesco nel sistema narrativo contemporaneo*, in *L'epica dopo il moderno (1945-2015)*, a cura di FRANCESCO DE CRISTOFARO, Pisa, Pacini, 2017.

47 DAWSON, *The Return of the Omniscient Narrator. Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*, cit., p. 20 (trad. mia). Con «commento intrusivo» s'intende quel tipo d'intervento con cui il narratore interrompe il racconto degli eventi per introdurre una serie di considerazioni personali.

48 FRANCESCO TARGHETTA, *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, Milano, Isbn, 2012 (poi Milano, Mondadori, 2019), p. 27.

a colazione, perché te ne torni  
 sempre insoddisfatto, come hai fatto  
 a non accorgerti del pane già  
 indurito), e poi niente, solo un rinculo  
 allo stomaco, un istante di delusione  
 distratto e il viaggio è già finito.<sup>49</sup>

D'altra parte, proprio l'affinità di passaggi come quelli precedentemente commentati a una poesia del genere consente di cogliere la distanza che separa Targhetta da Avallone. Generalizzando, si può dire che se Avallone enfatizza i toni e drammatizza ogni contenuto, Targhetta lavora smorzando i toni e liricizzando i contenuti, soffermandosi sulle pieghe di eventi minimi e a suo modo nobilitando dettagli apparentemente insignificanti. Ma al di là di questo aspetto, è evidente che Targhetta lavora, molto più che Avallone, sulla costruzione interiore dei personaggi. Uno dei *pattern* più frequenti di tutto *Le vite potenziali* è del resto costituito dalle continue domande (restituite, spesso, attraverso altrettanti indiretti liberi) con cui i personaggi si tormentano. Riflettendo se tradire l'amicizia di Alberto licenziandosi dall'azienda di quest'ultimo, Luciano si chiede per esempio se «Guadagnare di più doveva per forza essere un pro [...]. Com'era possibile essere razionali con la vita? [...]. Non era stata questa pretesa di controllo sul disordine, d'altronde, l'origine del suo disastro? Come aveva potuto investire una parte così importante delle sue energie in un esercizio tanto dissennato?»<sup>50</sup> Mentre Alberto si interroga in questo modo sulla possibilità di riferire o meno a una conoscente incinta (la stessa ragazza di cui Luciano è segretamente innamorato) un'informazione importante relativa al futuro padre di suo figlio: «Doveva dirlo a Matilde? Non sarebbe stata un'invasione illegittima della privacy altrui? Ma ogni tanto non era lecito farlo, se a fin di bene? Qual era, in questo caso, il bene? Chi aveva ingannato l'altro? Non era possibile che Matilde, percependo la crisi del loro rapporto, avesse cercato di rimanere incinta senza dirglielo? Non erano, in definitiva, cazzi loro, letteralmente?»<sup>51</sup> Tant'è che non è forse del tutto assurdo descrivere il romanzo nel suo complesso nei termini di un'alternanza di focalizzazione zero e focalizzazioni legate principalmente ai tre protagonisti: come se il narratore lasciasse liberi i personaggi di esprimersi e al lettore di empatizzare con loro, per poi però prendere la parola, commentarne i pensieri e spiegare le ragioni del loro malessere.

In definitiva, rispetto ai romanzi di Avallone e in fondo anche di Mari, l'onniscienza messa in gioco da Targhetta è più sobria. Nelle *Vite potenziali* è riconoscibile sì una voce che racconta, ma che non arriva mai, come in *Acciaio* e *Roderick Duddle*, a sovrastare i personaggi, al contrario lasciandosi intaccare da questi ultimi. E forse anche per questo motivo viene da pensare che alle spalle del narratore di Targhetta agisca una specie di osservatore rassegnato, e certo anche un po' cinico, che riesce a oggettivare con distacco ciò che i personaggi patiscono, e che in un certo senso non sembra fare altro che celebrare un'epica della sconfitta, quella per cui «Solo nei luoghi desolati certe vite possono trovare la loro armonia: i bar decadenti, le panchine lungo la circonvallazione, le piazze

49 Francesco Targhetta, *L'ascensore*, in FRANCESCO TARGHETTA, *Fiaschi*, Milano, ExCogita, 2009, p. 86.

50 TARGHETTA, *Le vite potenziali*, cit., p. 218.

51 *Ivi*, p. 72.

di periferia con le fontane disseccate e il cemento dei palazzi a cintura, le strade sporche dietro la stazione. Marghera».<sup>52</sup>

## 9

Diverse, insomma, le strategie messe in gioco da Avallone, Mari e Targhetta; così come diversi sono i modelli autorevoli che premono alle spalle dei rispettivi narratori: l'ironico affabulatore postmoderno a cui il narratore di Mari sembra rifarsi poco ha a che vedere con il cronista del disagio adolescenziale di *Acciaio*, il quale a sua volta è solo apparentemente simile all'osservatore disincantato che emerge dalle *Vite potenziali*. Sta di fatto che la notevole diversità di questi riferimenti complica il tentativo di spiegare perché i tre autori qui presi in esame, assieme a molti altri, abbiano fatto ricorso a narratori onniscienti, e costringe a mettere in gioco quelle che, per il momento, sono solo alcune ipotesi interpretative.

Intanto, secondo Dawson, per il quale, come abbiamo detto, l'onniscienza sarebbe uno dei tratti salienti della narrativa cosiddetta post-postmoderna, che avrebbe cioè stemperato i presupposti propri del postmodernismo entro strutture più convenzionalmente realistiche,<sup>53</sup> il recupero di questo modo di raccontare avrebbe a che fare col tentativo da parte di molti autori di reagire «a un declino percepito dell'autorevolezza culturale del romanzo nel corso degli ultimi due decenni».<sup>54</sup> Secondo Dawson, lo spazio sempre più ampio che *memoir, personal essays* e più in generale opere di non-fiction occupano nel mercato editoriale, ma anche la concorrenza di cinema, televisione, altri media e la possibilità che attraverso social network e blog chiunque possa esprimere la propria opinione, avrebbero messo in discussione la centralità del romanzo e l'autorevolezza degli scrittori. Si tratta di un punto su cui negli ultimi anni in molti hanno insistito. Da Jonathan Franzen, che ancora nel 1996 accusava la televisione di farsi carico delle tradizionali prerogative dei romanzieri,<sup>55</sup> passando per le considerazioni di Tzvetan Todorov sui pericoli cui la letteratura starebbe oggi andando incontro,<sup>56</sup> fino alle riflessioni più recenti di Sven Birkerts, per il quale «il nuovo ordine digitale» metterebbe fuori scena i concetti stessi di «competenza, autorevolezza e creatività individuale»,<sup>57</sup> più volte si è discusso, sebbene in modi diversi e con toni più o meno apocalittici, della crisi di autorevolezza che avrebbe colpito gli scrittori contemporanei, e più in generale del rischio di «decadenza degli intellettuali» già stigmatizzato da Zygmunt Bauman nei tardi anni Ottanta.<sup>58</sup> Ebbene, secondo Dawson, l'onniscienza impugnata oggi da molti autori andrebbe inter-

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 93.

<sup>53</sup> Cfr. DAWSON, *The Return of the Omniscient Narrator. Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*, cit., pp. 4-5.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 5 (trad. mia).

<sup>55</sup> Cfr. JONATHAN FRANZEN, *Perché scrivere romanzi?*, in *Come stare soli. Lo scrittore, il lettore e la cultura di massa*, trad. da SILVIA PARESCHI, Torino, Einaudi, 2002, pp. 55-96.

<sup>56</sup> Cfr. TZVETAN TODOROV, *La letteratura in pericolo*, trad. da EMANUELE LANA, Milano, Garzanti, 2008.

<sup>57</sup> SVEN BIRKERTS, *Changing the Subject. Art and Attention in the Internet Age*, edizione e-book, Minneapolis, Graywolf Press, 2015 (trad. mia).

<sup>58</sup> Cfr. ZYGMUNT BAUMAN, *La decadenza degli intellettuali: da legislatori a interpreti*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.

pretata come una reazione a questo stato di cose, come un tentativo, portato avanti per il tramite di figure narratoriali vicarie, di tornare a far sentire la propria voce.

L'ipotesi è suggestiva, benché non tenga più di tanto conto di altri aspetti in gioco. Intanto, va detto che se oggi si può raccontare impostando un narratore onnisciente senza temere di risultare fuori tempo massimo, liberi dall'idea, in fondo ancora modernista, per cui i testi «non sopravvivono che nella misura in cui hanno lasciato il passato alle loro spalle, ed annunciato l'avvenire»,<sup>59</sup> è proprio perché il postmoderno ha sdoganato i modi più diversi di raccontare, svincolandoli dalle tradizioni, e insieme dai retaggi ideologici, a cui erano legati, rendendoli delle specie di gusci vuoti che possono essere riempiti con i contenuti più diversi. Ma soprattutto il ragionamento di Dawson sembra non contemplare la possibilità che i fattori sopra elencati, in particolare quello relativo alla concorrenza dei nuovi media, siano coinvolti non soltanto in senso negativo nel ritorno dell'onniscienza.

Si tratta di un discorso complesso, che qui è possibile solo abbozzare, e che tuttavia è probabile aiuti a capire meglio certi aspetti che caratterizzano i testi presi in considerazione, e verosimilmente anche molti altri. Per esempio, non è da escludere che la quantità di informazioni stipata oggi in molti romanzi<sup>60</sup> e di cui a farsi carico è tendenzialmente il narratore abbia a che fare con le possibilità apparentemente infinite fornite dalla rete. Che Google o un qualsiasi altro motore di ricerca possa assolvere le funzioni che un tempo si ritenevano prerogativa di istanze sovranaturali, e che dunque qualsiasi utente possa confidare che ogni sua domanda, tramite una banalissima ricerca on-line, trovi risposta, è certo una *boutade*; così come è una provocazione tutto sommato innocua affermare che proprio questa idea invita a rimettere in discussione quello che secondo Jonathan Culler è il vero limite legato al concetto di onniscienza, vale a dire il fatto che al di fuori di un paradigma di tipo religioso è impossibile immaginare un'istanza che tutto sa e può.<sup>61</sup> Il fatto, invece, che esista un legame fra la mole di informazioni di cui molti narratori oggi si fanno carico e la facilità con la quale è possibile recuperare in rete queste informazioni è un aspetto su cui forse vale la pena riflettere. Che poi il romanzo possa essere immaginato come una specie di equivalente cartaceo di un *cloud* virtuale, di uno spazio in cui

59 ALAIN ROBBE-GRILLET, *Il nouveau roman*, trad. da LUCIANO DE MARIA e MARCELLO MILITELLO, prefazione di LUCIANO DE MARIA, Milano, Sugar, 1965, pp. 41-42.

60 Nella *Letteratura circostante* Gianluigi Simonetti nota che «nei romanzi degli ultimi vent'anni risulta evidente una clamorosa proliferazione dei dati: non propriamente delle ambizioni teoretiche, ma più concretamente, e banalmente, sul piano delle informazioni, degli ambienti, degli stimoli: l'enciclopedismo post-moderno incontra Wikipedia» (GIANLUIGI SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2018, p. 51).

61 «Pensare che la sola alternativa alla conoscenza consentita alle persone comuni è la consapevolezza infallibile di un dio significa trattare l'onniscienza divina come qualcosa di dato e di condiviso. Ma siccome da questo punto di vista possiamo basarci soltanto su voci e su ipotesi, e siccome non abbiamo alcun tipo di conoscenza attendibile degli "immortali" [...], possiamo immaginare molte versioni di questa conoscenza superiore, dall'abilità infallibile di predire il tempo alla capacità di leggere le menti degli animali fino alla compassione per gli anziani e gli ammalati. [...] La sola giustificazione all'idea per cui un narratore che può riportare i pensieri di un personaggio sia pienamente onnisciente è la fiducia in un Dio onnisciente come unica alternativa possibile alla conoscenza parziale degli esseri umani» (CULLER, *Omniscience*, cit., pp. 25-26; trad. mia).

quelle informazioni possono essere depositate senza necessariamente essere ordinate o gerarchizzate è forse un possibile corollario di questa ipotesi.

Ma soprattutto non è da escludere che in molti romanzi i cui autori ricorrono all'onniscienza agisca un principio in senso lato filmico-televisivo. Nel caso di *Acciaio*, i continui cambi di focalizzazione sembrano rifarsi a una logica di tipo registico, appunto filmica o televisiva. Come se le parole assecondassero, imitandoli, i movimenti di una telecamera che si sposta da un punto all'altro della storia, secondo un'estetica "a schiaffo" (*whip pan*, in gergo tecnico). E nelle *Vite potenziali*, l'azione di una voce che fa da contro-canto a quelle dei personaggi, e più in generale l'azione di un narratore che costantemente tende a metterne in prospettiva i punti di vista per trarre osservazioni più generali può ricordare le voci *over* – oggi sempre più diffuse – del cinema e della serialità televisiva: quelle voci collocate fuori dal mondo della storia, anzi *sopra* il mondo della storia, ma che al suo interno ci trascinano, mettendoci spesso a nostro agio e a ogni modo facendoci intuire la presenza, dietro quella voce, di qualcuno che racconta e che può riaffacciarsi per commentare a nostro favore quanto abbiamo appena visto, cioè letto. Ma in questo senso non è escluso che anche l'iperletterario *Roderick Duddle* si rifaccia in parte a tecniche filmiche, anche al di là di ciò che Mari ha dichiarato.<sup>62</sup> Si pensi, oltre al procedere per brevi sequenze alternate,<sup>63</sup> a un passaggio come il seguente, dove la corsa in calesse di un personaggio sembra essere accompagnata da una colonna sonora: «La sera stessa, guidando come un forsennato al ritmo tempestoso della *Notte sul Monte Calvo* di Musorgskij, ritornò all'Oca Rossa per quella che sperava fosse una resa dei conti»;<sup>64</sup> mentre in un passaggio brevissimo del genere: «I due marinai guardarono Amos, poi si guardarono fra di loro, poi guardarono per terra»,<sup>65</sup> è forse possibile cogliere quel tipo di gioco di sguardi, ovvero di campi e controcampi, che il cinema ha contribuito a codificare.

## IO

Detto questo, è evidente che cinema e televisione agiscono – se agiscono – in modi molto diversi nei tre autori considerati; così come è evidente che il discorso va messo in prospettiva, cercando di evitare i luoghi comuni critici in base ai quali il romanzo, oggi, sarebbe necessariamente influenzato da altri media, oggetto di un'inevitabile "cinemizzazione". Del resto, i modi di mediare i contenuti narrativi nel romanzo e al cinema o in televisione possono essere radicalmente diversi; e il concetto stesso di onniscienza ha poca pertinenza in relazione al piccolo e grande schermo, nella misura in cui alcuni dei tratti costitutivi associati a questa forma possono essere tradotti in immagine soltanto appross-

62 «A volte vedo certe scene come fossero film, o certi personaggi li immagino come attori» (MAZZA GALANTI, *Tutti gli scrittori di Michele Mari*, cit.).

63 Paolo Giovannetti ha riflettuto per esempio sulla «divisione in capitoletti piuttosto brevi in cui i filoni della storia sono portati avanti secondo i procedimenti del montaggio alternato», e sul fatto che in un caso del genere «il riferimento più che cinematografico è, oggi, soprattutto, *televisivo*» (PAOLO GIOVANNETTI, *Ermafroditi, supereroi, picari mancati*, in *Tirature '15. Gli intellettuali che fanno opinione*, a cura di VITTORIO SPINAZZOLA, Milano, il Saggiatore, 2015, pp. 73-79, p. 77 (corsivo nell'originale).

64 MARI, *Roderick Duddle*, cit., p. 416.

65 *Ivi*, p. 415.

simativamente e in modo indiretto: si pensi agli sforzi che cinema e televisione devono fare per restituire l'interiorità dei personaggi, e a come, quando ciò avviene, quando per esempio ascoltiamo una voce che racconta o che riproduce i pensieri dei personaggi, entrambi i media siano a rischio di letterarizzarsi, di tendere verso la letteratura, e quindi, in certo senso, di snaturarsi, di perdere il loro specifico mediale.<sup>66</sup>

D'altra parte, e in modo apparentemente contraddittorio rispetto a quanto appena affermato, andrebbe tenuto presente un altro dato, per certi versi ovvio: vale a dire che prima il cinema e poi la televisione hanno desunto alcune delle loro tecniche, fra cui la voce *over* e procedimenti come il montaggio, proprio dalla letteratura.<sup>67</sup> Come ha scritto recentemente Jonathan Foltz riflettendo sulla dialettica fra parola scritta e immagini in movimento, è sì vero che molti film non rappresentano altro che «configurazioni nuove e patinate delle vecchie forme di sorveglianza sociale, legate a un tipo di conoscenza basata sull'osservazione e sul giudizio autoritario – aspetti a cui il romanzo ha dato dignità estetica»; e tuttavia – continua Foltz – il cinema ha anche «spiazzato la tradizione narrativa in modi che sono stati probabilmente percepiti nella loro forza diromponente in particolare da quegli scrittori che proprio a seguito dell'avvento del cinema hanno sperimentato nuovi modi di raccontare». Secondo Foltz, per questi scrittori il cinema è stato anzitutto «un mezzo attraverso cui osservare il romanzo dall'esterno», un mezzo – anzi «un prisma che affascina e insieme disorienta» – che lo avrebbe rivelato «come qualcosa di morente e insieme di ancora indefinito». <sup>68</sup> In altre parole, se è vero che il cinema ha ripreso una serie di aspetti originariamente letterari, è vero anche che nel farlo li ha deformanti, piegandoli alla sua logica, appunto spiazzandoli. Tant'è che se dietro ad alcune soluzioni formali del cinema, anche di quello più recente, è possibile immaginare l'azione di un principio in senso lato onnisciente, quel principio può apparire, di fatto, irriconoscibile, tradotto com'è in figure, tecniche e forme proprie di un altro sistema mediale.

Ma il punto è proprio questo: è cioè probabile che oggi molti autori, nell'impostare i rispettivi narratori, si rifacciano proprio a quelle figure, tecniche e forme, e che dunque l'onniscienza di cui fin qui si è discusso sia un'onniscienza – per così dire – di secondo grado, mediata dall'esperienza del cinema e di altri media.

Sotto questo punto di vista, è forse possibile affermare che nelle voci di tanti nuovi narratori onniscienti percepiamo qualcosa di vecchio e insieme di nuovo, l'azione di un modo di raccontare che ha origini lontane ma anche nuove declinazioni; un modo, in ogni caso, non del tutto comprensibile senza tenere conto del fatto che i presupposti epistemologici dei narratori onniscienti “classici” sono oggi erosi, che qualsiasi tentativo

66 In fondo, attenendoci in modo rigoroso alla terminologia narratologica “classica” – che proprio perciò, forse, rivela la sua insufficienza quando si tratta di ragionare su testi non letterari –, si potrebbe dire che l'unica focalizzazione praticabile dal cinema è quella esterna. Del resto, il concetto stesso di *camera eye*, spesso utilizzato come sinonimo di focalizzazione esterna, rimanda proprio al cinema, all'occhio di una telecamera che restituisce oggettivamente la realtà che ha di fronte

67 Per un inquadramento generale dei rapporti fra cinema e letteratura, cfr. il “classico” KEITH COHEN, *Cinema e narrativa. Le dinamiche di scambio*, trad. da ANNA MARIA CARDILLI, introduzione di GRAZIELLA PAGLIANO UNGARI, Torino, ERI, 1982.

68 JONATHAN FOLTZ, *The Novel After Film. Modernism and the Decline of Autonomy*, New York, Oxford UP, 2018, p. 229 (trad. mia).

di affermare verità universali è destinato a rimanere frustrato. Il che non significa che tutti i testi che oggi presentano le marche formali proprie dell'onniscienza siano frutto di una negoziazione virtuosa fra le idee di cui si è detto. Perché se da un lato l'influsso di cinema e altri media, assieme allo scetticismo diffuso, penetrato sotto pelle, rispetto a qualsiasi feticcio che riconduca all'idea di una grande narrazione, tende a fare regredire sullo sfondo ogni immagine pienamente autorevole e che in modo paternalistico veicola i contenuti narrativi, dall'altro è vero anche che in molti dei testi in questione è possibile cogliere un atteggiamento in ultima analisi regressivo, dettato dalla scarsa fiducia che le storie raccontate parlino da sé, che giungano al lettore senza bisogno dell'azione esplicita, ovvero della mediazione, di qualcuno che le trasmette chiaramente, di un narratore che non si limita a presentare i contenuti ma anche li commenta, sgombrando il campo da potenziali equivoci.

È forse in questo campo di tensioni che si muovono oggi molti scrittori: fra l'esigenza di far sentire la propria voce, l'inevitabile compromissione con altri media e probabilmente anche la percezione se non di un declino di autorevolezza almeno del relativismo cui è condannata ogni voce nell'arena sociale, o forse, soprattutto, *social*. Ciò che è invece certo, è che in tutti e tre i casi analizzati, così come in molti altri ancora, il lettore rischia di ritrovarsi in una posizione tutto sommato defilata, marginale o peggio passiva, schiacciato dalle molte voci che sempre più insistentemente si fanno avanti per raccontare una storia. In modi tanto diversi da risultare incompatibili, gli autori di *Acciaio*, *Roderick Duddle* e *Le vite potenziali* sembrano alludere a un lettore implicito più simile a un ascoltatore, o forse a uno spettatore: ma in un senso molto diverso da quello prospettato dagli autori modernisti e dai loro precursori tardo-ottocenteschi.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANDERSON, BENEDICT, *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, trad. da MARCO VIGNALE, prefazione di MARCO D'ERAMO, Roma-Bari, Laterza, 2018. (Citato a p. 375.)
- AVALLONE, SILVIA, *Acciaio*, Milano, Rizzoli, 2010. (Citato alle pp. 370, 378.)
- BARENGHI, MARIO, *L'autorità dell'autore*, prefazione di FRANCO BRIOSCHI, Milano, Unicopli, 2000. (Citato a p. 375.)
- BAUMAN, ZYGMUNT, *La decadenza degli intellettuali: da legislatori a interpreti*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992. (Citato a p. 381.)
- BIRKERTS, SVEN, *Changing the Subject. Art and Attention in the Internet Age*, edizione e-book, Minneapolis, Graywolf Press, 2015. (Citato a p. 381.)
- BOOTH, WAYNE, *La retorica della narrativa*, trad. da ELEONORA ZORATTI e ALDA POLI, Scandicci, La Nuova Italia, 1996. (Citato a p. 368.)
- COHEN, KEITH, *Cinema e narrativa. Le dinamiche di scambio*, trad. da ANNA MARIA CARDILLI, introduzione di GRAZIELLA PAGLIANO UNGARI, Torino, ERI, 1982. (Citato a p. 384.)
- CULLER, JONATHAN, *Omniscience*, in «Narrative», XII (2004), pp. 22-34. (Citato alle pp. 374, 382.)
- DAWSON, PAUL, *The Return of the Omniscient Narrator. Authorship and Authority in Twenty-First Century Fiction*, Columbus, The Ohio State UP, 2013. (Citato alle pp. 368, 374, 375, 379, 381.)
- DELILLO, DON, *Underworld*, trad. da DELFINA VEZZOLI, Torino, Einaudi, 1999. (Citato alle pp. 367, 368.)
- FIELDING, HENRY, *Tom Jones. Storia di un trovatello*, cur. e trad. da ADA PROSPERO, Milano, Garzanti, 1997. (Citato a p. 371.)
- FOLTZ, JONATHAN, *The Novel After Film. Modernism and the Decline of Autonomy*, New York, Oxford UP, 2018. (Citato a p. 384.)
- FRANZEN, JONATHAN, *Perché scrivere romanzi?*, in *Come stare soli. Lo scrittore, il lettore e la cultura di massa*, trad. da SILVIA PARESCHI, Torino, Einaudi, 2002, pp. 55-96. (Citato a p. 381.)
- GENETTE, GÉRARD, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. da LINA ZECCHI, Torino, Einaudi, 1976. (Citato a p. 375.)
- *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. da RAFFAELLA NOVITÀ, Torino, Einaudi, 1997. (Citato a p. 376.)
- GIOVANNETTI, PAOLO, *Ermafroditi, supereroi, picari mancati*, in *Tirature '15. Gli intellettuali che fanno opinione*, a cura di VITTORIO SPINAZZOLA, Milano, il Saggiatore, 2015, pp. 73-79. (Citato a p. 383.)
- *Quel babbeo di David Copperfield*, in *Tirature '13. Le emozioni romanzesche*, a cura di VITTORIO SPINAZZOLA, Milano, il Saggiatore, 2013, pp. 21-26. (Citato a p. 378.)
- LANSER, SUSAN SNIADER, *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca-Londra, Cornell UP, 1992. (Citato a p. 375.)
- MARI, MICHELE, *Roderick Duddle*, Torino, Einaudi, 2014. (Citato alle pp. 371, 372, 374, 376, 377, 383.)

- MAZZA GALANTI, CARLO, *Tutti gli scrittori di Michele Mari*, in «il Tascabile» (14 dicembre 2016), <https://www.iltascabile.com/linguaggi/intervista-a-a-michele-mari/>. (Citato alle pp. 377, 383.)
- NELLES, WILLIAM, *Omniscience for Atheists. Or, Jane Austen's Infallible Narrator*, in «Narrative», XIV (2006), pp. 118-131. (Citato a p. 374.)
- PATRON, SYLVIE, *Le narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Parigi, Armand Colin, 2009 (edizione e-book). (Citato a p. 375.)
- PENNACCHIO, FILIPPO, *Il narratore, il tempo e lo spazio*, in *Narrare al tempo della globalizzazione*, a cura di STEFANO CALABRESE, Roma, Carocci, 2016, pp. 45-58. (Citato a p. 374.)
- *Il romanzo global. Uno studio narratologico*, Milano, Biblion, 2018. (Citato a p. 374.)
- REMICK, DAVID, *Exile on Main Street. Don DeLillo's Undisclosed Underworld*, in *Conversations with Don DeLillo*, a cura di THOMAS DEPETRIO, Jackson, Mississippi UP, 2005. (Citato a p. 368.)
- ROBBE-GRILLET, ALAIN, *Il nouveau roman*, trad. da LUCIANO DE MARIA e MARCELLO MILITELLO, prefazione di LUCIANO DE MARIA, Milano, Sugar, 1965. (Citato a p. 382.)
- SCHOLES, ROBERT, JAMES PHELAN e ROBERT KELLOGG, *The Nature of Narrative. Fortieth anniversary edition, revised and expanded*, New York, Oxford UP, 2006. (Citato a p. 375.)
- SIMONETTI, GIANLUIGI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2018. (Citato a p. 382.)
- STANZEL, FRANZ KARL, *A Theory of Narrative*, prefazione di Paul HERNADI, trad. da CHARLOTTE GOEDSCHE, Cambridge, Cambridge UP, 1984. (Citato a p. 375.)
- TARGHETTA, FRANCESCO, *Fiaschi*, Milano, ExCogita, 2009. (Citato a p. 380.)
- *Le vite potenziali*, Milano, Mondadori, 2018. (Citato alle pp. 373, 374, 380, 381.)
- *Perciò veniamo bene nelle fotografie*, Milano, Isbn, 2012 (poi Milano, Mondadori, 2019). (Citato a p. 379.)
- TIRINANZI DE MEDICI, CARLO, *Modo epico e modo romanzesco nel sistema narrativo contemporaneo*, in *L'epica dopo il moderno (1945-2015)*, a cura di FRANCESCO DE CRISTOFARO, Pisa, Pacini, 2017. (Citato a p. 379.)
- TODOROV, TZVETAN, *La letteratura in pericolo*, trad. da EMANUELE LANA, Milano, Garzanti, 2008. (Citato a p. 381.)
- WALSH, RICHARD, *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*, Columbus, The Ohio State UP, 2007. (Citato a p. 375.)

## PAROLE CHIAVE

Onniscienza, narratore, autore, autorevolezza, cinema.

## NOTIZIE DELL'AUTORE

Filippo Pennacchio è assegnista di ricerca in Letteratura italiana contemporanea all'Università IULM. Si occupa principalmente di narratologia e di romanzo contemporaneo. Suoi articoli sono apparsi in vari volumi e riviste. È parte della redazione di «Enthymema», rivista internazionale di critica, teoria e filosofia della letteratura, di «Comparatismi», rivista della Consulta di Critica letteraria e Letterature comparate, e di «Testo a fronte», semestrale di teoria e pratica della traduzione. Ha recentemente pubblicato *Il romanzo global. Uno studio narratologico* (Biblion, Milano, 2018).

[filippo.pennacchio@gmail.com](mailto:filippo.pennacchio@gmail.com)

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

FILIPPO PENNACCHIO, *Strategie dell'onniscienza nel romanzo italiano contemporaneo*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XII (2019), pp. 367–388.

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



## INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

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

## «IL LAVORO È OVUNQUE»: FORME DEL RACCONTO E FORME DEL POTERE NELLA NARRATIVA DI GIORGIO FALCO

GIACOMO RACCIS – *Università di Bergamo*

La vita di un uomo viene oggi interpretata secondo criteri che pertengono all'ambito produttivo, confermando la coerenza del «realismo capitalista». Per questo Giorgio Falco mette al centro della sua narrativa il soggetto-lavoratore, giacché è all'interno della psicologia che si è spostato l'orizzonte della resistenza alle prevaricazioni del discorso del capitale. Ricorrendo a strumenti di analisi formale e alle più recenti teorie del presente, si mostrerà come, da *Pausa caffè* (2004) a *Ipotesi di una sconfitta* (2017), passando per *L'ubicazione del bene* (2009), la scelta del medium narrativo condiziona le potenzialità rappresentative del "racconto del lavoro". Da una narrazione mimetica rispetto ai codici del discorso neocapitalista, sintonizzato su frammentarietà e velocità, Falco approda alla tensione centripeta del romanzo che, attraverso una narrazione stratificata, riflette su cause ed effetti sempre più impalpabili nella rapidità dei processi contemporanei. Se la mimesi consente la messa alla berlina della comune complicità con il capitale, la narrazione in prima persona dà fondo a una riflessione che è anche strategia di resistenza

Today, the whole life of a man is interpreted according to criteria of the productive sphere, confirming the cogency of the «capitalist realism». For this reason Giorgio Falco places the subject-worker at the centre of his narrative, because the horizon of resistance to the prevarications of the discourse of capital has shifted within psychology. Using formal analysis tools and the most recent theories of the present, we show how, from *Pausa caffè* (2004) to *Ipotesi di una sconfitta* (2017) passing through *L'ubicazione del bene* (2009), the choice of the narrative medium influences the representative potential of the "narration of work". From a mimetic narration respecting the codes of the neo-capitalist discourse (fragmentarity and speed), Falco arrives at the centripetal tension of the novel which, through a stratified narration, reflects on causes and effects that are increasingly impalpable in the speed of contemporary processes. If mimesis allows irony on the common complicity with the Capital, the first-person narrative lets rise to a reflection that is also a strategy of resistance.

### I

Si potrebbe partire da un'immagine. Il penultimo racconto di *L'ubicazione del bene*, seconda opera narrativa di Giorgio Falco pubblicata nel 2009, s'intitola *Un altro ancora* e narra le disavventure di due novelli sposi il giorno del loro matrimonio, funestato da una pioggia che impedisce al fotografo di fare il servizio per cui era stato ingaggiato. Prima di queste vicende, però, il racconto è introdotto da alcune pagine contenenti una breve meditazione sull'atto del vedere, e in particolare sul vedere attraverso uno di quei vecchi cannocchiali a gettone che si trovano ancora nei punti panoramici delle località turistiche. In poche pagine, una voce narrante anonima, ma capace di usare la prima persona plurale in virtù della condivisione di un'esperienza comune, decostruisce, alla maniera del signor Palomar calviniano, l'esperienza del guardare:

Prima di inserire la moneta, appoggiamo le mani al ferro della ringhiera ancora accaldata, guardiamo quello che c'è in basso senza il filtro del cannocchiale, come per ripassare e selezionare ciò che tra poco dovremmo mettere a fuoco, evidenziare, rendere indimenticabile in rapporto al tempo assegnatoci dalla quantità di denaro inserito.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> GIORGIO FALCO, *L'ubicazione del bene*, Torino, Einaudi, 2009, pp. 116-117.

A muovere questa puntualità fenomenologica – capiamo presto – non è tanto, o solo, una *poetica* dello sguardo, bensì una *politica* dello sguardo. L'esperienza della visione porta infatti in superficie la valutazione del lavoro svolto per produrre quell'esperienza, che, scambiata al prezzo di una moneta, entra insindacabilmente all'interno del campo da gioco regolato dalle leggi di mercato:

Infiliamo la moneta, cade con un lungo tuffo nel buio del ventre ferroso, come se dentro non ci fosse nessun'altra moneta: la moneta che ci farà vedere per tre minuti. Cosa posso vedere in tre minuti? Tre minuti, in molti processi produttivi è ciò che distingue una cosa buona, utile, che ha un senso, da una cosa cattiva, inutile, priva di senso.<sup>2</sup>

È la commercializzazione dell'esperienza, che s'intrufola in pratiche apparentemente innocue e che invece, a uno sguardo attento, rivela l'intenzione biopolitica di chi orienta quelle pratiche a proprio vantaggio, in maniera subdola o anche esplicita («i gradi di rotazione del cannocchiale sono stabiliti dall'azienda produttrice che definisce la fetta di mondo concessa»)<sup>3</sup>. Dietro i tre minuti dell'osservazione al cannocchiale si celano l'assemblaggio dei pezzi da parte degli operai, i test ottici dei tecnici «nei loro rassicuranti camici bianchi»,<sup>4</sup> la consegna fatta dai direttori commerciali agli uffici urbanistici del comune di competenza, che avranno studiato la collocazione precisa dello strumento, a cui un ignaro turista si rivolgerà credendo di poter decidere cosa vedere, sottomettendosi invece a un'esperienza di sudditanza ai parametri di visione imposti da altri.

È questo forse che ha inteso Giorgio Falco quando, in una recente intervista, ha affermato che «il lavoro, benché negato, benché fuori dagli interessi della narrazione ufficiale, è ovunque».<sup>5</sup> Un lavoro smaterializzato, ma anche rimosso dal pensiero comune, nell'ottica di una liberalizzazione dell'immaginario, che rende invisibili vincoli e pratiche che mettono gli oggetti a disposizione dell'esperienza individuale. Un lavoro che si presenta, come diceva Franco Fortini nel saggio *Astuti come colombe* (1962), non come uno dei «temi» della nostra società, ma come la più flagrante manifestazione di un unico, onnivoro tema, che si chiama tardo capitalismo.<sup>6</sup>

Su questi aspetti si è soffermato recentemente Walter Siti nel suo pamphlet *Pagare e non pagare*, sottotitolato significativamente *L'evaporazione del denaro*. Come nei cannocchiali panoramici, infatti, insieme al denaro è evaporato anche il lavoro: non solo e non tanto perché oggi il giovane individuo cerca la propria «dignità» «altrove che nel lavoro» a seguito della frattura di quella «catena socialmente consapevole» che legava le azioni di «lavorare → essere pagati → pagare → comprare»,<sup>7</sup> ma perché il lavoro

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 117.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 118.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 117.

<sup>5</sup> MATILDE QUARTI, «*Usò il lavoro per scrivere dell'Italia? Giorgio Falco si racconta*», in «Il Libraio» (15 novembre 2017), disponibile al link <https://www.illibraio.it/georgio-falco-intervista-685704/>.

<sup>6</sup> L'«industria non è un tema, è la manifestazione del tema che si chiama capitalismo»; FRANCO FORTINI, *Astuti come colombe* (1962), in *Verifica dei poteri. Scritti di critica e istituzioni letterarie* (1965), Milano, il Saggiatore, 2017, pp. 53-71, p. 61.

<sup>7</sup> WALTER SITI, *Pagare e non pagare. L'evaporazione del denaro*, Milano, Nottetempo, 2018, p. 110.

viene letteralmente abbattuto dietro l'economia *low cost* oppure occultato dalle logiche della cosiddetta «economia del gratis». E in questo caso il lavoro evaporato è quello degli acquirenti, complici inconsapevoli – o indifferenti – di una nuova catena di montaggio, che trasforma gli utenti in impiegati: vale per i dati forniti tramite i social network, ma anche per qualsiasi esperienza di navigazione in rete.<sup>8</sup> Si compie così il circuito di quel «neocapitalismo parassitario» definito da Michael Hardt e Antonio Negri, capace di creare profitto valorizzando la ricchezza prodotta da reti che non gli appartengono.<sup>9</sup>

Il contrappunto di questa condizione lo troviamo nel linguaggio con cui si racconta la realtà di oggi: se il lavoro propriamente detto sembra essere sparito dall'orizzonte della comunicazione (fatta eccezione per la cronaca relativa a situazioni di stampo novecentesco: ieri la riorganizzazione della FIAT, oggi la ristrutturazione dell'ILVA), è innegabile che ogni aspetto della vita di un individuo venga oggi interpretato secondo criteri che pertengono all'ambito della produzione (lungo il binomio riuscita-fallimento), confermando la cogenza del «realismo capitalista» – come l'ha chiamato Mark Fisher –<sup>10</sup> in quanto unica dimensione esperienziale, che si propaga nella vita domestica e fino alla condizione psichica individuale.

Per questo Falco ha messo al centro della sua narrativa – o almeno di una buona metà di essa – il soggetto-lavoratore (o, meglio, lavoratore-consumatore), perché è all'interno della psicologia individuale che si è spostato, oggi, l'orizzonte della resistenza alle prevaricazioni del discorso del capitale. Falco dapprima delinea un soggetto moltiplicato nelle tante voci che animano i micro-racconti di *Pausa caffè*, opera d'esordio del 2004, fatta di graffianti sketches sulle dinamiche relazionali in un'azienda di telecomunicazioni. Poi, nei citati racconti dell'*Ubicazione del bene*, dà a questo soggetto una caratterizzazione sociologica, mostrando il versante della vita domestica, del tempo libero, dove ugualmente si ripercuotono isterie e frustrazioni di una piccola borghesia ambiziosa ma succube del mito autoimprenditoriale. Infine, in *Ipotesi di una sconfitta*, romanzo uscito nel 2017, quel soggetto disarticolato e incapace di organizzarsi attraverso una coscienza di classe, si condensa in un'unica vita, quella dell'autore, che trasforma la propria storia nell'allegoria dell'esperienza lavorativa contemporanea.

(Tra le scritture dedicate al mondo del lavoro ci sarebbe anche *Sottofondo italiano*, un saggio narrativo del 2015, che verte sulla decennale esperienza dell'autore in una società di telecomunicazioni e sul modo in cui le ristrutturazioni aziendali che l'hanno coinvolto insieme ai colleghi rendono visibile una serie di tratti peculiari del nuovo assetto antropologico della società italiana. *Sottofondo italiano* occupa un posto di rilievo nell'opera di Falco – in qualche modo costituisce la scaturigine di *Ipotesi di una sconfitta* – ed è senz'altro centrale nella definizione del suo punto di vista circa le politiche del lavoro e le loro radici nell'immaginario capitalista; le forme attraverso cui questo sguardo prende corpo tuttavia afferiscono in prevalenza ai modi della *non fiction*, e in particolare all'autobiografismo e alla riflessione saggistica. Per questo si è deciso di escludere quest'opera dall'attuale analisi, che, come si dirà, vorrebbe invece indagare il modo in cui nell'opera

8 Un «trilione di pagine web (numero in continuo aumento) significa grosso modo un trilione di ore lavorative, per la maggior parte sgobbate nel tempo libero, senza nessun compenso»; *ivi*, pp. 107-108.

9 MICHAEL HARDT e ANTONIO NEGRI, *Impero: il nuovo ordine della globalizzazione*, Milano, Rizzoli, 2000.

10 MARK FISHER, *Realismo capitalista*, Roma, Nero Editions, 2018.

di Falco la riflessione politica entra in relazione con le forme del racconto e la misura in cui le scelte narrative condizionano l'efficacia critica del discorso letterario sul lavoro).

In una pagina di *Per una sociologia del romanzo* (1967), Lucien Goldmann ha scritto che la narrazione romanzesca è «la trasposizione sul piano letterario della vita quotidiana nella società individualistica originata dalla produzione per il mercato»:<sup>11</sup> riflettere in un racconto la vita di uno o più individui significa cioè mostrare il modo in cui quell'esistenza è condizionata dalle leggi del capitale. Quel che vorrei provare a fare, allora, nello spazio di queste poche pagine, è porre le basi per una riflessione che aiuti a capire se e in che modo la configurazione economico-sociale della realtà rappresentata da Falco nelle tre opere citate influenzi le sue scelte formali e narrative.<sup>12</sup> Il punto d'arrivo sarà necessariamente politico-sociologico, ma gli strumenti dell'indagine saranno quelli della narrazione e dell'analisi delle forme narrative, poiché proprio attraverso le scelte di struttura del racconto o di configurazione della voce narrante Falco definisce il baricentro del proprio sguardo sul presente. In particolare, si osserverà come i testi in esame definiscano una parabola di progressiva complicazione narrativa e, inversamente, di progressiva riduzione delle possibilità esperienziali narrate, determinando così un restringersi dell'apertura focale del racconto, con conseguenze significative anche sulla capacità di contestazione politica verso la realtà rappresentata.

Cominciamo allora da *Pausa caffè*, raccolta di testi eterogenei, che si potrebbero rubricare come racconti, a patto però di includere sotto questa etichetta una variegata gamma di scritture in prosa: dalla confessione in prima persona al dialogo telefonico, dalla cronaca al microracconto. A parlare sono tendenzialmente i personaggi protagonisti, che dialogano tra loro o riportano, in una sorta di confessione a un non precisato uditorio, momenti della loro esperienza; altre volte è una voce esterna che trascrive con impersonalità stenografica quel che si mostra sulla scena.

A interconnettere i 68 “pezzi” della raccolta, di lunghezza, carattere e, appunto, impostazione narratologica differente, è una struttura aperta, apparentemente priva di un rigido criterio compositivo; la contiguità tra due racconti non è mai dettata da analogia di temi o personaggi. Comune è solo lo scenario di riferimento, l'azienda di telefonia – Omnitel poi Vodafone. Questo modello *mima*<sup>13</sup> evidentemente la frammentarietà del lavoro terziarizzato, l'estemporaneità degli impieghi, la velocità con cui si è chiamati a cambiare mansione e profilo, ma anche la narrativizzazione di ogni cosa: le merci, la vita, ma anche

<sup>11</sup> LUCIEN GOLDMANN, *Per una sociologia del romanzo* (1964), Milano, Bompiani, 1967, p. 20.

<sup>12</sup> Si rimanda invece ad alcune sommarie indicazioni bibliografiche per un approfondimento circa la collocazione dell'opera di Falco nel panorama della produzione narrativa italiana dedicata al mondo del lavoro. Cfr. *Letteratura e azienda. Rappresentazioni letterarie dell'economia e del lavoro nell'Italia degli anni 2000*, in «Narrativa», XXXI-XXXII (2010), a cura di SILVIA CONTARINI, PAOLO CHIRUMBOLO, *Letteratura e lavoro. Conversazioni critiche*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2013, ALESSANDRO CETERONI, *Dall'inetto all'inerte. Il personaggio narrativo nella crisi economica*, in *Narrazioni della crisi. Proposte italiane per il nuovo millennio*, a cura di NATALIE DUPRÉ et al., Firenze, Franco Cesati Editore, 2016, pp. 75-84, CLAUDIO PANELLA, *La tragedia del lavoro: working class heroes nella letteratura italiana d'inizio millennio*, in «Between», VII/14 (2017).

<sup>13</sup> Scrive Gianluigi Simonetti che Giorgio Falco «fa della frammentazione il contenuto e insieme la forma del racconto», estendendo la considerazione anche ad altre opere dell'autore, come *L'ubicazione del bene* e *La gemella H* (2014); cfr. GIANLUIGI SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2018, p. 75.

un file di lavoro o un listino prezzi. Ogni racconto, allora, è a se stante e fotografa un determinato momento della catena “produttiva” o del suo prolungamento esterno. Anzi, in determinate circostanze, a colpire è proprio il modo in cui racconti apparentemente divergenti finiscono per mostrare i due volti della medesima realtà. Così la testimonianza di un rampantissimo quadro, incarnazione esplicita della nuova etica del potere, pronta a sacrificare qualsiasi diritto acquisito sull’altare della produttività e della performatività (*Competitors*), posta accanto al dialogo tra due colleghe a proposito della relazione adulterina di una delle due con un collega di un’altra sede (*Fammelo sapere*), serve a definire un medesimo orizzonte di valori, valido per districarsi nelle relazioni professionali, così come in quelle sentimentali, tutte sintonizzate sul medesimo canone dell’individualismo spietato:

Ho dimostrato che non mi faccio mettere i piedi in testa... Io conosco i miei polli, su tante cose la pensiamo allo stesso modo, so che la battuta è piaciuta anche se hanno riso un filino per paura.<sup>14</sup>

Mi ha detto, possiamo vederci senza impegno. Però se uno dei due si innamora, deve subito avvisare l’altro.<sup>15</sup>

La parcellizzazione delle voci restituisce, come si dirà, un’impressione di coralità che, tuttavia, manca il bersaglio di una rappresentazione integrale.<sup>16</sup> La struttura “a frammenti” riflette l’impossibilità «di farsi progetto e prospettiva, di trovare senso» e quindi anche l’impossibilità di dare «forma “di racconto ben congegnato”»<sup>17</sup> alla realtà di questi individui, di cui emerge invece l’alienazione esistenziale. *Pausa caffè* mostra infatti quello che sarà poi il centro focale del libro successivo, ovvero il modo in cui i capisaldi del paradigma capitalista – individualismo, flessibilità obbligata, verticismo gerarchico – finiscono per modellare *in toto* la psicologia degli individui, nel tempo lavorativo come nel tempo libero trascorso per le strade di un paese immaginario chiamato Cortesforza.

È in questo ordinato comune dell’hinterland milanese che sono ambientati i nove racconti dell’*Ubicazione del bene*, un libro che presenta una forte coerenza di soggetto (acuita rispetto alla raccolta precedente anche da un’omogeneità stilistica), ma scarsa continuità narrativa. Fatta eccezione per il racconto eponimo, il più lungo, che esprime

<sup>14</sup> GIORGIO FALCO, *Pausa caffè*, Milano, Sironi, 2004, p. 153.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 156.

<sup>16</sup> «La costellazione di frammenti, ossessivamente iterati, che descriveva l’alienazione dei lavoratori in una grande azienda di telefonia, parcellizzava le voci dei singoli personaggi – tutti ugualmente fungibili nella macina sempre uguale di un tempo senza tempo – dando vita a una coralità che però appariva capovolta, rispetto al modello epico originario: in luogo della totalità tradizionale il mondo di *Pausa caffè* è quello della più disgregata frammentazione sociale, della frammentazione emotiva di ciascuno di noi, della frammentazione del tempo e dello spazio: la sua tecnica narrativa non poteva che essere quella del frammento»; ANDREA CORTELLESA, *Epica e fotografia. Giorgio Falco con Sabrina Ragucci*, in *Etica e fotografia. Potere, ideologia, violenza dell’immagine fotografica*, a cura di RAFFAELLA PERNA e ILARIA SCHIAFFINI, Roma, DeriveApprodi, 2015, <https://www.doppiozero.com/materiali/anteprime/epica-e-fotografia>.

<sup>17</sup> GIANNI TURCHETTA, *Siamo tutti precari*, in *Tirature ’11. L’Italia del dopobenessere*, a cura di VITTORIO SPINAZZOLA, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2011, pp. 23-31, p. 25.

una vocazione panoramica rispetto a questo microcosmo periurbano, la rappresentazione è puntiforme; ogni storia costituisce un campione intercambiabile della disgregata “epica” di una piccola borghesia in perenne bilico professionale e sociale.<sup>18</sup> I personaggi che compongono la comunità di Cortesforza possono essere «il cassiere di una banca ossessionato dal sottile spostamento d’aria delle banconote, un piastrellista alcolizzato e innamorato, un chitarrista stanco di suonare in una band di cover, un comico cocainomane distrutto dalle sue battute, un idraulico rovinato dal socio o semplicemente uno che non ce la fa».<sup>19</sup> Dove l’accento, rispetto a questo elenco di ipotetici abitanti, è posto tanto sulla qualifica professionale, quanto sulla degenerazione psicologica e relazionale che contraddistingue la loro identità.

Come dichiarato dallo stesso Falco, la struttura macrotestuale dell’*Ubicazione del bene* è ispirata da una fotografia di Lewis Baltz, tratta dall’album *The New Industrial Parks near Irvine, California* (1974):<sup>20</sup> vi si vede la grande vetrata a specchio di una villa divisa in nove riquadri che riflettono, con minimi scarti dovuti ai gradi di rifrazione, il paesaggio di fronte. Dettaglio significativo: l’unico elemento “tagliato” dal paesaggio riflesso dalle vetrate è proprio il fotografo, figura che nell’*Ubicazione del bene* corrisponde all’istanza narrativa, ovvero quel personaggio invisibile – talvolta camuffato dietro un’impersonale voce narrante, talvolta invece semplice trascrittore dei monologhi dei personaggi – che mette in mostra la quotidianità di Cortesforza.

Se in *Pausa caffè* il fuoco era posto principalmente sul mondo interno all’azienda e quindi su una dimensione lavorativa chiusa e totalizzante, qui abbiamo la narrazione di un mondo del *fuori* – sia rispetto alla metropoli di Milano, sia rispetto alle diverse sedi lavorative dei personaggi – che tuttavia rivela, come ha perfettamente intuito Andrea Cortellessa, l’assenza di qualsiasi «*esterno*».<sup>21</sup> Tutto fa parte del medesimo mondo, regolato dall’isterica logica del capitale, dall’ansia performativa, dalle strategie di autoaffermazione, dai crolli nervosi e, in definitiva, dalla mercificazione dei corpi e delle relazioni, oltre che dei “beni” immobili che danno il titolo alla raccolta.<sup>22</sup> Un mondo in cui gli uomini si comportano come animali allo zoo. «Lo zoo – osserva la voce narrante di *L’ubicazione del bene* – è il sogno infranto non solo del paradiso terrestre, quanto di un modello economico di controllo e solidarietà. Finita la solidarietà, è rimasto il controllo».<sup>23</sup> È la manifestazione estrema di un biopotere che non ha bisogno di esporre le

18 Come si dice dei due protagonisti del racconto *Alba*, «un deciso spostamento li fa appartenere alla scia del benessere, ma una piccola variazione può farli precipitare nella povertà»; FALCO, *L’ubicazione del bene*, cit., p. 106.

19 *Ivi*, p. 16.

20 Cfr. <https://www.cca.qc.ca/en/issues/11/nature-reorganized/176/the-new-industrial-parks-near-irvine-california>.

21 Quello di Cortesforza sarebbe «un universo chiuso, fatto unicamente di non-luoghi (svincoli autostradali, centri commerciali, rotatorie, residence a schiera) e che non prevede alcuna via di fuga, non conosce nessun *esterno*»: CORTELLESA, *Epica e fotografia*, cit.

22 Lo dice bene il già citato racconto *Alba*, che riporta la storia di una crisi coniugale tra un uomo e una donna, certificata da un frase restituita con la consueta freddezza dalla voce narrante: «lei è interessata a ciò che lui può darle e non a ciò che le dà, così, con il passare del tempo, i loro rapporti sessuali non appartengono nemmeno all’industria, molte coppie in procinto di fare un figlio usano espressioni come “il prossimo anno mettiamo in cantiere un figlio”»; FALCO, *L’ubicazione del bene*, cit., p. 101.

23 *Ivi*, p. 37.

proprie leggi, perché calato nelle pratiche, negli *habitus* con cui ciascuno definisce i propri comportamenti e le proprie relazioni.

Infine, rispetto al modello narrativo “caleidoscopico” di *Pausa caffè* e a quello “microcosmico” di *L'ubicazione del bene, Ipotesi di una sconfitta* rappresenta una cesura, a livello di struttura del racconto e di scelta del punto di vista. Si tratta, come detto, di un romanzo autobiografico che – fatta significativa eccezione per il primo capitolo, dedicato alla parabola lavorativa del padre di Falco – ripercorre l'intera vita dell'autore, e in parallelo quella dell'Italia, dagli anni Sessanta ai giorni nostri, scandendola con i tanti e diversi lavori svolti dall'autore. Assistiamo così a una rassegna variegata di mansioni che vanno dalla plastificazione di spillette pop alla vendita porta a porta, dalla rilevazione dei dati commerciali sui prodotti da supermercato al lavoro impiegatizio nella multinazionale di telefonia. Falco costruisce la propria contro-*Bildung* per tasselli: ogni capitolo un nuovo lavoro, ogni nuovo lavoro un momento di un'ascesa/discesa professionale che conduce un giovane studente-lavoratore attraverso delusioni, licenziamenti, situazioni enigmatiche, fino a diventare un codice nel database della grande azienda di telecomunicazioni.

Ritornano, in queste pagine, situazioni, temi, luoghi e anche personaggi già visti nelle due opere precedenti (oltre che nel già menzionato *Sottofondo italiano*); quel che più conta, però, è che qui a far da collettore a tutte le esperienze di lavoro c'è un io narrante coincidente con l'autore e che si fa carico di trasformare in racconto la natura episodica della vita vissuta. Il punto di vista di chi racconta stabilisce l'orizzonte dell'intera narrazione, definendo una strategia di *reazione* rispetto alle vicende che occorrono al protagonista. Lo spazio tra un episodio e l'altro si riempie così di intermezzi commentativi, che qualificano il romanzo in quanto tale (genere della narrazione ponderata, sempre accompagnata da un elemento di auto-riflessività) e che servono a mettere in prospettiva le vicende. La problematicità dell'individuo narrante,<sup>24</sup> la sua refrattarietà ad adeguarsi alle regole del sistema finiscono così per delineare un orizzonte di giudizio che invece mancava nelle due raccolte, dove tra un quadro e l'altro si apriva, di fronte al lettore, lo spazio della *sospensione* del giudizio.

E se questo, da un lato, consente a Falco di architettare un romanzo *vero*,<sup>25</sup> fatto di ampie campiture narrative, di simmetrie figurali, di un umorismo spietato messo per lo più al servizio di un processo di tipizzazione dei personaggi (il vetrinista Olaf, i reclutatori

24 Per usare le parole di Lucien Goldmann, si potrebbe descrivere il protagonista di *Ipotesi di una sconfitta* come uno di quegli «individui essenzialmente problematici nella misura in cui il loro pensiero e il loro comportamento restano dominati da valori qualitativi senza che essi possano però sottrarli completamente all'esistenza della mediazione degradante» della struttura sociale; GOLDMANN, *Per una sociologia del romanzo* (1964), cit., p. 26. Si veda, ad esempio, il modo in cui le categorie usate nei testi psico-attitudinali risultano inapplicabili alla psicologia del personaggio: cfr. GIORGIO FALCO, *Ipotesi di una sconfitta*, Torino, Einaudi, 2017, p. 308. Sul tema della refrattarietà del personaggio letterario al sistema lavorativo organizzato, cfr. anche CETERONI, *Dall'inetto all'inerte*, cit.

25 Sulla sola presunta banalità dell'impiego del termine “romanzo” per definire il genere di un'opera nell'attuale sistema letterario italiano, si veda la riflessione sulla (scarsa) fortuna del *novel* e su quella (ben maggiore) del *romance* e, in maniera complementare, delle forme ibride («i quasi-romanzi, i non-romanzi, le scritture di frontiera») condotta da Simonetti nelle ultime pagine del saggio di apertura del volume, in particolare cfr. SIMONETTI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, cit., pp. 125-137.

Pink Skylab e Carogna Fiorentina, gli amici Dollaro e Zio Quane) che contribuisce a dare, della società del lavoro contemporaneo, un'immagine complessa e articolata, che da singolare ambisce a farsi collettiva (si veda, in questo senso, la citata vocazione allegorica del romanzo),<sup>26</sup> dall'altro lato sottrae a chi legge il margine per un'autonoma presa di coscienza. Basterebbe, a mostrare la differenza tra le strategie narrative di *Ipotesi di una sconfitta* rispetto alle due raccolte precedenti, paragonare due personaggi omologhi, due "teamleader", secondo il gergo aziendale, una tratta da *Pausa caffè* e l'altra dal romanzo autobiografico. La prima racconta il giorno del proprio matrimonio, accostandolo però al nuovo ruolo aziendale, che la carica di pressioni e attese al punto da inquinare il suo sogno coniugale:

Mi ha accompagnata Marco, io non volevo portare neanche una pizzecca, ma come si fa, sono teamleader da un anno, e se dicevo l'anno scorso, mi sposo, magari teamleader diventava Genny. Meno male va, anche se il mio capo dice sempre, da quando sa che mi sposo: non è che mi stai in maternità? Io non voglio un bambino adesso, sono teamleader da un anno, mica da dieci, però un bambino lo voglio, non importa maschio o femmina, basta che è sano.<sup>27</sup>

Un sogno che non è più tale per la seconda, soprannominata dal protagonista Solo Cattiveria per il modo in cui ha «assorbito la retorica della donna milanese emancipata grazie al lavoro»,<sup>28</sup> che vede il matrimonio solo come tappa imposta dalle regole del gioco sociale e per questo cerca di superarla più velocemente possibile.

