



ROMANIA CONTEXTA III

Eccesso e abuso nelle letterature romanze
Excès et abus dans les littératures romanes
Exceso y abuso en las literaturas románicas
Excesso e abuso nas literaturas românicas

I

Monica Fekete
Marius Popa
(coord.)

Presă Universitară Clujeană

Romania Contexta III

ECESSO E ABUSO NELLE LETTERATURE ROMANZE
EXCÈS ET ABUS DANS LES LITTÉRATURES ROMANES
EXCESO Y ABUSO EN LAS LITERATURAS ROMÁNICAS
EXCESSO E ABUSO NAS LITERATURAS ROMÂNICAS

I.

Romania Contexta III

Eccesso e abuso nelle letterature romanze
Excès et abus dans les littératures romanes
Exceso y abuso en las literaturas románicas
Excesso e abuso nas literaturas românicas

I.

MONICA FEKETE | MARIUS POPA
(*coord.*)

PRESA UNIVERSITARĂ CLUJEANĂ
2023

ISBN general 978-606-37-1887-8

ISBN vol I. 978-606-37-1870-0

© 2023 Coordonatorii volumului. Toate drepturile rezervate. Reproducerea integrală sau parțială a textului, prin orice mijloace, fără acordul coordonatorilor, este interzisă și se pedepsește conform legii.

Autorii sunt singurii responsabili pentru conținutul științific al lucrărilor trimise spre publicare.

Universitatea Babeș-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruța Săcelean
Str. Hasdeu nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@ubbcluj.ro
<http://www.editura.ubbcluj.ro/>

Indice

Premessa	9
LETTERATURA ITALIANA.....	17
<i>Luigi TASSONI</i>	
<i>Horror mundi</i> e altre apocalissi.....	19
<i>Irina-Cristina MĂRGINEAN</i>	
Il cinghiale, il passero solitario e il ragno.	
L'eccedenza di solitudine nella formazione del letterato	37
<i>Gian Mario ANSELMi</i>	
Politica e dismisura: Machiavelli,	
Guicciardini e le storie dei Borgia.....	45
<i>Monica FEKETE</i>	
La materia cavalleresca fra riuso, eccesso e trasgressione:	
da Roland a Orlando – un percorso parziale.....	65
<i>Éva VÍGH</i>	
Il paradosso zoomorfo nei <i>Sermoni funebri</i> di Ortensio Lando	77
<i>Miruna BULUMETE</i>	
L'eccesso nelle novelle di Francesco Pona	89
<i>Beáta TOMBI</i>	
Eccesso e disordine – «la camera delle meraviglie»	
sulla tela dei pittori secenteschi.....	105
<i>Otilia-Ştefania DAMIAN</i>	
«Sentimento poetico» e abuso nella narrativa verghiana	119
<i>Milly CURCIO</i>	
Tre eccessi narrativi: demonismo, paradossalità, simulazione.....	133
<i>Delia Ioana MORAR</i>	
L'immaginazione barocca di Carlo Emilio Gadda.....	147

Patrizia UBALDI	
Eccesso e abuso nella drammaturgia di Annibale Ruccello	161
LITTÉRATURE FRANÇAISE	179
Nicolae-Alexandru VIRASTAU	
<i>Excès, abus et vanité</i> : de Gargalasua à Gargantua.....	181
Bianca-Livia BARTOŞ	
De l'écolittérature chez George Sand.	
<i>Indiana</i> ou l'engagement contre l'esclavage.....	195
Marius POPA	
Le destin d'Emma Bovary et les « excès » d'un archétype psychologique : incursion dans l'histoire de la mélancolie.....	207
Laura MARIN	
Dire trop, dire trop peu : la rhétorique du neutre chez Maurice Blanchot.....	221
Andrei LAZAR	
Figures de la torture et de l'extase dans <i>L'Image fantôme</i> d'Hervé Guibert.....	233
Andreea BUGIAC	
Renoncer au superflu, se vider, disparaître... D'un bon et d'un mauvais usage du voyage dans <i>L'Usage du monde</i> de Nicolas Bouvier.....	253
Alina ALUAŞ	
Du plaisir à la perversion dans <i>Le potentiel érotique de ma femme</i> de David Foenkinos	275
Chandra FEUPEUSSI	
Conjugalité passive et abus libertin dans <i>Christine</i> d'Isaïe Biton Koulibaly	285
Simona JIŞA	
Lorsque l'épistolaire déborde : <i>Cher Connard</i> de Virginie Despentes.....	303
Vlad DOBROIU	
Mircea Eliade, un défenseur du régime autoritaire de Salazar ?.....	317

<i>Ion PIȚOIU</i>	
La contestation littéraire actuelle – de la dystopie à la médiation ...	329
LITERATURA HISPÁNICA	343
<i>Marcos CORTÉS GUADARRAMA</i>	
El exceso como una construcción retórica de la alquimia en <i>Luz de la medicina</i> (1681).....	345
<i>Giuseppe GATTI RICCARDI</i>	
El desconcierto que nace del abuso autorial. Estrategias narrativas de des-información y ocultamiento en una selección de cuentos de Natalia Castagnino.....	361
<i>Janina Elena BILAN</i>	
Acerca del sobreuso de violencia femenina en dos novelas de María de Zayas y Sotomayor.....	381
<i>Iulia-Alexandra CIOGESCU</i>	
Representaciones del abuso y del trauma en <i>Episodios de una guerra interminable</i> de Almudena Grandes	393
LITERATURA LUSÓFONA	405
<i>Andrea BIANCHINI</i>	
Uma viagem de ida e volta na excentricidade de Almada Negreiros: o romance de José Augusto França.....	407
<i>Anca MILU-VAIDSEGAN</i>	
A desmesura como princípio organizador na narrativa de Clarice Lispector	419
<i>Francisco TOPA</i>	
Excesso e contenção nos contos de Rubem Fonseca: o estranho caso dos anões	433
<i>Cristina PETRESCU</i>	
O jazz como potenciador do excesso na literatura portuguesa	447

Premessa

Il volume raccoglie i contributi di letteratura presentati alla terza edizione del convegno internazionale *Romania Contexta*, dedicato al tema *Eccesso e abuso nelle lingue e letterature romanze*, svoltosi a Cluj-Napoca, nei giorni 14-15 ottobre 2022, organizzato dal Dipartimento di Lingue e Letterature Romanze della Facoltà di Lettere (Università Babeş-Boyai), il quale ha riunito, com'era già avvenuto nelle edizioni precedenti, un elevato numero di studiosi provenienti da vari paesi europei, nonché dai più importanti centri universitari romeni, studiosi che hanno generosamente condiviso le loro ricerche sui due concetti, spesso ricorrenti sin dall'antichità, considerati fondanti per la storia della cultura occidentale, esplorando la relazione tra norma, limite, contesto e le manifestazioni trasgressive, destabilizzanti o inappropriate.

L'articolata serie di relazioni ha inteso offrire un panorama ampio, esperito in forza delle più recenti ricerche e prospettive critiche, e mirato a un fondamentale, ancorché complesso, argomento quale si è rivelato l'interrogarsi sui concetti di *eccesso* e *abuso*, sulle strategie attraverso le quali essi vengono risostanzati in letteratura, sugli approcci e sulla loro evoluzione, sulle connotazioni etiche acquisite, tutte porte che una volta aperte hanno svelato altre incitanti direzioni di ricerca, come, ad esempio, norma / regola e infrazione / trasgressione, violenza testuale o fisica e le loro conseguenze, abuso di potere e di fiducia, eccesso stilistico o estetico ecc.

Il criterio di ripartizione dei testi rimane quello inaugurato alla prima edizione degli atti, vale a dire quello linguistico, quindi la materia si divide in quattro sezioni: Letteratura italiana, Letteratura francese, Letteratura spagnola e Letteratura lusofona.

La sezione di letteratura italiana riunisce i contributi di undici studiosi fra italiani, romeni e ungheresi, che ragionano con estro creativo delle molteplici occorrenze dei due concetti pilastri del convegno, *eccesso* e *abuso*, e delle loro aree contigue, attraversando quasi tutta la letteratura italiana, dal Trecento all'età contemporanea. Iniziamo con il contributo di Luigi Tassoni, di un'apertura notevole, una lettura comparativa e trasversale, che comprende la filosofia, la semiotica e la letteratura, incentrata sulla descrizione dell'apocalisse, e intende fornire risposte a una serie di domande, come ad esempio: è possibile descrivere l'apocalisse? Cosa significa il desiderio di apocalisse? Lo studioso muove dalle riflessioni di Jacques Derrida sul tono apocalittico in filosofia, e insieme al quale non intende limitare il campo di attenzione e di indagine al tono e alla filosofia, ma offre un ampio focus su testi di Imre Kertész, Maurice Blanchot, Jurij M. Lotman, Giacomo Leopardi e Lucrezio.

Proseguiamo ora cronologicamente, con il lavoro di Irina Mărginean collocato nel Trecento, che ci propone l'illustrazione dell'eccedenza e del valore della solitudine nella costruzione dell'intellettuale nel *De vita solitaria* di Petrarca, attraverso le immagini del cinghiale, dell'uccello solitario e del ragno, nonché attraverso il richiamo di alcuni testi normativi certosini. Gian Mario Anselmi apre il piccolo gruppo di contributi incentrati sul Rinascimento ed esamina con acribia la dismisura politica ed etica della politica borgiana vista attraverso alcune famose analisi di Machiavelli e Guicciardini, il primo attento soprattutto al Valentino, ossia Cesare Borgia, e il secondo a Lucrezia Borgia. Lo studio di Monica Fekete fornisce un percorso parziale volto a illustrare alcune tappe significative delle trasformazioni subite dal più valente paladino della corte di Carlo Magno, Orlando, nel Rinascimento e nel Novecento, vale a dire le trasgressioni dal canone medievale fissato nella *Chanson de Roland*. L'articolo di Éva Vigh si propone di presentare dai *Sermoni funebri de vari autori in morte di diversi animali* di Paolo Lando, quello dedicato al pidocchio, al fine di dimostrare che attraverso l'eccesso e l'insofferenza alle regole, vale a dire l'uso di forme retoriche e linguistiche irregolari vengono proposte verità profonde del pensiero umano. Con il contributo di Miruna Bulumete ci troviamo nel

secolo dell'eccesso per eccellenza, il Seicento, nel mondo delle novelle di Francesco Pona, specchi di appetiti insaziabili, indomabili passioni illecite, ambizioni implacabili, parossismi vari descritti con il furore e i dettagli propri del naturalismo barocco. La studiosa Beáta Tombi propone un intermezzo artistico analizzando i dipinti di Frans Franken e Domenico Remps, che esplorano il tema della camera delle meraviglie, dedicando una particolare attenzione ai possibili legami tra scienza e pittura.

Lo studio di Ștefania Damian indaga sul modo in cui Giovanni Verga affronta nelle sue opere i temi legati alla violenza e all'abuso, in particolare quello fisico, e come questo tema si rifletta nelle traduzioni romene delle novelle e dei romanzi del "ciclo dei vinti". Gli ultimi tre contributi si possono raggruppare sotto l'insegna del Novecento: Milly Curcio si occupa di eccessi narrativi in tre romanzi scritti da Tommaso Landolfi, Luigi Malerba e Giorgio Manganelli, eccessi catalogati come demonismo, paradossalità, simulazione, che costituiscono la dinamica di un immaginario in cui si intrecciano le esperienze della follia e della percezione della realtà, della visionarietà e della percezione quotidiana, dell'ascolto del mondo e dell'autoascolto del soggetto. Mentre Delia Morar indaga sul rapporto tra Carlo Emilio Gadda e lo spirito barocco del XVII secolo, mettendo in rilievo le tecniche utilizzate e la sua capacità di giocare con le parole, di inventare parole e di creare un crogiolo di dialetti. La sezione si chiude con l'analisi di Patrizia Ubaldi riguardo agli abusi e agli eccessi nella trilogia del *Kammerspiel* di Annibale Ruccello, fondamentali per rappresentare la sua capacità di ricerca antropologica per tutto ciò che riguarda l'identità popolare meridionale.

La sezione dedicata alla letteratura francese passa in rassegna tutta una serie di oggettivazioni dei concetti di abuso ed eccesso in diverse epoche culturali, dagli albori del Rinascimento fino all'immediata contemporaneità. In ordine cronologico, il contributo di Alexandru Virastău affronta innanzitutto la condanna degli eccessi dell'astrologia da parte di Jean Thenaud in un testo recuperato tardivamente (nel 1981), *Trois resolutions et sentences, c'est assavoir de l'astrologue, du poete, et du theologue, sur les grandes conjunctions, moyennes et petites qui se font ou signe de Pisces*

l'an mil. V.^{cc} xxiii^e, risalente agli anni 1520-1523. Due studi sono dedicati all'Ottocento francese e si occupano delle implicazioni assiologiche dell'abuso e dell'eccesso nell'immaginario narrativo dell'epoca: il lavoro di Bianca Bartoş torna a una delle narrazioni di George Sand, *Indiana*, in cui si identificano dei gesti precursori dell'ecoletteratura – come disciplina di successo nel XIX secolo –, grazie alla militanza della scrittrice francese contro il rapporto abusivo che l'uomo moderno intrattiene con la natura. Mentre l'articolo che Marius Popa dedica al romanzo *Madame Bovary*, pubblicato nel 1857, si interroga sull'archetipo psicologico fondato dall'eroina flaubertiana attraverso le proprie reazioni eccessive alla scialba realtà sociale del suo tempo, archetipo che verrà chiamato bovarismo e il quale si inserisce nella secolare tradizione della malinconia.

La maggior parte degli studi di questa sezione riguarda la letteratura e la teoria culturale del XX secolo e dell'immediata contemporaneità, spesso collocate sotto il segno dell'abuso e dell'eccesso, nozioni che si caricano, nella modernità e nella postmodernità, delle connotazioni etiche più polarizzate. Così, nell'ambito della teoria e della semiotica dell'immagine, i contributi riflettono sulla retorica del neutro in Maurice Blanchot (per il quale l'atto stesso di nominare tale concetto paradossale implica, secondo Laura Marin, «l'eccesso come assenza e l'assenza come una forma di eccesso»), e, nello studio di Andrei Lazar, sul modo in cui due figure dell'eccesso (la decapitazione e l'estasi) vengono articolate ne *L'Image fantôme*, saggio pubblicato da Hervé Guibert nel 1981. Sul piano letterario, l'articolo di Andrea Bugiac affronta le diverse rappresentazioni del viaggio ne *L'Usage du monde*, nel celebre volume (1963) di Nicolas Bouvier, con particolare attenzione alla forza del testo di riscoprire e riformare di sostanza l'orientalismo e l'esotismo, in un sostenuto esercizio di critica agli eccessi consumistici e l'individualismo occidentale. Gli articoli sulla letteratura del nuovo millennio, scritti da Alina Aluaş, Chandra Feupeussi e Simona Jişa, si concentrano sulle allegorie romanzesche dell'abuso e dell'eccesso caratteristiche dell'ethos odierno: che si tratti degli eccessi del piacere e della perversione (sfruttati dalla trama diegetica del romanzo *Le potentiel érotique de ma femme* (2004) di David Foenkinos, analizzato da Alina

Aluaş), dell'abuso coniugale (tematizzato nel romanzo *Christine* (2008) di Isaïe Biton Koulibaly su cui si sofferma Chandra Feupeussi) o delle «varie forme di aggressione nel contesto successivo al movimento meToo», incoraggiate e favorite dai social network e dal loro algoritmo di reazione e diffusione (la problematica del romanzo epistolare di Virginie Despentes, *Cher connard* (2022), nella relazione di Simona Jişa); ciascuno di questi contributi si interroga sulle valenze culturali di cui queste due nozioni sono caricate nella nostra realtà immediata. Lo studio di Vlad Dobroiu occupa un posto speciale, preoccupato di chiarire un'aporìa della biografia di Eliade, vale a dire il rapporto dello storico delle religioni con il dittatore portoghese Salazar. Sulla stessa linea, l'articolo di Ion Piţoiu si focalizza sulla condizione della letteratura contestataria nell'epoca contemporanea, nonché sul rapporto che essa stabilisce con la realtà socio-politica. I contributi di questa sezione costruiscono quindi un quadro coerente di come i concetti di abuso e di eccesso si siano evoluti nel corso di quattro secoli diversi e di come vengano risemantizzati in relazione diretta alle ideologie e alle epistemologie in cui compaiono i loro vari avatar.

Nella sezione Letteratura spagnola sono presenti quattro studi, due dei quali analizzano opere del periodo barocco e due del periodo contemporaneo. Lo studio di Marcos Cortés Guadarrama affronta il concetto di eccesso, inteso come costruzione retorica dell'alchimia in *Luz de la Medicina* (1681) di Aldrete y Soto, tramite cui riesce a creare un'illusione, un elemento tipicamente barocco, ovvero l'immagine di un rimedio, "l'acqua viva", che non esiste, ma che egli sostiene in modo convincente avere proprietà miracolose e curative. Giuseppe Gatti Riccardi esplora l'abuso autoriale in una serie di racconti tratti dal volume *Equipaje de mano* (2021) della scrittrice paraguaiana Natalia Castagnino. L'autore riflette sulla produzione di effetti che fuorviano deliberatamente il lettore attraverso l'uso di strategie narrative che provocano sentimenti di confusione, di sospetto e, talvolta, d'inganno.

Il terzo studio, firmato da Janina Elena Bilan, mette in luce l'abuso delle donne nell'epoca barocca in due dei racconti di Maria Zayas de Sotomayor: "Tarde llega el desengaño" e "La inocencia castigada" dal

romanzo *Desengaños amorosos* (1647), insistendo sullo stato di inferiorità delle donne di quel periodo e difendendo i loro diritti di fronte alle ingiustizie e alle umiliazioni. La ricerca di Iulia-Alexandra Ciogescu prende in considerazione i casi di violenza e abuso durante la dittatura del generale Franco, preceduta dalla guerra civile, come testimoniano diversi volumi della serie *Episodios de una guerra interminable* (2010-2020) di Almudena Grandes; si tratta di eventi che hanno diviso e traumatizzato migliaia di famiglie spagnole a causa delle loro convinzioni ideologiche.

La sezione dedicata alla letteratura lusofona comprende studi che si concentrano sull'eccesso nelle opere di scrittori canonici come José Augusto França, Clarice Lispector, Rubem Fonseca e sul rapporto tra jazz e letteratura. Andreea Bianchini si sofferma sul romanzo *José e os outros, Romance dos anos 20*, in cui lo scrittore portoghese José Augusto França si immerge nel Portogallo degli anni Venti del secolo scorso per dipingere un ritratto dell'artista José de Almada Negreiros, una personalità eccentrica segnata da molteplici eccessi, e per creare l'affresco di una società presa dall'esuberanza degli anni successivi alla prima guerra mondiale. Anca Milu Vaideseșan analizza gli aspetti polivalenti dell'eccesso, come trasgressione delle norme linguistiche e narrative, nell'opera della scrittrice brasiliana Clarice Lispector, e dimostra che la scrittura di Lispector si basa costantemente sulla dicotomia reale *vs* immaginario e sulle rappresentazioni successive della verità e della verosimiglianza. Francisco Topa propone uno studio sull'opera dello scrittore brasiliano Rubem Fonseca, in cui l'eccesso di violenza (fisica, psicologica, sociale, verbale) si combina con forti segni dell'autocontrollo, concentrandosi sulla figura del nano che svolge il ruolo di specchio in cui gli altri possono riflettersi in modo miniaturale, al limite del soprannaturale. Il lavoro di Cristina Petrescu esplora la complessa relazione tra jazz e letteratura portoghese, riflessa nelle poesie di António de Navarro, Fernando Grade, Jorge de Sena, Levi Condinho e nel romanzo d'esordio di José Rodrigues Miguéis, *Páscoa Feliz*. La studiosa evidenzia le molteplici manifestazioni dell'eccesso come la sessualità

Premessa

elettrizzante, il profluvio sonoro e amoroso, la violenza dei suoni, dei sensi e dei ritmi iperbolici, il linguaggio libero e l'immaginazione sfrenata.

In conclusione, gli organizzatori del convegno e i curatori degli atti esprimono la loro gratitudine a tutti i partecipanti per l'intenso e partecipato incontro-dialogo scientifico interlinguistico e auspicano che il volume riesca a destare l'interesse di un ampio pubblico di docenti e ricercatori nonché di dottorandi e studenti, i quali vi trovino le riflessioni più congeniali ai propri interessi scientifici e professionali.

MONICA FEKETE,
MARIUS POPA

**LETTERATURA
ITALIANA**

Horror mundi e altre apocalissi

Luigi TASSONI

Università di Pécs

Abstract: What is the apocalyptic tone? And will this simple underlining, the tone, suffice for us to understand a phenomenon that is not occasional, and certainly of such an ethical scope that it cannot be limited to an external perception? When Derrida introduces his reflections about *an apocalyptic tone* in philosophy, he does not mean to limit the range of attention and investigative action to tone and philosophy; rather, the discourse shifts towards the perception of change and catastrophe, in short, of rupture and renaissance, that every act of writing and thinking entails, provided it leads to something new. If the investigation takes on the literal character of reflection with respect to other paths, as it does in our communication and work ‘starting from’ and never on a void, never from zero, then everything starts from an inescapable privilege: *this given trace that always comes from the other*. So we taste the focus also throw the texts of Kertész, Blanchot, Lotman, Leopardi, Lucretius, starting from Derrida, and answering to the questions: What does the apocalyptic tone tell us?, Is possible to describe the Apocalypse?, What does drag the extreme into disaster? What do apocalyptic desire and a desire for light mean?

Keywords: *apocalyptic tone, biosphere, catastrophe, resistance, renaissance.*

Il tono e il senso

Nel suo *Diario dalla galera*, alcuni anni fa Imre Kertész poneva una domanda sostanziale, seguita da un suo commento: «Perché—scriveva—la cultura apocalittica? Perché quella creatrice è finita. La vita morale e

l'esistenza etica dell'uomo hanno subito un colpo mortale. Ogni parola che non si pronuncia nella consapevolezza di ciò è inautentica»¹. E aggiungeva: «per conoscere lo spirito del mondo e per la sua realizzazione, a cui del resto ogni spirito cosmico tende, si offre oggi [...] solo e unicamente la catastrofe»². Non è per banale pessimismo né per un complesso di Cassandra che lo scrittore ungherese ribalta il convenzionale costruttivismo della storia per ricordarci che le dinamiche del caos e dell'imprevedibilità diventano parte costituente della civiltà contemporanea, e piuttosto che arginarle, forse faremmo meglio a non sopprimere quella cultura creatrice che all'interno di esse sin dall'antichità venivano seriamente prese in considerazione. Dunque, la percezione apocalittica e la presenza della catastrofe appartengono di fatto alla storia del cosmo. L'ipocrisia sta nel considerarle interruzione di una norma ordinaria, rottura di una linearità preesistente che governerebbe l'ordine del mondo. Oggi invece sentiamo sempre più impellente la necessità di considerare l'apocalittico e il catastrofico che è in noi e nel mondo, e che assume il carattere di evento continuo nella dinamica delle cose. È del tutto pretestuoso riflettervi "dopo", come a voler rimediare a quella cattiva coscienza che ha fornito un forte e universale supporto alla catastrofe della natura e a quella privata e storica dell'individuo. Non possiamo vivere "dopo" la catastrofe ma dentro di essa, per ripartire creativamente attraversandola.

A partire dal cosiddetto, così detto da Jacques Derrida, "tono apocalittico in filosofia". Ma che cos'è il tono apocalittico? Potrà forse bastarci questa semplice sottolineatura, il tono, per comprendere un fenomeno non occasionale, e senz'altro di portata etica tale da non potersi limitare a una percezione esterna? Quando Jacques Derrida parla di «un tono apocalittico» in filosofia³, sposta il discorso verso la percezione di mutamento e catastrofe, insomma di rottura e rinascimento, che ogni atto

¹ Imre Kertész, *Gályanapló* (1992), trad. it. di K. Sándor, *Diario dalla galera*, a cura di A. Melazzini, Milano, Bompiani, 2009, p. 218.

² *Ibid.*, p. 219.

³ Jacques Derrida, *D'un ton apocaliptyque adopté naguère en philosophie*, Paris, Galilée, 1983; trad. it. di P. Perrone, *Di un tono apocalittico adottato in filosofia*, Milano, Jaca Book, 2020 (testo originale a fronte). Cito da questa edizione.

di scrittura e di pensiero comporta, a patto che porti a qualcosa di nuovo. Se l'investigazione assume in particolare il carattere letterale di riflessione rispetto ad altri percorsi, come avviene nella nostra comunicazione e nel nostro lavoro "a partire da" e mai su un vuoto, mai dallo zero, allora tutto parte da un privilegio ineludibile: «la traccia data che viene dall'altro»⁴, riassunto con il termine altisonante di *grazia*, una grazia che assolve, che è sì un dono, come dice Derrida, che arriva dall'altro e giustifica di per sé l'azione, ma è proprio per questo anche l'alibi per un'intrusione, un'invasione di reciprocità, e corrispondenze, dal momento che l'altro incide sulla superficie del mio essere individuo nel mio linguaggio, invasivo e allo stesso tempo tenuto a bada lungo il tracciato del discorso che vorrei sviluppare e che si adegua, modificandosi, in forza della deriva di questa grazia concessa dall'altro e anche imposta dalla relazione vincolante con l'altro che parla e che ascolta.

Noi diremmo che l'apocalisse è l'atto di rottura prorompente con una deflagrazione che appare prossima allo sterminio, alla devastazione finale, al terremoto senza via d'uscita, alla persecuzione del napalm e dei virus mortali, delle guerre devastatrici di città, nature e culture: *Apocalypse now*. Derrida parte dal considerare, alla radice, l'*apokalypō*: «io scopro, io svelo, io rivelo la cosa che può essere una parte del corpo, [...], una parte segreta, [...], un segreto, la cosa da dissimulare, una cosa che non si mostra né si dice, forse si esprime ma non può e non *deve* essere esposta di primo acchito all'evidenza»⁵. Dallo svelamento alla devastazione per tornare nuovamente allo svelamento, l'apocalisse per noi oggi è l'atto di "sventramento" delle superfici umane e dell'*habitat*, è l'intromissione in ciò che sta sotto alla norma della vita civile, è il travisamento dell'essenziale, il rovistare fra le rovine e la morte. In questo senso potrei oggi intendere lo *svelamento che dà a vedere*⁶. L'apocalisse diventa in breve svelamento di una catastrofe che era stata occultata dalla storia individuale e collettiva. Perciò mi piace pensare che il derridiano *tono*, elemento derivato da Kant, sia per

⁴ *Ibid.*, p. 29.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 33.

un semiologo un senso da percorrere, l'induzione di un attraversamento di qualcosa che non possiamo affrontare a occhi chiusi.

«L'altezza del tono è legata alla tensione; ha un legame col legame, con la tensione più o meno stretta del legame»⁷. Ma l'altezza del tono, quel tono che viene nel testo chiamato originalmente "gran-signore", il tono kantiano che viene dall'alto, il tono antipatico che richiama a una morale, oggi è del tutto impossibile: il tono apocalittico è in sé il discorso tragico della catastrofe che s'annida nella dimensione del presente, e in questo annidarsi ha bisogno di essere stanato, perché ha un valore bioetico, e dunque deve essere interrogato, investigato, e non dato come fine della storia, fine della vita, annientamento del genere.

«E la voce non mi promette nulla in cambio, non mi assicura alcuna ricompensa. Essa è sublime in questo, ordina, manda, domanda, comanda senza alcun contraccambio, tuona in me fino a farmi tremare, solleva così le più grandi questioni e il più grande stupore»⁸. Il tono tuona da dentro, e la legge morale, che Derrida spiega mantenendo sottotraccia il pensiero di Kant, dovrebbe per noi (quando dico: per noi, intendo oggi, adesso, nella contemporaneità della storia che dissemina catastrofi) svelare una morale della coscienza biologica della cosa, del corpo, del sesso, della morte, come base e non più tabù, come terreno sul quale sussulterebbe la stessa catastrofe se non seguisse la strada delle sopraffazioni etniche e delle pretese ideologiche e della chiusura economica a vantaggio dei pochi, del governo dei pochi, degli oligarchi e degli imperatori del nostro tempo. Questa catastrofe ha, dunque, alcune leve di comando e alcuni gestori della sua *escalation* così come della sua propagazione a macchia di leopardo sul pianeta. «Kant non ha alcun dubbio, i nuovi predicatori hanno bisogno di pervertire la filosofia in poesia per darsi grandi arie, occupare per simulazione e mimica il posto dei grandi, usurpare così un potere di essenza simbolica»⁹. Ma la poesia non può darsi come perversione di qualcos'altro, non può che darsi come scoperta in sé, il linguaggio dei

⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁸ *Ibid.*, pp. 50-51.

⁹ *Ibid.*, p. 61.

tentativi, della tentazione, del dono e della grazia (per adoperare parole connaturate nel saggio di Derrida), la poesia è anche perversione, ma è soprattutto *versione*, rottura, apocalisse, catastrofe dello svelamento che non consuma l'oggetto svelato. La poesia converte il discorso della fine (al quale Derrida dedica una pagina bellissima¹⁰) in discorso del ricominciamento, di passaggio attraverso gli spiragli dell'essere e del suo essere un organismo biologico irripetibile nella sua essenza. Lo avevamo dimenticato? Dunque, non c'è un'ultima cosa, non esiste un *ultimo uomo*, come quello del libro di Blanchot, che si ricorda in queste pagine, e l'apocalisse non finisce perché il suo tono autentico è quello di dare senso allo svelamento, è quello di attraversare l'ipocrita linguaggio del mondo delle convenzioni in sé. Alla domanda di Derrida abbiamo una risposta, articolata con quel pensiero poetante (definizione di Antonio Prete) a noi molto caro. Dunque ci chiede il filosofo:

Chi assume il tono apocalittico viene a significarvi, se non a dirvi, qualcosa. Che cosa? Ma la verità, sicuramente, e indicarvi che ve la rivela, e il tono è rivelatore di qualche svelamento in corso. Svelamento o verità, apofantica dell'imminenza della fine, di qualunque cosa che riguardi, alla fine, la fine del mondo. Non soltanto la verità come verità rivelata di un segreto sulla fine o del segreto della fine. La verità stessa è la fine, la destinazione, e che la verità si sveli è l'avvenimento della fine. La verità è la fine e l'istanza del giudizio finale. La struttura della verità sarebbe qui apocalittica. E per questo non ci potrebbe essere verità dell'apocalisse che non sia verità della verità¹¹.

Descrivere l'apocalisse?

Che cosa ci dice chi assume il tono apocalittico? E gli risponderemmo, se tutti noi ne avessimo appreso la lezione testuale, con le parole più ardue, e scoperte e segrete allo stesso tempo, di Giacomo Leopardi, le parole dell'intera *Ginestra o il fiore del deserto*¹², che descrive in verso la resistenza

¹⁰ *Ibid.*, p. 69.

¹¹ *Ibid.*, p. 77.

¹² Giacomo Leopardi, *Canti*, edizione critica di E. Peruzzi, Milano, Rizzoli, 1981.

all'apocalisse catastrofica. Per l'esergo il poeta adatta un passo del Vangelo di Giovanni (III, 19), e scrive: «E gli uomini vollero la tenebra piuttosto che la luce». Ora, il problema sta a metà strada in questo virtuale attraversamento della tenebra, che in sé è apocalittico, perché riguardo la storia dell'uomo, i limiti della sua mente, della sua coscienza, della sua presenza fisica sul pianeta. Ma non credo ci sia una soluzione bonaria, grazie a quella prevedibile luce consolatoria e finale in fondo al percorso. Le luci e le tenebre, insomma, sono complementari del percorso tragico dell'umanità, intessuto di quella felicità dell'esistente che può guardare alla tenebra e contemporaneamente alla complessità biologica del vivente. Si tratta di una possibilità che vale la pena di sperimentare, aprendo bene gli occhi e le orecchie, all'interno della biosfera umana. La scissione tra tenebra e luce provocherebbe il corto circuito, la catastrofe definitiva.

Vorrei ricordare a questo punto che Jurij Lotman ha descritto nella sua semiotica lo stato di *esplosione*, un movimento che potremmo intendere come successivo alla percezione apocalittica, e come sua conseguenza per alcuni aspetti "rassicurante". «Il momento dell'esplosione – scrive Lotman – non crea soltanto nuove possibilità, ma anche un'altra realtà, uno smottamento e una risemantizzazione della memoria»¹³. Certamente e idealmente d'accordo con Lotman, non posso che sottolineare che la realtà nuova, le nuove realtà che ne deriverebbero, saranno pagate a caro prezzo dall'umanità, soprattutto se non vuole rinunciare, perché non può rinunciare, all'identità di nuova *humanitas* contemporanea. Per Lotman è essenziale che questa nozione entri nel DNA della nuova mentalità maturata già sul finire del XX secolo, negli anni in cui insiste particolarmente nei propri scritti su questo aspetto. «Il momento dell'esplosione – dice ancora Lotman – è il momento dell'imprevedibilità. L'imprevedibilità non va intesa come possibilità illimitate. [...] Ogni momento di esplosione ha il suo complesso di possibilità ugualmente probabili di passaggio allo stato seguente. [...] Ogni volta che parliamo di

¹³ Jurij M. Lotman, *Cercare la strada*, trad. it. di N. Marcialis, Venezia, Marsilio, 1994, p. 38.

imprevedibilità, intendiamo un determinato complesso di possibilità, una soltanto delle quali si realizza»¹⁴.

La correzione di Lotman mi pare molto utile come contributo ulteriore alla prospettiva di Blanchot riguardo alla cosiddetta scrittura del disastro, una prospettiva che non possiamo negare bendandoci gli occhi e per questo ci coinvolge pienamente tanto nella percezione storica del presente come *horror mundi* quanto nel piacere stesso della scrittura, che io ad esempio vivo in prima persona, come piacere del mondo, una sorta di dualità indissociabile. Scrive Blanchot, in una pagina molto cara a Derrida: «Chiamo disastro ciò il cui limite non è l'estremo: ciò che trascina l'estremo nel disastro»¹⁵. Si tratta, insomma, di quel «disastro, cura dell'infimo, sovranità dell'accidentale»¹⁶.

E una accidentalità che dobbiamo ricercare sin dalle radici della nostra cultura. Lo fa rilevare, con analisi impeccabile, Biagio De Giovanni quando scrive:

Ciò che l'uomo europeo realizza è compreso nell'inedita ricchezza dell'accidentale *ut sic*, del finito, del suo cercare sé stesso nella estremizzazione della propria azione tragica, nel rapporto tra mito e condizione umana, o nel desiderio di Forma, nella tensione alla stabilizzazione che non sta in un semplice atto della sua coscienza: tutto questo è l'eterna eredità dei greci, nella tragedia e nella filosofia¹⁷.

Risentiamo ancora il punto costante nel movimento e nella determinazione delle radici europee: sta nascendo l'Occidente, il continente senza fondamento, perché il «fondamento» coincide con la sua mobilità, l'identico con il Non-identico, sempre quel «Non» penetrato dinamicamente nella sua figura, non come niente, ma come negazione e creazione di vita¹⁸.

¹⁴ Jurij M. Lotman, *Kul'tura i Vzryv*, Moskva, Gnosis, 1993, trad. it. di C. Valentino, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 155.

¹⁵ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Éditions Gallimard, 1980; trad. it. di F. Sossi, *La scrittura del disastro*, Milano, SE, 1990, p. 42.

¹⁶ *Ibid.*, p. 14.

¹⁷ Biagio De Giovanni, *Figure di Apocalisse*, Bologna, il Mulino, 2022, pp. 18-19.

¹⁸ *Ibid.*, p. 87.