Indottrinata dalla formazione aziendale, che a quei tempi consisteva in tre settimane di corso, ed esaltata dal possedere il manuale di *phone skills* – ovvero un libretto americano anni Settanta, contenente trucchetti per la comunicazione telefonica commerciale – Solo Cattiveria aveva sviluppato in fretta la bramosia di affermazione professionale. Era fidanzata con un collega, che per fare carriera era andato a lavorare in un'altra azienda telefonica. Mi sposo un *competitor*, ripeteva Solo Cattiveria. Quando era stata promossa teamleader, aveva pianto di gioia e comprato una crostata di fragole in pasticceria. Era stato uno dei suoi rarissimi strappi alimentari, lei aveva il culto della magrezza come valore aziendale prima ancora che personale. Quante teamleader ciccione esistono? Quante manager ciccione?<sup>29</sup>

Ma la differenza maggiore, in questi due ritratti, sta forse nella voce che li restituisce: all'idioletto del primo brano, in cui si mescolano il lessico familiare fatto di luoghi comuni («non importa maschio o femmina, basta che è sano») con il nuovo gergo aziendale (condito anche da forzature sintattiche e improprietà grammaticali), si sostituisce la

26 Sulla crisi dell'allegoria come sistema per costruire significati e conoscenza nella narrativa italiana contemporanea si veda CARLO TIRINANZI DE MEDICI, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2018.

27 FALCO, *Pausa caffè*, cit., p. 51.

28 FALCO, *Ipotesi di una sconfitta*, cit., p. 271.

29 *Ibidem*.

lingua letteraria del secondo, puntuale nel restituire atteggiamenti e pensieri del personaggio, mettendoli nella prospettiva critica del narratore («Solo Cattiveria aveva sviluppato in fretta la bramosia di affermazione professionale»; «Quante teamleader ciccione esistono?»). Ciò che il primo brano mostra, il secondo spiega in maniera esplicita.

Il primo elemento che segna uno scarto tra *Ipotesi di una sconfitta* e le due precedenti narrazioni sul lavoro è allora rappresentato dalla mediazione di un io narrante autobiografico che, nel definire un orizzonte di giudizio, fornisce al racconto quel “vettore” sotterraneo che unisce i vari episodi all’interno di una trama che dà senso alla vicenda raccontata. Il passaggio, lo si è detto, è graduale: prima l’intermittenza rappresentativa di *Pausa caffè*, che mima la frammentarietà e la moltiplicazione delle esperienze al tempo della società dei flussi, assumendone i codici (velocità, montaggio, allusività) e sublimando per via straniante l’impossibilità di ricomporre l’esperienza in una trama ordinata; poi il microcosmo di Cortesforza a perimetrare il campo entro cui isolare un campione definito di quella stessa umanità, attenuando l’impressione di riproducibilità infinita dei frammenti a vantaggio di un quadro d’insieme i cui significati si riflettono da un racconto all’altro – come nelle vetrare della fotografia di Baltz,<sup>30</sup> infine, la soluzione romanzesca autobiografica riduce ulteriormente il fuoco, sostituendo il caleidoscopio immaginativo con un carotaggio singolare ed esemplare, ancorato a una narrazione articolata, capace di interessare relazioni con un passato sempre più estraneo all’immaginario contemporaneo. Dare rappresentazione alla stratificazione temporale (delle generazioni, come delle età del protagonista) significa d’altra parte reagire alla richiesta di nuove «identità “leggere”»<sup>31</sup> e mutevoli tipica del “capitalismo flessibile”<sup>32</sup> attraverso l’individuazione di un centro gravitazionale, che faccia da origine e raccordo al racconto.

Si tratta di una scommessa *letteraria*, perché propone di evadere dal discorso del capitale cambiando registro, ovvero adottando forme e stili di un altro paradigma: quello della riflessività, di una narratività non promozionale, della consequenzialità esplicita e della responsabilità individuale. Un discorso di cui può farsi carico la letteratura, intesa come discorso alternativo e in certo senso oppositivo rispetto allo *storytelling* dominante.

D’altra parte – ed è il secondo elemento di scarto tra il romanzo e le due raccolte – *Ipotesi di una sconfitta* è l’autobiografia di un artista, che in quanto tale racconta la propria vita. E non è un fatto da poco, poiché, come si rivela nel finale, è proprio in virtù delle sue ambizioni letterarie che il personaggio Giorgio Falco viene emarginato all’interno dell’azienda di telecomunicazioni, al punto di esser fatto anche oggetto di *mobbing*. Una volta che le private insofferenze dell’individuo hanno assunto la forma pubblica di un libro – proprio *Pausa caffè*, richiamato in una *mise en abyme* –, il sistema reagisce emarginando

30 Anche per questo, recentemente, Carlo Tirinanzi de Medici ha proposto di considerare l’opera come un romanzo, «per la comune ambientazione [...], per omogeneità stilistica, tematica e figurale e per struttura» dei racconti; TIRINANZI DE MEDICI, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, cit., p. 237.

31 VANNI CODELUPPI, *Ipermondo. Dieci chiavi per capire il mondo*, Roma-Bari, Laterza, 2012, p. 47.

32 Richard Sennett ricorda che «Immaginare una vita di impulsi momentanei, di azioni a breve termine, priva di routine sostenibili, una vita senza abitudini, è più o meno come immaginare un’esistenza priva di senso» (RICHARD SENNETT, *L’uomo flessibile. Le conseguenze del nuovo capitalismo sulla vita personale* (1999), Milano, Feltrinelli, 2016, pp. 43-44); d’altra parte è questa la condizione di vita a cui il capitalismo flessibile sottopone i suoi lavoratori: *ibidem*.

l'individuo contestatore: «Dopo l'uscita del libro, l'azienda mi aveva demansionato»; «Nessuna azienda sopporta la presenza di un artista al proprio interno»; «per l'azienda ero un nemico da distruggere». <sup>33</sup> Nel romanzo si tratta di una svolta, la manifestazione della vera natura di quel potere che abitualmente si mostra mansueto, ben disposto ad accogliere anche gli individui meno motivati, a patto che adottino il giusto linguaggio e mettano in atto correttamente le pratiche previste. L'evento finisce per accelerare una scelta a cui l'io narrante sarebbe arrivato anche da solo: fare dell'arte il proprio lavoro.

Falco smaschera così il motto thatcheriano – *there is no alternative* – e mostra una via di fuga rispetto a una realtà capitalista che «limita tanto il pensiero quanto l'azione». <sup>34</sup> Riproponendo uno dei *topoi* della letteratura occidentale contemporanea, ovvero l'inconciliabilità tra *vita attiva e vita riflessiva*, Falco attribuisce all'arte il compito di restituire significato al tempo e all'azione dell'individuo. Tuttavia, se l'arte rappresenta l'unica via di fuga rispetto al circuito chiuso di un mondo integralmente «dentro il capitale», <sup>35</sup> incapace di concepirsi da una qualsiasi prospettiva esterna – quello di *Pausa caffè* e *L'ubicazione del bene* –, allora non esiste alcuna alternativa *interna* al mondo del lavoro <sup>36</sup> e, soprattutto, l'unica alternativa non è appannaggio di tutti.

Torna alla mente un passaggio del già citato saggio di Mark Fisher, in cui il filosofo individua quale possibile strategia di resistenza alla logica del capitalismo la collettivizzazione delle esperienze, l'inversione del processo di interiorizzazione del conflitto con il capitale che porta alla individualizzazione di sofferenze e disagi che sono invece frutto di una (consapevole) strategia su larga scala. <sup>37</sup> In *Ipotesi di una sconfitta* troviamo qualcosa di simile: il romanzo che era iniziato come allegoria di una storia collettiva, si rivela in realtà il racconto di una parabola eccezionale, che complica, sul piano della partecipazione del lettore, il processo di proiezione immedesimativa.

È forse questa la vera “sconfitta” di cui ci parla il titolo del romanzo. La rivelazione che l'unico modo per comprendere l'universo capitalista è uscirne (sempre che sia possibile farlo), <sup>38</sup> indicarlo da fuori, adottando un linguaggio che, inevitabilmente, risulterà estraneo – e quindi incomprensibile – a chi in quel mondo continua a essere immerso – e che da quel mondo, in un certo senso, dovrebbe essere “salvato”. Nessuna possibilità di trasformazione: solo la rinuncia alla lotta e la fuoriuscita volontaria dal sistema.

<sup>33</sup> FALCO, *Ipotesi di una sconfitta*, cit., pp. 277, 278, 279.

<sup>34</sup> FISHER, *Realismo capitalista*, cit., p. 50.

<sup>35</sup> Cfr. PETER SLOTERDIJK, *Il mondo dentro il capitale* [2005], a cura di GIANLUCA BONAIUTI, Roma, Meltemi, 2016, citato da CORTELLESA, *Epica e fotografia*, cit.

<sup>36</sup> La conclusione sull'«andarsene» del protagonista dal contesto lavorativo, comune – come già segnalava TURCHETTA, *Siamo tutti precari*, cit., p. 28 – a tanti romanzi sul lavoro, non fa che confermare il già citato esaurimento del vecchio paradigma sociale che permetteva all'individuo di realizzarsi e trovare la propria dignità nella pratica lavorativa.

<sup>37</sup> «Oggi l'orizzonte dell'antagonismo non sta più all'esterno, vale a dire nel confronto tra blocchi sociali; è semmai tutto interno alla psicologia del lavoratore, che da una parte resta coinvolto nel vecchio conflitto tra classi, mentre dall'altra è interessato a massimizzare i profitti dei propri investimenti in vista del fondo pensione»; FISHER, *Realismo capitalista*, cit., p. 80.

<sup>38</sup> Nelle ultime pagine del romanzo, il protagonista rivela la sua nuova ossessione per le scommesse sportive, attività ludica ma che rappresenta un “altra” forma attraverso cui il discorso del capitale tiene l'individuo subordinato alle logiche del profitto, una manifestazione, quindi, della sua pervasività, che corrompe l'individuo anche quando questi si crede ormai estraneo e “salvo”

Assume allora un valore profetico, riletto a distanza di quasi quindici anni, il racconto *Noi*, contenuto in *Pausa caffè*, in cui Falco aveva dato per la prima volta rappresentazione al conflitto tra artista e azienda, mostrandolo però dal punto di vista del capitale: «Abbiamo letto i tuoi pezzi, non sono di alcun disturbo. Sei sorpreso? Pensavi che ti licenziassimo? Uhm. Noi non buttiamo niente». <sup>39</sup> La reazione del sistema era stata, significativamente, quella di zittire la voce contestataria non espellendola, ma attutendone l'eco, reintegrandola nel flusso anestetizzato della lingua aziendale:

Che cosa sono le parole? Le parole non servono per comunicare! Le parole sono un prolungamento della produzione industriale! Le nostre risorse hanno dimenticato l'esistenza di migliaia di parole, ripetono costantemente le nostre, anche a casa, come vecchine di maggio. <sup>40</sup>

Falco ha scelto di liberarsi di quel linguaggio di plastica, che obbliga ciascuno a parlare la lingua del potere. Per farlo, però, ha dovuto confermare che l'unico soggetto collettivo – il «noi» del racconto – è quello di chi rimane dentro al sistema, mentre l'unico modo per uscirne e capirlo è l'individuazione, la singolarizzazione, che annienta qualsiasi intenzione politica.

Per farlo, inoltre, ha dovuto modificare anche il proprio armamentario di scrittore. Allo *straniamento*, strategia dei primi due libri, che, grazie a una focalizzazione interna alla schizofrenica psicologia del capitale, articolavano un'immagine originale del presente, <sup>41</sup> si sostituisce in *Ipotesi di una sconfitta* un processo di messa a fuoco del proprio personale spaesamento, un tentativo di comprenderne le ragioni per via di archeologia e di riflessione. Un tentativo di *euresi* che, se fornisce risposte circa l'irriducibilità dell'individuo alle logiche e alle pressioni del sistema del lavoro, dall'altro non dice nulla su quali dovrebbero essere i contorni di un presente ideale, un regime alternativo in cui la vita dell'individuo possa dirsi soddisfacente.

Non spetta certo agli scrittori fornire alla società soluzioni per il proprio progresso. Non spetta agli scrittori fornire armi argomentative al discorso economico o politico. Spetta tuttavia agli scrittori – a parere di chi scrive – allargare l'immaginario. E appare interessante che, nella maggior parte dei casi (Dezio, Murgia, Nesi, Trevisan, Prunetti, per dirne alcuni), in Italia la narrativa sul lavoro abbisogni della legittimazione dell'esperienza autobiografica per dirsi efficace. <sup>42</sup> Un'esperienza che, nel caso di Falco, consente allo scrittore di articolare uno dei romanzi più belli e importanti della nostra ultima stagione, uno di quelli che torneremo a leggere per comprendere la nostra condizione d'oggi, per capire come vi siamo arrivati; un romanzo che, tuttavia, non aiuta a vedere il futuro,

<sup>39</sup> FALCO, *Pausa caffè*, cit., p. 180.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 185.

<sup>41</sup> In un'intervista rilasciata a Maddalena Graziano nell'aprile 2010 sul sito «Stephen Dedalus» (e oggi non più consultabile), Falco aveva parlato, a proposito di *L'ubicazione del bene*, di un «tentativo di scalfire le convenzioni abitudinarie di chi guarda – o legge – davanti a un soggetto familiare e desolante».

<sup>42</sup> La corrispondenza tra racconto e biografia è quasi sistematica e raramente prevede mediazioni finzionali: sintomo, questo, di una necessità di testimoniare che prevarica quella di «ricreare» e che dichiara l'intenzionalità con cui si subordinano gli strumenti dell'immaginazione romanzesca alle ragioni della credibilità testimoniale o ai moventi di un'acutissima coscienza sociologica e politica.

perché al netto di una vocazione civile forte, rivela una ridotta incisività politica, giacché rinuncia – diversamente dalle prime raccolte – a lavorare dall'interno per scardinare il linguaggio con cui il capitale omologa le nostre coscienze. Ribadire la centralità della dimensione artistico-letteraria, investire sulle armi della narrazione significa lavorare per la letteratura, a costo però di rinunciare all'elemento *engagé* del racconto. Il romanzo si conclude, d'altra parte, con un'identificazione chiara tra scrivere e cedere alla sconfitta: «forse dovevo solo arrendermi, scrivere il libro che avete appena letto».<sup>43</sup>

---

43 FALCO, *Ipotesi di una sconfitta*, cit., p. 379.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- CETERONI, ALESSANDRO, *Dall'inetto all'inerte. Il personaggio narrativo nella crisi economica*, in *Narrazioni della crisi. Proposte italiane per il nuovo millennio*, a cura di NATALIE DUPRÉ, MONICA JANSEN, SRECKO JURISIC *et al.*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2016, pp. 75-84. (Citato alle pp. 392, 395.)
- CHIRUMBOLO, PAOLO, *Letteratura e lavoro. Conversazioni critiche*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2013. (Citato a p. 392.)
- CODELUPPI, VANNI, *Ipermondo. Dieci chiavi per capire il mondo*, Roma-Bari, Laterza, 2012. (Citato a p. 397.)
- Letteratura e azienda. Rappresentazioni letterarie dell'economia e del lavoro nell'Italia degli anni 2000*, in «Narrativa», XXXI-XXXII (2010), a cura di SILVIA CONTARINI. (Citato a p. 392.)
- CORTELLESA, ANDREA, *Epica e fotografia. Giorgio Falco con Sabrina Ragucci*, in *Etica e fotografia. Potere, ideologia, violenza dell'immagine fotografica*, a cura di RAFFAELLA PERNA e ILARIA SCHIAFFINI, Roma, DeriveApprodi, 2015, <https://www.doppiozero.com/materiali/anteprime/epica-e-fotografia>. (Citato alle pp. 393, 394, 398.)
- FALCO, GIORGIO, *Ipotesi di una sconfitta*, Torino, Einaudi, 2017. (Citato alle pp. 395, 396, 398, 400.)
- *L'ubicazione del bene*, Torino, Einaudi, 2009. (Citato alle pp. 389, 390, 394.)
- *Pausa caffè*, Milano, Sironi, 2004. (Citato alle pp. 393, 396, 399.)
- FISHER, MARK, *Realismo capitalista*, Roma, Nero Editions, 2018. (Citato alle pp. 391, 398.)
- FORTINI, FRANCO, *Astuti come colombe* (1962), in *Verifica dei poteri. Scritti di critica e istituzioni letterarie* (1965), Milano, il Saggiatore, 2017, pp. 53-71. (Citato a p. 390.)
- GOLDMANN, LUCIEN, *Per una sociologia del romanzo* (1964), Milano, Bompiani, 1967. (Citato alle pp. 392, 395.)
- HARDT, MICHAEL e ANTONIO NEGRI, *Impero: il nuovo ordine della globalizzazione*, Milano, Rizzoli, 2000. (Citato a p. 391.)
- PANELLA, CLAUDIO, *La tragedia del lavoro: working class heroes nella letteratura italiana d'inizio millennio*, in «Between», VII/14 (2017). (Citato a p. 392.)
- QUARTI, MATILDE, «Uso il lavoro per scrivere dell'Italia?»: *Giorgio Falco si racconta*, in «Il Libraio» (15 novembre 2017), disponibile al link <https://www.illibraio.it/giorgio-falco-intervista-685704/>. (Citato a p. 390.)
- SENNETT, RICHARD, *L'uomo flessibile. Le conseguenze del nuovo capitalismo sulla vita personale* (1999), Milano, Feltrinelli, 2016. (Citato a p. 397.)
- SIMONETTI, GIANLUIGI, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2018. (Citato alle pp. 392, 395.)
- SITI, WALTER, *Pagare e non pagare. L'evaporazione del denaro*, Milano, Nottetempo, 2018. (Citato alle pp. 390, 391.)
- SLOTERDIJK, PETER, *Il mondo dentro il capitale* [2005], a cura di GIANLUCA BONAIUTI, Roma, Meltemi, 2016. (Citato a p. 398.)

- TIRINANZI DE MEDICI, CARLO, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Roma, Carocci, 2018. (Citato alle pp. 396, 397.)
- TURCHETTA, GIANNI, *Siamo tutti precari*, in *Tirature '11. L'Italia del dopobenessere*, a cura di VITTORIO SPINAZZOLA, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2011, pp. 23-31. (Citato alle pp. 393, 398.)

## PAROLE CHIAVE

lavoro, romanzo, racconto, short story, microracconto, capitalismo, fotografia, politica, immaginario, romanzo d'artista.

## NOTIZIE DELL'AUTORE

Giacomo Raccis è assegnista di ricerca all'Università degli Studi Bergamo, con un progetto di ricerca dedicato alla rappresentazione dell'artista nel romanzo italiano contemporaneo. Ha studiato a lungo l'opera di Emilio Tadini, di cui ha curato una raccolta di testi critici («*Quando l'orologio si ferma il tempo ritorna a vivere*», il Mulino 2017) e ha pubblicato la monografia *Una nuova sintassi per il mondo. L'opera letteraria di Emilio Tadini* (Quodlibet 2018). Si occupa del rapporto tra scrittura letteraria e arti visive, di romanzo storico, di letteratura italiana degli anni Zero e di racconto breve, tema sul quale da tre anni coordina un seminario permanente insieme a Nunzia Palmieri e Damiano Sinfonico. Ha pubblicato *La trama* (Carocci 2018). È redattore della rivista online *La Balena Bianca*.

[giacomoraccis@hotmail.it](mailto:giacomoraccis@hotmail.it)

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

GIACOMO RACCIS, «*Il lavoro è ovunque*»: *forme del racconto e forme del potere nella narrativa di Giorgio Falco*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XII (2019), pp. 389–402.

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



## ERRORE CREATORE. LA NOTION D'ERREUR DANS LA THÉORIE, LA PRATIQUE ET LA DIDACTIQUE DE LA TRADUCTION

GIUSEPPE SOFO – *Università Ca' Foscari (Venezia)*

Cet article est une étude d'une notion omniprésente dans le contexte de la théorie, de la pratique et de l'enseignement de la traduction, la notion d'erreur. À travers une analyse des différentes significations de la notion d'erreur dans le contexte de la traduction, et des différents rôles que les erreurs ont joués dans l'histoire des langues, l'article vise à offrir une perception différente de cette notion, contribuant à en faire un outil théorique et pédagogique important dans le domaine de la traduction.

This article is a study of an omnipresent notion in the context of translation theory, practice and teaching, namely the notion of error. Through an analysis of the different meanings of the concept of error in the context of translation, and the different roles that errors have played in the history of languages, the article aims to offer a different perception of this notion, contributing to making of it an important theoretical and pedagogical tool in the field of translation.

Cet article est une étude d'une notion omniprésente dans le contexte de la théorie, de la pratique et de la didactique de la traduction, c'est-à-dire la notion d'erreur. Comme l'écrit Daniel Gouadec : « Il n'est nulle pratique de la traduction, nul enseignement de la traduction, nulle recherche fondamentale ou appliquée portant sur la traduction qui ne renvoie, *implicitement* ou *explicitement*, à la notion d'erreur ».<sup>1</sup> C'est pour cette raison qu'il faut comprendre comment a été utilisé ce concept dans le contexte de la traduction et la possibilité de transformer la perception négative de l'erreur, pour pouvoir l'utiliser comme un outil théorique et pédagogique important.

### I QU'EST-CE QUE L'ERREUR ?

Pour analyser au mieux la notion d'erreur en traduction, je partirai d'une compréhension de nombreuses significations de ce terme en français. La première définition qu'en donne le *Trésor de la langue française* est : « action d'errer çà et là ; parcours sinueux et imprévisible ».<sup>2</sup> Cette définition semble donc désigner un parcours qui s'écarte de la norme, « imprévisible » et « sinueux », mais pas forcément pire que son parcours alternatif. Deux des exemples donnés par le dictionnaire nous poussent dans la direction d'une notion d'erreur qui va encore plus loin, le « *inextricabilis error* »<sup>3</sup> dont parle Virgile dans l'*Énéide* à propos du labyrinthe de Cnossos, et les erreurs d'Ulysse : « les pérégrinations du héros grec sur le chemin du retour vers Ithaque retracées dans l'*Odyssee* ».<sup>4</sup>

L'erreur est effectivement surtout un voyage dans l'histoire de la langue française. En ancien français, le *Lexique* de Frédéric Godefroy nous dit tout simplement qu'une *erreur*

1 DANIEL GOUADEC, *Comprendre, évaluer, prévenir : Pratique, enseignement et recherche face à l'erreur et à la faute en traduction*, in « TTR : Traduction, terminologie, rédaction », 11/2 (1989), pp. 35-54, p. 35.

2 PAUL IMBS et BERNARD QUEMADA (éd.), *Trésor de la langue française : Dictionnaire de la langue du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle (1789-1960)*, 16 t., Paris, Éditions du CNRS, 1971-1994, t. VIII, p. 95.

3 Aen VI, v. 27.

4 IMBS et QUEMADA, *Trésor de la langue française : Dictionnaire de la langue du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle (1789-1960)*, cit., t. VIII, p. 95.

est un « voyage », et *erreüre* : « action d'aller, de marcher, le temps d'aller, marche, chemin, voyage » et pour *errier* : « voyageur », <sup>5</sup> alors que le *Dictionnaire* de Grandsaignes d'Hauterive nous indique pour *errer* : « voyager ; cheminer » et pour *errëor*, *ere* : « voyageur » et « vagabond ». <sup>6</sup> Dans le *Dictionnaire du moyen français*, on lit « voyager », « aller ça et là » et « agir, se conduire » dans les trois premières définitions d'*errier* et « course, détour » <sup>7</sup> dans la première définition d'*erreur*, et en français classique, l'*erreur* était une « randonnée, vaste voyage comportant des aventures (sens courant au XVIe siècle, qui vieillit au milieu du XVIIe siècle) », <sup>8</sup> et une « course errante, au propre » ou bien « au figuré » : « vagabondage de l'imagination, égarement de l'esprit, illusion, méprise, vision ». <sup>9</sup>

Non seulement un voyage, mais aussi une façon de voyager, une « manière d'avancer, de marcher » comme nous pouvons le lire dans la définition du substantif *erre* dans *Le Grand Robert de la langue française*, <sup>10</sup> et le verbe 'errer' existe encore aujourd'hui dans cette acception, dans la langue française et dans d'autres langues. Pour Littré, la première définition de ce verbe est : « aller de côté et d'autre, à l'aventure », <sup>11</sup> une image encore plus captivante qui nous parle non seulement d'un voyage, mais d'une vraie aventure, ce qui nous rapproche de la pratique de la traduction qui est toujours un voyage et qui se révèle très souvent une aventure, comme en témoigne métaphoriquement le lexique de la traductologie qui utilise aussi les termes « texte de départ » et « texte d'arrivée », <sup>12</sup> pour identifier le texte source et le texte cible. Comme dans tout voyage, les mots, comme les êtres humains, ne peuvent pas rester les mêmes, mais la possibilité de se découvrir différents à l'arrivée peut bien être un avantage, et constitue exactement ce que l'on peut gagner plutôt que perdre en traduisant. Et comme dans tout voyage, il n'est jamais possible de prévoir la route qui nous attend, et c'est parfois la possibilité de « dérouter », de prendre une route alternative qui nous offre les meilleures solutions.

Littré nous parle encore d'une aventure, quand il donne comme synonyme pour *errier* le verbe « vaguer », avec cette explication : « ERRER, VAGUER. Vaguer, c'est être vagabond, c'est-à-dire n'avoir pas de demeure fixe, ou sortir de l'ordre fixé. Errer, c'est porter ses pas à l'aventure ». <sup>13</sup> Être vagabond, comme sont vagabonds les mots, qui n'ont pas de demeure fixe, qui se déplacent d'une langue à l'autre, d'une culture à l'autre, à travers la traduction, et qui, grâce à elle, nous donnent aussi l'opportunité de voyager, d'errer,

- 5 FRÉDÉRIC GODEFROY, *Lexique de l'ancien français*, Paris-Leipzig, Welter, 1901, p. 188.  
6 ROBERT GRANDSAIGNES D'HAUTERIVE, *Dictionnaire d'ancien français : Moyen Âge et Renaissance*, Paris, Larousse, 1947, p. 231.  
7 ALGIRDAS JULIEN GREIMAS et TÈRESA MARIA KEANE, *Dictionnaire du moyen français : La Renaissance*, Paris, Larousse, 1992, p. 244.  
8 JEAN DUBOIS et RENÉ LAGANE, *Dictionnaire de la langue française classique*, Paris, Librairie Belin, 1960, p. 200.  
9 GASTON CAYROU, *Le français classique : Lexique de la langue du XVIIe siècle*, Paris, Didier, 1948, p. 349.  
10 PAUL ROBERT, *Le Grand Robert de la langue française : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, 9 t., 2<sup>e</sup> édition entièrement revue et enrichie par Alain Rey, Paris, Le Robert, 1992, t. IV, p. 103.  
11 ÉMILE LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, 7 t., Paris, Gallimard-Hachette, 1958-1959, t. III, p. 1001.  
12 JEAN DELISLE, HANNELORE LEE-JAHNKE et MONIQUE C. CORMIER (éd.), *Terminologie de la traduction*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1999, p. 81.  
13 LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, cit., t. III, p. 1001.

et de « sortir de l'ordre fixé » pour trouver un nouvel ordre. Si j'insiste sur ces significations du terme 'erreur', c'est parce que le mot dérive du latin '*error, erroris*', proprement « action d'errer ça et là » et seulement ensuite, « par figure "incertitude, ignorance", d'où "méprise", "illusion", "faute" et, en latin chrétien, "hérésie" », <sup>14</sup> bien que le premier sens soit aujourd'hui largement ignoré, au point qu'il figure comme seule définition d'*erreur* dans le *Dictionnaire des sens cachés* de Duchesne et Leguay.<sup>15</sup>

Pour en venir à l'acception du terme à laquelle nous sommes plus habitués, nous retrouvons dans la deuxième définition du *Trésor* : « s'écarter, s'éloigner de la vérité [...]; action, fait de se tromper, de tenir pour vrai ce qui est faux et inversement [...]; état de celui qui se trompe [...]; faute commise en se trompant », et encore : « assertion fautive, opinion qui s'écarte de la vérité généralement admise » et « chose fautive, erronée ». <sup>16</sup> Pour le Littré, la définition « se tromper, avoir une opinion fautive » n'est que la troisième, après « s'égarer, flotter ça et là », <sup>17</sup> alors que dans le *Dictionnaire du moyen français*, la définition « se tromper » <sup>18</sup> n'arrive qu'en quatrième place.

L'erreur passe du sens de voyage physique à celui d'éloignement, d'écart par rapport à la vérité. Pour comprendre ce qu'est l'erreur, il faut alors se demander aussi ce qu'est la vérité ; il serait autrement impossible de comprendre l'écart qu'il peut y avoir par rapport à elle. Il n'est pas nécessaire d'aller très loin dans la discussion philosophique du concept de vérité, pour comprendre qu'il est de plus en plus difficile de parler d'une vérité unique, et que « si les notions de vrai/faux sont à manier avec une singulière prudence, celle d'erreur est à relativiser en conséquence ». <sup>19</sup> C'est bien ici que se pose le grand problème de l'erreur en traduction. A-t-on fait une erreur en s'éloignant de la vérité ? Si tel est le cas, c'est certainement parce qu'on n'a pas compris cette vérité ni quelle était la vérité exprimée par l'auteur. Et si « le dysfonctionnement est souvent ce qui est le plus révélateur d'un système, ce qui permet d'en comprendre la vérité », <sup>20</sup> comme l'écrit Reuter, ou s'il n'y a « pas de vérité sans erreur rectifiée », <sup>21</sup> comme l'écrit Bachelard, il devient évident que l'erreur acquiert aussi un rôle essentiel dans la construction de son contraire.

De plus, si on parle d'erreur en traduction, on ne peut pas éviter de considérer le rôle que l'erreur a joué dans la construction et l'évolution des langues. Concetto Del Popolo nous dit que « pour la linguistique, l'erreur est l'une des causes principales du changement d'une langue », <sup>22</sup> et en lisant sa définition de « *erreur linguistique* », on pourra mieux comprendre que ce qui semble une erreur peut s'affirmer en tant que norme dans le futur :

14 ALAN REY (éd.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010, p. 769.

15 ALAIN DUCHESNE ET THIERRY LEGUAY, *Dictionnaire des sens cachés : La surprise*, Paris, Larousse, 1999, p. 109.

16 IMBS ET QUEMADA, *Trésor de la langue française : Dictionnaire de la langue du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle (1789-1960)*, cit., t. VIII, pp. 95-96.

17 LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, cit., t. III, p. 1001.

18 GREIMAS ET KEANE, *Dictionnaire du moyen français : La Renaissance*, cit., p. 244.

19 YVES REUTER, *Pour une autre pratique de l'erreur*, in « Pratiques », XLIV (1984), pp. 117-126, p. 119.

20 *Ibidem*.

21 GASTON BACHELARD, *La formation de l'esprit scientifique : Contribution à une psychanalyse de la connaissance*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2004, p. 239.

22 CONCETTO DEL POPOLO, *Errore linguistico*, in *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, sous la dir. de GIAN LUIGI BECCARIA, Torino, Einaudi, 2004, pp. 293-297, p. 293.

Il n'est pas toujours facile de distinguer l'erreur linguistique de l'innovation destinée à s'imposer dans une phase successive de l'histoire linguistique. Il suffit de penser au passage du latin aux langues romanes, quand l'apparition de phénomènes de substrat et l'affirmation de poussées novatrices et centrifuges, d'habitudes locales différentes de la « grammaire », fut si forte qu'elle donna lieu à la naissance graduelle de nouvelles langues, destinées au cours des siècles à atteindre une légitimation culturelle et une norme grammaticale. La chute des consonnes finales, la perte des cas, la perte de la quantité vocalique, l'utilisation d'un lexique nouveau ou resémantisé, constituaient certainement une série d'erreurs, si l'on en juge par le canon du latin. Pourtant, ces erreurs étaient destinées à produire des résultats importants.<sup>23</sup>

L'histoire de toute langue, comme ce passage nous le confirme, est une histoire de déviation de la norme, d'erreurs qui amènent à de nouvelles langues pour représenter de nouvelles réalités. Il ne faut donc pas considérer l'erreur comme limitée au processus de la traduction, mais comme partie inhérente et nécessaire à la langue elle-même. Del Popolo fait référence à l'*Appendix Probi*, un texte qui se présente sous la forme d'une liste de 220 oppositions<sup>24</sup> entre « deux variétés diglottiques du latin tardif » : d'un côté, « la variété haute, proche du latin standard et archaïsant » et de l'autre, la variété « basse qui pré-luderait au vulgaire préroman ». <sup>25</sup> Comme l'écrit Villa : « le grammairien construit un *antibarbarus*, plaçant dans un schéma à deux colonnes les lemmes qu'il entend mettre en opposition, marqués par la forme de sa désapprobation : “non” ». <sup>26</sup> Les interprétations du texte se sont multipliées au cours des siècles. Mancini refuse l'interprétation « reçue » qui voit dans l'*Appendix Probi* une liste écrite par un maître d'école pour corriger les prononciations de ses élèves, et suggère une interprétation différente :

Mon opinion est que [...] nous sommes confrontés à une liste de prescriptions dérivées à leur tour d'une compilation de matériaux antérieurs ou contemporains au V<sup>e</sup> siècle après JC. Ces documents proviennent dans certains cas de sources connues, dans d'autres cas de sources qui se reflètent dans les nombreux traités orthographiques et dans les *regulae* qui ont marqué l'émergence progressive de nouveaux usages linguistiques et de nouvelles *scriptae* dans la latinité tardive. À travers ces *scriptae*, toujours considérées comme faisant partie intégrante du répertoire des latinophones et des latinographes, commençaient à filtrer des formes et des phénomènes linguistiques excentriques par rapport au modèle du latin 'néo-standard'. Notre grammairien compile probablement ce répertoire *ad usum paedagogicum*.<sup>27</sup>

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 294.

<sup>24</sup> Comme Mancini le remarque, des 227 termes présents dans la liste, « cinq sont des répétitions et deux sont des lemmes altérés. » (MARCO MANCINI, « *Appendix Probi* » : *Correzioni ortografiche o linguistiche ?*, in L'« *Appendix Probi* » : *Nuove ricerche*, sous la dir. de FRANCESCO LO MONACO et PIERA MOLINELLI, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 65-94. P. 67).

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> CLAUDIA VILLA, *Introduzione*, in L'« *Appendix Probi* » : *Nuove ricerche*, sous la dir. de FRANCESCO LO MONACO et PIERA MOLINELLI, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. IX-XII, p. X. Comme l'indique Asperti, ce « non » est remplacé par la forme abrégée « ñ » (STEFANO ASPERTI, *Il testo dell'« Appendix Probi III »*, in L'« *Appendix Probi* » : *Nuove ricerche*, sous la dir. de FRANCESCO LO MONACO et PIERA MOLINELLI, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 41-63, p. 47).

<sup>27</sup> MANCINI, « *Appendix Probi* » : *Correzioni ortografiche o linguistiche ?*, cit., p. 94.

Quelles que furent les intentions ou les sources de l'auteur, on est de toute façon confronté à un texte qui nous montre que ce qui était considéré comme une erreur pourrait ne pas tarder à s'imposer comme la forme dominante. Si on a là un très bon exemple d'utilisation de l'erreur « *ad usum paedagogicum* », on a aussi une démonstration du fait que l'erreur peut s'imposer au-delà de toute correction et que, comme l'écrit Del Popolo, « combattre une erreur, comme le fait l'anonyme maître de l'*Appendix Probi*, peut donc signifier aller à l'encontre des tendances victorieuses de l'histoire ».<sup>28</sup> L'erreur n'est donc pas simplement une faute à extirper, et n'est pas exclusivement un produit du processus de traduction, mais elle est aussi sous-jacente dans la langue, en tant que possibilité de transformation, d'innovation et de réponse créative à de nouveaux besoins, ce qui peut probablement aider à expliquer pourquoi cette notion a été au cœur du discours sur la traduction.

## 2 L'ERREUR ET LA THÉORIE DE LA TRADUCTION

Les traductologues déplorent souvent (et à raison) l'existence d'une distance entre la théorie et la pratique de la traduction. Pourtant, s'il y a un espace épistémologique où les deux champs se rencontrent, c'est bien l'erreur. En effet, celle-ci offre la possibilité de transformer les mauvais exemples de traduction pratique en des instruments pour construire une nouvelle approche théorique qui vise à éviter ces erreurs.

Il suffit peut-être de lire deux des tous premiers textes que l'on considère comme précurseurs du champ de recherche à venir, rédigés par Saint-Jérôme et Leonardo Bruni, pour voir que l'erreur a non seulement été au centre de la théorie de la traduction dès ses débuts, mais qu'elle est aussi au moins en partie responsable de la naissance de la réflexion critique sur la traduction. Saint-Jérôme écrit son *Epistula ad Pammachium de optimo genere interpretandi* pour se défendre de l'attaque subie à cause des erreurs qu'on lui imputait dans une traduction. Pour se défendre, Saint-Jérôme écrit :

Jusqu'ici j'ai répondu aux accusations de mon adversaire comme si effectivement j'étais coupable d'avoir changé quelque chose dans la lettre de Saint-Epiphane ; je me suis contenté de faire voir que, si l'on trouve quelque faute [*errorem*] dans ma traduction, il n'y a rien du moins dont on puisse me faire un crime ; mais comme il est aisé de voir par la seule lecture de cette lettre que je n'en ai point changé le sens et que je n'y ai rien ajouté ni rien supprimé, mes accusateurs, qui se piquent si fort d'habileté et de bon goût, font bien voir qu'ils n'y entendent rien, et leur censure ne sert qu'à découvrir leur ignorance.<sup>29</sup>

En s'appuyant sur les choix d'autres traducteurs illustres qui l'ont précédé, de Cicéron à Térence, Plaute et Cécilius, mais aussi à la Bible des Septante, le protecteur des traducteurs dit avoir été dans cette traduction « instruit [...] par l'exemple de ces grands hommes, et imbu dès lors, comme je le suis encore aujourd'hui, des maximes qu'ils nous

<sup>28</sup> DEL POPOLO, *Errore linguistico*, cit., p. 295.

<sup>29</sup> SAINT JÉRÔME, *Epistula LVII : Ad Pammachium de optimo genere interpretandi*, in *Œuvres de Saint Jérôme*, sous la dir. de MARTIN LOUIS-AIMÉ, trad. par BENOÎT MATOUGUES, Paris, Auguste Desrez, 1838, pp. 131-140, p. 133.

ont enseignées et dont je ne prévoyais pas que vous dussiez un jour me faire un crime ».<sup>30</sup> Et vers la fin de cette lettre, il répond à l'attaque par une contre-attaque : « comme il est de la condition de l'homme d'être sujet à se tromper, et du devoir d'un homme sage d'avouer sa faute quand il s'est mécompté [*errasse humanum est, et confiteri errorem prudentis*], ô vous, qui que vous soyez, qui me censurez avec tant de rigueur, faites-moi la grâce, je vous prie, de corriger ma traduction, et d'expliquer vous-même mot à mot les paroles que je viens de citer ».<sup>31</sup> Si dans ce cas, un des tout premiers textes théoriques sur la traduction nait directement de l'exigence personnelle de répondre à l'accusation d'avoir commis des erreurs, dans le cas d'un autre texte à l'aube du discours sur la traduction, le *De interpretatione recta* de Leonardo Bruni, la raison est encore une fois l'erreur, mais du point de vue de l'accusateur.

Le texte s'ouvre en effet avec une réponse aux critiques que Bruni avait reçues après avoir commenté de façon très négative une traduction de l'*Éthique à Nicomaque* d'Aristote dans la préface à sa nouvelle version de la même œuvre :

J'ai joint à ma traduction du grec en latin de l'*Éthique à Nicomaque* d'Aristote, une préface où je dissertais sur les nombreuses erreurs de l'ancien traducteur, que je critiquai. J'ai ouï-dire que certains jugent ces critiques trop sévères. Bien qu'ils reconnaissent qu'il y a des erreurs en cette traduction, le traducteur n'a selon eux rien fait d'autre que d'exposer de bonne foi ce qu'il avait compris et, pour cela, il mérite des louanges plutôt que des reproches. Ils ajoutent, en outre, que c'est la règle des esprits mesurés que de ne point dévoiler toutes les erreurs d'autrui, et qu'il vaut mieux châtier par les actes au lieu que par les paroles.<sup>32</sup>

On est évidemment avec Bruni dans la position contraire par rapport à celle de Saint-Jérôme, mais dans les deux cas, l'erreur a bien été le ressort qui a déclenché le besoin de produire un discours théorique à propos de la traduction. D'une part pour démontrer que les erreurs (s'il y en a) sont inévitables, et pour justifier ses choix, et d'autre part, après avoir examiné les « mille [...] erreurs »<sup>33</sup> d'un traducteur, pour proposer des choix plus corrects qui auraient donné lieu à une meilleure traduction. Plusieurs siècles après, on pourrait encore classer la plupart de la production critique sur la traduction dans l'une ou l'autre de ces deux approches.

André Lefevère, dans son article *Mother Courage's Cucumbers*, décrit ironiquement ce qu'il considère comme une contribution typique par un chercheur en traductologie, et après avoir fait une liste de certaines des erreurs les plus évidentes dans les traductions anglaises de *Mutter Courage und ihre Kinder* de Brecht, il précise :

Je n'ai cependant aucune intention d'écrire un article traditionnel du type « Brecht in English », qui poursuivrait cette stratégie jusqu'au bout. Une telle stratégie conduirait inévitablement à deux conclusions stéréotypées : soit l'auteur décide que le rire ne peut pas continuer à masquer les larmes indéfiniment, et il

30 *Ibidem*, p. 134.

31 *Ibidem*, p. 139.

32 LEONARDO BRUNI, *De interpretatione recta*, trad. par CHARLES LE BLANC, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2008, p. 25.

33 *Ibidem*, p. 109.

recule d'horreur devant tant de fausses représentations, soit il maudit toutes les traductions et les traducteurs, et il préconise de lire la littérature uniquement dans sa version originale, comme si cela était possible. Ou bien il se félicite (après tout, il a été capable de repérer les erreurs), regrette que même les bons traducteurs se fassent souvent surprendre en train de dormir, et suggère que « nous » devons former « toujours mieux » les traducteurs si nous voulons des traductions « toujours meilleures ». Et voilà la fin. Ou plutôt un début, car les traductions peuvent être utilisées de façon beaucoup plus constructive.<sup>34</sup>

Les traductions peuvent être utilisées de façon bien plus « constructive » qu'en tant que excuse pour condamner tel-le ou tel-le autre traducteur ou traductrice, coupable d'avoir commis d'innombrables erreurs, et surtout une : celle de s'être risqué-e à traduire un texte. Le sarcasme de Lefevere nous montre néanmoins à quel point l'erreur et son repérage ont été au centre du discours sur la traduction dès Saint-Jérôme jusqu'aux années 1980, et peut-être encore aujourd'hui. Pourtant, cette notion d'erreur semble avoir graduellement perdu son importance dans la théorie contemporaine.

Licia Taverna s'interroge justement à propos de la possibilité de continuer à utiliser ce concept dans le discours contemporain sur la traduction : « Peut-on encore parler d'erreur après avoir critiqué la notion de fidélité dans la théorie et la pratique de la traduction ? Être infidèle au texte de départ n'équivaut-il pas à dire qu'on a commis une erreur ? Parler d'erreur ne vaut-il pas alors dire qu'on réintroduit de manière subreptice le métalangage désormais obsolète relié au champ sémantique de la fidélité ? ».<sup>35</sup> Cette évocation du concept de fidélité (qui a désormais presque abandonné le discours sur la traduction) nous donne la possibilité de revenir au cas des célèbres « belles infidèles » d'une perspective différente, c'est-à-dire pour souligner que la raison pour laquelle ces traducteurs se sentaient libres et parfois même presque obligés de modifier les textes originaux, était en effet qu'ils croyaient réparer des erreurs : erreurs de style, de langue, qui pouvaient être améliorées dans la nouvelle version du texte. En écrivant au sujet de la « transformation » du texte original opérée par Jacques Amyot dans sa traduction de Plutarque, Antoine Berman nous parle surtout de l'« ajout ». Ce processus est parfois « de type explicatif et clarifiant »,<sup>36</sup> mais ce qui est plus intéressant est que « Amyot allonge parfois sans raison apparente »,<sup>37</sup> ce qui rentrerait à tout droit dans une des catégories d'erreurs identifiées par Gouadec, « l'ajout injustifié ».<sup>38</sup> La raison de cet ajout par Amyot est, comme l'explique Berman, que la traduction peut enrichir le texte original :

34 ANDRÉ LEFEVERE, *Mother Courage's Cucumbers : Text, System and Refraction in a Theory of Literature*, in *The Translation Studies Reader*, sous la dir. de LAWRENCE VENUTI, London-New York, Routledge, 2000, pp. 233-249, p. 234.

35 LICIA TAVERNA, *Mallarmé en italien et la « reformulation » de l'erreur : Les processus, les textes, les langues, la culture*, in *Procédures en traduction : Pour une analyse différentielle de l'erreur*, sous la dir. de MICHÈLE LORNET, Torino-Paris, L'Harmattan, 2006, pp. 95-117, p. 95.

36 ANTOINE BERMAN, *L'accentuation et le principe d'abondance en traduction*, in «Palimpsestes», v (1991), pp. 11-17, p. 12.

37 *Ibidem*.

38 GOUADEC, *Comprendre, évaluer, prévenir : Pratique, enseignement et recherche face à l'erreur et à la faute en traduction*, cit., p. 40.

Pour les hommes de la Renaissance, la traduction est source de richesse. Mais la vraie forme de la richesse, pour eux, c'est l'*abondance* [...], c'est la richesse débordante, la richesse qui s'étale, se manifeste, *se montre*. Et la traduction est productrice d'abondance langagière. Pourquoi ? Parce qu'en elle et par elle, la langue s'enrichit doublement. D'abord, en accueillant en son sein une foule de termes, de formes, de « tournures » *d'une autre langue*. Ensuite, et plus subtilement, parce que dans l'effort même de traduire un texte étranger, *la langue traduisante se met à proliférer, à devenir « copieuse »*. Le traducteur, de fait, convoque, rassemble, réquisitionne, réveille tous les possibles de sa langue ; il la « développe » au sens originel du terme, tout en « développant » le texte original.<sup>39</sup>

Ce qui à nos yeux n'est qu'une erreur de traduction, une transformation et « trahison » évidente et revendiquée du texte, est aux yeux d'un traducteur comme Amyot une amélioration de l'original, qui ne fait que l'enrichir, et réparer certaines de ses erreurs de style. D'ailleurs, ce pouvoir créatif de l'erreur et de la trahison est pour certains à la base de toute production littéraire. Il suffit d'évoquer les concepts de '*misreading*' et de '*misunderstanding*' forgés par Bloom et Escarpit. Si le premier nous dit que : « la poésie commence, toujours, quand quelqu'un qui va devenir poète lit un poème » et que « s'il s'agit de deux poètes forts, avec une véritable différence entre eux, alors la lecture dont nous parlons est nécessairement un *misreading* », <sup>40</sup> en dévoilant ainsi les possibilités offertes par toute relecture et réinterprétation d'un texte, Escarpit nous parle de la « trahison créatrice » <sup>41</sup> comme d'une pratique fondamentale pour toute traduction, et finalement aussi pour toute interprétation :

Un lecteur appartenant à un groupe social donné et lisant un livre d'un autre groupe (communauté sociale, nation, période historique) avec des habitudes intellectuelles différentes, des valeurs différentes, des « réflexes conditionnés » différents, des contextes politiques, économiques, techniques, scientifiques différents, est confronté au problème d'extraire une 'substantifique moelle' d'un os particulièrement dur sans avoir les instruments nécessaires pour le fendre et sans même savoir si elle va lui plaire.<sup>42</sup>

Selon Escarpit, la seule option disponible pour un lecteur ou une lectrice d'apprécier un texte créé dans un contexte très différent serait de « mal interpréter délibérément le livre, c'est-à-dire de l'utiliser d'une manière que l'auteur n'avait jamais rêvé », et, il ajoute que : « c'est une chose que nous faisons tous les jours ». <sup>43</sup> Cette vision du rôle joué par l'interprétation du texte est très proche de celle que Berman voit dans les traductions d'Amyot. Il nous dit en effet que « loin de défigurer l'original, la *copia* traductive institue avec lui un rapport vrai et fécond : accentuant en elle le fondamental, elle assure sa

<sup>39</sup> BERMAN, *L'accentuation et le principe d'abondance en traduction*, cit., p. 13.

<sup>40</sup> HAROLD BLOOM, *The Necessity of Misreading*, in «The Georgia Review», LV-LVI (2001-2002), pp. 69-87, p. 76.

<sup>41</sup> ROBERT ESCARPIT, *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, 1958, p. 126.

<sup>42</sup> ROBERT ESCARPIT, '*Creative Treason*' as a Key to Literature, in *Sociology of Literature and Drama: Selected Readings*, sous la dir. d'ELIZABETH BURNS et TOM BURNS, Harmondsworth, Penguin, 1973, pp. 359-367, p. 364.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 354.

*survie* », <sup>44</sup> ce qui le pousse à affirmer que ce processus est la seule manière « de re-créer un original, c'est à dire de donner à la traduction le statut d'une œuvre, sans lequel elle est dépourvue, non seulement de parlance, mais d'autorit   propre ». <sup>45</sup> L'œuvre devient donc une œuvre à part entière dans une autre langue grâce à ce type de traduction, qui lui restitue une autorit   semblable à celle de l'original.

Le 'misunderstanding' et le 'misreading' ne sont donc pas simplement des erreurs de lecture, mais plutôt des incompréhensions créatrices et volontaires. Elles contribuent à la transformation du texte, et à sa diffusion, et donnent lieu à des versions nouvelles du texte, en l'enrichissant par des significations qui n'étaient pas explicitées dans l'original, mais qui y étaient peut-être quand même présentes. Comme l'écrit René Agostini, « une traduction peut dire ou nommer ce qui n'avait pas été dit ou nommé dans le texte-source, tout en y étant fortement présent », et elle peut « 'prolonger les métaphores de l'œuvre', métaphores qui ne sont que la pointe émergée de l'iceberg du non-dit, de l'implicite ». <sup>46</sup> La traduction et même l'erreur peuvent effectivement prolonger le texte, et permettre au non-dit d'émerger. C'est pour ces raisons que la théorie de la traduction s'est de plus en plus ouverte dern  ri  ment à un rôle positif de l'erreur, en tant que créatrice de différence, qui permet au texte en traduction de devenir autre chose, tout en conservant son identit  . L'erreur redevient ainsi un voyage, une aventure vécue par le texte dans ses continuelles transformations.

### 3 L'ERREUR DANS LA PRATIQUE DE LA TRADUCTION

Pour analyser l'erreur dans la pratique de la traduction, il faut distinguer plusieurs rôles joués par les erreurs dans ce contexte. Comme Gouadec l'écrit, « l'erreur en traduction est, d'un point de vue générique, une rupture de congruence dans le passage d'un document premier (   traduire, existant, compris, analysé)    un document second (   venir). En d'autres termes, l'erreur est distorsion *injustifiée* d'un message et/ou de ses caractères ». <sup>47</sup> Il classe ces distorsions dans quatre catégories différentes : l'omission injustifiée, l'inversion ou la rupture injustifiée, l'ajout injustifié et l'écart injustifié, <sup>48</sup> alors que Nord distingue entre erreurs pragmatiques, erreurs linguistiques, erreurs culturelles et erreurs spécifiques aux textes particuliers. <sup>49</sup>

Une autre différence fondamentale établie par Gouadec est celle entre « erreur *absolue* », qui est « indépendante de tout effet de traduction » et « correspond à toute transgression *injustifiée* des règles de la grammaire culturelle [...], des règles de la grammaire linguistique [...], ou des règles d'usage », et « erreur *relative* », qui est caus  e par « la

44 BERMAN, *L'accentuation et le principe d'abondance en traduction*, cit., p. 15.

45 *Ibidem*, p. 16.

46 RENÉ AGOSTINI, *La traduction n'existe pas, l'intraduisible non plus : Synge, O'Casey, Joyce, Beckett, etc.* Avignon,   ditions Universitaires d'Avignon, 2011, p. 130.

47 GOUADEC, *Comprendre, évaluer, prévenir : Pratique, enseignement et recherche face à l'erreur et à la faute en traduction*, cit., p. 38.

48 *Ibidem*, p. 40.

49 CHRISTIANE NORD, *Translating as a Purposeful Activity : Functionalist Approaches Explained*, Manchester, St. Jerome Publishing, 1997, p. 75.

non-formation ou la non-formation adéquate ou le non-respect, d'un ou de plusieurs déterminants du projet de traduction ».<sup>50</sup> Dans ce deuxième cas, l'erreur est induite par le « contrat » établi entre le traducteur ou la traductrice et le lecteur ou la lectrice du texte cible, ou mieux par les choix qui produisent des écarts entre les solutions proposées et celles qui auraient permis de respecter le « projet de traduction ». Larose envisage aussi l'erreur comme un écart par rapport au « projet de traduction », plutôt que d'une erreur reconnaissable indépendamment de toute compréhension des intentions du traducteur ou de la traductrice :

L'erreur en traduction est généralement vue comme l'inobservation des règles du projet de traduction, espèce de « cahier des charges » dans lequel s'énoncent les principes et postulats de traduction. C'est à partir du projet de traduction que s'évaluent les écarts par rapport aux lois générales de la communication [...], aux normes linguistiques (et traductionnelles) et aux différentes attentes culturelles à l'égard d'une traduction dans une société à une période donnée. [...] Les écarts, déviations, transgressions, etc., sont à apprécier en fonction du projet de traduction. Ainsi, *l'erreur désignerait l'écart entre les fins visées et les fins réalisées*.<sup>51</sup>

Ce type d'erreur n'est évidemment pas toujours facile à identifier, car sa perception change alors que l'on change de perspective sur le rôle que la traduction doit jouer. Comme le confirme Ballard, en effet : « pour un certain nombre de points [...] selon l'option de traduction que l'on aura adoptée, ce qui sera erreur pour les uns sera juste pour les autres ».<sup>52</sup> Dans ce cas, les erreurs ne seraient pas des fautes relatives à la connaissance d'une langue ou de l'autre, ou bien à la reformulation du texte, mais plutôt des choix de traduction qui causent une transgression de la « norme » que le traducteur ou la traductrice a établie lui-même ou elle-même pour son travail, et donc une « trahison » de la fonction que la traduction devrait couvrir dans le contexte de la culture cible.

De plus, il faut souligner que l'erreur peut même être considérée comme acceptable en traduction. Comme l'écrit Hansen, en effet : « il n'y a pas toujours une relation directe entre le nombre et la gravité de l'erreur, la qualité du texte cible et l'acceptabilité et l'utilisabilité perçues du texte ».<sup>53</sup> Cela implique que dans certains cas, tels que les « traductions de textes juridiques ou de contrats commerciaux, les erreurs ne sont pas acceptables », alors que dans le cas d'autres types de textes « une mauvaise qualité globale, impliquant toutes sortes d'erreurs, est acceptée ».<sup>54</sup> Si ce que Hansen dit est vrai, et qu'il existe bien des situations dans lesquelles les erreurs de traduction n'empêchent d'aucune façon une communication efficace, il faut aussi ajouter que les expressions « er-

50 GOUADEC, *Comprendre, évaluer, prévenir : Pratique, enseignement et recherche face à l'erreur et à la faute en traduction*, cit., p. 38.

51 ROBERT LAROSE, *L'erreur en traduction : Par delà le bien et le mal*, in «TTR : Traduction, terminologie, rédaction», II/2 (1989), pp. 7-10, pp. 7-8.

52 MICHEL BALLARD, *À propos de l'erreur en traduction*, in «Revue des lettres et de traduction», V (1999), pp. 51-65, pp. 52-53.

53 GYDE HANSEN, *Translation 'errors'*, in *Handbook of Translation Studies*, sous la dir. d'YVES GAMBIER et LUC VAN DOORSLAER, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2010, t. I, pp. 385-388, p. 386.