I simulacri del tragico

Ciò che sorprende nella *Ginestra* di Leopardi è il mantenimento di una posizione visiva, una sorta di misura prospettiva che il soggetto guardante (e pensante) sottolinea a partire dal deittico dell'*incipit*: «Qui su l'arida schiena» (v. 1), luogo in cui avviene il confronto tragico e permanente con l'imminenza e l'inevitabilità della catastrofe, un *qui* che si ripete con l'indicazione della presenza (anche ai vv. 42 e 52). Quella prospettiva viene messa alla prova davanti all'immagine dello «sterminator Vesevo» (v. 3), percepito ed eletto come simulacro visibile, tangibile, minaccioso ed eloquente, dell'evento come possibilità della catastrofe: un evento che potenzialmente è *qui*, sempre davanti agli occhi del guardante. Dall'altro lato della prospettiva visiva, in seno alla quale si colloca il soggetto guardante e pensante, troviamo appunto la ginestra fragile e resistente, immaginata dal poeta di fronte a sé (o dentro di sé, uguale a se stesso?) fra il deserto e le mura, su un piano continuo fra la distruzione e la ricostruzione della civiltà, qui dove a volo d'aquila l'occhio spazia sopra la storia e nel tempo, e il punto di vista si eleva e si distanzia. In questo paesaggio distopico le rovine («ruina», appunto, è termine chiave al v. 33 e al v. 216) mostrano visibilmente i segni del passaggio verso l'inesorabile e rapido annullamento (v. 45) della presuntuosa *possanza*, corrispondente all'autoannullamento della specie. Sono versi memorabili: «E la possanza / qui con giusta misura / anco estimar potrà dell'uman seme, / cui la dura nutrice, ov'ei men teme, / con lieve moto in un momento annulla / in parte, e può con moti / poco men lievi ancor subitamente / annichilare in tutto» (vv. 41- 48). È questa l'immagine dipinta, quanto tangibile, che si imprime invisibilmente, sottotraccia, come fosse lo specchio (v. 52) del nulla che ribolle attivo sotto la superficie dell'essere. Ecco ancora una volta il nulla leopardiano concepito come materia ed energia presenti e ineludibili nello spazio del vivibile e del visibile tanto nel cosmo quanto nell'uomo. L'ottica immaginata da Leopardi qui produce un altro miracoloso effetto: ci consente di guardare il tutto dal punto di vista alto, potenzialmente infinito, verso la terra divenuta nientemeno che un granello di sabbia (vv. 190 - 191), nel suo estremo restringersi visivo come elemento finito. Ora,

l'immagine del granello-terra, pensando alla quale l'uomo dovrebbe ridurre fino allo zero la sua pretesa di eternità, dovrebbe soprattutto servire, secondo Leopardi, a relativizzare la presunzione geocentrica ed egocentrica della stessa specie che ha imparato a socializzare di fronte al pericolo dell'orrore possibile e del tutto naturale (vv. 146- 149). Qui non ci accontentiamo del tono apocalittico del discorso, qui scopriamo le indicazioni di un senso, di un avvertimento, di un grido di allarme che rimette in gioco le umane pretese sulla storia e sul tempo. In questo paesaggio leopardiano campeggia il simulacro della ginestra opposta al simulacro del Vesuvio annientante, al limite estremo del disastro, fiore resistente del deserto leopardiano, e tanto fragile quanto più forte e duratura delle rovine dell'umanità, immagine che sembra dare voce a un *nonostante tutto*, e che il poeta contrassegna negli ultimi versi della canzone con una sorta di balbettio protratto (vv. 307- 314): *ma ma ma ma ma*. È il segnale informale della resistenza della vita malgrado tutto il resto, malgrado l'orrore notturno del vuoto e dello sterminio (vv. 280- 288), malgrado il pericolo e l'incertezza della catastrofe.

«Ciò che trascina l'estremo nel disastro»

Precedendo Leopardi, è Lucrezio a comprendere per primo e nella sua complessità quello che duemila anni dopo di lui Blanchot chiamerà «ciò che trascina l'estremo nel disastro». Il *De rerum natura* è un poema materico e psichico, difficilissimo da tradurre per la rete di risonanze fonoritmiche e la dizione evocativa (che avrebbe sedotto Mallarmé). La natura delle cose, nella speciale scrittura di Lucrezio, viene dispiegata per somiglianze radicali, anche in piccolo con il corpo-cosa umano. Ecco il rimescolamento delle forze e l'opposizione fra sostanze, ecco la resistenza cieca e illusoria, e la presunzione di chi o di ciò che ignora la propria precarietà. Il senso della poesia lucreziana ha il tono di un disvelamento apocalittico, necessario nella sua essenzialità, come a dire che noi siamo fatti della stessa materia del mondo, in un *continuum* inarrestabile che lega e compenetra il corpo al cosmo, in una visione unitaria, in un destino di complessità irriducibili.

Milo De Angelis scrive, nell'introduzione al volume della sua traduzione¹⁹, che tutto il poema è percorso da un avverbio-chiave: *nequiquam*, ovvero "invano", e, aggiungo, da quella percezione della vanità lungo la linea di demarcazione, purtroppo a noi nota, dell'autodistruzione e della fine che consuma e annienta. La necessità dell'atto vano è quella inspiegabile e sostanziale della vita stessa, della nostra biologia come atto individuale e collettivo, come biografia e storia naturale. Con il suo poema Lucrezio rende tangibile proprio la *cosa*, sia essa materia evanescente, nodo della psiche, o parte dell'ecosistema, corpo del paesaggio e corpo dell'uomo, pulviscolo invisibile o fisionomia del dolore e della paura. Il mondo-cosa di Lucrezio è illuminato da una visione totalmente dinamica e relazionale: in esso il lettore d'oggi si sente immerso come in un «*materiae pelagus*» (II, 550), che giustamente De Angelis intende come *oceano di materia*, nel quale si incontrano, si scontrano, e si rimescolano le particelle di una biologia etica e globale, fino a che «anche le mura del nostro universo / verranno abbattute, si ridurranno a macerie, polvere, rovina» (II, 1144-1145). Lucrezio sembra costantemente impegnato nello sforzo di farci immaginare, fino in fondo, l'abisso della memoria dell'essere insieme alle apocalissi, alle catastrofi e alle metamorfosi della materia vivente.

Il corpo come il cosmo: è così che dalla sua moderna latinità il poeta invita noi lettori d'oggi a riflettere sulla consumazione di universi compenetrati, della mente come della natura, il dentro come il fuori. La nostra aggressione del pianeta, che Lucrezio non poteva conoscere ma che sembra preconizzare, è l'altra faccia del pericolo di aggressione della natura sull'uomo tanto temuto dal Romanticismo e accertato con mano ferma da Leopardi, perché siamo noi, noi esseri del terzo millennio, ad aver rotto tragicamente il patto di reciprocità, ovvero il filo dell'ontologia individuale che si riconosce nell'etica attiva e collettiva. È questo il poema dell'infinito scorrere delle cose sulle cose, somiglianti anche se diverse per genere: «i movimenti della distruzione non possono prevalere / per sempre, non possono seppellire in eterno la vita», così come «i movimenti della nascita e

¹⁹ Milo De Angelis, *De rerum natura di Lucrezio*, Milano, Mondadori, 2022, p. XII. Le citazioni tratte dal poema lucreziano si riferiscono a questa versione italiana.

dello sviluppo / non possono conservare per sempre ciò che hanno creato» (II, 569-572). «Nec [...] perpetuo neque in aeternum»: sembra un motto posto a salvaguardia della molteplicità, e dell'inarrestabile metamorfosi degli eventi che si consumano e rigenerano sulla superficie e nelle viscere del cosmo e dell'uomo. Fra le migliaia di immagini che ho ancora negli occhi, e nel pensiero, dopo l'ennesima lettura del poema, ne conservo una in particolare: quella dei corpi avvinghiati nell'amore, che dopo l'estasi cedono nuovamente alla furia, «e si consumano così, nella loro ferita segreta» (IV, 1120). Coraggiosa descrizione della provvisorietà del piacere, che non è assoluto come non è assoluto lo sregolamento dei sensi. Proprio perché sarebbe inutile nascondere la precarietà del tutto, egualmente non si potrà rinunciare all'occasione imprevista e differente del piacere e dell'immaginazione, e ad avventurarsi al di là della finitudine e nell'incanto di quell'infinito che potrebbe durare anche un solo istante. Malgrado Lucrezio pensi nel libro I che «l'universo è infinito e non può ammettere un centro» (I, 1170), mentre avvertiamo la forte sensualità dei versi dedicati all'eros nel libro IV, e ci inoltriamo fino all'apocalittico epilogo del libro VI, riconosciamo visibile e più nostra la forte immagine della «ferita segreta» divenuta il punto nevralgico in cui sta davvero il centro del nostro essere, del nostro esserci, del nostro percepirci cosa, psiche, corpo e cosmo.

Il desiderio apocalittico come «desiderio di luce»

Se la verità è per Derrida la fine, e induce alla necessità della verità della verità, per converso ne ricaviamo che la menzogna è l'inizio, sia pure un diverso inizio, quello della menzogna della menzogna, su cui vale la pena di riflettere.

Inoltre si ripropone, con Leopardi, ciò che il filosofo chiama una verità come «desiderio apocalittico, questa volta come desiderio di chiarezza e di rivelazione, per demistificare o, se preferite, per decostruire lo stesso discorso apocalittico e con esso tutto ciò che specula sulla visione, l'imminenza della fine, la teofania, la parusia, il giudizio finale. Allora ogni

volta noi ci domandiamo con intransigenza dove vogliamo arrivare»²⁰. Giusto domandarselo ogni volta: dove vogliamo arrivare?

Se esistono due aspetti dell'apocalisse, ovvero quello dei tuoni e dei terremoti, delle catastrofi e dei cataclismi²¹, e quello di «un desiderio di luce, di vigilanza lucida, di veglia illuminante o di verità»²², entrambi gli aspetti li scopriamo pienamente mostrati, ancora una volta, nella *Ginestra* di Leopardi. E teniamo conto sempre della domanda: dove arriviamo? Dove vogliamo arrivare? Il cataclisma della storia e della natura in tutti i casi è: esso riguarda permanentemente i processi della storia e della natura. C'è in più in Leopardi un aspetto non lucreziano: la resistenza altrettanto naturale e direi inerziale della «lenta ginestra», che nonostante tutto resiste, con atto altrettanto naturale e ripetutamente riscontrabile nella storia, di resistenza che diventa esistenza stessa, per cui il rumore minaccioso dell'apocalisse non può sovrastare quello che Derrida chiama il desiderio di luce, di veglia vigile, il desiderio di verità, insopprimibile. Verità di un inevitabile corso degli eventi, all'interno dei quali proprio lo stare della ginestra dà l'immagine più rappresentativa dell'esistenza che, sopra o sotto quel tuonare, comunque scorre. Una celebre pagina di Octave Mannoni spiega benissimo questa resistenza-esistenza riassumibile come il momento, la parentesi attiva che è comunque l'arco della vita, come comunemente si dice. Un «*Je sais bien, mais quand même*»²³, lo so bene, ma comunque, che, come spiega Mannoni, è un avvertimento illuminante ma non inibente il valore stesso dell'attraversamento della furia apocalittica, come le navi in una tempesta dipinta da Turner. La formuletta va ben oltre se stessa, e si trasforma in un incentivo concreto per la nostra vita reale, e qui anche ben oltre le previsioni della psicanalisi di Mannoni. *Lo so bene, ma comunque...*: quante volte se lo sarà ripetuto Giacomo Leopardi, magari alle prese con le dichiarazioni materialmente disinibenti e non illusorie delle *Operette morali*!

²⁰ Jacques Derrida, *Di un tono apocalittico*, op. cit., p. 73.

²¹ *Ibid.*, p. 85.

²² *Ibid.*, p. 87.

²³ Octave Mannoni, *Je sais bien, mais quand même...*, in Id., *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, pp. 9-33.

La formuletta ha il pregio di mantenere attiva la presa di coscienza, nel momento che sta di fronte al disastro, all'apocalisse, alla percezione della catastrofe, e l'*horror mundi* assale questo moto di consapevolezza diretta: *Je sais bien*. Nello stesso istante si incentiva la spinta verso qualcosa che somiglia all'inevitabile, all'imprevedibile, all'incommensurabile, contro i quali l'uomo contemporaneo deve imparare a porre il proprio esserci comunque, la propria resistenza. Anziché arrestarsi davanti al disastro imminente, anziché autoannullarsi nei vortici l'apocalisse sempre imminente, la fragilità umana, come la *lenta* ginestra di Leopardi, non può che fare di necessità virtù, e uscire da qualsiasi localismo psicotico sporgendosi verso il geosistema, attraversando lo spazio della bioetica. «*Je sais bien, mais quand même...*»: *ma ma ma ma ma*.

Non è più tempo di interrogarsi snobisticamente sulla catastrofe del senso. La letteratura, e soprattutto la letteratura, introduce questa rottura e questa divaricazione nelle certezze della stabilità presunta di un'epoca o di una cultura, se è letteratura non convenzionale e non di consumo o alla moda. E qui riecheggerebbe più di un passaggio delle *Operette morali* a dimostrazione tangibile di ciò che sto dicendo, ma anche molta parte di quella narrazione a noi contemporanea che ha il pregio di spostare i limiti del tragico al di là della tradizione. Per tornare, fuor di letteratura, e in breve a Derrida, mi pare illuminante quanto scrive Igor Pelgreffi in un suo acuto studio. Ne cito un passaggio, quasi in conclusione:

Quella che Derrida mette in campo, in definitiva, è una teoresi *anche* positiva dell'*out-off-joint* – per dirla nei termini dell'Amleto di Shakespeare – che mostra la forma logico-storica della catastrofe: *x senza x*. La formula generale a cui obbedisce tale movimento potrebbe essere la seguente: qualcosa (*x*) perde se stesso. Qualcosa si sottrae progressivamente, ma tale sottrazione può *ri-formare* il senso²⁴.

Dunque, il disastro, la catastrofe, l'apocalisse, che è in noi, che è fuori di noi, può davvero ritrovarsi in un testo? Se sì, questo sarebbe il testo del suo superamento e della sua comprensione, dell'apertura e del

²⁴ Igor Pelgreffi, *Note sulla catastrofe del senso: Bernhard, Gargani, Derrida*, in Vincenzo Cuomo e Giuseppe Russo (a cura di), *Apocalissi culturali*, Milano-Udine, Mimesis, 2017, p. 173.

cambiamento, mentre la condizione disorientante, la disperazione, sarebbero la parte che ignora la verità costante dell'uomo e la sua complessità tragica. Così come il corso degli eventi, che non ha fine ma infinite mutabilità²⁵.

La filosofia affronta oggi il problema dell'apocalisse e della sua interpretazione in modo diretto, ottimamente esemplato in questa breve riflessione di Ágnes Heller:

L'apocalisse è estranea al *kairos* e viceversa, ma entrambi fanno parte della storia occidentale. Si capisce così la loro combinazione nella forma di un'apocalisse che suona falsa, e ciò vale anche per il *kairos*. L'attore politico si sostituisce agli angeli, rompendo i sigilli e infliggendo il terrore, e in questo modo fa l'opposto di ciò che dovrebbe secondo l'immaginazione apocalittica, ossia perfezionare se stesso e diventare giusto²⁶.

Stare dentro l'apocalisse vuol dire altro. Non certamente l'attesa del *kairos*, del preciso momento dell'evento, o letteralmente del momento opportuno. Vuol dire ascoltare le dinamiche non costruttive della civiltà, e della materia, e cambiare con forza il corso lineare della vita privata e pubblica. L'apocalisse non suona falsa, come invece fa notare Heller, perché al contrario è vera, è tangibile, è percorribile come spazio non assoluto e come momento non più unico né finale per la nostra contemporaneità. L'inclusione dell'eventualità apocalittica nel percorso del tragico è una delle caratteristiche di questa contemporaneità. L'apocalisse non è oggi lo scoppio improvviso, il finale del giudizio universale, il momento assoluto della deflagrazione. È invece la serie di congiunture che portano allo sgretolamento dei sistemi della contemporaneità, ovvero a una serie di apocalissi inappellabili, dal clima alla politica, dalla letteratura alla

²⁵ Luigi Tassoni, «La catastrofe del testo», in *Caietele Echinox*, no. 39, 2020, pp. 210-219; Id., *La catastrofe del testo e il testo della catastrofe*, in A. Russo Previtali (a cura di), *Le estreme tracce del sublime. Studi sull'ultimo Zanzotto*, Udine-Milano, Mimesis, 2021, pp. 41-58; Id., «The Simulacrum, the Stranger, the Catastrophe», in *Performa*, no. 12, 2020 (<https://doi.org/10.24361/Performa.2020.12.2>).

²⁶ Ágnes Heller, *A Philosophy of History in Fragments*, trad. it. di L. Boella, *Filosofia della storia in frammenti*, Roma, Castelvecchi, 2022, p. 110.

comunicazione, dalla filosofia all'etica. Viviamo le apocalissi che si richiamano le une con le altre, e che sembrano lontane se i soggetti della conoscenza non includono questo sapere nel loro progetto di felicità. Stare dentro l'apocalisse non è gridare terrorizzati per la fine del tutto, per la catastrofe imminente, verso il *kairos*, ma vuol dire accogliere in sé l'ipotesi di questa traccia colossale divenuta effettivamente quotidiana. Da anni la scienza dimostra che è così. Ciò che Richard Leakey ha chiamato, in accordo con le ricerche più serie nell'ambito paleoantropologico, *la sesta estinzione*, è un processo di autoannientamento della terra e dell'uomo cominciato milioni di anni fa, solo che oggi «l'attuale estinzione sta procedendo a una velocità di alcune migliaia di volte–forse dieci–superiore rispetto all'estinzione di fondo»²⁷. Sicché per l'*Homo sapiens*, comparso sulla terra 150.000 anni fa, potrebbe sopravvivere ai propri disastri ancora per almeno un milione di anni, attraversando letteralmente la propria catastrofe, che dunque progressivamente diventerà parte costituente del suo *habitat* biologico e mentale. «Ma alla fine, – ci dice la scienza – con il passare di cinque, dieci o venti milioni di anni, nonostante questa e altre distorsioni del biota destinate a rimanere, avrà luogo la ripresa»²⁸.

Pensate al potere di adattamento immaginato in romanzi distopici come *Dune*, di Frank Herbert, da cui è derivato un notissimo film, là dove la desertificazione del pianeta porta tutti sottoterra, e, nonostante l'autodistruzione sia un pericolo costante, e la sopravvivenza sia legata alla ricerca di una spezia (quella che per noi sarebbe una banale spezia) e al centellinamento dell'acqua, ciononostante gli uomini si fanno la guerra per accrescere il proprio potere su una materia vivente che sembra vicinissima all'autoannientamento. Qui la verità dell'apocalisse è annullata dalla menzogna della menzogna, nel cammino a testa bassa che questa volta ignora la visione della luce, e procede al buio. Concluderei con un pensiero, per così dire incoraggiante, di Leonardo Sinisgalli che supponeva una

²⁷ Richard Leakey, Roger Lewin, *The Sixth Extinctio. Patterns of Life and the Future of Humankind* (1995), trad. it. di I. C. Blum, *La sesta estinzione. La vita sulla Terra e il futuro del genere umano*, Torino, Bollati Boringhieri, 2015, p. 290.

²⁸ *Ibid.*, p. 292.

«riduzione logica delle apocalissi», e così scriveva nel suo *Furor mathematicus*:

Ma la sapienza degli uomini, la saggezza dei popoli, la veggenza dei poeti ha già ridotto alle misure del «prevedibile» tutte le ostentate apocalissi. I poeti sanno che la vita e la morte saranno sempre e soltanto facoltà del Verbo, e che gli uomini non lasceranno mai alle Macchine l'iniziativa. Che cosa veramente può importarci se una montagna partorisce un topo esplosivo? Potremo fabbricare gli ordigni più spettacolosi, potremo distruggere le rose, le nubi, i sorrisi, potremo impaurire una pecora o un cavallo, potremo distribuire al minimo prezzo tutti i beni e i servizi della terra. Chi ci toglie dalla testa che la felicità e la pace dell'anima non ci saranno mai vendute da nessuno, a nessun prezzo? Esse ci costano e ci sono care. Costano a ciascuno di noi più di quanto costa tutto l'uranio del mondo. È una facile illusione credere che la nostra intelligenza possa minimamente spostare i termini dell'eternità²⁹.

Bibliografia

- Blanchot, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Éditions Gallimard, 1980; trad. it. di F. Sossi, *La scrittura del disastro*, Milano, SE, 1990.
- De Angelis, Milo, *De rerum natura di Lucrezio*, Milano, Mondadori, 2022.
- De Giovanni, Biagio, *Figure di Apocalisse*, Bologna, il Mulino, 2022.
- Derrida, Jacques, *D'un ton apocaliptyque adopté naguère en philosophie*, Paris, Galilée, 1983, trad. it di P. Perrone, *Di un tono apocalittico adottato in filosofia*, Milano, Jaca Book, 2020.
- Heller, Ágnes, *A Philosophy of History in Fragments*, trad. it. di L. Boella, *Filosofia della storia in frammenti*, Roma, Castelvecchi, 2022.
- Leopardi, Giacomo, *Canti*, edizione critica di E. Peruzzi, Milano, Rizzoli, 1981.
- Lotman, Jurij M., *Cercare la strada*, trad. it. di N. Marcialis, Venezia, Marsilio, 1994.
- Lotman, Jurij M., *Kul'tura i Vzryv*, Gnosis, Moskva 1993, trad. it. di C. Valentino, Milano, Feltrinelli, 1993.

²⁹ Leonardo Sinisgalli, *Considerazione sull'atomica*, in Id., *Furor mathematicus*, a cura di G. I. Bischi, Milano, Mondadori, 2019, p. 56.

- Kertész, Imre, *Gályanapló* (1992), trad. it. di K. Sándor, *Diario dalla galera*, a cura di A. Melazzini, Milano, Bompiani, 2009.
- Mannoni, Octave, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- Pelgreffi, Igor *Note sulla catastrofe del senso: Bernhard, Gargani, Derrida*, in Vincenzo Cuomo e Giuseppe Russo (a cura di), *Apocalissi culturali*, Milano-Udine, Mimesis, 2017.
- Sinisgalli, Leonardo, *Furor mathematicus*, a cura di G. I. Bischì, Milano, Mondadori, 2019.
- Tassoni, Luigi, «La catastrofe del testo», in *Caietele Echinox*, no. 39, 2020, pp. 210-219.
- Tassoni, Luigi, *La catastrofe del testo e il testo della catastrofe*, in A. Russo Previtali (a cura di), *Le estreme tracce del sublime. Studi sull'ultimo Zanzotto*, Udine-Milano, Mimesis, 2021, pp. 41-58.
- Tassoni, Luigi, «The Simulacrum, the Stranger, the Catastrophe», in *Performa*, no. 12, 2020 (<https://doi.org/10.24361/Performa.2020.12.2>).

Il cinghiale, il passero solitario e il ragno. L'eccedenza di solitudine nella formazione del letterato

Irina-Cristina MĂRGINEAN

Università "Babeş-Bolyai" Cluj-Napoca

Abstract: The value of solitude in the construction of the intellectual is defined in Petrarch's works through the images of the boar, of the lonely bird and of the spider, as well as through a recall of some Carthusian normative texts. The biblical intertextuality in the *De Vita Solitaria* indicates a connection between the Petrarchan treatise and the Carthusian texts.

Keywords: *Humanism, Petrarch, solitude of the intellectual.*

Il trattato petrarchesco *De vita solitaria*, molto ricco in riferimenti biblici, permette di approfondire l'uso che Petrarca fa del testo sacro, senza affrontare direttamente la fonte scritturale, ma a partire da una possibile fonte mediatrice dell'intertesto biblico.

Tre animali del bestiario petrarchesco sono le possibili ipostasi proposte per circoscrivere la portata della solitudine, non nel suo senso generico, ma soprattutto della solitudine che è condizione per la costituzione (ovvero la formazione e il consolidamento) del letterato.

Tornare a riflettere sull'esperienza della solitudine – così com'è testimoniata, celebrata e consigliata da Petrarca nel *De vita solitaria* – in un contesto non ancora post-pandemico, potrebbe forse rasserenarci, aiutarci

ad accoglierla e a trarre profitto dalla possibilità di curare meglio i tempi e gli spazi per lo studio e per la comprensione del mondo.

Le tre ipostasi della solitudine petrarchesca, richiamate nel titolo, richiedono alcuni chiarimenti. Con le prime due (il cinghiale – che Petrarca chiama «la fera» – e il «passero solitario») affiancate nel sonetto 226, il poeta fa riferimento alla lontananza dall'amata, all'isolamento dell'amante: «Passer mai solitario in alcun tetto / non fu quant'io, né fera in alcun bosco».

Giovanni Pozzi, nel suo saggio *Petrarca, i Padri e soprattutto la Bibbia*, spiega che proprio attraverso la contiguità delle due ipostasi – per mezzo dei richiami biblici cui si rifanno¹, letti insieme ad una postilla biblica al salmo 101, scritta da Ugo di San Caro² – l'orizzonte di lettura si amplifica e si rende possibile una comprensione ulteriore a quella più nota, che vi vede semplicemente la solitudine dell'amante. *Singularis* e *unicus*, i sinonimi complementari che richiamano l'etimologia di *monachus* (il «solitario» come intende Girolamo, ma anche «l'unione di molti in concorde unità» come lo intende Agostino), implicano il rapporto di Petrarca con il fratello monaco e «l'interpretazione dell'intera poesia biblica»³, sostiene Pozzi.

La «fera» del sonetto 226 (*aper de silva, singularis ferus*), che G. Pozzi rivela sia il cinghiale, accenna all'amante abbandonato alla solitudine; lo stesso animale diventerà poi il simbolo di Laura. La seconda assegnazione però, nella sestina 22, 19-20 («Non credo che pascesse mai per selva / sì aspra fera, o di nocte o di giorno, / come costei ch'ì piango a l'ombra e al sole») mira ad evidenziare i tratti del superbo che domina sugli altri.

Dal momento che il passero solitario viene identificato dagli esegeti biblici con il merlo blu (*monticola coeruleus*) solo posteriormente, Pozzi

¹ Salmo 102, 8: *sicut passer solitarius in tecto* e Salmo 79, 14: *Exterminavit eam aper de silva, et singularis ferus depastus est eam*, in *Nova Vulgata Bibliorum Sacrorum Editio*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1979, URL: https://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_vt_psalmodium_lt.html#PSALMUS%20101, consultato il 22 febbraio 2023.

² «*Solitarius in tecto, id est in caelo, vel singularis, vel unicus quod in idem redit*», apud Giovanni Pozzi, *Petrarca, i Padri e soprattutto la Bibbia* in Id., *Alternatim*, Milano, Adelphi, 1996, p. 170.

³ Cfr. G. Pozzi, *Petrarca, i Padri...*, in Id., *Alternatim, op. cit.*, p. 170, a proposito delle etimologie proposte da Girolamo e, rispettivamente, da Agostino.

considera che per Petrarca, nel salmo 101, l'abitante della solitudine sia il passero comune. Tuttavia, l'identificazione della specie sembra priva di alcuna importanza. Infatti, U. Eco in *Sul latrato del cane e altre archeologie zoosemiotiche* illustra come nei bestiari «gli animali spesso non sono osservati nei loro comportamenti effettivi, bensì in quelli presunti» e «non fanno ciò che fanno, ma ciò che il bestiario impone loro di fare affinché essi possano esprimere, attraverso il proprio comportamento, qualcosa di cui non sanno nulla»⁴.

Il simbolismo di questo uccello, quindi, rimanda alla solitudine come separazione, come diversità dai simili o come scelta di un modo o di uno stato di vita⁵ (lo spiega sempre Pozzi in *Passeri solitari sul Carmelo*).

Il terzo essere solitario, colui che dà la chiave di lettura per la raccolta delle *Familiars*, come mostra G. Mazzotta⁶, è il ragno, Arachne, che tesse la sua tela di relazioni diplomatiche contrastando Minerva (simbolo dell'autorità dei forti). Petrarca vi si identifica e colloca sotto tale segno il suo impegno politico nella costruzione della città degli uomini.

Sulla scia di Umberto Eco, che riferisce agli animali le parole di un lessico simbolico, e di Cătălin Pavel (*Animalele care ne fac oameni* [Gli animali che ci rendono umani]), il quale ci ricorda che gli animali «sono tra le unità semantiche essenziali» che ci hanno aiutato a costruire il mondo, «il primo [...] alfabeto simbolico di cui l'uomo si è servito»⁷, possiamo cercare di leggere e approfondire la lezione di Petrarca. Il solitario, secondo lo scrittore, sarebbe colui che è isolato a causa di certe circostanze della vita su cui non gli è dato di poter intervenire per cambiarle, separato e diverso dall'umanità anche per scelta, ma il quale, abitando la solitudine, cerca e crea i legami con coloro di cui si fida, nei quali individua gli stessi intenti e con i quali sa di poter collaborare per costruire il mondo. Questi sarebbero, in breve, i tratti che possiamo desumere per definire la solitudine del letterato umanista.

⁴ Umberto Eco, *Sul latrato del cane e altre archeologie zoosemiotiche*, Milano, Bompiani, 2012, p. 507.

⁵ G. Pozzi, *Passeri solitari sul Carmelo*, in Id., *Alternatim*, op. cit., p. 51.

⁶ Giuseppe F. Mazzotta, *Petrarch's Epistolary Epic in Petrarch. A Critical Guide to Complete Works*, Victoria Kirkham & Armando Maggi (eds.), Chicago, UP, 2009, pp. 309-317.

⁷ Cătălin Pavel, *Animalele care ne fac ameni*, București, Humanitas, 2021, p. 10 (tr. n.).

Nel trattato *De vita solitaria* i connotati della solitudine vengono raffigurati *per extenso*. Circoscrivo la ricerca ad una sola fonte di questo trattato per approfondire l'ipotesi della solitudine petrarchesca per eccellenza, quella del letterato umanista, colui che – per adempiere il suo servizio al mondo – riflette, elegge e promuove uno stato di vita coniato (o rimodellato) a partire dai valori della solitudine individuati nei testi dei classici e – secondo la tendenza umanistica – integrati nella civiltà cristiana.

Il *De Vita Solitaria*, insieme al *De Otio Religioso* e il *De Secretis conflictibus curarum mearum* (*Secretum*), sono prossimi per quanto riguarda il periodo della stesura (1346-1357) e confermano l'interesse di Petrarca d'integrare l'esperienza cristiana a quella umanistica. Sono degli scritti appartenenti a ciò che Petrarca chiama «l'età più matura» (*Fam.* XXII, 10), quando prende come riferimento – in maniera dichiarata – il modello dei libri biblici e dell'oratoria patristica, senza tralasciare quanto lo aveva affascinato dello stile dei classici. In questi scritti, ma forse anche in altri (Pozzi ci vede anche la poesia) è possibile individuare il riflesso del forte legame con il fratello Gherardo e la sfida che la vita certosina, scelta da quest'ultimo, rappresentava per Petrarca.

Lo scorcio dell'ampio orizzonte cristiano che il *De vita solitaria* esplora, e su cui mi soffermo, è la possibile fonte dei testi del monachesimo certosino a cui si potrebbe far risalire il trattato petrarchesco.

In una ricerca sull'intertesto biblico avevo indicato una possibile lettura del *Secretum* come il libro-cella in cui il novizio Francesco incontra, in un dialogo immaginario, il maestro *Augustinus* e insieme a lui – come in un colloquio formativo tra un monaco novizio e il suo maestro alla vita religiosa – discerne il modo in cui abitare il mondo⁸, che sarà, appunto, quello del letterato umanista, laico *monachus*, inteso secondo le due etimologie di Girolamo ed Agostino, già riferite. Proponevo tale lettura utilizzando come appoggio anche le date di redazione dello scritto (che coincidono con le visite alla Certosa di Montrieux dove viveva Gherardo)

⁸ Irina-Cristina Mărginean, *Aspecte scripturistice în opera lui Petrarca*, Cluj, PUC, 2022, pp. 104-125.

ed esploravo inoltre un possibile processo interiore del Petrarca che avrebbe potuto ispirare la redazione del *Secretum*.

Per il trattato *De Vita Solitaria* è Petrarca stesso ad indicare le fonti dirette: Agostino *in primis* tra le fonti cristiane, poi Cicerone e Seneca, ai quali preminentemente fa riferimento, tra i classici⁹. Tra le fonti cristiane non accennate da Petrarca crediamo di poter indicare anche il filone certosino.

Il *De vita solitaria* condivide con gli *Statuta* dei Certosini, un sintagma affatto trascurabile. Nel capitolo 33, al secondo paragrafo, si parla del monaco adulto che è «stabilito» nella solitudine (*in solitudine constitutus*) fin dall'inizio della sua nuova vita¹⁰. «Stabilito» è la traduzione italiana proposta dai certosini, sul proprio sito. Con una piccola differenza nella declinazione, il sintagma compare anche nel *De Vita Solitaria*: «Scio hominem, non dicam ut Paulus, sed hominem in corpore verum, et in solitudine constitutum»¹¹.

Gli *Statuta* facilmente accessibili sono, ormai, quelli di redazione post-conciliare (del 1971). Ma il testo base, che lungo le epoche è stato riveduto, è quello delle *Consuetudines*, di Guigo, quinto priore di Certosa. Gli *Antichi statuti*, del 1271, che riunivano il materiale delle *Consuetudines*, furono ampliati nel 1368 (*I nuovi statuti*)¹². Del 1366 è la redazione finale del *De vita solitaria*, anno in cui il testo viene spedito a Filippo di Cabasole, vescovo di Cavailon, al quale è dedicato. Affermavo che il sintagma è condiviso dagli statuti. Infatti, fino a quando non ritroviamo negli *Antichi statuti*, lo stesso sintagma, potremmo sempre supporre che il testo petrarchesco fosse esso stesso fonte degli statuti del 1368, ammesso che l'immagine si ritrovi in questo testo.

Certo, serve ben altro per dimostrare il legame diretto tra il *De Vita Solitaria* e il filone certosino. Per questo confrontiamo l'elogio della vita solitaria di Guigo¹³ e il nostro trattato.

⁹ Cfr. F. Petrarca, *De vita solitaria*, in Id., *Prose*, a cura di G. Martellotti, P. G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1955, pp. 348-353.

¹⁰ *Statuta*, URL:<https://chartreux.org/moines/la/statuta/liber-4/>, consultato il 23 febbraio 2023.

¹¹ F. Petrarca, *De vita solitaria*, *op. cit.*, p. 398.

¹² Cfr. *Prologo in Statuta*, *op. cit.*, consultato il 28 febbraio 2023.

¹³ Guigues I^{er}, *Éloge de la vie solitaire*, in *Coutumes de chartreuse*, Les Éditions du Cerf, Paris, 2001, pp. 286-295.

Gli esempi che Guigo offre come modello di vita solitaria sono: Isacco (con riferimento a Genesi 24, 63); Giacobbe (Genesi 32, 24-28); Mosè, Elia ed Eliseo (visitati da Dio mentre sono nella solitudine, senza espliciti riferimenti biblici); Geremia (con riferimento a *Lamentazioni* 3, 26-28); Giovanni Battista e Gesù.

A conclusione del suo elogio, Guigo invita i monaci a riflettere sulla scelta della solitudine di alcuni santi eremiti: Paolo, Ilarione, Benedetto. E conclude: «né vi bastino questi pochi esempi che abbiamo citato a lode della vocazione abbracciata, ma piuttosto voi stessi raccoglietene altri»¹⁴.

Nel *De vita solitaria*, non solo non manca alcuno di questi *exempla* proposti, ma sembra che il *Libro secondo* sia una vera e propria *amplificatio* del testo di Guigo, sulla scia dell'invito che quest'ultimo fa ai suoi monaci. Il blocco degli *exempla* veterotestamentari, che segue dopo il blocco degli eremiti dei primi secoli cristiani, coincide non solo nella successione proposta da Guigo (che è, comunque, quella cronologica della Bibbia), ma anche nella scelta dei riferimenti biblici, delle citazioni, ad eccezione del gruppo dei tre profeti (Mosè, Elia ed Eliseo) per i quali Guigo non dà alcun riferimento biblico, se non una descrizione generica riferita alla visita ricevuta da Dio, nella solitudine. Tuttavia anche qui possiamo intravedere il modello di Guigo: perché Petrarca avrebbe aggiunto Eliseo a Mosè ed Elia, gli unici presenti nella teofania del Tabor, se non per seguire il modello di Guigo?

Non priva di interesse è l'inclusione degli altri *exempla* desunti da tutti gli altri ambiti dell'esperienza umana, quasi a sottolineare ancora una volta che la sobria intelaiatura che ordina la vita certosina è adatta a supportare tutta la ricchezza dell'umanesimo.

Nonostante la ricerca sia tuttora molto limitata, ritengo che il rapporto di fraternità con Gherardo, tutelato da Petrarca con grande cura laddove più si concentrano le sue energie vitali, ossia nelle sue opere, custodisca nuove strade di lettura dell'opera petrarchesca nonché di comprensione del mondo.

¹⁴ Guigues I^{er}, *Éloge...*, *op. cit.*, pp. 294-295, per la trad. in italiano: URL: <https://chartreux.org/moines/it/statuti/#haut>, consultato il 28.02.2023.

Da questo percorso si desume anche uno spunto per la nostra riflessione: quale rapporto di fraternità impegna l'intellettuale odierno a collocarsi (essere *constitutus*) nelle situazioni fondamentali in cui edificare sé e il mondo?

Bibliografia

Testi di riferimento

Nova Vulgata Bibliorum Sacrorum Editio, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1979, URL: https://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_vt_psalmorem_lt.html#PSALMUS%20101, consultato il 22 febbraio 2023.

Statuts de l'Ordre des Chartreux, URL:<https://chartreux.org/moines/la/statuta/> consultato il 23 febbraio 2023.

Guigues I^{er} le Chartreux, *Coutumes de Chartreuse*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2001.

Petrarca, Francesco, *Canzoniere – Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005.

Petrarca, Francesco, *De vita solitaria*, in Id., *Prose*, a c. di G. Martellotti, P. G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1955, pp. 285-591.

Bibliografia critica

Eco, Umberto, *Sul latrato del cane e altre archeologie zoosemiotiche*, Milano, Bompiani, 2012.

Giuseppe F. Mazzotta, *Petrarch's Epistolary Epic in Petrarch. A Critical Guide to Complete Works*, Victoria Kirkham & Armando Maggi eds., Chicago, UP, 2009, pp. 309-317.

Mărginean, Irina-Cristina, *Aspecte scripturistice în opera lui Petrarca*, Cluj, PUC, 2022.

Pavel, Cătălin, *Animalele care ne fac oameni*, București, Humanitas, 2021.

Pozzi, Giovanni, *Passeri solitari sul Carmelo*, in Id., *Alternatim*, Milano, Adelphi, 1996, pp. 45-71.

Pozzi, Giovanni, *Petrarca, i Padri e soprattutto la Bibbia* in Id., *Alternatim*, Milano, Adelphi, 1996, pp. 143-189.

Politica e dismisura: Machiavelli, Guicciardini e le storie dei Borgia

Gian Mario ANSELMINI

Università di Bologna

Abstract: The contribution aims to examine the political and ethical disproportion of Borgia politics as seen through the famous analyses of Machiavelli and Guicciardini, the former paying particular attention to Valentino and the latter to Lucrezia Borgia. These analyses are compared with the actual reality of the Borgias actions in a decisive period of the Italian Renaissance.

Keywords: *Renaissance politics; Ethics and power; Familism; Biography; Florentine thinkers.*

Se è vero che Umanesimo e Rinascimento elaborarono una sorta di grammatica sofisticata dell'eroico e del glorioso della tempra declinata sulla scorta dello Scipione petrarchesco, è ovvio rapportare Machiavelli a questo complessivo abito etico e politico¹. L'imitazione del "grande" riveste un ruolo importante nel pensiero di Machiavelli; così come il nesso tra capacità individuale di intervenire sulla realtà e forza naturale, ineludibile delle cose in quanto tali si porrà come punto centrale della sua riflessione². Non è un

¹ Cfr. Carlo Varotti, *Gloria e ambizione politica nel Rinascimento*, Milano, Bruno Mondadori, 1998; Alessandro Montevicchi, *Biografia e storia nel Rinascimento italiano*, Bologna, Gedit, 2004; Gian Mario Anselmi, *Leggere Machiavelli*, Bologna, Pàtron, 2014; Loredana Chines, *Francesco Petrarca*, Bologna, Pàtron, 2016.

² Cfr., anche per la bibliografia di riferimento, l'edizione: Niccolò Machiavelli, *Le grandi opere politiche*, 2 voll., coordinata da Gian Mario Anselmi, Torino, Bollati Boringhieri,

caso forse che già nel 1501 lo sappiamo alla ricerca di un Plutarco, maestro ormai affermato, tra gli umanisti, dell'esemplarità paradigmatica dei grandi protagonisti della storia.

L'approdo di Machiavelli al Valentino, perciò, con la conseguente delineazione di quel mito, inquietante e affascinante al tempo stesso, con cui egli ce lo ha consegnato e a cui del resto deve gran parte della sua fama fra i moderni Cesare Borgia, va inquadrato in un contesto culturale di tale natura, alla base di una precipua identità della nostra stessa stagione umanistica.

La peculiarità di Machiavelli è semmai (e sono i suoi grandi colpi d'ala che lo distaccano costantemente da una tradizione cui pure guarda per lo spunto delle sue riflessioni) di aver investito di tale apparato figurale e retorico un protagonista diversissimo dal modello umanistico del magnanimo e di aver consapevolmente, attraverso il Valentino, rimodulato quella grammatica dell'eroico e del protagonismo di cui dicevamo in esordio: proprio l'astuzia, la spregiudicatezza, l'uso della violenza senza mezzi termini, la rapidità fulminea delle decisioni e delle azioni stanno alla base del nuovo tipo di eroe vincente indicato da Machiavelli. Il Petrarca (cui pure costantemente, e andrebbe ormai sempre più detto, dialoga Machiavelli dagli anni giovanili alla chiusa del *Principe* alle riprese di percorsi storiografici ed etici cari al poeta aretino) è altrimenti risillabato: l'eroismo di Scipione e, più propriamente, il modello declinato nel *De viris illustribus* degli "antichi", si trasforma nell'eroismo tenebroso del "moderno" Borgia, tanto scandaloso (ma lo "scandalo" è un'arma che Machiavelli sa usare con decisione quando mette mano a generi e *topoi* consolidati, manipolandone gli statuti come è ben evidente nel XVIII del *Principe*) quanto efficace rispetto alle dinamiche politiche dell'Italia del tempo e dell'Europa degli Imperi che si andava costituendo. E con lessico

1992/1993. È ovviamente da tenere presente l'Edizione Nazionale delle *Opere* di Machiavelli giunta ormai alla conclusione presso Salerno Editore in Roma. Per quel che qui diciamo cfr. Ugo Dotti, *Machiavelli rivoluzionario*, Roma, Carocci, 2003. Ovvio naturalmente il rinvio ai molti saggi in merito di Gennaro Sasso e di Giorgio Inglese, curatori, per altro, dell'*Enciclopedia Machiavelli*, 3 voll., Roma, Treccani, 2014, strumento ormai imprescindibile.

ed apparati concettuali che si erano andati definendo fin dai primi scritti politici o dal *Decennale primo*.

Ma per capire meglio e più a fondo tutto ciò e tutto questo appuntarsi di Machiavelli sulla figura del Borgia, fino a forzare alcuni dati stessi della verità storica, occorre partire da un contesto più ampio, al tempo stesso geografico, storico e culturale: ovvero partire dalla realtà dove decisero di operare in modo peculiare i Borgia (il Valentino e Lucrezia non meno del padre Alessandro VI) e dove principalmente Machiavelli e Guicciardini li poterono vedere all'opera nelle determinazioni più efficaci ed esemplari.

Ovvero proviamo a riflettere sulle "Romagne" e su Ferrara, meglio su quella vasta area padana, decisiva per le politiche pontificie e per l'assetto stesso della Penisola, che si dispiega tra Bologna, Ferrara e Urbino, e proprio per il periodo che dalla metà del Quattrocento va al primo Cinquecento. Un crinale a cui da Firenze ovviamente si guardava con attenzione (si pensi a tutta la delicatissima partita allora in corso tra Papato e Venezia e proprio lungo quel confine) non solo sul piano delle risoluzioni politiche, militari, diplomatiche ma anche dal punto di vista letterario e culturale: sarà, nel suo insieme, com'è facile intendere, il punto di vista da cui partiranno anche Machiavelli e Guicciardini³.

Non dimentichiamo, intanto, che nella vulgata fiorentina medievale, certificata dalle terribili terzine dantesche di *Inferno* XXVII o di *Purgatorio* XIV, Romagna è sinonimo di lacerazione, di violenza, di tiranni e tirannelli in perenne conflitto fra loro, di sangue insomma sparso sovente a scapito di popolazioni inermi (ciò non va mai dimenticato quando si pensa all'operato del Valentino nel modo con cui lo coglie Machiavelli). Né dimentichiamo, quasi come termine *post quem*, che in Romagna, come Presidente e Governatore, approda infine Guicciardini, lì forgiando, anche in dialogo con Machiavelli, un passaggio cruciale della sua esperienza, allogata in una

³ Cfr. Riccardo Caporali (a cura di), *Machiavelli e le Romagne*, Cesena, Il Ponte Vecchio, 1998; Gian Mario Anselmi e Alberto Bertoni, *Una geografia letteraria tra Emilia e Romagna*, Bologna, Clueb, 1997. Per l'ampia bibliografia che sui Borgia si è articolata negli ultimi anni con contributi, pubblicazioni e convegni fondamentali cfr. Ana Maria Oliva, «Cesare e Lucrezia Borgia negli archivi e nelle biblioteche italiane. Alcune riflessioni», in *Revista Borja*, no. 2, 2009, pp. 315-323.

realtà che già nelle *Storie fiorentine* e poi nella *Storia d'Italia* avrà un peso primario per l'interpretazione storica della crisi italiana e delle sue complesse radici; e pur a partire da un punto di vista, originale in tal senso, al tempo stesso "fiorentino" e "pontificio" (del Romano Pontefice e Sovrano: *romanitas* e sovranità di cui il fiorentino Guicciardini era in Romagna legato e plenipotenziario, appunto)⁴. Né va trascurato il primissimo piano politico, culturale e militare che gli Este a Ferrara occuparono in una posizione strategica delicatissima fra Venezia e lo Stato Pontificio. Insomma ci troviamo di fronte ad una regione ampia (gli Este e la Romagna "larga") che si presentava come snodo essenziale per il controllo della Penisola, per le forme nuove e singolari di poteri signorili che lì si andavano costituendo, per le culture classicistiche connesse di grande portata che vi andavano germogliando; e però al tempo stesso una regione mal governabile, feroce, dei cui pericoli proprio Guicciardini ammoniva il fratello Jacopo.

Del resto, sul piano dell'elaborazione culturale, del disciplinamento, dell'antropologia del comportamento, in definitiva della fondazione della moderna etica mondana, qualcosa di nuovo succede in quelle Corti, e di decisivo, nel Quattro e Cinquecento e tra Ferrara, Romagna e l'Urbino dei Montefeltro ben oltre il luogo comune della sola "ferocia". Proprio in quelle Corti infatti allo statuto del Principe tirannico e prevaricatore di dantesca memoria, al "bellator", si affianca un nuovo profilo del Signore; si afferma, in parallelo alle armi, un modello della Corte come luogo di promozione culturale non meno che militare, snodo per la definizione della moderna etica laica con al centro i saperi delle "humanæ litteræ": è la Ferrara di Boiardo e Ariosto (per non dire dei tanti umanisti che lì vi operarono); è la Rimini che chiama Leon Battista Alberti, il Basinio, il Valturio; è la Cesena dell'"invenzione" da parte di Malatesta Novello della straordinaria Biblioteca, fulcro e crogiuolo di saperi e di politiche; è la Forlì

⁴ Questo particolare aspetto della vicenda di Guicciardini è stato affrontato dal bel volume: Emilio Pasquini e Paolo Prodi (a cura di), *Bologna nell'età di Carlo V e Guicciardini*, Bologna, il Mulino, 2002. Sull'analisi dantesca vedi quanto proponevo ne *Le frontiere degli umanisti*, Bologna, Clueb, 1988, pp. 73-86. Su Guicciardini sono sempre da consultare gli importanti saggi ed edizioni a cura di Carlo Varotti.

dell'apprendistato del Codro e del Melozzo; è anche la Urbino dei Laurana e dei Montefeltro. Basti pensare per Cesena a quell'originale figura di prolifico umanista che fu l'Uberti, in contatto con cenacoli dotti di mezza Europa e non banale osservatore e ammiratore delle imprese del Valentino. A Urbino poi e a quel contesto guarda il Pontano nel *De sermone* e ritornerà con rimpianto il Castiglione del *Cortegiano*: ovvero proprio i due testi che fondano un modello europeo di etica laica, di disciplinamento altro da quello monastico (e con la pratica politica e culturale che vi era connessa). Lo scacchiere ferrarese, romagnolo e feltresco non ha solo perciò una conclamata rilevanza politica e militare ma, ancor più, culturale e su questo piano è, al tempo dei Borgia, di grande valenza simbolica⁵.

L'azione dei Borgia in quei territori testimonia allora la notevole sagacia politica e il ruolo originale svolti da Alessandro VI, che molti convegni di qualche anno fa hanno per altro provveduto a rischiarare di luce nuova: il profilo imperiale e cesareo dell'immagine del papato e della sua *romanitas* procede attraverso nette scelte di strategia culturale e comunicativa. Si pensi all'attenzione costante rivolta alla prorompente novità della produzione a stampa, con un uso preciso delle sue potenzialità e con il significativo sostegno alle intraprese del Manuzio. Si pensi ancora al rilancio dei testi "romani" e archeologici del Biondo per derivarne (funzionali sono in tal senso il riuso e la rimessa in circolazione della *Roma triumphans*) simboli, apparati, figurazioni, scenografie (gli ingressi trionfali desunti dal modello romano del trionfo) atti a costituire la romanità sia sacra che laica e imperiale del Pontefice: abile manovra volta a legittimare il papato come "impero" fra gli "imperi" nascenti; sicché non a caso Guicciardini, nella *Storia d'Italia*, sarà portato a ragionare intorno al fatto che, paradossalmente, proprio con i papati di Alessandro VI e Giulio II, seppure per poco, in Italia si aprirà l'ultima stagione di sfida forte (certo destinata a soccombere per le debolezze strutturali della compagine papale)

⁵ Cfr. Gian Mario Anselmi, *La saggezza della letteratura*, Milano, Bruno Mondadori, 1998; poi, fra i tanti studi di Amedeo Quondam sull'argomento, ricordo fra i più significativi: la sua introduzione a Floriana Calitti (a cura di), *L'Arte della conversazione nelle corti del Rinascimento*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 2003, Id., *La conversazione*, Roma, Donzelli, 2007.

sul terreno delle potenze europee egemoni nel loro evolversi e ampliarsi tra Mediterraneo, Baltico e Nuovi Mondi⁶. La storia della Romagna, di Ferrara e di Mantova ai tempi di Machiavelli e Guicciardini è perciò indissolubile dalle vicende dei Borgia: dalla fine del Quattrocento la loro azione è volta con determinazione a ripristinare una sorta di “controllo” su Ferrara, a riattivare domini e giurisdizioni sulle Romagne, da Ferrara e Bologna fino a Urbino e Camerino. *Dominium* e *iurisditio* che non eliminano i poteri “intermediari”; non ci troviamo, in altre parole, ancora di fronte allo Stato moderno come tradizionalmente inteso ma a procedure che ne precorrono il cammino: Machiavelli intuisce la portata dei nuovi fini che, pur attraverso vecchie pratiche giurisdizionali, i Borgia perseguono in quei luoghi cruciali. Così come coglie la portata assolutamente innovativa (e che tanto fascino su di lui eserciterà negli anni) dell’esperienza di “armi proprie”, legate al Papa e alle comunità cittadine, progettate da Alessandro VI sulla falsariga della *Hermanidad* spagnola (recenti ricerche stanno gettando piena luce su tutto ciò): la nascita di leve locali filopapali idonee ad arginare i poteri baronali e le spinte centrifughe si rifletterà sulle scelte politiche e militari del Valentino e impressionerà non poco il Machiavelli. Egli ben coglie come tali azioni dei Borgia mettano in moto un percorso istituzionale che porterà rapidamente la Romagna dei Signori a divenire la Romagna dei Papi: l’“azione” di Giulio II del 1506 su Bologna, ben illuminata da Angela De Benedictis, non sarà che una sorta di epilogo di imprese, gesti, leggi, imprese militari che i Borgia, sulla lunga prospettiva, avevano messo in moto per ricostruire la piena sovranità dello stato pontificio e a partire dalle zone più strategiche ma anche più riottose (con

⁶ Tra i tanti volumi prodotti dai convegni borgiani ricordo almeno: Davide Canfora, Mauro De Nichilo, Myriam Chiabò (a cura di), *Principato ecclesiastico e riuso dei classici. Gli umanisti e Alessandro VI*, Roma, Roma nel Rinascimento, 2002; Carla Frova e Maria Grazia Nico Ottaviani (a cura di), *Alessandro VI e lo Stato della Chiesa*, Roma, Roma nel Rinascimento, 2003; rinvio inoltre al volume su Guicciardini citato alla nota 4. Decisivi negli ultimi anni, proprio intorno alle carte borgiane ed estensi, i volumi, edizioni, convegni messi in campo dal Centro Studi ARCE e coordinati in particolare da Loredana Chines, Bruno Capaci e Patrizia Cremonini. Importante poi, di Angela De Benedictis, *Una guerra d’Italia. Una resistenza di popolo. Bologna 1506*, Bologna, il Mulino, 2004.

l'uso spregiudicato dell'idea di "guerra giusta" per liberare i popoli sottomessi dai crudeli tiranni e tirannelli locali!).

Non è perciò difficile individuare in queste procedure un vero e proprio "sistema" che fa perno sulla famiglia Borgia con a capo Alessandro VI e con pedine decisive nei suoi due figli prediletti, Lucrezia e Cesare (il Duca Valentino appunto). Un sistema politico e di relazioni di potere in cui l'astuta sagacia e l'esperienza del padre/Papa (maturata già in Spagna e poi nel lungo apprendistato cardinalizio ben lumeggiato da Guicciardini) si coniuga con l'abilità e la spregiudicata arte diplomatica/militare dei figli Lucrezia e Valentino, veri Borgia e veri protagonisti di questa dirimpente e originale politica di "sistema" avviata dal padre sia per il controllo definitivo dei riottosi territori del dominio papale sia per completare un inedito disegno di egemonia "imperiale" sull'Italia, sull'Europa e fino ai Nuovi Mondi (del resto si deve ad Alessandro VI, com'è noto, la deliberazione che risolve il delicatissimo contenzioso tra Spagna e Portogallo per il controllo delle Americhe). Siamo di fronte a un progetto ambiziosissimo di dominio e di ricollocazione al centro del mondo della Sovranità pontificia che resterà uno dei lasciti più importanti dei Borgia e che poi Giulio II, Giuliano della Rovere (l'altro Sovrano Pontefice "guerriero"), tenterà di rafforzare e ampliare, riuscendovi però solo in parte. Di questo progetto Lucrezia e Cesare Borgia furono tasselli decisivi e ciascuno con un ruolo di primario rilievo, ovviamente differenziato fra loro, sotto la regia del padre Alessandro VI, cui entrambi furono per altro (e ricambiati) legatissimi e in stretta sintonia (come lo stesso ricco epistolario di Lucrezia mostra). Del Duca Valentino e del mito che di lui costruirà Machiavelli parleremo più avanti. Qui vale ora la pena soffermarci in primo luogo su Lucrezia, che non è stata mai (se non in tempi recenti soprattutto a partire dal fondamentale e documentato romanzo storico a lei dedicato da Maria Bellonci), e a differenza del fratello, letta fino in fondo in questa chiave "politica" di straordinario acume che seppe svolgere. Il paradosso è che, proprio per motivi in nessun modo legati al suo grande intuito politico ma piuttosto per le leggende "nere" e "incestuose" che caratterizzarono la sua fama soprattutto a partire da Guicciardini e poi

dalla storiografia, dalla letteratura, dal teatro ottocenteschi, oggi il nome di Lucrezia Borgia è, a livello anche dei non addetti ai lavori, molto più “popolare” (seppure in senso distorto, corrivo e negativo) di quanto non lo sia il fratello Cesare, noto ai nostri giorni si può dire quasi solo agli storici e agli studiosi di Machiavelli. Lucrezia non fu né una incestuosa cortigiana di lusso né una santa; fu essenzialmente una grande donna di Stato: questo solo a noi interessa oggi sottolineare perché è questo che la crescente e ricchissima documentazione di prima mano ci consegna (anche a partire dal giacimento straordinario di carte che il progetto di ARCE sta portando alla luce). Non ci interessano qui le leggende “nere” e morbose (e per gran parte false) che hanno circondato per tanto tempo il suo nome né le riabilitazioni in chiave penitenziale e “francescana” che all’opposto si vorrebbe da qualche tempo assegnarle. Tutte forzature: Lucrezia fu soprattutto, lo ribadiamo, un’abile donna di governo, consumata politica, intellettuale colta che, specie dagli anni della sua presenza come Signora di Ferrara in qualità di moglie di Alfonso I d’Este, seppe ben intuire la fondamentale importanza, per il governo degli Stati moderni, dell’intreccio fra potere e consenso sia basato sul mecenatismo culturale (caratteristica per altro primaria del nostro Rinascimento) sia sulla padronanza delle arti diplomatiche. E del resto non è casuale ma decisivo, in questa chiave, il suo stesso non breve e intenso sodalizio amoroso e letterario con Pietro Bembo, proprio il più influente, coltissimo e significativo intellettuale e *opinion maker* del tempo. Lucrezia seppe infatti giocare un ruolo politico importante anche dopo la morte del padre e del fratello, mostrando una sicura autonomia nel condurre gli affari di Stato e diplomatici. Ma anche giovane, quando il padre la “usò” come preziosa pietra di scambio per matrimoni di forte impatto “mediatico” e politico (ultimo appunto quello con Alfonso d’Este), dall’epistolario e dalle testimonianze deduciamo una sua partecipazione attiva a queste scelte che la riguardavano in prima persona e la sua precoce abilità nel gestire il ruolo di pedina essenziale per il consolidamento del potere dei Borgia, della sua famiglia, del loro “sistema”. In alcune lettere pare addirittura di ritrovare quel saper “simulare” e “dissimulare”, con perizia e grazia, secondo stilemi che

richiamano Machiavelli, il Petrarca politico, Ariosto, Castiglione e che testimoniano come Lucrezia fosse capace di “adattarsi” e commisurarsi ai suoi tempi e ai loro mutamenti (è quel “riscontro coi tempi” che Machiavelli riteneva appunto dote essenziale per un governante): cosa che appare evidente negli scambi epistolari col padre e soprattutto col fratello, ai quali la legava un forte patto di solidarietà e di affetto non convenzionale, che appunto fu scambiato per “incestuoso” quando invece non fu altro che reciproco sostegno (ognuno col proprio specifico ruolo) volto al fine comune della grandezza dei Borgia. Lucrezia coglieva benissimo per altro la unicità di essere la figlia di un Papa e, in sintonia col padre e il fratello, seppe giocare al massimo livello questa carta di peso relevantissimo, in cui proprio come donna poteva esercitare un ruolo insostituibile e ovviamente differente da quello di Alessandro VI e Cesare ma non meno importante (appunto come “sposa” in delicati equilibri diplomatici sanciti dai vari matrimoni e come consorte attiva e protagonista al fianco dei mariti “sovrani”). Insomma, ebbe una piena consapevolezza del ruolo temporale e sostanzialmente laico, da Sovrano Pontefice, del papato Borgia ed essa (incurante delle maldicenze che da subito le vennero rivolte) seppe abilmente comportarsi come una sorta di principessa ovvero come una donna di lignaggio figlia dell’uomo più influente della cristianità, figlia di un Papa che era anche un “Sovrano”, quindi destinata necessariamente a un “Regno”. Del resto il padre l’aveva fin da piccola avviata a un notevolissimo apprendistato culturale e politico da vera umanista e da vera erede “al trono”, da principessa adusa al potere; e tutto ciò apparve in piena evidenza quando ricoprì gli importanti ruoli che, specie come moglie di Alfonso d’Este, fu incaricata di ricoprire (il marito, durante le sue assenze per motivi bellici, la nominava vera e propria “reggente” dello Stato ferrarese): di notevole rilievo diplomatico ad esempio furono i rapporti che seppe tessere con i cognati Gonzaga, Signori di Mantova, destreggiandosi tra Francesco (con cui ebbe probabilmente anche una relazione) e sua moglie, l’altra donna protagonista del Rinascimento italiano, Isabella d’Este. Lucrezia ed Isabella furono donne decisive nei loro ruoli di governo e fra le figure più importanti nella

promozione delle loro città, Ferrara e Mantova, attraverso illuminate e grandi intraprese di patrocinio culturale in campo letterario, umanistico e artistico, da vere mecenati di primo piano del nostro Rinascimento. Chi più seppe cogliere l'idea del Papato Borgia come una sorta di nuovo sistema di potere imperiale ben supportato da politiche "familistiche" fu Francesco Guicciardini nella sua *Storia d'Italia*: ovviamente Guicciardini guardò a tutto ciò con occhio duramente critico, essendo convinto che tale spregiudicata ed anomala crescita temporale del Papato avrebbe comportato la crisi definitiva degli Stati italiani e della loro libertà rispetto ai grandi stati e ai poteri emergenti in Europa. Guicciardini interpreta da storico di razza ma soprattutto da grande "narratore" la storia italiana a partire dalla morte di Lorenzo de' Medici come una sorta di inarrestabile, tragica corsa verso la dissoluzione politica dell'Italia. Non a caso Guicciardini mette in luce, quasi come segno premonitore, la sinistra coincidenza dell'anno della morte di Lorenzo, il 1492, come anno dell'elezione a Papa di Alessandro VI: la morte dell'ultimo grande politico italiano capace di tenere alto il primato della Penisola con una abile tessitura diplomatica coincide con l'avvento al potere di un Papa che distruggerà quell'equilibrio e tenterà di farsi Signore del mondo con l'anomalo primato laico di un potere religioso (analoghi durissimi giudizi sul potere temporale della Chiesa sono ovviamente in Machiavelli). E non sarà ancora un caso se l'anno della morte di Lucrezia (il 1519), l'ultima Borgia, simbolo essa stessa di una famiglia che aveva tentato di raggiungere un potere mai così concepito da tanto tempo in Italia, coincida con l'avvento, a capo del Sacro Romano Impero, di Carlo V, che giustamente Guicciardini legge nella sua *Storia* come colui che metterà fine proprio alla libertà degli Stati italiani al tempo stesso costruendo in Europa e nei Nuovi Mondi un Impero vastissimo come non si era più visto dai tempi dei Romani. Il sogno rinascimentale dei Papi "guerrieri" di un dominio universale si chiude sanguinosamente (il Sacco di Roma del 1527 ad opera appunto delle truppe di Carlo V), trascinando con sé l'Italia intera e con una cristianità ormai irrimediabilmente divisa dalla Riforma Protestante avviata da Lutero. Questa è la partitura tragica che Guicciardini

mette in scena nelle sue pagine ed è in questa partitura che vanno perciò inquadrare le sue pagine durissime verso i Borgia: la stessa Lucrezia ne fa le spese e anche se Guicciardini la mostra essenzialmente come “pedina” passiva manovrata dal padre e dal fratello non manca, in alcune pagine molto note della *Storia d'Italia* (nei libri primo, quinto e sedicesimo), proprio per affondare ulteriormente la *vis* polemica contro i Borgia, di avvalorare l'ipotesi della sua libidine, della sua spregiudicatezza e dei suoi rapporti incestuosi con padre e fratello. In realtà Guicciardini non fa che riprendere i *topoi* retorici cari soprattutto alla storiografia imperiale romana (Tacito, Svetonio...) tesi a svilire l'avversario (in quel caso gli imperatori, invisibili agli storici che erano tutti di matrice senatoria e antimperiale) mettendone in luce fra l'altro l'immoralità, la libidine, l'incestuosità. Se quindi Machiavelli non fa quasi mai cenno a Lucrezia (e molto invece si occupa, proprio per delineare il possibile modello di “principe nuovo”, di Cesare, il Duca Valentino) è invece a Guicciardini che dobbiamo un po' più di attenzione a Lucrezia e all'interno della sua interpretazione complessiva e tragica del potere borgiano. È da Guicciardini perciò che prende avvio soprattutto la fama “nera” e corrotta di Lucrezia che poi una certa storiografia ottocentesca rilancerà sia in chiave cattolica/moralistica sia in chiave laica antipapale, finendo con l'influenzare l'immaginario di letterati, pittori, musicisti e consegnandola fino a noi oggi con questi tratti.

Ma torniamo ai Borgia e alla loro politica, seguendo adesso le piste dell'altro grande pensatore e storico del nostro Rinascimento, Machiavelli: come dicevamo egli non presta un'attenzione specifica a Lucrezia anche se una “spia”, un indizio mai notati finora dagli studiosi ci potrebbe far percepire una presenza “sottotraccia”, una reminiscenza in Machiavelli di Lucrezia. È infatti molto singolare che la protagonista della *Mandragola*, donna all'inizio della commedia pia e devota al marito e poi in conclusione astuta e spregiudicata ad approfittare delle contorte e immorali trame maschili per concedersi al giovane amante, si chiami proprio Lucrezia, nome che già allora a tutti richiamava subito alla mente la celebre e influente figlia del Papa. Un caso o una voluta citazione dell'abile donna di stato capace di destreggiarsi (e questo certamente Machiavelli lo colse) tra

gli uomini di potere del suo tempo con perizia consumata e “machiavellica”? Impossibile dare una risposta ma qui ci interessava mettere comunque in campo una suggestione intrigante. Vero è invece che, come è noto a tutti, Machiavelli dedica ampio spazio invece alla figura di Cesare Borgia, il Duca Valentino: egli coglie la lucidità congruente, rispetto al progetto imperiale di potere dei Borgia, dell’operato del Valentino e, a partire dal delicato punto di vista di una Firenze accerchiata da più fuochi, immediatamente apprezza, in quel contesto straordinario, tutta la straordinarietà di quell’*homo novus* delle cui vicende è (giova ripeterlo) testimone diretto e perciò ne è particolarmente impressionato. Solo con questo sguardo d’insieme, allora, possiamo capire davvero perché Machiavelli avesse individuato nell’azione del Valentino un valore così emblematico e dirompente. Una sequenza di passaggi decisivi aveva infatti dato vigore e ali alla sua figura: a Machiavelli, in altre parole, apparve evidente come il *personaggio* Valentino (con la sua peculiare identità) avesse saputo procedere senza indugi sul *terreno politico-militare* in quel particolare *contesto sociale e culturale*.

E di tutto ciò Machiavelli fu appunto testimone diretto e di quella straordinarietà di intenti e di progetti volle dare immediata cognizione non solo attraverso le legazioni ma anche con uno scritto emblematico e celebre, il cosiddetto *Tradimento* (ovvero *Del modo tenuto...*).

Si sedimentano e si attivano allora, rese nette in controluce dall’azione del Valentino, riflessioni che resteranno precipue di Machiavelli fino alla maturità: il rapporto strettissimo tra *virtus*, fortuna, occasione e l’uso pertinente ed efficace delle armi; il ruolo del sovrano o comunque del “reggitore di stati” (repubblicano o monarchico che dir si voglia) come garante per i sudditi rispetto ai poteri riottosi, faziosi, di parte, disinteressati al “bene comune” (e i signori di Romagna con le loro faide ne erano esempio perfetto); la necessità di ricostituire un terreno di *respublica* proprio della grande tradizione romana. Indubbiamente Machiavelli legge Cesare Borgia con gli occhi delle pagine classiche degli eroi liviani e sallustiani, veicolati dalla grande lezione politica petrarchesca: con un approccio alla storia antica in grado di interpretare la storia moderna ben

evidente anche in altri scritti del tempo, dalle *Parole da dirle...* fino a *Del modo di trattare...* Sicché nel blocco di scritti di quegli anni intorno al 1503, come già ben notò Marchand⁷, è possibile cogliere *in nuce* il procedere del Machiavelli maggiore, di colui che saprà stilisticamente innanzitutto *pensare e scrivere* la politica.

Egli costruisce infatti il “personaggio” che di volta in volta predilige tra il dipanarsi degli “eventi”, per giungere a leggere la storia con procedure letterarie di “straniamento” narrativo e a enfatizzarne certi passaggi cruciali, spesso appunto incentrati intorno a figure emblematiche (nelle *Istorie fiorentine* tutto ciò è molto chiaro nella delineazione di tanti protagonisti, da Giano della Bella all’anonimo Ciompo a Neri di Gino Capponi, e così appunto appariva già nell’osservazione e “creazione” al tempo stesso del “personaggio” Valentino)⁸. Non va mai dimenticata infatti la caratura di grande scrittore e di scrittore drammatico e smalzato propria di Machiavelli, pena la non comprensibilità dell’andamento stesso delle sue riflessioni politiche e storiografiche. Il celeberrimo “ritratto” di Cesare Borgia nel VII capitolo del *Principe* non è perciò, né dal punto di vista letterario né da quello politico, un approdo casuale. Esso si intreccia, infatti, alla vocazione precoce di Machiavelli per la scrittura storica e per la pratica storiografica: fin dai primi scritti è nota la sua predisposizione per il racconto storico impersonale, per la rappresentazione di un comportamento politico esemplare, per saper mettere in scena un fatto memorabile con espedienti e tecniche di consumato narratore storico. La sua esperienza in Romagna e la contiguità conseguente con uno dei protagonisti della politica dei Borgia risultano decisivi per il suo apprendistato letterario così come per la rapida maturazione del suo pensiero intorno ai nessi tra politica e storia. Non è certo un caso che egli, con assoluta antiveggenza rispetto alle strategie pontificie di cui poco sopra argomentavamo, parli, nella seconda lettera ai Dieci di libertà in Firenze

⁷ Cfr. Jean-Jacques Marchand, *Niccolò Machiavelli. I primi scritti politici (1499-1512)*, Padova, Antenore, 1975; Id., *Studi machiavelliani*, 2 voll., Firenze, Polistampa, 2018. Nonché di Gian Mario Anselmi, *L’età dell’Umanesimo e del Rinascimento*, Roma, Carocci, 2008.

⁸ Rinvio al mio *Ricerche sul Machiavelli storico*, Pisa, Pacini, 1979.

dell'8 novembre del 1502, del sorgere ormai di un "nuovo potentato in Italia", idea poi ribadita nel sesto del *Principe* sia per Alessandro VI che per il "fare grande" di Giulio II. Machiavelli in effetti, e a differenza di quanto farà Guicciardini, distingue tra l'operato e la figura del Valentino e quella dei Borgia e poi di Giulio II: la condanna delle ambizioni temporali dei due pontefici "guerrieri" è totale ma nel Valentino egli coglie invece una potenzialità per l'Italia, un *leader* forse capace di travalicare il sistema familistico dei Borgia e dei della Rovere per dar vita a quel modello di "principe nuovo" di cui Machiavelli avvertiva la impellente necessità per l'Italia del tempo.

Intanto, come già ebbe a sostenere Dionisotti in vivaci discussioni con Gennaro Sasso, "succedono cose" tra il 1503 e il 1513, l'anno del *Principe*⁹: sono gli anni a Firenze di snervanti politiche per tentare di ridurre lo strapotere dei partiti ottimatizi ostili al Gonfalonierato del Soderini, entro cui si collocò per certi versi la stessa vicenda, e Machiavelli ne fu protagonista, delle "armi proprie" e dell'ingaggio del famigerato e borgiano Don Micheletto. Ovvero sono gli anni in cui appare sempre più evidente a Machiavelli la difficoltà di governare la città se non si fosse stati in grado di arginare la deriva privatistica e sovversiva dei partiti ottimatizi con la loro costante tentazione di "occupare" le istituzioni fuori dalla legittimità della *respublica* (con i Medici sempre in agguato), vero vizio esiziale per la città (e su cui Machiavelli tornerà in IX del *Principe*). A tutto ciò va contrapponendosi la debolezza e l'indecisione del Soderini e della sua parte: in questa morsa Machiavelli, come più tardi Guicciardini in altro contesto, è spinto ad indagare il punto decisivo, ovvero "come governare Firenze" e più ancora "come governare gli stati italiani", con quali soggetti, con quali azioni, con quali modelli. Lo soccorrono le accresciute letture dei classici unite alle decisive esperienze di Francia e di Magna. Un tema, che assillerà ancora il Machiavelli tardo del *Discursus*, è già centrale¹⁰: ovvero la "parte" che deve farsi garante del "tutto"; la complessità di radici popolari

⁹ Cfr. Carlo Dionisotti, *Machiavellerie*, Torino, Einaudi, 1980. Di Gennaro Sasso, *Machiavelli e gli antichi e altri saggi*, 4 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1987-1997.

¹⁰ Cfr. Gian Mario Anselmi, *La saggezza...*, *op. cit.*

e libertarie che non è possibile recidere se non a prezzi altissimi per la comunità; la necessità di un “governante” audace, spregiudicato, abile nel tutelare lo Stato dall’assalto di tirannelli, signori o magnati più o meno “locali”, sempre però sovversivi delle leggi e degli ordinamenti istituzionali.

E tutto ciò da un osservatorio privilegiato come Firenze, dislocata tra l’Europa, Ferrara, Mantova, Bologna e Roma (un asse che è il cuore del moderno pensiero umanistico e letterario) e le “Romagne” fino a Urbino: e quelli sono infine anche gli anni del pieno dispiegarsi della vocazione scrittorica di Machiavelli, gli anni dell’interessantissimo primo *Decennale*¹¹. Il convergere di ragioni politiche e di consumate strategie letterarie porta perciò Machiavelli a ripensare alla figura di Cesare Borgia e a proporlo, dopo dieci anni dalla sua parabola, come modello di “principe nuovo”, come esempio di chi osò ciò che ancora si sarebbe dovuto osare per Firenze e per l’Italia, fino a consegnarlo ai posteri come mito vero e proprio (e Guicciardini appunto volle invece differenziarsi da Machiavelli analizzando, come abbiamo visto, la politica dei Borgia in chiave esclusivamente tragica).

Già tanti e autorevoli studiosi hanno scritto su tutto ciò che non vale la pena diffondersi più del dovuto¹². Semmai vale la pena soffermarsi sulla strategia con cui nel *Principe* viene “incastonato” il capitolo del Valentino. Esso ha come una collocazione centrale tra i capitoli sul governo “positivo” ed equilibrato degli stati acquisiti (il V e il VI) e quelli sui governi anomali, deviati, violenti, cunei mortali nel tessuto italiano (dall’VIII all’XI), principati frutto di estreme scelleratezze o nati sul potere di civili e “privati” (come i Medici) o ecclesiastici (il Papato). La collocazione centrale, in questa serie, del VII capitolo non sta ad indicare solo una “medianità” tra estremi quanto un punto fragile e delicatissimo di equilibrio al confine di crinali sempre incerti, in cui la legalità statutale può essere facilmente

¹¹ Cfr. Carlo Dionisotti, *Machiavellerie... op. cit.*

¹² Il punto complessivo è in Ugo Dotti, *Machiavelli rivoluzionario, op. cit.*; e poi: Alberto Asor Rosa, *Machiavelli e l’Italia. Resoconto di una disfatta*, Torino, Einaudi, 2019; Michele Ciliberto, *Niccolò Machiavelli. Ragione e pazzia*, Roma-Bari, Laterza, 2019.

sovvertita da pattuizioni violente, sovversive o anomale fra determinati strati sociali e vari potentati aggressivi e frazionati, cui solo può porre rimedio la figura forte, audace, spregiudicata nell'uso della forza del "principe nuovo", di un Valentino ad esempio. Ovvero di chi con virtù, fortuna e "appoggio d'altri" (le giuste politiche di alleanza) si vada configurando fuori da ogni ricatto dei suoi sudditi più influenti (è la politica che su grande scala saprà esercitare in Francia circa un secolo dopo in modo esemplare Luigi XIV, il Re Sole). Che in chiusa del capitolo (ciò che ha destato infinite discussioni) Machiavelli non possa tacere delle finali sfortune ed errori (più le prime che i secondi) cui incorse il Valentino non inficia la pagina memorabile con cui, attraverso il suo ritratto insieme letterario e storiografico, indica le doti e la tempra di quale reggitore possa solamente ormai dare qualche credibilità di riscossa agli stati italiani nel loro fragile equilibrio¹³.