54 *Ibidem*.

reur de droit » et « sauf erreur ou omission »,<sup>55</sup> contenues dans la définition d'erreur du *Trésor* nous rappellent qu'il faut également prévoir la possibilité de l'erreur dans les textes juridiques et dans les contrats.<sup>56</sup>

Il est également important d'envisager un autre rôle que l'erreur peut jouer en traduction, c'est-à-dire la traduction de toute erreur qui se trouve dans le texte original. S'il a seulement été question jusqu'à présent des erreurs causées par le processus de traduction, il faut aussi avouer que les traducteurs et les traductrices ne sont pas les seules à se tromper. La lecture attentive à laquelle tout texte est soumis pendant la traduction dévoile des détails, des imprécisions, des fautes, des erreurs dont les auteur-es n'ont pas entièrement conscience. Cependant, comme l'écrit Froeliger, la position de la personne qui traduit par rapport aux erreurs dans l'original est loin d'être facile :

Il est en effet rare qu'un traducteur se sente l'égal de ses interlocuteurs : si quelqu'un a tort, c'est obligatoirement lui, si quelque chose cloche dans le texte rendu, c'est encore de sa faute. [...] On observe le même comportement face aux erreurs factuelles figurant dans le texte original : on les identifie, on s'interroge et on les retranscrit avec une fidélité teintée de mauvaise conscience [...] Face à une contradiction entre ce qu'il sait et ce qu'il doit traduire [...] son jugement sera comme suspendu et il pourrait se laisser traduire n'importe quelle idiotie : sacralisation de la fonction d'auteur. Les auteurs des textes de départ sont, eux aussi, faillibles [...].<sup>57</sup>

Comment traduire l'erreur dans ces cas ? Servir l'auteur-e et sa parole, ou bien ce qu'on sait être « vrai » et – très probablement – l'intention de l'auteur-e ? Il serait impossible de proposer une solution unique à ce propos, dans la mesure où les erreurs n'ont pas toutes le même statut. Comme l'écrit Richard Ryan à propos de la traduction technique, « un document traduit entaché d'erreurs factuelles ou discursives met en cause son traducteur. Ce dernier est aussitôt tenu pour responsable d'avoir mal traduit ou mal compris l'original, ou bien d'avoir omis d'alerter son auteur (entreprise parfois délicate) sur une méprise, un oubli ou un illogisme ». <sup>58</sup> Il faut évidemment ajouter que si contacter l'auteur-e du texte peut être délicat, cette entreprise peut bien se révéler impossible.

Ryan ajoute que le traducteur « doit veiller à ne pas reporter dans le document d'arrivée les éventuelles erreurs commises par l'auteur », et donne des exemples d'erreurs flagrantes, telles que les fautes d'inattention, parmi lesquelles il mentionne « l'orthographe des noms propres », qui « souffre de l'attraction de graphies homophones, en anglais (“\*Wattman” au lieu de “Whatman”, [...] ou en français (“\*Mann-Withney” pour “Mann-Whitney” [...]) ». <sup>59</sup> Si cela nous semble évident dans le contexte d'une traduction

55 IMBS et QUEMADA, *Trésor de la langue française : Dictionnaire de la langue du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle (1789-1960)*, cit., p. 96.

56 Voir à propos de l'erreur dans le champ juridique : LOUIS DUBOIS, *L'erreur en droit international public*, in « Annuaire français de droit international », IX (1963), pp. 191-227, JACQUES GHESTIN, *La notion d'erreur dans le droit positif actuel*, Paris, L.G.D.J., 2013.

57 NICOLAS FROELIGER, *Les mécanismes de la confiance en traduction – Aspects relationnels*, in « The Journal of Specialised Translation », II (2004), pp. 50-62, p. 53.

58 RICHARD RYAN, *Paratraduction : Les aléas du report*, in « Traduire », CCXXVIII (2013), pp. 49-61, p. 49.

59 *Ibidem*, p. 53.

technique, il faut souligner que ces erreurs ne sont pas limitées aux textes techniques, mais apparaissent aussi dans bien des œuvres littéraires, et que dans ces cas l'autorité de l'auteur-e peut bien se révéler un obstacle à la correction. On peut lire à ce propos la traduction française du manifeste féministe de Margaret Fuller, *Des femmes en Amérique*.<sup>60</sup> L'auteure cite dans ce texte plusieurs passages d'autres écrivain-es, mais plusieurs de ces citations ne sont pas correctes, présentent des oublis, ou des imprécisions. C'est le cas, par exemple, de : « *Jene himmlische Gestalten* »<sup>61</sup> pour « *und jene himmlischen Gestalten* », dans une citation tirée du *Wilhelm Meister* de Goethe, ou de « *With a placid brow* »<sup>62</sup> au lieu de « *With the placid brow* », dans la citation de *Liberty : Sequel to the Preceding* de William Wordsworth. En plus, Fuller se trompe en écrivant les noms des auteur-es qu'elle cite, comme c'est par exemple le cas de Mary Wollstonecraft, qui devient « Wolstonecraft »,<sup>63</sup> ou de l'archevêque et écrivain François Fénelon, qui perd son accent pour devenir « Fenelon ». <sup>64</sup> Que faire de ces erreurs de l'auteure, qui ne sont évidemment que des imprécisions ? Le traducteur français, François Specq, choisit de les corriger, en écrivant les noms dans leurs graphies correctes et en reportant les traductions françaises existantes pour les citations, accompagnées par les versions correctes en note. La traduction devient ainsi une possibilité de corriger des erreurs qui étaient présentes dans l'original.

La traduction d'une autre erreur d'auteur, causée par une autre citation, nous montre pourtant que ce choix n'est pas toujours si évident. Si dans le cas de Fuller, la correction des citations n'affectait pas la relation entre celles-ci et le texte, cela n'est pas toujours le cas. La traductrice italienne Claudia Tarolo a bien décrit ce type de situation en parlant de sa traduction du roman *El Corrector*, de Ricardo Menéndez Salmón.<sup>65</sup> Le protagoniste du roman est un correcteur d'épreuves qui travaille sur une publication de *Les Démons* de Dostoïevski pendant les attentats du 11 mars 2004 à Madrid.<sup>66</sup> Le correcteur loue le style de Dostoïevski, en citant un passage du texte où l'auteur brise tout d'un coup une atmosphère onirique, en introduisant une expression beaucoup plus prosaïque, « marchander des chevaux ». Tarolo écrit : « dès l'instant où il lit ce passage, Vladimir ne voit rien d'autre que des chevaux. Des chevaux ruminant des géraniums sur le balcon d'en face, des chevaux de trait dans la cour ; son lit est trempé de sueur de cheval ». <sup>67</sup> Cependant, lorsque la traductrice cherche le texte de Dostoïevski traduit en italien pour l'utiliser dans sa traduction, elle ne trouve pas la même image, mais tout simplement une

60 MARGARET FULLER, *Des femmes en Amérique*, trad. par FRANÇOIS SPECQ, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2011.

61 MARGARET FULLER, *The Great Lawsuit : Man versus Men, Woman versus Women*, in *The Norton Anthology of American Literature*, vol. B : 1820-1865, sous la dir. de NINA BAYM et ROBERT S. LEVINE, New York-London, W. W. Norton & Co., 2012, pp. 743-777, p. 760.

62 *Ibidem*, p. 774.

63 *Ibidem*, p. 760.

64 *Ibidem*, p. 771.

65 RICARDO MENÉNDEZ SALMÓN, *El Corrector*, Barcelona, Seix Barral, 2011.

66 Ce personnage, censé corriger les erreurs, ne peut que nous renvoyer à un autre correcteur, le Raimundo Silva de l'*Histoire du siège de Lisbonne* de Saramago, conscient qu'un petit ajout de sa part aurait pu changer à jamais son histoire, ainsi que celle du Portugal.

67 CLAUDIA TAROLO, *Il correttore*, in «La nota del traduttore» (mai 2011), <http://www.lanotadeltraduttore.it/correttore.htm>, par. 2.

« feuille de route », un document et pas un cheval, et c'est bien cela que Dostoïevski avait écrit, comme elle a pu le constater en consultant l'original.

L'image qui a frappé Salmón et son protagoniste n'est donc rien de plus que « le fruit de l'imagination du traducteur espagnol », <sup>68</sup> Juan López-Morillas, <sup>69</sup> mais il s'agit d'une erreur très fructueuse, car elle a engendré toute une scène dans le roman de Salmón. Que faire dans ce cas ? Corriger l'erreur du traducteur espagnol de Dostoïevski produirait en effet une erreur dans la traduction italienne par rapport au roman espagnol, car il faudrait enlever le passage entier. Le choix de la traductrice est très significatif :

Je me suis inclinée devant l'inspiration du traducteur espagnol Juan López-Morillas pour ne pas perdre une image essentielle dans le roman de Salmón, et j'ai également contaminé la traduction italienne de ce passage des *Démons* avec des « naseaux fumants de cheval », rendant un hommage silencieux à mon collègue de l'autre côté des Pyrénées et à tous les interprètes. Parce que Salmón, en lisant Dostoïevski, lisait aussi son traducteur ; l'image qui lui a coupé le souffle appartenait à Juan López-Morillas.<sup>70</sup>

On voit là non seulement la complexité que comporte l'erreur en traduction, mais aussi les possibilités créatrices de sa présence, et la question devient encore plus épineuse quand il s'agit d'une erreur volontaire. L'écrivaine croate Dragica Rajčić, qui habite à Zurich depuis 1978, a écrit presque la totalité de ses œuvres dans une langue qui se situe entre l'allemand, le suisse allemand et le serbo-croate, en intégrant ses propres erreurs de locutrice non native de l'allemand dans son écriture, en tant que stratégie poétique. Comme le note Marina Skalova, qui a traduit un choix de ses poèmes en français<sup>71</sup> : « l'écriture est criblée de trous ; son rythme est haché, ponctué de discordances. Ce qui apparaît, à première vue, comme des fautes d'orthographe ou de syntaxe se révèle souvent d'une extrême richesse, permettant une ambiguïté créatrice de sens ».<sup>72</sup> En jouant avec ses erreurs, la poétesse peut en effet véhiculer deux messages différents en même temps, selon la lecture que l'on fait de ses mots transformés. Ces erreurs deviennent ainsi une façon de transformer « un usage de la langue d'habitude décrié, telle une incompétence linguistique propre aux immigrés »<sup>73</sup> dans un langage nouveau, qui parle avec la langue de nos métropoles contemporaines.

Le problème pour le traducteur de ces poèmes devient donc de comprendre comment traduire l'erreur sans faire des erreurs. Bien que paradoxal, c'est là l'enjeu de cette traduction : comment restituer l'erreur recherchée, voulue et non accidentelle. Comme nous le dit Skalova :

L'enjeu de la traduction consiste donc à restituer cet effet de cassure. Le premier risque rencontré était celui de la parodie : l'irruption d'un langage fracturé au sein de la langue française peut vite sembler caricaturale. Il ne s'agissait donc

<sup>68</sup> *ibidem*, par. 5.

<sup>69</sup> FIODOR DOSTOÏEVSKI, *Los demonios*, trad. par JUAN LÓPEZ-MORILLAS, Madrid, Alianza Editorial, 2011.

<sup>70</sup> TAROLO, *Il correttore*, cit., par. 6-7.

<sup>71</sup> DRAGICA RAJČIĆ, *Poèmes choisis*, trad. par MARINA SKALOVA, in «Le Courrier» (20 mars 2017), p. 12.

<sup>72</sup> MARINA SKALOVA, *Note de la traductrice*, inédit 2017.

<sup>73</sup> *Ibidem*.

pas de reprendre les fautes d'orthographe de façon mimétique mais d'essayer d'être au plus proche de la façon de parler d'immigrés d'Europe de l'Est en français, par exemple en supprimant des articles. Ainsi, la graphie est surtout orientée par la prononciation orale, et non par les règles orthographiques ou grammaticales.<sup>74</sup>

L'introduction d'erreurs parallèles à celles de Rajčić devient ainsi une façon d'introduire dans la langue française « cet effet de cassure » et en même temps ce jeu avec les possibilités de la langue qui est à la base de l'écriture de la poétesse. Dans *Bosnien 92, 93*, par exemple, Rajčić utilise l'expression : « *geburts ubrkunde* », <sup>75</sup> au lieu de '*Geburts Urkunde*' ('certificat de naissance') en ajoutant un 'h' qui nous donne '*Uhr*' ('heure', 'horloge') et inscrit ainsi dans ce mot la menace du temps dans le contexte de la guerre. Skalova traduit cette expression par « heurt de naissance », <sup>76</sup> comme elle le précise, « afin d'introduire la violence d'un sens latent, sous une erreur de français apparente ». <sup>77</sup> Un autre exemple est celui du mot '*zuwiederhandlung*', forgé par la poétesse dans le poème *Befehl*, dans les vers : « *zuwiederhandlung wird / leben kosten* ». <sup>78</sup> Si « *Zuwiederhandlung* » (sans le premier 'e') signifie « infraction », comme le dit Skalova, « le fait d'écrire '*wieder*' (encore, à nouveau) suggère également l'idée de répétition, celle d'une guerre absurde, incessante ». <sup>79</sup> Le choix de la traductrice est donc de traduire par « un fraction », <sup>80</sup> qui « donne l'impression d'avoir été rédigé en urgence, gribouillé sur un coin de table, avant de quitter la maison précipitamment », <sup>81</sup> mais qui restitue aussi l'idée de temps présente dans le néologisme de la poétesse.

Suivre les erreurs créatrices de Rajčić ne signifie pas les reproduire, mais plutôt les réinventer, et les adapter aux erreurs que les locuteurs et locutrices de serbo-croate feraient en français, plutôt qu'en allemand. Reproduire la langue fautive de Rajčić devient ainsi une expérience de contact intime avec les faiblesses et les possibilités de toute langue. Les résultats sont des textes qui essaient de restituer aux lecteurs et aux lectrices le sens de confusion initiale des lecteurs ou lectrices de langue allemande face à ces poèmes, mais aussi la familiarité qui se produit après, une fois qu'on se rend compte que cette langue n'est pas incorrecte, mais qu'elle est au contraire bien proche (et beaucoup plus proche de toute langue standard) de celle qu'on entend tous les jours dans nos villes, qu'elles soient suisses, françaises ou croates.

La présence de l'erreur dans la pratique de la traduction est donc finalement due à plusieurs raisons : elle y est parfois à cause du traducteur, certes, mais aussi à cause de son auteur-e, qu'elle soit volontaire ou non. Et surtout : sa présence est finalement due à la nature même de toute langue et de toute écriture, et elle ne vient pas toujours pour nuire : elle peut au contraire contribuer au processus de création, avec ses résultats inédits et imprévisibles.

74 *Ibidem*.

75 DRAGICA RAJČIĆ, *Post Bellum*, Zurich, Edition 8, 2000, p. 7.

76 RAJČIĆ, *Poèmes choisis*, cit.

77 SKALOVA, *Note de la traductrice*, cit.

78 RAJČIĆ, *Post Bellum*, cit., p. 15.

79 SKALOVA, *Note de la traductrice*, cit.

80 RAJČIĆ, *Poèmes choisis*, cit.

81 SKALOVA, *Note de la traductrice*, cit.

#### 4 L'ERREUR DANS LA DIDACTIQUE DE LA TRADUCTION

Pour discuter de la notion d'erreur dans la didactique de la traduction, il faut partir d'une distinction entre 'faute' et 'erreur' qui est à la base du pouvoir positif de l'erreur comme instrument pédagogique. Comme l'écrit Collombat :

Il existe une différence fondamentale entre la faute et l'erreur. La faute, qui peut être due à un élément contingent (négligence passagère, distraction, fatigue, etc.), est considérée comme relevant de la responsabilité de l'apprenant, qui aurait dû l'éviter. L'enseignant l'évalue a posteriori pour la sanctionner. L'erreur, quant à elle, revêt un caractère systématique et récurrent : elle est un « symptôme » de la manière dont l'apprenant affronte un type d'obstacle donné. L'enseignant lui applique un traitement a priori pour la prévenir, traitement basé sur le relevé et l'explication des erreurs antérieures de même nature.<sup>82</sup>

La théorie de la traduction va de plus en plus vers l'erreur, pour comprendre les raisons qui l'ont générée plutôt que pour « condamner » le traducteur ou la traductrice qui l'a commise, et elle s'ouvre donc à une compréhension différente de l'erreur et de ses causes, comme je le soulignais auparavant. De plus, depuis désormais une vingtaine d'années, les pédagogues « prônent la réhabilitation de l'erreur » dans la direction d'une « conception constructiviste », où « l'erreur est un indice précieux permettant à l'enseignant de comprendre le processus d'apprentissage de l'apprenant et de repérer les difficultés de ce dernier »,<sup>83</sup> et où les erreurs sont considérées comme des « symptômes intéressants d'obstacles auxquels la pensée des élèves est affrontée ».<sup>84</sup>

Cela produit souvent une situation paradoxale dans l'enseignement : si les théories qui nous forment et que nous enseignons à nos étudiant-es nous poussent dans la direction de cette ouverture, en même temps, il faut bien les évaluer à la fin du cours, ce qui se fait très souvent dans la pratique par un compte des fautes commises dans leurs examens de thème et version. Comme le dit Yves Reuter, « il est difficile de parler d'évaluation sans nommer l'erreur, qui, par son omniprésence dans le discours professoral, justifie la première. Quoi de plus évident que les erreurs des élèves ? Quoi de plus nécessaire que leur sanction ? ».<sup>85</sup> Pour aller au-delà de ce paradoxe, il faudrait donc prévoir une méthode qui nous permette de « travailler sur/avec l'erreur »<sup>86</sup> et des épreuves qui ne se focalisent pas (ou au moins pas exclusivement) sur l'erreur, mais sur ce que les étudiant-es nous restituent en plus (plutôt qu'en moins) par rapport au texte original ou par rapport à ce qu'on s'attendait. Collombat parle d'« évaluation positive », c'est-à-dire d'une méthode d'évaluation qui « s'intéresse à la part de succès de la traduction et non à la part d'échec » et qui « vise à mettre en exergue les cas où les apprenants ont su éviter les pièges de la traduction et appliquer les procédés de traduction adéquats »,<sup>87</sup> plutôt que d'utiliser une

82 ISABELLE COLLOMBAT, *La didactique de l'erreur dans l'apprentissage de la traduction*, in «The Journal of Specialised Translation», XII (2009), pp. 37-54, pp. 45-46.

83 *Ibidem*, p. 47.

84 JEAN-PIERRE ASTOLFI, *L'erreur, un outil pour enseigner*, Issy-les-Moulineaux, ESF Éditeur, 2015, p. 15.

85 REUTER, *Pour une autre pratique de l'erreur*, cit., p. 117.

86 *Ibidem*.

87 COLLOMBAT, *La didactique de l'erreur dans l'apprentissage de la traduction*, cit., pp. 38-39.

« notation négative », qui part de la considération de l'étudiant-e « comme une lacune à combler », <sup>88</sup> comme l'écrit Reuter.

Comme la recherche en pédagogie l'a largement démontré, « la peur de commettre une faute peut être source d'angoisse et de stress pour l'apprenant, ce qui peut contribuer à créer un climat peu propice à l'apprentissage », <sup>89</sup> et cela non seulement pour les apprenant-e, mais aussi pour l'enseignant-e, atteint-e de « syndrome de l'encre rouge ». <sup>90</sup> C'est pour cette raison que les pédagogues se sont attachés à élaborer des méthodes qui libèrent l'apprenant-e de cette angoisse, ce qui a révélé qu'il y a plusieurs façons de confronter les étudiant-es à l'erreur sans les engager directement dans la responsabilité de cette erreur. Une manière d'exposer les apprenant-es à l'erreur est de leur demander d'analyser les travaux d'autres traducteurs ou traductrices. Daniel Gile conseille une « sensibilisation » à la faute de ce type :

Il s'agit essentiellement de la création de situations où les étudiants deviennent eux-mêmes lecteurs, réviseurs ou utilisateurs d'une traduction et se sensibilisent donc à tous ces défauts sans être eux-mêmes en position défensive. À ces fins, la meilleure méthode nous semble être la présentation en classe d'un appareil inconnu des étudiants avec un mode d'emploi mal traduit. La maladresse de style, les fautes de langue, les erreurs terminologiques et le manque de clarté du texte dans son ensemble suscitent inévitablement des réactions spontanées en classe. <sup>91</sup>

Si l'exemple de l'appareil au mode d'emploi impossible à lire rend très bien l'idée d'un type d'analyse qui pousse à la résolution commune de l'erreur, une autre méthode intéressante pour pousser les apprenant-es à collaborer passe à travers l'auto-révision et la révision entre pairs. Dans ces deux cas aussi, la « position défensive » disparaît, au moins en grande partie, et on peut se confronter à l'erreur en tant qu'outil simplement pédagogique et non plus en tant que source d'évaluation. Gile parle à ce propos d'« explication », en invitant les apprenant-es à « préciser par écrit, en annexe à chaque exercice de traduction, les problèmes auxquels ils se sont heurtés », et à « préciser dans quelles sources ils ont trouvé chacun des termes qu'ils emploient en langue d'arrivée ». Selon Gile, « ces deux stratégies, complétées par des discussions en classe, permettent en général de faire des diagnostics assez précis sur les origines de la plupart des erreurs et maladresses ». <sup>92</sup>

L'explication, qui peut prendre la forme d'un « compte rendu », <sup>93</sup> peut en effet offrir une opportunité que les traducteurs et les traductrices ont très rarement : celle d'expliquer leurs choix, et aussi d'expliquer les raisons pour lesquelles ils et elles n'ont pas fait d'autre choix, et ce commentaire pourrait en effet arriver à rendre justifiable ce qui aurait pu sembler une erreur, sans aucune explication. Les traducteurs et traductrices sont toujours obligés de choisir et, parfois, ne font pas le meilleur choix. Le vrai problème

88 REUTER, *Pour une autre pratique de l'erreur*, cit., p. 118.

89 COLLOMBAT, *La didactique de l'erreur dans l'apprentissage de la traduction*, cit., p. 38.

90 ASTOLFI, *L'erreur, un outil pour enseigner*, cit., p. 11.

91 DANIEL GILE, *Les fautes de traduction : Une analyse pédagogique*, in « Meta », XXXVII/2 (1992), pp. 251-262, p. 261.

92 *Ibidem*, p. 260.

93 Voir à ce propos : DANIEL GILE, *La traduction : La comprendre, l'apprendre*, Paris, PUF, 2004.

de la traduction ce n'est pas l'erreur, mais plutôt la présomption de son infaillibilité ; si on leur donnait la possibilité d'expliquer les raisons de leurs choix, et de restituer aussi avec la traduction la discussion des possibilités alternatives, notre perception des erreurs serait sans aucun doute différente. En plus, comme l'écrit Collombat :

Dans le cadre d'une approche orientée sur le processus, la traduction commentée par l'étudiant est une formule extrêmement fructueuse car elle permet de reconstituer le raisonnement qu'aura suivi l'apprenant pour aboutir au résultat choisi. C'est en effet en offrant à l'étudiant la possibilité d'exposer les difficultés de traduction rencontrées, d'expliquer le raisonnement suivi pour aider celui-ci à acquérir une méthode opérationnelle de résolution de problèmes et, le cas échéant, à renforcer certaines connaissances dont le défaut peut le conduire à produire un raisonnement biaisé ou fondé sur des prémisses erronées.<sup>94</sup>

Une discussion du compte rendu avec l'enseignant-e peut aider l'apprenant-e à établir un dialogue où il ou elle est considéré-e « comme un être réfléchissant »,<sup>95</sup> responsable de ses choix et capable de les défendre, mais en même temps aussi d'en comprendre les défauts. Ce dialogue peut aussi être établi de façon graduelle, en passant par un échange avec les pairs, grâce à un travail de groupe. Inviter les apprenant-es à travailler ensemble en se révisant l'un l'autre, et en tenant trace de ces révisions au cours du processus de traduction, peut donner lieu à un échange très productif, qui leur permet de découvrir leurs propres erreurs à travers les autres, et de les accepter comme partie intégrante et fondamentale d'un processus commun. Cet échange s'élargit avec la discussion en classe, dont parlait Gile, qui devient le moment où l'enseignant-e peut guider l'auto-révision et la révision entre pairs, en montrant les directions à suivre et celles à éviter. Une deuxième discussion a ensuite lieu pendant l'épreuve orale, où l'enseignant-e et l'apprenant-e se retrouvent ensemble pour discuter de la proposition de traduction, ce qui produit un moment d'échange et de collaboration.

Tout cela présuppose que l'enseignant-e soit ouvert-e à une vision de la correction non pas en tant que mesure de la distance entre les traductions proposées par l'apprenant-e et une traduction que l'on présume être « idéale », mais plutôt en tant que réelle discussion des possibilités offertes par la créativité des apprenant-es et par le degré d'impensé et d'imprévisibilité que tout travail collaboratif implique. En plus, comme l'écrit Reuter, « analyser les erreurs avec les élèves permet de prendre conscience que celles-ci ne se structurent pas forcément selon les cadres de la pensée des enseignants ou les typologies des théoriciens »,<sup>96</sup> et nous permet donc de développer des instruments pédagogiques que l'on n'aurait pas pu prévoir auparavant.

Il faut souligner que même dans les approches les plus ouvertes à l'utilisation de l'erreur en tant qu'outil d'apprentissage, il y a une tendance à considérer l'erreur comme une phase, comme un manque qui sera ensuite comblé à travers l'enseignement, qui amènera à une connaissance plus profonde de la langue, et par conséquent à une amélioration

94 COLLOMBAT, *La didactique de l'erreur dans l'apprentissage de la traduction*, cit., p. 43.

95 REUTER, *Pour une autre pratique de l'erreur*, cit., p. 123.

96 *Ibidem*.

des compétences en traduction. Pourtant, l'erreur n'est pas réservée aux mauvais apprenant-es ou aux débutant-es. En effet, comme l'écrivent Chiahou, Izquierdo et Lestang, « on considère que c'est en se trompant que l'apprenant avance dans ses apprentissages ; certains chercheurs considèrent même l'erreur comme un signe du savoir-faire discursif de l'apprenant (gestion des situations de communication, signe de la créativité du sujet) ». <sup>97</sup> Parmi ces chercheurs, il faut citer Jean-Pierre Astolfi, qui nous dit que dans cette perspective il peut bien arriver que « ce qu'on appelle erreur ne soit qu'apparence et cache en réalité un progrès en cours d'obtention ». <sup>98</sup> Une étude de Candace Séguinot peut nous montrer cela de façon encore plus évidente. Elle écrit : « les résultats préliminaires basés sur les tests effectués auprès des meilleurs étudiants en traduction montrent qu'ils commencent en fait à commettre des erreurs pendant leur parcours qu'ils ne commettaient pas au départ ». <sup>99</sup> Ce qui est intéressant est la raison pour laquelle ces erreurs se développent : « cette augmentation des erreurs de base se produit lorsqu'il y a des améliorations dans d'autres domaines, en particulier lorsque le vocabulaire devient plus complexe et plus précis et que les élèves prêtent davantage attention au style ». <sup>100</sup> La conclusion qu'en tire Séguinot est fondamentale pour notre parcours d'étude de l'erreur en traduction :

En conclusion, il y a des erreurs qui sont associées aux niveaux de compétence, des erreurs qui surviennent parce qu'un traducteur ne comprend pas la langue source ou ne manipule pas assez bien la langue cible, etc. Mais il y a aussi des erreurs qui sont normales dans l'apprentissage de la traduction. Ces erreurs peuvent nous aider à comprendre ce qui se passe lorsque la traduction ne fonctionne pas et, grâce à notre compréhension de ces écarts, la nature même des processus de traduction. <sup>101</sup>

L'erreur n'est donc pas à stigmatiser, non seulement parce que cela pourrait avoir des conséquences importantes sur la motivation des étudiant-es, mais aussi parce qu'elle est inévitable, et qu'elle pourrait s'avérer un signal positif dans le parcours d'apprentissage de l'étudiant-e. Tout cela ne signifie clairement pas qu'il faut se « résigner » à l'erreur, ou qu'il n'y a pas d'erreurs, et que tout est juste. Cela signifie plutôt que pour une approche de la didactique de la traduction la plus complète et efficace possible, il faut étudier l'erreur dans toute sa complexité, et apprendre à le comprendre en profondeur, plutôt que de l'envisager comme un signe d'échec. L'erreur accompagnera les traducteurs et les traductrices toute leur vie ; il vaut donc mieux leur apprendre à la gérer plutôt qu'à l'éviter, ce qui ne sera pas toujours possible.

<sup>97</sup> ELKOURIA CHIAHOU, ELSA IZQUIERDO et MARIA LESTANG, *Le traitement de l'erreur et la notion de progression dans l'enseignement/apprentissage des langues*, in « Recherche et pratiques pédagogiques en langue de spécialité », xxviii/3 (2009), pp. 55-67, <https://journals.openedition.org/apliut/105>, par. 10.

<sup>98</sup> ASTOLFI, *L'erreur, un outil pour enseigner*, cit., pp. 22-23.

<sup>99</sup> CANDACE SÉGUINOT, *Understanding Why Translators Make Mistakes*, in « TTR : Traduction, terminologie, rédaction », II/2 (1989), pp. 73-81, p. 79.

<sup>100</sup> *Ibidem*.

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 80.

## 5 CONCLUSION : ENTRE ERREUR ET ERRANCE

S'il est vrai que la notion d'erreur en traduction est « omniprésente dans les arrière-pensées du traducteur (réviseur ?), du pédagogue (didacticien ?) et du chercheur (cogniticien ?) », <sup>102</sup> il est fondamental d'éviter que cette notion ne cause que des problèmes, ainsi que le sentiment d'être constamment inadéquat-es. Cette insécurité ne peut que produire des mauvais résultats dans l'apprentissage, tout comme dans la pratique de la traduction. <sup>103</sup> Comprendre l'erreur, suivre le parcours de l'erreur, devrait plutôt devenir un parcours de découverte, un « voyage » pour en revenir au sens premier du mot, à l'intérieur de nos langues et de notre connaissance de ces dernières.

La vraie faute des études consacrées à l'erreur en traduction est le fait que l'on considère presque toujours l'erreur comme une faute extirpable, comme un défaut humain, alors que l'on sait bien que les machines de traduction automatique ne laissent pas meilleure impression que leurs « collègues » humains, et que les erreurs ne disparaissent jamais complètement. On ne répétera jamais assez les paroles de Georges Mounin : « tous les arguments contre la traduction se résument en un seul : elle n'est pas l'original ». <sup>104</sup> L'erreur n'est donc pas à repérer dans la traduction, mais dans notre tentative de ne lire que l'original dans la traduction, ce qui limite nos horizons de deux façons différentes mais également dramatiques. D'un côté, cela nous pousse à lire la traduction pour ce qu'elle n'est pas et ce qu'elle ne sera jamais, et donc à ne voir que ses défauts par rapport à l'original ; de l'autre, cela ne nous permet pas de voir ce que la traduction (en tant que produit *et* en tant que processus) est, ce qu'elle nous a donné en plus par rapport à la version originale.

Le mot « version » recèle une perspective intéressante pour le processus de traduction : version nous arrive du latin *versus*, et indique « au propre, action de tourner », du verbe latin *vertere*, « tourner ». <sup>105</sup> Il suffirait donc de « tourner » la page pour lire le texte dans une nouvelle version, dans une nouvelle langue. Comme si la traduction était déjà inscrite dans le texte original, mais de l'autre côté de la page, ou bien, sur l'un des autres côtés de la page. Pas forcément sur le côté opposé, parce que l'action de tourner n'implique pas forcément l'existence de deux côtés seulement, mais elle nous permet d'envisager une structure plus complexe. Cette image du texte construite par l'original *avec* ses autres versions en d'autres langues, peut mieux nous aider à comprendre la pluralité et le dynamisme que la traduction peut offrir à tout texte.

C'est pour tout cela que j'ai remplacé dans mon titre la maxime italienne trop répandue « *traduttore traditore* » par « *errore creatore* ». Il me semble que cette dernière expression représente beaucoup mieux le rôle qu'a joué la traduction, en dépit de toutes ses erreurs. La définition du verbe *errare* dans le *Dictionnaire* de Littré se termine en citant

<sup>102</sup> GOUADEC, *Comprendre, évaluer, prévenir : Pratique, enseignement et recherche face à l'erreur et à la faute en traduction*, cit., p. 35.

<sup>103</sup> Voir à ce propos : FROELIGER, *Les mécanismes de la confiance en traduction – Aspects relationnels*, cit., REUTER, *Pour une autre pratique de l'erreur*, cit., COLLOMBAT, *La didactique de l'erreur dans l'apprentissage de la traduction*, cit.

<sup>104</sup> GEORGES MOUNIN, *Les belles infidèles : Étude sur la traduction*, Paris, Cahiers du Sud, 1955, p. 7.

<sup>105</sup> LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, cit., t. VII, pp. 1662-1663.

une précision apportée par Diez dans son *Etymologisches Wörterbuch* : « le chevalier errant était, d'après Diez, non pas le chevalier qui erre, mais le chevalier qui voyage de pays en pays ».<sup>106</sup> Le mot 'errant' n'est donc pas le mot qui erre, ni le mot erroné, mais le mot qui voyage de pays en pays, de langue en langue, et qui, apporté par le traducteur comme par un chevalier errant de la littérature et de la culture, permet la création et la diffusion de nouvelles réalités. À quoi bon, alors, essayer d'arrêter ce qui ne peut l'être, comme toute erreur et toute errance ?

---

<sup>106</sup> *Ibidem*, t. III, p. 1001. Diez écrit : « Erre *altfr.* (*f*) *reise, weg, errer reisen, auch handeln, sich benehmen* (mes-errer *übel handeln*), *daher* chevalier errant *fahrender (nicht 'irrender')* ritter » (FRIEDRICH DIEZ, *Etymologisches Wörterbuch der Romanischen Sprachen*, Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1969, p. 573).

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGOSTINI, RENÉ, *La traduction n'existe pas, l'intraduisible non plus : Synge, O'Casey, Joyce, Beckett, etc.* Avignon, Éditions Universitaires d'Avignon, 2011. (Citato a p. 413.)
- ASPERTI, STEFANO, *Il testo dell'« Appendix Probi III »*, in *L'« Appendix Probi » : Nuove ricerche*, sous la dir. de FRANCESCO LO MONACO et PIERA MOLINELLI, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 41-63. (Citato a p. 408.)
- ASTOLFI, JEAN-PIERRE, *L'erreur, un outil pour enseigner*, Issy-les-Moulineaux, ESF Éditeur, 2015. (Citato alle pp. 419, 420, 422.)
- BACHELARD, GASTON, *La formation de l'esprit scientifique : Contribution à une psychanalyse de la connaissance*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2004. (Citato a p. 407.)
- BALLARD, MICHEL, *À propos de l'erreur en traduction*, in «Revue des lettres et de traduction», v (1999), pp. 51-65. (Citato a p. 414.)
- BERMAN, ANTOINE, *L'accentuation et le principe d'abondance en traduction*, in «Palimpsestes», v (1991), pp. 11-17. (Citato alle pp. 411-413.)
- BLOOM, HAROLD, *The Necessity of Misreading*, in «The Georgia Review», LV-LVI (2001-2002), pp. 69-87. (Citato a p. 412.)
- BRUNI, LEONARDO, *De interpretatione recta*, trad. par CHARLES LE BLANC, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2008. (Citato a p. 410.)
- CAYROU, GASTON, *Le français classique : Lexique de la langue du XVIIe siècle*, Paris, Didier, 1948. (Citato a p. 406.)
- CHIAHOU, ELKOURIA, ELSA IZQUIERDO et MARIA LESTANG, *Le traitement de l'erreur et la notion de progression dans l'enseignement/apprentissage des langues*, in «Recherche et pratiques pédagogiques en langue de spécialité», xxviii/3 (2009), pp. 55-67, <https://journals.openedition.org/apliut/105>. (Citato a p. 422.)
- COLLOMBAT, ISABELLE, *La didactique de l'erreur dans l'apprentissage de la traduction*, in «The Journal of Specialised Translation», xii (2009), pp. 37-54. (Citato alle pp. 419-421, 423.)
- DEL POPOLO, CONCETTO, *Errore linguistico*, in *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, sous la dir. de GIAN LUIGI BECCARIA, Torino, Einaudi, 2004, pp. 293-297. (Citato alle pp. 407-409.)
- DELISLE, JEAN, HANNELORE LEE-JAHNKE et MONIQUE C. CORMIER (éd.), *Terminologie de la traduction*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 1999. (Citato a p. 406.)
- DIEZ, FRIEDRICH, *Etymologisches Wörterbuch der Romanischen Sprachen*, Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1969. (Citato a p. 424.)
- DOSTOËVSKI, FIODOR, *Los demonios*, trad. par JUAN LÓPEZ-MORILLAS, Madrid, Alianza Editorial, 2011. (Citato a p. 417.)
- DUBOIS, JEAN et RENÉ LAGANE, *Dictionnaire de la langue française classique*, Paris, Librairie Belin, 1960. (Citato a p. 406.)
- DUBOIS, LOUIS, *L'erreur en droit international public*, in «Annuaire français de droit international», ix (1963), pp. 191-227. (Citato a p. 415.)

- DUCHESNE, ALAIN et THIERRY LEGUAY, *Dictionnaire des sens cachés : La surprise*, Paris, Larousse, 1999. (Citato a p. 407.)
- ESCARPIT, ROBERT, 'Creative Treason' as a Key to Literature, in *Sociology of Literature and Drama : Selected Readings*, sous la dir. d'ELIZABETH BURNS et TOM BURNS, Harmondsworth, Penguin, 1973, pp. 359-367. (Citato a p. 412.)
- *Sociologie de la littérature*, Paris, PUF, 1958. (Citato a p. 412.)
- FROELIGER, NICOLAS, *Les mécanismes de la confiance en traduction – Aspects relationnels*, in «The Journal of Specialised Translation», II (2004), pp. 50-62. (Citato alle pp. 415, 423.)
- FULLER, MARGARET, *Des femmes en Amérique*, trad. par FRANÇOIS SPECQ, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2011. (Citato a p. 416.)
- *The Great Lawsuit : Man versus Men, Woman versus Women*, in *The Norton Anthology of American Literature*, vol. B : 1820-1865, sous la dir. de NINA BAYM et ROBERT S. LEVINE, New York-London, W. W. Norton & Co., 2012, pp. 743-777. (Citato a p. 416.)
- GHESTIN, JACQUES, *La notion d'erreur dans le droit positif actuel*, Paris, L.G.D.J., 2013. (Citato a p. 415.)
- GILE, DANIEL, *La traduction : La comprendre, l'apprendre*, Paris, PUF, 2004. (Citato a p. 420.)
- *Les fautes de traduction : Une analyse pédagogique*, in «Meta», xxxvii/2 (1992), pp. 251-262. (Citato a p. 420.)
- GODEFROY, FRÉDÉRIC, *Lexique de l'ancien français*, Paris-Leipzig, Welter, 1901. (Citato a p. 406.)
- GOUADEC, DANIEL, *Comprendre, évaluer, prévenir : Pratique, enseignement et recherche face à l'erreur et à la faute en traduction*, in «TTR : Traduction, terminologie, rédaction», II/2 (1989), pp. 35-54. (Citato alle pp. 405, 411, 413, 414, 423.)
- GRANDSAIGNES D'HAUTERIVE, ROBERT, *Dictionnaire d'ancien français : Moyen Âge et Renaissance*, Paris, Larousse, 1947. (Citato a p. 406.)
- GREIMAS, ALGIRDAS JULIEN et TERESA MARIA KEANE, *Dictionnaire du moyen français : La Renaissance*, Paris, Larousse, 1992. (Citato alle pp. 406, 407.)
- HANSEN, GYDE, *Translation 'errors'*, in *Handbook of Translation Studies*, sous la dir. d'YVES GAMBIER et LUC VAN DOORSLAER, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2010, t. I, pp. 385-388. (Citato a p. 414.)
- IMBS, PAUL et BERNARD QUEMADA (éd.), *Trésor de la langue française : Dictionnaire de la langue du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle (1789-1960)*, 16 t., Paris, Éditions du CNRS, 1971-1994. (Citato alle pp. 405, 407, 415.)
- LAROSE, ROBERT, *L'erreur en traduction : Par delà le bien et le mal*, in «TTR : Traduction, terminologie, rédaction», II/2 (1989), pp. 7-10. (Citato a p. 414.)
- LEFEVERE, ANDRÉ, *Mother Courage's Cucumbers : Text, System and Refraction in a Theory of Literature*, in *The Translation Studies Reader*, sous la dir. de LAWRENCE VENUTI, London-New York, Routledge, 2000, pp. 233-249. (Citato a p. 411.)
- LITTRÉ, ÉMILE, *Dictionnaire de la langue française*, 7 t., Paris, Gallimard-Hachette, 1958-1959. (Citato alle pp. 406, 407, 423.)

- MANCINI, MARCO, « *Appendix Probi* » : *Correzioni ortografiche o linguistiche ?*, in *L'« Appendix Probi » : Nuove ricerche*, sous la dir. de FRANCESCO LO MONACO et PIERA MOLINELLI, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 65-94. (Citato a p. 408.)
- MOUNIN, GEORGES, *Les belles infidèles : Étude sur la traduction*, Paris, Cahiers du Sud, 1955. (Citato a p. 423.)
- NORD, CHRISTIANE, *Translating as a Purposeful Activity : Functionalist Approaches Explained*, Manchester, St. Jerome Publishing, 1997. (Citato a p. 413.)
- RAJČIĆ, DRAGICA, *Poèmes choisis*, trad. par MARINA SKALOVA, in «Le Courrier» (20 mars 2017), p. 12. (Citato alle pp. 417, 418.)
- *Post Bellum*, Zurich, Edition 8, 2000. (Citato a p. 418.)
- REUTER, YVES, *Pour une autre pratique de l'erreur*, in «Pratiques», XLIV (1984), pp. 117-126. (Citato alle pp. 407, 419-421, 423.)
- REY, ALAN (éd.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2010. (Citato a p. 407.)
- ROBERT, PAUL, *Le Grand Robert de la langue française : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, 9 t., 2<sup>e</sup> édition entièrement revue et enrichie par Alain Rey, Paris, Le Robert, 1992. (Citato a p. 406.)
- RYAN, RICHARD, *Paratraduction : Les aléas du report*, in «Traduire», CCXXVIII (2013), pp. 49-61. (Citato a p. 415.)
- SAINTE JÉRÔME, *Epistula LVII : Ad Pammachium de optimo genere interpretandi*, in *Œuvres de Saint Jérôme*, sous la dir. de MARTIN LOUIS-AIMÉ, trad. par BENOÎT MATOUGUES, Paris, Auguste Desrez, 1838, pp. 131-140. (Citato alle pp. 409, 410.)
- SALMÓN, RICARDO MENÉNDEZ, *El Corrector*, Barcelona, Seix Barral, 2011. (Citato a p. 416.)
- SÉGUINOT, CANDACE, *Understanding Why Translators Make Mistakes*, in «TTR : Traduction, terminologie, rédaction», 11/2 (1989), pp. 73-81. (Citato a p. 422.)
- SKALOVA, MARINA, *Note de la traductrice*, inédit 2017. (Citato alle pp. 417, 418.)
- TAROLO, CLAUDIA, *Il correttore*, in «La nota del traduttore» (mai 2011), <http://www.lanotadeltraduttore.it/correttore.htm>. (Citato alle pp. 416, 417.)
- TAVERNA, LICIA, *Mallarmé en italien et la « reformulation » de l'erreur : Les processus, les textes, les langues, la culture*, in *Procédures en traduction : Pour une analyse différentielle de l'erreur*, sous la dir. de MICHÈLE LORGNET, Torino-Paris, L'Harmattan, 2006, pp. 95-117. (Citato a p. 411.)
- VILLA, CLAUDIA, *Introduzione*, in *L'« Appendix Probi » : Nuove ricerche*, sous la dir. de FRANCESCO LO MONACO et PIERA MOLINELLI, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. IX-XII. (Citato a p. 408.)

## PAROLE CHIAVE

Théorie de la traduction ; pratique de la traduction ; didactique de la traduction ; erreur ; approche constructiviste.

## NOTIZIE DELL'AUTORE

Giuseppe Sofò est enseignant-chercheur de Langue et traduction française à l'Université Ca' Foscari de Venise. Docteur avec label européen à Avignon Université e La Sapienza, il a enseigné auprès d'universités en Italie, en France et aux États-Unis. Ses travaux de recherche portent sur la traduction et la réécriture, et il a été boursier de l'Université Franco-Italienne et du DAAD en Allemagne. Il a publié une œuvre consacrée à réécriture et traduction, *I sensi del testo : Scrittura, riscrittura e traduzione* (Novalogos, 2018), et codirigé une œuvre collective sur la traduction, *Sulla traduzione : Itinerari fra lingue, letterature e culture* (Solfanelli, 2015) et un numéro de revue consacré au *Genre de la traduction* (« de genere » 5, 2019).

[giuseppe.sofò@unive.it](mailto:giuseppe.sofò@unive.it)

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

GIUSEPPE SOFO, Errore creatore. *La notion d'erreur dans la théorie, la pratique et la didactique de la traduction*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XII (2019), pp. 405–428.

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.

## DALL'ERUDIZIONE AL GUSTO: CESAROTTI PROFESSORE E LA TRADUZIONE DAL GRECO

MADDALENA LA ROSA – *Università Statale di Milano*

Quando nel 1768 viene nominato alla cattedra di lingua greca ed ebraica presso l'Università di Padova, Melchiorre Cesarotti è ormai considerato uno dei più autorevoli rappresentanti in Italia del partito modernista nella *querelle des anciens et des modernes*, grazie alla fortuna della prima edizione delle *Poesie di Ossian* del 1763. Da quel momento il suo anticlassicismo si converte in una battaglia contro gli eccessi dell'erudizione accademica e porta a un innovativo programma scolastico, basato sui contemporanei modelli illuministi (primo fra tutti, le *Observations sur l'art de traduire* di d'Alembert) e rivolto soprattutto a una nuova categoria di pubblico trasversale, gli «uomini di gusto». L'articolo si propone di delimitare i termini del riformismo cesarottiano nell'insegnamento universitario della lingua e letteratura greca, percorrendo le dichiarazioni teoriche contenute nel primo e sesto tomo dell'edizione di Demostene (1774-1778) e nel *Ragionamento preliminare al Corso ragionato di letteratura greca* (1781), nonché in testi collaterali come la *Lettera ai signori Riformatori dello Studio di Padova* (1774) e il *Piano ragionato di traduzioni dal greco* (di datazione incerta): tramite l'analisi di questi testi il contributo ambisce ad approfondire la conoscenza di una figura di primo rilievo nel Settecento italiano tanto nella sua opera di mediazione culturale quanto nella storia degli studi classici.

When in 1768 M. Cesarotti was appointed as Professor of Greek and Hebrew at the University of Padua, he was considered one of the most eminent Italian representatives of the modernist party in the *querelle des anciens et des modernes*, thanks to the great reception of his translation of the *Ossian's Poems* in 1763. Throughout his academic career, his anticlassicism turned into a vigorous polemic against the erudites, as he created a new educational program based on the Enlightenment's translation theories (such as d'Alembert's *Observations sur l'art de traduire*) and specifically addressed to a new type of audience called «uomini di gusto». This essay aims to illustrate Cesarotti's reformism on academic teaching of Ancient Greek language and literature by considering the theoretical statements included in his Demosthenes's edition (1774-1778), in the *Corso ragionato di letteratura greca's* introduction (1781), in the *Lettera ai signori Riformatori dello Studio di Padova* (1774) and in the *Piano ragionato di traduzioni dal greco* (date uncertain). The textual analysis may help to depict Cesarotti's leading role both in the cultural mediation and in the history of classical studies in Italy in the XVIII<sup>th</sup> Century.

Se si escludono le versioni giovanili – poi rinnegate – del *Prometeo legato* di Eschilo<sup>1</sup> e di sette *Odi* di Pindaro, lavori eseguiti a Padova su invito e sotto la guida del conte “omerolatra” Paolo Brazzolo Milizia,<sup>2</sup> l'attività come grecista di Melchiorre Cesarotti si sviluppa tutta alla luce della svolta modernista rappresentata in particolare dall'esperienza dell'*Ossian*, la cui prima acclamata edizione è del 1763.<sup>3</sup> Il processo di abiura del pro-

<sup>1</sup> ESCHILO, *Prometeo legato tragedia di Eschilo trasportata in versi italiani*, Padova, Conzatti, 1754.

<sup>2</sup> Tirocinio così descritto dall'allievo di Cesarotti Giuseppe Barbieri nelle *Memorie* del maestro: «Viveva in que' giorni a Padova il famoso Paolo Brazzolo, uomo di ricche fortune, di non comuni talenti, d'ingegno strano e bizzarro quant'altri mai. Teneva egli come splendido cavaliere uno scelto crocchio di uomini eruditi e soprattutto grecanti [...]. Tra questi usava il nostro giovine retore, non saprei dire se per politica o per capriccio; e allora fu che per dare un pegno della sua osservanza al greco simposiarca imprese a tradurre il Prometeo di Eschilo, e pubblicato colle stampe al di lui nome lo intitolò. Questo infelice sperimento può sostenere il coraggio di que' giovani valorosi, ai quali non riescono bene le prime prove» (cfr. MELCHIORRE CESAROTTI, *Dell'epistolario di Melchiorre Cesarotti. Tomo VI*, in *Opere*, Pisa, Niccolò Capurro, 1813, vol. XL, pp. LII-LIII). La definizione di “omerolatra” deriva dal titolo dell'epigramma latino *In omerolatras qui Homerum omniscium praedicant*, composto da Cesarotti contro i classicisti più pedanti (cfr. MELCHIORRE CESAROTTI, *Versioni, poesie latine e iscrizioni di Melchiorre Cesarotti*, in *Opere*, Firenze, Molini-Landi, 1810, vol. XXXIII, pp. 288-289).

<sup>3</sup> *Poesie di Ossian figlio di Fingal, antico poeta celtico, ultimamente scoperte, e tradotte in prosa Inglese da Jacopo*

prio esordio classicista è avviato da Cesarotti a partire dal trasferimento nella più aperta e cosmopolita Venezia dal 1760 come precettore di famiglia presso Girolamo Grimani,<sup>4</sup> al quale è dedicata la traduzione delle due tragedie di Voltaire *Il Cesare* e *Il Maometto*, pubblicata proprio a Venezia nel 1762: in chiusura al volume sono inserite due fondamentali prose, di cui in particolare il *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*<sup>5</sup> rappresenta il primo risultato delle letture filosofiche e illuministe di Cesarotti (da Bacon a Hume, da Dubos a Voltaire), grazie alle quali l'autore da un lato ambisce a costruire una teoria poetica universale e libera da preconcetti, dall'altro delinea le prime argomentazioni di critica omerica, poi definitivamente compiuta – con toni assai polemici – nelle *Osservazioni* alla prima edizione dell'*Ossian*.<sup>6</sup>

Risulta dunque quasi un paradosso la nomina di Cesarotti, all'apice della sua fama modernista, come titolare della cattedra di lingua greca ed ebraica presso l'Università di Padova nel 1768, alla morte del predecessore Michelangelo Carmeli, traduttore delle *Tragedie* di Euripide<sup>7</sup> secondo i principi di fedeltà difesi dai maggiori esponenti del classicismo veneto (come, a Padova, Domenico Lazzarini e il circolo dello stesso Brazolo Milizia, maestro di Cesarotti fino allo scontro proprio sull'*Ossian*, o la scuola veronese di Scipione Maffei, Girolamo Pompei, Giuseppe Torelli, fino a Pindemonte).<sup>8</sup> L'incarico non manca di suscitare perplessità nello stesso Cesarotti, che confidandosi in un'epistola al professore olandese van Goens lo definisce un «onorifico impaccio» alla preparazione di una seconda edizione dell'*Ossian* (in effetti pubblicata solo nel 1772):<sup>9</sup>

Voi dovete sapere ch'io sono stato eletto Professore di lingua Greca ed Ebraica nell'Università di Padova. Il Senato Veneto nell'onorarmi di questo impiego ha piuttosto condisceso a qualche felice speranza di me concepita di quello che abbia

*Macpherson, e da quella trasportate in verso Italiano dall'Ab. Melchior Cesarotti con varie Annotazioni de' due Traduttori*, 2 voll., Padova, Giuseppe Comino, 1763.

- 4 Per tali notizie biografiche, cfr. CLAUDIO CHIANCONE, *La scuola di Cesarotti e gli esordi del giovane Foscolo*, Pisa, ETS, 2012, pp. 37-39.
- 5 MELCHIORRE CESAROTTI, *Il Cesare e il Maometto tragedie del signor di Voltaire trasportate in versi italiani con alcuni ragionamenti del traduttore*, Venezia, Giambattista Pasquali, 1762, pp. 225-265.
- 6 Sullo scandalo dei grecisti conseguente le *Osservazioni* contenute nella prima edizione cesarottiana, cfr. STEPHEN N. CRISTEA, *Ossian v. Homer: An Eighteen-Century Controversy. Melchior Cesarotti and the Struggle for Literary Freedom*, in «Italian Studies», XIV (1969), pp. 93-III.
- 7 Pubblicate a Padova presso la Stamperia del Seminario tra il 1743 e il 1754, saranno oggetto di un giudizio decisamente negativo, benché elegantemente solo alluso, di Cesarotti: «Potrebbe abbisogname [di traduzioni nuove] Euripide, tragico più vario, più eloquente, più patetico, più filosofo ma insieme più difettoso di Sofocle, giacché la traduzione stampata in Padova è tale che il meglio che possa dirsene è il non supporla» (il giudizio è contenuto nel *Piano ragionato di traduzioni dal greco*: cfr. MELCHIORRE CESAROTTI, *Prose edite e inedite*, a cura di GUIDO MAZZONI, Bologna, Zanichelli, 1882, p. 29).
- 8 Sui caratteri del classicismo padovano, cfr. AUGUSTO MANCINI, *Spirito e caratteri dello studio del greco in Italia*, in *Italia e Grecia. Saggi su le due civiltà e i loro rapporti attraverso i secoli*, Firenze, Le Monnier, 1939, pp. 409-424, pp. 415-416 e DANTE NARDO, *Gli studi classici*, in *Storia della cultura veneta. Il Settecento*, a cura di GIROLAMO ARNALDI e MANLIO PASTORE STOCCHI, Vicenza, Neri Pozza, 1985, vol. V/1, pp. 227-256, pp. 235-239. Per notizie sulla scuola veronese, cfr. MICHELE MARI, *Girolamo Pompei traduttore di Plutarco*, in *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1994, pp. 113-133, p. 119.
- 9 *Poesie di Ossian antico poeta celtico trasportate dalla prosa inglese in verso italiano dall'Ab. Melchiorre Cesarotti*, 2 voll., Padova, Giuseppe Comino, 1772.

premiato un merito reale comprovato dall'esperienza, specialmente riguardo alla seconda delle due lingue. [...] Conviemmi dunque entrare in un caos d'erudizione più spinosa e intralciata che dilettevole, e quel ch'è peggio passar assai spesso per *ignes suppositos cineri doloso*. Io debbo soddisfar non solo gli eruditi di professione (impresa che basta a mio credere per annojar ogn'uomo di gusto) ma di più le fazioni dei Teologi, e dei Scritturisti.<sup>10</sup>

L'insofferenza nei confronti dell'erudizione accademica diventa programmatica dell'intera attività di Cesarotti come professore, a partire dalla prima opera a lui commissionata: la traduzione delle orazioni di Demostene, pubblicata in sei volumi tra il 1774 e il 1778.<sup>11</sup> Tale edizione, efficacemente definita da Lo Monaco il «cavallo di Troia dell'anticlassicismo accademico» di Cesarotti,<sup>12</sup> è sorretta da significative prese di posizione ideologiche, espresse in due discorsi – intitolati *Il traduttore a chi legge* – inclusi nel primo e nel sesto volume dell'opera (e presumibilmente redatti, quindi, a distanza di quattro anni).<sup>13</sup>

Nella prima di queste note, il traduttore sostiene di aver lavorato perseguendo il du-

<sup>10</sup> MELCHIORRE CESAROTTI, *Dell'epistolario di Melchiorre Cesarotti. Tomo I*, in *Opere*, Firenze, Molini-Landi, 1811, vol. XXXV, pp. 105-106: per la corrispondenza tra i due uno studio fondamentale è SILVIA CONTARINI, *Cesarotti e van Goens: un carteggio europeo*, in *La Repubblica delle Lettere, il Settecento italiano e la scuola del secolo XXI. Atti del congresso internazionale (Udine, 8-10 aprile 2010)*, a cura di ANDREA BATTISTINI, CLAUDIO GRIGGIO e RENZO RABBONI, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2011, pp. 51-60, dove sono riportate diverse epistole inedite (per un ulteriore approfondimento, cfr. SILVIA CONTARINI, *Il fantasma dell'«Ossian»: in margine all'edizione del carteggio Cesarotti-van Goens*, in *I cantieri dell'Italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVIII congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014)*, a cura di GUIDO BALDASSARRI et al., Roma, Adi, 2016). Sull'imbarazzo di Cesarotti per la nomina accademica, cfr. MARCO CERRUTI, *Per un riesame dell'ellenismo italiano nel secondo Settecento: Melchior Cesarotti*, in *Da Dante al Novecento. Studi critici offerti dagli scolari a Giovanni Getto nel suo ventesimo anno di insegnamento universitario*, Milano, Mursia, 1970, pp. 369-385, pp. 377-379.

<sup>11</sup> *Opere di Demostene trasportate dalla greca nella favella italiana e con varie annotazioni ed osservazioni illustrate dall'ab. Melchior Cesarotti pubblico professore di lingua greca nell'Università di Padova e socio della Reale Accademia di Mantova*, 6 voll., Padova, Penada, 1774-1778. La noia nutrita nei confronti di quest'incarico è testimoniata da un'epistola a van Goens – senza data, ma sicuramente successiva al 1776 – riportata da Contarini: «I Curatori della nostra Università che non rassomigliano gran fatto a voi, m'hanno obbligato ad intraprender la traduzione di tutte le opere di Demostene, di cui finora sono usciti tre Tomi, che alla prima occasione opportuna mi farò il piacere di trasmettervi. Un uomo nulla meno che infatuato del Grecismo costretto a consumar la sua vita sopra gli Autori Greci non può a meno di non mandar spesso al diavolo l'anima di Cadmo. Guai a me se il pubblico avesse tanta noia nel legger la mia traduzione, quant'io ne ho nello scriverla. Fortunatamente la ridicola Idolatria dei letterati di professione per tutto ciò ch'è Greco, fa che la mia opera ha un gran concorso d'associati che mi compensano in qualche parte della fatica; ed io secondo il rito de' buoni Ecclesiastici, profitto dell'altrui superstizioni» (CONTARINI, *Cesarotti e van Goens: un carteggio europeo*, cit., p. 60).

<sup>12</sup> FRANCESCO LO MONACO, *Il Demostene di Cesarotti*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*. Atti del convegno Gargnano del Garda (4-6 ottobre 2001), a cura di GENNARO BARBARISI e GIULIO CARNAZZI, 2 voll., Milano, Cisalpino, 2002, vol. 1, pp. 205-220, p. 205.

<sup>13</sup> L'edizione demostenica sarà inclusa nell'*opera omnia* fiorentina: per il primo e sesto tomo, cfr. MELCHIORRE CESAROTTI, *Le Opere di Demostene tradotte ed illustrate. Tomo I*, in *Opere*, Firenze, Molini-Landi, 1807, vol. XXIII e MELCHIORRE CESAROTTI, *Le Opere di Demostene tradotte ed illustrate. Tomo VI*, in *Opere*, Firenze, Molini-Landi, 1807, vol. XXVIII.

plice scopo di far «conoscere e gustare» Demostene in Italia,<sup>14</sup> e avendo perciò corredato le versioni di

rischiaramenti necessarj non solo ad istruire, ma insieme ad interessar i Lettori, avendo sempre mira di soddisfare principalmente al bisogno della gioventù che si esercita nelle buone lettere, e a quelle persone di mondo che fornite d'intendimento e di gusto non sono però abbastanza addimesticate coll'erudizion degli antichi.<sup>15</sup>

Cesarotti intende così proporre un nuovo ruolo del grecista, il cui lavoro dev'essere subordinato e funzionale alle esigenze del lettore e non può più limitarsi, al contrario, a una narcisistica esibizione erudita, valida solo a incrementare un dialogo sterile con gli altri accademici. Contestualmente, viene presupposto un altrettanto innovativo profilo di pubblico, rappresentato sì – come si dice più avanti – dagli «studiosi», ossia coloro che «per dovere o per genio sono determinati a far un attento ragionato esame dell'Arringhe»<sup>16</sup> (definizione già piuttosto inclusiva, che ingloba anche coloro che affrontano gli studi classici spontaneamente e per cultura personale), ma anche – illuministicamente – da tutti gli «uomini di gusto», categoria usata anche nell'epistola al van Goens proprio in opposizione agli «eruditi», e che sarà maggiormente approfondita nell'ultimo tomo dell'edizione demostenica.

Per comprendere a pieno l'origine e il valore di tale definizione, è necessario risalire al primo testo cesarottiano in cui questa è attestata, ovvero il *Ragionamento sopra il dilletto della tragedia*, prosa giovanile contenuta nel volume di traduzioni da Voltaire del 1762:<sup>17</sup> in questo, considerato il primo testo di estetica di Cesarotti e, secondo Bigi, «un ingegnoso compromesso tra razionalismo e sensismo»,<sup>18</sup> l'autore dichiara che «oltre gli spiriti illuminati, [...] v'è un'altra specie di popolo, composto di persone mezzane, nè dotte, nè ignoranti, fornite d'un gusto naturale, e d'un buon senso non prevenuto da' precetti, nè schiavo della consuetudine»<sup>19</sup> e subito dopo indica il modello di questa distinzione in Jean-Baptiste Dubos, il quale in effetti nelle sue *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), volte a rivendicare la soggettività dell'esperienza estetica e il ruolo del sentimento come motore creativo, parla esplicitamente di «personnes de goût»,<sup>20</sup> specificando più avanti che «le mot de Public ne renferme icy que les personnes qui ont acquis des lumieres, soit par la lecture soit par le commerce du monde. Elles sont les seules qui puissent marquer le rang des poëmes et des tableaux».<sup>21</sup>

14 CESAROTTI, *Le Opere di Demostene tradotte ed illustrate. Tomo I*, cit., p. II.

15 *Ivi*, p. VIII.

16 *Ivi*, pp. X-XI.

17 CESAROTTI, *Il Cesare e il Maometto tragedie del signor di Voltaire trasportate in versi italiani con alcuni ragionamenti del traduttore*, cit., pp. 187-224.

18 EMILIO BIGI, *Le idee estetiche del Cesarotti*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXVI (1959), pp. 341-366, p. 345.

19 CESAROTTI, *Il Cesare e il Maometto tragedie del signor di Voltaire trasportate in versi italiani con alcuni ragionamenti del traduttore*, cit., p. 224.

20 JEAN-BAPTISTE DUBOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. Ut pictura poesis. Hor. De Art. Premier partie*, Paris, Jean Mariette, 1719, p. 203.

21 JEAN-BAPTISTE DUBOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. Ut pictura poesis. Hor. De Art. Seconde partie*, Paris, Jean Mariette, 1719, p. 316.

Tornando all'edizione demostenica, le prose teoriche contenute nell'ultimo tomo sono caratterizzate da toni più decisi e critici: Cesarotti, che finora aveva proceduto a tradurre integralmente le dieci *Filippiche* (e la *Lettera di Filippo*), le orazioni pubbliche, l'orazione di Eschine *Contro Ctesifonte*, la risposta di Demostene *Per la corona*, le orazioni politiche e quelle giuridiche, prima di intraprendere l'ultima parte del suo lavoro si rende conto che «le aringhe private, forse sufficienti alla fama d'un dicitor subalterno, sono sproporzionate di troppo alla riputazione di Demostene».<sup>22</sup> Convinto dell'evidente inferiorità di questi discorsi, il traduttore assume ancora una volta il punto di vista del lettore:

Temei che il continuar il mio lavoro sino al fine collo stesso metodo fosse un procacciare alla maggior parte dei miei lettori piuttosto un tedio che un utile trattenimento; nè seppi credere che gli uomini di gusto, avvezzi a tante produzioni eccellenti di cui abbonda il presente secolo, potessero appagarsi degli scarti dell'antichità.<sup>23</sup>

Lo scrupolo didattico si unisce, in questo passo, a una delle più diffuse istanze moderniste: la letteratura classica non è *ipso facto* superiore o più degna di lettura e studio, ma va giudicata con imparzialità in confronto alle produzioni moderne, che spesso risultano superiori sia stilisticamente sia in termini di esemplarità (cioè di profitto morale-educativo). Per meglio accreditare la propria posizione e la conseguente proposta, Cesarotti decide prudentemente di appellarsi all'autorità di d'Alembert, il quale aveva auspicato il metodo alternativo della traduzione selettiva dei classici: l'implicito testo di riferimento è uno dei capisaldi della teoria traduttologica settecentesca, ovvero le *Observations sur l'art de traduire en général, et sur cet essai de traduction en particulier*, premessa teorica ai *Morceaux choisis* – appunto – *de Tacite*, riportati nel terzo tomo a partire dalla seconda edizione dei *Mélanges de littérature, d'histoire et de philosophie* del 1759.<sup>24</sup> Preliminarmente convocato (nel primo tomo) come difensore della libertà del traduttore di abbellire l'originale,<sup>25</sup> d'Alembert è qui scelto come modello da emulare in quanto propu-

22 CESAROTTI, *Le Opere di Demostene tradotte ed illustrate. Tomo VI*, cit., p. II.

23 *Ivi*, pp. II-III.

24 Per l'importanza delle idee di d'Alembert nel Settecento italiano e nell'opera cesarottiana, cfr. AUGUSTA BRETTONI, *Idee settecentesche sulla traduzione: Cesarotti, i francesi e altri*, in *A gara con l'autore. Aspetti della traduzione nel Settecento*, a cura di ARNALDO BRUNI e ROBERTA TURCHI, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 17-51, pp. 28-30.

25 «Ma innanzi di passare ad altro soggetto mi sia permesso d'allegar qui un passo dell'ammirabile Signor d'Alembert intorno al modo di tradurre, che cade perfettamente in acconcio. "Il primo giogo, dic'egli, che i traduttori si lasciano imporre semplicemente, o per dir meglio s'impongono da loro stessi, si è quello d'obbligarsi ad esser i copisti piuttosto che gli emuli degli Autori ch'essi traducono. Superstiziosamente attaccati al loro originale si crederebbero colpevoli di sacrilegio se osassero abbellirlo anche ne' luoghi i più deboli: essi non si permettono altra libertà che quella d'esserli inferiori, e ci riescono senza pena". Se io ci sono riuscito, sarò più infelice degli altri, perchè non potrò nemmeno consolarmi col dire d'averlo voluto» (cfr. CESAROTTI, *Le Opere di Demostene tradotte ed illustrate. Tomo I*, cit., pp. V-VI). Per il passo originale, da cui Cesarotti riprende il «modello del traduttore competitivo» (cfr. GRAZIA MELLI, «Gareggiare con il mio originale». Il «personaggio» del traduttore nel pensiero di Melchiorre Cesarotti, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*. Atti del convegno Gargnano del Garda (4-6 ottobre 2001), a cura di GENARO BARBARISI e GIULIO CARNAZZI, 2 voll., Milano, Cisalpino, 2002, vol. I, pp. 369-389, pp. 373-74).

gnatore di un metodo che ben si presta all'istanza cesarottiana di perseguire innanzitutto la soddisfazione e il vantaggio del lettore:

Il Sig. d'Alembert, nome in letteratura e in filosofia ugualmente autorevolissimo, approvò e praticò questo metodo, e condannò altamente l'altro più comune di tradurre gli autori antichi da capo a fondo; che le classi dei lettori son tre, gli eruditi, gli uomini di gusto, e i curiosi; che agli ultimi un'opera parrà sempre tanto migliore quanto è più breve; i secondi che cercano il bello senza prevenzione debbono esser grati a chi si prende la cura di presentar ad essi l'oro di Demostene senza la scoria; che quanto ai primi ed i più autorevoli degli altri, se tutti fra loro non approvano questo nuovo piano, niuno però non ha dritto di querelarsene, non facendosi loro o torto, o discapito d'alcuna sorta, sendochè chi può gustar pienamente il testo non ha verun mestiere di traduzioni.<sup>26</sup>

Cesarotti tacitamente subentra a d'Alembert e giustifica la proposta antologica del francese declinandone la convenienza in relazione a tre possibili categorie di lettori: al di là dell'aggiunta dei «curiosi», plausibilmente quegli studiosi dilettaanti che – secondo il gusto enciclopedico settecentesco – desiderano affrontare un autore classico in una modalità agile ed efficace (come può essere una selezione di passi), i destinatari attesi sono ancora una volta gli «eruditi» e gli «uomini di gusto». Gli «eruditi» risultano i lettori più autorevoli, ma anche i più autonomi, dal momento che hanno le competenze necessarie per affrontare la lettura del testo originale o, al più, la *versio ad litteram* latina, per Demostene offerta dall'edizione di Hieronymus Wolf;<sup>27</sup> più proficuo quindi adattare la traduzione agli «uomini di gusto», liberi dal pregiudizio classicista e dediti alla lettura degli antichi per una personale ricerca di appagamento estetico.

Il programma di riduzione del carico scolastico è promosso, con toni differenti, in altri due testi contemporanei all'edizione demostenica. Il primo, preparato nel 1774 (benché la sua pubblicazione risalga solo all'*opera omnia*),<sup>28</sup> è la *Lettera ai signori Riformatori dello Studio di Padova* che, composta come dedica dell'edizione di Demostene, per i suoi toni irriverenti e provocatori viene censurata dai Riformatori.<sup>29</sup>

In essa Cesarotti vuole mettere in discussione la praticabilità dello studio delle lingue classiche, la cui attuale prassi di insegnamento non esita a definire «una vana pompa,

cfr. JEAN-BAPTISTE LE ROND D'ALEMBERT, *Morceaux choisis de Tacite traduits en françois avec le latin à côté. Avec des Notes en forme d'éclaircissements sur cette Traduction & des Observations sur l'Art de traduire. A l'usage de ceux qui étudient dans les Universités & les Collèges*, Lyon, Jean-Marie Bruyset, 1763, p. 17. Per la finalità polemica sottesa alla citazione di d'Alembert, cfr. LO MONACO, *Il Demostene di Cesarotti*, cit., p. 206.

<sup>26</sup> CESAROTTI, *Le Opere di Demostene tradotte ed illustrate. Tomo VI*, cit., pp. V-VI.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. VI.

<sup>28</sup> Secondo la cronologia anticipata di Chiancone (cfr. CHIANCONE, *La scuola di Cesarotti e gli esordi del giovane Foscolo*, cit., p. 66), che corregge l'indicazione dell'anno 1775 contenuta nelle *Opere* (cfr. CESAROTTI, *Le Opere di Demostene tradotte ed illustrate. Tomo VI*, cit., pp. 395-406).

<sup>29</sup> Cfr. LO MONACO, *Il Demostene di Cesarotti*, cit., pp. 207-208 (il critico riconduce i motivi della censura in particolare al ridimensionamento del primato dei Greci, ribadito più volte da Cesarotti nella *Lettera*) e CHIANCONE, *La scuola di Cesarotti e gli esordi del giovane Foscolo*, cit., p. 65.

un gergo degli eruditi, un aggregato di termini, sterile peso della memoria»: <sup>30</sup> secondo una concezione quasi misterica e graviniana dell'antichità, le lingue morte – se debitamente apprese – divengono «strumenti indispensabili di arcane dottrine, [...] chiavi disserratrici dei tesori del Bello archetipo, e del Vero primitivo e fecondo»; <sup>31</sup> e tuttavia

siccome queste chiavi istesse per ben maneggiarsi ricercano e tempo ed industria, ed il corso della istituzione letteraria è troppo più angusto di quel ch'esigano i molteplici bisogni dell'umano spirito, è chiaro che quanto ci occupiamo nell'esercizio dello studio istrumentale, tanto si dilaziona e diminuisce l'acquisto delle principali conoscenze; che perciò l'applicazione alle lingue morte non è che un penoso tributo pagato ad una pesante necessità. <sup>32</sup>

Una conclusione così perentoria diviene premessa a un nuovo paradigma educativo, la cui costruzione può procedere – cartesianamente – solo a seguito dello scardinamento della *communis opinio* relativa alla formazione classicista, e in particolare dell'assunto per cui «queste conoscenze, qualunque siansi, non possano per altro mezzo acquistarsi che per quello di uno studio profondo, laborioso, e metodico delle medesime lingue»: <sup>33</sup> se l'oggetto dell'insegnamento diventa il valore etico-estetico dei classici, le competenze linguistiche non sono più una prerogativa necessaria, e anzi l'ostinazione negli studi grammaticali può solo compromettere l'apprendimento dei contenuti essenziali.

Un così urgente cambio di paradigma dovrebbe essere il fine della missione sociale degli uomini di cultura; in particolare l'auspicio è che

una società di Filosofi e d'uomini forniti di conoscenze e di gusto prendesse ad esaminar di proposito le opere più celebri dei dotti dell'antichità, e [...] mettessero con precisione dinnanzi agli occhi del pubblico tanto le appurate verità e gli utili e fecondi principj [...] quanto gli errori [...]. Nè sarebbe meno a desiderarsi che gli uomini d'un gusto non tradizionale e fattizio, ma dettato dalla filosofia delle lettere, esaminando gli antichi esemplari [...] facessero acconciamente distinguere [...] le bellezze di tutte l'età che appartengono in proprio al carattere originale dei grandi scrittori da ciò che dipende da luoghi e tempi, [...] onde apparisca in che e come e sino a quanto i giovani che sentono la vera vocazione dell'arte possano giovare dell'esempio degli antichi maestri senza perdere nè la libertà, nè la fisionomia caratteristica e individuale del loro spirito. <sup>34</sup>

<sup>30</sup> Cfr. CESAROTTI, *Le Opere di Demostene tradotte ed illustrate. Tomo VI*, cit., p. 396. La tendenza al sovraccarico della memoria degli studenti era già stata denunciata da d'Alembert: «On se borne dans le cours des études à mettre entre les mains des enfans un petit nombre d'Auteurs, et même à ne leur en montrer pour l'ordinaire qu'une assez petite partie qu'on leur fait expliquer et apprendre: on charge indifféremment leur mémoire de ce que cette partie contient de bon, de médiocre, et même de mauvais» (cfr. LE ROND D'ALEMBERT, *Morceaux choisis de Tacite traduits en françois avec le latin à côté*, cit., p. 23). Anche l'esperienza biografica può aver contribuito a simili dichiarazioni di Cesarotti, dal momento che – prima che professore all'Università – era stato studente del Seminario patavino, un'eccezione in Italia proprio per la precocità e il rigore dell'insegnamento del greco fin dai primi anni della carriera scolastica (cfr. NARDO, *Gli studi classici*, cit., pp. 241-243; GIOVANNI BENEDETTO, *Cesarotti e gli oratori attici*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*. Atti del convegno Gargnano del Garda (4-6 ottobre 2001), a cura di GENNARO BARBARISI e GIULIO CARNAZZI, 2 voll., Milano, Cisalpino, 2002, vol. I, pp. 183-204, p. 193).

<sup>31</sup> CESAROTTI, *Le Opere di Demostene tradotte ed illustrate. Tomo VI*, cit., p. 396.

<sup>32</sup> *Ivi*, pp. 396-397.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 397.

<sup>34</sup> *Ivi*, pp. 397-398.

L'invito è quindi all'allestimento di uno strumento educativo che raccolga la *summa* del pensiero antico, ricavata da una doppia operazione di vaglio dei testi classici: la prima finalizzata a una loro presentazione imparziale, immune da atteggiamenti idolatri o, all'opposto, pregiudizialmente censori; la seconda consistente in una lettura preliminare che li depuri da ogni elemento legato alla contingenza storica, biografica, geografica dell'opera (secondo l'assunto – negli anni successivi applicato soprattutto a Omero – per cui i difetti di un'opera coincidono con i difetti del suo secolo) e viceversa ne esalti gli elementi universali, perché siano di ispirazione ai giovani che sentono un'autentica vocazione artistica. Ulteriore elemento di interesse nel quadro di tale operazione è la prospettiva di un concorso tra «uomini di gusto» che, finora evocati sempre come destinatari, qui svolgerebbero un ruolo più attivo di autori e mediatori culturali: una società illuminata in cui la doppia competenza dell'intendimento (qui «conoscenze» e poi «filosofia») e del «gusto» è prerogativa essenziale del docente quanto del discente, dell'autore quanto del lettore, dell'artista quanto del critico, come tematizzato nel successivo *Saggio sopra la filosofia del gusto* (1785).<sup>35</sup>

Una più distesa esposizione del progetto educativo di Cesarotti è contenuta nel *Piano ragionato di traduzioni dal greco*,<sup>36</sup> la cui ipotesi di datazione è incerta e oscilla tra il 1768 (a ridosso, cioè, della nomina all'Università) e il 1778 (conclusa l'edizione di Demostene).<sup>37</sup> La specificazione «ragionato», che comparirà anche nel titolo della prima edizione del *Corso ragionato di letteratura greca*,<sup>38</sup> è di eredità illuminista e, in particolare, sembra derivare ancora dalle *Observations* di d'Alembert, là dove l'autore, dopo aver

35 Composto in occasione di un omaggio a Cesarotti presso l'Accademia dell'Arcadia, il *Saggio* è pubblicato prima in *Festa pastorale celebrata dagli Arcadi nel fausto giorno, in cui nelle sale del Serbatoio di Roma fu collocata e dipinta l'effigie dell'inclito Meronte, abate Melchior Cesarotti*, Roma, Vescovi e Neri, 1785, pp. 13-38; poi in appendice alla seconda edizione del *Saggio sopra la lingua italiana* (cfr. MELCHIORRE CESAROTTI, *Saggio sopra la lingua italiana. Seconda edizione, accresciuta di un ragionamento dell'autore spedito all'Arcadia sopra la Filosofia del Gusto*, Vicenza, Stamperia Turra, 1788, pp. 175-194); infine, nel primo volume delle *Opere* (cfr. MELCHIORRE CESAROTTI, *Saggi sulla filosofia delle lingue e del gusto*, in *Opere*, Pisa, Tipografia della Società Letteraria, 1800, vol. I, pp. 303-328). La *filosofia del gusto* è qui definita «il genio che presiede alle arti del bello» e che «dirige ugualmente il conoscitore che giudica, e l'inspirato che detta» (cfr. *ivi*, p. 309): il *Saggio* si rivolge nello specifico ai critici dell'Arcadia, categoria caratterizzata proprio da una corrispondenza di sensibilità con l'artista giudicato (cfr. *ivi*, p. 312: «non ad altri adunque concede la nostra filosofia il diritto di voto nel tribunal letterario fuorché a coloro che partecipano delle qualità degli autori stessi»).

36 Cfr. CESAROTTI, *Prose edite e inedite*, cit., pp. 3-36.

37 MIRCO ZAGO, *L'insegnamento universitario di Cesarotti*, in «Padova e il suo territorio», cxxxv (2008), pp. 13-16, p. 16, n. II: il 1768 è l'anno suggerito dal Mazzoni, che pubblica il *Piano* dopo la morte di Cesarotti; il 1778 è ipotesi di Bigi (cfr. *Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo Settecento*, in *Dal Muratori al Cesarotti*, a cura di EMILIO BIGI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, vol. IV, p. 287). Chiancone, infine, lo colloca nel 1771 (cfr. CHIANCONE, *La scuola di Cesarotti e gli esordi del giovane Foscolo*, cit., pp. 64-65). Zago considera il *Piano* «un vero trattato di estetica» (ZAGO, *L'insegnamento universitario di Cesarotti*, cit., p. 14).

38 Cfr. MELCHIORRE CESAROTTI, *Corso ragionato di letteratura greca, ossia Scelta delle migliori produzioni de' greci autori trasportate nella favella italiana e accompagnate da osservazioni e ragionamenti critici. Parte prima: Eloquenza oratoria*, 2 voll., Padova, Penada, 1781-1784. Il *Corso* sarà incluso nell'*opera omnia* fiorentina con il titolo ridotto di *Corso di letteratura greca*: per le citazioni del *Ragionamento preliminare*, cfr. MELCHIORRE CESAROTTI, *Corso di letteratura greca. Tomo I*, in *Opere*, Firenze, Molini-Landi, 1806, vol. XX.

illustrato la proposta antologica, conclude dicendo che «un tel recueil, s'il étoit fait *avec choix*, pourroit n'être pas immense, et le tems ordinaire des études suffiroit pour se le rendre familier»,<sup>39</sup> auspicando quindi per la Francia ciò che Cesarotti intende fare in Italia con il *Corso*: in effetti, l'enciclopedista francese rimane l'unica *auctoritas* evocata nel *Piano* e, anche laddove non esplicitamente citato, risulta orientare le premesse teoriche del programma cesarottiano.

Il *Piano* si apre con la distinzione di due tipi di scrittori e di opere originali, che richiedono due differenti tipi di traduzione: da una parte le opere che hanno il loro merito nelle «cose», vale a dire nei contenuti, finalizzate a «persuader all'intelletto» ed «erudir la memoria», per le quali vanno predisposte traduzioni «accurate e sagaci», funzionali soprattutto alla comprensione del testo, che possono quindi essere eseguite da semplici traduttori di servizio; viceversa, vi sono opere che si distinguono nello «stile», che «parlano specialmente al cuore e alla fantasia, e pretendono di dilettere e di muovere», e che quindi necessitano di traduzioni «animose e di genio», in grado di restituire lo spirito piuttosto che la lettera, da affidare a traduttori artisticamente validi, i quali spesso proprio grazie alle loro versioni acquistano fama poetica degna di autori originali.<sup>40</sup> Per quanto riguarda lo specifico delle traduzioni dal greco, Cesarotti sostiene che la censura delle traduzioni libere sia un pregiudizio nato con l'Umanesimo e il Rinascimento, «quando l'Europa non aveva altri lumi se non quanti bastavano per riconoscersi barbara»<sup>41</sup> (a causa della perdita di riferimenti culturali nel Medioevo): tale atteggiamento rispettoso può essere adatto, come dimostrato, «per le traduzioni di quegli autori da cui non si cerca se non dottrine o notizie», ma viceversa per gli «scrittori di spirito» queste traduzioni non possono che risultare «per soverchia fedeltà infedelissime».<sup>42</sup>

Una distinzione di questo tipo è premessa fondamentale per la giustificazione del progetto editoriale e pedagogico di Cesarotti, a delineare il quale si vede necessaria la suc-

39 LE ROND D'ALEMBERT, *Morceaux choisis de Tacite traduits en françois avec le latin à côté*, cit., p. 24 (corsivo mio).

40 Cfr. CESAROTTI, *Prose edite e inedite*, cit., p. 6. Il passo di d'Alembert ripreso, e in alcuni punti essenzialmente tradotto da Cesarotti, è il seguente: «Le caractere des Ecrivains est ou dans la pensée, ou dans le style, ou dans l'un et dans l'autre. Les Ecrivains dont le caractere est dans la pensée, sont ceux qui perdent le moins en passant dans une Langue étrangere. [...] Les Ecrivains qui joignent la finesse des idées à celle du style, offrent plus de ressources au Traducteur, que ceux dont l'agrément est dans le style seul. Dans le premier cas, il peut se flatter de faire passer dans la copie le caractere de la pensée, et par conséquent au moins la moitié de l'esprit de l'Auteur; dans le second cas, s'il ne rend pas la diction, il ne rend rien» (cfr. LE ROND D'ALEMBERT, *Morceaux choisis de Tacite traduits en françois avec le latin à côté*, cit., pp. 11-12). Il modello francese è citato poco dopo, nella conclusione per cui «gli eccellenti traduttori di quella spezie [la seconda, cioè i traduttori «di genio»] debbono esser posti immediatamente dopo i pochi genii di prima sfera e inanzi alla folla degli altri» (cfr. CESAROTTI, *Prose edite e inedite*, cit., p. 7), ripresa da LE ROND D'ALEMBERT, *Morceaux choisis de Tacite traduits en françois avec le latin à côté*, cit., p. 16.

41 CESAROTTI, *Prose edite e inedite*, cit., p. 7.

42 *Ivi*, pp. 9-10. Il concetto di «fedeltà infedele» (riferito in particolare alle versioni in prosa delle opere poetiche) è ripreso dalle teorie traduttologiche di Jacques Delille (citato tra i modelli di riferimento nel *Ragionamento preliminare* alla successiva edizione Penada dell'*Iliade*: cfr. *L'Iliade d'Omero recata poeticamente in verso sciolto italiano dall'ab. Melchior Cesarotti insieme col volgarizzamento letterale del testo in prosa ampiamente illustrato da una scelta delle Osservazioni originali de' più celebri Critici antichi e moderni, e da quelle del Traduttore*, 10 voll., Padova, Penada, 1786-1794): sull'argomento, cfr. BRETTONI, *Idee settecentesche sulla traduzione: Cesarotti, i francesi e altri*, cit., pp. 32-35.

cessiva – spietata – rassegna della letteratura greca, valutata rispetto all'opportunità o meno di una sua traduzione.<sup>43</sup> Nello stabilire tale criterio di opportunità, Cesarotti conferma un programmatico riguardo nei confronti del lettore, al cui profitto il *Corso* dovrà essere orientato: è perciò dal punto di vista della ricezione che i classici della letteratura greca sono ordinati ed elencati per ricevere un tassativo giudizio di utilità o inutilità.

Nella seconda categoria rientrano immediatamente quegli autori che – secondo i criteri appena esposti – si sono distinti per le «cose»: ad oggi, sostiene Cesarotti, lavorare a una traduzione di queste opere è un'operazione del tutto sterile in quanto, oltre ad essere già state tradotte (e, si è visto, per questo tipo di opere è sufficiente una traduzione letterale di servizio), «la scienza di quella nazione propriamente detta non è più [...] di verun uso, e l'erudizione sparsa qua e là nelle loro opere si trova raccolta e in cento forme ripetuta negli scritti dei compilatori moderni».<sup>44</sup>

Di conseguenza, suggerisce Cesarotti, la via più economica per affrontare lo studio delle discipline antiche è quella di considerarne l'evoluzione negli scrittori moderni, piuttosto che imporsi l'inutile sforzo di affrontarle nelle opere originali: Condillac, per fare un esempio, contiene quanto della fisica e della metafisica antiche un lettore moderno necessita di sapere.<sup>45</sup> Semmai, conclude pragmaticamente, l'insieme delle usanze e delle scienze greche necessiterebbe – più che di nuove traduzioni – di un «compiuto e giudizioso dizionario» dove poterle consultare al bisogno senza fatica.

Esclusi tutti gli autori di «cose», Cesarotti passa agli «scrittori eloquenti e di spirito», tra le cui opere ha intenzione di includere nel suo piano di traduzioni quelle che possono essere apprezzate, ancora una volta, «non solo dagli eruditi di professione ma insieme da tutti gli uomini di gusto»:<sup>46</sup> prevedibilmente, anche di questi scrittori (suddivisi in quattro «classi»: «storici» e «romanzisti», «oratori», «filosofi morali», «poeti»)<sup>47</sup> solo una minima parte supererà la prova di tale requisito e sarà quindi meritevole di una traduzione «di genio».

Sono diverse le ragioni di inutilità che questi autori antichi presentano agli occhi del modernista: o essi hanno già goduto di una traduzione letteraria degna, che quindi è superfluo replicare (vengono citate, in particolare, quelle di Giulio Cesare Becelli e di Girolamo Pompei per gli storici, di Gasparo Gozzi per i romanzieri, di Spiridione Lusi per Luciano, di Angelo Mazza per Pindaro e del Pagnini per Anacreonte),<sup>48</sup> o sono stati superati dai loro imitatori latini («i Greci non hanno un Cicerone»)<sup>49</sup> e moderni («dopo i capi d'opera che ci diedero in questo genere gl'Inglese e i Francesi, i romanzi greci non sarebbero che un intrattenimento da fanciullo»),<sup>50</sup> o ancora presentano – gli

43 Il Marzot affermava, non senza una certa riprovazione, che qui Cesarotti «perpetra in poche righe la più paradossale ingiustizia a danno dell'antichità» (cfr. GIULIO MARZOT, *Il gran Cesarotti. Saggio sul preromanticismo settecentesco*, Firenze, La Nuova Italia, 1949, p. 46).

44 CESAROTTI, *Prose edite e inedite*, cit., p. II.

45 *Ivi*, pp. II-12.

46 *Ivi*, p. 12.

47 *Ivi*, p. 13.

48 *Ivi*, pp. 13, 15, 16, 19, 31.

49 *Ivi*, p. 17.

50 *Ivi*, pp. 15-16.

oratori e i filosofi in particolare – «molte cose degnissime d'esser tradotte e pochi libri da tradursi».<sup>51</sup>

A quest'ultimo aspetto, in particolare, Cesarotti dedica una breve digressione per giustificare la fisiologica perdita di interesse dei moderni verso gli antichi, legata soprattutto a un'inevitabile evoluzione di gusto:

il cangiamento della religione, del governo, delle scienze, dei costumi, delle usanze, ciascheduno dei quali punti ha una massima influenza sullo stile e sul gusto, i lumi delle discipline e delle arti diffusi più universalmente, la squisitezza della critica, la copia dell'opere eccellenti in ogni genere di cui abbondano le più colte nazioni d'Europa, e, per dir tutto, anche la volubilità, la moda, il disamore dell'erudizion faticosa, tutte queste cause riunite resero il gusto delicato, difficile, e a dir vero un po' schizzinoso e sofisticato, e ci rese ben più sensibili ai difetti che alle virtù degli antichi.<sup>52</sup>

Negli anni in cui Parini, sia pure in tutt'altro contesto, invoca antifrasticamente la «Moda» come unico nemico della «ghiacciata Ragione» e del «pedante Buon Senso», Cesarotti affronta la medesima questione e giustifica la volubilità del gusto con la razionalità dei meccanismi umani, sulla scorta di una visione organicistica della lingua ereditata dai teorici europei (Condillac e de Brosses, ma anche Leibniz)<sup>53</sup> e sistematizzata, benché con indole ancora fondamentalmente pratica, nell'importante *Saggio sulla filosofia delle lingue*:<sup>54</sup> teoria che giustifica, e anzi dimostra necessario, il rinnovamento della lingua e della letteratura, a partire da un cambio dei modelli di riferimento e da un loro sfruttamento più utilitaristico (poco dopo nel *Piano*, citando d'Alembert: «Gli autori antichi si mettono forse nella nostra lingua per farcene sentire i difetti, e non piuttosto per arricchir la nostra letteratura di ciò che fecero d'eccellente?»).<sup>55</sup>

Si conclude con un progetto dettagliato del *Corso* (poi realizzato solo per la prima parte), di cui è ricordato l'indirizzo pedagogico:

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 16.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>53</sup> La teoria dell'origine naturale delle lingue era stata esposta da Cesarotti già nella prolusione (pronunciata nel 1771) *De naturali linguarum explicatione*: si veda, in ultimo, CARLO ENRICO ROGGIA, *De naturali linguarum explicatione: sulla preistoria del Saggio sulla filosofia delle lingue*, in *Melchiorre Cesarotti. Atti del convegno di Padova (4-5 novembre 2008)*, a cura di ANTONIO DANIELE, Padova, Esedra, 2011, pp. 43-66.

<sup>54</sup> Il *Saggio* è pubblicato per la prima volta nel 1785 come *Saggio sopra la lingua italiana* (cfr. *Saggio sopra la lingua italiana dell'abate Melchior Cesarotti segretario dell'Accademia di Padova sopra le belle lettere*, Padova, Penada, 1785); ha una seconda edizione nel 1788 (cfr. CESAROTTI, *Saggio sopra la lingua italiana. Seconda edizione, accresciuta di un ragionamento dell'autore spedito all'Arcadia sopra la Filosofia del Gusto*, cit.) insieme al *Saggio sopra la filosofia del gusto*; con questo è poi incluso nel primo volume delle *Opere* con il titolo di *Saggio sulla filosofia delle lingue applicato alla lingua italiana* (cfr. CESAROTTI, *Saggi sulla filosofia delle lingue e del gusto*, cit.). Sull'ispirazione pragmatica del *Saggio*, cfr. l'introduzione di M. Puppo in MELCHIORRE CESAROTTI, *Saggio sulla filosofia delle lingue*, a cura di MARIO PUPPO, Milano, Marzorati, 1969, p. 12.

<sup>55</sup> CESAROTTI, *Prose edite e inedite*, cit., p. 23. Il passo di d'Alembert tradotto riguarda l'assurdità della traduzione integrale: «Pourquoi d'ailleurs se mettre à la torture pour rendre avec élégance une pensée fautive, avec finesse un idée commune? Ce n'est pas pour nous faire connoître les défauts des Anciens qu'on les met en notre Langue, c'est pour enrichir notre Littérature de ce qu'ils ont fait d'excellent» (cfr. LE ROND D'ALEMBERT, *Morceaux choisis de Tacite traduits en françois avec le latin à côté*, cit., p. 21).

una tale opera presenterebbe ai giovani modelli perfetti in ogni genere; servirebbe a formar un gusto delicato, solido ed esente da pregiudizi, offrirebbe a ciaschedun dei lettori il pascolo più adattato al suo genio, e riunendo la varietà, la perfezione, la serie, incontrerebbe il favore universale perché soddisfarebbe ad un tempo a tutte le disposizioni dello spirito umano, curioso e stancabile, avido di sapere tutto e impaziente, amator del perfetto e poco disposto a cercarlo, e bramoso sempre di conciliare, per quanto è possibile, l'attività coll'inerzia.<sup>56</sup>

La proposta antologica, che nella *Lettera ai signori Riformatori* era intesa come provocazione agli eruditi e come espressione di un'insofferenza rispetto al vigente modello scolastico, nel *Piano* risulta piuttosto la conclusione logica di un'argomentazione tanto pacata quanto stringente: gli antichi – concetto presente anche nella *Lettera* – vanno letti per «quei luoghi ove si presentano le grandi ed universali bellezze della natura, bellezze che brillano in ogni clima e resistono ai cangiamenti de' secoli»,<sup>57</sup> perché solo così possono rivolgersi a un pubblico vario nelle inclinazioni e negli interessi<sup>58</sup> e ottenerne «il favore universale».

Finalmente, nel 1781 è avviata la pubblicazione del *Corso ragionato di letteratura greca* (in due tomi, il secondo uscirà nel 1784) che, abbondantemente anticipato e giustificato dai precedenti scritti teorici, presenta non di meno il consueto *Ragionamento preliminare*: considerato una riscrittura ampliata del *Piano*,<sup>59</sup> il *Ragionamento* ne costituisce tuttavia un superamento per la complessità dell'argomentazione e l'impianto teorico di più vasto respiro.

Dopo la significativa epigrafe quintiliana («Magni sunt, homines tamen»:<sup>60</sup> un aperto invito all'abbandono del timore reverenziale nei confronti dei classici), Cesarotti apre il *Ragionamento* esponendo più distesamente la teoria linguistica accennata dal *Piano* e riassumibile nel doppio assunto per cui «la vita [...] d'una lingua corrisponde alla vita d'una nazione, e il dominio di essa dipenda da quello del popolo a cui s'appartie-

<sup>56</sup> CESAROTTI, *Prose edite e inedite*, cit., p. 25.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>58</sup> L'insegnamento linguistico del greco è criticato – con toni più polemici – nella *Lettera* anche per il suo effetto controproducente presso ingegni poco idonei agli studi linguistici, che in questo modo venivano ostacolati nell'applicazione a ricerche per loro più proficue: «ognuno sarà in caso di giudicare se lo studio profondo delle lingue morte sia così assolutamente e universalmente necessario che possa competergli il privilegio d'ingojarsi per così dire la miglior parte della più vivida età, e di tener per più anni inceppati indistintamente, e in gran parte variamente gli ingegni d'ogni specie, senza escluder quelli che inatti all'acquisto e al maneggio di esse lingue potrebbero con frutto occuparsi in altre discipline più confacenti alle loro opportunità, e più analoghe alla tempere del loro spirito» (cfr. CESAROTTI, *Le Opere di Demostene tradotte ed illustrate. Tomo VI*, cit., p. 400).

<sup>59</sup> Cfr. BENEDETTO, *Cesarotti e gli oratori attici*, cit., p. 187; ZAGO, *L'insegnamento universitario di Cesarotti*, cit., p. 15.

<sup>60</sup> La massima è tratta dall'*Institutio oratoria* (X, 1, 25: «Summi enim sunt, homines tamen») ma è citata da Cesarotti secondo una lezione corrotta *vulgata* nel Settecento, presente ad esempio nella prefazione alla grammatica francese del Vaugelas (cfr. CLAUDE FAVRE DE VAUGELAS, *Remarques sur la langue française utiles a ceux qui veulent bien parler et bien écrire*, Paris, Augustin Courbé, 1647, p. XLV) o nel dialogo *Filalete* del padovano Biagio Schiavo (cfr. BIAGIO SCHIAVO, *Il Filalete. Dialogo*, 2 voll., Venezia, Angiol Geremia e Domenico Tabacco, 1738, vol. II, p. 639).

ne».<sup>61</sup> L'eccezionale fortuna dei greci è stata determinata dalla capacità di conquistare un dominio di tipo intellettuale (e non politico, come quello romano), in grado di sopravvivere alla fine del suo popolo<sup>62</sup> e di imporre agli altri la propria lingua come prerequisito culturale per non dirsi «barbari».<sup>63</sup> La “grecolatria” prima romana e poi rinascimentale, come già detto nel *Piano*, trova origine proprio in questo pregiudizio indotto, che tuttavia qui è accolto da Cesarotti come passaggio obbligato all'interno di un'inedita – vagamente lockiana – teoria gnoseologica, detta degli «stati dello spirito»: l'acquisizione della conoscenza si attua a partire da una condizione di «ignoranza» in cui subentra la «curiosità»; questa produce un'«opinione», fonte di errori che, se divengono stabili, sfociano appunto nel «pregiudizio», dominante fino al sorgere del «dubbio»; questo è necessario alla «libertà» nella quale l'«osservazione», accompagnata dall'analisi dell'esperienza, può gradualmente portare al «sapere».<sup>64</sup>

L'avvento del pensiero scientifico moderno – rappresentato da Galileo, Cartesio, Copernico e dallo stesso Locke<sup>65</sup> – ha reso necessaria una revisione del rapporto con il greco che, definitivamente abbandonato dalla scienza (se non nel residuo di una «sterile nomenclatura»),<sup>66</sup> non cessava di imporre la propria autorità in letteratura grazie al patrocinio dei classicisti, tenaci difensori del pregiudizio: fortunatamente, i progressi della ragione e la nascita della critica hanno fatto sì che «in luogo del cieco entusiasmo successe il gusto»,<sup>67</sup> qui descritto come la facoltà di distinguere in un'opera i pregi dai difetti, e di apprezzare i primi in virtù – e non a esclusione – dei secondi. Inoltre, «queste idee, che per dir così, riumanavano i Greci divinizzati, non pregiudicarono punto presso i veri uomini di lettere al favore e allo studio del loro idioma», sicché lo studio del greco ha mantenuto il suo primato per buona parte della modernità, trovando nuove ragioni di interesse nelle peculiarità stilistiche della lingua stessa, nella prospettiva etimologica e storica che essa offre, nella solidità intellettuale e nel serbatoio lessicale garantiti da una formazione classica.<sup>68</sup>

L'argomentazione, che rispetto ai precedenti scritti assume una dimensione teorica più complessa (corredata di riflessioni, si è visto, linguistiche e filosofiche), giunge infine alle conclusioni note, e cioè a dimostrare che il progresso della ragione non può che

61 CESAROTTI, *Corso di letteratura greca. Tomo I*, cit., p. II. Tali considerazioni linguistiche si possono interpretare come preludi rispetto al più organico *Saggio sopra la filosofia delle lingue* (cfr. ZAGO, *L'insegnamento universitario di Cesarotti*, cit., p. 15), ma erano già emerse nel 1769 nella prolusione *De linguarum studii origine, progressu, vicibus, pretio*, pronunciata da Cesarotti all'inaugurazione della sua cattedra (cfr. CARLO ENRICO ROGGIA, *La prolusione De linguarum studii origine, progressu, vicibus, pretio di Cesarotti*, in «Una brigata di voci». *Studi offerti a Ivano Paccagnella per i suoi sessantacinque anni*, a cura di CHIARA SCHIAVON e ANDREA CECCHINATO, Padova, CLEUP, 2012, pp. 343-376).

62 CESAROTTI, *Corso di letteratura greca. Tomo I*, cit., pp. II-III.

63 *Ivi*, pp. III-V.

64 *Ivi*, pp. VII-IX.

65 *Ivi*, p. X.

66 *Ivi*, p. XI.

67 *Ivi*, p. XIII. L'elogio della critica che Cesarotti affida a queste pagine è descritto da Cerruti come «il manifesto più esplicito della sua diffidenza illuminata, e pienamente illuministica, intorno al “cieco entusiasmo” degli ellenisti più accesi» (cfr. CERRUTI, *Per un riesame dell'ellenismo italiano nel secondo Settecento: Melchior Cesarotti*, cit., p. 379).

68 CESAROTTI, *Corso di letteratura greca. Tomo I*, cit., pp. XIV-XVI.

determinare, come ultimo stadio di un'evoluzione ampiamente narrata, la rinuncia all'apprendimento linguistico: le ragioni (moderne) appena elencate interessano un numero sempre minore di persone, e la padronanza della lingua è sempre più percepita come «una conoscenza arbitraria d'una classe particolar di studiosi», una fatica sproporzionata al reale profitto.<sup>69</sup> Con spirito squisitamente antiaccademico e modernista, Cesarotti ricorda poi «l'esempio d'alcuni uomini di genio che brillarono nella carriera dell'eloquenza, senza aver se non di volo salutata la Grecia».<sup>70</sup> Infine, la violenza della recente *querelle* dimostrerebbe che «i Greci trovarono dei censori acerbi perchè aveano trovato dei lodatori fanatici», che spesso «si pregiano d'esaltar Omero e Platone per sottrarsi al peso di leggerli»: ad ogni modo, in entrambe le fazioni dei detrattori e dei fanatici dei greci «pochi sanno giudicarne e trarne profitto».<sup>71</sup>

La conseguenza più grave di tale ostinazione erudita sarebbe la svalutazione degli studi letterari a vantaggio di quelli linguistici «con danno sensibile dei buoni studi e del gusto»,<sup>72</sup> e questo non tanto per i contenuti maggiormente educativi dei primi rispetto ai secondi, ma anche per la possibilità che quelli offrono in termini di divulgazione e di allargamento del pubblico:

La società in questo secolo ha pressochè in tutte le classi varie persone colte, illuminate, atte a conoscere e gustare il bello forse più di qualche dotto di professione, perchè non obbligate dallo spirito del corpo a formarsi un gusto fazzio, e a sforzarsi di sentire quel che non sentono. Se la loro applicazione a studj più gravi, le occupazioni sociali, la copia dei buoni libri moderni, la noja della fatica e delle spine grammaticali non permettono loro di addimesticarsi coll'idioma de' Greci, dovranno perciò esser escluse da qualunque commercio con quella famosa nazione?<sup>73</sup>

Tale appello è da considerarsi forse l'acme espressiva del *Ragionamento*, che prosegue con pagine piuttosto ripetitive rispetto al *Piano ragionato*,<sup>74</sup> per arrivare a un'ultima parte più propriamente traduttologica, dove torna la difesa della traduzione “di spirito” (provocatoriamente associata al *vertere* ciceroniano),<sup>75</sup> e alla presentazione del piano dell'opera, in cui la traduzione libera sarà affiancata da «ragionamenti storico-critici» (secondo una divisione che ricorda l'edizione di Demostene, cui pure si aggiunge la novità della selezione antologica):

in tal guisa il pubblico colto, ma non abbastanza erudito, avrebbe il fior dell'eloquenza greca insieme colla storia della greca letteratura; e la gioventù studiosa

69 *Ivi*, pp. XVI-XVII.

70 *Ivi*, p. XVII.

71 *Ivi*, p. XVIII.

72 *Ivi*, p. XIX.

73 *Ivi*, p. XX.

74 *Ivi*, pp. XXII-XXIV; cfr. CESAROTTI, *Prose edite e inedite*, cit., pp. 13-25.

75 «Con questo spirito Cicerone credè di poter con qualche gloria tradur le aringhe reciproche d'Eschine e di Demostene, e vorrei ben sentire se cotesti rigoristi della fedeltà grammaticale volesser trattar da bastarda una traduzione del primo fra gli autori classici, perchè non s'accorda colla loro scrupolosa servilità» (cfr. CESAROTTI, *Corso di letteratura greca. Tomo I*, cit., pp. XXV-XXVI).

troverebbe uniti il precetto all'esempio, l'erudizione alla critica, ciò che può alimentare il gusto e ciò che corrobora e perfeziona il giudizio.<sup>76</sup>

L'ennesima definizione del destinatario atteso, in chiusura al *Ragionamento*, è indicativa della cura rivolta da Cesarotti ad accordare istanze pedagogiche e inclinazioni moderniste più personali, le quali necessitano un'ampia e prolungata argomentazione per poter giustificare una netta inversione di tendenza rispetto a secoli di immutata prassi accademica nell'ambito dell'insegnamento delle lingue antiche, dove l'intervento di Cesarotti si configura senz'altro come «un'operazione di avanguardia»<sup>77</sup> e di «mediazione»<sup>78</sup> tra lo Studio di Padova e le teorie illuministe.

Nondimeno, il progressismo cesarottiano – se retrospettivamente valutato attraverso i criteri della filologia moderna – risulta perpetuare, benché in forma innovata, la crisi dell'insegnamento universitario della lingua greca che, semmai, era stato proprio il conservatore Carmeli a interrompere, ripristinandone nel 1744 la cattedra padovana, dopo quasi un secolo di abbandono:<sup>79</sup> con il passaggio di consegne a Cesarotti, la cattedra predisposta per la straordinaria e poliedrica preparazione del Carmeli, ovvero la *Schola linguae Graecae, Hebraicae caeterarumque orientalium*, viene ridotta prima all'insegnamento della lingua greca ed ebraica (quest'ultima presente nelle lezioni cesarottiane solo del primo anno)<sup>80</sup> e poi, nel 1797, soppressa in favore della scuola di «eloquenza e letteratura antica e moderna» e annessa non più alla facoltà artistica dell'Università bensì a quella giuridica,<sup>81</sup> a conferma della lettura del tutto filosofica e retorica data ai classici dell'antichità. Nondimeno, l'intenzione (moderna, più che modernista) del Carmeli di soddisfare al contempo pubblico grecista e non grecista, scopo della sua edizione euripidea con testo greco a fronte e traduzione fedele in versi,<sup>82</sup> è accolta e superata da Cesarotti, il quale radicalizza sia la distinzione di pubblico sia le posizioni inconciliabili del dibattito traduttologico, e allestisce una doppia traduzione – fedele in prosa, con testo greco (critico) a fronte, e libera in versi – dell'*Iliade*, predisponendo così il più importante strumento di esegesi omerica del Settecento italiano.

76 *Ivi*, p. XXVII. Rappresentativo degli usi lessicali cesarottiani è il riscontro dei medesimi termini anche nell'*Epistolario*, come nella seguente lettera ad Angelo Mazza proprio a corredo dell'invio del *Corso*: «Non so se dall'Occhi abbiate ancora ricevuto il pacchetto delle Copie del mio Corso Ragionato. Sono impaziente di sentire il vostro giudizio, ch'io credo veramente innegabile in queste materie, giacchè niuno accoppia meglio di voi l'erudizione al buon gusto, e la dottrina dell'arte colla maestria dell'esempio» (cfr. MELCHIORRE CESAROTTI, *Dell'epistolario di Melchiorre Cesarotti. Tomo II*, in *Opere*, Firenze, Molini-Landi, 1811, vol. XXXVI, p. 130).

77 CARLO ENRICO ROGGIA, *Cesarotti professore: le lezioni universitarie sulle lingue antiche e il linguaggio*, in «Lingua nostra», LXXV/3-4 (2014), pp. 65-92, p. 85.

78 Prendendo in prestito una celebre definizione di Binni riferita all'*Ossian* (cfr. WALTER BINNI, *Melchiorre Cesarotti e la mediazione dell'Ossian*, in *Preromanticismo italiano*, Napoli, ESI, 1947, pp. 185-252).

79 Lo studio linguistico del greco scompare all'Università di Padova dal 1640, sostituito dalla cattedra di umanità greca e latina (cfr. NARDO, *Gli studi classici*, cit., pp. 235-236).

80 Cfr. CATIA GIORDAN, *Michelangelo Carmeli e Melchiorre Cesarotti*, in *Melchiorre Cesarotti. Atti del convegno di Padova (4-5 novembre 2008)*, a cura di ANTONIO DANIELE, Padova, Esedra, 2011, pp. 145-154, p. 148.

81 Cfr. MARIA CECILIA GHETTI, *Struttura e organizzazione dell'Università di Padova dalla metà del '700 al 1797*, in «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», XVI (1983), pp. 71-102, p. 99.

82 Cfr. GIORDAN, *Michelangelo Carmeli e Melchiorre Cesarotti*, cit., pp. 150-153.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BENEDETTO, GIOVANNI, *Cesarotti e gli oratori attici*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*. Atti del convegno Gargnano del Garda (4-6 ottobre 2001), a cura di GENNARO BARBARISI e GIULIO CARNAZZI, 2 voll., Milano, Cisalpino, 2002, vol. I, pp. 183-204. (Citato alle pp. 435, 440.)
- Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo Settecento*, in *Dal Muratori al Cesarotti*, a cura di EMILIO BIGI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, vol. IV. (Citato a p. 436.)
- BIGI, EMILIO, *Le idee estetiche del Cesarotti*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXVI (1959), pp. 341-366. (Citato a p. 432.)
- BINNI, WALTER, *Melchiorre Cesarotti e la mediazione dell'Ossian*, in *Preromanticismo italiano*, Napoli, ESI, 1947, pp. 185-252. (Citato a p. 443.)
- BRETTONI, AUGUSTA, *Idee settecentesche sulla traduzione: Cesarotti, i francesi e altri*, in *A gara con l'autore. Aspetti della traduzione nel Settecento*, a cura di ARNALDO BRUNI e ROBERTA TURCHI, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 17-51. (Citato alle pp. 433, 437.)
- CERRUTI, MARCO, *Per un riesame dell'ellenismo italiano nel secondo Settecento: Melchior Cesarotti*, in *Da Dante al Novecento. Studi critici offerti dagli scolari a Giovanni Getto nel suo ventesimo anno di insegnamento universitario*, Milano, Mursia, 1970, pp. 369-385. (Citato alle pp. 431, 441.)
- CESAROTTI, MELCHIORRE, *Corso di letteratura greca. Tomo I*, in *Opere*, Firenze, Molini-Landi, 1806, vol. XX. (Citato alle pp. 436, 441, 442.)
- *Corso ragionato di letteratura greca, ossia Scelta delle migliori produzioni de' greci autori trasportate nella favella italiana e accompagnate da osservazioni e ragionamenti critici. Parte prima: Eloquenza oratoria*, 2 voll., Padova, Penada, 1781-1784. (Citato a p. 436.)
- *Dell'epistolario di Melchiorre Cesarotti. Tomo I*, in *Opere*, Firenze, Molini-Landi, 1811, vol. XXXV. (Citato a p. 431.)
- *Dell'epistolario di Melchiorre Cesarotti. Tomo II*, in *Opere*, Firenze, Molini-Landi, 1811, vol. XXXVI. (Citato a p. 443.)
- *Dell'epistolario di Melchiorre Cesarotti. Tomo VI*, in *Opere*, Pisa, Niccolò Capurro, 1813, vol. XL. (Citato a p. 429.)
- *Il Cesare e il Maometto tragedie del signor di Voltaire trasportate in versi italiani con alcuni ragionamenti del traduttore*, Venezia, Giambatista Pasquali, 1762. (Citato alle pp. 430, 432.)
- *Le Opere di Demostene tradotte ed illustrate. Tomo I*, in *Opere*, Firenze, Molini-Landi, 1807, vol. XXIII. (Citato alle pp. 431-433.)
- *Le Opere di Demostene tradotte ed illustrate. Tomo VI*, in *Opere*, Firenze, Molini-Landi, 1807, vol. XXVIII. (Citato alle pp. 431, 433-435, 440.)
- *Prose edite e inedite*, a cura di GUIDO MAZZONI, Bologna, Zanichelli, 1882. (Citato alle pp. 430, 436-440, 442.)
- *Saggi sulla filosofia delle lingue e del gusto*, in *Opere*, Pisa, Tipografia della Società Letteraria, 1800, vol. I. (Citato alle pp. 436, 439.)