Questo "medaglione", così centrale nello snodo di capitoli che richiamavamo, enfatizza la necessità di interventi straordinari e nuovi rispetto alle corrosive anomalie fiorentine ed italiane. Né sarà casuale che tra i capitoli XII e XIV Machiavelli affronti poi il nodo cruciale delle milizie e dell'uso delle armi nella cui conduzione il ricordo del Borgia gli era rimasto indelebile. Ma il mito e il ritratto del Valentino/Principe nuovo si costruiscono altresì se si guarda al VII capitolo in controluce col VI. Il VI è il capitolo degli antichi magnanimi, della lezione delle cose appunto "antique", di Mosé, Ciro, Romolo, Teseo. E va ricordato, cosa mai notata dalla critica machiavelliana, il complesso apparato simbolico e storico che il Pinturicchio apprestò, su commissione diretta di Alessandro VI, appunto negli appartamenti borgiani al Vaticano (ciclo pittorico forse troppo offuscato dal ben più celebre ciclo di Raffaello): in tale serie pittorica assume rilevante centralità la figura di Mosè condottiero e "fondatore" (proprio il Petrarca del *De viris* gli aveva dedicato una biografia emblematica per quanto qui argomentiamo e decisiva anche per il Machiavelli interprete di Mosè) cui esplicitamente ambivano riconnettersi le ambizioni borgiane di "fondazione" della nuova storia dello Stato

¹³ Cfr. l'edizione citata alla nota 2.

Pontificio come Stato “biblico” e “imperiale”. La conclusione poi del VI capitolo sull’esempio minore ma emblematico di Gerone Siracusano, così simile al Valentino, consente a Machiavelli di aprire uno spartito che si dispiegherà nel VII capitolo compiutamente: alla lezione delle cose antiche, e secondo quanto già Petrarca aveva indicato nei *Rerum memorandarum libri* o Pontano nel *De sermone* (entrambi attenti a Valerio Massimo), segue la “esperienza delle cose moderne” e così da Gerone Siracusano si giunge allo Sforza e al Valentino, protagonisti come Gerone di una sola stagione forse ma non per questo meno significativi come esempi e in particolare il Valentino. Il “moderno” Valentino può allora essere proposto da Machiavelli come modello esemplare alla pari con quello dei grandi datori di leggi del passato a partire proprio dal Mosè così amato dai Borgia: la modernità ha sue istanze, suoi maestri, suoi modelli che le sono necessari e vitali quanto gli antichi.

Ed è davvero straordinario quanto Cesare Borgia che, d’intesa col crudele ma lucido suo padre Alessandro VI e con la sorella Lucrezia, aveva fino in fondo deciso di giocare la sua sorte di principe d’Italia a partire dall’incubatoio stesso del nuovo modello di cultura cortigiana (tra la Romagna e Urbino) divenga poi, attraverso il ritratto di Machiavelli, il simbolo stesso del principe educato alla nuova etica laica della virtù politica e del disciplinamento, del riscatto, dell’ideale dell’unificazione delle parti con un uso proprio e “italico” delle armi: altro tema, quest’ultimo, carissimo a Petrarca, la cui citazione in conclusione del *Principe* appare decisiva, pertinente e tutt’altro che retorica o di maniera. Essa è consustanziale infatti a tutto lo svolgimento dei capitoli centrali del *Principe* stesso e del ruolo che in essi vi svolge il Valentino. È la nuova declinazione, tutta machiavelliana, dell’antico magnanimo cui pensava il Petrarca sulla scorta di Dante¹⁴: nel momento in cui Machiavelli, col Valentino, segna però anche definitivamente la distanza da quel modello (o

¹⁴ Cfr. ancora Carlo Varotti, *Gloria e ambizione...*, op. cit.; e Fiorenzo Forti, *Magnanimitade*, Roma, Carocci, 2006; per Petrarca vedi l’inquadramento complessivo in Michele Feo (a cura di), *Petrarca nel tempo*, Firenze, Comitato nazionale per il centenario della nascita di F. Petrarca, 2003. Interessanti suggestioni in Paolo Cherchi, *Ministorie di microgeneri*, Ravenna, Longo, 2003.

quanto meno la necessità di ridefinirne i tratti) e mette in campo il radicale ripensamento del “magnanimo” moderno non può per altro verso che citare con enfasi consapevole Petrarca ovvero chi consapevolmente per primo aveva enunciato con tanta radicalità il tema della “renovatio” politica nella cultura europea ed italiana al tramonto del medioevo e al crinale della rinascita degli antichi valori classici. Anche in tal senso può così leggersi il tormentato tragitto tra i capitoli XVIII e XXVI del *Principe*.

Così “incastonato” tra questa molteplicità di suggestioni e in questa ponderata sagacia di dispositivi narrativi e scrittori del *Principe* la figura del Valentino si fa infine vero e proprio mito: il testimone diretto di quella parabola, Machiavelli, ha potuto trasformarla nella vicenda di un eroe moderno, paradigmatico per gli incerti, nuovi tempi. Il lettore di Livio, Sallustio, Valerio Massimo, Plutarco e Petrarca sapeva (e ogni politico dopo di lui lo saprà) che gli eroi antichi erano indispensabili ma necessari erano anche i miti moderni con il loro terribile, inquietante, scandaloso eroismo.

Bibliografia

Edizioni di riferimento

Machiavelli, Niccolò, *Le grandi opere politiche*, 2 voll., coordinata da Gian Mario Anselmi, Torino, Bollati Boringhieri, 1992/1993.

Bibliografia critica

Anselmi, Gian Mario, *Leggere Machiavelli*, Bologna, Pàtron, 2014.

Id., *L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento*, Roma, Carocci, 2008.

Id., *Le frontiere degli umanisti*, Bologna, Clueb, 1988.

Id., *La saggezza della letteratura*, Milano, Bruno Mondadori, 1998.

Id., *Ricerche sul Machiavelli storico*, Pisa, Pacini, 1979.

Anselmi, Gian Mario, Bertoni, Alberto, *Una geografia letteraria tra Emilia e Romagna*, Bologna, Clueb, 1997.

Caporali, Riccardo (a cura di), *Machiavelli e le Romagne*, Cesena, Il Ponte Vecchio, 1998.

- Canfora, Davide, De Nichilo, Mauro, Chiabò, Myriam (a cura di), *Principato ecclesiastico e riuso dei classici. Gli umanisti e Alessandro VI*, Roma, Roma nel Rinascimento, 2002.
- Cherchi, Paolo, *Ministorie di microgeneri*, Ravenna, Longo, 2003.
- Chines, Loredana, *Francesco Petrarca*, Bologna, Pàtron, 2016.
- De Benedictis, Angela, *Una guerra d'Italia. Una resistenza di popolo. Bologna 1506*, Bologna, il Mulino, 2004.
- Dionisotti, Carlo, *Machiavellerie*, Torino, Einaudi, 1980.
- Dotti, Ugo *Machiavelli rivoluzionario*, Roma, Carocci, 2003.
- Feo, Michele (a cura di), *Petrarca nel tempo*, Firenze, Comitato nazionale per il centenario della nascita di Francesco Petrarca, 2003.
- Forti, Fiorenzo, *Magnanimitate*, Roma, Carocci, 2006.
- Frova, Carla, Nico Ottaviani, Maria Grazia (a cura di), *Alessandro VI e lo Stato della Chiesa*, Roma, Roma nel Rinascimento, 2003.
- Marchand, Jean-Jacques, *Niccolò Machiavelli. I primi scritti politici (1499-1512)*, Padova, Antenore, 1975.
- Id., *Studi machiavelliani*, 2 voll., Firenze, Polistampa, 2018.
- Montevecchi, Alessandro, *Biografia e storia nel Rinascimento italiano*, Bologna, Gedit, 2004.
- Oliva, Ana Maria, «Cesare e Lucrezia Borgia negli archivi e nelle biblioteche italiane. Alcune riflessioni», in *Revista Borja*, no. 2, 2009, pp. 315-323.
- Pasquini, Emilio, Prodi, Paolo (a cura di), *Bologna nell'età di Carlo V e Guicciardini*, Bologna, il Mulino, 2002.
- Quondam, Amedeo, Introduzione a Floriana Calitti (a cura di), *L'Arte della conversazione nelle corti del Rinascimento*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 2003.
- Quondam, Amedeo, *La conversazione*, Roma, Donzelli, 2007.
- Sasso, Gennaro, *Machiavelli e gli antichi e altri saggi*, 4 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1987-1997.
- Varotti, Carlo, *Gloria e ambizione politica nel Rinascimento*, Milano, Bruno Mondadori, 1998.

La materia cavalleresca fra riuso, eccesso e trasgressione: da Roland a Orlando – un percorso parziale

Monica FEKETE

Università Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca

Abstract: The contribution provides a partial itinerary aimed at illustrating some significant stages of the transformations undergone by the most valiant paladin of Charlemagne's court, Orlando, or rather the transgressions from the archetypal figure and the medieval canon fixed in the *Chanson de Roland*. Two periods quite distant from each other, the Renaissance and the 20th century, have been chosen for the investigation of the innovative reinterpretations: the chivalric poems by Pulci (*Il Morgante*), Boiardo (*Orlando innamorato*) and Ariosto (*Orlando furioso*), and two novels, *Il cavaliere inesistente* by Calvino and *Donna di spade* by Giuseppe Pederiali.

Keywords: *Transgression, archetype, Orlando, Renaissance, 20th century.*

Poiché l'argomento è piuttosto ricco e complesso, ci limitiamo a presentare solo alcune considerazioni ed esemplificazioni relative alle vistose trasformazioni della figura archetipica del paladino Orlando, intercorse durante una secolare tradizione, partendo dal ciclo carolingio ovvero dalle canzoni di gesta, in particolare dal testo considerato il suo nucleo fondativo, la *Chanson de Roland*, che si trova alle origini dell'ideologia della cavalleria medievale e che narra le gesta di Orlando, paladino e nipote di Carlomagno, in lotta contro i Saraceni. Intendiamo

illustrare soltanto alcune rivisitazioni italiane della materia carolingia, le quali rappresentano esempi di vistosi mutamenti, quindi trasgressioni del codice cavalleresco sancito dal poema francese, nonché trasgressioni narrative, testuali e stilistiche, peraltro la frequenza stessa del riuso o della rivisitazione potrebbe essere un altro esempio di dismisura in certi periodi della letteratura italiana. Ci sarebbe quindi l'imbarazzo della scelta per parlare di infrazioni ed eccessi nell'ambito tematico cavalleresco. Di conseguenza, proponiamo un percorso, di certo parziale e selettivo per ragione di spazio, volto a sottolineare alcuni aspetti importanti, oltre che intriganti, della trasformazione subita dal più valente paladino della corte di Carlo Magno che può a pieno diritto essere considerato il «primo grande alienato della letteratura moderna»¹, e ci soffermiamo brevemente su due periodi assai distanti uno dall'altro, il Rinascimento e il Novecento, quindi sui poemi cavallereschi di Pulci (*Il Morgante*), Boiardo (*Orlando innamorato*) e Ariosto (*Orlando furioso*), e su due romanzi, *Il cavaliere inesistente* (1959) di Calvino e *Donna di spade* (1991) di Giuseppe Pederiali, ambedue di chiara ambientazione carolingia.

Rimaniumo quindi rigorosamente al ciclo del re e al suo poema più importante che, semplificando molto le cose, si costruisce sul senso del dovere, sull'eroismo, sulla lealtà verso il sovrano e la fede in Cristo. Quindi i cavalieri di Carlo Magno, in particolare Roland, diventano campioni di fede, coraggio, misura, giudizio, lealtà. Una tale struttura tematica bandisce dal ciclo carolingio, come ben si sa, la tematica amorosa, relegata eventualmente ai margini del racconto, infatti ciò si osserva facilmente dall'assenza quasi totale o dalla marginalizzazione delle figure femminili, le cui apparizioni sono al massimo fugaci, come ad esempio, la bella Aude/Alda, la promessa sposa di Roland/Orlando e sorella di Olivier/Oliviero, che muore di dolore al sentir la notizia della tragica fine del suo amato, o la regina saracena Bramimonde/Bramimonda, moglie di Marsile/Marsilio, disposta a convertirsi al cristianesimo.

¹ Stefano Jossa, «Pazzia e finzione. Appunti sul modello ariostesco nella letteratura», in *Anticomoderno*, no. 4, 1999, pp. 349-381: 377-378.

Orlando è l'eroe per eccellenza, il prototipo del paladino della Cristianità, casto, austero, coraggioso e devoto al suo dovere di buon cavaliere, un eroe che rimarrà anche successivamente, grazie alla sua grande fortuna medievale, al centro dell'ammirazione dei lettori o degli ascoltatori o fruitori delle piazze, garantendo una continuità per diversi secoli in Italia, dove praticamente gli si inventa una vera e propria biografia. Ad esempio, nei *Reali di Francia*, in cui Andrea da Barberino offre una sorta di preistoria agli eventi narrati nel ciclo carolingio illustrando la storia alquanto favolosa dell'origine della casa reale francese fino a Carlo Magno, Orlando acquisisce un profilo morale e una descrizione caratteriale mai incontrati prima: «Era alquanto di guardatura guercio, e aveva fiera guardatura, ma egli fu dotato di molta virtù, cortese, caritatevole, fortissimo del suo corpo onesto, e morì vergine, e fu uomo senza paura la quale cosa nessuno altro franzoso non ebbe»². Marco Villoresi aveva peraltro molto accortamente sottolineato che con Andrea da Barberino «il patrimonio genetico cavalleresco carolingio, oltre ad essere intimamente modificato, viene definitivamente "italianizzato"»³.

L'infrazione più vistosa del codice, la quale sarà la fonte di tante ulteriori trasformazioni, è il sancire della fusione avvenuta tra la materia carolingia e quella arturiana, materia di Francia e materia bretone, che affianca al tema delle armi e delle gesta cavalleresche l'amore, la *quête* o la ricerca/inchiesta, l'avventura, la magia. Tale fusione avviene già parzialmente all'interno della letteratura francese, vale a dire nelle *chansons de geste* più tarde, però si svilupperà ulteriormente nella letteratura cavalleresca italiana, quella franco-veneta e nelle forme popolari toscane (sia nei poemi che nei romanzi), per diventare il marchio del genere cavalleresco quattro- e cinquecentesco. È da sottolineare il fatto che se in Francia il ciclo bretone con il suo mondo fascinoso di magie e di amori era arrivato a una popolarità tale da soppiantare l'altro ciclo, molto austero, in

² Andrea Da Barberino, *Reali di Francia*, a cura di Giuseppe Vandelli e Giovanni Gambarin, Bari, Laterza, 1947, Libro VI, cap. LIII, p. 308, in <https://www.liberliber.it/online/autori/autori-a/andrea-da-barberino/i-reali-di-francia/>.

³ Marco Villoresi, *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*, Roma, Carocci, 2000, p. 72.

Italia la lettura delle storie che trattavano re Artù, i cavalieri della Tavola Rotonda o gli incantesimi del Mago Merlino apparteneva maggiormente alle corti nobiliari, mentre il popolo rimaneva fedele a Orlando, Gano e Rinaldo, ai duelli tra i cavalieri entrando a far parte di «quel deposito culturale estremamente conservatore che è il folklore»⁴.

Di certo, la confluenza delle due materie aveva concesso uno spazio di movimento piuttosto ampio alle imprese individuali, per cui la guerra santa si era trasformata in un «eccitante viaggio in Oriente» e il paladino, «il *miles Christi* della *chanson de geste* in eroe vagabondo. [...] E i vagabondaggi, naturalmente, agevolano le parentesi sentimentali, ispirano comportamenti che richiamano alla mente le *ambages* erotiche degli eroi arturiani»⁵.

La rielaborazione colta della materia carolingia alla fine del 400 e poi nel 500 porta quindi a dei mutamenti considerevoli concedendo all'immaginazione degli autori, ad esempio, la trasformazione radicale dell'austera ed esemplare figura di Orlando. Già la fantasia estrosa di Pulci, la quale pur fedele all'ossatura carolingia racchiude la storia di Orlando nel percorso che va da «'l più savio e famoso era» (I, 8)⁶ «all'anima ispirò del casto petto» (XXVII, 153)⁷, avvia il paladino verso una serie di avventure magico-fantastiche, dimentico di Carlo Magno, descritto peraltro come un vecchio rimbambito – un'immagine che si tramanderà nei secoli fino a trasformarsi in un *cliché*. Anche se Orlando non perderà la castità, essa diventa invece materia di scherzi maliziosi da parte dei compagni, però alla fine del poema si recupera perfino lo statuto di paladino martire nella battaglia di Roncisvalle.

Di certo, Pulci descrive un mondo alla rovescia, grottescamente deformato, in cui trasgressione ed eccesso si incontrano ad ogni passo, a partire dal titolo del poema da cui Orlando viene espulso perché sostituito con un gigante infedele, Morgante, perciò si avverte sin dall'inizio il

⁴ Italo Calvino, «Presentazione», in *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Milano, Oscar Mondadori, 2016, pp. 1-25: 5.

⁵ Marco Villoresi, *La letteratura cavalleresca*, op. cit., p. 71.

⁶ Luigi Pulci, *Morgante*, Introduzione e note di Giuliano Dego, Milano, Rizzoli, 2019, p. 71.

⁷ *Ibid.*, p. 1094.

ribaltamento ironico, che equivale a una serie di violazioni del codice osservabili a tutti i livelli lungo il poema.

Con Boiardo e Ariosto, Orlando riacquista la sua posizione centrale nel titolo del poema, ma il prezzo è assai caro, poiché si innamora follemente della bella Angelica, regina del Catai, quindi la insegue, incurante della guerra dell'imperatore, insieme con il cugino Rinaldo con cui finisce anche per duellarsi. L'eros entra prepotentemente sulla scena cavalleresca con Boiardo, diventando il sentimento che muove i cavalieri e le dame, e trasforma Orlando in un cavaliere errante.

Boiardo annuncia al pubblico sin dall'inizio la materia che intende cantare, cioè le gesta compiute dal valoroso paladino, mosso però dall'amore:

E vedereti i gesti smisurati,
L'alta fatica e le mirabil prove
Che fece il franco Orlando per amore (I, 1)
[...]
Odir cantar de Orlado innamorato (I, 2)
[...]
Poi che contra ad Amor pur fu perdente
Colui che vinse tutte l'altre cose: (I, I, 3)⁸

Per amore di Angelica Orlando si dimenticherà degli impegni militari e dei doveri morali e religiosi:

Ed io qua son condotto per amore
E per piacere a quella damisella.
Molte fiata son stato per onore
E per la fede mia sopra alla sella;
Or sol per acquistar la bella dama
Faccio battaglia, e d'altro non ho brama. (I, XVIII, 48)⁹

Se nel poema pulciano, la bella Alda ricompare varie volte come ormai sposa di Orlando (cantari I, II, X, XI, XXVII), in quello del conte di Scandiano ha un'unica occorrenza (I, I, 22), mentre Ariosto la ignora

⁸ Matteo Maria Boiardo, *Orlando innamorato*, a cura di Aldo Scaglione, Torino, UTET, 1974, p. 2.

⁹ *Ibid.*, p. 423.

completamente. Lei appare anche nelle storie dei *Paladini di Francia*, sempre sposata con il paladino, ma il loro matrimonio non è consumato, poiché Orlando giura che prima deve posarle sulla testa la corona di Spagna. È da notare quanto la figura di Alda venga marginalizzata o addirittura esclusa nei due grandi poemi ferraresi, proprio nel momento in cui alle figure femminili, grazie alla fusione dei due cicli medievali francesi, venivano concessi uno spazio e un ruolo molto più ampio, nonché un considerevole accrescimento del loro numero.

Ariosto nel *Furioso*, definito dal poeta stesso una *gionta* del poema boiardo rimasto incompiuto, continua ad allontanare sempre più il campione del dovere e della fede dalle virtù, dalla vita razionale, organizzata e prestabilita dalla tradizione medievale. L'introduzione dell'amore ribalta totalmente il canone e, come ha ben notato Villoresi, «crea vaste crepe nell'armatura ideologica del personaggio, altera la sua psicologia e riforma in chiave arturiana la sua cultura»¹⁰.

Il solito *topos* dell'eccezionalità della materia narrata non è forse mai stata così vera che in questo caso:

Dirò d'Orlando in un medesimo tratto
Cosa non detta in prosa mai, né in rima:
Che per amor venne in furore e matto,
D'uom che sì saggio era stimato prima; (I, 2)¹¹

Infatti Orlando esattamente alla metà del libro (C. XXIII) esce letteralmente di sé, scoprendo i segni indelebili dell'amore tra Angelica e Medoro, ed erra per il bosco fino all'esplosione della follia, che lo costringe ad abbandonare la preziosa armatura, simbolo del dovere e della fedeltà, e a spogliarsi della propria umanità: «come stolto, / avea di fera, più che d'uomo, il volto» (XXXIX, 45)¹².

¹⁰ Marco, Villoresi, *Le varianti di Orlando: un personaggio e le sue trasformazioni*, in Giovanni Battista Palumbo, Antonia Tissoni Benvenuti, Marco Villoresi, «Tre volte suona l'olifante». *La tradizione rolandiana in Italia fra Medioevo e Rinascimento*, Milano, Unicopli, 2007, pp. 79-93: 86.

¹¹ Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1976, p. 1.

¹² *Ibid.*, p. 1015.

Negli ultimi canti del poema, rinsavito e recuperati i simboli del suo valore cavalleresco – spada, corno, cavallo, torna a essere l'Orlando archetipico, il personaggio nobile e austero della *Chanson de Roland*:

Poi che fu all'esser primo ritornato
Orlando più che mai saggio e virile,
d'amor si trovò insieme liberato; (XXXIX, 61)¹³

Ora vediamo se e in quale forma sopravvive Orlando nella giungla della letteratura contemporanea. Se a distanza di quattro secoli in un ambito letterario in cui il poema cavalleresco come genere non esiste più, l'estro e l'interesse degli autori per una materia collaudata ma lontana possono ancora essere stuzzicati? La risposta è decisamente positiva e può forse finanche sorprendere o destare un certo stupore che la riscrittura della materia cavalleresca avvenga addirittura in varie ondate in epoca contemporanea. Abbiamo scelto due testi appartenenti appunto a due ondate diverse, il primo, *Il cavaliere inesistente*, che è quello che sicuramente inaugura il grande *revival* cavalleresco degli anni Sessanta, mentre *Donna di spade* si inserisce nella *nouvelle vague* degli anni Novanta.

Nei due esempi novecenteschi scelti, si conserva la mescolanza dei due cicli, e si mette in evidenza un forte influsso ariostesco. Ambedue i romanzi abbinano con disinvoltura e sfruttano, com'era avvenuto nel caso del grande poeta ferrarese, «la tecnica narrativa dell'*entrelacement* ([...] ovvero il moltiplicarsi dei filoni narrativi in rapporto con l'intrecciarsi degli incontri/scontri fra i diversi personaggi, [...] e gli effetti di *suspence* [...])» con «il tema fondante della *quête* (prova, avventura, [...] ricerca di un oggetto perduto di desiderio [...])»¹⁴.

Con il terzo romanzo della trilogia degli antenati di Calvino, *Il cavaliere inesistente*, siamo di nuovo sotto le mura di Parigi nell'accampamento militare visitato da Carlo Magno, questo *incipit* dovrebbe in un certo senso anticipare le etichette di valore, coraggio, senso etico e morale. Ma Calvino assumerà sin dall'inizio un'ironia dissacrante

¹³ *Ibid.*, p. 1019.

¹⁴ Sergio Zatti, *Il Furioso fra epos e romanzo*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 1990, p. 13.

nei confronti dei valorosi paladini, non più in movimento continuo alla ricerca di qualcosa (amore, onore o fama), ma immersi in una vita quotidiana¹⁵, completamente ignorata sia dalla tradizione medievale che rinascimentale. I grandi eroi dei cantari sono ormai dei veterani e «non c'era verso di muoverli da qui a là»¹⁶. Quindi Orlando, Astolfo, Rinaldo, le cui avventure hanno per secoli rappresentato una fonte per le innumerevoli riscritture, generatrici di sempre nuove vicende, sembrano ormai solo voler oziare o vantarsi delle antiche prodezze... Abbiamo a che fare di nuovo con un ribaltamento notevole, Orlando perde lo statuto di protagonista, diventa una comparsa tra gli altri paladini compagni, una flebile voce di un coro abbastanza stonato. All'immagine del perfetto cavaliere cristiano, dell'eletto, della spada di Dio, assieme a quella del cavaliere errante ossesso dall'essenza fuggente di Angelica si sostituisce un'immagine ingloriosa, tradotta in una quotidianità triviale, in cui si vive tra bevande, banchetti, nostalgie passate, pigrizia, dormitine, igiene mancante, trascuratezza e una burocrazia assurda (esiste una Sovrintendenza ai Duelli, alle Vendette e alle Macchie dell'Onore, un'altra dedicata alle Inumazioni e ai Pietosi Doveri di provvedere alla sepoltura dei morti) che sfocia in una vera e propria parodia, nel cui contraltare Calvino colloca Agilulfo, privo di corporeità, perciò immune ai bisogni o piaceri del corpo, ma «possessore della più bella e candida armatura di tutto il campo»¹⁷, maniaco dell'ordine, del rigore, della disciplina, in fondo come una sorta di riflesso dell'archetipo Orlando. La *quête* spetta a questo cavaliere rigoroso, integro e inappuntabile e ai giovanissimi, mentre Orlando ne viene completamente escluso.

Calvino ha invece intrecciato nella figura di Agilulfo la perfezione di Orlando, campione del dovere e della moralità, prima che l'immaginazione poetica italiana lo facesse innamorare e perdere il senno e gettare l'armatura. Mentre la grande assente è Angelica, quella che era in una fuga

¹⁵ Cristina Villa, «Alla ricerca del midollo del leone e l'Ariosto geometrico di Calvino», in *Romance Studies*, 22, no. 2, July 2004, pp. 115-126: 119.

¹⁶ Italo Calvino, *Il cavaliere inesistente*, Presentazione dell'autore, con uno scritto di Paolo Milano, Milano, Mondadori, 2016, p. 72.

¹⁷ *Ibid.*, p. 10.

continua, quella che è stata il motivo e il motore delle varie inchieste, dei numerosi intrecci, l'oggetto per eccellenza del desiderio inappagabile che muove su percorsi erratici i cavalieri.

L'ultimo esempio che proponiamo è alquanto curioso, poiché Giuseppe Pederali scrive nel 1991 un romanzo che si presenta con la stessa disinvoltura di una volta di Ariosto, una *gionta*, questa volta allo stesso *Furioso*, una continuazione dopo 500 anni delle avventure più che delle prodezze di Orlando. È infatti il lettore viene subito catapultato in un altro episodio cantato dal ciclo del re della letteratura francese, l'epopea contro i longobardi, quindi l'ossatura carolingia, che però sarà presto deragliata, è raffigurata dall'assedio di Pavia contro il re longobardo Desiderio, avvenuta nel 774. L'autore crea un impasto composito, i cui ingredienti amalgamati fanno trasparire la *Chanson de Roland* (se non altro per gli eventi storici, e una chiusura sorprendente con l'episodio di Roncisvalle e Orlando che suona l'olifante), l'opera di Boiardo, brani recitati dai cantastorie con frammenti della letteratura cavalleresca medievale (come l'*Orlandino franco-veneto*), l'opera dei pupi, ma in particolare il capolavoro ariostesco, di cui riprende i personaggi e le loro avventure, tredici anni dopo, di certo sviluppandone delle nuove. Difatti, i due autori della corte ferrarese, come atto di supremo omaggio, diventano personaggi: si tratta dei due amanuensi Boiardo da Scandiano e Ariosto da Ferrara, che hanno gli stessi nomi dei due autori.

Con la stessa tecnica dell'*entrelacement* e un atteggiamento mitemente ironico, Pederali propone un Orlando ormai sulla quarantina, reduce ancora della grande offesa di un'Angelica che sposa il fante Medoro, quindi riporta ancora i segni o i resti della sua 'furia', ridestata dall'incontro con il figlio di Angelica, nei cui occhi riconosce la donna amata e rilancia il suo inseguimento ossessivo con la stessa energia e ostinazione di prima, assecondato da altri due valenti paladini, Rinaldo e Astolfo.

Il passar del tempo si nota, ma non drasticamente, sul volto e sul fisico di Orlando osservati minuziosamente dalla bella fanciulla Buarina che ne rimane sedotta e affascinata:

il viso [...] bello anche se segnato da cicatrici e macchiato dal sole. Orlando doveva avere quasi quarant'anni, ed era ancora forte di muscoli e di fruzza. La cotta di maglia metallica che si intravedeva dalla scollatura della tunica lo costringeva a tenere il busto e la testa eretti, e questo accentuava la nobiltà del suo aspetto. Anche seduto sovrastava gli uomini del Gerundo che ne erano intimoriti. Il biondo dei capelli, lungo fino alle spalle, non nascondeva fili bianchi e il volto era ben rasato [...] Più ancora degli occhi azzurri e penetranti e del sorriso che spesso le dedicava [...] erano le mani dello straniero [...] Grandi, bianche, forti¹⁸.

La descrizione che insiste sulla forza, sulla prestanza, sul vigore sul carisma del paladino si spezza come quasi fosse opera di magia e si trasforma in violenza, rabbia e folle sguardo nel pronunciare il nome della donna che aveva tenacemente inseguito in ben due poemi, vale a dire Angelica.

La stessa Angelica conserva la sua sfolgorante bellezza, la sua essenza di *femme fatale* che d'altronde viene colta anche in altre riscritture contemporanee¹⁹, da cui gli uomini continuano a rimanere sfolgorati, la quale si trasforma dalla fanciulla che fuggiva da un poema all'altro nella donna che continua a fuggire durante l'intero romanzo inseguito da un Orlando spinto dall'orgoglio della vendetta, ma al contempo percorso di sentimenti di pietà, incapace di uccidere la donna. Un Orlando che condivide pienamente con il suo predecessore cinquecentesco la leggerezza con cui abbandona il campo di Carlomagno, per lanciarsi sulle orme della regina del Catai che vive in condizioni modeste su un lago paludoso, nel mare Gerundo, accanto al marito Medoro, che fa il pescatore e su di cui i tredici anni hanno lasciato i segni, capelli bianchi, fisico appesantito, occhi spenti, e proprio perciò la donna, a un certo momento della loro fuga lo abbandona zoppicante, ormai un peso, umiliato, lasciandolo indietro a morire, e infatti sarà ucciso con pietà e odio da Orlando, esaudendo così il suo desiderio di una morte eroica.

¹⁸ Giuseppe Pederiali, *Donna di spade*, Milano, Rizzoli, 1991 p. 19.

¹⁹ Ad esempio, Andrea Camilleri, *Il sorriso di Angelica; La pensione Eva*; Fabio Stassi, *Angelica e le comete*.

Il finale ci riporta in maniera sorprendente alla *Chanson de Roland* e alla morte eroica del più bravo paladino, trovatosi insieme a Oliviero e Turpino nella retroguardia assaltata dai baschi nel passo di Roncisvalle. Orlando suona di nuovo il corno finché le vene delle tempie scoppiano e cade dal cavallo. E proprio nel punto che sembra ricondurre il cavaliere all'originale, il narratore italiano inserisce un'infrazione non indifferente: accanto all'Orlando in fin di vita c'è Angelica, una Angelica che si ferma, ancorché per un istante, e bacia il volto amato. Di conseguenza, pare che la fusione della materia carolingia con quella bretone non sia solo riconfermata nel romanzo contemporaneo, ma la inserisce pure nell'episodio più altamente eroico che chiude tragicamente la canzone di gesta francese.

Bibliografia

Testi di riferimento

- Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1976.
- Boiardo, Matteo Maria, *Orlando innamorato*, a cura di Aldo Scaglione, Torino, UTET, 1974.
- Calvino, Italo, *Il cavaliere inesistente*, Presentazione dell'autore, con uno scritto di Paolo Milano, Milano, Mondadori, 2016.
- Da Barberino, Andrea, *Reali di Francia*, a cura di Giuseppe Vandelli e Giovanni Gambarin, Bari, Laterza, 1947, su <https://www.liberliber.it/online/autori/autori-a/andrea-da-barberino/i-reali-di-francia/>.
- La Chanson de Roland*, texte établi par Joseph Bédier, Paris, L'Édition d'art H. Piazza, 1937.
- Pederali, Giuseppe, *Donna di spade*, Milano, Rizzoli, 1991.
- Pulci, Luigi, *Morgante*, Introduzione e note di Giuliano Dego, Milano, Rizzoli, 2019.

Bibliografia critica

- Calvino, Italo, «Presentazione», in *Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino*, Milano, Oscar Mondadori, 2016, pp. 1-25.
- Jossa, Stefano, «Pazzia e finzione. Appunti sul modello ariostesco nella letteratura», in *Anticomoderno*, no. 4, 1999, pp. 349-381.

Villa, Cristina, «Alla ricerca del midollo del leone e l'Ariosto geometrico di Calvino», in *Romance Studies*, 22, no. 2, July 2004, pp. 115-126.

Villoresi, Marco, *Le varianti di Orlando: un personaggio e le sue trasformazioni*, in Giovanni Battista Palumbo, Antonia Tissoni Benvenuti, Marco Villoresi, «Tre volte suona l'olifante». *La tradizione rolandiana in Italia fra Medioevo e Rinascimento*, Milano, Unicopli, 2007, pp. 79-93.

Villoresi, Marco, *La letteratura cavalleresca. Dai cicli medievali all'Ariosto*, Roma, Carocci, 2000.

Zatti, Sergio, *Il Furioso fra epos e romanzo*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 1990.

Il paradosso zoomorfo nei *Sermoni funebri* di Ortensio Lando

Éva VÍGH

Università di Szeged

Abstract: In a century dominated by Petrarchan lyricism, ethical treatises, epics and linguistic debates, Ortensio Lando's literary activity is marked by an approach that ironically combines the fundamental questions of thought under the banner of paradox. The rhetorical figure of paradox, which also becomes a literary genre, is in itself an excess. In fact, it is an argument that exaggerates and contradicts common experience not only in Lando's *Paradossi* (1543), but also in his *Sermoni funebri de vari authori in morte di diversi animali* (1548). The latter work, moreover of European circulation, in eleven orations declaims the conflicts between the animal kingdom and mankind, transgressively demystifying the high genre of the funeral sermon. The article aims to present through the sermon dedicated to the louse how between excess and intolerance of the rules profound truths of human thought are proffered, with the use of irregular rhetorical and linguistic forms and the non-conformist elaboration of traditional themes.

Keywords: *Ortensio Lando, paradox, zoomorphism.*

Per il tema del convegno dedicato all'*Eccesso e abuso nelle lingue e letterature romanze*, ho scelto un periodo storico, il '500, che, com'è noto, era dominato dalla codificazione letteraria, da autori umanisti e da temi miranti al classicismo. Eppure, com'è altrettanto noto, l'eccesso e l'abuso dal punto di vista tematico, stilistico e linguistico, spesso dichiaratamente

contro i canoni letterario-linguistici ed ideologici, erano alquanto frequenti, considerando l'attività di autori eterodossi, parodisti, "sperimentalisti", "irregolari" ecc. L'autore che ora sta al centro del mio interesse è Ortensio Lando, la cui attività letteraria, in un secolo avvinto dalla lirica petrarchesca, dalla trattatistica etica, dall'epica e dai dibattiti linguistici, è contrassegnata da un'impostazione che coniuga ironicamente le questioni fondamentali del pensiero umanistico nel segno del paradosso. La figura retorica del paradosso, che diventa anche un genere letterario, già di per sé è un eccesso, dato che è un ragionamento che esagera e contraddice l'esperienza comune. Questa figura del pensiero, in forma di un'affermazione (una tesi o un racconto) è contraria al senso comune o alla credibilità, fatto per cui genera perplessità, sorpresa o spaesamento logico. Ma allo stesso tempo, sentendo o leggendo una comunicazione paradossale, riusciamo a individuare un nuovo modo esegetico, un nuovo metodo dell'interpretazione della realtà. Possiamo trovarci di fronte a delle improbabilità che, attraverso un gioco intellettuale, risultano verità. Basti pensare ai tanti sinonimi del termine paradosso per capirne l'essenza: stramberia, assurdità, stranezza, bizzarria, stravaganza, esagerazione, singolarità, eccentricità, estrosità, controsenso, nonsenso, incongruenza, contraddittorietà ecc.