- *Saggio sopra la lingua italiana. Seconda edizione, accresciuta di un ragionamento dell'autore spedito all'Arcadia sopra la Filosofia del Gusto*, Vicenza, Stamperia Turra, 1788. (Citato alle pp. 436, 439.)
- *Saggio sulla filosofia delle lingue*, a cura di MARIO PUPPO, Milano, Marzorati, 1969. (Citato a p. 439.)
- *Versioni, poesie latine e iscrizioni di Melchior Cesarotti*, in *Opere*, Firenze, Molini-Landi, 1810, vol. XXXIII. (Citato a p. 429.)
- CHIANCONE, CLAUDIO, *La scuola di Cesarotti e gli esordi del giovane Foscolo*, Pisa, ETS, 2012. (Citato alle pp. 430, 434, 436.)
- CONTARINI, SILVIA, *Cesarotti e van Goens: un carteggio europeo*, in *La Repubblica delle Lettere, il Settecento italiano e la scuola del secolo XXI. Atti del congresso internazionale (Udine, 8-10 aprile 2010)*, a cura di ANDREA BATTISTINI, CLAUDIO GRIGGIO e RENZO RABBONI, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2011, pp. 51-60. (Citato a p. 431.)
- *Il fantasma dell'«Ossian»: in margine all'edizione del carteggio Cesarotti-van Goens*, in *I cantieri dell'Italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo. Atti del XVIII congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014)*, a cura di GUIDO BALDASSARRI, VALERIA DI IASIO, GIULIO FERRONI et al., Roma, Adi, 2016. (Citato a p. 431.)
- CRISTEA, STEPHEN N., *Ossian v. Homer: An Eighteen-Century Controversy. Melchior Cesarotti and the Struggle for Literary Freedom*, in «Italian Studies», XIV (1969), pp. 93-III. (Citato a p. 430.)
- DUBOS, JEAN-BAPTISTE, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. Ut pictura poesis. Hor. De Art. Premier partie*, Paris, Jean Mariette, 1719. (Citato a p. 432.)
- *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture. Ut pictura poesis. Hor. De Art. Seconde partie*, Paris, Jean Mariette, 1719. (Citato a p. 432.)
- ESCHILO, *Prometeo legato tragedia di Eschilo trasportata in versi italiani*, Padova, Conzatti, 1754. (Citato a p. 429.)
- Festa pastorale celebrata dagli Arcadi nel fausto giorno, in cui nelle sale del Serbatoio di Roma fu collocata e dipinta l'effigie dell'inclito Meronte, abate Melchior Cesarotti*, Roma, Vescovi e Neri, 1785. (Citato a p. 436.)
- GHETTI, MARIA CECILIA, *Struttura e organizzazione dell'Università di Padova dalla metà del '700 al 1797*, in «Quaderni per la storia dell'Università di Padova», XVI (1983), pp. 71-102. (Citato a p. 443.)
- GIORDAN, CATIA, *Michelangelo Carmeli e Melchiorre Cesarotti*, in *Melchiorre Cesarotti*. Atti del convegno di Padova (4-5 novembre 2008), a cura di ANTONIO DANIELE, Padova, Esedra, 2011, pp. 145-154. (Citato a p. 443.)
- L'Iliade d'Omero recata poeticamente in verso sciolto italiano dall'ab. Melchior Cesarotti insieme col volgarizzamento letterale del testo in prosa ampiamente illustrato da una scelta delle Osservazioni originali de' più celebri Critici antichi e moderni, e da quelle del Traduttore*, 10 voll., Padova, Penada, 1786-1794. (Citato a p. 437.)
- LE ROND D'ALEMBERT, JEAN-BAPTISTE, *Morceaux choisis de Tacite traduits en françois avec le latin à côté. Avec des Notes en forme d'éclaircissements sur cette Traduction & des Observations sur l'Art de traduire. A l'usage de ceux qui étudient dans les*

- Universités & les Collèges*, Lyon, Jean-Marie Bruyset, 1763. (Citato alle pp. 434, 435, 437, 439.)
- LO MONACO, FRANCESCO, *Il Demostene di Cesarotti*, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*. Atti del convegno Gargnano del Garda (4-6 ottobre 2001), a cura di GENNARO BARBARISI e GIULIO CARNAZZI, 2 voll., Milano, Cisalpino, 2002, vol. I, pp. 205-220. (Citato alle pp. 431, 434.)
- MANCINI, AUGUSTO, *Spirito e caratteri dello studio del greco in Italia*, in *Italia e Grecia. Saggi su le due civiltà e i loro rapporti attraverso i secoli*, Firenze, Le Monnier, 1939, pp. 409-424. (Citato a p. 430.)
- MARI, MICHELE, *Girolamo Pompei traduttore di Plutarco*, in *Momenti della traduzione fra Settecento e Ottocento*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1994, pp. 113-133. (Citato a p. 430.)
- MARZOT, GIULIO, *Il gran Cesarotti. Saggio sul preromanticismo settecentesco*, Firenze, La Nuova Italia, 1949. (Citato a p. 438.)
- MELLI, GRAZIA, "Gareggiare con il mio originale". Il "personaggio" del traduttore nel pensiero di Melchiorre Cesarotti, in *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*. Atti del convegno Gargnano del Garda (4-6 ottobre 2001), a cura di GENNARO BARBARISI e GIULIO CARNAZZI, 2 voll., Milano, Cisalpino, 2002, vol. I, pp. 369-389. (Citato a p. 433.)
- NARDO, DANTE, *Gli studi classici*, in *Storia della cultura veneta. Il Settecento*, a cura di GIROLAMO ARNALDI e MANLIO PASTORE STOCCHI, Vicenza, Neri Pozza, 1985, vol. V/1, pp. 227-256. (Citato alle pp. 430, 435, 443.)
- Opere di Demostene trasportate dalla greca nella favella italiana e con varie annotazioni ed osservazioni illustrate dall'ab. Melchior Cesarotti pubblico professore di lingua greca nell'Università di Padova e socio della Reale Accademia di Mantova*, 6 voll., Padova, Penada, 1774-1778. (Citato a p. 431.)
- Poesie di Ossian antico poeta celtico trasportate dalla prosa inglese in verso italiano dall'Ab. Melchiorre Cesarotti*, 2 voll., Padova, Giuseppe Comino, 1772. (Citato a p. 430.)
- Poesie di Ossian figlio di Fingal, antico poeta celtico, ultimamente scoperte, e tradotte in prosa Inglese da Jacopo Macpherson, e da quella trasportate in verso Italiano dall'ab. Melchior Cesarotti con varie Annotazioni de' due Traduttori*, 2 voll., Padova, Giuseppe Comino, 1763. (Citato a p. 429.)
- ROGGIA, CARLO ENRICO, *Cesarotti professore: le lezioni universitarie sulle lingue antiche e il linguaggio*, in «Lingua nostra», LXXV/3-4 (2014), pp. 65-92. (Citato a p. 443.)
- *De naturali linguarum explicatione: sulla preistoria del Saggio sulla filosofia delle lingue*, in *Melchiorre Cesarotti*. Atti del convegno di Padova (4-5 novembre 2008), a cura di ANTONIO DANIELE, Padova, Esedra, 2011, pp. 43-66. (Citato a p. 439.)
- *La prolusione De linguarum studii origine, progressu, vicibus, pretio di Cesarotti*, in «Una brigata di voci». *Studi offerti a Ivano Paccagnella per i suoi sessantacinque anni*, a cura di CHIARA SCHIAVON e ANDREA CECCHINATO, Padova, CLEUP, 2012, pp. 343-376. (Citato a p. 441.)
- Saggio sopra la lingua italiana dell'abate Melchior Cesarotti segretario dell'Accademia di Padova sopra le belle lettere*, Padova, Penada, 1785. (Citato a p. 439.)

- SCHIAVO, BIAGIO, *Il Filalete. Dialogo*, 2 voll., Venezia, Angiol Geremia e Domenico Tabacco, 1738. (Citato a p. 440.)
- VAUGELAS, CLAUDE FAVRE DE, *Remarques sur la langue françoise utiles a ceux qui veulent bien parler et bien écrire*, Paris, Augustin Courbé, 1647. (Citato a p. 440.)
- ZAGO, MIRCO, *L'insegnamento universitario di Cesarotti*, in «Padova e il suo territorio», CXXXV (2008), pp. 13-16. (Citato alle pp. 436, 440, 441.)



### PAROLE CHIAVE

Melchiorre Cesarotti; traduzione letteraria; teoria della traduzione; letteratura greca; fortuna dei classici; Illuminismo.

### NOTIZIE DELL'AUTRICE

Maddalena La Rosa si è laureata in Filologia, letterature e storia dell'antichità presso l'Università degli Studi di Milano con una tesi relativa alle traduzioni poetiche giovanili di Giacomo Leopardi, poi confluita nel volume *Innanzi al comporre. Lettura delle traduzioni giovanili di Giacomo Leopardi* (Milano, Ledizioni, 2017). Attualmente è dottoranda di ricerca presso l'ateneo milanese con un progetto di ricerca sulle versioni omeriche di Melchiorre Cesarotti. Si occupa di traduzione e fortuna dei classici nella letteratura italiana di età moderna.

[maddalena.larosa@unimi.it](mailto:maddalena.larosa@unimi.it)

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MADDALENA LA ROSA, *Dall'erudizione al gusto: Cesarotti professore e la traduzione dal greco*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XII (2019), pp. 429-447.

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.



## « A STRANGE NEW KIND OF / INBETWEEN » : ANNE CARSON ET L'IMPULSION CRÉATIVE EN TRADUCTION

PAULINE JACCON – *Sorbonne Nouvelle (Paris 3)*

En marge des théories stylistiques, génériques et éthiques de la traductologie classique, Anne Carson produit des traductions interventionnistes, empreintes de sa propre poésie, et radicalement libérales. Fascinée par la lacune linguistique et par les figures auctoriales qu'elle désire et s'approprie, Carson nous dévoile que la traduction est un état particulier, délivré d'une binarité lecture-écriture restrictive. Dans ses œuvres, les voix, les références, les styles se mêlent pour exalter l'intertextualité et l'érotisme de la création littéraire. Basé sur l'analyse herméneutique de ses œuvres traductives, cet article se propose d'examiner le rapport fusionnel que Carson entretient avec son texte-source, et l'élan créatif que le processus de traduction lui insuffle

Unimpeded by the more common theories of stylistics, ethics, or generic conventions in translation studies, Anne Carson creates radically liberal translations, brimming with interventions and with her own poetic sensibilities. Enthralled with linguistic lacks and with the authors that she strives to assimilate through her writing, Carson reveals that translation is a unique « state » of creation that exists outside of the reading-writing duality. In her works, voices, references and styles combine and exalt the erotics of literary creation. Drawing from her commentaries and through the hermeneutical study of her translational works, this article analyses the symbiotic relationship which Carson shares with her source-text, and the creative impulsion that translation seems to spark

what the spirit reaches for may eventually be felt,  
if not exactly understood. (48)

MARY OLIVER, « I Have Decided », *A  
Thousand Mornings*.

### I INTRODUCTION

C'est sans doute une certaine sacralisation de l'auteur et de l'œuvre dite « originale » qui pousse la traductologie à s'interroger très souvent sur ce qui est perdu en traduction littéraire<sup>1</sup> : sur l'échec cristallisé par l'intraduisible, sur les erreurs, les limites, et la pérennité du texte-cible. Ces études tendent à faire du traducteur un instrument interchangeable, une sorte de « petite-main »<sup>2</sup> cachée dans l'ombre, et dont la pratique ne se solderait jamais que par une œuvre moindre que le texte-source.

Les travaux d'Anne Carson s'opposent radicalement à l'implication d'une servitude de la traduction par rapport à son hypotexte.<sup>3</sup> Classiciste, poétesse et traductrice, Carson

<sup>1</sup> MONA BAKER, *Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator*, in «Target», 12 (2000), pp. 241-266 ; JEAN BOASE-BEIER, *Stylistic Approaches to Translation (Translation Theories Explored)*, Manchester, St. Jerome Publishing, 2006.

<sup>2</sup> HELEN TRACY LOWE-PORTER, *On Translating Thomas Mann*, in *In Another Language : A Record of the Thirty-Year Relationship between Thomas Mann and his English Translator*, Helen Tracy Lowe-Porter, New York, Knopf Publishing, 1966, p. 181 ; ma traduction.

<sup>3</sup> Voir GÉRARD GENETTE, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979 : on parle d'hypotexte lorsqu'un texte B entretient avant un texte A une relation de transformation créative, sans pour autant cacher sa source. Le texte préliminaire (A) est l'hypotexte, le texte transformé (B) est l'hypertexte.

est célèbre pour ses expérimentations stylistiques et génériques. Notamment récompensée par la bourse Guggenheim et le *PEN Award for Poetry in Translation*, elle s'est imposée sur la scène littéraire contemporaine avec des écrits marginaux, hybrides, où les voix et les références se mêlent pour dévoiler de nouvelles signifiées.

Pour sa thèse,<sup>4</sup> déjà, Carson explorait le concept de l'Éros dans la littérature grecque antique en s'appuyant sur de nombreuses traductions personnelles de Sappho et de Platon. Plus tard, elle parsème ses ouvrages de pastiches, de traductions, de réécritures et de commentaires de lecture, et publie en parallèle de nombreuses traductions de pièces antiques.<sup>5</sup> Il y a, chez Carson, un travail d'échange et de re-médiation de l'écriture qui s'épanouit tout particulièrement dans l'effort traductif et ses dérivés.

Mue à la fois par le *libido sciendi* inhérent au travail de recherche traductive<sup>6</sup> et par les potentialités que fait miroiter la lacune linguistique, Carson déconstruit les limites érigées par l'éthique de la traduction. L'appropriation du texte n'est plus une injonction<sup>7</sup> abusive qui réduirait la portée ou la puissance d'une interprétation ; l'invisibilité<sup>8</sup> n'est plus un devoir de fidélité que la traductrice devrait à l'auteur-source. Au contraire, Carson cultive avec les textes et leurs auteurs une relation fusionnelle, fertile, qui lui permet de forger un pacte de traduction privilégié où la liberté créative domine. L'intervention, l'adaptation, la re-création sont autant de stratégies audacieuses mises au service de l'esprit du texte. La traduction devient alors une pratique d'écriture à part entière, à l'instar d'une poésie personnelle, ce que Monique Tschofen appelle chez Carson une « archeological excavation ».<sup>9</sup>

Dans cet article, je m'attacherai à explorer l'état créatif particulier que Carson réserve à la traduction ; j'étudierai le rapport qu'elle entretient avec le texte et les auteurs qu'elle traduit, et m'interrogerai sur les gains, créatifs et spirituels, qu'elle extrait de la pratique traductive.

## 2 ÉROTIQUE DE LA TRADUCTION

Lorsqu'Anne Carson publie son premier ouvrage, *Eros the Bittersweet : an Essay*,<sup>10</sup> en 1986, elle dévoile déjà les piliers qui soutiendront sa production à venir : l'anticonformisme générique et stylistique, une écriture forgée sur la pensée antique, et l'obsession du désir. *Eros the Bittersweet* propose une exploration très personnelle du concept de l'Éros dans la philosophie et la poésie antique, notamment tel qu'il apparaît dans les œuvres des poètes lyriques grecs et dans le *Banquet* de Platon. Éros, que Sappho qualifie de « doux-

4 ANNE CARSON, *Odi et Amo Ergo Sum*, Toronto, University of Toronto, 1981.

5 Voir par exemple ANNE CARSON, *Grief Lessons : Four Plays by Euripides*, New York, NYRB Classics, 2008 ; ANNE CARSON, *Nox*, New York, New Directions, 2009 ; ANNE CARSON, *Bakkhai*, London, Oberon Classics, 2015.

6 PIER-PASCALE BOULANGER, *L'érotique du traduire*, in «Meta», 50 (2005), pp. 1-6.

7 ANTOINE BERMAN, *L'Épreuve de l'étranger : Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.

8 LAWRENCE VENUTI, *The Translator's Invisibility : A History of Translation*, New York, Routledge, 1995.

9 MONIQUE TSCHOFEN, 'First I must Tell about Seeing' : (De)monstrations of Visuality and the Dynamics of Metaphor in Anne Carson's *Autobiography of Red*, in «Canadian Literature», 180 (2004), pp. 31-50, p. 32.

10 ANNE CARSON, *Eros the Bittersweet : An Essay*, New Jersey, Princeton University Library, 1986.

amer » (*glukupikron*), ébranle la notion de notre propre intégrité : il dilue le besoin que nous avons de rester intact et individuel, à l'intérieur de nos propres frontières ; pourtant, il n'existe que dans l'espace qui nous sépare de l'aimé.<sup>11</sup> L'amertume ambivalente d'Éros bouillonne dans cet état de manque inévitable, dans la conscience d'une « boundary of flesh and self between you and me ».<sup>12</sup> C'est à ce moment-là que l'individu découvre ses limites physiques et spirituelles : « suddenly, at the moment when I would dissolve that boundary, I realise I never can ».<sup>13</sup>

Pour Carson, le désir est actif : Éros va et vient entre l'amant et l'aimé ; mu par le manque de l'autre, il revient ensuite à l'amant pour lui dévoiler le vide intrinsèque dont il n'était pas conscient avant d'être en proie au désir : « seeing my hole, I know my whole »,<sup>14</sup> explique Carson. L'amant, dans la révélation de ce gouffre, découvre les limites de son être, comprend ce qui lui fait défaut, et perçoit ce qu'il *pourrait* être s'il était entier. Il y a trois motifs essentiels dans cette théorie de l'Éros : le désir, qui bouge et impulse et dévoile l'être à lui-même ; le manque, sans lequel le désir ne peut exister, un interstice souffrant où l'éventualité d'un absolu néanmoins peut fleurir (douce-amertume) ; et les bords, les limites de l'être, indissolubles, obstacles inflexibles à la complétion de soi, comme l'évoque Aristophane dans le mythe de l'androgynie : « chacun, regrettant sa moitié, allait à elle ; et, s'embrassant et s'enlaçant les uns les autres avec le désir de se fondre ensemble, les [humains] mouraient de faim et d'inaction ».<sup>15</sup>

Le manque, chez Carson, ne se cantonne pas à des méditations sur l'amour romantique et sexuel. Il est métaphysique et omniprésent, intrinsèque à la nature humaine, et catalyseur de création. Il apparaît entre autres dans la compréhension qu'Anne Carson a de la grammaire grecque, qui, avec l'invention des voyelles, figure les béances qui séparent chaque bord (le bord étant la consonne).<sup>16</sup> Il imprègne aussi sa stylistique auctoriale, puisqu'elle écrit une poésie trouée de gouffres typographiques, à la ponctuation erratique, à l'imagerie exaltée, proposant ainsi à la lectrice des intervalles où la signification peut s'épanouir et se mouvoir.<sup>17</sup> Il est particulièrement puissant, enfin, dans sa pratique de la traduction, qui se délecte de l'ambiguïté linguistique et se trouve encouragée par la projection subjective que l'absence invoque. Anne Carson traduit des textes antiques, des auteurs dont la pensée, les traditions et le langage sont si éloignés des nôtres qu'ils ne peuvent se prêter qu'à l'interprétation, aussi informée soit-elle. Sa faveur va aux fragments, comme ceux de Sappho, de Stésichore, d'Ibycos, de Catulle,<sup>18</sup> textes-source

11 *Ibidem*, p. 26.

12 *Ibidem*, p. 30.

13 *Ibidem*.

14 *Ibidem*, p. 33.

15 PLATON, *Le Banquet* [discours d'Aristophane], traduction par Éric Chambry, Paris, Garnier Flammarion, 1993, p. 192.

16 voir CARSON, *Eros the Bittersweet : An Essay*, cit., p. 56 : *Alphabetic Edge* : le grec ancien est le premier langage écrit à utiliser les voyelles.

17 Le concept du manque est développé dans ANNE CARSON, *Autobiography of Red*, London, Jonathan Cape, 1998 ; pour le manque dans *Autobiography of Red*, voir PAULINE JACCON, 'Autobiography of Red' et la stylistique du manque, in *Actes du séminaire Écriture-Stigmate*, « Nouveaux cahiers de Marge », 2020, <https://revues.univ-lyon3.fr/marge/>.

18 dans l'ordre, voir CARSON, *Eros the Bittersweet : An Essay*, cit. et ANNE CARSON, *If Not, Winter : Fragments*

qui lui parviennent littéralement amputés, entourés par ce vide qui permet d'ouvrir le champ des possibles. Passionnée par l'éventuel, l'inexprimable, et la lacune, Carson déclare : « there is something maddeningly attractive about the untranslatable, about something that goes silent in transit ».<sup>19</sup> Cette séduction dangereuse du silence, c'est l'aperçu de tout ce que pourrait vouloir dire ce que je ne parviens pas à dire : une multitude de significations potentielles, que je suis incapable d'attraper, d'exprimer, de fixer. La passion du texte est cristallisée par le vide, qui attise et enflamme le désir de savoir ; Anne Carson elle-même établit ce parallèle lorsqu'elle confie :

The way Eros acts in the mind of a lover and the way knowing acts in the mind of a thinker... I would like to grasp why it is that these two activities, falling in love and coming to know, make me feel genuinely alive.<sup>20</sup>

En rapprochant amant et chercheur, en soulignant l'exaltation similaire du désir et de la curiosité, Carson révèle une pulsion créative viscérale et intime qui la poussera, comme l'amant, à risquer l'altération par la possession. De fait, il est facile de retrouver, dans la traduction, la trajectoire d'Éros telle que Carson la définit : parce que la transposition parfaite est impossible, parce que le mot idéal m'échappe, je prends à la fois conscience de l'échec du langage (ce système arbitraire qui me restreint)<sup>21</sup> et de l'indicible qui flotte à ses frontières. Carson savoure tout particulièrement ce « flottement », l'ouverture du texte qui se transforme pour chaque lectrice. Loin de camoufler l'ambiguïté du texte-source ou de sa propre interprétation, elle commente régulièrement ses traductions en évoquant ses décisions, ses opinions, et ses tentatives :

I do not know what this adjective means exactly. It is composed of the word *ion*, "violet" (which can also mean "purple" or "dark" or "like violets") and the word *kolpos*, "bosom, lap, womb ; fold formed by a loose garment ; any hollow".<sup>22</sup>

Le vide et l'interrogation ne sont pas traités comme des échecs de traduction, mais, nous le verrons, comme des opportunités créatives. Le message n'est pas fermé. Il faut partir à la poursuite de la signification, et c'est cette poursuite qui fait naître le plaisir. Comme Kate Briggs en témoigne lorsqu'elle parle de son travail de traductrice, « this not knowing [...] is a source of – what ? Excitement, I'd call it. Great nervous excited excitement ».<sup>23</sup> L'Éros s'arrête si le manque disparaît : qu'il soit linguistique ou thématique, le manque n'est pas colmaté, mais exalté par la traduction carsonienne. Prenons

*of Sappho*, New York, Knopf Publishing, 2002 ; CARSON, *Autobiography of Red*, cit. ; ANNE CARSON, *Variations on the Right to Remain Silent*, in *Nay Rather, The Cahier Series (vol. 21)*, Center for Writers & Translators, American University of Paris, 2013, pp. 1-41 ; CARSON, *Nox*, cit.

19 CARSON, *Variations on the Right to Remain Silent*, cit., p. 8.

20 CARSON, *Eros the Bittersweet : An Essay*, cit., p. 70.

21 voir par exemple LYN HEJINIAN, *The Rejection of Closure*, in *A Guide to Poetics Journal : Writing the Expanded Field 1982-1998*, Middletown, Wesleyan University Press, 2013, pp. 87-96, p. 96 : « in the gap between what one wants to say (or what one perceives there is to say) and what one can say (what is sayable), words provide for a collaboration and a desertion. We delight in our sensuous involvement with the materials of language, we long to join words to the world—to close the gap between ourselves and things— and we suffer from doubt and anxiety from our inability to do so ».

22 CARSON, *If Not, Winter : Fragments of Sappho*, cit., p. 363.

23 KATE BRIGGS, *This Little Art*, London, Fitzcarraldo Editions, 2017, p. 69.

par exemple sa traduction de l'*Agamemnon* d'Échyle. Dans la pièce, Cassandre [Kassandra], la fille du roi Priam, est ramenée à Argos comme prisonnière de guerre d'Agamemnon. Cassandra a reçu le don de prophétie de la part du dieu Apollon en échange de ses faveurs ; néanmoins, lorsqu'elle change d'avis et rejette ses avances, Apollon subvertit son offrande : Cassandra est vouée à n'être jamais crue par ceux à qui elle révèle ses visions. Arrivée à Argos avec Agamemnon, elle comprend avec horreur que Clytemnestre, la femme du roi, foment le meurtre de son époux et la tuera avec lui. En vain, Cassandra tente de prévenir le chœur et, dans une dernière lamentation au dieu qui l'a maudite, hurle sa terreur et sa solitude :

KASSANDRA      ΟΤΟΤΟΙ ΠΟΠΟΙ ΔΑ !  
                     Apollo !  
                     O !pollo !  
                     Woepollo !  
                     O !  
                             [...]  
 Apollo  
                     Apollo  
                             god of the ways  
                             god of my ruin oh  
                             yes you destroy me oh  
                                     yes it is absolute this time  
   [...]  
 [scream] [scream] scream] [scream] what is this  
                     appearing a  
                             net of hell no  
                             the wife is the net he's  
                             married to the murder here  
                             comes insatiable vengeance  
 howling the sacrifice  
                     into  
                     place  
                             [...]  
 [scream] [scream] evil life evil luck evil I  
                     am just this sound look the  
                     cup of my pain is already poured  
                     out why  
                     did you bring me  
                             here was  
                             it for this  
                             was it for<sup>24</sup>

<sup>24</sup> ANNE CARSON, *An Oresteia : Agamemnon by Aeschylus, Elektra by Sophokles, Orestes by Euripides*, New York, Faber, 2009, pp. 48-52.

Dans cette traduction épurée, Carson propose un langage si dépouillé qu'il semble contemporain, et pourtant profondément enraciné dans l'œuvre-source avec le choix audacieux de garder l'onomatopée grecque « OTOTOI POPOI DA », inarticulée et viscérale. Les majuscules du cri, les italiques et la récurrence des didascalies, la ponctuation bouleversée (« O !pollo »), la syntaxe brisée par les enjambements brusques (« no / the wife is the net he's / married to murder here / comes ») et les gouffres creusés par la disposition des vers sur la page sont autant de marqueurs de chaos, une explosion stylistique qui figure avec brio le tumulte émotionnel. Dans le texte-source, Carson lit une énigme linguistique, une catastrophe du langage qui s'échappe à lui-même ; mais il ne convient pas de résoudre cette énigme. Il faut en dévoiler toute la puissance, véhiculer la fascination qu'elle provoque en tant que telle. Carson confie simplement : « eventually I accepted that what is ungraspable about Kassandra has to stay that way ».<sup>25</sup> Ainsi, nous le verrons, l'acte traductif carsonien s'efforce de tirer à l'intérieur de la sphère langagière une partie de cette substance incompréhensible, d'extraire l'âme de l'hypertexte pour la faire renaître dans l'hypertexte.

Le travail d'exhumation prend d'autres formes, et notamment celle d'une résurrection des figures du texte-source. Anne Carson est avant tout une universitaire, et ses essais, commentaires de traductions et travaux académiques dévoilent une connaissance savante de la littérature antique, même obscure.<sup>26</sup> Fascinée par les expérimentations et les prouesses poétiques des auteurs qu'elle commente ou qu'elle traduit, Carson est élégiaque lorsqu'elle déclare que Stésichore « released being »<sup>27</sup> ou qu'Homère « is the most amazing thing in the world, in every way ».<sup>28</sup> Harold Bloom remarque que l'angoisse de l'influence<sup>29</sup> freine nombre de poètes qui, écrasés sous le poids du canon littéraire et de leurs prédécesseurs célèbres, risquent de ne produire que des travaux dérivatifs. Néanmoins, la lecture et l'admiration ne sont jamais des entraves pour Carson : au contraire, sa connaissance solide du canon littéraire lui permet de mieux le réviser. C'est dans la traduction et la réécriture que Carson peut engager un dialogue fertile avec son texte et son auteur sources—et ainsi dévoiler la pensée antique afin de lui donner une nouvelle impulsion.

Le processus de dialogue et d'échange est une notion précieuse pour Carson. Le texte (le poème) est un don qui doit rester réciproque pour assurer la pérennité de la culture et de la pensée ; ainsi, l'intertextualité est fondée sur la gratitude et la générosité. La création ne peut pas être égoïste ; elle est offerte, et rendue, et stimulée par ces allers-retours :

[The ancients] have this word for grace, *charis*, which means grace in the reciprocal sense of coming and going. It's both a gift given and a gift received. The Greeks used the word for the grace of a poem, the charm that makes it a poem and makes you want to remember it. So for them to make a poem is to make something

25 CARSON, *Nox*, cit., p. 4.

26 LOUIS A. JR. RUPRECHT, *Anne Carson's Classical Desires : Reach Without Grasp*, London, Bloomsbury, 2020.

27 CARSON, *Autobiography of Red*, cit., p. 5.

28 JOHN D'AGATA et ANNE CARSON, *A\_\_ With Anne Carson*, in «The Iowa Review», 27 (1997), pp. 1-22, p. 14.

29 HAROLD BLOOM, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973.

that will be so charming that it will be a gift that the world wants to receive and also give back precisely because it's so good. And that reciprocation keeps going and makes culture have substance, a coming and going.<sup>30</sup>

L'élan de grâce [*charis*] est omniprésent dans les travaux de Carson, qui utilise souvent des anecdotes et des exemples littéraires comme tremplins à ses propres développements théoriques, une stratégie qu'elle pratiquait déjà dans *Eros the Bittersweet* avec les fragments de Sappho et le *Phaedrus* de Platon. Néanmoins, afin que l'offrande soit pérenne et fertile, l'évolution est nécessaire : Carson ne se contente pas de répéter ou de transposer, mais surenchérit, transforme, et instille une part d'elle-même dans ce qu'elle puise chez l'autre. Entre métatextualité et réécriture, elle assure donc l'immortalité de ceux qui l'ont inspirée et la réciprocité du don de l'écriture ; le dialogue intertextuel est également une façon de faire évoluer la signification des hypotextes, car son interprétation se solde toujours par une intervention personnelle. La traduction, qui tisse un lien très étroit avec le texte-source, et qui permet à la fois l'écho et la transformation, devient un hommage à l'auteur, un monument textuel entre la résurrection partielle de l'œuvre et son dépassement. *Autobiography of Red*,<sup>31</sup> le roman en vers que Carson publie en 1998, cristallise parfaitement cette démarche. L'œuvre s'inspire de la *Géryonide* de Stésichore,<sup>32</sup> un poème fragmentaire qui relate le dixième travail d'Héraklès à travers le point de vue de Géryon, à qui Héraklès vole son troupeau de vaches rouges. Anne Carson s'approprie à la fois le mythe, qu'elle transpose dans un contexte modernisé et surréaliste, et le style de Stésichore. L'ouvrage s'articule autour de plusieurs parties : Carson explore d'abord l'écriture et les mythes qui entourent la figure de l'auteur, propose une pseudo-traduction<sup>33</sup> des fragments de la *Géryonide*, relate ensuite l'histoire de Géryon dans une réécriture mythologique très moderne, puis met en scène un dialogue avec Stésichore. Le désir de fusion avec la voix de l'auteur culmine dans cette résurrection écrite, une sorte de « passion mimétique »<sup>34</sup> où la plume de Carson vient à se dédoubler :

s: I was (very simply) in charge of seeing for the world after all seeing is just a substance  
 r: How do you know that  
 s: I saw it  
 r: Where  
 s: Where I looked it poured out my eyes I was responsible for everyone's visibility it was a great pleasure it increased daily.<sup>35</sup>

30 D'AGATA and CARSON, *A\_\_ With Anne Carson*, cit., p. 17.

31 CARSON, *Autobiography of Red*, cit.

32 Voir par exemple STÉSICHORE, *Geryoneis*, in *Greek Lyric III. Stesichorus, Ibycus, Simonides, and Others*, édité et traduit par David Campbell, Harvard University Press, 1991 (traduction par David Campbell).

33 D'après Bruce Beasley, seuls deux des fragments de la partie « Fragments of Stesichoros » sont des traductions reconnaissables de Stésichore : les autres sont des adaptations ou des réécritures si personnelles qu'elles ne reflètent plus leur texte-source. BRUCE BEASLEY, *Who Can A Monster Blame for Being Red? Three Fragments on the Academic and the "Other" in Autobiography of Red*, in *Anne Carson : Ecstatic Lyre*, Michigan, University of Michigan Press, 2015, pp. 74-81, p. 80.

34 EMILY SALINES, *Alchemy and Amalgam : Translation in the Works of Charles Baudelaire*, Amsterdam, Rodopi, 2004 : Salines attribue à Baudelaire un élan similaire de « passion mimétique » qui l'entraîne à s'identifier et s'approprier les travaux de De Quincey.

35 CARSON, *Autobiography of Red*, cit., p. 148.

Ici, Carson incarne une version imaginaire de Stésichore (S), expliquant à la personne qui l'interroge (I) qu'il faut voir la substance des choses pour pouvoir les écrire (« First I must tell you about seeing »).<sup>36</sup> La lettre « I », qui conjugue à la fois l'initiale d'« interviewer » (la journaliste) et le pronom personnel « je » en anglais, est vraisemblablement une projection d'Anne Carson elle-même. Dans cette mise en scène étrangement onirique, Carson dévoile la pulsion d'assimilation qui anime son écriture, l'élan érotique qui trouble les frontières de l'individualité.

Il y a dans cet acte traductif, motivé par l'affinité élective qui lie la traductrice à son texte et à son auteur, une dimension profondément sensuelle et, à l'instar de l'Éros, nécessairement transformatrice. Nombre de traducteurs-poètes témoignent du lien intime et passionnel<sup>37</sup> qui les lie à leur hypotexte. Priya Sarukkai Chabria, traductrice des hymnes religieux de la mystique hindoue Andal,<sup>38</sup> témoigne d'une expérience transcendantale : « I was embodying another's voice through my body. [...] Translating is as visceral a process as writing poetry because one is attempting to mesh one's voice with the author's to create a twinned song ».<sup>39</sup> Entre dévotion et physicalité, prête à abandonner l'intégrité de l'individualité pour se faire le vaisseau actif d'une autre essence, Carson tente elle aussi de s'insérer « in between a body and its shadow ».<sup>40</sup> Valéry Larbaud souligne bien l'instinct de possession qui anime le traducteur lorsqu'il avoue : « [t]raduire un ouvrage qui nous a plu, [...] c'est le posséder plus complètement, c'est en quelque sorte nous l'approprier ».<sup>41</sup> La traduction, la réécriture, la trans-crétion lui permettent de posséder et d'être possédée par les auteurs qu'elle admire. Elle devient la gorge qui véhicule leur voix, la main qui guide leur plume, l'instigatrice d'une fusion des subjectivités et des écritures. La démarche est habituelle, caractéristique. Carson met Stésichore en scène dans son entretien factice ; elle réincarne Emily Brontë à travers la narratrice de *The Glass Essay*. Dans *Wonderwater*, Hölderlin lui apparaît en rêve et lui murmure des mots qu'il n'a pourtant jamais écrits. Elle vient même jusqu'à faire converger plusieurs auteurs : elle frotte la voix d'Hegel à celle de Sophocle dans sa transcrétion illustrée d'Antigone, *Antigonick*.<sup>42</sup> Dévoratrice d'auteurs, Carson tisse un réseau de références intertextuelles audacieux entre les visions du monde et les rapports au langage et attise une tentation d'appropriation qui ne trouvera effectivement son aboutissement que dans le genre traductif et ses dérivés.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 147.

<sup>37</sup> Parmi d'autres, voir par exemple EZRA POUND, *Make It New*, New Haven, Yale University Press, 1935, YVES BONNEFOY, *Comment Traduire Shakespeare*, in « Études Anglaises », 17 (1964), pp. 341-351, ITALO CALVINO, *Nota del traduttore*, in RAYMOND QUENEAU, *I fiori blu*, traduit par Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1967, BRIGGS, *This Little Art*, cit.

<sup>38</sup> ANDAL, *Andal: The Autobiography of a Goddess*, traduit par Priya Sarukkai Chabria et Ravi Shankar, New Delhi, Zubaan Editions, 2016.

<sup>39</sup> PRIYA SARUKKAI CHABRIA, *Interview with Pratyusha Prakash*, dans « The Missing Slate », (visité le ), p. 2.

<sup>40</sup> ANNE CARSON, *Screaming in Translation: The Elektra of Sophocles*, in *Sophocles' Elektra in Performance*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1996, pp. 5-11, p. 1.

<sup>41</sup> VALÉRY LARBAUD, *Sous l'invocation de Saint-Jérôme*, Paris, Gallimard, 1986, p. 73.

<sup>42</sup> dans l'ordre : CARSON, *Autobiography of Red*, cit. ; ANNE CARSON, *Glass, Irony, and God*, New Directions, 1995 ; RONI HORN, *Wonderwater (Alice Offshore)*, collaboration avec Louise Bourgeois, Anne Carson, Hélène Cixous et John Waters, Göttingen, Steidl, 2004 ; ANNE CARSON, *Antigonick*, illustré par Bianca Stone, New York, New Directions, 2014.

### 3 LE TREMPLIN CRÉATIF

Parce qu'elle permet l'intimité, le frottement à l'autre, et l'étincelle qui en résulte, la traduction semble s'instaurer dans l'œuvre carsonienne comme une émulation essentielle. L'exaltation de l'esprit à la rencontre du texte est encore attisée par l'émotion du langage. Ses essais et ses introductions le prouvent, Carson est une lectrice active—elle lit avec engagement, avec sensibilité, et savoure le pouvoir subjectif que la lecture accorde. Ses personnages sont des lecteurs : ils font barrage au monde extérieur pour mieux goûter la texture d'un texte, l'expérience de l'imaginaire.<sup>43</sup> Dans *The Glass Essay*, la narratrice, potentiellement un avatar fictif de Carson, relate par exemple la puissance dévastatrice du texte lorsqu'il la touche en plein cœur :

and I was downstairs reading the part in Wuthering Heights  
where Heathcliff clings at the lattice in the storm sobbing  
Come in! Come in! to the ghost of his heart's darling,

I fell on my knees on the rug and sobbed too.<sup>44</sup>

Le plaisir du texte est encapsulé, selon Roland Barthes, dans cette perte emportée,<sup>45</sup> cet instant fugitif où la lectrice, face au langage, est transportée au point d'en oublier sa réalité et son individualité. Chaque unité de langage éveille un questionnement, une envie latente, une émotion qui la ramène rapidement à elle-même. C'est d'autant plus le cas pour la traductrice, entraînée à la lecture herméneutique, habituée à considérer le texte comme le terreau d'une potentielle réécriture. Pier-Pascale Boulanger en souligne la dimension sensuelle : « la sensibilité porte sur des éléments linguistiques, tels le mot, la phrase (sa syntaxe) et la ponctuation [...] des éléments poétiques, tels la prosodie, les rimes, l'allitération ainsi que les rapports syntaxiques et paradigmatiques [...] Face à un mot, on peut être sensible non seulement à son étymologie, mais à sa dénotation, à sa connotation, à son contexte, à son histoire... ».<sup>46</sup> C'est l'expérience sensorielle et émotionnelle du mot qui donne sa signification subjective à la matière linguistique ;<sup>47</sup> c'est aussi le dialogue entre la pensée de l'autre et la nôtre qui permet leur dépassement mutuel.<sup>48</sup> Ces deux axes, l'émotion et la réflexion, (de nouveau, la comparaison que Carson établit entre l'amant et le chercheur est primordiale) convergent et entraînent le transfert du désir. De la lecture, qui offre une impulsion silencieuse, naît le désir d'appropriation et de réaction qu'il faut assouvir dans la création. La traduction, cathartique, répond parfaitement à cet élan. La première étape de la traduction est une forme de lecture si poussée qu'elle est déjà une analyse : une « sur-lecture » au cours de laquelle la traductrice prend position. Elle dépose sur l'hypotexte la pellicule subjective d'une nouvelle interprétation.

43 Wahl analyse la fascination de Géryon pour les choses de l'intérieur dans SHARON WAHL, *Erotic Sufferings : Autobiography of Red and Other Anthropologies*, in «The Iowa Review», 29 (1999), pp. 180-188.

44 CARSON, *Glass, Irony, and God*, cit., p. 4.

45 ROLAND BARTHES, *Le Plaisir du Texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

46 BOULANGER, *L'érotique du traduire*, cit., p. 4.

47 GEORGE STEINER, *After Babel*, New York, Oxford University Press, 1975.

48 MARCEL PROUST, *Sur la Lecture*, Paris, Actes Sud, 1993.

Elle réalise ce que Stanley Fish appelle les « intentional beings » :<sup>49</sup> les intentions de l'auteur qu'elle *pense* voir transparaître entre les lignes, mais nécessairement empreintes de ses propres intentions. Elle s'infiltré déjà dans le texte en pré-création. Il faut avoir une compréhension profonde (et nécessairement personnelle) de ce que veut dire le texte pour pouvoir envisager la façon dont il sera réécrit dans une langue différente.

Il n'est pas surprenant que Carson, qui travaille toujours à décentrer son écriture et à dépasser le canon littéraire, ne se préoccupe pas des limitations érigées par l'éthique traditionnelle de la traduction. L'invisibilité du traducteur, l'effort de transposition au plus près du signifiant, la théorie d'un message unique<sup>50</sup> sont autant de barrières créatives qui n'ont pas lieu d'être dans sa stratégie de traduction. Non, la re-création est bien guidée par l'engagement conscient et actif avec le texte. Dans ses préfaces et ses notes de traductions, Carson détaille son propre prisme de lecture. Elle exhibe un « vouloir-comprendre » consciemment subjectif. Elle semble revendiquer la poursuite de *l'esprit* du texte. C'est un concept idéologique, comparable à sa fascination pour l'ambiguïté de l'absolu : sa curiosité est toujours attisée par ce qui est *là* mais ne peut être parfaitement attrapé, et encore moins retranscrit. C'est ce rapport symbiotique et intimiste avec le langage du texte qui permet à Anne Carson de libérer de ses carcans la fidélité traductive. Elle n'est pas limitée par des conventions externes : elle ne doit fidélité qu'au langage du texte, à l'auteur, au vécu de sa propre lecture. L'éthique est dans l'acte de cadeau réciproque, le *charis*, un texte pour un texte. Elle ne prétend pas proposer un miroir du texte-source ; il s'agit bien de recréer une expérience particulière du texte, une émotion, un questionnement, une impulsion. De façon significative, elle cite Walter Benjamin dans l'introduction à *If Not, Winter*, sa traduction des fragments de Sappho :

The task of the translator consists in finding that intended effect upon the language into which he is translating which produces in it the echo of the original. [...] Unlike a work of literature, translation does not find itself in the center of the language forest but on the outside facing the wooded ridge; it calls into it without entering, aiming at that single spot where the echo is able to give, in its own language, the reverberation of the work in the alien one.<sup>51</sup>

Avec ce paragraphe, proposé avant sa propre traduction, Carson souligne deux notions fondamentales dans son processus créatif : le décentrement, qui permet d'ouvrir le champ des potentialités que le texte peut évoquer ; et la recherche de l'écho, qui vacillerait en marge du texte, désiré car il reste hors d'atteinte. L'esprit du texte est là : dans ce que la traductrice devine entre les futaies, à l'orée de la forêt textuelle. Nous l'avons vu, Carson est passionnée par le vide, dans lequel vient s'épanouir la créativité, l'éventualité. La traduction existe elle aussi dans le vide : elle est suspendue dans la poursuite de l'essence du texte ; poussée en avant par le désir d'attraper la signifiante, et consciente de tout ce qui lui échappe.

49 STANLEY FISH, *Is There a Text in This Class ?*, Cambridge, Harvard University Press, 1980.

50 dans l'ordre, voir VENUTI, *The Translator's Invisibility : A History of Translation*, cit., BERMAN, *L'Épreuve de l'étranger : Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, cit., HENRI MESCHONNIC, *Pour la poésie, tome II : Épistémologie de l'écriture*, Paris, Gallimard, 1973.

51 WALTER BENJAMIN, *The Task of the Translator*, in *Illuminations*, traduit par Harry Zohn, ed. by HANNAH ARENDT, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1968, pp. 69-82, p. 77.

La poursuite permanente, ce que Louis A. Jr. Ruprecht appelle « reaching without grasping », <sup>52</sup> est libératrice. Elle signifie que la véritable fidélité réside dans l'effort de l'attrapement : l'essence est inatteignable, mais l'effort d'en attraper un écho déborde de potentialités prêtes à éclore. Portée par le désir du texte, Carson peut donc aborder la traduction et la trans-création avec une créativité interventionniste : c'est la meilleure façon de posséder le texte.

Prenons par exemple sa traduction des fragments de Sappho, *If Not, Winter*. Les poèmes sont présentés dans une édition bilingue où l'anglais et le grec se font face, ponctués par des crochets par lesquels elle veut figurer les papyri déchirés, les gouffres si chers à son processus d'écriture. La traduction est encadrée par une introduction et par des notes de traduction placées à la fin de l'ouvrage ; ces notes peuvent être considérées comme des méditations : contextualisation, anecdotes, conjectures et références intertextuelles viennent enrichir la lecture. Quant à l'introduction, elle commence par un mensonge éhonté : « I like to that, the more I stand out of the way, the more Sappho shows through. This is an amiable fantasy (transparency of self), within which most translators labor ». <sup>53</sup> L'étude de ses œuvres le montre, Carson ne croit pas à la transposition exacte en traduction : elle le sous-entend lorsqu'elle remarque que la transparence du soi est illusoire. Le pacte traductif qu'elle propose ici est une mystification, une subversion : sous couvert de s'écarter (« stand out of the way ») pour laisser Sappho s'exprimer, Carson souligne en réalité sa présence. Lorsqu'elle propose à la lectrice de découvrir Sappho, mais c'est « sa » Sappho qu'elle présente. *If Not, Winter* est saturé de sa propre voix. L'intervention la plus évidente est bien sûr paratextuelle : Carson, en proposant sa stratégie de traduction dans l'introduction, refuse déjà l'invisibilité d'une traductrice muette. Ses notes de traduction, à la fin de l'ouvrage, ne se contentent pas de rappeler les difficultés du texte ; elles proposent des analyses herméneutiques :

Cognate with words for wings, flying, fluttering and breath, the participle *ekpepotamena*, with its spatter of plosives and final open vowel, sounds like the escape of a soul into nothingness. <sup>54</sup>

Des conjectures :

depending on how the first letter of this word is restored it may mean also "having been touched on the surface, caressed". <sup>55</sup>

Des aveux d'ignorance :

On the other hand, I may be reading this sentence all wrong. <sup>56</sup>

Des méditations amorcées par le texte :

<sup>52</sup> RUPRECHT, *Anne Carson's Classical Desires : Reach Without Grasp*, cit.

<sup>53</sup> CARSON, *If Not, Winter : Fragments of Sappho*, cit., p. x.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 368.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 360.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 364.

It is a restless and strangely baited poem that seems to gather its logic into itself rather than pay it out. Rather like Helen. Beauty comes out of unexpectedness, and stares at us, “as though we were the ones who’d made a mistake,” as Yannis Rittos says in a poem [...] <sup>57</sup>

[...] et même des alternatives de traduction, qui montrent à quel point Carson considère que les possibilités de traduction ne se limitent pas à une seule possibilité :

Other translations occur to me, e. g. :

mellowsmelling honey  
yellowstinging bee  
honey, Honey?  
no not me <sup>58</sup>

La lectrice a donc accès au processus de lecture, de réflexion et de traduction qui sous-tend les fragments eux-mêmes. Il est guidé dans sa lecture, encouragé à comprendre le poème de Carson. Décidée à recréer la poursuite qui enflamme son processus créatif, Carson manie la typographie pour matérialiser « the enchanting white space around [the bits of papyrus], in which we can imagine all the experience of antiquity floating but which we can’t quite reach » <sup>59</sup> avec des crochets. Les crochets sont des marqueurs de vide destinés à faire ressentir le manque érotique à sa lectrice ; mais ils n’illustrent en aucun cas les réelles déchirures d’un manuscrit source. Carson admet son intervention audacieuse avec décontraction : « Brackets are an aesthetic gesture toward the papyrological even rather than an accurate record of it [...] brackets are exciting ». <sup>60</sup> Carson-lectrice a été enflammée par ces gouffres tentateurs où murmurent des mots perdus ; Carson-auteurice les recrée pour partager cet enivrement. L’adaptation ne s’arrête d’ailleurs pas là : elle décide également de réarranger la forme des poèmes dans le but de « restore a hint of musicality or suggest syntactic motion ». <sup>61</sup> Les crochets, les enjambements, les espacements sont autant d’outils à la disposition de la trans-création. Une poétique hybride transparait, fondée sur la poésie de Sappho mais dilatée par les ouvertures sémantiques et sensorielles que Carson façonne sur la page :

[...]  
]crazy  
]  
]  
]  
]you, I want  
]to suffer  
]in myself I am

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 362.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 379.

<sup>59</sup> D’AGATA et CARSON, *A\_\_ With Anne Carson*, cit., p. 14.

<sup>60</sup> CARSON, *If Not, Winter : Fragments of Sappho*, cit., p. xi.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. xii.

aware of this

] ]<sup>62</sup>

Dans ce fragment, la strophe, pourtant mutilée, ressemble (entre autres) à une confession faite à l'amant, le secret de la douce-amertume érotique, rythmée par des sifflantes secrètes (*suffer, myself, this*); mais chaque vers fonctionne également seul, poignant de potentialités, comme les bribes d'un monologue intérieur lancinant. Les phrases avortées peuvent se répondre dans le désordre, rattachées par des parallélismes syntaxiques qui rappellent l'impossibilité de la fusion : « you, I want » / « in myself, I am ». Enfin, chaque crochet (chaque vide) agit comme une fenêtre d'évocations nouvelles, proposant à la lectrice d'imaginer ce qui aurait pu attacher ces lambeaux de poème. Il y a ici une composition poétique qui dépasse de loin la constellation éparse de quelques mots déchiffrés; Carson s'insère dans la suggestion de ce que le poème a pu être et y insuffle sa propre sensibilité poétique.

Cette incursion est particulièrement délibérée dans le fragment 38, à travers lequel Carson fait frémir une sensualité brûlante, lapidaire :

you burn me<sup>63</sup>

Seul sur la page, entouré par de vastes marges blanches, le vers évoque à la fois la supplique et la jouissance. Sa concision souligne l'urgence; les deux pronoms personnels marquent l'intimité. Dans l'assaut érotique, « you » et « me » se font face et s'étreignent, seulement séparés par l'assaut érotique (« burn ») qui les altère (les attise, les fait fondre, les réduit en cendres) et les sépare. Et Carson d'avouer toute la portée de son implication herméneutique, émotionnelle et esthétique lorsqu'elle note en commentaire de traduction : « her Greek text actually says “us” not “me”. Slippage between singular and plural in pronouns of the first person is not uncommon in ancient poetry. [...] But the *fragile* heat of fr. 38 seems to me to evaporate entirely without a bit of *intervention* ». <sup>64</sup> Il s'agit d'extraire, de remodeler, d'imaginer ce qui palpète en-deçà du poème. Elle remarque que le fragment peut être compris bien différemment; de fait, David Campbell par exemple traduit « you roast us », <sup>65</sup> privilégiant le pluriel du « nous » qui rappellerait, selon Carson, la lamentation humaine au dieu Éros (« you »), le cuisinier de l'âme. Et pourtant, l'exactitude linguistique, dont elle est parfaitement consciente en « sur-lecture », ne peut rivaliser avec la substance qu'elle peut faire rayonner grâce à la libéralité de la re-création. Dans *If Not, Winter*, Carson pratique aussi l'omission, qu'elle annonce dans son introduction; contrairement à la plupart des publications des fragments, <sup>66</sup> Carson décide de ne pas intégrer les fragments cités par d'autres auteurs

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>64</sup> *ibidem*, p. 365, mes italiques.

<sup>65</sup> SAPPHO, *Fragments*, in *Greek Lyric I. Sappho and Alcaeus*, édité et traduit par David Campbell, London, Harvard University Press, 1982, p. 84.

<sup>66</sup> *ibidem* (par Campbell); SAPPHO, *The Complete Poems of Sappho*, édité et traduit par Willis Barnstone, Boston, Shambhala Publications, 2009 (par Barnstone).

mais disparus, car ils ne sont pas écrits par Sappho.<sup>67</sup> Enfin, ses interventions prennent la forme d'expérimentations linguistiques. C'est peut-être là que Carson peut prétendre à la transparence—non pas dans la soi-disant disparition de sa présence, mais dans l'effort de faire « sentir » le grec de Sappho en bousculant la langue-cible. C'est un parti-pris qui met aussi en valeur l'élasticité de sa propre écriture. Il n'y a pas de réglementations générales, chronologiques ou stylistiques dans les écrits auctoriaux et, par extension, dans les traductions de Carson. De nouveau, elle suit l'idéal que préconise Benjamin : « to release in [the translator's] own language that pure language which is under the spell of another, to liberate the language imprisoned in a work in [the translator's] re-creation of that work ». <sup>68</sup> À l'aide de distorsions de syntaxe, de re-création de rythmes, et de néologismes (ci-dessus, l'abeille « mellowsmelling / yellowstinging » est un bon exemple de ces portemanteaux qui rappellent les adjectifs grecs), Carson cherche à faire surgir ce qu'il y a de furtif et d'insaisissable dans un langage qui ne nous appartient pas. Ainsi, plutôt que de chercher l'équivalence, elle fait naître une écriture nouvelle, empreinte des connotations du langage-source, et de sa musicalité.

L'expérimentation linguistique est l'un des nombreux gains d'une traduction aussi libérale que la traduction carsonienne. Face au texte-source, étranger, la traductrice prend soudain conscience des mécaniques de son propre usage de la langue, des clichés d'expression que seul le décentrement de sa subjectivité peut remettre en cause. Carson cherche activement à briser le cliché car il fait barrière à la création nouvelle ; <sup>69</sup> il est efficacement balayé dans le travail de traduction. Pour répondre aux défis de l'hypotexte, elle force l'assouplissement de la langue-cible et y insère une nouvelle expressivité (les portemanteaux, les onomatopées, les références à d'autres langages et d'autres auteurs afin d'instiller de nouvelles nuances de signification). Elle élargit également les potentialités de la pensée : faire pression sur les limites du langage permet d'ouvrir le champ des possibles ; le frottement des subjectivités permet d'inspirer et de dépasser sa propre réflexion. La lecture, nous l'avons vu, est une inspiration constante pour Carson : son écriture traductive, académique et auctoriale est truffée de références intertextuelles et de réactions à la pensée de l'autre. Le gain est également stylistique : la fusion à la langue de l'auteur traduit, à l'instar de l'amant, est transformative. En traduction, trois voix se mêlent et s'altèrent au sein du texte : le style de l'auteur-source tel qu'il est perçu par la traductrice ; <sup>70</sup> le style auctorial de la traductrice-autrice lorsqu'il aborde l'écriture personnelle ; et le style de la traductrice en train de traduire l'auteur-source, une écriture hybride, née de la fusion, enrichie par l'amalgame. Il est également commun que le style auctorial de la traductrice soit influencé, *a posteriori*, par l'écriture qu'elle a recréée en traduction. De fait, l'évolution stylistique qui s'opère entre l'acte traductif et la (re-)création auctoriale est particulièrement visible dans *Autobiography of Red*, qui propose à la fois une traduction (ou pseudo-traduction) des fragments de Stésichore, un commentaire de texte de sa Géryonide, et une réécriture personnelle du mythe. Dans une première partie, Carson analyse l'utilisation de l'adjec-

67 CARSON, *If Not, Winter : Fragments of Sappho*, cit., p. xiii.

68 BENJAMIN, *The Task of the Translator*, cit., p. 81.

69 CARSON, *Variations on the Right to Remain Silent*, cit.

70 BOASE-BEIER, *Stylistic Approaches to Translation (Translation Theories Explored)*, cit.

tif chez Stésichore : l'auteur grec, selon elle, délivre l'existence textuelle lorsqu'il décide d'écrire le monde comme il le ressent :

Stesichoros began to undo the latches. Stesichoros released being. Suddenly there was nothing to interfere with horses being *hollow hooved*. Or a river being *root-silver*. Or a child *bruiseless*. Or hell *as deep as the sun is high*. Or Heracles *ordeal strong*[...]

C'est une stylistique qu'elle admire (qui sans doute fait écho à son positionnement stylistique originel), et qu'elle décide d'appropriier ensuite dans le roman en vers qui suit : *Autobiography of Red* est un poème synesthétique, surréaliste, visiblement désireux de délivrer la matière linguistique de ses limitations sémantiques :

Four of the roses were on fire.  
They stood up straight and pure on the stalk, gripping the dark like prophets  
and howling colossal intimacies  
from the back of their fused throats.