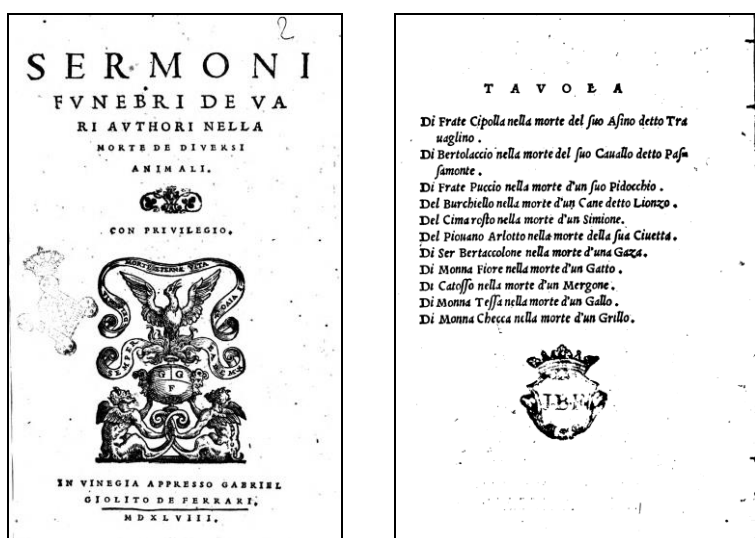
Ortensio Lando, alla luce degli studi e della critica letteraria recenti, occupa ormai un posto di primo piano fra gli autori del '500, denominati poligrafi (o addirittura "irregolari" secondo una critica letteraria novecentesca), autori che sono ben lontani, dal punto di vista tematico e stilistico-linguistico, dai canoni classicistici della letteratura e/o sperimentano nuovi temi e forme inconsuete con la trasgressione della norma classicistica. Se non è molto facile orientarsi nella polimorfa produzione del Lando, lo è altrettanto impegnativo all'interno della sua biografia contrassegnata da continui spostamenti, viaggi, in Italia e all'estero (in Francia soprattutto) e vissuta in compagnia di amicizie e mecenati differenti, e da interessi eterogenei. Il periodo della sua vita che ora ci interessa di più è quello particolarmente ricco di attività editoriale tra il 1546 e il 1548, quando Lando si stabilisce a Venezia. Anche dopo il 1548

fino al 1553, quando se ne perdono le tracce, rimane attivo a Venezia, pubblicando una serie di opere con temi ben diversi. Nella città lagunare egli intrattiene rapporti anche con simpatizzanti dei moti ereticali.

Lando nel 1548 pubblica quattro opere importanti, tra cui i *Sermoni funebri de vari auctori nella morte di diversi animali*, opera che ora prendiamo in esame. Sebbene gli studi dedicati a Lando per fortuna siano ormai numerosi¹, fra queste ricerche troviamo pochi riferimenti ai suoi *Sermoni*, stampati a Venezia per Gabriele Giolito. Se il paradosso è un ragionamento che esagera e contraddice l'esperienza comune, ciò non soltanto nei *Paradossi* (1543), ma anche nei *Sermoni funebri* risulta essere l'arma vincente di Lando. Il titolo stesso dell'opera desta una certa perplessità per il fatto che l'anomala giustapposizione di due concetti incongruenti – il sermone funebre e i diversi animali – produce un effetto sorprendente. Infatti, in letteratura i sermoni sono esposti in modo solenne, spesso con un carattere moralistico e didascalico. E il fatto che essi nell'opera di Lando siano pronunciati in occasioni funebri, in seguito alla morte di diversi animali, genera situazioni inaspettate, cioè appunto paradossali. L'orazione funebre, un genere alto, serio e nobile, è consacrata a personalità eminenti della vita politica o culturale. La formalizzazione del genere richiedeva

¹ Per motivi di spazio, in questa sede è impossibile fare riferimento a questi studi importanti, ma è comunque necessario citarne i seguenti: Silvana Seidel Menchi, «Sulla fortuna di Erasmo in Italia. Ortensio Lando e altri eterodossi della prima metà del Cinquecento», in *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte*, XXIV, 1974, pp. 537-634; Ead., «Chi fu Ortensio Lando?», in *Rivista Storica Italiana*, no. 106, 1994, pp. 501-564; Antonio Corsaro, *Introduzione a Ortensio Lando, Paradossi, cioè sentenze fuori del comun parere*, a cura di Antonio Corsaro, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000, pp. 1-25; Letizia Chiara Vaccari, «Un episodio della carriera veneziana di Lando: i "Sermoni funebri"», in *Studi veneziani*, n.s. XLVI, 2003, pp. 69-97; Maria Cristina Figorilli, «Utopia e paradosso in Anton Francesco Doni e Ortensio Lando», in *Italies* [Online], 25 | 2021, consultato il 02 ottobre 2022: <http://journals.openedition.org/italies/8969>; Paolo Procaccioli, *Cinquecento capriccioso e irregolare. Dei lettori di Luciano e di Erasmo; di Aretino e Doni; di altri peregrini ingegni*, in Paolo Procaccioli e Angelo Romano (a cura di), *Cinquecento capriccioso e irregolare. Eresie letterarie nell'Italia del classicismo*, Manziana, Vecchiarelli, 1999, pp. 5-31; Lina Bolzoni, *Il gioco paradossale dell'utopia fra antico e moderno, fra parole e immagini*, in Piero Boitani e Emilia Di Rocco (a cura di), *Dall'antico al moderno. Immagini del classico nelle letterature europee*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2015, pp. 121-127; Elisa Tinelli, «Per le fonti umanistiche dei *Paradossi* di Ortensio Lando», in *Archivum mentis. Studi di filologia e letteratura umanistica*, VI, 2017, pp. 155-181.

all'oratore/panegirista di attenersi a certe regole: non poteva mancare la celebrazione delle qualità e delle gesta illustri del defunto con l'immane riferimento alle sue nobili origini. Lo stile, a sua volta, doveva adeguarsi al contenuto solenne e adattarsi ai criteri dell'eloquenza classica. Ortensio Lando con i *Sermoni funebri* invece ha dato una lezione su come riscrivere in modo comico-satirico un genere alto e codificato conservandone la nobiltà dello stile: l'autore introduce un soggetto basso, sostituendo gli umani con gli animali, e per di più con animali indegni di celebrazione letteraria.



Figg. 1-2. Frontespizio e Indice dei *Sermoni funebri* (1548) di Ortensio Lando

I *Sermoni funebri* (figg. 1-2) infatti raccolgono undici orazioni da autori fittizi che celebrano altrettanti animali che non fanno parte della fauna nobile (tranne il cavallo): l'asino, il pidocchio, la scimmia, il grillo, lo smergo, un cane detto Lionzo, un cavallo detto Passamonte, una civetta, un gatto, un gallo e la gazza. Le declamazioni degli autori, fittizi come dicevamo, provengono dalla tradizione letteraria o sono inventati da Lando: Burchiello, Piovano Arlotto, frate Cipolla, frate Puccio non necessitano di ulteriori precisazioni, e anche i personaggi inventati adempiono perfettamente al loro dovere retorico. E appunto le obbligatorie forme retoriche rendono omogenee le orazioni funebri declamate da diversi

personaggi: il compianto, il sentimento del dolore per la perdita, cioè la *deploratio*, apre con parole di rincrescimento, venendo poi seguita dall'*excusatio* con cui l'oratore, sentendosi inadeguato al compito, chiede l'aiuto divino, poi finisce con la *consolatio* nella volontà divina. Ortensio Lando, concedendosi un abile gioco paradossale, si serve di mezzi retorici e, come vedremo, anche stilistici, che ne dimostrano la profonda cultura umanistica. Ed è appunto la propria base culturale che l'autore rifiuta (paradossalmente) e rende ridicola a più riprese, in modo dichiarato anche nei *Paradossi*². Ad ogni modo Lando anche nelle pagine dei *Sermoni funebri* esibisce tutti i mezzi possibili della sua educazione classica pur condannandola, in modo ironico e appunto paradossale.

Per dimostrare quanto è vasto il campo di applicazione degli elementi in poesia, vale la pena di citare alcuni passi del terzo sermone (*Di frate Puccio nella morte di un pidocchio*) in cui predomina un certo spirito antipetrarchista espresso con un gioco paradossale. In questo sermone, che sta al centro di questo intervento e merita una particolare attenzione anche per altri punti di vista, frate Puccio (del resto protagonista della IV novella della III giornata del *Decameron*) si lamenta per la perdita del suo amatissimo pidocchio. Prima di incentrarci sull'aspra critica anticlericale nel segno della parodia e dell'eccesso, vediamo ora lo stile e soprattutto la scelta delle espressioni poetiche con cui frate Puccio racconta sin dal primo incontro la storia con il pidocchio:

Essendo ito al vespro la vigilia di san Gerbone, come s'incominciò il Magnificat, ritto mi levai; et ecco in sul braccio manco veggio *caminar* questa creaturina *con un passo lento e grave* che pareva a vederlo l'Abbate di Clugnì. Levaimelo incontanente dal braccio, Iddio ringratiando di sí caro dono et per certo tenendo che dal *Ciel empireo disceso fusse* [...] nel seno adunque subitamente mel puosi, perché di freddo non si assiderasse³.

² Nei *Paradossi* Boccaccio è modesto e noioso, Aristotele è ignorante e malvagio, e anche Cicerone è ignorante in tutte le discipline.

³ Ortensio Lando, *Sermoni funebri de vari authori nella morte di diversi animali*, Venezia, Giolito de' Ferrari, 1548, p. 12v.

Le reminiscenze petrarchesche non finiscono qui, dato che Lando le inserisce anche quando si serve della mitologia classica per creare un nobile rapporto fra il pidocchio ed Endimione, e soprattutto per confermare le origini celesti di questa nobile creatura. Con la descrizione delle illustri origini dell'animaletto, Lando esaudisce il compito retorico e lo fa ricorrendo a Petrarca, mentre i *topoi* della poesia d'amore si riverseranno sul pidocchio:

credei ancho alcuna fiata che caduto fusse dal capo al bel Endimione, mentre la Luna sfacendata & tutta d'amore ardendo, *i capei biondi, come fila d'oro, vezzosamente li pettina*; ma sia pur come si voglia, di celeste origine & non punto terrestre, come io lo vidi, così subitamente il giudicai. [...] gli occhi miei non si vedevano mai stanchi di *mirare tanta bellezza congiunta con pari leggiadria*⁴.

Per accentuare la parodia delle nobili origini e della bellezza del pidocchio, i riferimenti petrarcheschi continuano ad essere ancora eccessivamente accumulati. A Frate Puccio pareva «sempre che nella sua fronte rilucesser le tre gratie»⁵ e «che nella sua bellissima bocca nascessero rose, viuole, garoffani e spiconardo»⁶. E «la gentilissima boccuccia ornata de dentini fatti di fine avorio»⁷ viene evocata, come abbiamo potuto vedere, in compagnia di altri *topoi* del petrarchismo, fra cui ricordiamo ancora una volta il «passo lento e grave»⁸ del pidocchio. Le espressioni della lirica petrarchesca, collegate al mito greco, con le descrizioni iperboliche (che già di per sé sono eccessi) conferiscono al sermone un'ambientazione dignitosa. Frate Puccio non risparmia i dettagli (ovviamente eccessivi), raccontando come il vile animaletto, tenuto in un «casettino» riservato per sostanze odorosissime, fu «amorosamente nutrito e allevato [per] poco men di due anni, col latte di gallina, col grasso di zanzara, & col sangue di musciolini». Cresciuto il pidocchio, poteva girare per la cella «con dui sonagliuzzi à piedi [...] temendo sempre che qualche spensierato bricone disavedutamente no

⁴ *Ibid.* Il corsivo è mio.

⁵ *Ibid.*, p. 12r.

⁶ *Ibid.*, p. 13r.

⁷ *Ibid.*, p. 13v.

⁸ *Ibid.*, p. 12v.

mel calpestrasse»⁹. Frate Puccio e il pidocchio sono diventati amici inseparabili tanto che il frate con un'effusione inaspettata si confessa: «questo era Padri miei Reverendi il più caro amico che io m'havessi mai, dal quale non era abbandonato ne di giorno, ne di notte, ne à buona, ne à rea Fortuna. Suto sarebbe più agevol cosa a separar il concavo dal convesso, che noi dua, sí di perfetto amore uniti eravamo»¹⁰.

E a questo punto, utilizzando gli stilemi celebrativi della retorica encomiastica, Lando riporta dalla tradizione greco-latina (e dal *Decameron* boccacciano) una serie di esempi (sette per esser precisi) per le grandi amicizie con cui, da una parte, l'autore ridicolizza tutta la situazione, visto che il suo protagonista non è un eroe mitologico, ma un pidocchio, un insetto ripugnante. Dall'altra parte, non dobbiamo dimenticare il fatto che la relazione, o meglio la "straordinaria" amicizia fra il frate e il suo pidocchio viene accentuata da esempi storico-mitologici, fra cui tre si riferiscono a un rapporto omosessuale¹¹. Oltre all'allusione ad un rapporto erotico, dobbiamo tener presente anche il fatto che Puccio è un frate francescano, quindi l'autore insinua che il rapporto sodomitico non fosse del tutto insolito in ambienti religiosi. A parte la comicità nascosta, il lettore, che sa leggere tra le righe, può intravedere le ambiguità dell'elogio funebre. L'autore scende in dettagli elogiando la consueta partecipazione del pidocchio alle attività quotidiane di Puccio: l'animale infatti «quando sonava il mattutino, egli pian piano mi si accostava a gli orecchi» per svegliare il frate sonnacchioso eccitandolo «alle più sante cose»¹². Il pidocchio seguiva Puccio dappertutto: in coro, nello studio, alle messe, faceva «mille grati servigi [...] certamente egli era il mio unico conforto, [...] mentre con [...] lui domesticamente vissi»¹³. Non può meravigliarsi il lettore se «non vi era Frate alcuno o sia tra gli ociosi possidenti, o tra vagabondi

⁹ *Ibid.*, p. 12r.

¹⁰ *Ibid.*, p. 12v.

¹¹ Su sette coppie presentate ben tre (Achille e Patroclo, Teseo e Pirito ed Eurialo e Niso) sono esempi di amore omosessuale.

¹² Ortensio Lando, *Sermoni funebri, op. cit.*, p. 12r.

¹³ *Ibid.*, p. 13r.

mendicanti, che per godere di lui, non me n'havesse dato un centinaio senza toglierli in prestanza da veruno...»¹⁴.

Lando ricorre di nuovo a una serie di autorità della cultura classica (Platone, Ennio, Silla e tanti altri), rinunciando invece questa volta agli elogi dei classici, e afferma che i loro pidocchi li mangiavano senza recargli quei servizi invero singolari di cui frate Puccio poteva godersene... E questi dettagli corrispondono perfettamente ai lavori di una buona domestica, di una Perpetua cinquecentesca: «Facevami mille grati servigi, smoccolavami la lucerna, rifaceva il letticiuolo, scotteva la polvere da libri, scopettavami il capuccio, spazzava la cella, e sì diligentemente, che non si sarebbe trovato un fuscellino, ovvero uno spilletto»¹⁵. Il rapporto affettivo fra il frate e il pidocchio accentua anche in questo contesto la familiarità e l'intima appartenenza. In tal modo i frati minori sono i bersagli della parodia. Frate Puccio stesso appartiene agli ordini minori, ma ridicolizza l'ambiente dei religiosi anche quando afferma che «era il mio Pidocchio la reputazione del monistero, l'esempio della vera pacientia e la norma dell'umiltà, che a frati minori si conviene»¹⁶.

L'attribuzione di qualità al pidocchio come la pazienza e l'umiltà, le virtù principali dei frati, è rafforzata anche dalle esteriorità, dato che non soltanto l'anima, ma anche il colorito dell'animaletto del frate Puccio assomiglia all'abito francescano: «non era egli di color livido si come sono i pidocchi di Puglia: non haveva il filo della schiena nero, come hanno i Pidocchi fiamenghi: non era del tutto bianco, come esser sogliono i pidocchi levantini: ma era d'un schietto ovvero bigio, qual portarno già i primi fondatori dell'ordine minore»¹⁷. La vena satirica di Lando, consapevole dei cambiamenti cromatici del saio francescano nel corso dei secoli¹⁸, naturalmente va oltre, accentuando per i lettori di questo sermone l'effetto

¹⁴ *Ibid.*, p. 13v.

¹⁵ *Ibid.*, p. 13r.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 13v.

¹⁸ Nella Regola, San Francesco non prescrive alcun colore per l'abito dei seguaci penitenti a patto che esso sia umile. Nelle costituzioni di Narbona (1260) San Bonaventura, che era il Ministro generale, prescrive che i frati non vestano né nero né bianco.

cromatico che dimostra la somiglianza fra i frati e il pidocchio. Egli, infatti, ritiene che il colore ideale del pidocchio (del frate Puccio) corrisponda a quello della tunica dei fondatori dell'ordine: una tonalità del grigio scuro. Quest'altra somiglianza fra il pidocchio e i frati suggerisce l'appartenenza dell'animale all'ordine, un'appartenenza che viene sentita anche dagli altri frati che volevano farsi prestare un amico così raro. Considerando le virtù del pidocchio, il sermone mette l'accento anche sulla purezza dell'animale, cosa che caratterizzava ancora le origini del francescanesimo, in forte contrasto con la corruzione dei tempi moderni.

E se la corruttela degli ordini minori non bastasse, Lando attribuisce anche la morte del pidocchio a uno dei vizi capitali, l'invidia, commessa da un religioso della comunità. Un religioso del monastero, infatti, per dirla con Puccio, «perché acconsentir non volli che del mio pidocchio prendesse razza», lo uccise «di pestiffero liquore»¹⁹. L'accumulo degli aggettivi e degli appellativi²⁰ contro l'assassino del pidocchio in realtà sono luoghi comuni formulati coi mezzi della satira contro i religiosi. Lando dimostra come uno dei vizi più vili si verifica anche in un monastero, teoricamente sede di virtù, e come un veleno pestifero si diffonde e uccide il suo amico in un ambiente destinato originariamente alla confessione dei più alti valori dell'uomo. Sarà superfluo dire che Lando, dopo aver descritto la morte crudele dell'amatissimo pidocchio, fa riferimento a tutta una serie di nomi, situazioni, eventi, ricordi famosi, casi storici e mitologici per accentuare la presenza dell'invidia diabolica negli atti umani. La conclusione è un'amara constatazione che ancora una volta richiama l'attenzione sul luogo in cui si è verificato un delitto così crudele: «Io mi credeva, Padri, per cosa ferma, che sol tra medici, cortigiani, architetti e cantori si stesse l'invidia; ma ecco che la penetra sino ne' monisteri, ecco che la se ne va correndo tra croci e calici»²¹.

¹⁹ Ortensio Lando, *Sermoni funebri, op. cit.*, p. 13r.

²⁰ Vale la pena citare per esteso gli appellativi: «un fratocchio da broda, un destruttore di fritelle, una rovina de raffioli, una voragine di torte, un lavacenci [...] scelerato frate, questo seme di Canaam, questo rapacissimo lupo, questa ingorda arpia d'Iddio traditore, dell'ordine infamia e dell'humana specie dishonore...» (13r).

²¹ Ortensio Lando, *Sermoni funebri, op. cit.*, p. 14r.

L'eccesso della parodia culmina alla fine del sermone in cui Lando, convinto dell'ascensione del pidocchio in Paradiso, crede di poter farne una stella: «Crederemo adunque senza temer colpa di troppo facil credenza, che di lui tosto far se ne debba una stella, assai piu bella & piu rilucente di quella di Venere, & che per l'avenire beato si habbia da tenere chi piu sarà pidochioso tenuto»²². E la battuta finale, con un riferimento ai beati pidocchiosi, nella mia lettura può avere due interpretazioni: può riferirsi a coloro che, favoriti dalla sorte, in Paradiso possono godere della visione beatifica di Dio onnipotente. Ma i beati possono essere anche coloro che dopo il processo di beatificazione sono venerati dai credenti della Chiesa cattolica. In questo caso, che non sorprende nessuno dopo aver letto il sermone, Lando è al limite della blasfemia nei confronti della religione cattolica, ricorrendo a un atto invero eccessivo in chiave nicodemitica. Il nostro autore in tal modo inseriva a buon motivo nelle ultime pagine del libro *l'Apologia di M. Ortensio Lando ditto il Tranquillo per l'authore*, sebbene egli avesse voluto difendersi solo da coloro che «biasmano questo Autore che posto si sia a trattare cose sí frivole & di sí poco momento»²³. Lando in questa constatazione non pensava minimamente alle insinuazioni e alle critiche, consolidate nei suoi tempi, nei confronti delle istituzioni e dei loro cultori, critiche espresse da lui in forma del paradosso. Tutta la sua *Apologia*, diretta alle eventuali critiche e ai detrattori, si avvale di quegli autori illustri (Omero, Virgilio, Socrate, Luciano, Plutarco, Apuleio ecc.) che scrivevano elogi di temi bassi e di cose vili (spesso dedicati ad animali). L'elogio paradossale degli animali, quindi, merita l'attenzione del pubblico sensibile alle innovazioni che – paradossalmente – si basano su contenuti tradizionali. Lando, ricorrendo agli autori e ai temi classici, constata: «e in cosa che all'apparenza paia ridicola, [voglio] mescolarci molta eruditione & insegnarci cose secrete che natura puose nelle parti degli animali...»²⁴. Egli usa abbondantemente quei mezzi della propria cultura umanistica che allo stesso tempo condanna: l'accumulo eccessivo di temi, personaggi e

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 34r.

²⁴ *Ibid.*, p. 36r.

situazioni della storia antica e della mitologia, gli strumenti retorici, i *topoi* (sempre eccessivamente elencati) della poesia classicistica, dimostrano il proprio metodo di lavoro.

Il genere del paradosso era assolutamente adatto a compiere quel piano concettuale che a partire dalla metà del '500 rendeva possibile la divulgazione di atteggiamenti eterodossi e messaggi ideologici provocatori. Questo procedimento, che presupponeva uno spirito aperto e innovativo, un atteggiamento coraggioso e la propensione a una varietà retorico-stilistica, ebbe i suoi cultori attivi soprattutto in circoli intellettuali veneziani: Aretino, Domenichi, Lando, Doni, Cartari, Ludovico Dolce, Folengo, Ruzzante sono i nomi più noti, certamente diversi tra loro, ma la tendenza stessa è ben conosciuta. L'utilizzo di forme retoriche e linguistiche irregolari, l'ottica e l'elaborazione anticonformista di temi tradizionali, la rottura con le regole contenutistiche e formali sin dagli anni Trenta del secolo facevano parte della mentalità in cerca di novità. E i soggetti innovativi venivano spesso accompagnati dalla volontà di desacralizzare i contenuti tradizionali con tecniche e ricerche alternative, preparando il terreno e ispirando gli autori verso una nuova sensibilità intellettuale e artistica.

Bibliografia

Testo di riferimento:

Lando, Ortensio, *Sermoni funebri de vari authori nella morte di diversi animali*, Venezia, Giolito de' Ferrari, 1548.

Bibliografia critica

Bolzoni, Lina, *Il gioco paradossale dell'utopia fra antico e moderno, fra parole e immagini*, in Piero Boitani e Emilia Di Rocco (a cura di), *Dall'antico al moderno. Immagini del classico nelle letterature europee*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2015, pp. 121-127.

Corsaro, Antonio *Introduzione* a Ortensio Lando, *Paradossi, cioè sentenze fuori del comun parere*, a cura di Antonio Corsaro, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2000, pp. 1-25.

- Figorilli, Maria Cristina, «Utopia e paradosso in Anton Francesco Doni e Ortensio Lando», in *Italies* [Online], 25 | 2021, consultato il 02 ottobre 2022: <http://journals.openedition.org/italies/8969>.
- Procaccioli, Paolo, *Cinquecento capriccioso e irregolare. Dei lettori di Luciano e di Erasmo; di Aretino e Doni; di altri peregrini ingegni*, in Paolo Procaccioli e Angelo Romano (a cura di), *Cinquecento capriccioso e irregolare. Eresie letterarie nell'Italia del classicismo*, Manziana, Vecchiarelli, 1999, pp. 5-31.
- Seidel Menchi, Silvana, «Chi fu Ortensio Lando?», in *Rivista Storica Italiana*, no. 106, 1994, pp. 501-564.
- Seidel Menchi, Silvana, «Sulla fortuna di Erasmo in Italia. Ortensio Lando e altri eterodossi della prima metà del Cinquecento», in *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte*, XXIV, 1974, pp. 537-634.
- Tinelli, Elisa, «Per le fonti umanistiche dei *Paradossi* di Ortensio Lando», in *Archivum mentis. Studi di filologia e letteratura umanistica*, VI, 2017, pp. 155-181.
- Vaccari, Letizia Chiara, «Un episodio della carriera veneziana di Lando: i “Sermoni funebri”», in *Studi veneziani*, n.s. XLVI, 2003, pp. 69-97.

L'eccesso nelle novelle di Francesco Pona

Miruna BULUMETE

Università di Bucarest

Abstract: Liberated from any moral instance, the characters of Francesco Pona's *The Lamp* (first edition: 1625) are staging a wild display of excesses. Insatiable appetites, indomitable illicit passions, implacable ambitions, various paroxysms, including abominable crimes, are described with the *furor* and detail specific to the Baroque naturalism. A thematic and rhetorical analysis of the novellas is meant to highlight Pona's vision of the world and implicitly his philosophy underlying the topic of excess.

Keywords: *Baroque naturalism, furor, hyperbole, metempsychosis.*

Apparsa in piena epoca barocca, *La lucerna* di Francesco Pona (uscita in edizione definitiva nel 1627 e messa all'Indice nello stesso anno) si fa specchio della violenza e della depravazione dell'epoca in cui nasce, di quel «*mundus furiosus*, età di tumulti e agitazioni, oppressioni e intrighi, in cui gli uomini divenuti lupi si mangiano l'uno con l'altro»¹.

La stragrande parte dei personaggi della *Lucerna* sono o carnefici o vittime e il più delle volte giungono a coprire entrambi tali ruoli. Persino l'iniziale rapporto dei due interlocutori della cornice dialogica dell'opera è contrassegnato dalla violenza. A sentir la propria lucerna parlargli, lo

¹ Rosario Villari, *Introduzione*, in Rosario Villari (a cura di), *L'uomo barocco*, Roma, Laterza, 1991, p. IX.

scolaro padovano Eureka, irritato per essere stato disturbato dai suoi studi, è ripetutamente ad un passo da farla a pezzi. È una strategia che accresce la *suspense* in quanto è proprio la voce narrante a essere minacciata con l'annientamento. Siccome tutto è però in un'incessante trasformazione nell'universo poniano, anche i rapporti di forza fra i due interlocutori cambiano e in poco tempo si capovolgono: come un'insolita Sheherezade, la Lucerna si salva, affascinando Eureka sempre di più con le sue storie di vita, facendolo desiderare con frenesia sempre più racconti. Convinto inizialmente della sua superiorità, lo scolaro si rende subito conto della sterilità dei suoi studi, della loro insignificanza rispetto alle variegata, illuminanti e spettacolari esperienze vissute dall'anima racchiusa nella Lucerna, alla quale «più di cento diversi corpi [...] è toccato d'informare, nello spazio di molti e di molti lustri»². Tenute insieme dal motivo della trasmigrazione della stessa anima e, dunque, raccontate tutte in prima persona, le storie restano autonome le une dalle altre e sono molto accattivanti nella loro diversità. Nonostante ciò, sono reperibili alcuni denominatori comuni relativi alla natura dei personaggi: tutti, fino all'ultimo, appaiono affrancati da qualsiasi istanza morale. Dal mondo immaginato da Pona, Dio, per esempio, è assolutamente bandito. Tra l'altro, non appare neanche il minimo accenno alla religione, a qualche principio etico o almeno giuridico o civile. Così, i personaggi tendono a manifestare in maniera plenaria la loro volontà e la loro forza vitale in ciò che hanno di più istintuale: è rilevante in questo senso l'alta ricorrenza delle parole «amplesso», «voglie» e «sangue». Gli appetiti insaziabili, le indomabili passioni illecite e le implacabili ambizioni di prevaricazione hanno invariabilmente come esito la violenza e la morte. Il mero eccesso, senza alcun intervento esteriore, è spesso la causa di atroci sofferenze fatali. È, ad esempio, il caso della bellissima ninfa la quale muore perché non trova appagamento alle sue gigantesche brame amorose («per i contesi dilette, provava un inferno di miserabili ardori»³) o è il caso del tiranno Silla, la cui lussuria lo riduce in uno stato di raccapricciante e fatale miseria: «Gli anni,

² Francesco Pona, *La lucerna*, a cura di Giorgio Fulco, Roma, Salerno Editrice, 1973, p. 14.

³ *Ibid.*

tutti da me consumati fra dissolutezze di conviti e di meretrici, cagionarono dentro le mie viscere così fatta putredine e talmente la massa delle mie carni corroppero, che [...] gettato dalla bocca dimolto sangue, mancandomi insieme con la forza la vita, cedessi al fato e uscissi di tanta pena»⁴. Le storie abbondano in dettagli anatomici e fisiologici dei corpi malati o violentati. Siamo in pieno orrido sensoriale del Barocco⁵. Ferite, lividi, punture, morsi, fiati puzzolenti, corpi insanguinati, infestati da parassiti, avvelenati, picchiati, stuprati, torturati nei più orribili modi, trafitti con varie armi, affogati, strozzati, squartati, sbudellati sono descritti con una precisione e con una minuzia che recano l'impronta del naturalismo barocco.

L'efferatezza delle uccisioni raggiunge con disinvoltura apici che, per effetto dell'accumulazione di particolari, sembra apposta voler sfidare i livelli di tollerabilità dei lettori. È il caso, ad esempio, dei crimini collettivi che vengono presentati in due storie diverse e che sono fra i più abbominevoli. Si tratta, nel primo caso, dello stupro collettivo da parte di duecento soldati, di cui vittima è Ormonda, la favorita di Maometto II, il quale decide di ucciderla in questa maniera come vendetta per averlo tradito, mentre il secondo caso è rappresentato dall'uccisione dell'assassino di Enrico IV di Francia, il quale viene torturato nelle più varie e crudeli maniere per appagare l'immensa sete di violenza vendicativa della folla. Citiamo qualche frase della serrata descrizione del supplicio che si estende per varie pagine: «... con le tanaglie infuocate prese una delle poppe del petto mio e, con morso orrendo, la spiccò. [...] la mano del manigoldo ci versò sopra cera, zolfi, piombo e pece dileguanti e ardenti [...] La mia man destra [...] fu forata prima nella parte più nervosa e più sensitiva con un coltello spuntato [...] Le mie carni stridevano, come stridono le morte carni su la graticola»⁶. Tale narrazione, nonché altre del volume, procedono di climax in climax, configurandosi come una successione di stati parossistici: l'attentatore di Enrico IV è sin dalla culla un assetato di crudeltà («Più volte

⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁵ Cfr. Karl Rosenkranz, *O estetică a urâtului*, trad. Victor Ernest Mașek, București, Editura Meridiane, 1984, p. 277.

⁶ F. Pona, *La lucerna*, *op. cit.*, pp. 297-298.

dalle poppe materne, con l'ugna e col dente, feci scaturire non solo goccioline, ma ruscelli sanguigni»⁷); nei suoi empî e furenti giochi dell'infanzia, lo vediamo «ora la semplice colomba tutta viva spiumando, ora il coniglio di sottilissime e spesse punte trafiggendo, perché meglio sentisse di morire nel durabil tormento»⁸; le sue notturne allucinazioni criminali alzano il sipario sopra un teatro in cui terribili demoni lo spronano, in cambio di godimenti mai sentiti, ad uccidere i genitori, a stuprare le sorelle, a incendiare Parigi ecc.

Sono reperibili tre principali parossismi che assalgono i protagonisti poniani: l'appena menzionato parossismo criminale, il parossismo erotico e, in fine, quello generato da un'immensa sofferenza, come quello a cui è in preda la regina Cleopatra quando scopre Antonio ferito e agonizzante: «mi squarciai lungo il seno le vestimenta, percossi il petto, lacerai le mammelle e il volto, e non meno del sangue mio che di quello della piaga di Antonio tutta lordai la mia fronte»⁹.

È proprio la storia di Cleopatra, accanto a poche altre, che declina l'eccesso in tutte e tre le forme sopraelencate, nonché in una sua ulteriore variante, quella dell'artificio. Cleopatra (come d'altronde anche la più rinomata cortigiana di Padova od Ormonda, l'amante di Maometto II) ricorre a tutto – addobbi, vestiti preziosi, profumi, ambienti sfarzosi, luci collocate strategicamente, gesti, «fiumi di latte eloquenza»¹⁰, pose, sguardi ecc. – per accrescere a dismisura le sue qualità seduttive. La sua bellezza (la cui descrizione si estende per intere pagine) ha un effetto estatico: «e ognuno insomma pendeva come persona di marmo dall'eccesso delle mie meraviglie»¹¹. Nel caso della Cleopatra di Pona l'artificio va però ancora oltre tale estremo abbellimento e grandiosa pompa. Lei ama travestirsi, fingere altre identità, godere insieme all'amato Marc'Antonio, fra la più diversa gente e in vari ambienti, della piena libertà della simulazione: «oh quante volte, trasportata da capriccio di leziosa regina, in vari panni mi

⁷ *Ibid.*, p. 290.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 151.

¹⁰ *Ibid.*, p. 140.

¹¹ *Ibid.*, p. 139.

avvolsi, e or di giovinetto, or di ninfa, or di soldato, or di ancella [...] EURETA Qual più felice vita può essere?»¹². Tale pervasivo senso di ludica teatralità pienamente goduta è profondamente barocco. Si tratta di quello che Rosario Assunto chiama «la teatralità dell'essere [...] [che] rispondeva ad una esigenza di fondo che era quella di rimuovere la finitezza, di abolire la morte in quanto negazione della vita, di infinitizzare, diciamo così, il finito della vita [...] in tutte le sue manifestazioni»¹³. Proprio in questo rapporto di contrapposizione con la sofferenza e la morte appare la teatralità di Cleopatra (ed è addirittura lei che da un punto in poi la usa come schermo della propria disperazione: «... il desiderio di occultare la morte mia mi faceva inventare i lieti apparecchi»¹⁴). La sua esultanza nell'apparire come una dea di assoluta bellezza, di ostentare la massima opulenza, la sua concitazione di fingersi diversi personaggi sono in antitesi con la tetra sofferenza della perdita dell'amante, con il suo abisso di dolore e infine con il suicidio, i quali, per contrasto, si configurano come *denudamento*¹⁵ da ogni artificio.

Nella cornice dialogica emergono alcune riflessioni metanarrative destinate a sottolineare alcune delle strategie retoriche impiegate. Se da una parte la maniera poniana di raccontare appare piuttosto unitaria, dall'altra parte, in alcune storie, l'autore usa con prevalenza una o più figure retoriche, in cui riesede la dominante stilistica caratterizzante una certa storia. Su questa, Pona attira volutamente l'attenzione in un'operazione molto cara ai barocchi: quella di ostentare narcisisticamente i propri ingegnosi artifici. Con le parole di Giuseppe Conte, «come Narciso, la parola barocca ama sé stessa, si contempla altra da sé senza mutare, si

¹² *Ibid.*, p. 142.

¹³ Rosario Assunto, *Infinita contemplazione. Gusto e filosofia dell'Europa barocca*, Napoli, Società editrice napoletana, 1979, p. 113.

¹⁴ F. Pona, *La lucerna*, op. cit., p. 158.

¹⁵ Il concetto è di ispirazione heideggeriana: «La finitudine, una volta afferrata, sottrae l'esistenza alla molteplicità caotica delle possibilità che si offrono immediatamente (i comodi, le frivolezze e le superficialità) e porta l'Esserci in cospetto della nudità del suo destino», Martin Heidegger, *Essere e tempo*, Torino, 1969, p. 550.

sdoppia»¹⁶; di una figura retorica, i barocchi «non si limitano a servirsene come strumento, ma riflettono sullo strumento stesso, deputano una attenzione alla sua presenza intransitiva di spettacolo verbale»¹⁷. Così, a suggello della storia di Cleopatra, Euretta ribadisce le forti antitesi che l'avevano contrassegnata: «Strani contrapposti! Di vestimenta gemmate e pompe funebri! Di rivi amari di pianto e lavacri d'acque odorose! Di cuore da dolor lacero e delicate vivande! Come e perché accopiasti sí fatti estremi?»¹⁸. Altre volte è proprio la Lucerna a mettere in rilievo la retorica impiegata. «Non ti narro iperboli, Euretta»¹⁹, afferma lei alla fine dell'evocazione iperbolica del supremo talento seduttivo della cortigiana di Padova, cioè della sua arte di cantare. Dal sublime racchiuso nelle storie dei più famosi cantanti mitici (le sirene, Orfeo, Anfione ecc.) con i quali la cortigiana viene paragonata si passa sempre ad un registro sempre iperbolico, il quale ha però al centro il corporeo, il fisiologico, presentato con una precisione anatomica quasi tecnica: sospiri fortissimi uscivano «dall'intimo delle viscere»²⁰ e «si scordarono gli ascoltatori di respirare e di dar il natural rinfrescamento all'arterie»²¹. Tale alternanza o contaminazione dei registri sono ricorrenti nella prosa poniana. A volte sono funzionali alla storia stessa: così la cortigiana, descritta come una Venere, sublime maestra nello sfoggio della massima grazia e raffinatezza, svela però subito la sua natura in una descrizione che sta all'insegna del coprolalico: «Dentro poi alle domestiche mura non è chi credesse con quanta voracità riempiva i spazii del ventre ingordo e quante laidezze il corpo mio ricettasse e generasse»²². Anche se il motivo dell'anima trasmigrante lega le narrazioni, nessun senso di spiritualità riluce nelle singole storie: tutta l'attenzione di Pona è sul corporeo, sugli appetiti e sugli istinti, i quali sono sempre

¹⁶ Giuseppe Conte, *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento*, Milano, Mursia, 1972, p. 39.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ F. Pona, *La lucerna*, op. cit., p. 158.