Dans cette strophe où l'imagerie du mysticisme se mêle à la description d'une nature morte, où la mouvance des verbes actifs et du temps de l'action (le présent simple *be + ing* en anglais) se cogne contre l'immobilité de la photographie dépeinte, Carson, elle aussi, « release[s] being ». Elle propose à sa lectrice d'entrer dans une nouvelle réalité où la sensualité fait écho à la substance. La traduction, au même titre que le pastiche proustien, agit ici comme un apprentissage et une émulation littéraire. Il est également commun de considérer que le texte-cible est inférieur au texte-source. D'aucuns considèrent que la voix (sacralisée) de l'auteur est émoussée par la traduction, que la passation linguistique est marquée par la perte. Et pourtant, la traductrice est elle aussi autrice. Le texte-cible ne peut qu'être enrichi par la traduction : dans la confluence des multiples sensibilités artistiques, enrichi par une nouvelle pellicule d'interprétation et de signifiante, l'hyper-texte est à la fois une interprétation, une re-création, et un agent de l'intertextualité si nécessaire à la littérature. Comme Emily Salines le remarque en analysant la traduction baudelairienne, « the source-text serv[es] mainly as the bottom layer of the creative palimpsest ».<sup>71</sup>

C'est particulièrement vrai chez Carson, qui utilise l'hypotexte comme un tremplin créatif. Il enrichit son propre langage, cultive sa pensée, imprègne son écriture auctoriale et son processus artistique. Pour elle, la traduction « is a practice, a strategy, [...] that does seem to give us a third place to be. In the presence of a word that stops itself, in that silence, one has the feeling that something has passed us and kept going, that some possibility has got free. » Il convient de s'interroger sur le péril que représente cette poursuite permanente, fertile uniquement dans l'inassouvissement. Elle semble conjuguer la permanence de cette poursuite qui n'est fertile que dans l'inassouvissement. Elle conjugue la douceur et l'amertume, la violence d'une quête toujours déçue. Et pourtant, avec le « troisième état » de la traduction, cet étrange sorte d'entre-deux<sup>72</sup> de l'écriture

71 SALINES, *Alchemy and Amalgam : Translation in the Works of Charles Baudelaire*, cit., p. 19.

72 CARSON, *Antigonick*, illustré par Bianca Stone, cit. : « a strange new kind of / inbetween »

et de la pensée—l’interstice entre désir et désiré, entre lecture et écriture, entre le soi et l’auteur—Carson voit flotter un résidu hypnotique qui vient stimuler (puisqu’il ne peut pas combler) le manque ; elle y est libre de créer un nouveau langage, un nouveau genre d’écriture, de frôler ce qui lui échappe.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANDAL, *Andal : The Autobiography of a Goddess*, traduit par Priya Sarukkai Chabria et Ravi Shankar, New Delhi, Zubaan Editions, 2016. (Citato a p. 456.)
- BAKER, MONA, *Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator*, in «Target», 12 (2000), pp. 241-266. (Citato a p. 449.)
- BARTHES, ROLAND, *Le Plaisir du Texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1973. (Citato a p. 457.)
- BEASLEY, BRUCE, *Who Can A Monster Blame for Being Red? Three Fragments on the Academic and the “Other” in Autobiography of Red*, in *Anne Carson : Ecstatic Lyre*, Michigan, University of Michigan Press, 2015, pp. 74-81. (Citato a p. 455.)
- BENJAMIN, WALTER, *The Task of the Translator*, in *Illuminations*, traduit par Harry Zohn, sous la dir. d’HANNAH ARENDT, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1968, pp. 69-82. (Citato alle pp. 458, 462.)
- BERMAN, ANTOINE, *L’Épreuve de l’étranger : Culture et traduction dans l’Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984. (Citato alle pp. 450, 458.)
- BLOOM, HAROLD, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973. (Citato a p. 454.)
- BOASE-BEIER, JEAN, *Stylistic Approaches to Translation (Translation Theories Explored)*, Manchester, St. Jerome Publishing, 2006. (Citato alle pp. 449, 462.)
- BONNEFOY, YVES, *Comment Traduire Shakespeare*, in «Études Anglaises», 17 (1964), pp. 341-351. (Citato a p. 456.)
- BOULANGER, PIER-PASCALE, *L’érotique du traduire*, in «Meta», 50 (2005), pp. 1-6. (Citato alle pp. 450, 457.)
- BRIGGS, KATE, *This Little Art*, London, Fitzcarraldo Editions, 2017. (Citato alle pp. 452, 456.)
- CALVINO, ITALO, *Nota del traduttore*, in RAYMOND QUENEAU, *I fiori blu*, traduit par Italo Calvino, Torino, Einaudi, 1967. (Citato a p. 456.)
- CARSON, ANNE, *An Oresteia : Agamemnon by Aiskhylos, Elektra by Sophokles, Orestes by Euripides*, New York, Faber, 2009. (Citato a p. 453.)
- *Antigonick*, illustré par Bianca Stone, New York, New Directions, 2014. (Citato alle pp. 456, 463.)
- *Autobiography of Red*, London, Jonathan Cape, 1998. (Citato alle pp. 451, 452, 454-456.)
- *Bakkhai*, London, Oberon Classics, 2015. (Citato a p. 450.)
- *Eros the Bittersweet : An Essay*, New Jersey, Princeton University Library, 1986. (Citato alle pp. 450-452.)
- *Glass, Irony, and God*, New Directions, 1995. (Citato alle pp. 456, 457.)

- *Grief Lessons : Four Plays by Euripides*, New York, NYRB Classics, 2008. (Citato a p. 450.)
- *If Not, Winter : Fragments of Sappho*, New York, Knopf Publishing, 2002. (Citato alle pp. 451, 452, 459-462.)
- *Nox*, New York, New Directions, 2009. (Citato alle pp. 450, 452, 454.)
- *Odi et Amo Ergo Sum*, Toronto, University of Toronto, 1981. (Citato a p. 450.)
- *Screaming in Translation : The Elektra of Sophokles*, in *Sophocles' Elektra in Performance*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1996, pp. 5-11. (Citato a p. 456.)
- *Variations on the Right to Remain Silent*, in *Nay Rather, The Cahier Series (vol. 21)*, Center for Writers & Translators, American University of Paris, 2013, pp. 1-41. (Citato alle pp. 452, 462.)
- D'AGATA, JOHN et ANNE CARSON, *A\_\_ With Anne Carson*, in «The Iowa Review», 27 (1997), pp. 1-22. (Citato alle pp. 454, 455, 460.)
- FISH, STANLEY, *Is There a Text in This Class?*, Cambridge, Harvard University Press, 1980. (Citato a p. 458.)
- GENETTE, GÉRARD, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979. (Citato a p. 449.)
- HEJINIAN, LYN, *The Rejection of Closure*, in *A guide to Poetics Journal : Writing the Expanded Field 1982-1998*, Middletown, Wesleyan University Press, 2013, pp. 87-96. (Citato a p. 452.)
- HORN, RONI, *Wonderwater (Alice Offshore)*, collaboration avec Louise Bourgeois, Anne Carson, Hélène Cixous et John Waters, Göttingen, Steidl, 2004. (Citato a p. 456.)
- JACCON, PAULINE, *'Autobiography of Red' et la stylistique du manque*, in *Actes du séminaire Écriture-Stigmate*, « Nouveaux cahiers de Marge », 2020, <https://revues.univ-lyon3.fr/marge/>. (Citato a p. 451.)
- LARBAUD, VALÉRY, *Sous l'invocation de Saint-Jérôme*, Paris, Gallimard, 1986. (Citato a p. 456.)
- LOWE-PORTER, HELEN TRACY, *On Translating Thomas Mann*, in *In Another Language : A Record of the Thirty-Year Relationship between Thomas Mann and his English Translator, Helen Tracy Lowe-Porter*, New York, Knopf Publishing, 1966. (Citato a p. 449.)
- MESCHONNIC, HENRI, *Pour la poétique, tome II : Épistémologie de l'écriture*, Paris, Gallimard, 1973. (Citato a p. 458.)
- PLATON, *Le Banquet* [discours d'Aristophane], traduction par Éric Chambry, Paris, Garnier Flammarion, 1993. (Citato a p. 451.)
- POUND, EZRA, *Make It New*, New Haven, Yale University Press, 1935. (Citato a p. 456.)
- PROUST, MARCEL, *Sur la Lecture*, Paris, Actes Sud, 1993. (Citato a p. 457.)
- RUPRECHT, LOUIS A. JR., *Anne Carson's Classical Desires : Reach Without Grasp*, London, Bloomsbury, 2020. (Citato alle pp. 454, 459.)
- SALINES, EMILY, *Alchemy and Amalgam : Translation in the Works of Charles Baudelaire*, Amsterdam, Rodopi, 2004. (Citato alle pp. 455, 463.)
- SAPPHO, *Fragments*, in *Greek Lyric I. Sappho and Alcaeus*, édité et traduit par David Campbell, London, Harvard University Press, 1982. (Citato a p. 461.)

- SAPPHO, *The Complete Poems of Sappho*, édité et traduit par Willis Barnstone, Boston, Shambhala Publications, 2009. (Citato a p. 461.)
- SARUKKAI CHABRIA, PRIYA, *Interview with Pratyusha Prakash*, dans « The Missing Slate », (visité le ). (Citato a p. 456.)
- STEINER, GEORGE, *After Babel*, New York, Oxford University Press, 1975. (Citato a p. 457.)
- STÉSICHORE, *Geryoneis*, in *Greek Lyric III. Stesichorus, Ibycus, Simonides, and Others*, édité et traduit par David Campbell, Harvard University Press, 1991. (Citato a p. 455.)
- TSCHOFFEN, MONIQUE, 'First I must Tell about Seeing': (De)monstrations of *Visuality and the Dynamics of Metaphor in Anne Carson's Autobiography of Red*, in «Canadian Literature», 180 (2004), pp. 31-50. (Citato a p. 450.)
- VENUTI, LAWRENCE, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, New York, Routledge, 1995. (Citato alle pp. 450, 458.)
- WAHL, SHARON, *Erotic Sufferings: Autobiography of Red and Other Anthropologies*, in «The Iowa Review», 29 (1999), pp. 180-188. (Citato a p. 457.)



## PAROLE CHIAVE

Anne Carson, traductologie, poétique, transcreation, fidélité, poétique, érotique, translation studies, contemporary poetry, english studies.

## NOTIZIE DELL'AUTRICE

Pauline Jacon a obtenu un master de recherche en traductologie à l'Université d'Édimbourg. Elle est actuellement doctorante en traductologie et littérature anglophone à la Sorbonne-Nouvelle, Paris 3 ; son projet de recherche-crédation se focalise sur le processus transcréatif d'Anne Carson, et se compose également d'une traduction poétique de son roman en vers, *Autobiography of Red*. Pauline Jacon est aussi traductrice littéraire et enseigne le thème anglais à Paris Sorbonne-Nouvelle. Ses intérêts de recherche comprennent la transcréation et la traductologie, l'intertextualité, l'écriture créative, et la poésie expérimentale.

[pauline.jacon@gmail.com](mailto:pauline.jacon@gmail.com)

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

PAULINE JACCON, « *a strange new kind of / inbetween* » : *Anne Carson et l'impulsion créative en traduction*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XII (2019), pp. 449-467.

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



#### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

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



# REPRINTS



## IL CONTRIBUTO DI MICHAİL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ (1887-1937) ALLO STUDIO DELLA FORMA NOVELLISTICA

ADALGISA MINGATI – *Università di Trento*

A cavallo tra gli anni Dieci e gli anni Venti del Novecento M. A. Petrovskij – germanista, critico letterario e traduttore – lavora a una teoria della composizione narrativa con l'obiettivo di disegnare l'architettura funzionale del racconto, la sua "fisiologia", vale a dire svelare i legami dinamici che intercorrono tra i suoi diversi componenti e che derivano dall'orientamento che ciascun procedimento poetico utilizzato nel testo assume. Nell'ambito di questo progetto di studio, il cui risultato finale avrebbe dovuto costituire una vera e propria "poetica della novella", nel corso degli anni Venti Petrovskij pubblica alcuni saggi. In essi lo studioso russo coniuga, da un lato, un'impostazione teorica rigorosa, finalizzata alla puntuale definizione degli strumenti d'indagine e della loro terminologia e, dall'altro, un approccio pragmatico, il quale prevede di volta in volta la lettura ravvicinata di uno o più casi di studio. Nel presente saggio si mette in luce l'originalità dell'apporto teorico-concettuale delle ricerche di Petrovskij, puntando l'interesse su alcuni aspetti della teoria della composizione novellistica e prendendo brevemente in esame un caso di studio, quello relativo al racconto di A. Puškin *Il colpo di pistola*. L'analisi del primo dei cinque *Racconti del defunto Ivan Petrovič Belkin* offre a Petrovskij, tra l'altro, l'occasione per prendere posizione rispetto ad alcuni giudizi critici che il critico formalista B. Ėjchenbaum, fine studioso della prosa di Puškin e autorevole teorico della forma breve, aveva formulato in quegli stessi anni.

Between the 1920s and 1930s, M. A. Petrovskij, a Germanist, literary critic and translator, is working on a theory of the narrative composition, the aim of which is to draw the functional architecture of the tale, its "physiology". The objective is to unveil the dynamic links that exist within the tale's different components and which arise from the perspective that each poetic procedure used in the text assumes. Within the realm of this study project, the final result of which should constitute a real "poetics of the short story", Petrovskij publishes some essays during the 1920s. In these, the Russian scholar not only combines a rigorous theoretical planning, aimed at the precise definition of the tools of the study and of their terminology, but he also uses a pragmatic approach, which foresees, from time to time, the close reading of one or two case studies. In this essay, the aim is to show the originality of the theoretical-conceptual contribution of Petrovskij's research, focussing on some aspects of the theory of the composition of the short story and briefly examining a specific case study, the one concerning A. Puškin's short story *The Shot*. The analysis of the first of the five *Tales of the Late Ivan Petrovich Belkin* also gives Petrovskij the opportunity to take a position with respect to some critical judgements that the formalist critic B. Ėjchenbaum, an insightful scholar of Puškin's prose and a renowned theorist of the short form, had formulated during those same years.

### I INTRODUZIONE

A cavallo tra gli anni Dieci e gli anni Venti del Novecento Michail Aleksandrovič Petrovskij, germanista, critico letterario e traduttore,<sup>1</sup> lavora a una «teoria della com-

<sup>1</sup> Figlio di un ufficiale sanitario del Municipio moscovita, Michail Aleksandrovič Petrovskij (1887-1937) si laurea nel 1911 presso la Facoltà di Lettere e Storia dell'Università Statale di Mosca. Dopo il diploma collabora, presso la stessa Facoltà, con la cattedra di Storia della letteratura mondiale (oggi cattedra di Storia della letteratura straniera), dove negli anni 1919-1921 è professore titolare. Nel frattempo insegna filologia romanza e storia della letteratura medievale in alcuni istituti di istruzione superiore e pubblica i primi lavori storico-letterari nell'ambito della germanistica (*Petrovskij Michail Aleksandrovič*, in *Literaturnaja enciklopedija*, a cura di ANATOLIJ VASIL'EVič LUNAČARSKIJ, Moskva, Kommunističeskaja akademija, 1934, vol. VIII, col. 622, A.JU. NARKEVIČ, *Petrovskij Michail Aleksandrovič*, in *Kratkaja literaturnaja enciklopedija*, a cura di ALEKSEJ ALEKSANDROVIČ SURKOV, Moskva, Sovetskaja enciklopedija, 1968, vol. V, coll. 729-730). Dal 1923

posizione narrativa»<sup>2</sup> che si pone l'obiettivo di disegnare l'architettura funzionale del racconto, la sua «fisiologia»,<sup>3</sup> ovvero svelare quei legami dinamici che intercorrono tra i suoi diversi componenti e che derivano dall'orientamento, dalla teleologia di ciascun procedimento poetico utilizzato nel testo. Nel corso degli anni Venti Petrovskij pubblica alla spicciolata alcuni saggi nei quali all'impostazione teorica finalizzata alla puntuale definizione degli strumenti d'indagine e della loro terminologia unisce un approccio pragmatico che prevede di volta in volta la lettura ravvicinata di uno o più casi di studio. La prima pubblicazione di Petrovskij in questo specifico ambito, che risale al 1921, è presentata come «un capitolo, se non addirittura un *excursus*, relativo a un grosso lavoro sulla poetica della novella»<sup>4</sup> di cui in quel momento lo studioso si sarebbe occupato e si concentra sull'analisi di *En voyage* (1883) di Guy de Maupassant.<sup>5</sup> Segue nel 1925 un saggio

al 1930 dirige la sottosezione di poetica teorica presso la sezione letteraria dell'Accademia Statale delle Scienze Artistiche di Mosca (Gosudarstvennaja Akademija Chudožestvennyh Nauk, GACHN). Negli anni Venti, oltre ai lavori sulla composizione narrativa, di cui si tratterà specificamente nel presente saggio, pubblica due importanti articoli teorici (MICHAÏL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Poëtika i iskusstvovedenie*, in «Iskusstvo», II-III (1927), pp. 119-139, MICHAÏL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Vyraženie i izobraženie v poëzii*, in *Chudožestvennaja forma*, a cura di A.G. ČIREŠA, Moskvā, GACHN, 1927, pp. 51-80), nei quali maggiormente si riflettono le sue posizioni estetiche vicine a quelle di altri esponenti della GACHN (sui fondamenti estetico-filosofici delle teorie letterarie elaborate dai membri dell'Accademia cfr. MIKELA VENDITTI, *Filosoofske osnovanija literaturovedenija v GACHN*, in NIKOLAJ SERGEEVIČ PLOTNIKOV e NADEŽDA PAVLOVNA PODZEMSKAJA (a cura di), *Iskusstvo kak jazyk – Jazyki iskusstva. Gosudarstvennaja akademija chudožestvennyh nauk i èstetičeskaja teorija 1920-ch godov*, Moskvā, Novoe literaturnoe obozrenie, 2017, vol. I, pp. 227-263). A partire dalla fine degli anni Venti, forse anche in seguito all'inaspettata chiusura della GACHN, si dedica all'attività di traduzione producendo alcune rimarchevoli versioni letterarie dal tedesco e dal francese (ĖRNST TEODOR AMADEJ GOFMAN, *Povelitel' bloch. Skazka v semi priključenijach dvuch družej*, a cura di MICHAÏL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, Leningrad, Academia, 1929, ANTOINE FRANÇOIS PRĚVOST, *Manon Lesko*, per. M. A. Petrovskogo, s ris. VI. Konaševiča, predisl. A.K. Vinogradova, pereplet I. F. Rerberg, Moskvā-Leningrad, Academia, 1932, VIL'GEL'M GEJNZE, *Ardingello i blažennye ostrova*, a cura di MICHAÏL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, Moskvā-Leningrad, Academia, 1935). All'inizio del 1935 viene arrestato con l'accusa di far parte di un'organizzazione controrivoluzionaria "fascista" creata e finanziata, secondo i bolscevichi, dall'ambasciata della Germania a Mosca. La maggioranza degli arrestati – oltre un centinaio di persone – erano filologi, linguisti-germanisti, insegnanti di istituti universitari, traduttori. Tra di essi vi erano i redattori e compilatori del primo tomo del Grande vocabolario tedesco-russo (ELIZAVETA ALEKSANDROVNA MEJER (a cura di), *Bolšoj nemecko-russkij slovar'*, Moskvā, Sovetskaja ènciklopedija, 1934, vol. I) a cui aveva collaborato lo stesso Petrovskij insieme ad altri studiosi facenti capo alla GACHN, tra cui G.G. Špet e B.I. Jarcho. Condannato all'esilio per cinque anni, Petrovskij viene trasferito in Siberia, prima a Novosibirsk e poi a Tomsk, dove lavora presso la Biblioteca universitaria come esperto bibliografo. Nuovamente arrestato nel 1937 con l'accusa di far parte dell'organizzazione controrivoluzionaria Unione della salvezza della Russia, dopo dieci giorni lo studioso viene fucilato. È stato riabilitato nel 1956 (<http://nkvd.tomsk.ru/researches/passional/petrovskij-mihail-aleksandrovich/>).

2 MICHAÏL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Kompozicija Večnogo muža*, in *Dostoevskij*, Moskvā, Mospoligraf, 1982, pp. 115-161, p. 116. Nel presente contributo tutte le traduzioni dal russo all'italiano, ove non diversamente specificato, sono nostre.

3 MICHAÏL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Morfologija puškinskogo Vystrela*, in *Problemy poëtiki*, a cura di VALERIJ JAKOVLEVIČ BRJUSOV, Moskvā-Leningrad, Zemlja i fabrika, 1925, pp. 171-204, p. 182.

4 MICHAÏL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Kompozicija novelly u Mopassana (Opyt teoretičeskogo opisanija i analiza)*, in «Načala», I (1921), pp. 106-127, p. 106.

5 *ivi*. Di questo testo sono disponibili una traduzione in ceco (MICHAÏL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Kompozice Maupassantovy povídky*, in *Kompozice prózy. Sborník sovětských prací z dvacátých let*, a cura di FRANTIŠEK VŠETIČKA, Praha, Svoboda, 1971, pp. 7-29) e una in inglese (MICHAÏL ALEKSANDROVIČ

che indaga la composizione di *Vystrel* (*Il colpo di pistola*), primo dei cinque *Racconti del defunto Ivan Petrovič Belkin* (*Povesti pokojnogo Ivana Petroviča Belkina*, 1831) di Aleksandr Puškin.<sup>6</sup> È invece del 1927 *Morfologija novelly* (*La morfologia della novella*),<sup>7</sup> il lavoro forse più conosciuto di Petrovskij, spesso citato in relazione agli studi sui generi in prosa della breve ma intensa stagione “formalista”: qui, oltre a commentare la struttura di due novelle del *Decameron*, *Il monaco e l'abate* e *Federigo degli Alberighi*, Petrovskij opera un *close reading* di *Le retour* (1884) di Maupassant e di *Šampanskoe. Rasskaz prochodimca* (*Champagne. Racconto di un mascalzone*, 1887) di Anton Čechov. Infine, nel 1928 Petrovskij darà alle stampe una circostanziata esegesi compositiva del testo di *Věčný muž* (*L'eterno marito*, 1870) di Fedor Dostoevskij.<sup>8</sup>

Nell'*incipit* di un saggio giovanile dedicato anch'esso all'analisi della composizione di una novella di Maupassant, *Un coq chanta* (1882), il noto linguista Aleksandr Aleksandrovič Reformatskij, all'epoca studente all'Università di Mosca e allievo di Petrovskij, afferma come il proprio lavoro rappresenti «il tentativo di trarre delle considerazioni generali su molte questioni emerse nell'ambito del seminario del professor M.A. Petrovskij sulla *Composizione della novella in Maupassant*, questioni manifestatesi in concomitanza alle relazioni di M.A. sul *Colpo di pistola* di Puškin e *L'eterno marito* di Dostoevskij, ed anche in seguito a conversazioni private [...]».<sup>9</sup> Il passo riportato fornisce un dettaglio

---

PETROVSKIJ, *Short Story Composition in Maupassant: Toward a Theoretical Description and Analysis*, in «Essays in Poetics», XII (1987), pp. 1-21.

- 6 PETROVSKIJ, *Morfologija puškinskogo Vystrela*, cit. Il testo è stato tradotto in ceco (MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Morfologie Puškinova Vystřelu*, in *Kompozice prózy. Sborník sovětských prací z dvacátých let*, a cura di FRANTIŠEK VŠETIČKA, Praha, Svoboda, 1971, pp. 30-48), in tedesco (MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Die Morphologie von Puškins Der Schuss*, in *Russische Proto-Narratologie. Texte in kommentierten Übersetzungen*, a cura di WOLF SCHMID, Berlin/New York, De Gruyter, 2009, pp. 67-89) e ora anche in italiano (MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *La morfologia del Colpo di pistola di Puškin*, in «Ticentre. Teoria Testo Traduzione», XII (2019), traduzione dal russo, note bibliografiche e di commento al testo di ADALGISA MINGATI, x-y).
- 7 *Ivi*. Di questo testo sono disponibili una traduzione in italiano (MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Morfologia della novella*, in RENATO RISALITI, *Ricerche sulla letteratura e sul formalismo russo*, Pisa, Editrice Libreria Goliardica, 1977, pp. 149-182) e una in inglese (MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Morphology in the Novella*, in «Essays in Poetics», XII (1987), pp. 22-50).
- 8 PETROVSKIJ, *Kompozicija Večnogo muža*, cit. Il saggio è stato tradotto in lingua ceca (MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Kompozice Věčného manžela*, in *Kompozice prózy. Sborník sovětských prací z dvacátých let*, a cura di FRANTIŠEK VŠETIČKA, Praha, Svoboda, 1971, pp. 49-91).
- 9 ALEKSANDR ALEKSANDROVIČ REFORMATSKIJ, *Opyt analiza novelliščeskoj kompozicii*, Moskva, Izdatel'stvo Proftechškola, 1922, p. 3. Il saggio, il primo della carriera dell'insigne studioso, edito grazie al contributo di O.M. Brik, è la sintesi di due relazioni – una di carattere teorico e l'altra relativa all'analisi della novella di Maupassant – presentate, rispettivamente, al seminario universitario diretto da P.N. Sakulin e a quello sulla novella di Petrovskij (VIKTOR ALEKSEVIČ VINOGRADOV, *Aleksandr Aleksandrovič Reformatskij (1900-1978)*, in ALEKSANDR ALEKSANDROVIČ REFORMATSKIJ, *Lingvistika i poëtika*, a cura di GEORGIJ VLADIMIROVIČ STEPANOV, Moskva, Nauka, 1987, pp. 5-19, p. 8). Nel novembre del 1921 Reformatskij aveva letto al «circolo Sakulin» la sua prima relazione scientifica incentrata sulla composizione del *Giocatore* (*Igrok*, 1866) di Dostoevskij, che di recente è stata data alle stampe per la prima volta (ALEKSANDR ALEKSANDROVIČ REFORMATSKIJ, *Kompozicija romana F.M. Dostoevskogo Igrok [1921]*, in *Fonologija i morfologija. Izbrannye raboty*, Moskva, Jurajt, 2018, pp. 289-299). Infine, nel 1928 alla sezione di poetica teorica della GACHN Reformatskij presenterà il piano di un ampio lavoro incentrato sullo studio del *sjužet* in alcune opere di L. Tolstoj e destinato a un volume che avrebbe dovuto celebrare il centenario della nascita del grande scrittore russo (ALEKSANDR ALEKSANDROVIČ REFORMATSKIJ, *Struktura sjužeta u L. Tolstogo*, in

molto importante riguardante la genesi dei saggi di Petrovskij sui racconti dei due grandi scrittori russi, la cui pubblicazione ebbe luogo, come si è visto, solo alcuni anni più tardi. Se da un lato le ragioni di questo ritardo non sono note, dall'altro il dato emerso non può che sottolineare l'originalità delle ricerche di Petrovskij, il cui nucleo teorico-concettuale, pur consolidato e arricchito dalle esperienze maturate dallo studioso negli anni successivi, rimase nella sua sostanza immutato nel tempo. Un fatto che, in effetti, trova conferma nella lettura dei testi.

Ben lungi dall'aver portato a termine la progettata poetica della novella, Petrovskij ci ha lasciato dunque un limitato numero di contributi sparpagliati in vari scritti. Se a questo dato si affianca la natura spesso poco sistematica e a volte anche parzialmente divergente delle formulazioni teoretiche dello studioso russo – una caratteristica che peraltro contrasta col rigore e la lucidità delle analisi testuali proposte – appare evidente come tali circostanze non facilitino il compito di chi intenda ricostruire l'originalità dell'apporto teorico-concettuale della sua ricerca. Ciò è comunque quello che cercheremo almeno in parte di fare nel presente saggio, puntando l'interesse su alcuni aspetti della teoria della composizione novellistica e prendendo brevemente in esame un caso di studio specifico, quello relativo all'analisi del testo della sopracitata *povest'* puškiniana.

## 2 LA «TEORIA DELLA COMPOSIZIONE» NEGLI STUDI DI M.A. PETROVSKIJ

Il progetto organico di studio della forma novellistica di Petrovskij e dell'allievo Reformatskij prendeva avvio da vari impulsi provenienti da aree scientifiche diverse, ma al contempo si inquadrava a pieno titolo nell'ambito delle ricerche letterarie orientate all'utilizzo del cosiddetto “metodo formale”. L'interesse per la ricerca teorica sulle forme narrative fondata su principi e procedimenti di indagine innovativi si manifesta in Russia, com'è noto, a partire dalla seconda metà degli anni Dieci, periodo in cui vedono la luce alcuni saggi fondamentali, come il celebre *Com'è fatto Il cappotto di Gogol'* (1919) di Boris Ėjchenbaum<sup>10</sup> – uno dei “manifesti” dell'OPOJaZ, la Società per lo studio del linguaggio poetico – e i lavori che nello stesso periodo Viktor Šklovskij dedica al romanzo e al racconto (tra di essi, *La struttura del racconto e del romanzo, Com'è fatto il Don Chisciotte, La novella dei misteri, Il romanzo dei misteri*), riuniti poi nel 1925 nel libro *Teoria della prosa*.<sup>11</sup> In questi studi il peculiare interesse per i generi in prosa si riflette sia nell'attenzione per la morfologia del testo prosastico e le peculiari funzioni che il linguaggio poetico vi svolge, sia nella volontà di indagare le relazioni che intercorrono tra i procedimenti stilistici e il valore che essi assumono nell'economia complessiva dell'opera. Questioni come quella della composizione e dell'intreccio o dell'organizzazione dei motivi nell'opera narrativa costituiscono per i formalisti, com'è noto, elementi della

*Lingvistika i poëtika*, a cura di GEORGIJ VLADIMIROVIČ STEPANOV, Moskva, Nauka, 1987, pp. 180-259, VINOGRADOV, *Aleksandr Aleksandrovič Reformatskij (1900-1978)*, cit., p. 10).

<sup>10</sup> BORIS ĖJCHENBAUM, *Kak sdelana Šinel' Gogolja*, in *Poëtika. Sborniki po teorii poëtičeskogo jazyka*, I-II, a cura di VIKTOR BORISOVIČ ŠKLOVSKIJ, Petrograd, Gosudarstvennaja Tipografija, 1919, pp. 151-165.

<sup>11</sup> VIKTOR ŠKLOVSKIJ, *O teorii prozy*, Moskva-Leningrad, Krug, 1925 (II ed.: Moskva, Federacija, 1929).

forma, dello stile, che appaiono prioritari rispetto al contenuto e perciò stesso risultano indipendenti da qualsivoglia motivazione psicologica e/o ideologica ascrivibile al testo.

Auspiciando per il presente la raccolta di osservazioni sperimentali e l'elaborazione di una nuova metodologia di studio di tipo analitico, nei sopracitati saggi del 1921 e del 1922 Petrovskij e Reformatskij appaiono cauti e rimandano a un futuro imprecisato la formulazione di una vera e propria teoria della novella.<sup>12</sup> Nei lavori successivi la posizione di Petrovskij si fa tuttavia più definita e in particolare si esplicitano le premesse teoriche della poetica dei generi in prosa che lo studioso russo intendeva disegnare. Come ha recentemente osservato Matthias Aumüller, fatte le dovute differenze, si può rilevare una sostanziale linea di continuità tra le posizioni formaliste e quelle di Petrovskij;<sup>13</sup> sebbene tra i formalisti "canonici" e i critici della GChN non mancassero punti di dissenso e polemiche (il problema dei rapporti tra queste due scuole critiche è oggi al centro della rinnovata attenzione degli studiosi), anche questi ultimi identificavano il problema fondamentale della poetica nello studio della forma, dell'"espressione", del "come" e non del "che cosa".<sup>14</sup> Vicino agli ambienti della GChN sin dalla sua fondazione,<sup>15</sup> nel 1923 Petrovskij aveva assunto la direzione della Sottosezione di poetica teorica annessa alla Sezione letteraria dell'importante ente di ricerca nato con l'intento di promuovere una vasta e articolata riflessione scientifica sulle forme dell'arte, sui loro confini e sulla loro funzione nei diversi contesti culturali. Un sodalizio, quello della Sottosezione diretta da Petrovskij, che secondo le parole del critico raccoglieva al suo interno una pluralità di

12 «Il problema della composizione novellistica è ancora così nuovo e poco studiato che su questo argomento non è ancora venuto il momento di tentare di pubblicare un trattato teorico generale. È necessario discutere di molte cose riguardanti l'approccio stesso all'oggetto d'indagine, i procedimenti stessi di analisi del materiale novellistico, e in questo senso appare più fruttuoso partire dall'analisi di un materiale concreto e limitato, ossia esaminabile con chiarezza nella sua totalità» (PETROVSKIJ, *Kompozicija novelly u Mopassana (Opyt teoretičeskogo opisanija i analiza)*, cit., p. 106). Questa stessa impostazione viene ripresa e condivisa in REFORMATSKIJ, *Opyt analiza novellističeskij kompozicii*, cit., p. 4. Un'altra caratteristica che contraddistingue i lavori di Petrovskij e di Reformatskij è lo sforzo di sintesi visiva dei concetti enucleati e dei risultati ottenuti tramite l'uso di simboli e rappresentazioni grafiche, ossia strumenti che rimandano ancora una volta alla volontà di elaborare modelli universali di analisi.

13 MATTHIAS AUMÜLLER, *Die russische Kompositionstheorie*, in *Slavische Erzähltheorie. Russische und tschechische Ansätze*, a cura di WOLF SCHMID, Berlin/New York, De Gruyter, 2009, pp. 91-140, p. 93 e *passim*.

14 PETROVSKIJ, *Vyraženie i izobraženie v poezii*, cit., p. 53.

15 Nata nel 1921 grazie alla sinergia delle forze più progressiste della politica e dell'arte del tempo (alla sua fondazione parteciparono, tra gli altri, Vasilij Kandinskij e Anatolij Lunačarskij), negli anni 1929-1930 l'Accademia Statale delle Scienze Artistiche venne chiusa e molti suoi eminenti scienziati caddero in disgrazia. Dopo un lungo oblio durato più di mezzo secolo (durante il quale, tra l'altro, queste figure di studiosi sono state spesso associate *tout court* al gruppo dei più famosi formalisti dell'OPOJaZ), negli ultimi anni, grazie anche a progetti internazionali finalizzati al recupero e alla pubblicazione di saggi e relazioni inediti, sta riemergendo un ricco materiale scientifico in grado di offrire, a detta degli studiosi odierni, molti spunti di ricerca ancora attuali (sull'argomento cfr. le due importanti e recenti miscelanee di studi, JAN LEVČENKO e IGOR' PIL'ŠČIKOV (a cura di), *Épochka "ostranenija". Russkij formalizm i sovremennoe gumanitarnoe znanie*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2017, PLOTNIKOV e PODZEMSKAJA, *Iskusstvo kak jazyk – Jazyki iskusstva. Gosudarstvennaja akademija chudožestvennyh nauk i éstetičeskaja teorija 1920-ch godov*, cit.; sulle ricerche prosastiche del periodo cfr. in particolare MIKELA VENDITTI, *Analiz prozy u formalistov i gachnovcev*, in LEVČENKO *et al.*, *Épochka "ostranenija". Russkij formalizm i sovremennoe gumanitarnoe znanie*, cit., pp. 562-572).

posizioni teoriche e metodologiche unite dal comune interesse «verso l'arte della parola, verso la letteratura come arte [...]».<sup>16</sup>

Il concetto di “teoria della composizione”, introdotto in Occidente per la prima volta da Lubomír Doležel,<sup>17</sup> entra in uso nel corso degli anni Settanta-Ottanta del secolo scorso per definire la ricerca di una serie di studiosi russi i quali avrebbero utilizzato strumenti formali di analisi delle strutture narrative presi a prestito, in buona sostanza, dalla scienza letteraria di area germanica degli anni Dieci.<sup>18</sup> Aumüller nel suo saggio ha dimostrato come in realtà la tesi del collegamento tra gli approcci “formalisti” e la teoria letteraria tedesca, oggi spesso chiamato in causa a proposito delle attività di ricerca della GACHN (come in precedenza lo era stato in riferimento a quelle dell'OPOJaZ),<sup>19</sup> risulti assai problematica.<sup>20</sup> Secondo lo studioso tedesco il concetto di “teoria della composizione” andrebbe infatti rigorosamente circoscritto ai lavori di Petrovskij e Reformatskij, in quanto gli approcci tedeschi a cui essi facevano riferimento non evidenziano un'impostazione unitaria né dal punto di vista sistematico né da quello storico, e mostrano altresì sostanziali differenze con la teoria espressa dai due studiosi russi. Questi ultimi condividono in effetti con gli ipotetici precursori tedeschi una serie di paradigmi di analisi e una certa terminologia, ma da un punto di vista teorico le loro formulazioni mostrano trasformazioni concettuali cruciali, per non parlare del fatto che la metodologia formale adottata e l'approccio sistematico di tipo funzionale li fanno pervenire a sintesi che non offrono piani di paragone con i lavori a cui essi si sarebbero rifatti.<sup>21</sup>

Di fatto, Petrovskij mutua il concetto di *kompozicija* (ted. *Komposition*)<sup>22</sup> e, paralle-

- 16 MICHAÏL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ (a cura di), *Ars Poetica. Sbornik statej*, Moskva, Gosudarstvennaja Akademija chudožestvennyh nauk, 1927, p. 1927, p. 5. All'interno della collana dei Trudy Gosudarstvennoj Akademii Chudožestvennyh Nauk. Literaturnaja sekcija, la Sottosezione di poetica teorica diretta da Petrovskij pubblicò in tutto due numeri dal titolo emblematico di *Ars poetica*.
- 17 LUBOMÍR DOLEŽEL, *Narrative Composition – A Link between German and Russian Poetics*, in *Russian formalism. A collection of articles and texts in translation*, a cura di STEPHEN BANN e JOHN E. BOWLT, Edinburgh, Scottish academic press, 1973, pp. 73-84, p. 80.
- 18 AUMÜLLER, *Die russische Kompositionstheorie*, cit., p. 91. Per un elenco di lavori degli anni 1970-1980 in cui si fa riferimento alla teoria della composizione cfr. *ivi*, p. 94, nota 9. Sui limiti concernenti la possibilità di estendere l'etichetta di “teorici della composizione” ad altri studiosi dell'epoca, operazione tentata da alcuni studiosi negli anni Settanta, cfr. sempre *ivi*, p. 92.
- 19 *Ivi*, p. 95.
- 20 Su questo si vedano, oltre a *ivi*, anche CHRISTIANE SCHULZ, *Komposition und Technik. Zur Frage einer deutschen 'Vorgeschichte' des russischen Formalismus*, in *Kritische Fragen an die Tradition. Festschrift für Claus Träger zum 70. Geburtstag*, a cura di MARION MARQUARDT, Stuttgart, Heinz, 1997, pp. 208-243; ALEKSANDR L'VOVIČ DOBROCHOTOV, *Recepcija nemeckoj klasičeskoj estetiki v trudach i diskussijach GACHN*, in PLOTNIKOV et al., *Iskusstvo kak jazyk – Jazyki iskusstva. Gosudarstvennaja akademija chudožestvennyh nauk i estetičeskaja teorija 1920-ih godov*, cit., vol. 1, pp. 113-142.
- 21 Aumüller dedica parte del suo saggio alla ricerca di potenziali nuclei di una scuola tedesca della teoria della composizione inquadrabile nell'ambito dell'ampio interesse per la narratività che ha contrassegnato la germanistica dei primi tre decenni del XX secolo: pur rilevando numerosi contesti in cui il concetto di composizione inteso come principio costruttivo del testo narrativo è presente, lo studioso constata tuttavia come esso non venga mai spiegato nel dettaglio e soprattutto come non vi sia traccia di un approccio di tipo teorico al suo studio (AUMÜLLER, *Die russische Kompositionstheorie*, cit., pp. 114-120).
- 22 Il termine *kompozicija*, di largo uso negli anni Venti, venne spesso utilizzato in ambiti e significati diversi, come in quello generico di macrostruttura del testo narrativo: forse anche per questa ragione in passato alcuni studiosi sono stati erroneamente annoverati fra i teorici della composizione (*ivi*, p. 92, nota 3; DOLEŽEL,

lamente, di *dispozicija* (ted. *Disposition*) dalla terminologia utilizzata dal filologo classico austriaco Otmar Schissel von Fleschenberg; per disposizione (*dispozicija*), afferma lo studioso russo, «[...] si intende la distribuzione dei momenti dell'azione nella loro reale successione, cronologica e logica. La composizione [*kompozicija*] consiste invece nel raggruppamento dei momenti dell'azione conseguentemente a questi o a quegli obiettivi poetici. Ovviamente vi possono essere casi di coincidenza della composizione con la disposizione».<sup>23</sup> Tramite i due termini Petrovskij sembra voler contrapporre quindi la sequenza del movimento di quello che egli definisce *sjužet* alla sequenza della sua presentazione.<sup>24</sup> È necessario qui fare subito chiarezza sulla peculiare interpretazione da parte di Petrovskij della dicotomia *fabula/sjužet*, divenuta celebre, com'è noto, grazie agli studi formalisti. Nel saggio dedicato all'analisi del *Colpo di pistola* puškiniano il critico russo, riscontrata una certa confusione e incertezza nell'uso di questi termini da parte di Boris Ėjchenbaum,<sup>25</sup> sviluppa una serrata discussione con il grande formalista e, implicitamente, con gli altri studiosi dell'OPOJaZ. Discostandosi dalla definizione e dall'uso del termine da parte dei formalisti canonici, per *sjužet* Petrovskij intende la «materia (*Stoff*)» nella sua «conformazione pre-poetica elementare», ossia una sorta di intreccio che «precede l'atto poetico» vero e proprio, ma che comunque «possiede una sua propria architettura», può avere «differenti gradi di organizzazione» ed è caratterizzato da una «sequenza temporale», una «differenziazione spaziale» e da un «legame causale dei fenomeni».<sup>26</sup> Il termine *sjužet* si riferisce dunque alla «materia della creazione poetica», mentre *fabula* è per Petrovskij «il *sjužet* poeticamente rielaborato».<sup>27</sup>

*Narrative Composition – A Link between German and Russian Poetics*, cit., pp. 80, 84).

- 23 PETROVSKIJ, *Kompozicija novelly u Mopassana (Opyt teoretičeskogo opisanija i analiza)*, cit., p. 116, nota 1. Per questa terminologia e per il suo significato Petrovskij fa riferimento alla *Vorbemerkung* all'opera di OTMAR SCHISSEL VON FLESCHENBERG, *Novellenkomposition in E.T.A. Hoffmanns Elixieren des Teufels*, Halle a.S., Niemeyer, 1910. Aumüller sottolinea però come nei diversi lavori dello studioso austriaco il termine *Komposition* assuma valenze molto variabili (AUMÜLLER, *Die russische Kompositionstheorie*, cit., pp. 126-130).
- 24 MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Morfologija novelly*, in *Ars Poetica. Sbornik statej*, a cura di MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, Moskva, Gosudarstvennaja Akademija chudožestvennyh nauk, 1927, pp. 69-100, p. 72.
- 25 «In Ėjchenbaum trovo una distinzione poco chiara e definita di questi due concetti, sebbene egli senza dubbio li contrapponga l'uno all'altro» (PETROVSKIJ, *Morfologija puškinskogo Vystrela*, cit., p. 197).
- 26 «La materia della creazione poetica ha la particolarità di presentarsi sempre al poeta in un aspetto più o meno formato. Ogni parola è già materia formata, organizzata, ciò vale tanto più per ogni tema, ogni *sjužet* ecc., ossia per tutto ciò che si riferisce alla costituzione interna dell'opera poetica» (*ivi*, pp. 174-175).
- 27 *Ivi*, p. 197. Già nell'Ottocento alcuni scrittori russi avrebbero utilizzato il termine *fabula* per indicare il materiale che l'artista trae dalla vita o da altre opere oppure lo schema degli avvenimenti rappresentati (M.N. ĖPSTEJN, *Fabula*, in *Kratkaja literaturnaja enciklopedija*, a cura di ALEKSEJ ALEKSANDROVIČ SURKOV, Moskva, Sovetskaja enciklopedija, 1962, vol. VII, coll. 873-874). I rappresentanti dell'OPOJaZ con a capo Šklovskij avrebbero teorizzato questo uso linguistico assegnando a *fabula* il significato di materiale per la formazione del *sjužet* (ossia, l'insieme degli avvenimenti e dei motivi nei loro nessi logico-causali), mentre per *sjužet*, termine per il quale Šklovskij avrebbe attinto all'opera del grande comparatista Aleksandr Veselovskij (WOLF SCHMID, “Fabel” und “Sujet”, in *Slavische Erzähltheorie. Russische und tschechische Ansätze*, a cura di WOLF SCHMID, Berlin/New York, De Gruyter, 2009, pp. 1-45, p. 4, nota 14), essi intesero il complesso dei procedimenti tramite i quali questo materiale acquisisce forma estetica nell'opera d'arte. Per il teorico della letteratura Gennadij Pospelov questo uso avrebbe invece violato il significato originario delle due parole: *sjužet* (prestito dal fr. *sujet*) indica originariamente la ‘materia’, l’‘oggetto’ della rappresentazione

Operata questa distinzione fondamentale tra materia pre-poetica e ciò che viene definito «contenuto artistico», Petrovskij afferma che la prima è analizzabile attraverso una metodologia di studio che viene definita «morfogenetica», termine con cui lo studioso russo intende l'«analisi del contenuto nel suo formarsi, come risultato del processo creativo». Nondimeno importanza primaria viene attribuita all'indagine «morfologica» del testo, ossia all'«analisi diretta, immanente del contenuto come datità poetica»: <sup>28</sup> tra l'altro, è proprio grazie all'analisi morfologica che si può estrarre la materia pre-poetica dall'opera d'arte. Infine, il compito precipuo della poetica è quello di studiare la forma, ossia ciò che Petrovskij definisce il principio «spirituale, soggettivo e attivo» che trasforma il «materiale, oggettivo e passivo» in «contenuto artistico». <sup>29</sup>

L'originale formulazione attraverso cui Petrovskij tenta di superare, al pari dei formalisti, il dualismo forma/contenuto non è aliena da incertezze e oscillazioni, cui si accompagnano, come si è visto, singolari e a volte estemporanee scelte terminologiche. La proposta dello studioso russo è tuttavia caratterizzata da una sua coerenza interna, forse non sempre evidente a una prima lettura anche a causa, come abbiamo detto, della frammentazione dei suoi contributi. Consapevole egli stesso della provvisorietà di questo impianto teorico, Petrovskij, come più volte da lui stesso dichiarato, concentra i propri sforzi nell'articolata definizione di un apparato teorico-strumentale che funga da base per l'analisi del testo narrativo breve e, in particolare, della novella, suo principale oggetto d'indagine. È infatti nella forma breve che determinate strutture e procedimenti narrativi emergono, secondo lo studioso russo, con particolare evidenza.

Nei suoi scritti Petrovskij ritorna frequentemente sulla questione della definizione dei generi prosastici brevi sia per quanto riguarda la loro «etichettatura» terminologica, sia relativamente alle caratteristiche formali e di contenuto che ne determinano la specificità. Nell'ampia voce enciclopedica del 1925 dedicata alla *povest* <sup>30</sup> lo studioso riporta svariate definizioni del genere del racconto fornite da scrittori e critici moderni, con particolare riguardo all'ambito degli studi teorico-letterari di area anglo-germanica relativi ai

---

artistica, ossia ciò di cui lo scrittore narra, mentre *fabula* (dal lat. *fabulari*) designerebbe il racconto, la narrazione degli eventi (GENNADIJ NIKOLAEVIČ POSPELOV, *Sjužet*, in *Kratkaja literaturnaja enciklopedija*, a cura di ALEKSEJ ALEKSANDROVIČ SURKOV, Moskva, Sov. enciklopedija, 1962, vol. VII, coll. 306-310). A tutt'oggi una serie di studiosi russi assegnano ai due termini un significato diametralmente opposto a quello attribuito dai formalisti. A questa stessa visione, che in sostanza fa riferimento all'etimologia dei due termini, sembra attenersi anche Petrovskij. Com'è noto, nel corso degli anni Settanta-Ottanta nell'ambito degli studi narratologici la famosa e assai problematica dicotomia *fabula/sjužet* è stata sottoposta a innumerevoli discussioni e rielaborazioni (cfr. SCHMID, «*Fabel*» und «*Sujet*», cit., pp. 29-35).

28 PETROVSKIJ, *Morfologija puškinskogo Vystrela*, cit., p. 174. «Il concetto di forma si contrappone al concetto di materia (*Stoff*). Agendo sulla materia, formandola (dandole una raffigurazione), la forma genera l'opera d'arte nella sua interezza, nel suo contenuto artistico» (*ivi*, p. 173).

29 «La passività della materia ne determina il carattere caotico. L'azione del principio formante, ossia della forma, su questo caos è un processo organizzante. Nella cosmogonia il risultato di tale processo è chiamato cosmo, nella biologia organismo; nella poetica un simile risultato viene caratterizzato come prodotto poetico, come datità poetica complessiva, definibile anche con il termine sinonimo di contenuto artistico, intendendo con esso la materia organizzata dalla forma» (*ibidem*).

30 MICHAİL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Povest*, in *Literaturnaja enciklopedija. Slovar' literaturnych terminov. V 2-ch t.*, t. II, *P-Ja*, a cura di NIKOLAJ BRODSKIJ, Moskva-Leningrad, Izdatel'stvo L.D. Frenkel', 1925, pp. 569-603.

primi due decenni del Novecento. Il critico evidenzia innanzitutto la grande variabilità, a partire dall'uso che ne fanno gli stessi autori, dei termini presenti nella lingua russa per designare 'racconto', variabilità che di fatto renderebbe impossibile differenziare i generi sulla base della tradizione letteraria.<sup>31</sup> Per quanto riguarda i due termini *rasskaz* e *povest'*, se il primo designa una narrazione limitata per dimensione,<sup>32</sup> il secondo, che non trova una traduzione precisa in altre lingue (Petrovskij lo avvicina al termine tedesco, altrettanto generico, di *Geschichte*), è caratterizzato da una spiccata indeterminatezza, un dato che spinge lo studioso a consigliare di circoscriverne l'uso a generi di difficile collocazione, situati a metà strada tra la forma breve e quella lunga.<sup>33</sup> Infine, tra *rasskaz* e *novella* Petrovskij sembra assegnare una netta preferenza al secondo, motivandone nel seguente modo la scelta quale termine più adeguato alla designazione del racconto breve: «Delle due parole *rasskaz* e *novella*, a livello terminologico, è preferibile usare la seconda in forza del fatto che nella nostra lingua ad essa si lega una minore varietà di significati, e anche perché negli ultimi anni nell'ambito della poetica teorica è proprio questa la parola che è entrata nell'uso scientifico».<sup>34</sup>

Accanto alla questione terminologica si pone quella della specificità dei procedimenti formali in grado di definire l'identità della forma breve – *rasskaz* o *novella* che dir si voglia – in contrapposizione alla forma prosastica sua principale antagonista, ovvero il romanzo. Partendo dalle tradizionali definizioni di genere ispirate a criteri pragmatico-quantitativi (il riferimento principale è a E.A. Poe, che aveva delimitato il tempo di lettura del racconto «from a half-hour to one or two hours»),<sup>35</sup> Petrovskij afferma che il romanzo e la novella devono potersi distinguere, oltre che per la lunghezza,<sup>36</sup> anche sulla base delle loro caratteristiche contenutistiche e strutturali. Per lo studioso russo ro-

31 *Ivi*, p. 596. Un problema questo che per Petrovskij non riguarda solo il russo, ma anche le altre lingue.

32 «[...] per *rasskaz* tuttavia intendiamo qualcosa di limitato per dimensioni, sebbene sia difficile e addirittura impossibile stabilire i confini di questa entità, così come è difficile stabilire, ad esempio, il confine a partire dal quale un raggruppamento di individui inizia a rientrare sotto il concetto di "folla"» (PETROVSKIJ, *Kompozicija Večnogo muža*, cit., p. 116).

33 Alla *povest'* si riferirebbero opere narrative in cui, da un lato, non vi è una piena fusione di tutti componenti intorno al centro organico unico e, dall'altro, non è presente nemmeno, come nel romanzo, un ampio sviluppo del *sjužet*, dove la narrazione non si concentra su un avvenimento centrale, ma su un'intera serie di avvenimenti che coinvolgono uno o più personaggi e comprendono, se non tutta la vita del protagonista (o di alcuni personaggi), almeno una sua parte considerevole. Stabilire le norme della composizione della *povest'* è quindi, afferma Petrovskij, molto più difficile, ma è necessario partire sempre da quelle fissate per il romanzo e la novella: la sua specificità consisterebbe appunto nella trasformazione di queste norme diametralmente opposte. Infine, la relativa libertà che contraddistingue la *povest'* la rende un genere epico particolarmente diffuso nell'epoca moderna: maestro della *povest'* nella letteratura russa è da considerarsi, secondo Petrovskij, Ivan Turgenev con i suoi capolavori *Faust*, *Il primo amore*, *Acque primaverili* (PETROVSKIJ, *Povest'*, cit., pp. 601-602).

34 *Ivi*, p. 598.

35 Edgar Allan Poe, *Review of Nathaniel Hawthorne's Twice-Told Tales* [1842], cit. in VITTORIA INTONTI (a cura di), *La poetica della forma breve. Testi del dibattito sulla short-story dall'inizio dell'Ottocento alla fine del Novecento*, Modugno (BA), Edizioni dal Sud, 2003, p. 55. Petrovskij cita anche un'altra definizione più recente, ma di simil tenore, quella di William Henry Hudson (cfr. WILLIAM HENRY HUDSON, *An Introduction to the Study of Literature*, London, Harrap, 1913 [II ed.]), secondo il quale la *short-story* deve essere letta in un'unica seduta, demarcazione ritenuta peraltro insufficiente dallo stesso Hudson.

36 Il termine inglese *short story* per Petrovskij presenterebbe il difetto di «sottolineare troppo la caratteristica quantitativa esteriore del concetto» (PETROVSKIJ, *Kompozicija Večnogo muža*, cit., p. 116).

manzo e racconto vanno innanzitutto considerati come «due tipi di organizzazione della narrazione» che, se pur caratterizzati entrambi da un nucleo organico ben definito, tendono rispettivamente all'estensività e all'intensività, all'espansione e alla concentrazione: «Se il romanziere è sottomesso, per così dire, a forze centrifughe, lo scrittore di novelle è dominato da forze centripete». <sup>37</sup> Se il romanzo richiede allo scrittore una profonda conoscenza della vita e un'ampia intuizione creativa, la novella, sottolinea Petrovskij, esige una particolare capacità e abilità tecnica, è «forma artistica» *par excellence*. <sup>38</sup>

Come osservano opportunamente alcuni critici, sottolinea ancora Petrovskij, la differenza che intercorre tra racconto e romanzo va rilevata, oltre che relativamente alle diverse procedure creative e rappresentative, anche sul piano di una modalità percettiva altrettanto distinta. <sup>39</sup> mentre il romanzo è legato alla forma scritta e progettato per un tipo di lettura mentale che può essere sospesa e successivamente ripresa (per cui, secondo Petrovskij, le impressioni già sedimentate nel corso delle fasi di lettura precedenti e apparentemente dimenticate riaffiorerebbero al momento opportuno), <sup>40</sup> la novella ha mantenuto fino ai nostri giorni il legame con la dimensione della declamazione orale e dell'ascolto, dimensione che la avvicinerrebbe più al dramma che al romanzo. <sup>41</sup> Ed è proprio questa affinità tra racconto breve e dramma, sottolineata, come ricorda Petrovskij, da Paul Ernst nel suo saggio sulla tecnica della novella, <sup>42</sup> a determinarne la specifica struttura compatta, veloce e intensa. <sup>43</sup>

Ma se le peculiarità stilistiche e percettive in effetti forniscono una base più solida per la definizione del genere, ciò non vuol dire, sottolinea Petrovskij, che la questione della specificità del contenuto novellistico debba essere ignorata. Una caratterizzazione esaustiva della novella deve considerare la sua unità sia dal punto di vista del «materiale» che della «forma». Il *szužet* che viene posto alla base della novella, come qualsiasi altro materiale poetico, presenta già alcune peculiarità formali che possono influenzarne la

37 PETROVSKIJ, *Morfologija novelly*, cit., p. 70.

38 PETROVSKIJ, *Povest'*, cit., p. 602.

39 A questo proposito Petrovskij cita la monografia del filosofo tedesco RICHARD MÜLLER-FREIENFELS, *Poetik*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1921 [II ed.]

40 PETROVSKIJ, *Morfologija novelly*, cit., p. 71.

41 «E in effetti» osserva Petrovskij «le novelle sono molto più facili da trasformare in drammi che non i romanzi. (Si vedano, ad esempio, i drammi shakespeariani, i cui soggetti sono ripresi da novelle)» (PETROVSKIJ, *Povest'*, cit., p. 599).

42 Cfr. PAUL ERNST, *Zur Technik der Novelle*, in *Der Weg zur Form. Ästhetische Abhandlungen vornehmlich zur Tragödie und Novelle*, 2 voll., Berlin, Hyperionverlag, 1915.

43 Per quanto riguarda i rapporti tra prosa e poesia, che non vengono mai toccati nei lavori dedicati alla forma narrativa breve, essi sono affrontati invece nell'illuminante saggio teorico *Vyraženie i izobraženie v poëzii* (*Espressione e rappresentazione in poesia*), in cui lo studioso prova a delineare i confini tra i due generi letterari riconducendoli, nella loro essenza, allo statuto del tutto diverso della parola nella poesia e nella prosa. La poesia è caratterizzata da una «perfetta coincidenza tra espressione e oggetto» (secondo l'atteggiamento abituale che abbiamo verso di essa, specifica Petrovskij, ossia non quando cerchiamo in essa la rappresentazione di un'idea o di una morale), in quanto lì l'oggetto si incarna in una forma espressiva piena, concreta e del tutto adeguata alla sua rappresentazione. Nella prosa invece siamo spesso costretti a distinguere, a isolare l'oggetto, in quanto nel testo prosastico esso assume espressione incompleta, astratta, oppure la conoscenza che abbiamo dell'oggetto, di natura materiale o ideale che sia, non si lega, in parte o in tutto, alla sua espressione concreta tramite una determinata parola (PETROVSKIJ, *Vyraženie i izobraženie v poëzii*, cit., pp. 56-57).

trasformazione novellistica e persino determinare la struttura stilistica di questo o quel tipo di novella, un aspetto questo che rappresenta, a nostro avviso, la prospettiva critico-teorica nella quale si evidenziano le maggiori differenze della visione di Petrovskij rispetto a quella dei formalisti che si sono occupati dell'argomento.<sup>44</sup>

In primo luogo, il contenuto della novella può raggrupparsi intorno a un unico evento o avventura, indipendentemente dal suo grado di straordinarietà o eccezionalità.<sup>45</sup> Alla base della composizione può esservi anche un'unità di ordine psicologico, ossia del carattere o dei caratteri rappresentati, non importa se di personaggi fissi oppure in divenire nel corso della novella: in altre parole, il conflitto che sta alla base dell'intreccio novellistico non deve basarsi necessariamente su personaggi precostituiti e immutabili, ma può determinare in una certa misura una loro trasformazione, un loro sviluppo.<sup>46</sup> In linea generale il primo tipo di novella può essere caratterizzato come «novella d'avventura» (*novella priključenija*, oppure *avantjurnaja novella*): si tratta della tipologia originale, "classica" su cui si basava Goethe nella sua definizione annotata da J.-P. Eckermann «Was ist eine Novelle anders als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit!», che si osserva prevalentemente nel medioevo e nella novella dell'epoca rinascimentale (tali sono nella stragrande maggioranza le novelle del *Decameron*). Un esempio di novella d'avventura, osserva Petrovskij, è *Metel'* (*La tormenta*), seconda delle cinque composizioni che formano la narrazione ciclica dei già citati *Racconti del defunto Ivan Petrovič Belkin*.

In modo altrettanto generale si può caratterizzare il secondo tipo come «novella psicologica» (*psichologičeskaja novella*):<sup>47</sup> pur giocando un ruolo importante, qui l'avventura è sottomessa a un altro principio organizzante, ossia quello della personalità, del carattere del personaggio. Per Petrovskij sono novelle psicologiche *Stacionnyj smotritel'* (*Il mastro di posta*) e *Grobščik* (*Il fabbricante di bare*) dei sunnominati *Racconti di Belkin*, ma anche *Griselda* della raccolta boccacciana si adatta in buona parte a questa definizione. Nella novella moderna è raro riuscire a differenziare in modo rigoroso le due tipologie: un racconto appassionante non può fare a meno della caratterizzazione psicologica e, per l'altro verso, la sola caratterizzazione senza la sua rappresentazione nell'azione non è sufficiente per creare una novella. Ne consegue che analizzando una novella dobbiamo in primo luogo esaminare l'interrelazione tra questi due principi: quello

44 Nel 1925 esce, com'è noto, il saggio di Ėjchenbaum *O. Henry e la teoria della novella* (BORIS MIČAJLOVIČ ĖJCHENBAUM, *O'Genri i teorija novelly*, in «Zvezda», VI (1925), pp. 291-308), nel secondo paragrafo del quale lo studioso formalista sviluppava alcune considerazioni sulla forma prosastica breve anticipate in scritti precedenti. Per ragioni di spazio rimandiamo ad altra sede un confronto tra le posizioni di Petrovskij e quelle espresse da Ėjchenbaum in questo e in altri lavori dell'epoca.

45 Petrovskij osserva come in Čechov e a volte anche in Maupassant l'evento in questione possa avere anche un carattere del tutto ordinario, e possa consistere anche di più eventi, pur rimanendo sottomesso a uno stesso nucleo contenutistico organico (PETROVSKIJ, *Povest'*, cit., p. 600).

46 *Ibidem*.

47 In riferimento alle due definizioni di *avantjurnaja novella* e *psichologičeskaja novella* Petrovskij afferma che probabilmente potranno sembrare non del tutto felici e precise: «[...] è raro che una definizione esaurisca il contenuto di un oggetto, e io non insisto sulla "lettera" di questi termini. L'importante è constatare la specificità individuale di un fenomeno complesso, l'etichetta terminologica che le attacchiamo ha un significato ausiliario, di strumento di lavoro per l'ulteriore classificazione e per l'analisi sistematica di tutto il multiforme mondo della novella [...]» (PETROVSKIJ, *Kompozicija novelly u Mopassana (Opyt teoretičeskogo opisanija i analiza)*, cit., p. 126).

“avventuroso”, per così dire, ossia legato all’evento, e quello psicologico. Ad esempio, sottolinea Petrovskij, mentre in Maupassant molto spesso appare in primo piano il carattere avventuroso (*avantjurnost’*), in Čechov predominano i componenti psicologici. Ritornando ancora alle novelle puškiniane, il critico rileva come in *Vystrel* (*Il colpo di pistola*), ma anche in *Pikovaja dama* (*La donna di picche*, 1834) entrambi i principi si trovino in equilibrio organico.<sup>48</sup>

Petrovskij giunge a proporre una propria originale definizione di *novella* («forse troppo generica, ma suscettibile di un’ampia applicabilità»), ossia quella di «breve racconto organico» (*kratkaia organičeskaja povest’*): se la brevità allude ancora una volta alla dimensione esteriore, la connotazione di organicità sottolinea quel requisito di «economia interna» nella scelta e nell’elaborazione del materiale narrativo, che appare come uno dei tratti distintivi di questo genere e che segna il legame funzionale di tutti gli elementi strutturali della composizione col «nucleo organico unitario» (*edinoe organičeskoe jadro*) della narrazione.<sup>49</sup> Come si è visto, l’«unità dell’evento» (*edinstvo sobytija*) o dell’avventura è per Petrovskij il principio fondamentale della composizione della novella. Esso può essere semplice, ossia constare di un unico episodio, o complesso, e quindi comporsi di più episodi che tuttavia formano un «tutto unico» (*edinoe celoe*). Il nucleo del *sjužet*, l’evento centrale della novella fa sì che tutti gli altri episodi che lo attorniano esistano in funzione di esso. La sua funzione strutturale è dunque quella di un centro, di un nucleo organico relativo al *sjužet*.<sup>50</sup>

La novella è caratterizzata non solo dall’unità dell’evento, ma anche da ciò che Petrovskij definisce «unità dell’aspetto» (*edinstvo aspekta*), ossia dal “punto di vista” unitario, un procedimento finalizzato, da un lato, a creare tensione e di conseguenza a incrementare la dinamica narrativa, e dall’altro a svolgere un’importante funzione di coesione generale. Si tratta di uno dei fattori che tra l’altro determina la trasformazione della *dispozicija* in *kompozicija*, poiché grazie ad esso il materiale relativo al *sjužet* non si dispone secondo la sequenza temporale-causale oggettiva, bensì in quella nella quale esso si è sedimentato nella coscienza del personaggio portatore del punto di vista unico. Il procedimento più semplice per attuare tale unità di veduta, afferma Petrovskij, è affidare l’esposizione alla voce di un narratore-personaggio, sia esso il protagonista o un personaggio secondario, oppure anche di un testimone della vicenda.<sup>51</sup>

Tra i fattori che influenzano la struttura dinamica della composizione del testo novellistico quello principale è senza dubbio la *Spannung*, ovvero la «funzione di intensificazione dell’interesse per gli ulteriori eventi»,<sup>52</sup> un procedimento per il quale Petrovskij trae i fondamenti concettuali dalla critica stilistica tedesca. Nelle sue analisi il critico russo ne tratteggia il ruolo funzionale con particolare riguardo alla distribuzione degli elementi descrittivi e narrativi all’interno del racconto, sia per quanto riguarda la loro composizione rispetto alla disposizione cronologica, sia rispetto ai molteplici fenomeni di reticenza che caratterizzano la forma del racconto novellistico. Tutti gli elementi sun-

48 PETROVSKIJ, *Povest’*, cit., pp. 601-602.

49 *Ivi*, p. 600.

50 PETROVSKIJ, *Morfologija novelly*, cit., pp. 77-78.

51 *Ivi*, pp. 87-88.

52 PETROVSKIJ, *Morfologija puškinskogo Vystrela*, cit., p. 186.

nominati contribuiscono a creare l'unità del testo: uno degli aspetti in cui si manifesta il funzionalismo della teoria della composizione è infatti proprio la coesione, la compattezza, dell'opera letteraria in quanto organismo poetico in sé concluso, dove ogni componente ha significato non solo di per sé, ma nel suo legame funzionale con tutti gli altri componenti.

### 3 LA COMPOSIZIONE DEL COLPO DI PISTOLA DI PUŠKIN E IL DIBATTITO CON B. ĚJCHENBAUM

Tra i casi di studio analizzati da Petrovskij emblematico appare il saggio in cui lo studioso russo disegna la composizione del *Colpo di pistola*. Come abbiamo visto, è probabilmente già all'epoca dei seminari tenuti tra il 1919 e il 1921 all'Università di Mosca che Petrovskij sceglie di analizzare la morfologia della *povest'* puškiniana, una scelta che se contestualizzata nell'ambito degli studi dell'epoca acquisisce una propria coerenza, evidenziando al contempo esiti del tutto originali. In effetti, la questione della prosa puškiniana ha interessato vari studiosi dell'epoca e in modo particolare Boris Ějchenbaum, che ad essa ha dedicato alcuni lavori.<sup>53</sup> È opinione pressoché unanime degli specialisti che Puškin sia il creatore della novella russa e che ci sia voluto il suo genio per dominare una delle forme letterarie più complesse, che prima di lui nella letteratura russa aveva svolto un ruolo perlopiù marginale. Un dato questo che Ějchenbaum inquadra forse per la prima volta all'interno del cosiddetto "fenomeno" della prosa puškiniana: com'è noto, l'esperimento narrativo realizzato da Puškin nei *Racconti di Belkin* all'epoca della loro uscita risultò di non facile interpretazione e fu necessario quasi un secolo affinché nella critica russa si delineasse un approccio innovativo nello studio della celebre raccolta.<sup>54</sup> Nel saggio del 1921 intitolato *Problemi della poetica di Puškin* Ějchenbaum tenta di definire le caratteristiche della novella puškiniana, «una novella condensata, incentrata sul *sjužet*, con l'accumulo del peso verso lo scioglimento, con raffinati procedimenti di costruzione del *sjužet*»: <sup>55</sup> parole con cui lo studioso intende sottolineare come la sperimentazione prosastica del massimo poeta russo fosse totalmente estranea alla sua esperienza

53 Cfr. BORIS MICHAJLOVIČ ĚJCHENBAUM, *Boldinskie pobasenki Puškina*, in «Žizn' iskusstva» (13-14, 16 dicembre 1919), pp. 2, 1, BORIS MICHAJLOVIČ ĚJCHENBAUM, *Put' Puškina k proze*, in *Puškinist. Istoriko-literaturnyj sbornik. IV. Puškinskij sbornik pamjati professora Semena Afanas'eviča Vengerova*, a cura di NIKOLAJ VASIL'EVič JAKOVLEV, Moskva-Petrograd, GIZ, 1922, pp. 59-74, BORIS MICHAJLOVIČ ĚJCHENBAUM, *Problemy poëtiki Puškina*, in *Skvoz' literaturu. Sbornik statej*, Leningrad, Academia, 1924, pp. 157-170.

54 «[...] nel 1831 Puskin pubblicò *I racconti del defunto Ivan Petrovič Belkin*. Il loro significato letterario fondamentale (nella sua sostanza, di tipo parodico) stava nei finali inattesi e sottolineatamente positivi. L'ingenuità sentimentale e romantica che puntava a suscitare nel lettore lacrime e terrore era stata cancellata. Al suo posto vi era il sorriso del maestro che ironizzava sulle attese del lettore. La critica russa fu disorientata da questa "trovata": dopo gli aulici poemi romantici, tutto d'un tratto delle specie di aneddoti e dei *vaudeville* con tanto di travestimenti!» (ĚJCHENBAUM, *O'Genri i teorija novelly*, cit., p. 292). La bibliografia sull'argomento è troppo vasta e articolata per poterla citare in questa sede. Per l'attinenza alla questione dello sviluppo del genere novellistico è però il caso di rimandare almeno alla fondamentale trattazione di ELEAZAR MOISEVIČ MELETINSKIJ, *Istoričeskaja poëtika novelly*, Moskva, Nauka, 1990, pp. 229-236.

55 ĚJCHENBAUM, *Problemy poëtiki Puškina*, cit., p. 165.

poetica e per i tempi manifestasse una straordinaria e inusitata competenza nell'«arte del racconto» (*iskusstvo rasskazyvanija*), così scarsamente sviluppata negli scrittori a lui coevi, un'arte racchiusa appunto nei procedimenti formali della struttura novellistica. Non è quindi casuale che nelle sue battute finali il saggio di Petrovskij si incentri proprio su alcune notazioni polemiche esplicitamente indirizzate a Boris Ėjchenbaum e riferite al suo articolo.<sup>56</sup> Come si vedrà, le critiche mosse da Petrovskij a Ėjchenbaum attengono a due momenti specifici: l'uso da parte del critico formalista dei due termini *sjužet* e *fabula*, cui si è già accennato, e il ruolo del personaggio di Sil'vio nel *Colpo di pistola*.

Incentrato come ogni novella classica su un'unica avventura, secondo Petrovskij *Il colpo di pistola* mette in scena un avvenimento complesso e straordinario («straordinari» sono definiti i due incontri del narratore con Sil'vio e col conte) suddiviso in due parti, cui esteriormente corrispondono i due capitoli di cui esso si compone. L'analisi del testo si articola in due momenti fondamentali: dapprima viene presa in esame la struttura statica del racconto, ossia l'assetto e la ripartizione dei componenti descrittivi e narrativi nell'ordine dato dall'autore, analizzati puntualmente nel loro avvicinarsi e intrecciarsi. Tale assetto viene rappresentato attraverso i simboli della lettera D (*Descriptio*) e N (*Narratio*) e l'eventuale numerazione progressiva al piede della lettera stessa. Sempre con l'ausilio dei simboli assegnati alle sequenze narrative viene evidenziato l'ordine del racconto, ossia l'ordine esteriore dei componenti della *povest'* che, come sottolinea Petrovskij, non corrisponde alla serie interna causale-temporale degli eventi che rappresenta il *sjužet* inteso come materia del racconto. Si tratta, come abbiamo visto, di un passaggio significativo dell'analisi morfologica: «L'impianto della *povest'* è già un momento formale, è l'indizio di un determinato procedimento poetico di elaborazione della materia».<sup>57</sup>

Dopo aver analizzato lo «schema statico della costruzione della *povest'* (la sua anatomia, per così dire)», il critico passa all'indagine teleologica della costruzione del *Colpo di pistola*, allo «schema dinamico della sua composizione (la sua fisiologia, per così dire)»: poiché «la forma [...] è un principio attivo, [...] l'analisi di qualsiasi procedimento poetico deve prendere coscienza della sua congruenza, ovvero del suo orientamento, ossia indagare la teleologia del procedimento». A questo fine Petrovskij introduce «il termine di funzione, che segnala il significato teleologico di ognuno di questi componenti».<sup>58</sup> Come si è visto, per Petrovskij l'opera letteraria rappresenta un organismo, ovvero un tutto organico nel quale la struttura dinamica della composizione poggia sul legame funzionale tra i suoi componenti descrittivi e narrativi, un tipo di «organizzazione», come la definisce anche il critico, che deriva dalla sintesi degli elementi relativi alla costruzione statica e alla composizione dinamica del testo.

Il culmine interpretativo dell'analisi del *Colpo di pistola* – un'acme in cui viene messa a frutto tutta l'indagine precedente – è costituito dall'interpretazione della figura del protagonista della vicenda. Attraverso un esame minuzioso del legame dinamico che intercorre tra i diversi gradi della caratterizzazione di Sil'vio, gradi che progressivamente ne offuscano l'«aureola» di amante dei duelli, il critico mette in rilievo la centralità della na-

56 L'esplicito riferimento al saggio di Ėjchenbaum costituisce, a nostro avviso, un'altra conferma di come la stesura dell'analisi di Petrovskij vada riferita all'inizio degli anni Venti.

57 PETROVSKIJ, *Morfologija puškinskogo Vystrela*, cit., p. 182.

58 *Ibidem*.

tura misteriosa del personaggio. A questo proposito egli nota come la prima parte della *povest'*, quella dedicata alla presentazione del protagonista, si chiuda all'improvviso, nel momento di massima tensione. A tal fine Petrovskij rappresenta il primo capitolo come un nodo<sup>59</sup> che si stringe gradualmente e all'improvviso si scioglie: questo scioglimento è rappresentato dal contenuto del secondo capitolo, ovvero dal racconto del conte.

Se sotto il profilo della costruzione statica del racconto Sil'vio rappresenta il protagonista della prima parte e il conte della seconda (non a caso Petrovskij inizialmente definisce il conte «secondo protagonista»), l'esame del secondo capitolo evidenzia la disomogeneità compositiva, ovvero funzionale, dei ruoli dei due personaggi. Il conte rimane una figura secondaria in quanto il ruolo che egli svolge non determina e non condiziona la dinamica della composizione del secondo capitolo, così come accade invece per Sil'vio nel primo capitolo. Al contrario, anche nel secondo capitolo è Sil'vio a rappresentare il centro organizzante della composizione, se pur indirettamente, ossia a partire dal racconto interno, una peculiarità questa che, come osserva Petrovskij, determina la dinamica più debole, meno tesa della composizione del secondo capitolo. Ma è soprattutto nel finale che emerge il ruolo di Sil'vio come protagonista di tutto il racconto, una tesi che Petrovskij sostiene motivandola sulla base della particolare «“postfazione” epica», ovvero la «*Nachgeschichte* posta a epilogo della storia di Sil'vio», che Puškin inserisce a vicenda ormai conclusa.<sup>60</sup>

Sia nell'*incipit* del saggio in esame, sia in un'altra occasione,<sup>61</sup> Petrovskij aveva sostenuto che le due tipologie della “novella d'avventura” e della “novella psicologica” nel *Colpo di pistola* si troverebbero in un sostanziale equilibrio. La conclusione dell'analisi condotta sul testo del racconto di Puškin lo porta tuttavia a modificare questo assunto: il centro organico di tutta la composizione non è costituito né dal tema psicologico né dall'avventura in sé e per sé, afferma Petrovskij, ma dalla personalità dell'eroe, dalla sua natura misteriosa e dalla sua caratterizzazione in costante divenire. Il critico conclude quindi che *Il colpo di pistola* apparterebbe a una specifica categoria tipologica che egli definisce «novella incentrata su una personalità» (*novella ličnosti*).<sup>62</sup>

59 Come per il concetto di *Spannung*, anche per quello di ‘nodo’, ted. *Verwicklung* (ru. *uzel*) e, parallelamente, per quelli di *Exposition* (‘presentazione’, ‘descrizione’, che Petrovskij traduce con *ekspozicija* e a volte con *zavjazka*) e di *Auflösung*, ‘scioglimento’ (*razvjazka*), Petrovskij si rifà alla stilistica tedesca (a questo proposito in PETROVSKIJ, *Morfologija novelly*, cit., p. 86, si rimanda al trattato di RICHARD MORITZ MEYER, *Deutsche Stilistik*, 2 voll., München, Beck, 1913). La stessa terminologia, entrata poi nell'uso corrente della scienza letteraria russa, viene utilizzata anche da altri critici dell'epoca (sull'argomento cfr. anche VENDITTI, *Filosofskie osnovanija literaturovedenija v GACHN*, cit., p. 255).

60 «Questa “postfazione” epica, questa *Nachgeschichte* posta a epilogo della storia di Sil'vio, che conclude tutta la *povest'*, come anche la definizione esplicita dei racconti interni con il termine “*povest'*” e di Sil'vio come di “quel personaggio”, dimostrano come anche dal punto di vista di Puškin nel *Colpo di pistola* l'equilibrio compositivo non poggia sulla cornice, bensì sulla novella (o racconto) incorniciata divisa in due parti, la quale si intreccia in modo singolare con la narrazione incorniciante» (PETROVSKIJ, *Morfologija puškinskogo Vystrela*, cit., p. 195).

61 PETROVSKIJ, *Povest'*, cit., p. 601.

62 PETROVSKIJ, *Morfologija puškinskogo Vystrela*, cit., p. 196. Se da un lato è indubbio che Petrovskij sia mosso da un'intenzione polemica nei confronti di Ejchenbaum, dall'altro la peculiare tipologia novellistica da lui introdotta trova probabilmente giustificazione e conferma in numerose narrazioni brevi al cui centro vi è il mistero di un personaggio destinato a non trovare soluzione nel testo (penso, a titolo di esempio, alla

Rispondendo quindi a Ėjchenbaum, Petrovskij conclude che «si può definire *Il colpo di pistola* una novella incentrata sul *sjužet*, intendendo tuttavia per *sjužet* il suo fenomeno misterioso, Sil'vio». <sup>63</sup> Esso ne rappresenta dunque il nucleo organico, e se è vero che lo sviluppo della caratterizzazione di Sil'vio crea la dinamica del racconto in misura non minore rispetto all'«avventura» del suo duello col conte, «l'avventura serve ad approfondire la caratterizzazione di Sil'vio, e non il suo carattere a spiegare l'avventura». <sup>64</sup> Ciò che Petrovskij in particolare contesta è l'affermazione del formalista russo secondo cui nella novella il carattere di Sil'vio svolgerebbe un ruolo secondario: «[...] non a caso è con tale noncuranza che alla fine si dà notizia del suo ulteriore destino». <sup>65</sup> Diversa, come si è visto, è la deduzione di Petrovskij, che motiva invece nel seguente modo l'inserimento della postfazione sulla presunta morte di Sil'vio: «[...] troverei estremamente difficile definire “noncuranza” la stringatezza e l'indeterminatezza dell'epilogo (*Nachgeschichte*) del *Colpo di pistola*. [...] Per quanto poco il narratore sappia di questo ulteriore destino di Sil'vio, egli costruisce l'epilogo del racconto proprio su questa sua *Nachgeschichte* addirittura solo presunta, perché Sil'vio, la personalità misteriosa, è il suo eroe e la figura centrale che organizza il centro di tutto il racconto». <sup>66</sup>

*La morfologia del Colpo di pistola di Puškin* si chiude con un'altra originale osservazione, questa volta riguardante il titolo della novella, un elemento cui Petrovskij nelle sue analisi non manca mai di rivolgere l'attenzione considerandolo parte integrante della struttura novellistica e portatore di un significato che si riferisce alla totalità del testo. <sup>67</sup> Nel caso del *Colpo di pistola* il titolo scelto dall'autore farebbe riferimento all'«avventura», un dato confermato tra l'altro dal contenuto delle epigrafi premesse al testo. Tuttavia, aggiunge Petrovskij, nel racconto di Puškin vi è un altro elemento che per la sua funzione equivale al titolo: il nome “Sil'vio”. Non a caso, si tratta dell'unico nome (se pur convenzionale) presente in tutto il racconto, circostanza questa che, ancora una volta, lo pone

paradigmatica *short story* di Nathaniel Hawthorne *Wakefield*).

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 201.

<sup>64</sup> *Ibidem*. «Ciò è evidente già a partire dalla circostanza per cui l'avventura viene data come un fatto, come una “datità”, tutto in lei è manifesto; sviluppandosi in modo dinamico nel corso della novella, il fenomeno di Sil'vio invece non viene chiarito completamente, e questa foschia dell'incertezza suggella in modo dinamico tutta la novella e crea il suo τόνος. [...] La sua caratterizzazione [di Sil'vio] si è sviluppata in modo dinamico nel corso di tutto il racconto ed è stata, per così dire, resa feconda da tutto il complesso racconto d'avventura, ma la tensione fondamentale del mistero non si è risolta, perché è questo l'obiettivo del poeta» (*ivi*, pp. 201-202).

<sup>65</sup> ĖJCHENBAUM, *Problemy poëtiki Puškina*, cit., p. 166. Una tesi, quella di Ėjchenbaum, che ha alimentato il ricco dibattito critico sul personaggio di Sil'vio nella novella puškiniana.

<sup>66</sup> PETROVSKIJ, *Morfologija puškinskogo Vystrela*, cit., pp. 200-201. La tesi di Petrovskij sembra in effetti confluire con l'idea di Ėjchenbaum secondo cui la struttura della novella «accumula tutto il suo peso verso la fine» (ĖJCHENBAUM, *O'Genri i teorija novelly*, cit., p. 293). Di conseguenza la *Nachgeschichte* non avrebbe alcun rilievo nell'economia del racconto.

<sup>67</sup> «Che cosa indica il titolo di una novella? Esso naturalmente deve evidenziare un momento essenziale del racconto. Ogni racconto alla fin fine è il racconto di ciò che recita il titolo. [...] Ma il titolo si trova al di fuori della sequenza temporale della narrazione. Esso non si trova tanto all'inizio, quanto al di sopra di tutta la novella. Il suo significato non è quello dell'inizio della novella, ma riguarda la novella nella sua interezza. Tra la novella e il suo titolo vi è una relazione sinodotica: il titolo comprende e sottintende il contenuto della novella» (Petrovskij 1927, p. 90). Il problema del titolo dell'opera d'arte fu più volte oggetto di discussione nelle riunioni della GACHN (VENDITTI, *Filosofskie osnovanija literaturovedenija v GACHN*, cit., p. 255).

in primo piano nel quadro narrativo disegnato da Puškin.<sup>68</sup>

#### 4 CONCLUSIONI

Come mostrano le argomentazioni sviluppate da Petrovskij nel saggio sul *Colpo di pistola*, per lo studioso russo l'analisi della composizione della novella non si esaurisce in una mappatura dei procedimenti formali adottati nel testo, bensì entra in profondità nel merito della sua interpretazione, gettando così piena luce sul «contenuto artistico», sulla «materia organizzata dalla forma». Pur concordando con il giudizio espresso da Aumüller circa il carattere più apparente che di sostanza della contrapposizione tra i critici della GChN e i formalisti, è a nostro avviso necessario sottolineare come nei *close reading* di Petrovskij – a differenza di quanto accade in molti lavori formalisti – l'indagine dell'architettura compositivo-funzionale della novella sia finalizzata a esplicitare tutti i nessi che ne caratterizzano la struttura semantica, un approccio che in definitiva, pensiamo, pone in primo piano la dimensione contenutistica del testo.

Un'altra differenza che marca i lavori di Petrovskij rispetto a quelli dei formalisti è il prevalere di un tipo di analisi saldamente ancorata al piano sintagmatico: una visione prospettica sul problema dell'evoluzione dei generi letterari, questione così cara e così frequentemente toccata dagli esponenti della scuola formale, in modo particolare da Viktor Šklovskij e da Jurij Tynjanov, non è di fatto presente nei saggi dello studioso russo. Riteniamo a questo proposito che Petrovskij la escludesse dal panorama dei propri interessi per ragioni di metodo, ovvero per la mancanza di dati ed elementi sufficienti a corroborare la dimostrazione di una eventuale tesi relativa a tale questione. Nondimeno, l'approccio organicista e funzionalista di Petrovskij contiene, seppur in nuce, l'idea della novella in quanto genere letterario come di una struttura dinamica in continua evoluzione, qualcosa quindi di ben diverso da una «norma esteriore, cristallizzata, morta di scrittura o di narrazione».<sup>69</sup> Negli studi del critico russo sono presenti sporadiche e a volte implicite affermazioni al riguardo. Petrovskij definisce, ad esempio, la novella di Boccaccio, di cui enuclea le caratteristiche fondamentali, l'*Urphänomen* a cui «morfologicamente» vanno ricondotte le composizioni moderne,<sup>70</sup> e afferma altresì come nella novella čechoviana, assai raffinata dal punto di vista tecnico, siano rinvenibili gli stessi principi strutturali, lo stesso scheletro di base, ossia quegli elementi numericamente limitati, ma la cui varietà di combinazioni e di funzioni artistiche è inesauribile «come la vita stessa».<sup>71</sup> Un aspetto questo che, insieme ad altri, sembrerebbe per certi versi avvicinare la posizione di Petrovskij a quelle premesse da cui muoveranno le teorie funzionaliste formulate da Jurij Tynjanov nella seconda metà degli anni Venti del Novecento.

68 PETROVSKIJ, *Morfologija puškinskogo Vystrela*, cit., pp. 202-203. Un'osservazione questa che sembra anticipare il rilievo che negli studi narratologici assumerà l'onomastica nel racconto.

69 PETROVSKIJ, *Morfologija novelly*, cit., p. 100.

70 *Ivi*, p. 76.

71 *Ivi*, p. 100. Emblema di questa specifica visione è la citazione goethiana apposta a epigrafe del testo *Morfologia della novella*, con la quale Petrovskij conclude anche il saggio: «Gestaltenlehre ist Verwandlungslehre».

Concludiamo le nostre osservazioni sottolineando come gli obiettivi di ricerca da sviluppare in futuro siano ancora numerosi e diversificati. Nella speranza che le ricerche in corso e la riesumazione di materiali d'archivio lungamente ignorati consentano di approfondire lo studio del contesto culturale in cui nacque la teoria della composizione e maturarono le formulazioni che ne costituiscono la base teorica, come già sottolineato, riteniamo sia necessario innanzitutto mettere a stretto confronto il lavoro di Petrovskij e di altri studiosi della GACHN con quello dei formalisti (Ėjchenbaum, Šklovskij, Tomaševskij e altri), ma è altresì opportuno ampliare l'indagine circa le premesse estetico-teoriche e metodologiche su cui esso poggia. Le analisi del testo narrativo proposte all'inizio degli anni Venti del Novecento da Petrovskij e Reformatskij costituiscono un primo tentativo di definire la narratività, tentativo che sicuramente rappresenta, come afferma Aumüller,<sup>72</sup> nulla più che un approccio iniziale. Allo stesso tempo va rilevato come esso poggi sulle stesse intuizioni che valgono a tutt'oggi, ma soprattutto come esso documenti il grado di innovatività che l'approccio allo studio del testo narrativo aveva raggiunto all'epoca in Russia.

### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AUMÜLLER, MATTHIAS, *Die russische Kompositionstheorie*, in *Slavische Erzähltheorie. Russische und tschechische Ansätze*, a cura di WOLF SCHMID, Berlin/New York, De Gruyter, 2009, pp. 91-140. (Citato alle pp. 475-477, 488.)
- DOBROCHOTOV, ALEKSANDR L'VOVIČ, *Recepcija nemeckoj klassičeskoj estetiki v trudach i diskussijach GACHN*, in NIKOLAJ SERGEEVIČ PLOTNIKOV e NADEŽDA PAVLOVNA PODZEMSKAJA (a cura di), *Iskusstvo kak jazyk – Jazyki iskusstva. Gosudarstvennaja akademija chudožestvennyh nauk i estetičeskaja teorija 1920-ch godov*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2017, vol. I. (Citato alle pp. 472, 475, 476, 488, 491.) vol. I, pp. 113-142. (Citato a p. 476.)
- DOLEŽEL, LUBOMÍR, *Narrative Composition – A Link between German and Russian Poetics*, in *Russian formalism. A collection of articles and texts in translation*, a cura di STEPHEN BANN e JOHN E. BOWLT, Edinburgh, Scottish academic press, 1973, pp. 73-84. (Citato a p. 476.)
- ĖJCHENBAUM, BORIS, *Kak sdelana Šinel' Gogolja*, in *Poëtika. Sborniki po teorii poetičeskogo jazyka*, I-II, a cura di VIKTOR BORISOVIČ ŠKLOVSKIJ, Petrograd, Gosudarstvennaja Tipografija, 1919, pp. 151-165. (Citato a p. 474.)
- ĖJCHENBAUM, BORIS MICHAJLOVIČ, *Boldinskie pobasenki Puškina*, in «Žizn' iskusstva» (13-14, 16 dicembre 1919), pp. 2, I. (Citato a p. 483.)
- *O'Genri i teorija novelly*, in «Zvezda», VI (1925), pp. 291-308. (Citato alle pp. 481, 483, 486.)
- *Problemy poëtiki Puškina*, in *Skvoz' literaturu. Sbornik statej*, Leningrad, Academia, 1924, pp. 157-170. (Citato alle pp. 483, 486.)

72 AUMÜLLER, *Die russische Kompositionstheorie*, cit., pp. 108, 134.

- *Put' Puškina k proze*, in *Puškinist. Istoriko-literaturnyj sbornik. IV. Puškinskij sbornik pamjati professora Semena Afanas'eviča Vengerova*, a cura di NIKOLAJ VASIL'EVič JAKOVLEV, Moskva-Petrograd, GIZ, 1922, pp. 59-74. (Citato a p. 483.)
- ĖPSTEJN, M.N., *Fabula*, in *Kratkaja literaturnaja ěnciklopedija*, a cura di ALEKSEJ ALEKSANDROVIČ SURKOV, Moskva, Sovetskaja ěnciklopedija, 1962, vol. VII, coll. 873-874. (Citato a p. 477.)
- ERNST, PAUL, *Zur Technik der Novelle*, in *Der Weg zur Form. Ästhetische Abhandlungen vornehmlich zur Tragödie und Novelle*, 2 voll., Berlin, Hyperionverlag, 1915. (Citato a p. 480.)
- GEJNZE, VIL'GEL'M, *Ardingello i blažennye ostrova*, a cura di MICHAİL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, Moskva-Leningrad, Academia, 1935. (Citato a p. 472.)
- GOFMAN, ĖRNST TEODOR AMADEJ, *Povelitel' bloch. Skazka v semi priklučenijach dvuch družej*, a cura di MICHAİL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, Leningrad, Academia, 1929. (Citato a p. 472.)
- HUDSON, WILLIAM HENRY, *An Introduction to the Study of Literature*, London, Harrap, 1913 [II ed.] (Citato a p. 479.)
- INTONTI, VITTORIA (a cura di), *La poetica della forma breve. Testi del dibattito sulla short-story dall'inizio dell'Ottocento alla fine del Novecento*, Modugno (BA), Edizioni dal Sud, 2003. (Citato a p. 479.)
- LEVČENKO, JAN e IGOR' PIL'ŠČIKOV (a cura di), *Ėpoha "ostranenija". Russkij formalizm i sovremennoe gumanitarnoe znanie*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2017. (Citato alle pp. 475, 491.)
- Petrovskij Michail Aleksandrovič*, in *Literaturnaja ěnciklopedija*, a cura di ANATOLIJ VASIL'EVič LUNAČARSKIJ, Moskva, Kommunističeskaja akademija, 1934, vol. VIII, col. 622. (Citato a p. 471.)
- MEJER, ELIZAVETA ALEKSANDROVNA (a cura di), *Bol'šoj nemecko-ruskij slovar'*, Moskva, Sovetskaja ěnciklopedija, 1934, vol. I. (Citato a p. 472.)
- MELETINSKIJ, ELEAZAR MOISEEVIČ, *Istoričeskaja poětika novelly*, Moskva, Nauka, 1990. (Citato a p. 483.)
- MORITZ MEYER, RICHARD, *Deutsche Stilistik*, 2 voll., München, Beck, 1913. (Citato a p. 485.)
- MÜLLER-FREIENFELS, RICHARD, *Poetik*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1921 [II ed.] (Citato a p. 480.)
- NARKEVIČ, A.JU., *Petrovskij Michail Aleksandrovič*, in *Kratkaja literaturnaja ěnciklopedija*, a cura di ALEKSEJ ALEKSANDROVIČ SURKOV, Moskva, Sovetskaja ěnciklopedija, 1968, vol. V, coll. 729-730. (Citato a p. 471.)
- PETROVSKIJ, MICHAİL ALEKSANDROVIČ (a cura di), *Ars Poetica. Sbornik statej*, Moskva, Gosudarstvennaja Akademija chudožestvennyh nauk, 1927, p. 1927. (Citato a p. 476.)
- *Die Morphologie von Puškins Der Schuss*, in *Russische Proto-Narratologie. Texte in kommentierten Übersetzungen*, a cura di WOLF SCHMID, Berlin/New York, De Gruyter, 2009, pp. 67-89. (Citato a p. 473.)

- PETROVSKIJ, MICHAÏL ALEKSANDROVIČ, *Kompozice Maupassantovy povídky*, in *Kompozice prózy. Sborník sovětských prací z dvacátých let*, a cura di FRANTIŠEK VŠETIČKA, Praha, Svoboda, 1971, pp. 7-29. (Citato a p. 472.)
- *Kompozice Věčného manžela*, in *Kompozice prózy. Sborník sovětských prací z dvacátých let*, a cura di FRANTIŠEK VŠETIČKA, Praha, Svoboda, 1971, pp. 49-91. (Citato a p. 473.)
- *Kompozicija novelly u Mopassana (Opyt teoretičeskogo opisanija i analiza)*, in «Načala», I (1921), pp. 106-127. (Citato alle pp. 472, 475, 477, 481.)
- *Kompozicija Večného muža*, in *Dostoevskij*, Moskva, Mospoligraf, 1982, pp. 115-161. (Citato alle pp. 472, 473, 479.)
- *La morfologia del Colpo di pistola di Puškin*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XII (2019), traduzione dal russo, note bibliografiche e di commento al testo di ADALGISA MINGATI, x-y. (Citato a p. 473.)
- *Morfologia della novella*, in RENATO RISALITI, *Ricerche sulla letteratura e sul formalismo russo*, Pisa, Editrice Libreria Goliardica, 1977, pp. 149-182. (Citato a p. 473.)
- *Morfologie Puškinova Výstřelu*, in *Kompozice prózy. Sborník sovětských prací z dvacátých let*, a cura di FRANTIŠEK VŠETIČKA, Praha, Svoboda, 1971, pp. 30-48. (Citato a p. 473.)
- *Morfologija novelly*, in *Ars Poetica. Sbornik statej*, a cura di MICHAÏL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, Moskva, Gosudarstvennaja Akademija chudožestvennyh nauk, 1927, pp. 69-100. (Citato alle pp. 477, 480, 482, 485, 487.)
- *Morfologija puškinskogo Vystrela*, in *Problemy poëtiki*, a cura di VALERIJ JAKOVLEVIČ BRJUSOV, Moskva-Leningrad, Zemlja i fabrika, 1925, pp. 171-204. (Citato alle pp. 472, 473, 477, 478, 482, 484-487.)
- *Morphology in the Novella*, in «Essays in Poetics», XII (1987), pp. 22-50. (Citato a p. 473.)
- *Poëtika i iskusstvovedenie*, in «Iskusstvo», II-III (1927), pp. 119-139. (Citato a p. 472.)
- *Povest'*, in *Literaturnaja enciklopedija. Slovar' literaturnych terminov. V 2-ch t.*, t. II, P-Ja, a cura di NIKOLAJ BRODSKIJ, Moskva-Leningrad, Izdatel'stvo L.D. Frenkel', 1925, pp. 569-603. (Citato alle pp. 478-482, 485.)
- *Short Story Composition in Maupassant: Toward a Theoretical Description and Analysis*, in «Essays in Poetics», XII (1987), pp. 1-21. (Citato a p. 472.)
- *Vyraženie i izobraženie v poézii*, in *Chudožestvennaja forma*, a cura di A.G. CIRESA, Moskva, GACHN, 1927, pp. 51-80. (Citato alle pp. 472, 475, 480.)
- PLOTNIKOV, NIKOLAJ SERGEEVIČ e NADEŽDA PAVLOVNA PODZEMSKAJA (a cura di), *Iskusstvo kak jazyk – Jazyki iskusstva. Gosudarstvennaja akademija chudožestvennyh nauk i estetičeskaja teorija 1920-ch godov*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2017, vol. I. (Citato alle pp. 472, 475, 476, 488, 491.)
- POSPELOV, GENNADIJ NIKOLAEVIČ, *Sjužet*, in *Kratkaja literaturnaja enciklopedija*, a cura di ALEKSEJ ALEKSANDROVIČ SURKOV, Moskva, Sov. enciklopedija, 1962, vol. VII, coll. 306-310. (Citato a p. 478.)

- PRÉVOST, ANTOINE FRANÇOIS, *Manon Lesko*, per. M. A. Petrovskogo, s ris. VI. Konaševića, predisl. A.K. Vinogradova, pereplet I. F. Rerberg, Moskva-Leningrad, Academia, 1932. (Citato a p. 472.)
- REFORMATSKIJ, ALEKSANDR ALEKSANDROVIČ, *Kompozicija romana F.M. Dostoevskogo Igrok* [1921], in *Fonologija i morfologija. Izbrannye raboty*, Moskva, Jurajt, 2018, pp. 289-299. (Citato a p. 473.)
- *Opyt analiza novellističeskoj kompozicii*, Moskva, Izdatel'stvo Proftechškola, 1922. (Citato alle pp. 473, 475.)
- *Struktura sjužeta u L. Tolstogo*, in *Lingvistika i poëtika*, a cura di GEORGIJ VLADIMIROVIČ STEPANOV, Moskva, Nauka, 1987, pp. 180-259. (Citato a p. 473.)
- SCHISSEL VON FLESCHENBERG, OTMAR, *Novellenkomposition in E.T.A. Hoffmanns Elixieren des Teufels*, Halle a.S, Niemeyer, 1910. (Citato a p. 477.)
- SCHMID, WOLF, "Fabel" und "Sujet", in *Slavische Erzähltheorie. Russische und tschechische Ansätze*, a cura di WOLF SCHMID, Berlin/New York, De Gruyter, 2009, pp. 1-45. (Citato alle pp. 477, 478.)
- SCHULZ, CHRISTIANE, *Komposition und Technik. Zur Frage einer deutschen 'Vorgeschichte' des russischen Formalismus*, in *Kritische Fragen an die Tradition. Festschrift für Claus Träger zum 70. Geburtstag*, a cura di MARION MARQUARDT, Stuttgart, Heinz, 1997, pp. 208-243. (Citato a p. 476.)
- ŠKLOVSKIJ, VIKTOR, *O teorii prozy*, Moskva-Leningrad, Krug, 1925 (II ed.: Moskva, Federacija, 1929). (Citato a p. 474.)
- VENDITTI, MIKELA, *Analiz prozy u formalistov i gachnoucev*, in JAN LEVČENKO e IGOR' PIL'ŠČIKOV (a cura di), *Épochá "ostranenija". Russkij formalizm i sovremennoe gumanitarnoe znanie*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2017. (Citato alle pp. 475, 491.) pp. 562-572. (Citato a p. 475.)
- *Filosofskie osnovanija literaturovedenija v GACHN*, in PLOTNIKOV *et al.*, *Iskusstvo kak jazyk – Jazyki iskusstva. Gosudarstvennaja akademija chudožestvennyh nauk i éstetičeskaja teorija 1920-ch godov*, cit., vol. 1, pp. 227-263. (Citato alle pp. 472, 485, 486.)
- VINOGRADOV, VIKTOR ALEKSEEVič, *Aleksandr Aleksandrovič Reformatskij (1900-1978)*, in ALEKSANDR ALEKSANDROVIČ REFORMATSKIJ, *Lingvistika i poëtika*, a cura di GEORGIJ VLADIMIROVIČ STEPANOV, Moskva, Nauka, 1987, pp. 5-19. (Citato alle pp. 473, 474.)

## PAROLE CHIAVE

Michail Aleksandrovič Petrovskij; Boris Èjchenbaum; Aleksandr Puškin; *I racconti di Belkin*; novella; *povest'*; racconto; teoria della composizione.

## NOTIZIE DELL'AUTRICE

Adalgisa Mingati è professoressa associata di Lingua, cultura e letteratura russa presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Trento. È autrice di tre monografie – due incentrate sull'opera narrativa e teatrale di Jurij Oleša e una sulla prosa di Vladimir Odoevskij – nonché di numerosi saggi pubblicati in miscellanee e riviste scientifiche di livello internazionale. Attualmente i suoi interessi di ricerca sono rivolti allo studio, sotto il profilo sia teorico che storico-letterario, delle forme narrative brevi (racconto, *povest'*, novella, cicli narrativi ecc.), di quelle odepatiche e di altre tipologie testuali contrassegnate in vario modo dall'interazione dell'elemento letterario e di quello documentario.

[adalgisa.mingati@unitn.it](mailto:adalgisa.mingati@unitn.it)

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ADALGISA MINGATI, *Il contributo di Michail Aleksandrovič Petrovskij (1887-1937) allo studio della forma novellistica*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XII (2019), pp. 471–492.

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



## INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

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

## LA MORFOLOGIA DEL COLPO DI PISTOLA DI PUŠKIN

MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ

[173] La teoria della composizione<sup>1</sup> dell'opera d'arte deriva dal concetto di *forma*. Il concetto di forma si contrappone al concetto di *materia* (*Stoff*). Agendo sulla materia, *formandola* (dandole una forma), la forma genera l'opera d'arte nella sua interezza, nel suo *contenuto* artistico.

Io chiamo quindi contenuto dell'opera d'arte il risultato dell'interazione di due principi: uno materiale, oggettivo e passivo, ovvero la materia, e uno spirituale, soggettivo e attivo (il principio formante, raffigurante), ossia la forma.

\* Salvo diversa indicazione, le note di commento al testo sono della traduttrice.

La traduzione – la prima in lingua italiana – è stata condotta sull'edizione originale: MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Morfologija puškinskogo Vystrela*, in *Problemy poetiki*, a cura di VALERIJ JAKOVLEVIČ BRJUSOV, Moskva-Leningrad, Zemlja i fabrika, 1925, pp. 171-204 (sono disponibili anche una traduzione in ceco, MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Morfologie Puškinova Vystrelu*, in *Kompozice prózy. Sborník sovětských prací z dvacátých let*, a cura di FRANTIŠEK VŠETIČKA, Praha, Svoboda, 1971, pp. 30-48, e una in tedesco, MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Die Morphologie von Puškins Der Schuss*, in *Russische Proto-Narratologie. Texte in kommentierten Übersetzungen*, a cura di WOLF SCHMID, Berlin/New York, De Gruyter, 2009, pp. 67-89). Il *Colpo di pistola* (*Vystrel*) è, com'è noto, il primo dei cinque *Racconti del defunto Ivan Petrovič Belkin* (*Povesti pokojnogo Ivana Petroviča Belkina*) che insieme a *La tormenta* (*Metel'*), *Il fabbricante di bare* (*Grobovščik*), *Il mastro di posta* (*Stacionnyj smotritel'*) e *La signorina contadina* (*Baryšnja-krest'janka*) furono pubblicati da Aleksandr Sergeevič Puškin nel 1831. L'analisi della composizione del *Colpo di pistola* rappresenta il secondo lavoro di Petrovskij dedicato alla composizione novellistica. Nel primo (MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Kompozicija novelly u Mopassana (Opyt teoretičeskogo opisanija i analiza)*, in «Načala», I (1921), pp. 106-127) lo studioso aveva analizzato la novella di Guy de Maupassant *En voyage* (1883). Al saggio sulla novella puškiniana seguirà *Morfologia della novella, Morfologija novelly* (MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Morfologija novelly*, in *Ars Poetica. Sborník statej*, a cura di MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, Moskva, Gosudarstvennaja Akademija chudožestvennyh nauk, 1927, pp. 69-100), il lavoro forse più conosciuto di Petrovskij, spesso citato in relazione agli studi sui generi in prosa del periodo formalista (vi vengono presi in esame *Il monaco e l'abate*, quarta novella della prima giornata del *Decameron*, *Le retour*, 1884, di Maupassant e *Champagne. Racconto di un mascazone, Šampanskoe. Rasskaz prochodimca*, 1887, di Anton Čechov). Infine, nel 1928 Petrovskij darà alle stampe l'analisi condotta sul testo dell'*Eterno marito* (*Věčný muž*, 1870) di F. Dostoevskij (MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Kompozicija Večnogo muža*, in *Dostoevskij*, Moskva, Mospoligraf, 1982, pp. 115-161). Per una contestualizzazione storico-letteraria dei lavori sulla composizione narrativa di Michail Petrovskij si veda ADALGISA MINGATI, *Il contributo di Michail Aleksandrovič Petrovskij (1887-1937) allo studio della forma novellistica*, in «Ticonte. Teoria Testo Traduzione», XII (2019).

1 Petrovskij intende per *kompozicija*, 'composizione', l'architettura funzionale del racconto, la sua «fisiologia», ovvero i legami dinamici tra i suoi diversi componenti derivanti dall'orientamento, dalla teleologia di ciascun procedimento poetico utilizzato nel testo. Nella traduzione, per salvaguardare la valenza specifica che il termine ricopre, lo si è sempre distinto da *konstrukcija*, 'costruzione', che contrassegnerebbe invece lo «schema statico», l'«anatomia» del racconto, ma anche da termini simili, come *sostav*, 'costituzione' ecc. Lo stesso vale per *komponent*, tradotto con 'componente' (m.), mentre *sostavnaja čast'* è stato tradotto con 'parte costitutiva'. Per *komponent* Petrovskij intende sia «singole parti della struttura esteriore ('capitolo', 'cornice' ecc.), sia singoli elementi e momenti del *sjužet* (ad esempio, 'episodio') o del tema ('motivo', 'indizio') ecc.» (PETROVSKIJ, *Kompozicija novelly u Mopassana (Opyt teoretičeskogo opisanija i analiza)*, cit., p. 107).

La passività della materia ne determina il carattere caotico. L'azione del principio formante, ossia della forma, su questo caos è un processo organizzante. Nella cosmogonia il risultato di tale processo è chiamato cosmo, nella biologia organismo; nella poetica un simile risultato viene caratterizzato come prodotto poetico,<sup>2</sup> come datità poetica complessiva, e come suo sinonimo si può adottare il termine di *contenuto* artistico, intendendo con esso la *materia organizzata dalla forma*.

[174] Se in linea di principio si pone in dubbio la possibilità di studiare la *materia* come tale, di per sé, se per le stesse ragioni di principio il *tutto artistico* come tale, il *contenuto artistico nella sua interezza*, di per sé, non offre forse più nulla da studiare, dato che la *materia* è oggetto della *creazione* artistica, mentre il *contenuto artistico* è oggetto della *percezione* estetica, allora la poetica come scienza della poesia è indirizzata proprio allo studio della *forma*: la forma è appunto l'oggetto del *sapere* estetico.<sup>3</sup>

I metodi fondamentali dello studio della forma poetica saranno:

1. l'analisi diretta, immanente del contenuto come datità poetica;
2. l'analisi del contenuto nel suo formarsi, come risultato del processo creativo.

Il primo metodo può essere definito *morfologico*, il secondo *morfogenetico*.

La materia della creazione poetica ha la particolarità di presentarsi sempre al poeta in una forma già, più o meno, foggata. Ciascuna parola è già materia formata, organizzata, e a maggior ragione ciascun tema, ciascun *sjužet*<sup>4</sup> ecc., ossia tutto ciò che si riferisce alla costituzione *interna* dell'opera poetica.

Ed è sul lato interno, sulla morfologia interna della *povest'*<sup>5</sup> di Puškin che prevalentemente mi soffermo nel presente lavoro.

- 2 Nel testo *poëtičeskij*, 'poetico', e *poëzija*, 'poesia', vengono perlopiù utilizzati con riferimento generico all'opera letteraria.
- 3 Sebbene il periodo appaia sintatticamente non del tutto chiaro, il suo significato non consiste però, come sostiene Aumüller, nell'escludere le questioni della produzione e della ricezione dall'ambito d'indagine della poetica (PETROVSKIJ, *Die Morphologie von Puškins*: Der Schuss, cit., nota II, 88-89), bensì nel porne lo studio su basi nuove (si veda quanto afferma lo stesso Petrovskij qualche capoverso più avanti nel testo: «[...] anche la materia dell'opera poetica è oggetto d'analisi»).
- 4 In ragione della serrata discussione di cui è oggetto nel presente saggio, nella traduzione si è mantenuto il termine originale *sjužet*, comunemente tradotto con 'intreccio'. Discostandosi dalla definizione e dall'uso del termine da parte dei formalisti (VIKTOR BORISOVIČ ŠKLOVSKIJ, *O teorii prozy*, Moskva, Federacija, 1929, p. 204), per *sjužet* Petrovskij intende la «materia (*Stoff*)» nella sua «conformazione pre-poetica elementare», ossia una sorta di intreccio che «precede l'atto poetico» vero e proprio, ma che comunque «possiede una sua propria architettura», può avere «differenti gradi di organizzazione» ed è caratterizzato da una «sequenza temporale», una «differenziazione spaziale» e un «legame causale dei fenomeni».
- 5 Il termine *povest'* (come indicatore di genere esso viene perlopiù utilizzato nel significato di 'racconto lungo' – ma la lunghezza di fatto può essere molto variabile – o a volte di 'romanzo breve') nella traduzione è stato mantenuto, tranne qualche singolo caso, nella forma originale russa; il termine *rasskaz*, 'racconto breve', è stato invece reso sempre con 'racconto'. Nel presente saggio Petrovskij usa *povest'* perlopiù per indicare il racconto puškiniano nella sua interezza, mentre *rasskaz* il più delle volte viene messo in relazione ai due racconti interni del *Colpo di pistola*. Nella voce enciclopedica del 1925 (MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *Povest'*, in *Literaturnaja enciklopedija. Slovar' literaturnych terminov. V 2-ch t.*, t. II, P-Ja, a cura di NIKOLAJ BRODSKIJ, Moskva-Leningrad, Izdatel'stvo L.D. Frenkel', 1925, pp. 569-603) lo studioso russo, constatata l'indeterminatezza del significato e, più in generale, l'uso estremamente variabile del termine *povest'* nella tradizione letteraria russa, allarga il discorso agli altri generi brevi e afferma: «Delle due

[175] Questa conformazione pre-poetica elementare consiste innanzitutto nella sequenza temporale, nella quale la materia della creazione poetica (diciamo, il *sjuzet* narrativo) si dispone, poiché l'elemento in cui vive prevalentemente la poesia è il tempo. La differenziazione spaziale della materia, per quanto se ne possa dire in questa sede, deve essere considerata in modo analogo come una formazione pre-poetica. Infine, nella materia poetica stessa, nel *sjuzet* stesso, è insita anche una terza categoria, quella della causalità, del legame causale dei fenomeni, in quanto principio formante che di solito precede l'atto poetico. Ma ovunque qui ci possono essere differenti gradi di organizzazione pre-poetica della materia. *E in questo senso anche la materia dell'opera poetica è oggetto d'analisi.* A ciò si riferisce, innanzitutto, la *storia della creazione dell'opera*, la quale si rifà a quegli elementi, dai quali e sui quali è iniziato il lavoro creativo del poeta. Ma accanto alla genesi dell'opera, che nella stragrande maggioranza dei casi sfugge a un'indagine esaustiva, con l'aiuto anche del solo metodo morfologico di analisi del contenuto poetico nella sua datità possiamo ricavare (astrarre) la materia dell'opera poetica e, successivamente, dal suo confronto col tutto poetico stabilire quei principi formali (e di conseguenza i "procedimenti"), che *formano* l'organismo poetico dato.