¹⁹ *Ibid.*, p. 108.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 105.

iperbolizzati per sbalordire il lettore. Pona continua così nel Seicento una linea nella letteratura europea, il cui iniziatore è stato nel Cinquecento Rabelais: con lui, per primo,

Viene radicalmente rimodellata anche l'immagine dell'uomo nella letteratura, e ciò ricorrendo alle sfere non ufficiali e extraverbali della sua vita. L'uomo è esteriorizzato e illuminato dalla parola interamente, in tutte le sue manifestazioni vitali [...] Si può piuttosto parlare di una eroicizzazione rabelesiana di tutte le funzioni della vita corporea: del mangiare, del bere, del defecare, del coire. Già l'iperbolicizzazione di tutti questi atti favorisce la loro eroicizzazione, in quanto li priva della loro banalità²³.

In questa luce si configura, ad esempio, anche il ritratto della levatrice di Ancona, la cui lascivia tocca apici incommensurabili: così, dopo aver speso «la fanciullezza e la gioventù allegramente in godimenti amorosi (sí che mai mi raccordai d'essere stata vergine)»²⁴, giunta in vecchiaia, continua a godere dell'amore carnale, comprandosi gli amanti: «io col guadagno dell'arte mia comperava l'opera di qualche ruvido, sí, ma nerboruto bastagio. Che se non fossi stata la più affaccendata comare di tutta Ancona non arebbe certo supplito alla fame delle mie bocche»²⁵.

Le storie si svolgono tanto dal punto di vista ideatico quanto espressivo all'insegna del *furor*, principio cardine del barocco, che Emanuele Tesauro definisce come «un'alteration della mente cagionata o da passione, o da afflato, o da pazzia»²⁶, che, inevitabilmente desta il furore dell'eloquenza, in quanto «è certa cosa che le passioni dell'anima arruotano l'acume dell'ingegno humano: e [...] la perturbazione aggiunge forza alla persuasione»²⁷. Tale persuasione si esprime nelle parole della Lucerna soprattutto per iperboli: l'ingegno «come alterato, stranamente alterandole

²³ Michail Bachtin, *Estetica e romanzo*, trad.it. Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979, p. 340.

²⁴ F. Pona, *La lucerna*, op. cit., p. 172.

²⁵ *Ibid.*, p. 173.

²⁶ Emanuele Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*, Roma, stampato a spese di Guglielmo Hallé Libraro nella piazza di Pasquino, 1664 (scansionato dalla Biblioteca Bavarese di Stato, 11 07.2011, URL: https://books.google.ro/books?id=FotKAAAcAAJ&hl=ro&source=gb_s_navlinks_s, consultato il 6 luglio 2022), p. 108.

²⁷ *Ibid.*

accrescendole e accoppiandole ne fabrica hiperbolici e capricciosamente figurati concetti»²⁸. L'iperbole, che abbiamo individuato come la figura prediletta della *Lucerna*, nasce dunque da una imperiosa esigenza espressiva. È proprio il pathos, ossia il furore, a determinarne l'apparizione: l'iperbole è uno strumento comunicativo non solo suggestivo, ma altamente funzionale all'interno di un discorso il cui tratto distintivo è l'esibizione dell'irripetibile, dell'eccezionale, del mai visto, un discorso il cui narratore intradiegetico in veste di protagonista di tutti i racconti vuole continuamente persuadere Euret, vale a dire il lettore, del carattere assolutamente unico e straordinario delle sue vite.

Dall'analisi delle numerose iperboli, ne abbiamo enucleati più tipi, in base alla loro costruzione e agli elementi impiegati. Per alcune, Pona si serve di un paragone con situazioni immediatamente e universalmente riconoscibili come emblematiche per certi estremi stati d'animo: ad esempio, per una giovane veneziana, data in sposa ad un vecchio avvocato, la mancanza dei diletti amorosi è «un morir di sete in un deserto»²⁹, mentre la felicità nello scoprire di essere corrisposta in amore da parte di un bel giovane è più forte della «commozione di gaudio e di ilarità del mendico che scuopre tra l'fango una lucida massa d'oro»³⁰; la cortigiana che sceglie di vivere per qualche settimana nella casa di un ricco mercante confessa: «Se mai vissi con lautezza, ivi fa pensiero che nuotava in un mar di latte»³¹ ecc. L'elemento analogico impiegato può ancora essere un oggetto, un animale, un posto reale o immaginario, un essere reale o mitologico associati antonomasicamente a una certa qualità o vizio: una ruffiana nascosta dietro le vesti di una venditrice ambulante è «dura [...] come un diamante»³², le corti sono «labirinti da non uscire, ami inescati, Sirene mortifere e Arpie che divorano la vita, la libertà, l'onore e moltissime volte l'anima»³³; una giovane descritta come un «compendio delle eccellenze

²⁸ *Ibid.*

²⁹ F. Pona, *La lucerna*, op. cit., p. 32.

³⁰ *Ibid.*, p. 34.

³¹ *Ibid.*, p. 111.

³² *Ibid.*, p. 247.

³³ *Ibid.*, p. 283.

della natura»³⁴ ha i seni così belli che «avrebbe tolto Apolline di cangiar in loro le due cime del suo Parnaso»³⁵ e così via.

Un altro tipo di iperbole è quella costruita su uno o più paradossi. Delle donne indiche pronte a tutto solo per soddisfare la loro «immonda fame»³⁶ di piaceri carnali, la Lucerna esclama: «Pera il mondo e si adempiano le voglie loro; corrano le strade di sangue, e del proprio loro sangue, nol curano»³⁷; sulla possibilità di avere una vita facile alla Corte, afferma che è «difficile, com'è difficile il far bianco un Etiope»³⁸; la partoriente della storia che ha come protagonista la levatrice di Ancona parlava «Come persona destinata a cento morti in un punto. A' conforti miei ella sveniva e pareva morire e rimorire»³⁹. Spesso, le iperboli si intrecciano con un'altra figura retorica, che secondo lo stesso Tesauro è sempre un tipo di metafora, cioè l'ipotiposi, che «consiste nel rappresentare il vocabolo con tanta vivezza che la mente quasi con gli occhi corporali vegge l'obietto»⁴⁰, come ad esempio nella seguente descrizione del ribrezzo della cortigiana costretta a rispondere ai desideri amorosi del suo vecchio corteggiatore: «Io gli faceva credere ch'egli era il mio Adone, il mio Narciso, l'idolo mio. Dio sa, poi, con che stomaco mi lasciava toccare: ebbi a recedere l'anima mille volte, così gli putiva il fiato per la verminosa dentatura; e di maniera mi filava le bave su per lo volto che pareva la mattina essermici strisciati de'lumaconi»⁴¹. Sono proprio in tali descrizioni ipotiposico-iperboliche che risiede l'essenza del naturalismo barocco di Pona, il quale vuole da una parte dare un senso di pregnante realtà e dall'altra parte esprimere una forte carica emotiva, un inquietante drammatismo, un pathos esacerbato. A giusta ragione, Tesauro, il cui trattato rispecchia soprattutto le poetiche contemporanee, afferma che l'ipotiposi e l'iperbole

³⁴ *Ibid.*, p. 277.

³⁵ *Ibid.*, p. 276.

³⁶ *Ibid.*, p. 163.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p. 267.

³⁹ *Ibid.*, p. 175.

⁴⁰ E. Tesauro, *Il cannocchiale...*, op. cit., p. 338.

⁴¹ F. Pona, *La lucerna*, op. cit., p. 114.

quasi si confondono anche se «la ipotiposi fa la sua forza nell'avvivar l'oggetto e questa [l'iperboli] nell'ingrandirlo. Quella nel generar chiarezza e questa meraviglia»⁴². È proprio quello che avviene nella narrazione di Pona che tende sempre alla rappresentazione dell'impareggiabile, del superlativo in una maniera estremamente plastica.

Un'altra figura retorica con cui l'iperbole si combina per trasmettere in una maniera ancora più accentuata vizi o qualità in eccesso o la natura eccessiva di un atto o di un sentimento, è la preterizione. Ad esempio, affermando della fanciulla di Ragusi che era colma «delle più eccellenti bellezze che da Elena in qua fossero state vedute in creatura mortale»⁴³, la Lucerna aggiunge: «Le quali non t'anderò ad una ad una rappresentando, perché non c'è colore di parole che possa non dirò esprimerle, ma nè pur adombrarle»⁴⁴. Ciò che segue a distanza di solo un paragrafo è però una cospicua descrizione, piena di dettagli anatomici, della bellezza della fanciulla. Un'altra preterizione precede l'abbondante descrizione della ricchezza e dello splendore del posto allestito da Cleopatra in onore della prima visita fattale da Marc'Antonio: «ivi trovò un apparecchio quale non si può né con tempo esprimere, né con parole»⁴⁵. Fingere l'ineffabile è un artificio varie volte usato da Pona per potenziare ancora di più l'eccezionalità delle storie e la tensione narrativa.

Va menzionato che l'iperbole appare anche all'interno di alcune imprecazioni, come ad esempio nelle impetuose parole di Euretta che esprime la sua aspirazione di diventare scrittore per dare alle stampe le strabilianti storie della Lucerna: «o che la mia penna vomitasse veleni, peggio che una Chimera, per saettare e distruggere cotesti vizii maledetti»⁴⁶. Tale discorso moralistico di Euretta, che va avanti con lo stesso afflato furibondo per alcune pagine, non a caso si trova proprio a metà libro: Pona ci tiene a inserirne un'apparente prospettiva autoriale destinata a gettare una luce diversa sulle terribili storie grondanti di sangue, sugli

⁴² E. Tesauro, *Il cannocchiale...*, op. cit., p. 340.

⁴³ F. Pona, *La lucerna*, op. cit., p. 196.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 136.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 165.

enormi vizi dei protagonisti e, non ultimamente, sull'abbondanza di argomenti proibiti all'epoca (ad esempio, il discorso segue proprio la storia in cui, ricorrendo alla tecnica del catalogo, Pona elenca decine di piante usate come potenti sonniferi, veleni e filtri d'amore; in altre storie sono presentati atti stregoneschi per eliminare le rivali in amore, pratiche abortive ecc.). Il discorso metanarrativo ha dunque come scopo di legittimare la propria opera agli occhi dei recensori, di salvarla dalla censura. In mezzo a centinaia di pagine, in cui non c'è traccia della più lieve considerazione morale, spuntano d'un tratto con veemenza le parole di Eureka con cui vorrebbe vituperare le orrende e scandalose storie che aveva però intensamente goduto. La pubblicazione di tali storie da parte sua oltre ad assicurargli la fama («È un'opera immensa questo»⁴⁷, gli ribatte in tono elogiativo la Lucerna), potrebbero addirittura, secondo lui, cambiare il mondo:

Così fora cosa facile il detestare gli omicidi, i tradimenti, la fede rotta, la virtù conculcata, i lussi sovrverchi, l'amor solo di se medesimo, l'ingratitude, mostro pessimo e sí familiare agli animi, il soccorso negato a'poveri, lo sprezzo delle cose sacre, le impudicizie orribili e tanto domestiche ad ambo i sessi, le maritate prostitute, le vedove incontinenti, le fanciulle sfacciate. Mostrarei gli eccessi di quella e di questo, col castigo sempre vicino di morte, e di morte infame⁴⁸.

Con una tale dichiarazione Pona mira a presentare la propria opera di fronte al temuto Sant'Uffizio come se fosse una specie di nuova *Divina Commedia* in ciò che riguarda l'intenzione con cui è stata scritta, solo che il discorso stona drasticamente nel contesto dell'opera, il cui fine edonistico è fin troppo ovvio. Stona tanto agli occhi di noi, avveduti lettori moderni, quanto agli occhi degli inquisitori che non indugiano a metterla all'Indice. Altrettanto artificiale appare il tentativo di giustificare la passione con cui vengono raccontati gli eccessi, la grande voluttà narrativa che traspare da ogni singolo episodio: «... o Lucerna, vorrei far appunto da medico: tinger l'orlo del vase d'un qualche succo piacevole, perché altri bevesse più

⁴⁷ *Ibid.*, p. 168.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 166-167.

volentieri la salutare pozione»⁴⁹. La scelta dell'occasione speciale in cui pubblicare l'opera – «E forse forse, in queste vacanze del carnevale mi porrò ad esalare questo capriccio»⁵⁰ – è un'ulteriore strategia per sottrarla ai giudizi delle autorità ecclesiastiche. Il carnevale, come periodo di lassitudine morale, di sovvertimento buffonesco delle gerarchie sociali, degli eccessi per eccellenza⁵¹, autorizzerebbe anche una tale opera, astutamente definita «capriccio»⁵², cioè una pura bizzarria, uno scherzo stravagante. Ovviamente, non è questa perorazione autodifensiva, circoscritta a poche pagine centrali del libro, a racchiudere la visione del mondo veicolata dall'opera di Pona. Questa va invece cercata in alcune battute sparse nella cornice dialogica per l'intera opera.

Quello che aveva costituito uno dei capi di imputazione nella sentenza con la quale Giordano Bruno era stato condannato a morte, la credenza nella metempsicosi, diventa un paio di decenni dopo, dunque, il motivo strutturalmente fondante dell'opera di Pona. L'anima trasmigrante afferma quello che ritiene il principio cardine del mondo. La Lucerna dice perentoriamente ad Euret: «Credo che tu scherzi meco, perché già non sei così rozzo nelle fisiche scuole che tu non sappia la continua e cambievole metamorfosi di un elemento nell'altro. Che perciò, con perpetuo circolo, quanto dell'uno si strugge tanto passa nell'altro»⁵³. L'ipertrofica memoria rappresentata dalla voce narrante ricorda le sue vite in maniera assolutamente aleatoria e si arroga la massima libertà, in quanto l'ordine cronologico stesso o qualsiasi altro criterio di organizzazione del racconto sarebbero comunque restati del tutto irrilevanti nel mondo immaginato da Pona, un mondo retto interamente da ciò che è percepito come puro caos, un mondo assolutamente astratto a qualsiasi istanza divina che decida in

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 168.

⁵¹ Cfr. Roger Caillois, *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, trad. Laura Guarino, Milano, Bompiani, 2007⁴, p. 154.

⁵² Il termine comincia ad essere usato con il senso di opera fantasiosa e bizzarra proprio agli inizi del Seicento (v. «Capriccio» in *Enciclopedia Treccani*, URL: https://www.treccani.it/enciclopedia/capriccio_%28Enciclopedia-Italiana%29/, consultato il 18 giugno 2022).

⁵³ F. Pona, *La lucerna*, *op. cit.*, p. 220.

base a principi etici, di una giustizia superiore e così via. Sin dalle pagine iniziali, in cui si stabiliscono i patti narrativi, la Lucerna afferma: «non voglio obbligarmi all'ordine de'successi, né prender ad abbracciarli tutti col mio parlare; perché quello sarebbe un voler riformare il caos»⁵⁴. A differenza di tale visione poniana, nell'opera di Giordano Bruno appare l'istanza divina definita proprio il «dispensator de gli abiti luoghi, e disponitor de l'anime trasmigranti»⁵⁵ (*L'asino cilenico del nolano*) ed è rintracciabile anche il concetto di merito che tradizionalmente si collega alla credenza nella reincarnazione: «sempre discorrendo per il fatto della mutazione, eterno verrà incorrendo altre et altre peggiori e migliori specie di vita e di fortuna: secondo che s'è maneggiato migliore o peggiormente nella prossima precedente condizione e sorte»⁵⁶ (*Spaccio de la bestia trionfante*). Pona, invece, libera l'anima trasmigrante da qualsiasi condizionamento etico-morale. Lei vaga all'infinito per il mondo e per i secoli, assumendo proteicamente nuove forme e nuove vite in condizioni diversissime le une dalle altre, che sono alla mercé di una legge superiore inaccessibile che si potrebbe confondere con il caso e con il caos. È, dunque, parte della *natura naturans* – concetto molto caro ai barocchi, che Spinoza⁵⁷ esplicita riprendendolo da Avveroè – ossia della natura autocreante, quella che si presenta come un'inesauribile forza creatrice in atto, come una continua genesi. Anche se la *Lucerna* abbonda in episodi tanatici, ciò che emerge con maggiore pregnanza è un traboccante vitalismo che si esprime con spregiudicatezza e spericolatezza sotto tutte quelle forme dell'eccesso che abbiamo analizzato. È proprio in tali manifestazioni vitali eccessive che si afferma il desiderio dei personaggi di superare la finitezza dei propri corpi e tutte le altre condizioni limitative della vita.

Rappresentato con virtuosismo e voluttà, l'eccesso si connota di una conturbante importanza e di un invincibile richiamo. È proprio la più abominevole e smodata vita trascorsa interamente in deliri e atti criminali

⁵⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁵ Giordano Bruno, *Opere italiane*, vol. 2, a cura di Giovanni Aquilecchia, coord. generale Nuccio Ordine, Torino, UTET, 2006³, p. 480.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 184.

⁵⁷ V. Baruch Spinoza, *Etica*, trad. Alexandru Posescu, București, Humanitas, 2006.

ad essere la più amata e desiderata dall'anima trasmigrante. «Sappi, Eureta, che se io potessi tornare in vita e informar mille uomini, che la vita di tutti mille sacrificarei volentieri per soddisfazione di quello eccesso»⁵⁸. Nell'eterna ruota delle incarnazioni immaginata da Pona, nella vita che si moltiplica all'infinito come in un *perpetuum mobile* che rachiude una forza naturale cieca ad ogni valore umano, ciò che fa la differenza fra le varie esistenze sono proprio gli attimi parossistici, la sovrabbondanza di stati d'animo che assalgono l'essere, il furore e quei momenti in cui la propria volontà e vitalità raggiungono culmini inimmaginabili. L'eccesso, dunque, si configura come un valore in sé che è collocato proprio al vertice dell'assiologia desumibile dal mondo fittizio poniano. Con ciò, l'opera di Pona, oltre a proporsi come un'evasione ai vincoli quotidiani della censura inquisitoriale, fa balenare agli occhi dei lettori un potente messaggio anarchico, profondamente libertario e liberatorio.

Bibliografia

Testo di riferimento

Pona, Francesco, *La lucerna*, a cura di Giorgio Fulco, Roma, Salerno Editrice, 1973.

Bibliografia critica

Assunto, Rosario, *Infinita contemplazione. Gusto e filosofia dell'Europa barocca*, Napoli, Società editrice napoletana, 1979.

Bachtin, Michail, *Estetica e romanzo*, trad. it. Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979.

Bruno, Giordano, *Opere italiane*, vol. 2, a cura di Giovanni Aquilecchia, coord. generale Nuccio Ordine, Torino, UTET, 2006³.

Caillois, Roger, *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, trad. it. Laura Guarino, Milano, Bompiani, 2007⁴.

Conte, Giuseppe, *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento*, Milano, Mursia, 1972.

⁵⁸ F. Pona, *La lucerna*, op. cit., p. 298.

Heidegger, Martin, *Essere e tempo*, Torino, 1969.

Rosenkranz, Karl, *O estetică a urâtului*, trad. Victor Ernest Mașek, București, Editura Meridiane, 1984.

Spinoza, Baruch, *Etica*, trad. Alexandru Posescu, București, Humanitas, 2006.

Tesauro, Emanuele, *Il cannocchiale aristotelico*, Roma, stampato a spese di Guglielmo Hallé Libraro nella piazza di Pasquino, 1664 (scansionato dalla Biblioteca Bavarese di Stato, 11 07.2011, URL: https://books.google.ro/books?id=FotKAAAcAAJ&hl=ro&source=gbs_navlinks_s)

Villari, Rosario (a cura di), *L'uomo barocco*, Roma, Laterza, 1991.

Eccesso e disordine – «la camera delle meraviglie» sulla tela dei pittori secenteschi

Beáta TOMBI

Università di Pécs

Abstract: In 15th-century Italy, more and more members of the aristocracy began to indulge in a previously unknown pastime: the passion for collecting. They were eager to cram a wide range of man-made and natural goods, including tribal musical instruments, skeletons of exotic animals, minerals and plants ecc., into the halls of their palaces. These cluttered rooms, mostly devoid of any logic of organisation, became known as «chambers of curiosities», in Italian «camera delle meraviglie» The mysterious world of these rooms has inspired the imagination of many painters.

In my paper, I study, through the paintings of Frans Franken and Domenico Remps the composition of paintings that explore the theme of the Chamber of Wonders, with a particular focus on the possible links between science and painting.

Keywords: science, painting, Chamber of Wonders, Seventeenth century.

Dal *Grand Tour* alla camera delle meraviglie

Nel corso del Seicento l'estensione della sfera pubblica cominciò a trovare una chiara rispondenza in istituzioni precedentemente sconosciute. L'ambiente mondano del salotto e la fondazione dei primi giornali, impegnati in un profondo processo di rinnovamento, favorirono in modo

risolutivo la diffusione della scienza che divenne un argomento che aveva tutte le caratteristiche per sollecitare l'attenzione e la curiosità di un vasto pubblico.

La visione modificata del mondo della natura sconvolse anche i principi tradizionali del mondo della scienza, creando il momento giusto per staccarsi dai vecchi e abituali schemi e per rivalutare le dottrine peripatetiche. La rinnovata ricerca scientifica andava ben oltre la pratica empirica dell'atteggiamento cinquecentesco e stimolò un'intensa sperimentazione. L'inserimento della scienza in un'ottica diversa significò anche il superamento e la riformulazione dei suoi schemi prefissati e permanenti, responsabili per la potenza pietrificante dell'ottica tradizionale. L'entusiasmo per gli oggetti esotici di natura, testimoni di una ricerca avanzata e articolata, accanto alle tradizionali figure di viaggiatori, spinse gli studiosi a scoprire e conoscere terre lontane. I viaggiatori cinquecenteschi subordinarono ogni interesse politico e antropologico alla biologia, mineralogia e geografia¹. Traumatizzati dall'ambiente ignoto e misterioso, gli animali, le piante e i minerali di queste terre divennero la preda della passione del collezionismo. Date queste premesse, si ebbe una fioritura intensa delle scienze naturali. Ciò significa che non di rado gli esemplari esotici di storia naturale finirono nei palazzi dell'aristocrazia europea. Fra le collezioni più note risultano l'esposizione di Lionello d'Este nel Palazzo di Belfiore o quello di Federico di Montefeltro nel Palazzo Ducale di Urbino, ma un grande esempio di collezione era anche lo studio di Isabella d'Este nel Palazzo Ducale di Mantova². Per lungo tempo le raccolte erano egoisticamente chiuse al pubblico, ma dal Seicento si rivolsero anche ad ambienti culturali diversi dal mondo aristocratico.

Queste raccolte, in un primo momento organizzate caoticamente, documentarono più che mai l'ardente passione della gente verso la scienza.

¹ Alessandro Boccolini, *Viaggio e viaggiatori italiani nel Seicento: relazioni odeporiche per una nuova geografia del vecchio continente*, URL: in https://escholarship.org/content/qt72h8k2bt/qt72h8k2bt_noSplash_736869e2f9b703044777660f6a1cb83e.pdf?t=qc0wcl, consultato il 12 marzo 2023.

² Cfr. Massimo Listri, *Cabinet of Curiosities*, introdotto da A. Poducci, Köln, Taschen, 2020, pp. 212-280.

Il «Wunderkammer» ossia «camera delle meraviglie» visse la sua età aurea nel corso del Seicento e del Settecento. Era un luogo che mirava alla ricostruzione dell'intero universo in una sala con lo scopo palese di suscitare meraviglia e stupore nel visitatore. Le stanze generalmente separate in due parti, *naturalia* e *artificialia*³, erano destinate ad accogliere raccolte bizzarre e insolite di carattere scientifico. Il fascino di queste camere deriva indubbiamente dal rapporto creato tra scienza e arte e dalla loro rappresentazione simultanea all'interno di uno spazio chiuso e delimitato che incontrò il favore del pubblico. Le innovazioni, conseguenze della rivoluzione scientifica, erano segno tangibile di una nuova epoca in cui scienza e società concordavano.

In questo mio saggio focalizzo la mia attenzione su due aspetti delle camere delle meraviglie. Lo studio dell'ambiente del *Wunderkammer* mi ha indotto da una parte a soffermarmi sul mutamento della rappresentazione della scienza, rilevante nell'ambiente sei e settecentesco, e dall'altro a vedere in che modo si materializzarono questi spazi sulle tele dei pittori dell'epoca.

Scienza e arte

Il mutamento scientifico iniziato nel Cinquecento aveva contribuito a lasciare i confini delle dottrine peripatetiche che per lunghi secoli avevano impedito ai filosofi naturali di gettare le basi della scienza sperimentale. Il distacco dai modelli antichi fece ampliare anche la rete della comunicazione scientifica. Il crescente interesse verso i temi delle scienze naturali, oltre al numero elevato dei testi divulgativi, viene anche testimoniato dalle pitture che nel genere della natura morta paralizzano il tempo in uno spazio irreali per offrire la sensazione di tutto l'universo. Il peso e il valore delle pitture

³ Nella sezione chiamata *naturalia* si trovavano oggetti relativi al mondo della natura come conchiglie, ossa, fossili o corna di diversi animali, mentre la sezione *artificialia* era destinata all'esposizione di oggetti di fabbricazione umana come strumenti musicali di tribù primitive, monete, carte geografiche o invenzioni meccaniche. Cfr. Maria Luisa Ciminelli, *D'incanto in incanto. Storia del consumo di arte primitiva in Occidente*, Bologna, CLUEB, 2008, pp. 14-20.

ispirate alla scienza cominciò ad evidenziarsi dai primi decenni del Seicento quando il paesaggio e gli elementi naturali, prima apparsi come parte dell'immagine o come sfondo, divennero autonomi. Nonostante la scarsa produzione, è tuttavia possibile rintracciare tra queste pitture quei collegamenti che prepararono il terreno alla formazione del genere vero e proprio delle pitture ispirate alle scienze. Basta fare riferimento a quell'asse centrale che fa capo a Domenico Remps.

I pittori del Medioevo furono i primi nella storia dell'arte a rappresentare una molteplicità di elementi della natura nelle loro tele. Questi elementi riguardavano ogni campo delle scienze naturali, dalle piante e animali ai diversi oggetti legati alla natura, come le corna, i gusci di lumache o minerali. Questi dipinti si propongono come le tracce più importanti dello sviluppo del genere ispirato alla scienza. Giovannino de' Grassi⁴, Pisanello⁵ e Gentile da Fabriano⁶ avevano variamente contribuito alla formazione del genere di pittura in questione⁷. Erano maestri eccezionali nell'illustrare con estrema sapienza il paesaggio e i diversi aspetti della natura facendo riempire il fondo dei loro quadri con particolari elementi naturalistici, alcuni grotteschi, altri decisamente curiosi. Nel corso del XIV e XV secolo la rappresentazione dei momenti

⁴ Giovannino de' Grassi (1350-1398) fu pittore e medaglista. Tra le sue opere ricordiamo le illustrazioni dell'*Offiziolo* e qualche affresco in varie chiese italiane. Cfr. Stefano Zuffi, *Il Trecento*, Milano, Electa, 2004.

⁵ Antonio di Puccio Pisano, detto Pisanello (1395-1455) fu pittore e architetto italiano. Nelle sue tele dal titolo *La visione di San Eustachio*, *Ritratto di una principessa d'Este* o *Madonna della quaglia* spicca la sua geniale interpretazione della natura. Il suo entusiasmo per il mondo della natura è ancor più evidente nelle sue raffigurazioni di animali. Cfr. *Ibid.* pp. 131-135.

⁶ Gentile da Fabriano (1370-1427) fu un pittore romano. Nelle sue opere intitolate *La Madonna col Bambino tra i santi*, *Incoronazione della Vergine* e *L'Adorazione dei Magi* è rintracciabile un'approfondita ricerca per la natura, basata su un'attenta osservazione della realtà. Cfr. *Ibid.* pp. 167-172.

⁷ Le prime tracce del genere sono rintracciabili anche al di fuori dei confini italiani. Nel panorama della pittura europea a cavallo fra il XIII e XIV secolo fra quei pittori che attraverso complessi intrecci di elementi di paesaggio e dettagli eleganti proponevano soluzioni che già anticipavano la pittura quattrocentesca ricordiamo i fratelli Limbourg (Paul Limbourg, 1380/90-1416; Jean Hennequin Limbourg, 1380/90-1416; Hermann Limbourg, 1380/90-1416), il pittore ceco, Maestro di Vyšší Brod (incerto) e l'artista tedesco, Bertam von Minden (c. 1345-c. 1415).

della storia naturale giunse al vertice. Le tele di Sandro Botticelli⁸, di Leonardo da Vinci⁹ e di Tiziano Vecellio¹⁰ sono prove sicure di quel processo che culminò nella formazione di un genere nuovo. Il trattamento di elementi della natura si manifesta meglio soprattutto in quei dipinti che riproducono un'atmosfera sacra o creano una composizione mitologica¹¹. Le piante e gli animali testimoniano il gusto degli artisti per un'attenta descrizione della natura mettendo in evidenza il loro amore e rispetto per il paesaggio.

Alla solenne raffinatezza dei pittori rinascimentali si contrappose l'ottica singolare se non anomala di Giuseppe Arcimboldo, pittore eccentrico e stravagante del Cinquecento, che era capace di unire il gusto per la realistica rappresentazione del mondo alla briosa e bizzarra descrizione di animali, piante e oggetti. La fantasia briosa di Arcimboldo, spinta da un'inquieta ricerca, si riflette nelle sue figure attraverso la riproduzione delle forme di paesaggio che rielabora in modo singolare e insolito. Di estremo interesse si rivelano i suoi ritratti che, tramite l'accostamento di elementi della natura, riproducono in modo penetrante il

⁸ A partire dagli anni Ottanta la ricerca botticelliana mostra un crescente interesse verso l'indagine naturalistica nell'arte del pittore fiorentino. In questo senso vanno intesi i saggi di Mirella Levi d'Ancona che si impegnava in un'interpretazione botanica di Botticelli. Cfr. Mirella Levi d'Ancona, *Due quadri di Botticelli eseguiti per nascite in Casa Medici. Nuova interpretazione della Primavera e della Nascita di Venere*, Firenze, Olschki, 1992; Ead., *Erborizzando nei quadri dei musei. I vegetali nell'arte e nuove riflessioni sulla Primavera di Botticelli*, Olschki, Firenze, 2009.

⁹ Nel suo ultimo libro, il fisico e teorico dei sistemi, Fritjof Capra ha affrontato uno dei temi meno studiati dell'arte leonardesca, portando all'attenzione dei lettori le forme e il processo del mondo vegetale del pittore fiorentino. Lo studioso indagando i disegni, i dipinti e i manoscritti di Leonardo illustra i vari aspetti della botanica attraverso le tele di Leonardo. Cfr. Fritjof Capra, *La botanica di Leonardo*, Arezzo, Aboca Edizioni, 2009.

¹⁰ Anche se le ricerche concentrate sullo studio della natura nelle tele di Tiziano Vecellio finora non hanno trovato fortuna, sono convinta che i suoi dipinti svolsero un ruolo importante nello sviluppo del genere ispirato alla scienza.

¹¹ Tra le tele che tendono evidentemente alla combinazione di un linguaggio figurativo e una visione naturalistica sono particolarmente importanti la *Primavera* (1482), la *Nascita di Venere* (1482-1485) e la *Natività mistica* (1501) di Sandro Botticelli, la *Vergine delle rocce* (1483 cca), la *Leda col cigno* (1503/1510 cca) e la *Madonna col bambino e sant'Anna* (1510) di Leonardo da Vinci, e infine *L'Amor sacro e profano* (1514), il *Concerto campestre* (1510), e la *Lavinia con cesto di frutta* (1550) di Tiziano Vecellio.

volto di diversi personaggi¹². Tuttavia, a dimostrazione di quanto sia difficile capire l'arte di Arcimboldo, negli anni Settanta Roland Barthes nel saggio *Arcimboldo* ha messo in relazione l'arte del pittore milanese con il concetto del caos:

Arcimboldo's heads are monstrous because they all refer, whatever the grace of the allegorical subject [...] The swarm of living things (plants, animals, babies), arranged in a closed-packet disorder (before joining the intelligibility of the final figure), evokes an entire larval life, the entanglement of vegetative beings, worms, fetuses, viscera which are at the limits life, not yet born and yet already putrescibe¹³.

I *portrait* del pittore milanese erano destinati a rinnovare profondamente la tradizionale ritrattistica quattrocentesca, sfociando nell'espressione di un disordine ossessivo e spaventoso. In questo senso si può dire che la pittura di Arcimboldo, per le sue invenzioni stilistiche e formali, aveva un ruolo notevole nella formazione del genere ispirato alla scienza.

Le novità, la capacità illusionistica e la varietà eccezionale delle pitture dal Trecento al Cinquecento trovarono immediata accoglienza presso i pittori secenteschi che necessitavano di una nuova arte e di un nuovo repertorio di oggetti. Nel corso del Seicento nel campo della pittura si manifestò una nuova direzione che si aprì verso l'incrocio di arte e natura. Lo sperimentato concetto artistico servì per illustrare in forma didatticamente chiara e discorsiva edificanti momenti di scienze naturali. I tradizionali generi artistici invece si rivelavano inadeguati a rappresentare la natura, chiusa in uno spazio artificiale e resero opportuna la riorganizzazione del canone alla luce dei nuovi orizzonti artistici. Emersero, dunque, nuove soluzioni. Dell'eredità pittorica quattrocentesca permase l'esigenza di una pittura chiara e umile, qualitativamente strutturata sui generi del Rinascimento¹⁴, nello stesso tempo invece si

¹² Si ricordano i suoi *portrait* più famosi, fra cui *L'Imperatore Rodolfo II*, *L'Aqua*, *la Terra*, *L'Autunno* e *la Primavera*.

¹³ Roland Barthes, *Arcimboldo or Magician or Rhétoriqueur*, in *The responsibility of forms*, tradotto da R. Howard, New York, Hull and Wang, 1985, p. 146.

¹⁴ Cfr. *La pittura rinascimentale*, Milano, Electra, 2000.

affermò l'idea dell'elaborazione di un linguaggio illusionistico e spettacolare¹⁵, meglio abilitato a una riflessione sul nuovo concetto della scientificità. La contrapposizione netta tra i due linguaggi, il vecchio e il nuovo, emergeva con evidenza nelle tele che si indirizzavano verso la rappresentazione di diverse esperienze scientifiche. La volontà di sfuggire all'equilibrio e alla regolatezza del periodo rinascimentale è evidente nelle pitture di Hieronymus Francken¹⁶ e Jan Brueghel il Vecchio¹⁷. La subordinazione del singolare al molteplice, della compostezza alla confusione e della misura all'esagerazione segnala l'inizio della costituzione di un nuovo genere di pittura, di tematica e di ispirazione scientifica, al quale il Seicento ne testimoniò lo sviluppo.

L'estetica del brutto

Nel corso della storia dell'arte non viene sottolineato a sufficienza il ruolo importante di rinnovatore di vecchi schemi espressivi del genere pittorico ispirato alle collezioni di scienza naturale e ancor più di iniziatore di una corrente pittorica ricca di continue rinascite. I pittori assistevano a un fenomeno nuovo e creativo che gioca con gli oggetti di natura mescolandoli con il luogo e l'ambiente. Tuttavia è indiscutibile che tutti i dipinti di questo genere facessero parte di un unico programma filosofico, volto alla rivelazione di un'esperienza ricca di temi e di motivi. La forza di

¹⁵ Cfr. Rolf Toman (a cura di), *L'arte barocca: architettura, scultura, pittura*, Köln, Konemann, 1999.

¹⁶ Hieronymus Franken II (1578-1623), pittore fiammingo esercitato in molti generi. Dipinse gallerie d'arte e camere delle meraviglie, scene di genere, nature morte e pitture allegoriche. Tra le sue tele vanno ricordate *Il negozio de mercante Jan Snellinck* (1621), *Gli arciduchi Alberto e Isabella visitano il gabinetto di un collezionista* (1621-1623) e il *Un collettore del gabinetto* (1607-1623).

¹⁷ Jan Brueghel il Vecchio (1568-1625), pittore fiammingo, sull'esempio della lezione del padre, Pieter Bruegel il Vecchio contribuì a diffondere in Europa il gusto per una pittura ricca e tortuosa. Nelle sue opere fra le quali il *Paesaggio Paradisiaco* e il *caricamento in corso degli animali in arca di Noé*, *Il Paradiso terrestre*, *Paradiso terrestre e il peccato originale* maturano gli sviluppi della natura morta, nata dall'incontro di elementi naturali e scene fiabesche.

diffusione della visione originale dei pittori si manifesta nel miglior modo nelle tele dipinte delle camere delle meraviglie.

Tutti i protagonisti di questo nuovo ramo di pittura sono eccentrici, ricercatori inquieti che rappresentano la natura in una forma singolare, svincolata dalla realtà, dove oggetti e colori cambiano improvvisamente e provocano meraviglia. Nelle pitture di Francken e Remps convivono e si intrecciano fra loro arte e natura in modo originale. Ciò significa che le loro tele permettono di aprire nuovi orizzonti al fine di valutare in modo radicalmente diverso il significato dei concetti quattrocenteschi. Non è infatti sorprendente che il concetto del bello era la prima categoria ad essere messa in discussione. La riflessione barocca sulla nozione del bello non si realizzò sulle tracce della filosofia antica e lo ripropose molto lontano dall'idea della simmetria e proporzione rinascimentale¹⁸. Il significato e la funzione modificata del bello rifiutò di ridurre la bellezza ai suoi caratteri naturali e diede luogo anche a dimensioni oscure e irregolari.

Il nuovo significato del brutto e del caotico trovò giustificazione all'interno dell'estetica del brutto di Karl Rosenkranz¹⁹ che introdusse un originale modo di pensare nel campo dell'estetica. La travalicazione dei limiti tradizionali del bello attraverso il concetto del brutto risultò anche dall'interpretazione dell'ordine e del regolare in forme devianti. Con l'allontanarsi dall'esemplare rinascimentale, l'arte secentesca registrò la prevalenza dell'orrido, del terrificante e del deforme. Non è invece facile tracciare linee sicure di demarcazione tra brutto e bello, tra ordine e disordine. Non c'è da meravigliarsi, quindi, se Rosenkranz elaborò la sua estetica in stretta connessione con la nozione del bello mettendo in evidenza un rapporto reciproco fra di essi: «Il brutto c'è solo in quanto c'è il bello, che ne costituisce il presupposto positivo. Se non ci fosse il bello, il brutto non ci sarebbe affatto, perché esiste solo come negazione di quello»²⁰. Il brutto, quindi, non risulta la negazione del bello, ma diventa

¹⁸ Sul significato e sul concetto del bello rinascimentale cfr. Pietro Salzano, *Estetica del bello*, Patti, Kimerik Casa Editrice, 2015.

¹⁹ Karl Rosenkranz, *Estetica del brutto*, Milano, Mim Edizioni, 2020.

²⁰ *Ibid.*, p. 35.

una categoria fondamentale dell'estetica che giustifica tutti i principi riconducibili al bello.

Rosenkranz nel suo saggio giunse alla centralità teorica del brutto. La consapevolezza dell'estensione e della gravità del termine aprì un orizzonte riferibile a una serie di altri concetti. Tuttavia il filosofo tedesco sviluppa la fenomenologia del brutto in relazione all'assenza di forma, di scorrettezza, di sfiguramento o deformazione, di orribile e di comico. Ne risulta che il panorama degli intrecci tra queste irregolarità e debolezze ha un orizzonte comune, quello di esprimere un bello non convenzionale. La tensione che si instaura fra bello e brutto si risolve nel miglior modo nella natura, intesa come una sfera che esprime questi concetti attraverso la sua forza creatrice. Il brutto diventa una potenza attiva, scopo di ogni forma dell'esistenza:

Nella natura è essenzialmente l'esistenza nello spazio e nel tempo, il brutto può già assumere innumerevoli forme. Il divenire, a cui in natura tutto sottostà, con la libertà del suo processo rende possibile a ogni istante l'eccesso e la dismisura, e con ciò una distruzione della pura forma a cui la natura in sé tende, dunque il brutto. Spesso, dal momento che nella loro confusione variopinta si affollano in disordine verso l'esistenza, i singoli esseri naturali si ostacolano a vicenda nel loro processo morfologico. [...] I grandi aggregati sulla superficie terrestre hanno le forme più varie, spesso più indefinibili. I monti possono avere un aspetto bello, quando si distendono in linee pure e dolci; sublime, se s'innalzano come muraglie a mo' di bastioni, come conigli giganteschi che torreggiano fino al cielo; brutto, quando disperdono la vista su crepacci desertici in un intrico senz'ordine; comico quando eccitano la fantasia con stravaganze bizzarre e grottesche²¹.

Su questa corrente di pensieri vanno rilevate le forze anomale, dinamiche e irregolari della natura la quale ospita mescolanze tematiche e formali non prevedibili. Sulla base delle riflessioni di Rosenkranz si può affermare che la camera delle meraviglie può essere direttamente considerata la proiezione artificiale e diretta, ossia la materializzazione

²¹ *Il brutto di natura*, in *Ibid.*, pp. 19 e 24.

della natura. Questi spazi forzatamente costruiti rappresentano l'intera natura in miniatura e integrano, confrontano oggetti provenienti da ambiti diversi, sono eterogenee sia nella quantità che nel repertorio. Le camere denotano un gusto vivace per la realtà, una curiosità per tutte le forme di vita che si trasformano in fantastico e via via in illusorio e assurdo. La rappresentazione della vera e della falsa realtà si fonde in una struttura teatrale che tende a stringere in un nodo bellezza e orrore, ordine e disordine, regolarità e irregolarità. Le camere, quindi, si presentano come spettacoli grandiosi, coniugati al gioco delle apparenze che si illudono, concentrandosi sull'eccentrico, sul bizzarro e sullo straordinario²². In queste scene falsamente costruite la spettacolarità garantisce libertà e dinamismo a tutte le forme naturali che si erano allontanate dall'ordine istintivo della natura. Le apparenze complesse vengono accompagnate dalla minaccia, dal senso del terrore e dal caos. Il motivo dell'instabilità caratterizza tutti gli oggetti, da quelle con forme di andatura serpentina a quelle più rettilinee e dirette.

Camere nelle tele

Il rapporto tra la camera delle meraviglie e l'arte barocca è stretto e distinto. Il motivo dell'instabilità, il trionfo della maschera e il conflitto tra fissità e cambiamento si ritrova anche nella pittura secentesca dove la capacità sperimentale degli artisti forniva una nuova chiave di lettura in cui il valore di messa in scena prevale sul valore originale degli oggetti. Era la pittura secentesca, che alla pura realtà contrappose la fantasia, che consentì agli artisti di falsificarla. L'espansione del sapere scientifico al piano delle cose naturali aprì una finestra sui mondi nuovi, in cielo e in terra²³. Infatti, a causa dell'affermazione di una nuova coscienza antropocentrica e scientifica del mondo, la figurazione immaginaria si accompagnò anche a un'acuta evidenza realistica. La camera in cui la realtà artificiale coincide

²² Cfr. Bruno Munari, *Fantasia*, Roma, Laterza, 1998, pp. 56-89.

²³ Cfr. Thomas Kuhn, *La rivoluzione copernicana. L'astronomia planetaria nello sviluppo del pensiero occidentale*, Torino, Einaudi, 1972.

con quella dell'immaginazione fu scelta da molti pittori per esprimere e legittimare la nuova visione del mondo fondata sulle prospettive aperte alla scienza. Un interessante punto di intersezione tra arte e natura è rappresentato dalle opere di Frans Francken il giovane²⁴ e di Domenico Remps²⁵ che interpretarono meravigliosamente questa connessione tra rivoluzione scientifica e rinnovamento artistico.

Non si sa se Remps o Francken fossero effettivamente interessati alle scienze naturali, ma le loro tele rendono evidente la loro curiosità verso la sapienza. I dipinti ispirati alla natura e agli oggetti naturali nacquero indubbiamente dall'aderenza degli artisti al reale. Su questo versante un interessante punto di intersezione tra arte e natura è rappresentato dai dipinti dal titolo *Scarabattolo* (1690) e *Gabinetto di arte e di curiosità* (1636) che appaiono come un significativo omaggio alla scienza. Oltre ai primi gabinetti e collezioni, testimoni dell'ascesa e della rinascita delle scienze naturali, anche gli artisti stessi si ponevano in modo innovativo davanti alla scienza e le riconobbero un ruolo originale. Questa novità o autenticità non nasce semplicemente da un'esperienza basata sull'osservazione diretta della realtà, ma da una riflessione singolare se non insolita sulla relazione tra arte e natura/scienza.

Queste opere non contrastano con la natura morta di origine fiamminga del Seicento, ma sembrano piuttosto anticipare il *gallery painting* del periodo settecentesco. I dipinti sopra menzionati vengono animati da una magica immobilità che per la speculazione espressionista dei pittori produce la sensazione di trasformazione e mutamento. I pittori avevano così dato alla natura un nuovo significato: spostarono l'attenzione dallo

²⁴ Frans Francken (1581-1642), pittore fiammingo, si distingue per la meritoria attività di pittore di collezioni artistiche e scientifiche. Tra le sue tele vanno ricordate *Sebastiaan Leerse nella sua personale galleria d'arte*, *Il Giovane*, *Gabinetto d'amatore con "asini iconoclasti"* (1620-1625 cca.), il *Gabinetto di curiosità* (1636) e il *Gabinetto del collettore* (1630).

²⁵ Domenico Remps (1620-1699) pittore italiano di origine tedesca o fiamminga. Scarsi e incerti sono gli elementi biografici di Remps. Fu attivo a Venezia nella seconda metà del Seicento. Guadagnò fama come pittore di *tromp l'oeil*. La pittura più celebre dell'artista è l'iconico *Scarabattolo*, commissionato presumibilmente dal marchese Francesco Cosimo di Riccardi, Maggiordomo Maggiore di Cosimo III de' Medici. Cfr. *Lo spettacolo del Barocco*, in *La grande storia dell'arte*, Roma, La Repubblica, 2001, vol. 6., pp. 213-240.

scientifico allo spettacolare. A conferma della sua centralità sia filosofica che estetica, lo stesso pensiero si ripresentò anche nel famoso trattato di Rosenkranz:

Nella formazione del nostro giudizio estetico si insinuano molti elementi ingannevoli, in parte, perché facciamo l'abitudine a un tipo e allora siamo inclini a considerarlo bello, così come consideriamo brutta una deviazione da quel tipo; in parte perché isoliamo l'animale in maniera astratta, lo vediamo come ci viene presentato da una stampa o da un esemplare in una raccolta. Com'è totalmente diverso l'animale che vive nel suo ambiente naturale: la rana nell'acqua, la lucertola nell'erba o nella fessura di roccia, la scimmia che s'arrampica sull'albero, l'orso bianco sul lastrone di ghiaccio²⁶.

La rivalutazione del concetto di bellezza promuove un diverso e innovativo rapporto tra scienza e arte. Se accettiamo la teoria del filosofo tedesco, secondo la quale l'identificazione della bellezza con i caratteri principali del tipo, il risultato è l'eliminazione di tutto quello che non risponde ai criteri prescritti della categoria di bello e la sua designazione come brutto. È inutile negare che gli oggetti di natura fra cui animali, piante, minerali ecc. raccolti in un armadio o riprodotti sulla tela perdono i loro caratteri originali e acquistano un carattere artistico. Questi, essendo quindi contaminati da un mondo manipolato e artificiale, abbandonano il loro valore scientifico e diventano sempre più espressivi. L'esigenza della spettacolarità e dello stupefacente si accordava con la tendenza a un enciclopedismo, tipico di questo periodo, che accumulava oggetti esotici e curiosità in una corposa massa grottescamente deforme e bizzarra. Quest'ambiguità, cioè il carattere regolatore della natura che cerca di ottenere un ordine razionale sugli elementi del mondo, e il valore caotico dell'arte, che invece pone attenzione a una dimensione disorganica e confusa, radicata in una sensibilità oscura, determinano un ambiente disarmonico e una sensazione di angoscia e confusione. Per tale motivo, gli oggetti trasformati dalla sapiente mano dell'artista non solo diventano brutti, ma rompono anche le tassonomie esistenti per affidare loro una

²⁶ Karl Rosenkranz, *Estetica del brutto*, op. cit., p. 25.

nuova identità. Strappati dal loro naturale contesto, gli insetti, le conchiglie, il teschio, l'edera, le corna o i coralli rappresentati si investono di valori simbolici o espositivi richiamando l'attenzione sul loro valore spettacolare.

Non solo. La riflessione su queste tele non si ferma al loro valore artistico in quanto tale, ma introduce l'idea che esse siano interpreti competenti della scienza settecentesca poiché hanno un'influenza vigorosamente comunicativa sulla conoscenza e sul progresso. Nella riqualificazione della scienza in chiave artistica tramite la trasportazione di oggetti della natura in un ambiente chiuso si nasconde un intento edificante. La funzione educatrice di questi dipinti, dovuta al fatto che racchiudono in sé la copia miniaturistica dell'universo, si sperimenta non solo nell'integrazione di mondi distanti tra loro, ma anche nella divulgazione delle scienze naturali. La volontà dei quadri ispirati alla scienza è palesamente pragmatistica: si inserisce il tema scientifico nell'arte e si intrecciano i diversi livelli di sapere. La struttura ricca e feconda dei dipinti annuncia palesamente l'esigenza di rivolgere l'attenzione al pubblico e di suscitare la sua curiosità.

Conclusioni

Il XVII secolo si aprì su uno scenario scientifico caratterizzato da scoperte e invenzioni che sconvolsero tutta l'Europa. La coscienza di essere di fronte a un universo del tutto sconosciuto nella società suscitò una sensazione di perturbazione. Il desiderio di sapere e l'interesse per le trasformazioni che accompagnarono questo periodo cominciò a trovare una certa rispondenza anche nel campo della pittura.

Da quel momento nacque una nuova pittura che portò la natura morta secentesca su posizioni innovatrici e antiautoritarie. Queste tele affrontano la natura in modo diverso. La combinazione di arte e scienza nel secolo della Rivoluzione Scientifica rappresentava un terreno più soddisfacente da percorrere. È la giustificazione di una pittura artificiosa che tentò di riprodurre tutti gli oggetti dell'universo uno accanto all'altro. L'esperienza bizzarra causata dagli incroci tra arte e natura si traduce in

espressioni di sgomento e di angoscia ed è segnata da una vistosa spettacolarità. Nello stesso tempo va anche tenuto presente che il risultato di quest'incrocio mirava a colmare la frattura evolutiva tra belle arti e utilità. Ne viene esaltata la funzione educativa della pittura che contribuì al riconoscimento dell'arte come mezzo conoscitivo del mondo.

Bibliografia

- Barthes, Roland, *Arcimboldo or Magician or Rhétoriqueur*, in *The responsibility of forms*, tradotto da R. Howard, New York, Hull and Wang, 1985.
- Boccolini, Alessandro, *Viaggio e viaggiatori italiani nel Seicento: relazioni odepatiche per una nuova geografia del vecchio continente*, URL: in https://escholarship.org/content/qt72h8k2bt/qt72h8k2bt_noSplash_736869e2f9b703044777660f6a1cb83e.pdf?t=qc0wcl, consultato il 12 marzo 2023.
- Capra, Fjtrof, *La botanica di Leonardo*, Arezzo, Aboca Edizioni, 2009.
- Ciminelli, Maria Luisa, *D'incanto in incanto. Storia del consumo di arte primitiva in Occidente*, Bologna, CLUEB, 2008.
- D'Ancona, Mirella Levi, *Due quadri di Botticelli eseguiti per nascite in Casa Medici. Nuova interpretazione della Primavera e della Nascita di Venere*, Firenze, Olschki, 1992.
- Ead., *Erborizzando nei quadri dei musei. I vegetali nell'arte e nuove riflessioni sulla Primavera di Botticelli*, Olschki, Firenze, 2009.
- Il Seicento*, in *La grande storia dell'arte*, Roma, La Repubblica, 2001, voll. 7-8.
- Kuhn, Thomas, *La rivoluzione copernicana. L'astronomia planetaria nello sviluppo del pensiero occidentale*, Torino, Einaudi, 1972.
- La pittura rinascimentale*, Milano, Electra, 2000.
- Listri, Massimo, *Cabinet of Curiosities*, introdotto da A. Poducci, Köln, Taschen, 2020, pp. 212-280.
- Munari, Bruno, *Fantasia*, Roma, Laterza, 1998.
- Rosenkranz, Karl, *Estetica del brutto*, Milano, Mim Edizioni, 2020.
- Salzano, Pietro, *Estetica del bello*, Patti, Kimerik Casa Editrice, 2015.
- Toman, Rolf (a cura di), *L'arte barocca: architettura, scultura, pittura*, Köln, Konemann, 1999.
- Zuffi, Stefano, *Il Trecento*, Milano, Electa, 2004.

«Sentimento poetico» e abuso nella narrativa verghiana

Otilia-Ştefania DAMIAN

Universităţii «Babeş-Bolyai» Cluj-Napoca

Abstract: The study analyses the way Giovanni Verga deals with issues related to violence and abuse in his veristic works, particularly physical abuse, and how this theme is reflected in the Romanian translations of the novellas and great novels of the «cycle of the vanquished». We have tried to show that thanks to the «poetic feeling» that characterises the Italian prose writer's inspiration, Verga anticipated in his fiction themes and problems related to violence and abuse that have only been investigated by science in recent years.

Keywords: *Verga, abuse, violence.*

La rappresentazione della violenza è una parte fondamentale della narrativa di Giovanni Verga, narrativa che esamina la storia di innumerevoli personaggi sconvolti dalla lotta per il progresso. Nel presente studio ci soffermeremo sulla maniera in cui l'autore italiano affronta le questioni legate alla violenza e all'abuso nelle sue opere veriste, in particolare all'abuso fisico, e come si rispecchia questo tema nelle traduzioni romene¹ delle novelle e dei grandi romanzi del ciclo dei vinti².

¹Per analizzare le traduzioni romene faremo ricorso ai concetti del linguista romeno Eugen Coşeriu: Cfr. Eugen Coşeriu, *Lo erroneo y lo acertado en la teoría de la traducción*, in Id., *El hombre y su lenguaje: estudios de teoría y metodología lingüística*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 214-239. Non possiamo citare in questa sede tutti gli studi dedicati alla teoria della

Verga è stato attento a trovare il modo più efficace per narrare il vero, è stato interessato a realizzare una narrazione oggettiva, scientifica, impersonale in cui l'atteggiamento dell'autore di fronte alla materia trattata fosse uguale a quello dello scienziato al microscopio. Lo scrittore si è confrontato di conseguenza nel suo lavoro con la necessità di «fotografare» la realtà sociale e umana, di trovare i mezzi letterari in grado di riproporla ai propri lettori, per rappresentare in modo rigoroso il mondo, anche quello dei più umili, in ogni aspetto, anche sgradevole. Nel tentativo di rappresentare il vero, Verga spesso supera i suoi intenti programmatici grazie a ciò che Riccardo Bacchelli chiama «sentimento poetico» nei confronti dei vinti, aspetto che coinvolge anche la narrazione della violenza e dell'abuso:

E se si esamina il programma [...] di Verga nel proemio ai *Malavoglia*, appare un fatto che sarebbe stupefacente se non fosse illuminante. Egli non sapeva quel che faceva e non seppe quel che aveva fatto, perché era un ispirato geniale. È dimostrato dal suddetto piano del ciclo romanzesco de «I vinti». Esso, su principi più metaforici che teorici, mitici e affettivi [...] propone e promette la storia di quelli che dalla selezione della lotta e del progresso escono, secondo Verga, vinti, ossia sviati e travati, delusi e infelici. È il contrario del pensiero darwiniano, e non è un concetto scientifico; è un sentimento poetico; né poteva produrre una «storia naturale», ma una storia umana³.

In questo senso la nostra ipotesi di ricerca è che grazie al «sentimento poetico» che caratterizza l'ispirazione del prosatore italiano, Verga ha anticipato nella sua narrativa temi e problemi collegati alla violenza e all'abuso che sono stati indagati dalla scienza in maniera dettagliata solo in anni recenti e che rimangono ancora valide le considerazioni di Bacchelli

traduzione di Coșeriu, ma si rimanda comunque alla bibliografia presente in Cristina Varga, «Concepte coșeriene actuale în teoria traducerii», in Dumitru-Cornel Vilcu, Eugenia Bojoga, Oana Boc (a cura di), *Școala coșeriană clujeană. Contribuții*, vol. I, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2016, pp. 209-220.

² Il corpus di traduzioni su cui sono state svolte le ricerche è riportato nella bibliografia del nostro studio.

³ Riccardo Bacchelli, *Prefazione*, in Giovanni Verga, *I grandi romanzi*, Milano, Mondadori, 1972, p. XVII.

sulla geniale ispirazione di Verga. Proprio la sensibilità della sua anima poetica ha portato lo scrittore italiano a raggiungere nelle sue opere risultati che superano i suoi intenti programmatici e anticipano sviluppi che hanno destato l'interesse del mondo scientifico dal Novecento ai nostri giorni.

Parlando delle tematiche affrontate da Verga, Asor Rosa nota che il tema della sconfitta è il tema prediletto dell'autore, quello che colpisce la sensibilità verghiana e investe tutta la sua produzione in cui pullulano personaggi «per i quali la vita è stata solo illusione, disillusione, sconfitta e morte», rappresentati soprattutto «in caduta verso l'umiliazione e la fine»⁴.

Gli eroi della narrativa verghiana affrontano una quantità enorme di abusi, di tutti i tipi, e per seguire le loro illusioni, finiscono disillusi, sconfitti o morti: dai Malavoglia, a Mastro don Gesualdo fino a Nedda, Rosso Malpelo, Jeli il pastore, Mazzarò ecc. Sono proprio le violenze e gli abusi a catapultarli, per riprendere le considerazioni di Vitilio Masiello, nel mondo del mito, portando all'attenzione dei lettori «il mito dell'eroe sconfitto»⁵:

Pur se la lotta per la sopravvivenza è legge universale, sopravvivono al margine della civiltà tutta dispiegata (della moderna civiltà urbana e industriale) isole di resistenza, certo destinate ad essere riassorbite e travolte, forme di vita e modelli di comportamento che testimoniano la sopravvivenza precaria di un'altra «prospettiva delle idee e dei sentimenti». Si tratta di una prospettiva perdente, storicamente ed ontologicamente: la prospettiva dei «vinti». Ma proprio a partire da essa e dal suo destino di sconfitta si può cogliere l'integrale tragicità del processo storico e dello sviluppo umano. E a guardarlo, quel processo, a ritroso, partendo dal suo approdo attuale e volgendosi indietro, tutto ciò che in esso è andato distrutto si tinge di nostalgia e di rimpianto, si fa «mito», come nella pagina terminale che sigilla *I Malavoglia*⁶.

Nelle opere di Verga ci sono anche personaggi che affrontano gli abusi con resilienza, ma ciò che desta l'interesse del narratore italiano è

⁴ Alberto Asor Rosa, *I Malavoglia di Giovanni Verga*, in Id., *Genus italicum*, Torino, Einaudi, 1997, p. 495.

⁵ *Ibid.*, p. 549.

⁶ Vitilio Masiello, «Universo rusticano e civiltà urbana», in Id. (a cura di), *Il punto su: Verga*, Bari, Laterza, 1987, pp. 44-45.

prima di tutto la contemplazione esistenziale della sofferenza universale. Nel suo tentativo di rappresentare il vero, Verga mette in risalto eroi e situazioni che delineano le due posizioni distinte della violenza, quella della fonte di violenza e della vittima. Le fonti di violenza sono alquanto varie nelle sue opere: ci possono essere parenti abusivi (ad esempio la Lupa), bambini abusati (Rosso Malpelo che diventa a sua volta abusivo), professionisti abusivi (Mastro Don Gesualdo), vari datori di lavoro crudeli e spietati, la natura abusiva che porta disastri e malattie ecc. Tra le vittime dirette incontriamo bambini come Rosso Malpelo o Ranocchio, donne come La Lia, Nedda⁷, uomini come 'Ntoni o padron 'Ntoni; tra quelle indirette possiamo ricordare Nunziata, Bianca e Isabella Trao, interi gruppi come la famiglia Malavoglia, gli animali come il grigio o l'asino di San Giuseppe ecc.

L'autore italiano affronta nella sua narrativa, proprio grazie al suo «sentimento poetico» verso i vinti, varie forme di violenza, dalle malattie (il colera, il cancro), alle catastrofi naturali (la tempesta in mare che uccide Bastianazzo) alle catastrofi artificiali (tra cui l'incidente sul lavoro di Mastro Misciu Bestia nella novella *Rosso Malpelo* o il crollo del ponte nel romanzo *Mastro Don Gesualdo*). Verga non trascura neanche altri tipi di violenza: la violenza domestica (Rosso Malpelo è maltrattato non solo dalla società, ma prima di tutto da sua madre e da sua sorella), le guerre (la battaglia di Lissa nei *Malavoglia*) o ancora i conflitti tra vari gruppi sociali (ad esempio i conflitti Motta-Trao, borghesia-aristocrazia, popolo-borghesia in *Mastro Don Gesualdo*)⁸.

Nelle interazioni tra gli esseri umani la violenza è definitiva per gli atti commessi con un intento distruttivo. A volte ci sono gradi di abuso rispetto alla vittima senza che l'aggressore abbia un'intenzione negativa, semplicemente ignorando od omettendo i bisogni della vittima, pensando solo ai propri interessi. È il caso del giovane 'Ntoni che trascura i bisogni della propria famiglia e dei fratelli più piccoli dando sfogo solo alla propria

⁷ Cfr. per la violenza di genere Laura Lupo, «La violenza sulle donne nelle novelle: una proposta di lettura», in *Annali della Fondazione Verga*, no. 15, 2022, pp. 155-164.

⁸ Cfr. Ana Muntean e Anca Munteanu, *Violență, traumă, reziliență*, Iași, Polirom, 2011.

dependenza, sacrificando attraverso la propria ignoranza gli interessi dei suoi familiari⁹.

Nella narrativa verghiana sono presenti molti fattori che provocano sofferenza e sollecitano intensamente i meccanismi di difesa, fattori presenti nella vita di tutti gli individui, gruppi o società, non solo in quella di fine Ottocento. La violenza fa parte dell'esistenza, essa uccide o modifica la vita e la sottopone a varie prove imponendo degli adattamenti. Mentre gli effetti degli eventi violenti di massa sono stati consegnati dai superstiti, la violenza interumana a livello microsociale non è stata obiettivo della comprensione e della prevenzione se non negli ultimi anni (ad esempio la violenza domestica), eppure Verga la rappresenta accuratamente tramite la sua arte, proprio grazie al suo «sentimento poetico» verso i vinti. I risultati raggiunti dalla sua narrativa superano gli intenti programmatici e appaiono un tentativo di usare la letteratura per osservare la realtà e prevenire i disagi della lotta per la vita. In questo senso possiamo ricordare l'aspetto, modernissimo in Verga, di affrontare nelle sue opere questioni collegate alla salute mentale, spesso danneggiata dalla violenza, come nel caso dell'ossessione di Peppa per Gramigna, o dell'alienazione di 'Ntoni fino alla demenza della Locca nel romanzo *I Malavoglia*.

Sono rintracciabili nelle opere del narratore italiano forme di violenza personale, collettiva o istituzionale. Tra le forme di violenza personale ricordiamo gli atti di violenza contro altri individui (il duello tra Turridu e Alfio, la lotta tra Don Michele e 'Ntoni), contro sé stesso (ad esempio il suicidio di Narcisa nel romanzo *Una peccatrice*, e quello della novella *L'ultima giornata* o l'autolesionismo di Malannata nella novella *Un processo*), contro gli animali (l'asino di San Giuseppe) o contro gli oggetti (Mazzarò che distrugge i suoi beni nella novella *La roba*). Per ciò che riguarda la violenza collettiva segnaliamo la violenza dei cittadini contro il potere, ad esempio nel romanzo *Mastro Don Gesualdo*, o la violenza parossistica, la guerra, non descritta, ma rappresentata tramite i suoi effetti, ad esempio la battaglia di Lissa nel romanzo *I Malavoglia*. Non manca nella narrativa di

⁹ *Ibid.*, p. 16.

Verga neanche la violenza istituzionale (la violenza della civiltà borghese del progresso che sacrifica alcuni gruppi sociali). In questo caso si può parlare anche di una violenza che trascura, senza l'intenzione di portare danni (è il caso dell'esperienza di Isabella Trao nel collegio delle suore di Maria).

La violenza genera tutte le forme di abuso che sono modelli di comportamento usati per acquistare e mantenere il potere e il controllo, un aspetto che viene esaltato dal narratore italiano attraverso svariati tipi di abusi che presenta nelle sue opere.

Prima di tutto c'è naturalmente l'abuso fisico, dominante nella società dei vinti, fatto di botte e sangue come nel caso di Raffella nella novella *Nanni Volpe*: «Alle volte Raffaella compariva tutta arruffata, sputando fiele, col sangue che le colava giù dal naso, mostrando gli sgraffi e le lividure»¹⁰ tradotto con fedeltà all'originale da Olga Mărculescu con «Uneori Raffaella apărea ciufulită toată, scuipînd venin, cu sîngele șiroindu-i din nas, arătându-i zgîrieturile și vînătăile»¹¹. E sono impressi nella mente dei lettori i calci e scapaccioni del datore di lavoro su di Jeli per la morte dello *stellato*: «Il fattore si sfogava a calci e scapaccioni su di Jeli, e tirava pei piedi gli angeli e i santi del paradiso.»¹² tradotto in romeno in modo espressivo da Olga Mărculescu con «Fermierul își vărsa focul lovindu-l cu picioarele și pumnii pe Jeli, și-i trăgea cu dumnezeii, îngerii și cristoșii din rai.»¹³, mentre la variante di Despina Mladoveanu, del 1959: «Vechilul se răcorea, dînd cu piciorul și cu pumnii în Jeli și înjurînd de toți îngerii și sfinții din rai.»¹⁴, pur trasmettendo il contenuto violento nella variante romena, risulta meno carica. L'abuso fisico è diffuso nella narrativa verghiana in famiglia, nel sistema educativo, nella comunità, dove c'è una mentalità secondo cui la punizione fisica abbia un effetto benefico, ma come ogni tipo di abuso, è

¹⁰ Giovanni Verga, *I grandi romanzi e tutte le novelle*, a cura di Concetta Greco Lanza, Roma, Newton, 1992, p. 819.

¹¹ G. Verga, *Iubita lui Gramigna. Nuvele*, trad. Olga Mărculescu, București, Ed. Univers, 1983, p. 371.

¹² G. Verga, *I grandi romanzi e tutte le novelle*, op. cit., p. 213.

¹³ G. Verga, *Iubita lui Gramigna*, op. cit., p. 127.

¹⁴ G. Verga, *Nedda*, trad. Despina Mladoveanu, București, Ed. Tineretului, 1959, pp. 71-72.

anche uno strumento di controllo e potere. Nella stessa novella si può osservare lo straordinario «sentimento poetico» di Verga che trova le risorse narrative efficaci per trasmettere la violenza del licenziamento abusivo di Jeli, contrapponendo la disperazione del personaggio all'allegria della comunità: «Le cose del mondo vanno così: mentre Jeli andava cercando un padrone, colla sacca ad armacollo e il bastone in mano, la banda suonava in piazza allegramente, coi pennacchi sul cappello, in mezzo a una folla di berrette bianche fitte come le mosche, e i galantuomini stavano a godersela seduti nel casino»¹⁵. In questo caso la traduzione più espressiva, in grado di rendere meglio la tragedia della condizione precaria di Jeli, è quella di Despina Mladoveanu: «Aşa merg treburile pe lumea asta: în vreme ce Jeli, cu traista petrecută pe după umăr şi cu toiagul în mână, îşi căuta un stăpîn, muzicanţii cântau voioşi în piaţă, cu pana la pălărie, în mijlocul unei mulţimi de şepci albe grămădite ciotcă întocmai ca muştele, iar boierii ascultau veseli, lăfăindu-se în restaurant.»¹⁶, mentre Olga Mărculescu propone una variante meno convincente: «Aşa vin lucrurile în lume: în timp ce Jeli umbla căutându-şi un stăpîn cu sacul de gît şi ciomagul în mână, cîntăreţii de la fanfară cîntau în piaţă cu veselie, cu panaşe la pălărie, în mijlocul unei mulţimi de bereturi albe, dese ca muştele, şi domnii stăteau şi se veseleau aşezaţi la crîsmă»¹⁷.

Sempre di abuso fisico si parla anche nella novella *Un processo* dove la protagonista, La Malerba, «donna di mondo» viene sfregiata dal suo amante Malannata: «E indicò fieramente uno sfregio che le segnava la guancia, dall'orecchio sinistro al labbro superiore.»¹⁸ tradotto con una variante che mette in evidenza la violenza fisica: «Şi arătă cu mîndrie o cicatrice care îi brăzda obrazul, de la urechea stîngă la buza de sus»¹⁹. La novella è un'occasione per Verga di portare in discussione anche l'autolesionismo di Malannata, amante geloso che «si picchiava la testa con

¹⁵ G. Verga, *I grandi romanzi e tutte le novelle*, op. cit., p. 215.

¹⁶ G. Verga, *Nedda*, op. cit., p. 73.

¹⁷ G. Verga, *Iubita lui Gramigna*, op. cit., p. 129.

¹⁸ G. Verga, *I grandi romanzi e tutte le novelle*, op. cit., pp. 723-724.

¹⁹ G. Verga, *Iubita lui Gramigna*, op. cit., p. 330.

un sasso, pentito delle botte che mi dava»²⁰, un abuso che viene esaltato anche dalla traduzione romena: «Și apoi își dădea cu o piatră în cap, căindu-se de pumnii pe care mi-i trăsesese»²¹.

Parlando di abuso fisico non possiamo non ricordare la parabola triste di Rosso Malpelo. La novella permette all'autore di affrontare anche altri tipi di abusi: quello verbale, emozionale, psicologico. Privo dell'affetto della madre e maltrattato dalla sorella che li sottraeva i pochi soldi della settimana facendogli «la ricevuta a scapaccioni», Malpelo era ritenuto dalla comunità «un monellaccio [...] che tutti schivavano come un can rognoso, e lo accarezzavano coi piedi, allorché se lo trovavano a tiro»²². La traduzione che Olga Mărculescu propone della novella, fedele all'originale italiano, permette al lettore romeno di immergersi nella realtà abusiva del bambino e di guardarlo con affetto: «un ștregar [...] pe care toți îl alungau ca pe-un câine răpciugos, și-l mîngăiau cu picioare-n fund, atunci cînd le ieșea în cale»²³.

Il comportamento spietato degli adulti nei confronti di Rosso Malpelo trasforma il protagonista in una coscienza negativa della realtà. Straordinario esempio di abuso su bambini, la novella condensa in poche pagine anche la legge di sopraffazione reciproca su cui si fonda l'ordine universale delle cose che tra gli uomini si esprime nel rapporto di lavoro. Verga mette in risalto con grande efficacia gli abusi verbali, emozionali, fisici e il maltrattamento del personaggio: «Era avvezzo a tutto lui, agli scapaccioni, alle pedate, ai colpi di manico di badile, o di cinghia da basto, a vedersi ingiuriato e beffato da tutti, a dormire sui sassi colle braccia e la schiena rotta da quattordici ore di lavoro; anche a digiunare era avvezzo, allorché il padrone lo puniva levandogli il pane o la minestra»²⁴. Le due traduzioni romene del testo trovano i sinonimi linguistici e cognitivi adatti per sottolineare gli abusi subiti dal personaggio, in entrambe le varianti: «Era deprins cu toate el, cu palmele, cu picioarele, cu loviturile de cozi de

²⁰ G. Verga, *I grandi romanzi e tutte le novelle*, op. cit., p. 724.

²¹ G. Verga, *Iubita lui Gramigna*, op. cit., p. 332.

²² G. Verga, *I grandi romanzi e tutte le novelle*, op. cit., p. 236.

²³ G. Verga, *Iubita lui Gramigna*, op. cit., p. 143.

²⁴ G. Verga, *I grandi romanzi e tutte le novelle*, op. cit., p. 243.

lopată, ori cu cureaua de samar, să se vadă înjurat și batjocorit de toți, să doarmă pe pietre, cu brațele și spinarea frîntă de paisprezece ceasuri de muncă; și să stea fără să mănânce era deprins, atunci cînd stăpînul îl pedepsea și-i lua pîinea și ciorba»²⁵ (Mărculescu); «Era deprins cu de toate; să-i tragi palme, să-i altoiești un picior, să-l blagoslovești cu coada samarului, să fie înjurat și batjocorit de toți, să doarmă pe pietre cu brațele și spinarea frînte de paisprezece ore de muncă; ba mai era învățat și să postească atunci cînd patronul îl pedepsea și-i lua pîinea sau ciorba»²⁶ (Mladoveanu). Il bambino protagonista scopre lentamente la verità universale della vita, una verità di dolore che insegnerà a sua volta a Ranocchio, seguendo il comportamento degli adulti, come nota Vittorio Spinazzola²⁷.

Naturalmente l'autore affronta nelle sue opere anche altri tipi di abuso, che, per mancanza di spazio non prenderemo in considerazione in questa sede. Ricordiamo solo di sfuggita che il «sentimento poetico» di Verga lo induce ad affrontare anche l'abuso sessuale nella famosa novella *La lupa* o nella storia di Lia, nel romanzo *I Malavoglia*. Bambina immatura, vittima sicura di un predatore esperto come Don Michele e della corallità della comunità di Aci Trezza, che porterà di seguito all'autoesclusione definitiva di Lia, la giovane è rappresentata con sintagmi del tipo «vanerella peggio di suo fratello 'Ntoni, e le piaceva starsene sulla porta a far vedere il fazzoletto colle rose [...] e don Michele se la mangiava cogli occhi»²⁸. Si tratta di una caratterizzazione di sicuro effetto, tradotta da Nina Façon e Dumitru Panaitescu, nel 1955, con fedeltà all'originale: «Lia era mult mai ușuratică decît frate-su Ntoni și-i plăcea să iasă în poartă și să-și arate basmaua cu trandafiri, [...] domnul Michele o sorbea din ochi»²⁹.

²⁵ G. Verga, *Iubita lui Gramigna*, op. cit., p. 148.

²⁶ G. Verga, *Nedda*, op. cit., p. 40.

²⁷ Vittorio Spinazzola, «La verità dell'essere: Tre novelle verghiane» in *Belfagor*, vol. 27, no. 1, 1972, p. 12, URL: [JSTOR, http://www.jstor.org/stable/26142466](http://www.jstor.org/stable/26142466), consultato il 20 marzo 2023.

²⁸ G. Verga, *I Malavoglia*, a cura di Salvatore Guglielmo, Milano, Principato, 1985, p. 272.

²⁹ G. Verga, *Familia Malavoglia*, trad. Nina Façon e Dumitru Panaitescu, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1955, pp. 247-248.