Sull'esempio della *povest'* puškiniana *Il colpo di pistola* tenterò di far luce su alcuni procedimenti narrativi elementari e tuttavia caratteristici [176] dell'architettura del racconto breve (novella).

---

Innanzitutto, osserveremo la costruzione della *povest'* nel modo più generale possibile, a distanza. Pur trattandosi della narrazione di un'unica avventura, ovvero di un evento complesso per costituzione, ma *unico*, essa rappresenta ad un tempo un *tutto suddiviso in due parti principali*: *Il colpo di pistola* in effetti anche *esteriormente* è suddiviso *in due capitoli*.

Il confine interno tra le due parti è rappresentato da un'interruzione nel corso degli eventi, dalla cesura narrativa principale, per così dire. Nel *Colpo di pistola* questa interruzione è espressa in modo diretto dalle parole: «Passarono alcuni anni».

Tale suddivisione della narrazione in due parti crea una *simmetria binaria* nella distribuzione della materia del racconto (del *sjuzet*). Si tratta della prima peculiarità che appare evidente già ad un esame *a distanza* dell'oggetto poetico che ci si presenta.

Concentriamo ora l'attenzione sulla costruzione della narrazione all'interno di ognuna delle due parti principali.

---

parole *rasskaz* e *novella*, a livello terminologico, è preferibile usare la seconda in forza del fatto che nella nostra lingua ad essa si lega una minore varietà di significati, e anche perché negli ultimi anni nell'ambito della poetica teorica è proprio questa la parola che è entrata nell'uso scientifico» (*ivi*, p. 598). La predilezione di Petrovskij per la terminologia straniera determina, tra l'altro, l'uso frequente di espressioni attinte alla *Literaturwissenschaft* tedesca, di cui si trova ampia traccia nel testo qui tradotto. Per una trattazione dettagliata della questione terminologica in riferimento ai generi narrativi brevi, affrontata da Petrovskij anche in altre occasioni, si veda MINGATI, *Il contributo di Michail Aleksandrovič Petrovskij (1887-1937) allo studio della forma novellistica*, cit.

Il *primo capitolo* del *Colpo di pistola* è costruito nel seguente modo: esso inizia con una *introduzione descrittiva*<sup>6</sup> che dà (*presenta*)<sup>7</sup> l'ambientazione sociale e di costume (primo paragrafo), e successivamente il personaggio principale, l'eroe (Sil'vio), nella sua caratterizzazione, che lo distingue dall'ambiente circostante [177] (secondo capoverso). Indicheremo con la lettera *D* (*Descriptio*) i *componenti descrittivi\** dell'esposizione. Ciò che in generale caratterizza i componenti descrittivi è la loro natura statica: l'esposizione non è necessariamente legata a un momento preciso, essa non si è ancora concretizzata nel suo movimento da un momento all'altro, non si è ancora messa in movimento.

Non appena questo movimento ha inizio, si entra nella sfera della *narrazione* in senso proprio, che indicheremo con la lettera *N* (*Narratio*). Nel *Colpo di pistola* la narrazione inizia dal terzo capoverso, la cui prima frase indica già, a guisa di punto di partenza, il momento temporale al quale si lega l'esposizione narrativa: «Una volta una decina di nostri ufficiali pranzavano a casa di Sil'vio».

Muovendosi di momento in momento la narrazione si suddivide in parti che, se pur legate e collegate tra loro, allo stesso tempo si distinguono in misura variabile l'una dall'altra, formando gli *episodi* dell'evento complesso principale, di cui il racconto narra.

Il *primo episodio* con cui inizia la narrazione viene introdotto dall'ultima frase del secondo capoverso, la quale sottolinea l'isolamento, il rilievo conferito a questo episodio: [178] «Un *avvenimento* inatteso ci sbalordì tutti». L'«avvenimento inatteso», ossia la lite di Sil'vio con uno degli ufficiali che non si conclude con un duello, va a formare il primo episodio, il primo anello della narrazione (esso viene esposto nei capoversi 3, 4, 5 e 6).

Dal settimo capoverso l'esposizione si diffonde nuovamente in forma generalizzata, concentrandosi di nuovo sulla descrizione del protagonista, sulla sua caratterizzazione, arricchita di nuovi tratti e posta sotto una luce nuova grazie all'«avvenimento inatteso che aveva sbalordito tutti», che aveva costituito il primo episodio. Tuttavia, non si rinnova solo la descrizione del protagonista, ma anche quella dell'ambientazione di costume, che viene arricchita di nuovi tratti (la cancelleria del reggimento: inizio dell'ottavo capoverso). Nondimeno, se nel primo caso la *D* del protagonista sfociava direttamente nel primo episodio, ora la nuova *D* dell'eroe in certo modo *conclude* il primo episodio, ne costituisce il risultato, mentre la *D* dell'ambientazione di costume (la cancelleria del reggimento) *immette* direttamente nel secondo episodio della narrazione. (Il legame di questa parte *D* dell'ambientazione di costume con il ritorno della *N* viene sottolineato esteriormente dal fatto che riprende a partire *dalla metà* dell'ottavo capoverso). L'inizio del movimento (il punto di partenza) di questo secondo nuovo episodio è espresso dal-

6 Petrovskij utilizza prima la dicitura *opisatel'noe ustuplenie*, 'introduzione descrittiva', facendola poi seguire tra parentesi, per maggiore chiarezza, da quella di origine latina *deskriptivnaja introdukcija*.

7 Qui Petrovskij inserisce tra parentesi la voce verbale *eksponirovat'*, 'esporre', che successivamente ricorre alcune volte nel testo anche nella forma sostantivale *ekspozicija* (cfr. lat. *expositio*, ted. *Exposition*). Questi termini sono stati tradotti con gli equivalenti italiani 'presentare', 'presentazione' oppure 'descrivere', 'descrizione'. Il termine, che Petrovskij trae dalla stilistica tedesca, si riferisce più propriamente alla parte introduttiva del racconto in cui viene predisposta la necessaria tensione narrativa. A volte viene tradotto anche con *zavjazka*, 'inizio, avvio della narrazione' (PETROVSKIJ, *Morfologija novelly*, cit., p. 86).

\* Per componenti, ossia per elementi della composizione intendiamo quelle parti che costituiscono il tutto artistico, alle quali si lega una determinata significatività formale o una funzione artistica (poetica) [N.d.A.].

la stessa parola *una volta*. «Una volta gli consegnarono un involto ed egli ne strappò il sigillo mostrando un'estrema impazienza».

Questo secondo episodio occupa tutta la rimanente parte del primo capitolo. Quest'ultimo si interrompe con esso, e non veniamo più a sapere nulla dell'ambiente e della vita, che avevano costituito lo sfondo degli episodi del primo capitolo. La principale differenza [179] nella costruzione del secondo episodio rispetto al primo consiste nel fatto che esso comprende il racconto da parte del personaggio di Sil'vio di un evento (avventura) del suo passato (capoversi 18-21). Definiremo gli episodi *N* legati al *presente* della *povest'* col segno  $n_1$ , e l'episodio raccontato da Sil'vio con  $n_2$ .

Lo schema che abbiamo ora stabilito può essere presentato secondo questa formula statica:

$$D \quad \overbrace{d_4 - n_3 - n_4 - n_3}^N \quad (dn)$$

Immagine 4: *Primo capitolo*

Passiamo al *secondo* capitolo.

Anch'esso inizia con una parte descrittiva legata alla nuova ambientazione nella quale è venuto a trovarsi l'autore<sup>8</sup> di tutta la *povest'* (primo, secondo e terzo capoverso) ( $d_3$ ). Il momento d'inizio di *N* coincide con la fine del terzo capoverso: «*La domenica seguente il suo arrivo, dopo pranzo mi recai al villaggio di \*\*\* per presentarmi alle loro eccellenze*» ecc. Nondimeno, un confine netto tra *D* e *N* non c'è, in quanto già nell'ambito di *D* si osserva come la successione cronologica diventi via via concreta e come la narrazione si leghi a dei momenti temporali fissi: secondo capoverso, «*nella seconda primavera del mio eremitaggio*», e successivamente: «*essi arrivarono all'inizio del mese di giugno*».

Allo stesso modo, anche la narrazione (*N*), che inizia chiaramente a partire dalla fine del terzo capoverso e che occupa tutto [180] il corso successivo della *povest'* fino alla terza frase dell'ultimo capoverso, include una parte descrittiva che fornisce la descrizione dello studio del conte e la caratterizzazione del conte e della contessa. Dato che nel secondo capitolo il conte rappresenta il personaggio centrale – ossia il personaggio sul quale si concentra l'interesse dominante – parimenti a Sil'vio nel primo, lo chiameremo secondo protagonista, e tutti i componenti legati al conte (ossia la descrizione dello studio del conte e la caratterizzazione del conte e della contessa) li definiremo come descrizione del secondo protagonista ( $d_4$ ).

La narrazione del secondo capitolo è costruita in modo analogo al secondo componente narrativo del primo capitolo e si suddivide in un episodio che si riferisce al momento presente della *povest'* e in un altro nel quale il conte racconta della sua vita *passata*. Definiremo il primo episodio come  $n_3$ , il secondo episodio come  $n_4$  ( $n_4$  occupa il quinto, il sesto e il settimo capoverso, mentre  $n_3$  occupa il quarto, le due prime frasi del-

<sup>8</sup> Petrovskij utilizza, qui e altrove, il termine *avtor*, 'autore', per indicare la figura del narratore interno, dell'"io" narrante del *Colpo di pistola*.

l'ottavo e l'ultima frase del sesto capoverso che, racchiusa tra parentesi, si presenta come un'annotazione scenica riferita al racconto del conte).

Infine, le due frasi conclusive dell'ultimo capoverso della *povest'*, che parlano di Si- l'vio come del *protagonista di tutta la povest'* senza svilupparsi né in *D* né in *N*, contengono solo gli elementi embrionali sia dell'una che dell'altra. Le definiremo convenzionalmente come (*dn*).

Quindi, lo schema del secondo capitolo sarà il seguente: [181]

$$D \quad \overbrace{d_1 - n_3 - n_4 - n_3}^N \quad (dn)$$

Immagine 5: *Secondo capitolo*

Abbiamo esaminato la collocazione e la distribuzione dei componenti della *povest'* *Il colpo di pistola* nell'ordine dato dall'autore. Quest'ordine non coincide con quello dei momenti del complesso avvenimento che forma il *sjuzet* della *povest'* così come esso si è svolto, convenzionalmente parlando, *nella realtà*, ossia intendendo per realtà non quella autentica, *storica*, dell'evento presentato nel *Colpo di pistola*. Puškin può aver attinto il *sjuzet* dalla vita reale o dalla sua fantasia: la questione non rientra nella nostra indagine. Ma indipendentemente da dove Puškin abbia preso il *sjuzet* inteso come materia per foggare la narrazione, noi possiamo parlarne, possiamo estrarlo da quella datità formata, poetica che a noi si presenta, partendo dalla non corrispondenza dell'ordine esteriore dei componenti della *povest'* con la serie interna causale-temporale degli eventi che dà forma al *sjuzet* inteso come materia della *povest'*. Cambiando nel nostro schema la collocazione dei membri *N* secondo tale cronologia del *sjuzet*, ovvero secondo la sua *disposizione*,<sup>9</sup> e lasciando da parte tutti i membri *D* in quanto meno sostanziali per il *movimento* del *sjuzet*, otteniamo il seguente schema [182]:

$$\overbrace{n_1 \ n_1 \ n_2 \ n_1} \quad | \quad n_3 \ n_4 \ n_3, \\ n_2 \ n_1 \ n_4 \ n_3$$

Immagine 6:  
Ordine del racconto  
ordine del *sjuzet*

<sup>9</sup> Entrambi i termini *dispozicija*, 'disposizione' (ted. *Disposition*), e *kompozicija*, 'composizione' (ted. *Komposition*), vengono mutuati dalla *Literaturwissenschaft* tedesca, in particolare dagli studi di Otmar Schissel von Fleschenberg: per 'disposizione' «[...] si intende la distribuzione dei momenti dell'azione nella loro reale successione, cronologica e logica. La composizione consiste invece nel raggruppamento dei momenti dell'azione conseguentemente a questi o a quegli obiettivi poetici. Ovviamente vi possono essere casi di coincidenza della composizione con la disposizione» (PETROVSKIJ, *Kompozicija novelly u Mopassana (Opyt teoretičeskogo opisanija i analiza)*, cit., nota 1, p. 116).

Vediamo quindi che il *sjuzet* possiede una sua propria architettura, la materia dell'opera letteraria si presenta al poeta già formata in modo elementare, e questa formazione elementare viene trasformata dal poeta secondo il proprio disegno creativo. L'impianto della *povest'* è già un momento formale, è l'indizio di un determinato *procedimento* poetico di elaborazione della materia.

Ma la forma, nell'uso della parola che ho assunto, è un principio attivo, e per questo l'analisi di qualsiasi procedimento poetico deve consistere nel prendere coscienza della sua congruità, ovvero del suo *orientamento*, vale a dire nell'indagare la teleologia del procedimento. Passando ora a questa indagine teleologica della costruzione del *Colpo di pistola* da noi definita, con riferimento ai componenti della *povest'* introduco il termine di *funzione*, che segnala il *significato teleologico di ognuno di questi componenti*. Questa indagine teleologica ci porterà dal nostro schema statico della *costruzione* della *povest'* (la sua anatomia, per così dire) allo schema dinamico della sua *composizione* (la sua fisiologia, per così dire), ci porterà faccia a faccia con la datità poetica intesa come *unità viva*, ossia *organismo poetico*. I concetti di costruzione e composizione si riuniscono in seguito in una sintesi che si potrebbe definire nel modo più preciso possibile col termine di *organizzazione*.

[183] Il concetto di *tutto organico unitario* presuppone il suo essere chiuso in sé. Nel tutto poetico, e in particolare in quello narrativo, questa chiusura è determinata in primo luogo dai momenti dell'inizio e della fine. Il concetto di tutto organico come di un tutto *vivente* presuppone un legame interno *dinamico* delle parti tra loro.

La funzione diretta del componente iniziale della narrazione è quella di immettere nel racconto. In tale *funzione introduttiva* si trovano il componente  $d_1$ , che descrive l'ambientazione di costume del primo capitolo del racconto, e il componente immediatamente contiguo ad esso  $d_2$ , che presenta il personaggio di Sil'vio. Ora confrontiamo questa introduzione con  $dn$ , il momento finale di tutto il racconto. Questo componente, che si presenta in funzione di chiusura (*funzione conclusiva*) rispetto a tutta la *povest'*, nel suo membro  $d$  («Il suo protagonista non lo incontrai più») non è legato ad alcuna ambientazione, mentre nel suo membro  $n$  annuncia il probabile ulteriore destino del protagonista Sil'vio. È facile constatare che cosa unisca questi due componenti che delimitano il racconto. In primo luogo, essi hanno in comune la persona dell'autore ("io") e in secondo luogo quella del personaggio. In tal modo, dobbiamo qualificare Sil'vio non tanto come primo personaggio, quanto come personaggio *principale* di tutta la *povest'*; di conseguenza, definiremo il conte come personaggio *secondario*, mentre accanto ad essi distingueremo un terzo personaggio, l'autore o narratore: l'"io" (ovvero, il "tenente colonnello I. P. L.").<sup>10</sup>

[184] Nel contempo, nella *costruzione di tutta la povest'* il principale elemento unificante non è il personaggio, bensì il narratore. Egli non abbandona la scena e tutta l'esposizione è condotta dal suo punto di vista. Ma poiché il *sjuzet* della *povest'* ha il proprio elemento unificante nella figura del personaggio di Sil'vio, tutta la *povest'* si costruisce,

<sup>10</sup> Nella finzione letteraria creata ad arte nella prefazione alla raccolta puškiniana, la fonte dei racconti viene attribuita a diversi personaggi, per lo più di estrazione sociale medio-bassa, dalla cui voce il proprietario terriero Ivan Petrovič Belkin avrebbe raccolto le storie, successivamente da lui stesso redatte e consegnate all'editore A.P. (sigla dietro cui si nasconde, com'è noto, il vero autore).

per così dire, *su due piani*: l'autore racconta un evento della *sua* vita (i due suoi straordinari *incontri*) e questo evento, questi due incontri includono in sé la *povest' interna*, che ha il suo centro organizzante nella figura del personaggio di Sil'vio.

Il primo piano della *povest'* influisce sul secondo nel senso che, poiché esso stesso è distribuito secondo la sua propria disposizione, ossia seguendo una successione cronologica, esso determina il riordino degli anelli della catena di eventi del secondo piano, il cui centro è Sil'vio. Si tratta del più comune, del più naturale *procedimento di trasformazione della disposizione del sjužet*, il quale consiste nel fatto che *l'esposizione nella sua interezza si lega al punto di vista (all'aspetto)<sup>11</sup> di un personaggio, che tra l'altro non è il protagonista.*

Senza essere un partecipante e nemmeno un testimone del *sjužet* della *povest'* interna, il narratore entra in contatto con esso tramite i suoi incontri con i due protagonisti (quello principale e quello secondario). Ognuno di essi funge quindi da anello che lega i due piani della *povest'*. Ma poiché i due episodi principali di questo *sjužet* si alternano in una precisa successione cronologica [185] con gli episodi degli incontri dei suoi personaggi col narratore, ciò determina il riordino cronologico dei momenti corrispondenti del *sjužet* e successivamente il suo frazionamento in due parti. In conseguenza del fatto che ognuno di questi due episodi fondamentali del *sjužet* (il primo e il secondo duello di Sil'vio e del conte) è comunicato dal narratore, corrispondentemente agli incontri, dal punto di vista di ognuno dei suoi partecipanti, entrambi questi episodi si chiudono a formare entità narrative autonome, costruite in discorso diretto e per questo legate entrambe le volte a un nuovo punto di vista: la prima volta a quello di Sil'vio, la seconda a quello del conte. In tal modo essi formano *due racconti interni*.

Ognuno di essi è *incorniciato* dalla narrazione condotta dal punto di vista del narratore di tutta la *povest'*, e la sua costruzione in tal modo si divide conformemente in due capitoli conclusi, che consistono in una cornice, dove la narrazione è condotta dal narratore principale, e in una novella interna dove la narrazione è condotta dal suo personaggio.

L'essere chiuso in sé di ognuno di questi due capitoli deve trovare espressione anche, in primo luogo, in confini ben definiti: nei momenti dell'inizio e della fine. Ed è così che in effetti avviene.

#### *Primo capitolo*

L'inizio (l'introduzione) di tutta la *povest'* svolge anche una specifica funzione introduttiva in relazione al primo capitolo in quel suo elemento che abbiamo definito come descrizione dell'ambientazione di costume ( $d_1$ ), ma ovviamente anche come descrizione (caratterizzazione) di Sil'vio ( $d_2$ ). La conclusione del primo capitolo è costituita dalla postfazione [186] al racconto di Sil'vio, che non ha carattere descrittivo; ma pur presentando carattere narrativo, al contempo essa manifesta distintamente non solo la sua funzione conclusiva (ultimo capoverso del capitolo), ma anche il legame con l'introduzione

11 Un altro elemento caratteristico dell'analisi di Petrovskij è l'individuazione di un importante fattore che influenza la composizione della novella, ossia quello del punto di vista, dello "sguardo" secondo cui è condotto l'intero racconto, o per lo meno buona parte di esso (altrove lo studioso, sempre in riferimento alla struttura novellistica, parla di *edinstvo aspekta*, 'sguardo unitario'; PETROVSKIJ, *Morfologija novelly*, cit., p. 88). Anche qui Petrovskij sigla tra parentesi il concetto con un termine di origine latina, *aspekt*, 'aspetto', presente nel russo ma con valenza perlopiù libresca.

descrittiva, e lo fa con le parole che ci riportano alla valutazione di Sil'vio da parte del narratore (ventiquattresimo capoverso: «Lo ascoltavo immobile; *mi agitavano sentimenti strani, contrastanti*»).

È facile vedere che *questa conclusione però non è ancora completa*, e non deve esserlo, in quanto, poiché il primo capitolo rientra quale elemento costitutivo nel tutto organico dell'intera *povest'*, il suo carattere conchiuso dev'essere relativo e la sua conclusione deve legarsi in qualche modo al capitolo secondo, deve informare in modo tacito, per così dire, che la storia "continua". Questa funzione di intensificazione (*Spannung*) dell'interesse per gli ulteriori eventi, che ci aspettiamo dalla conclusione del primo capitolo, si manifesta chiaramente già a partire dalle ultime parole del racconto di Sil'vio: «Adesso è venuta la mia ora...», e l'efficacia di questa funzione è rafforzata dall'indeterminatezza dell'impressione del racconto di Sil'vio sul suo ascoltatore: «Mi agitavano sentimenti strani, contrastanti».

### *Secondo capitolo.*

L'introduzione del secondo capitolo è costituita dalla descrizione della nuova ambientazione in cui è venuto a trovarsi il narratore, e successivamente dalla descrizione dell'ambiente in cui appare il personaggio secondario del *sjuzet* (il conte) e del conte stesso ( $d_3 - d_4$ ).

[187] La sua conclusione («Il conte tacque») si fonde con la conclusione di tutta la *povest'* (tutto l'ultimo capoverso) e non necessita di particolari osservazioni, se non che in essa trova chiara espressione il ruolo secondario del conte, a confronto di quello di Sil'vio, rispetto a tutta la *povest'*.

---

Rivolgiamo ora la nostra indagine al *legame funzionale dei componenti descrittivi e narrativi* all'interno della *povest'*, cosa che deve portarci a contatto con la *struttura dinamica della sua composizione*.

La descrizione dell'ambientazione di costume e dell'ambiente che dà inizio alla *povest'* è strettamente legata alla caratterizzazione di Sil'vio, al suo distinguersi da questo ambiente. Lo sfondo grigio, scialbo, ordinario («Si sa com'è la vita di un ufficiale dell'esercito» ecc.), e su questo sfondo, in netto contrasto con esso, si staglia la figura di un individuo misterioso, un civile tra i militari, Sil'vio («Un qualche mistero circondava il suo destino» ecc.).

Questo mistero, nella multiformità dei suoi indizi, dà vita a quell'aureola al cui interno viene data per la prima volta la caratterizzazione del protagonista ( $d_2$ ). Essa si trasfonde direttamente nel racconto della lite e del mancato duello di Sil'vio con uno degli ufficiali, ma se esteriormente questo episodio possiede tutte le caratteristiche di un movimento narrativo e, se si vuole, finisce addirittura per diventare una sorta di novella tripartita, un'introduzione (sul carattere [188] del gioco di Sil'vio), un episodio iniziale (la lite) e uno scioglimento (l'atteso duello non ha luogo), nell'economia generale di tutta la *povest'* questo componente evidenzia una funzione particolare.

In sostanza l'intero episodio sviluppa la presentazione di Sil'vio. Possiamo osservare spesso un tipo di presentazione simile: dopo la caratterizzazione generale viene data la sua *esemplificazione* sulla scorta di un caso concreto. Ma qui l'episodio sotto analisi non *esemplifica* tanto la caratterizzazione già fornita in precedenza, bensì la *sviluppa* e determina un nuovo livello della sua presentazione.

Il primo livello di questa presentazione dà lo sfondo generale del mistero che va precisandosi nello strano atteggiamento di Sil'vio nei confronti dei duelli: «Le nostre conversazioni riguardavano spesso i duelli; alla domanda se gli fosse mai successo di battersi, lui rispondeva secco che gli era capitato, ma non entrava nei dettagli e si capiva che quelle domande non gli facevano piacere. Noi immaginavamo che sulla sua coscienza pesasse qualche sfortunata vittima della sua terribile arte. *Del resto, non ci veniva neppure in mente di sospettare in lui qualcosa di simile a un'indole paurosa.* Ci sono persone il cui solo aspetto esteriore allontana simili sospetti. Un avvenimento inatteso ci sbalordì tutti».

Questo “sbalordimento” rappresenta insomma il secondo livello della presentazione di Sil'vio. Ricordo che questa presentazione [189] è costruita dal punto di vista del narratore e, di conseguenza, la caratterizzazione di Sil'vio è data costantemente nell'interpretazione soggettiva del narratore e la gradazione di questa caratterizzazione corrisponde alle esitazioni nell'atteggiamento del narratore verso Sil'vio.

Il primo episodio della *povest'* si lega così in modo dinamico a tutta la presentazione di Sil'vio; esso agisce in modo specifico su di essa, la muove in avanti, le dà colore: il fatto che Sil'vio non si era battuto, che «si era accontentato di una spiegazione superficiale e si era rappacificato», «avrebbe dovuto nuocergli enormemente nell'opinione della gioventù. [...] Nondimeno, piano piano tutto venne dimenticato e Sil'vio acquisì di nuovo la sua precedente influenza». Ma: «solo *io non riuscivo più ad avvicinarmi a lui*» ecc.

In tal modo, il primo episodio ha un significato compositivo per la caratterizzazione che presenta l'eroe, in quanto ne costituisce un nuovo livello o addirittura un punto di svolta. Dopo il primo episodio la caratterizzazione del personaggio presentata dal punto di vista del narratore (“io”) cambia bruscamente angolo visuale. In questo episodio sembrano trovare conferma i sospetti inconsci a proposito dell'indole paurosa del personaggio, che la caratterizzazione iniziale poteva in effetti suscitare in virtù di alcuni suoi segnali. Ponendosi in contrasto con altri tratti di Sil'vio, questi segnali ponevano in particolare evidenza i sospetti circa una “*povest'* misteriosa” riguardante il suo passato. Il primo episodio non fa che accentuare questo contrasto, offuscando temporaneamente l'aureola di Sil'vio.

[190] Si veda la rappresentazione grafica della composizione alla fine dell'articolo, nella quale la parte ombreggiata indica l'*offuscarsi* della caratterizzazione di Sil'vio come risultato del primo episodio ( $n_1$ ).

Secondo questa analisi, tutta questa prima parte del racconto, come si vede, si racchiude anch'essa in un intero tripartito. Ed esteriormente essa si conclude con le parole della fine del settimo capoverso: «Da allora lo incontrai solo in presenza dei compagni e le nostre conversazioni a cuore aperto di un tempo ebbero fine».

Qui c'è una pausa, e la ripresa della narrazione a partire dall'ottavo capoverso necessita di una propria introduzione, in quanto tutto ciò che precede si è concluso. L'ottavo

capoverso inizia infatti con una nuova introduzione dell'ambientazione di costume (la cancelleria del reggimento).

Segue il secondo episodio, la cui struttura complessa, comprendente la novella interna narrata da Sil'vio, è stata definita nel nostro schema di costruzione come

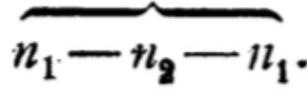


Immagine 7: Secondo episodio del capitolo primo

Questo episodio è sì introdotto nuovamente dalla caratterizzazione dell'eroe, ma ormai da quell'angolo visuale offuscato venutosi a creare come risultato del primo episodio. Da parte sua, questo secondo episodio ha anch'esso un effetto preciso sul rapporto del narratore nei confronti di Sil'vio e va a formare così un ulteriore livello nello sviluppo della caratterizzazione di Sil'vio. Ma se anche il risultato del secondo episodio non fornisce il ritorno pieno di quell'aureola, entro la quale [191] Sil'vio era stato tratteggiato nella presentazione iniziale, in compenso il mistero che lo circonda si infittisce ancor di più. In tal modo, gli elementi nascosti della descrizione (*D*), che abbiamo individuato nelle parole del narratore: «ero in preda a sentimenti strani, contrastanti», entrando come parte costruttiva nella conclusione del secondo episodio e di tutto il primo capitolo, allo stesso tempo gettano, per così dire, un ponte interno verso l'ulteriore narrazione.

Si veda la rappresentazione grafica della composizione alla fine dell'articolo, dove le frecce indicano l'orientamento dinamico della conclusione del primo capitolo in direzione della narrazione successiva come conseguenza del secondo episodio ( $n_1 - n_2 - n_1$ ).

Senza soffermarci ora sull'analisi dettagliata dell'architettura di questo secondo episodio in tutta la sua complessità (di cui tratteremo in seguito), traiamo alcune conclusioni sulla composizione fondamentale del primo capitolo.

In sostanza esso rappresenta la caratterizzazione estesa ed estremamente complessa di un personaggio misterioso.<sup>12</sup> La dinamica della narrazione è determinata dal movimento di questa *caratterizzazione che si sviluppa* di livello in livello, nella direzione di un sempre maggiore infittirsi del mistero. All'aureola subentra l'offuscamento, all'offuscamento, diradatosi grazie al chiarimento del fatto che lo ha causato, si sostituiscono l'oscurità, l'indeterminatezza che contribuiscono a infittire all'estremo il mistero della personalità di Sil'vio. In questo momento di alta tensione il capitolo finisce. [192] In tal modo esso rappresenta un nodo che gradualmente si stringe sempre più. Il suo scioglimento costituisce il contenuto del secondo capitolo.

<sup>12</sup> In russo, *tainstvennaja ličnost'*. Vale forse la pena sottolineare come il termine *ličnost'* – qui tradotto, a seconda dei casi, con 'personalità' oppure con 'personaggio', 'individuo' – evidenzia il tipo di indole e, ad un tempo, la persona o, come nel nostro caso, il personaggio stesso: *tainstvennaja ličnost'* indica quindi la specifica identità caratteriale del personaggio e nel contempo anche il peculiare destino che ad esso si lega e che, secondo l'interpretazione proposta da Petrovskij, determina il senso e le funzioni compositive di tutta la narrazione.

La composizione del secondo capitolo è più semplice. In sostanza esso consta di un unico episodio complesso ( $N = n_3 + n_4 + n_3$ ) che prende avvio da un'introduzione descrittiva. Tale architettura è analoga a quella del primo capitolo, ma unisce strettamente le sue due parti in una sola, dove  $D$  corrisponde a  $D$  della *prima* parte, ed  $N$  a  $N$  della *seconda* parte.

Effettivamente  $D$  del secondo capitolo è la presentazione generale della nuova ambientazione in cui il narratore si è venuto a trovare. Quest'ambientazione non è meno grigia, monotona e ordinaria di quella del primo capitolo, e di nuovo su questo sfondo grigio si staglia con particolare contrasto, con particolare rilievo la figura non più – questa volta – del personaggio principale del *sjuzet*, bensì di quello secondario, ossia del conte, affiancato dalla bella moglie e dalla ricca tenuta (presentata secondo il procedimento della sineddoche nell'immagine dello «studio arredato con tutto il lusso possibile»). Così, la funzione di questa introduzione piuttosto ampia del secondo capitolo è analoga a quella della breve introduzione del primo. La sua estensione è determinata dal fatto che il personaggio secondario, essendo in contrasto con questo sfondo, non emerge direttamente da esso (come Sil'vio nel primo capitolo), ma ne sta al di fuori. Nel primo capitolo Sil'vio invece è circondato dallo sfondo dell'ambientazione generale della vita militare, motivo per cui la presentazione di questa ambientazione si fonde con la presentazione di Sil'vio.

[193] Un'altra particolarità che differenzia  $N$  del secondo capitolo dall'analoga  $N$  del primo consiste nel fatto che il conte di per sé non è un *personaggio dall'indole misteriosa*, perciò la sua presentazione non solo è considerevolmente meno dinamica di quella di Sil'vio nel corso di tutto il primo capitolo, ma non è neppure posta in primo piano. Se pur  $N$  contribuisce a conferire un certo movimento nella caratterizzazione del conte (il turbamento del conte al ricordo di Sil'vio, l'inquietudine che gli procura il suo stesso racconto e simili sfumature minori), questo movimento ruota comunque intorno a sé stesso e finisce, per così dire, nel nulla con la notazione che non dice niente: «il conte tacque».

In tal modo i ruoli di Sil'vio nel primo capitolo e del conte nel secondo, omogenei *dal punto di vista della costruzione, dal punto di vista compositivo* (funzionale) sono sostanzialmente differenti: il conte nella narrazione rimane un personaggio *secondario*, non rappresenta un centro organizzante, quale era Sil'vio nel primo capitolo, determinando e condizionando la dinamica della sua composizione.

Anche nel secondo capitolo è Sil'vio a rappresentare il centro organizzante della *composizione* del *sjuzet*; ma poiché non fa la sua comparsa sulla scena della narrazione principale (della *povest* "presente"), egli agisce sulla composizione solo *indirettamente*, a partire dal racconto *interno*. Ciò determina la dinamica più debole (meno tesa) della composizione del secondo capitolo, il quale inoltre, come è stato rilevato, è più compresso, più semplificato in confronto [194] al primo: *il nodo si è stretto gradualmente, ma si scioglie tutto d'un tratto*, con il racconto del conte.

---

Rivolgiamo ora la nostra attenzione ai *due racconti interni* del *Colpo di pistola* ( $n_2 n_4$ ) e osserviamo come anch'essi siano costruiti in modo del tutto simile: nel contesto iniziale,

dove è presente un personaggio, ne irrompe uno nuovo, fatto che porta allo scoppio di un conflitto.  $n_2$ : «Mi godevo in tutta quiete (o nell'inquietudine) la mia fama, quando da noi arrivò un giovane di nobile e ricca famiglia» ecc.;  $n_4$ : «Il primo mese, *the honey moon*, lo trascorsi qui, in questo villaggio. A questa casa devo i migliori minuti della mia vita e uno dei ricordi più terribili... mi dissero che nel mio studio c'era un uomo che non aveva voluto dichiarare il proprio nome, ma che aveva semplicemente detto di avere a che fare con me» ecc. Entrambi i racconti interni iniziano così in modo simile. L'analogia dei loro scioglimenti è evidente anche senza citarli. Ma poiché entrambi, sebbene organicamente separati e conchiusi nella loro costruzione tripartita, allo stesso tempo si riuniscono come parti di un grande tutto organico, la conclusione del secondo racconto rappresenta perciò allo stesso tempo lo scioglimento di questo tutto: questo scioglimento è rappresentato dallo sparo di Sil'vio nel quadro. Questo scioglimento *generale* è separato dallo scioglimento *particolare* del secondo racconto: a livello interiore il secondo racconto si chiude già con le parole di Sil'vio: «Sono soddisfatto: ho visto il tuo turbamento, la tua paura; ti ho costretto a sparare contro di me. Mi basta. Ti ricorderai di me. [195] Ti consegno alla tua coscienza». A questo scioglimento particolare segue immediatamente quello generale con un passaggio espresso in modo caratteristico: «a questo punto *stava per* uscire, ma si fermò sulla porta, si girò a guardare il quadro che avevo colpito, vi sparò un colpo senza prendere quasi la mira e scomparve» ecc. La pistola di Sil'vio è stata scaricata: il *sjuzet* è concluso.

Ma a questo punto, o forse quasi a questo punto, si conclude tutta la *povest'*. Sil'vio è definitivamente scomparso dalla *povest'* e il narratore non ha più nulla da narrare. Dal punto di vista strettamente formale egli si limita a ricongiungere gli estremi della sua cornice: del conte si dice solo: «il conte tacque», di se stesso egli dice: «In tal modo conobbi la fine del racconto, il cui inizio un tempo mi aveva così colpito. Con quel personaggio non mi incontrai più». E soltanto a proposito di Sil'vio, ormai fuori dalla sfera d'azione del narratore, è presente un messaggio più significativo: «Si dice che Sil'vio durante l'insurrezione di Alessandro Ypsilanti fosse al comando di un reparto di eteristi e che sia stato ucciso nella battaglia presso Skuliani».

Questa "postfazione" epica, questa *Nachgeschichte* posta a epilogo della storia di Sil'vio, che conclude tutta la *povest'*, come anche la definizione esplicita dei racconti interni con il termine di "*povest'*" e di Sil'vio come di "quel personaggio", dimostrano come anche dal punto di vista di Puškin nel *Colpo di pistola* l'equilibrio compositivo non poggia sulla cornice, bensì sulla novella (o racconto)<sup>13</sup> incorniciata divisa in due parti, la quale si intreccia in modo singolare con la narrazione che la incornicia.

[196] Per concludere, vorrei sottolineare la specificità che contraddistingue la composizione del *Colpo di pistola* e tentare di definire con un termine il genere di questo racconto. Nel mio articolo sulla novella di Maupassant («Načalo», n. 1, P. 1921)<sup>14</sup> ho tentato di introdurre nell'uso della teoria della composizione narrativa due termini: "novella

<sup>13</sup> In russo, *rasskaz*. Sull'argomento si veda la nota 6.

<sup>14</sup> PETROVSKIJ, *Kompozicija novelly u Mopassana (Opyt teoretičeskogo opisaniija i analiza)*, cit.

d'avventura" e "novella psicologica". *Il colpo di pistola* rappresenta in parte sia l'uno che l'altro genere. Certamente, il suo *sjuzet* consta di un avvenimento complesso e straordinario, di un'avventura (*eine sich ereignete, unerhörte Begebenheit*, per usare le parole di Goethe annotate da Eckermann); quest'avventura viene narrata attraverso la motivazione psicologica approfondita e ricca di sfumature degli episodi che la compongono. Ma il centro organico di tutta la composizione non è costituito né dal *tema psicologico* né dall'*avventura in sé e per sé*, ma dalla *personalità* dell'eroe, dalla sua natura misteriosa e dalla sua caratterizzazione in costante divenire. Per questa ragione, propongo di definire il genere narrativo del *Colpo di pistola* come "novella incentrata su una personalità".<sup>15</sup>

A questo proposito è lecito aspettarsi delle obiezioni, e io forse potrei ravvisare "un'obiezione anticipata" nell'articolo di B.M. Ėjchenbaum *Problemi della poetica di Puškin* (nella miscellanea della Casa dei Letterati *Puškin. Dostoevskij*, P. 1921).<sup>16</sup> Ėjchenbaum definisce il racconto di Puškin *in generale* come «novella incentrata sul *sjuzet*» («una novella condensata, incentrata sul *sjuzet*, con l'accumulo del peso verso lo scioglimento, con raffinati procedimenti di costruzione del *sjuzet*»).<sup>17</sup> A questo proposito [197] ritengo necessario dire qualche parola. Inizierò dalla terminologia. Io sarei propenso a utilizzare la parola *sjuzet* nel senso della *materia* dell'opera artistica. Il *sjuzet* rappresenta in certo qual modo il sistema degli eventi, delle azioni (o un singolo evento, semplice o complesso nella sua struttura) che si presenta al poeta in una conformazione o nell'altra, la quale tuttavia non è ancora il risultato del suo lavoro poetico creativo individuale. Denominerei invece il *sjuzet poeticamente* rielaborato col termine di *fabula*. In Ėjchenbaum trovo una distinzione poco chiara e definita di questi due concetti, sebbene egli senza dubbio li contrapponga l'uno all'altro. A pag. 90 per *fabula* egli sembra intendere ciò che noi abbiamo contrassegnato col termine *sjuzet*: «A fronte di una *fabula* semplice il risultato è una costruzione del *sjuzet* complessa», egli dice. «*Il colpo di pistola* si può estendere secondo una linea retta, ovvero la storia del duello di Sil'vio col conte. Ma Puškin crea» questo e quello... «La particolarità del racconto è la sua andatura, il passo, l'*orientamento alla costruzione del sjuzet*». <sup>18</sup> Per contro, alla successiva pag. 91, leggiamo: «Nel *Fabbricante di bare* un movimento falso innesta un gioco con la *fabula*: lo scioglimento ci riporta al

<sup>15</sup> In russo, *novella linosti*.

<sup>16</sup> BORIS MICHAJLOVIČ ĖJCHENBAUM, *Problemy poetiki Puškina*, in *Puškin. Dostoevskij. Sbornik, posvjaščennyj 84-j godovščine so dnja smerti Puškina i 40-j so dnja smerti Dostoevskogo*, Peterburg, Dom literatorov, 1921, pp. 76-98. Il fenomeno della prosa puškiniana ha interessato vari studiosi dell'epoca e in modo particolare Ėjchenbaum (si vedano anche BORIS MICHAJLOVIČ ĖJCHENBAUM, *Boldinskie pobasenki Puškina*, in «Žizn' iskusstva» (13-14, 16 dicembre 1919), pp. 2, 1 e BORIS MICHAJLOVIČ ĖJCHENBAUM, *Put' Puškina k proze*, in *Puškinist. Istoriko-literaturnyj sbornik. IV. Puškinskij sbornik pamjati professora Semena Afanas'eviča Vengerova*, a cura di NIKOLAJ VASIL'EVič JAKOVLEV, Moskva-Petrograd, GIZ, 1922, pp. 59-74).

<sup>17</sup> Si è deciso di tradurre *sjuzetnaja novella*, termine utilizzato da Ėjchenbaum nei suoi studi, invece che con 'novella a intreccio' o 'novella a soggetto', con 'novella incentrata sul *sjuzet*'; analogamente l'espressione *sjuzetosloženie* viene tradotta con 'costruzione del *sjuzet*'. Da un lato si è cercato infatti di fornire una traduzione più chiara del termine (è infatti evidente che qualsiasi novella è basata su un intreccio più o meno accentuato), mentre dall'altro si è preferito rimanere in linea con la scelta di non tradurre il termine *sjuzet*' (si veda la nota 5). Appare forse superfluo rimarcare che il significato attribuito da Ėjchenbaum al termine *sjuzet* è diametralmente opposto a quello che gli viene assegnato da Petrovskij.

<sup>18</sup> In russo, *ustanovka na sjuzetnoe postroenie*.

momento da cui la *fabula* è iniziata, annullandola e trasformando il racconto in parodia. La trasformazione parodistica dello *schema del sjužet* influenza anche il *Mastro di posta...* lo scioglimento non coincide con la storia del figliol prodigo, la cui illustrazione è appesa nella stazione di posta» ... ecc. In sostanza, all'inizio qui entrambi i concetti vengono mescolati (nella definizione [198] della struttura del *Fabbricante di bare*) e successivamente il termine “*sjužet*” viene usato nello stesso significato per il quale noi abbiamo proposto di utilizzarlo, visto che lo “*schema del sjužet*” del figliol prodigo, se è vero che nel *Mastro di posta* esso viene messo in parodia, si riferisce, com'è evidente, alla categoria della *materia* (*Stoff*) del racconto e non alla categoria del suo *contenuto poeticamente conformato*.

Ma prendiamo la *prima* terminologia di Èjchenbaum, considerato che essa viene utilizzata proprio nell'analisi del *Colpo di pistola*, ed esaminiamo la questione nella sua sostanza.

Nel *Colpo di pistola* Èjchenbaum vede l'“orientamento alla costruzione del sjužet” in ciò che segue: ... «In primo luogo, Puškin crea un narratore, la cui figura motiva la scomposizione della novella in due momenti e il rallentamento tra di essi (inizio del secondo capitolo); in secondo luogo, la novella prende forma grazie alla partecipazione di altri due narratori, oltre all'autore, ossia Sil'vio e il conte. In ciò viene introdotto un momento di sorpresa: il rallentamento improvvisamente porta all'interruzione del racconto. *Il carattere di Sil'vio svolge un ruolo secondario*: non a caso è con tale noncuranza che alla fine si dà notizia del suo ulteriore destino» (pag. 90).

A mio avviso qui viene data una descrizione precisa, e molto incisiva nella sua brevità, della costruzione e in parte della composizione del *Colpo di pistola*, e io la accetto e mi trovo persino d'accordo riguardo all'“orientamento alla costruzione del sjužet”, intendendolo solo come la *riorganizzazione* della “linea retta” del *sjužet* dei due duelli tra Sil'vio e il conte nella “linea spezzata” della *fabula*, così come essa viene composta [199] da Puškin. In questo senso, qui indubbiamente vi è un ben determinato “gioco col sjužet”, e il *colpo di pistola* si può definire una “novella incentrata sul sjužet”.

E potrei limitare a questo le mie conclusioni riguardo al fatto che la mia definizione del genere del racconto puškiniano non coincide con quella di Èjchenbaum, in quanto, sulla base di alcune mie considerazioni di principio, in generale ritengo in una misura o nell'altra sempre convenzionale quel tipo di classificazione del genere dell'opera poetica che si fonda sulle caratteristiche del suo contenuto *interno*. Una poesia di 14 versi con un determinato sistema di rime sarà sempre e senza dubbio definita un sonetto, ma il racconto *Il colpo di pistola* può essere definito, ad un tempo, “novella incentrata sul sjužet” (nel senso èjchenbaumiano) e “novella incentrata su una personalità”, per non parlare poi del fatto che anche la personalità di per sé con le sue azioni può organizzare il *sjužet*, e in quel caso una definizione si coniugherebbe con l'altra nell'ordine di subordinazione dell'aspetto al genere.

Nondimeno Èjchenbaum sottolinea intenzionalmente il *carattere di narrazione incentrata sul sjužet*<sup>19</sup> del *Colpo di pistola*, mettendo in secondo piano e ridimensionando la funzione organizzante che per il racconto ha la personalità di Sil'vio. Ed è proprio con la

19 In russo, *sjužetnost'*.

tesi di Ėjchenbaum sul “ruolo secondario del carattere di Sil’vio” che io non posso essere d’accordo, e a questo proposito ritengo indispensabile fare ancora alcune considerazioni.

L’opinione di Ėjchenbaum è espressamente motivata dalla “noncuranza” con cui alla fine del racconto si dà notizia dell’ulteriore destino [200] di Sil’vio. Ma troverei estremamente difficile definire “noncuranza” la stringatezza e l’indeterminatezza dell’epilogo (*Nachgeschichte*) del *Colpo di pistola*. Il poeta ha a che fare con un determinato *sjužet* in quanto materia presentatagli in una conformazione già definita, entro determinati *confini*. Certamente si può immaginare un tipo di narratore-autore (di inventore) del *sjužet* stesso, e questo inventore del *sjužet* avrebbe potuto essere lo stesso Puškin. (A me sembra addirittura verosimile che egli possa esserlo, ad esempio, come autore della *Tormenta*). Si tratta ovviamente di una questione morfo-genetica. Ma analizzando *Il colpo di pistola* anche da un punto di vista prettamente morfologico, mi sembra che non abbiamo motivo di definire il suo epilogo (ossia la *Nachgeschichte* di Sil’vio) come una noncurante annotazione formale sull’ulteriore destino del personaggio.

Che cosa sappiamo della *Vorgeschichte* di Sil’vio? Nulla. E che cosa sappiamo invece della sua *Nachgeschichte*? Quasi nulla. Ora, se il *narratore, informato* sia dell’una che dell’altra, non avesse ritenuto necessario *darne notizia*, solo in questo caso avremmo motivi oggettivi per parlare di un *carattere secondario della personalità* di Sil’vio nella composizione del racconto. Ma ciò che caratterizza Sil’vio in quanto principio organizzante del racconto è, essenzialmente, proprio il fatto che egli *si palesi a partire dall’oscurità ed esca di scena ritornando nell’oscurità*. È proprio questo che conferisce a tutta la sua figura quella coloritura, quell’aureola di mistero che lo accompagna per tutto il corso della *po-vest’*. La *personalità misteriosa* rappresenta in certo qual modo il perno interiore della novella, e *non a caso* – riformuliamo [201] così le parole di Ėjchenbaum – alla fine del racconto *si dà notizia* dell’ulteriore destino del personaggio di Sil’vio. Per quanto poco il narratore sappia di questo ulteriore destino di Sil’vio, egli costruisce l’epilogo del racconto proprio su questa sua *Nachgeschichte* addirittura solo presunta, perché Sil’vio, la personalità misteriosa, è il suo eroe e la figura centrale, il centro che organizza tutto il racconto.

Quindi, dal nostro punto di vista si può definire *Il colpo di pistola* una novella incentrata sul *sjužet*, intendendo tuttavia per *sjužet* il suo *fenomeno misterioso*, Sil’vio. Probabilmente con questa definizione descriviamo nel modo più preciso possibile il nucleo organico del racconto. Nel contempo, il carattere di Sil’vio svolge un ruolo tutt’altro che secondario: lo sviluppo della sua caratterizzazione crea la dinamica del racconto in misura non minore rispetto all’“avventura” del suo duello col conte. Questo ho cercato di dimostrare nell’analisi della composizione del racconto. La personalità di Sil’vio e l’“avventura” di Sil’vio sono indissolubilmente legate l’una all’altra, e sono dell’idea che se si volesse calcolare quale delle due nell’organizzazione della novella prevalga sull’altra, sarebbe molto probabilmente la personalità sull’avventura, e non il contrario: è l’*avventura* che serve ad approfondire la caratterizzazione di Sil’vio, e non il suo *carattere* che serve a spiegare l’avventura. Ciò è evidente già a partire dalla circostanza per cui l’avventura viene data come un fatto, come una “datità”, tutto in essa è manifesto; sviluppandosi in modo dinamico nel corso della novella, il fenomeno di Sil’vio invece *non viene chiarito completamente*, e questa foschia dell’incertezza suggella in modo dinamico tutta la novella e

crea il suo τόνος.

[202] Questa caratterizzazione del genere del racconto puškiniano ci conduce tra l'altro in prossimità di quegli indizi enigmatici che in un'altra interpretazione sarebbero rimasti per così dire dei colpi di pennello gettati a caso dall'artista, e ci avvicina innanzitutto alle enigmatiche parole che Sil'vio rivolge al conte: «Ti consegno alla tua coscienza». Esse rimarranno per sempre un enigma psicologico, ma è proprio questa la loro funzione nella composizione della novella. Con queste parole Sil'vio scompare dal nostro orizzonte e da quello del narratore, rimanendo misterioso tanto quanto lo era nel momento in cui si era profilato a quell'orizzonte. La sua caratterizzazione si è sviluppata in modo dinamico nel corso di tutto il racconto ed è stata, per così dire, resa feconda da tutto il complesso racconto d'avventura, ma la tensione fondamentale del mistero non si è risolta, perché è questo l'obiettivo del poeta.

Ancora una risposta a un'obiezione da me preventivata. È naturale cercare nel titolo della novella indicazioni riguardo il suo centro organico. Il titolo *Il colpo di pistola* indicherebbe in questo caso l'"avventura". Mi trovo d'accordo con questo, tanto più che anche le due epigrafi parlano della stessa cosa. Ma penso che nel racconto di Puškin vi sia un altro elemento che per la sua funzione equivale in certo senso al titolo: il nome "Sil'vio". Non a caso, si tratta dell'unico nome presente in tutto il racconto. Il narratore è semplicemente "io", il conte è semplicemente il conte, senza nemmeno asterischi e iniziali, solo Sil'vio viene nominato (se pur in modo convenzionale). Naturalmente questa circostanza lo pone in primo piano nel quadro narrativo disegnato da Puškin. Si tratta certamente [203] del racconto di un colpo di pistola, ma è altrettanto certo che si tratta del racconto su Sil'vio. Dietro il titolo esterno *Il colpo di pistola* c'è un titolo interno, nascosto, *Sil'vio*, così come dietro l'"avventura" del *Colpo di pistola*, esteriormente chiara e sviluppata in modo manifesto, c'è – e misteriosamente attraverso di essa riluce – la *personalità* del protagonista di tutto il racconto e il suo centro organico: Sil'vio.

*M. Petrovskij*

P.S. Allego le raffigurazioni grafiche degli schemi generali della costruzione del *Colpo di pistola*.

$$\frac{D}{d_1 - d_2} \quad \frac{N}{n_1} \quad \frac{D}{d_2 - d_1} \quad \frac{N}{n_1 - n_2 - n_1}$$

$$\frac{D}{d_3} \quad \frac{N}{d_4 - n_3 - n_4 - n_3} \quad (dn)$$

Immagine 8: Schema della costruzione

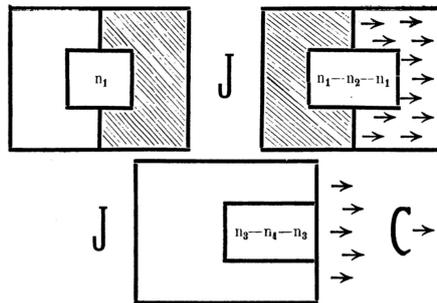


Immagine 9: Schema della composizione

*Spiegazione:*

*I* = (*Introductio*) indica i componenti *introduttivi* della narrazione.

*C* = (*Conclusio*) indica il componente *conclusivo* della narrazione.

I due segni verticali indicano il confine tra i capitoli. Le frecce accanto a *C* indicano che anche in seguito a  $n_3 - n_4 - n_3$  del secondo capitolo il fenomeno misterioso del personaggio non è stato chiarito fino in fondo e la tensione dell'interesse verso di lui non si risolve nemmeno con la conclusione di tutto il racconto.

I rimanenti termini sono spiegati nel testo dell'articolo.

*M.P.*



Traduzione dal russo, note bibliografiche e di commento al testo di Adalgisa Mingati

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ĚJCHENBAUM, BORIS MICHAJLOVIČ, *Boldinskie pobasenki Puškina*, in «Žizn' iskusstva» (13-14, 16 dicembre 1919), pp. 2, 1. (Citato a p. 506.)
- *Problemy poetiki Puškina*, in *Puškin. Dostoevskij. Sbornik, posvjaščennyj 84-j godovščine so dnja smerti Puškina i 40-j so dnja smerti Dostojevskogo*, Peterburg, Dom literatorov, 1921, pp. 76-98. (Citato a p. 506.)
- *Put' Puškina k proze*, in *Puškinist. Istoriko-literaturnyj sbornik. IV. Puškinskij sbornik pamjati professora Semena Afanas'eviča Vengerova*, a cura di NIKOLAJ VASIL'EVič JAKOVLEV, Moskva-Petrograd, GIZ, 1922, pp. 59-74. (Citato a p. 506.)
- MINGATI, ADALGISA, *Il contributo di Michail Aleksandrovič Petrovskij (1887-1937) allo studio della forma novellistica*, in «Ticotre. Teoria Testo Traduzione», XII (2019). (Citato alle pp. 493, 495.)
- PETROVSKIJ, MICHAİL ALEKSANDROVIČ, *Die Morphologie von Puškins Der Schuss*, in *Russische Proto-Narratologie. Texte in kommentierten Übersetzungen*, a cura di WOLF SCHMID, Berlin/New York, De Gruyter, 2009, pp. 67-89. (Citato alle pp. 493, 494.)
- *Kompozicija novelly u Mopassana (Opyt teoretičeskogo opisanija i analiza)*, in «Načala», I (1921), pp. 106-127. (Citato alle pp. 493, 498, 505.)
- *Kompozicija Večnogo muža*, in *Dostoevskij*, Moskva, Mospoligraf, 1982, pp. 115-161. (Citato a p. 493.)
- *Morfologie Puškinova Vystřelu*, in *Kompozice prózy. Sbornik sovětských prací z dvadčátých let*, a cura di FRANTIŠEK VŠETIČKA, Praha, Svoboda, 1971, pp. 30-48. (Citato a p. 493.)
- *Morfologija novelly*, in *Ars Poetica. Sbornik statej*, a cura di MICHAİL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, Moskva, Gosudarstvennaja Akademija chudožestvennych nauk, 1927, pp. 69-100. (Citato alle pp. 493, 496, 500.)
- *Morfologija puškinskogo Vystrela*, in *Problemy poetiki*, a cura di VALERIJ JAKOVLEVIČ BRJUSOV, Moskva-Leningrad, Zemlja i fabrika, 1925, pp. 171-204. (Citato a p. 493.)
- *Povest'*, in *Literaturnaja enciklopedija. Slovar' literaturnych terminov. V 2-ch t.*, t. II, *P-Ja*, a cura di NIKOLAJ BRODSKIJ, Moskva-Leningrad, Izdatel'stvo L.D. Frenkel', 1925, pp. 569-603. (Citato alle pp. 494, 495.)
- ŠKLOVSKIJ, VIKTOR BORISOVIČ, *O teorii prozy*, Moskva, Federacija, 1929. (Citato a p. 494.)

### NOTIZIE DELLA CURATRICE

Adalgisa Mingati è professoressa associata di Lingua, cultura e letteratura russa presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Trento. È autrice di tre monografie – due incentrate sull'opera narrativa e teatrale di Jurij Oleša e una sulla prosa di Vladimir Odoevskij – nonché di numerosi saggi pubblicati in miscelanee e riviste scientifiche di livello internazionale. Attualmente i suoi interessi di ricerca sono rivolti allo studio, sotto il profilo sia teorico che storico-letterario, delle forme narrative brevi (racconto, *povest'*, novella, cicli narrativi ecc.), di quelle odepatiche e di altre tipologie testuali contrassegnate in vario modo dall'interazione dell'elemento letterario e di quello documentario.

[adalgisa.mingati@unitn.it](mailto:adalgisa.mingati@unitn.it)

### COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, *La morfologia del Colpo di pistola di Puškin*, traduzione dal russo, note bibliografiche e di commento al testo di Adalgisa Mingati, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XII (2019), pp. 493–512.

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



### INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

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

# TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 12 - 2019

*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.