Un ruolo importante nella narrativa verghiana è occupato anche dall'abuso sugli animali, tra cui il grigio di Rosso Malpelo o l'asino di San Giuseppe, figure simboliche di sconfitti che accentuano le «tonalità espressionistiche dello stile del narratore», secondo le osservazioni di Asor Rosa³⁰. Verga affronta anche altri temi moderni, ad esempio il bullismo, vale a dire l'abuso fisico o psicologico che avvengono nell'ambiente scolastico. Oltre al rapporto tra Rosso Malpelo e Ranocchio, segno della violenza come *perpetuum mobile*, si può citare qui Isabella Trao e la sua esperienza nel collegio di Maria, nel romanzo *Mastro Don Gesualdo*: «Egli trovava la sua figlioletta ancora rossa, col petto gonfio di singhiozzi, volgendo il capo timorosa di veder luccicare dietro ogni grata gli ochetti maliziosi delle altre piccine»³¹ tradotto con le giuste metafore cognitive da Eta Boeriu: «Don Gesualdo își găsea copila cu obrajii încă roșii și pieptul încă plin de lacrimi și de suspine înăbușite. O vedea întorcînd capul cu teamă, ca nu cumva să zărească strălucind pe după gratii ochisorii răutăcioși ai colegelor ei»³². La traduttrice sceglie di non seguire il gioco paratattico e ipotattico dell'originale, ma ciononostante la sua variante risulta eccellente nell'enfatizzare gli effetti della violenza, dimostrando una profonda comprensione dell'originale.

Verga trova una maniera efficace per esaminare anche gli abusi dei datori di lavoro, ad esempio nella novella *Rosso Malpelo*, in cui l'ingegnere che dirigeva i lavori della cava di rena è colto nell'atto di godersi comodamente in poltrona uno spettacolo teatrale mentre il padre di Malpelo veniva inghiottito dal crollo del pilastro, nella totale indifferenza di chi dovrebbe garantire la sicurezza sul lavoro. Altri abusi che possiamo ricordare brevemente sono la falsità in busta paga o le minacce di licenziamento, come nella novella *Nedda*: alla ragazza vengono sottratti ingiustamente dei soldi a causa di un riposo forzato, mentre Janu è

³⁰ Alberto Asor Rosa, *I Malavoglia*, op. cit., pp. 538-544. Sugli animali si veda anche Gianni Oliva (a cura di), *Animali e metafore zoomorfe in Verga*, Roma, Bulzoni, 1999.

³¹ G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, a cura di Corrado Simioni, Milano, Mondadori, 1973, p. 287.

³² G. Verga, *Mastro Don Gesualdo*, trad. Margareta Boeriu, București, Ed. pentru literatura universală, 1964, p. 225.

minacciato di essere licenziato per aver aiutato la donna amata e deve, di conseguenza, accettare la riduzione della paga. Un altro tipo di abuso trattato da Verga è quello economico, in particolare nel romanzo *Mastro Don Gesualdo*, in cui il protagonista non può disporre liberamente dei suoi beni e, in fin di vita, viene incarcerato nel palazzo del genero, il duca di Leyra.

Come abbiamo visto, i comportamenti violenti generano tutte le forme di abuso e i vari traumi che ne conseguono. Il «sentimento poetico» con cui Verga rappresenta nelle sue opere la realtà permette di cogliere il mondo nella sua aggressività maligna che produce sofferenza nella vita degli individui. L'autore mostra nelle sue opere disastri naturali, guerre, violenza interpersonale, incidenti, malattie, morte dei cari e gli effetti della violenza sia per chi affronta i traumi sia per chi è testimone. Il narratore non analizza però solo i vinti e la loro reazione agli eventi violenti, la loro vulnerabilità. I suoi testi affrontano anche il tema della resilienza, quest'ultima essendo una competenza complessa, generata dall'istinto vitale di ogni individuo³³.

Ad esempio nel romanzo *Malavoglia* tutti i personaggi sperimentano il trauma, ma non tutti reagiscono allo stesso modo, la principale forza e risorsa di energia che permette ad alcuni di sopravvivere e di adattarsi è l'attaccamento al proprio ambiente («l'ideale dell'ostrica»). Il nuovo padron 'Ntoni non è colui destinato ad esserlo dal nome, ma Alessi, un giovane che presenta risposte decenti quando è sottoposto, dal suo ambiente di vita, a stimoli negativi. Il giovane riesce a farcela in un modo socialmente accettabile, nonostante le avversità che comportano normalmente effetti negativi, superando le circostanze difficili, grazie alle sue capacità mentali, di comportamento e di adattamento, ma anche alle relazioni con persone di fiducia, ricomponendo il nido e riportando la famiglia nel punto di partenza del libro. Eppure nel romanzo ce la fa anche Rocco Spatu, fannullone e contrabbandiere, che conclude l'epopea dei Malavoglia, un personaggio che si inserisce «senza traumi e senza drammi», per riprendere

³³ Ana Muntean e Anca Munteanu, *Violență, traumă, reziliență*, op. cit., p. 267.

Paolo Mario Sipala³⁴, nella comunità del villaggio. L'eroe dei tempi moderni non sembra essere, a giudicare dal finale del romanzo, colui che ha qualità morali, destinato alla sconfitta prima o poi, ma il personaggio che si fa accettare per quello che è, anche nel suo lato negativo, nel proprio ambiente. Resilienza è, quindi, energia, anche per Verga, voglia di vivere.

Le traduzioni in romeno dei frammenti analizzati pongono alcune difficoltà, in particolare legate al gioco paratattico e ipotattico. Abbiamo visto che si tratta di frammenti che ripropongono in generale sinonimi linguistici (che sono spesso anche sinonimi cognitivi) dell'originale, e sono in grado di rendere lo stesso riferimento alla realtà e lo stesso senso con i mezzi del romeno, per riprendere i concetti di Eugen Coșeriu. In alcuni casi ci sono metafore cognitive molto ispirate, ad esempio nella traduzione del romanzo *Mastro don Gesualdo* di Eta Boeriu.

Queste traduzioni, similmente all'originale, ripropongono il tema della violenza e dell'abuso in uno stile che cerca di rimanere fedele al testo italiano. Anche il pubblico romeno ha accesso, seppur con qualche differenza sintattica e morfologica, a contenuti gravi, universali, che attivano sensi profondi nella coscienza del lettore. Nell'originale e nella traduzione traspare la consapevolezza della violenza come legge della vita, dell'abuso come fonte di dolore, di sconfitta, di morte, quindi aspetti collegati alla condizione umana generale, ai vinti di qualsiasi contesto sociale o universale. Ispirato geniale, per riprendere Bacchelli, Verga ha dato nelle sue opere, grazie al «sentimento poetico» con cui ha raccontato la realtà, una rassegna quasi esauriente sulle forme di abuso e di violenza della società moderna, affrontate in modo sistematico dalla ricerca scientifica solo in anni recenti, cercando di usare la sua arte non solo per denunciare, ma, forse, anche per prevenire il dolore.

³⁴ Paolo Mario Sipala, «Il romanzo di 'Ntoni Malavoglia», in *Italianistica: Rivista di Letteratura Italiana*, vol. 11, no. 1, 1982, p. 20, URL: *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/23928637>, consultato il 20 marzo 2023.

Bibliografia

Edizioni di riferimento

- Verga, Giovanni, *Eva. Soțul Elenei*, trad. Mariana Costescu e Irina Prodanof, București, ed. Univers, 1971.
- Id., *Familia Malavoglia*, trad. Nina Façon e Dumitru Panaitescu, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1955.
- Id., *I grandi romanzi. I Malavoglia, Mastro-Don Gesualdo*, a cura di Ferruccio Cecco e Carla Riccardi, Milano, Mondadori, 1972.
- Id., *I grandi romanzi e tutte le novelle*, a cura di Concetta Greco Lanza, Roma, Newton, 1992.
- Id., *I Malavoglia*, a cura di Salvatore Guglielmo, Milano, Principato, 1985.
- Id., *Iubita lui Gramigna. Nuvele*, trad. Olga Mărculescu, București, Ed. Univers, 1983.
- Id., *Mastro Don Gesualdo*, trad. Margareta Boeriu, București, Ed. pentru literatură universală, 1964.
- Id., *Mastro-don Gesualdo*, a cura di Corrado Simioni, Milano, Mondadori, 1973.
- Id., *Nedda*, trad. Despina Mladoveanu, București, Ed. Tineretului, 1959.
- Id., *O păcătoasă*, trad. George Popescu, Craiova, Aius, 1994.
- Id., *Poveste de dragoste. Taine ale inimii*, trad. Olga Mărculescu, București, Ed. Eminescu, 1984.

Bibliografia critica

- Asor Rosa, Alberto, *I Malavoglia di Giovanni Verga*, in Id., *Genus italicum*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 409-549.
- Borsellino, Nino, *Storia di Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1982.
- Coșeriu, Eugen, «Lo erroneo y lo acertado en la teoría de la traducción», in Id., *El hombre y su lenguaje: estudios de teoría y metodología lingüística*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 214-239.
- Lupo, Laura, «La violenza sulle donne nelle novelle: una proposta di lettura», in *Annali della Fondazione Verga*, no. 15, 2022, pp. 155-164.
- Masiello, Vitorio (a cura di), *Il punto su: Verga*, Bari, Laterza, 1987.
- Masiello, Vitorio, *I Miti e la Storia. Saggi su Foscolo e Verga*, Napoli, Liguori, 1984.
- Muntean, Ana e Munteanu, Anca, *Violență, traumă, reziliență*, Iași, Polirom, 2011.

- Oliva, Gianni (a cura di), *Animali e metafore zoomorfe in Verga*, Roma, Bulzoni, 1999.
- Sipala, Paolo Mario, «Il romanzo di 'Ntoni Malavoglia», in *Italianistica: Rivista di Letteratura Italiana*, vol. 11, no. 1, 1982, pp. 11–22, URL: *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/23928637>, consultato il 20 marzo 2023.
- Spinazzola, Vittorio, «La verità dell'essere: Tre novelle verghiane» in *Belfagor*, vol. 27, no. 1, 1972, pp. 1–29, URL: *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/26142466>, consultato il 20 marzo 2023.
- Varga, Cristina, «Concepte coșeriene actuale în teoria traducerii», in Dumitru-Cornel Vilcu, Eugenia Bojoga, Oana Boc (a cura di), *Școala coșeriană clujeană. Contribuții*, vol. I, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2016, pp. 209-220.

Tre eccessi narrativi: demonismo, paradossalità, simulazione

Milly CURCIO

Abstract: The so-called narrative excesses, that the intervention deals with, concern three specific types: demonism, paradoxicality, simulation. The three aspects, disseminated in various ways in much European literature, form the dynamics of an imaginary in which are intertwined the experiences of madness and perception of reality, visionary and daily perception, listening to the world and self-listening to the subject. From this point of view, the analysis focuses in particular three highly indicative works, which propose surprising common links: *La pietra lunare* (1939) by Tommaso Landolfi, *Salto mortale* (1968) by Luigi Malerba, and *Agli dèi ulteriori* (1972) by Giorgio Manganelli.

Keywords: *demonism, impossibilism, simulation, paradoxicality, promiscuous genres.*

«La natura è grande, la ragione è piccola»

Quando la letteratura esplora e percorre delle anomalie, ci troviamo in presenza di stimolanti eccessi che hanno l'effetto di portare il discorso letterario al di là della convenzione, e noi lettori intuitivamente più addentro in questo insolito percorso di spazi, architetture, figure, e azioni del racconto. Quanto da tutto ciò traggano auspicio il romanzo e il racconto nel senso di un loro rinnovamento sarebbe del tutto superfluo dirlo.

In questa mia analisi di tre eccessi narrativi, a me particolarmente cari e che ho avuto in passato l'occasione di esplorare con attenzione¹, ci faranno da guida tre scrittori di per sé irregolari, e proprio per questa loro cosiddetta irregolarità divenuti punti di riferimento per quei lettori e quegli scrittori che non si accontentano di una narrazione ad effetto *placebo*, e al contrario prestano attenzione alla felicità di questa reinvenzione del mondo. Essi sono nell'ordine di cui ne parlerò: Tommaso Landolfi, Luigi Malerba, Giorgio Manganelli.

Per cominciare, il più eclatante eccesso di Landolfi sta nella scelta di un linguaggio che attraversa e sfida la tradizione e le convenzioni narratologiche ad essa legate, al punto da reinventare generi promiscui che nella sua pagina si incrociano e si integrano: dal racconto al romanzo, dalla poesia al pamphlet. Pochi meglio di Andrea Zanzotto lo hanno capito e spiegato: al poeta si deve la definizione di «irruzione di grazia» nel caso del romanzo di cui ci occuperemo, ovvero *La pietra lunare*², scritto nel 1937. Scrive Zanzotto: «È una grazia indefinibile, eppure traboccante, ironica e selvaggia, come sospesa tra un sapere e un non sapere, equilibrata in una costante di lieve ebbrezza soffusa in tutta l'opera, che pure sa di essere anche la contraddizione o contraffazione di se stessa, dalla prima all'ultima parola»³. In forza di una tale contraddizione e di una tale contraffazione troviamo nel romanzo di Landolfi, in questo come in tutta la narrazione landolfiana, tutti e tre gli indizi di eccesso di cui sto parlando: demonismo, paradossalità e simulazione. Al lettore il compito, peraltro piacevole, di prestarvi attenzione. In particolare la contraffazione intenzionale delle immagini per Landolfi porta a quella sua speciale deduzione intorno

¹ Cfr. Milly Curcio (a cura di), *La fortuna del racconto in Europa*, Milano, Carocci, 2012; Milly Curcio e Monica Fekete (a cura di), *Il romanzo italiano contemporaneo (1950-2021)*, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2021.

² Tommaso Landolfi, *La pietra lunare. Scene della vita di provincia* (1937), Nota introduttiva di A. Zanzotto, Milano, Rizzoli, 1990.

³ Andrea Zanzotto, *Nota introduttiva*, cit., p. 10. Il saggio di Zanzotto è stato successivamente ripubblicato in A. Zanzotto, *Scritti di letteratura*, volume secondo, *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, a cura di G. M. Villalta, Milano, Mondadori, 2001, pp. 325-343.

all'*impossibilismo* delle azioni umane, al limite della bestialità e del demonismo (come piaceva dire a Oreste Macrì)⁴.

La pietra lunare è un capolavoro di eccessi, eccessi che irrompono, come la grazia zanzottiana, dall'interno di una presunta norma che, ripeto, venendo contraffatto viene di fatto violata. Vediamo insieme, anzi prestiamo ascolto insieme, ad alcuni di questi prodigiosi eccessi narrativi.

Il racconto propone sin dalle prime battute lo scenario della «brava gente» di provincia, disposta come in un affresco del Ghirlandaio (parole sempre di Zanzotto), in mezzo a cui circola accidia, odio, astio, invidia, limitatezza paesana. Ne emergono anche discorsi appassionati e turbolenti che rischiano di far perdere di vista la vera scena a cui si interessa Giovancarlo, il nostro protagonista, ovvero la scoperta di un mondo percepito al di là della linea del visibile, un mondo che s'annuncia eroticamente allettante e, dunque, foriero di numerosi turbamenti, emblematizzati dal vero e proprio perturbante freudiano che è la caviglia caprina e diabolica della bellissima Gurù, descritta nella sua sensualità, solo da Giovancarlo notata in questa fanciulla che conversa amabilmente con beghine e provincialotti, mentre muove sotto il tavolo i suoi piedi a forma di zoccolo, lei, angelo e demone, sogno e incubo allo stesso tempo. Il lettore non si meraviglierà quando scoprirà (e certo andrà sempre di scoperta in scoperta, di violazione in violazione) che il viaggio con Gurù è per il nostro pacifico e passivo provinciale rischioso e a tratti truculento, fra creature demoniache in tutto somiglianti a Gurù, e banditi, e seduttori, e malintenzionati, in un bosco davvero ariostescamente di pericoli, opportunità, meraviglie e insomma di eccessi. Per questo, ritengo, il narratore insiste spesso sui tratti del ritratto di Gurù, figura lunare, crudele e mansueta allo stesso tempo: «Dal suo corpo veniva a tratti un odore violento, che però non aveva nulla di ferino e si sarebbe detto piuttosto di

⁴ Oreste Macrì, *Tommaso Landolfi*, Firenze, Le Lettere, 1990, p. 13: «Landolfi non dà respiro al "lettore" a parte la suspense come come artificio dei romanzi gialli e dei romanzi cavallereschi; contesta il critico che, fingendo pazienza con l'estro e le bizzarrie, normalizza tale opera nella letterarietà o nella psicologia, umettando ed esorcizzando il demonismo del surreale e dell'informale».

genziana e di dianto»⁵; del tutto differente da quelle donne che «osano [...] atteggiarsi, con le loro grosse cosce e i loro polposi attributi, a detentrici d'un prezioso segreto femminile, d'un sussurro segreto – e sono invece le ninfegerie, le “compagne di vita” dei bravi borghesi, le indegne pupattole»⁶. In negativo queste figure femminili mettono in risalto la femminilità piena di «pudore e di nobile lussuria», propria di Gurù, non a caso così tanto criticata dalla pinzochera Filomena, la «vecchiona» timorata e religiosa, parente stretta delle due zittelle del romano eponimo, capaci di concepire un delitto, così come l'accidiosa Filomena che emette mugugni e mugolio, invece di parlare, in modo, lei sì, animalesco. Dunque, la bella Gurù è la guida nel mondo trasgressivo, nel viaggio trasgressivo di Giovancarlo, lei ritratta come «capra mannara», che si nutre di gechi e tarantole, e si predispone a scambi d'ogni genere con le creature del bosco⁷; lei dotata di una «forza ambigua e selvaggia» che seduce il nostro protagonista così come altri uomini da lei affascinati⁸, lei, «docile buona lussuriosa e affinata, talvolta malinconica»⁹, capace di urtare con violenza il corpo di Giovancarlo e di sfregarsi a lui in una strana danza rituale. Nel romanzo di Landolfi gli eccessi travasano da un mondo all'altro. Quasi cinque pagine piene sono dedicate, giusto al centro del libro, agli aspetti di un mondo e un paesaggio boschivo diviso in due: da un lato la serenità domestica apparentemente rasserenante e dall'altro i dèmoni lunari, notturni, fra briganti e azioni truculente, come la decapitazione di un giovane fatto prigioniero, che il boia-brigante attua a mani nude¹⁰. Al centro degli eccessi e della meraviglia, mai disgiunti, sta la capra-fanciulla con occhi dalla «luce selvaggia»¹¹, che seduce il mondo animale¹², e si abbandona agli abbracci e agli amplessi con violenza, presa da un desiderio

⁵ Tommaso Landolfi, *Pl*, p. 49.

⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁷ *Ibid.*, p. 70.

⁸ *Ibid.*, p. 80.

⁹ *Ibid.*, p. 83.

¹⁰ *Ibid.*, p. 135.

¹¹ *Ibid.*, p. 107.

¹² *Ibid.*, p. 108.

che non sembra conoscere regole. La galleria di «strane creature», di «creature difformi»¹³, di creature ieratiche con «occhi di palude»¹⁴, che sono madri che uccidono, anziché procreare, va incontro all'umano Giovancarlo e alla sua Gurù, mentre si tengono per mano, e il pericolo di morte sfiora ogni istante in questo incontro tra il mondo solare e il mondo lunare. Qui la lingua specialissima di Landolfi ha la capacità di rendere nei particolari la scena di pericolo e allo stesso tempo la seduzione del pericolo stesso, in una mescolanza di *science fiction*, *horror* e *thriller*, che contribuiscono a portare fino a un limite percepito fra umano e disumano, cioè fino a un eccesso. Ascoltiamo:

Su chi quello sguardo raggiungeva, il freddo cadeva, facendolo torcere in un immobile parossismo; pareva che le donne gettassero, guardando, una rete, una raggiera acuta di veleno e la vittima suggeressero, così come può suggerire un vento; e che mille fili si stabilissero fra i loro occhi e il corpo di lei, mille fili di luce, mille diafani guizzi tesi a lei con inaudita violenza. Attratta, forzata nelle sue fibre e nei suoi precordi, la creatura colpita dall'alcore di quegli occhi sembrava resistere disperatamente a una raffica siderale, e s'accasciava poi senza un gemito. Di questi diafani groppi s'andava coprendo lo scoscio; la mano di Gurù, in quella di Giovancarlo non tremava neppure, solo un freddo madore l'immolliva¹⁵.

Le madri, lo abbiamo detto, uccidono e il rumore avanza senza turbare il silenzio (paradosso, impossibilismo), finché il giovane ha l'impressione di divenire trasparente¹⁶. L'universo visionario dà di sé una sorta di scena incredibile e allo stesso tempo tangibile, quando sorgono in cielo le cinque lune¹⁷ e passa la cometa, e tutt'intorno si ode ciò che viene definito il «rumore d'un altro mondo», mentre il mondo altro, quello della norma, intreccia sogni, fino a che le forme delle «creature diafane» svaniscono¹⁸ e nasce la creatura spaventosa e inaspettata, «il bambino col

¹³ *Ibid.*, p. 142.

¹⁴ *Ibid.*, p. 147.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 149.

¹⁷ *Ibid.*, p. 154.

¹⁸ *Ibid.*, p. 156.

corpo striato di vitello» (come in una sorta di maledizione popolare che perseguita il sonno delle partorienti su questa linea invisibile fra sonno e veglia, incubi e ragione. Di fatto il racconto si chiude con un epilogo che pare cancellare (ma definitivamente) la *climax* crescente di paure e sortilegi che fin qui ci ha seguito, si chiude con una scena che cancella, come con un colpo di bacchetta il viaggio fra gli eccessi. Semplicemente Giovancarlo si desta e corre alla corriera per andare probabilmente a sostenere un esame, e Gurù lo saluta agitando un fazzoletto bianco o un asciugamano: «A vero dire – confessa il narratore – quel panno bianco [...] che invidiava e incupiva nel crepuscolo e nella lontananza, silenziosamente gonfiandosi espandendosi e raggrinzandosi a simulare effimere e spettrali fioriture, era alquanto scuorante»¹⁹. Proprio in clausola, dunque, riannodiamo demonismo, paradossalità e simulazione, con questa immagine sospesa di una normale partenza e di un saluto, atti inutili, banali, quasi superflui, se confrontati con quanto sin qui ha travolto l'attento lettore. Ma non finisce qui: il vero finale è lo strambo e mimetico documento in appendice intitolato *Dal giudizio del signor Giacomo Leopardi sulla presente opera*, che si integra fra le righe con tutto ciò che sin qui abbiamo scoperto, non fosse che per questa citazione pseudoleopardiana che fa proprio al caso nostro: «La ragione è nemica d'ogni grandezza; la ragione è nemica della natura; la natura è grande, la ragione è piccola»²⁰.

«Il rumore dell'universo in espansione»

Gli eccessi della narrazione per Luigi Malerba si muovono in direzioni diverse, fra eroi che non si riconoscono in un'identità precisa e storie che mettono in questione il tempo e i tempi narrativi. Nello strano intreccio di *Salto mortale*, che è del 1968²¹, strano perché formato da continui ritorni e indizi costantemente rimessi in discussione, il vero e proprio

¹⁹ *Ibid.*, p. 159.

²⁰ *Ibid.*, p. 162.

²¹ Luigi Malerba, *Salto mortale*, Milano, Bompiani, 1968. Ora in *Id.*, *Romanzi e racconti*, a cura di G. Ronchini, Milano, Mondadori, 2016, pp. 321-483. Cito dalla prima edizione.

eccesso è costituito, anche qui, da un linguaggio che afferma l'impossibilità e sospende la verosimiglianza, sino ad annullarla, nella prospettiva singolare del protagonista. Noi vi ritroviamo, ma su un piano differente, gli stessi elementi di demonismo, paradossalità e simulazione, che avevamo sottolineato nel romanzo di Landolfi. Ora, però, *mutatis mutandis*, vi è l'ossessione di un soggetto in primo piano, che percepisce il mondo a suo modo, e tanto per cominciare ha un nome, Giuseppe, con il quale il narratore ci porta a identificare i diversi personaggi maschili della storia, mentre la donna che con lui condivide questa avventura al limite viene chiamata con nomi somiglianti ma differenti (per esempio: Rosa, Rosarba, Rossanda, Rosangela, Rossella, Rossana, Rosarma, Roselda, Rosmunda, Rosalia, Rosalinda, e così via). Questo difetto di corrispondenza fra il nome e la persona, fra la parola e la cosa, indica la medesima scissione nel riconoscimento degli avvenimenti, fra fatto e verità, e nell'intraprendere una continua fuga che una tale dissociazione comporta, mentre si alternano persecutori (la gente del paese, la polizia), a omicidi o presunti tali (saranno ben tre), a prove tanto fatue quanto inaffidabili. Il perseguitato numero uno non può che essere il nostro Giuseppe, impegnato a distinguersi, e spesso a litigare, con i tanti Giuseppe che incontra, fra i quali scopriamo anche le vittime della storia. Lo scenario sul quale si apre il romanzo di Malerba è connotato da un ronzio assordante che diviene ben presto un rumore di dubbia provenienza, naturalmente (mosche, segnali televisivi, rombi di aerei, vociare della gente, versi di animali, e persino il rumore del cuore), perché la dissociazione connotativa è uno dei tratti fondamentali di questo racconto. Non a caso nel romanzo si parla di «rumore dell'universo in espansione»²².

Il luogo stesso sembra un luogo misterioso, una pianura a volte deserta a volte iperpopolata dalla gente del paese, la Pianura di Pavona, e soprattutto non rilevata, secondo il nostro Giuseppe, dalle carte topografiche. Comincia qui il primo eccesso percepibile dal lettore, ovvero la moltiplicazione degli effetti, degli oggetti: miriadi di animali, cartelli

²² *Ibid.*, p. 205.

pubblicitari, fabbriche²³, oltre all'assordante rumore. E in modo complementare, se nel racconto riconosciamo un processo per accumulo, riconosciamo puntualmente il suo contrario, un processo per sottrazione e cancellazione, fino alla sparizione degli effetti o dell'oggetto (il silenzio non può che essere assordante e nullificante, ad esempio). Non a caso, il coltello del presunto primo assassino, ritrovato in un campo aperto, sembra essere senza lama, e poi senza manico. Contestualmente lo stesso assassinato è difficilmente identificato, poi riconosciuto, ma sembra essersi ridotto a un mero indizio. Gli assassini presunti, e designati dal nostro inaffidabile narratore Giuseppe, a sua volta presunto perseguitato dalla polizia e da inseguimenti di vario genere, il macellaio, il demoscattore, uno strambo uomo che fuma Gitanes²⁴, un vecchio²⁵, il bagnino²⁶, fino a che scopriremo che gli assassini, almeno alcuni di questa serie, saranno a loro volta assassinati. Il fatto è che il paranoico Giuseppe vede assassini dappertutto, come ad esempio la vecchietta da lui sospettata sul bus, e lui stesso pensa di essere nel mirino degli inquirenti²⁷. Anche gli effetti della moltiplicazione aumentano man mano che procediamo nella storia: i cosiddetti aerostieri e altri cinematografisti popolano in eccesso la scena²⁸, così come il demoscattore, per liberarne l'atmosfera, grazie a una speciale mistura di melassa e DDT, si impegna in una vera e propria guerra aggressiva e allo sterminio del fastidioso insetto. Un universo caotico di ripetizioni, dislocamenti, sovrapposizioni, ma anche capovolgimenti, somiglianze e coincidenze, forma una sorta di orbe assurdo entro il quale il protagonista passa dall'essere passante ricettivo, e semmai infastidito dalla caoticità del mondo, a vittima presunta, destinataria di un proiettile che, per fortuna, ne sfiora la tempia. E in più, nel suo vagabondare, Giuseppe si sposta fino alla Metropoli dove pensa si attui l'annientamento di quella sovrabbondanza opprimente di animali sopportata prima di allora: parliamo di formiche,

²³ *Ibid.*, pp. 30-31.

²⁴ *Ibid.*, p. 65.

²⁵ *Ibid.*, p. 88.

²⁶ *Ibid.*, p. 215.

²⁷ *Ibid.*, p. 67.

²⁸ *Ibid.*, pp. 69-74.

mosche, topi, scoiattoli, lucertole, grilli e cicale²⁹, ovvero di quegli animali che nell'insieme accrescono il rumore eccessivo dell'universo. Nelle sue peregrinazioni, questo nostro Giuseppe, come una sorta di signor Palomar che sperimenta quotidianamente l'eccesso e la caducità delle cose, contesterà addirittura il modo in cui si fanno i giornali e inneggerà all'abbondanza del tempo, innescando uno straordinario paradosso: «Ci mettete troppo inchiostro e le fate girare troppo veloci queste rotative. Calma, TEMPO CE N'È IN ABBONDANZA, ci sono i secoli e i millenni e voi state lì a contare i minuti. Guardate le Piramidi e imparate. Quelli facevano le cose con calma, i Faraoni, e voi perdetevi il tempo a guadagnare qualche minuto per le vostre edizioni della sera»³⁰.

Dunque, dalla sovrabbondanza dei minuti, dei numeri, della gente (umani che escono fuori sulla pianura come fossero formiche) il nostro Giuseppe passa all'omologazione («Tutti gli uomini si assomigliano»³¹, «tutti gli animali si assomigliano fra loro e assomigliano all'uomo»³²) al desiderio di nascondersi sentendo il corpo stesso come ingombrante («Ci sono solo io in tutta la Pianura ma il mio corpo non è un nascondiglio»³³), fino alla constatazione che «il silenzio è molto peggio del rumore»³⁴; e che «i pensieri non fanno rumore»³⁵.

La storia termina con l'immagine di una gran quantità di gente che circonda il nostro Giuseppe su di un prato, ma non guarda verso di lui che si allontana «libero e solitario», come gratificato da una sorta di scampato pericolo. Ma non si illuda il lettore della visionaria avventura del nostro eccessivo Giuseppe, perché l'ultima battuta rimette naturalmente le cose in circolo: «Mi volto a guardare tutta quella gente sul prato, forse forse tutto ricomincia da capo. E invece secondo me questa è la FINE»³⁶. Là dove forse

²⁹ *Ibid.*, p. 129.

³⁰ *Ibid.*, pp. 91-92.

³¹ *Ibid.*, p. 153.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 157.

³⁴ *Ibid.*, p. 160.

³⁵ *Ibid.*, p. 164.

³⁶ *Ibid.*, p. 234.

non si spegne il gran rumore dell'universo, ma certamente qualcosa finisce nella storia del personaggio, con una sottile ambiguità, dal sapore cinematografico: fine della storia o fine della vita di Giuseppe, così paranoicamente minacciata? Non lo sapremo mai.

Il tempo fittizio

Il terzo esempio del nostro percorso di eccessi narrativi riguarda *Agli dèi ulteriori* di Giorgio Manganelli, pubblicato nel 1972³⁷. Romanzo vero e proprio non oserei chiamarlo per via della suddivisione in sei capitoli che potrebbero benissimo vivere di vita autonoma tali sono le trasformazioni del personaggio narrante nel libro, re e divinità allo stesso tempo, creatore e distruttore, sovrano e cospiratore, dio e ribelle, se stesso e altro da sé³⁸. Non potevamo che soffermarci, in piena sintonia con gli intenti di questo intervento, sul secondo di questi capitoli, intitolato significativamente *Simulazioni*.

Anche qui si intrecciano con la simulazione sia demonismo che paradossalità: dichiarata la prima, connaturata, la seconda, nel divismo bifronte del protagonista, e infine implicitamente motivata la terza dalle alterne vicende che lo riguardano. Questo è l'eccesso specialissimo di uno scrittore come Manganelli che spinge il suo linguaggio oltre i limiti delle convenzioni. Perché per narrare, secondo Manganelli, occorre mantenere «la limpida gioia della menzogna, l'irresponsabilità, la doppiezza morale, l'ilare arroganza che sono, a mio avviso, le virtù fondamentali di coloro che attendono a quel perpetuo scandalo che è il lavoro letterario»³⁹.

Simulazioni si apre con l'elogio della mente che, con la virtualità del suo operare resa d'incanto materiale, crea palazzi, stanze, spazi di varia natura. La creazione stessa è intesa per buona parte come una simulazione e spinta fino alla menzogna. Mentire è in questo senso forzare la linea

³⁷ Cito dall'edizione *Agli dèi ulteriori*, Milano, Adelphi, 1989.

³⁸ *Ibid.*, p. 53.

³⁹ Giorgio Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 1994, p. 58.

dell'ovvio, del banale, del consueto, e qui trova piena sintonia con i due nostri precedenti esempi, tratti da Landolfi e da Malerba.

La simulazione è più precisamente qui «tempo fittizio»⁴⁰ e, lo abbiamo già visto per Malerba, un'operazione ottenuta per accumulo, somma di elementi, stratificazione, e in questo senso la simulazione è un eccesso. Ecco *Simulazioni*: «Io debbo supporre di far parte di una macchinazione invisibile; mi interrogo, se non esiga da me una collaborazione radicale alla invenzione del mondo. Sono certo di mentire, ma ignoro a quale punto del mio discorso»⁴¹. La menzogna, dunque, è necessaria in questo processo di creazione e distruzione della divinità simulatrice, e anche di infrazione dei parametri tradizionali e di una loro decostruzione e delocalizzazione necessari a un diverso discorso: discorso non tanto del re protagonista del romanzo di Manganelli, quanto discorso della narrazione in sé. Spostando l'attenzione sul piano delle confessioni del protagonista, diremmo che ogni sua simulazione, compresa quella della morte della madre, comporta una violazione del principio di verosimiglianza e di deviazione della linearità psicologica e realistica di ogni tipo di racconto. «I ricordi, – confessa appunto il sovrano-dio – simulazione nella simulazione, si accumulavano con incredibile patetismo. Nello spazio piatto del mio fittizio passato dovevo collocare la fittizia corposità di esseri che avevo amato di misto amore, stizzoso e rancoroso, e tuttavia non resecabile»⁴². O, aggiungo io, non resettabile? I ricordi come la morte sono in questa prospettiva simulazione di simulazione⁴³: e non sottovalutiamo questa doppia fase di passaggio da una simulazione all'altra, che ha lo scopo di rendere narrabile ciò che è invisibile, tangibile l'evanescente, possibile il paradosso, impossibile l'ovvio, demoniaca la norma.

Sembrerebbe che Manganelli parli in modo antesignano e anacronistico (il romanzo è del 1972) di un accumulo di dati, come per i

⁴⁰ *Ibid.*, p. 40.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*, p. 41.

⁴³ *Ibid.*, p. 46.

robot, per le macchine tecnologiche, per i contenitori virtuali di memoria (o di memoria virtuale?). E comunque l'accumulo e lo spostamento di dati fittizi ridistribuiti intorno alla fittizia corposità (dei personaggi?) sembra simulare un sottotesto diverso, ovvero l'occupazione principale del narratore, dello scrittore di storie.

L'accumulo, ancora una volta: ad esso il sovrano-dio tenterà di opporre la cancellazione fino alla simulazione di un altro se stesso, cospiratore, che si opponga alla figura del proprio io, giocando contemporaneamente sui due piani della realtà e della finzione. In ogni caso la simulazione come finzione arriva fino alla rappresentazione dell'errore che distruggerebbe l'immagine creata («Ho allargato i confini cromatici del mio mondo, e ho finto che in esso entrasse un errore, rovinoso e abbagliante»⁴⁴). La simulazione del corpo e delle presenze diventa «una infinita carne, nei cui labirinti io procedo, stupito e affascinato, la cui pianta sgomenta la mia mente»⁴⁵.

La creazione di storie in tutto il libro porta alla riorganizzazione di azioni, personaggi, relazioni, voci e discorsi, è simulazione se si realizza per accumulo come per cancellazione («infine una schiera di angeli cancellerà il nome stesso della città dalla storia [...]. Dalla mia stessa finzione salverò un giullare che mi racconti con la sua colorita inesattezza la fine della grande città, in quel giorno che fu anche di gloria e di splendore. Poi, cancellerò anche il mio amico giullare»⁴⁶).

Gli eccessi nella storia di Manganelli sono numerosi, e sul piano narrativo, come abbiamo visto, interessano la possibilità assoluta di invenzione e di distruzione, il suo affrancarsi da remore e regole vincolanti, il metodo non formale di accumulare cancellando e cancellare accumulando, e, devo dirlo, con un paradosso nel e del paradosso. La piccola storia precipua sembra far combaciare le proprie linee di creazione, menzogna, distruzione, e slittamenti e capovolgimenti, come in una grande storia, e come una sorta di *De civitate Dei* agostiniana uguale e contraria.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 44.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 50.

Questo lungo brano è esemplare a riguardo e dice più di mille riflessioni intorno agli eccessi narrativi di cui stiamo qui parlando:

Come soprammobili, affollo di dèi il cielo bianco affollo di dèi il cielo bianco. Un pullulare di luoghi alati e abbaglianti. Un brulicare di fiati nascosti nelle commessure delle cose. Vermi volanti con volto proteso, miracoli. Un sudore sanguigno essuda da un sasso ingegnosamente scheggiato in guisa di volto: con un gesto di pollice e indice evoco fedeli; ne ammiro i volti proni; la indifesa credulità. Per divertire gli altri, ecco che uno muore e resuscita. Invento l'osceno e progetto divinità oscene, villose e carnali; scruto i fedeli orgiastici e tetri, li istruisco sul loro ritmo, mi obbediscono prima di sparire. Di una bolla, faccio un santuario, un pellegrinaggio sterminato, disegno malati repugnanti, e tra di loro diffondo la lebbra ironica del miracolo. Resuscitati muoiono, paralitici si dirupano, annegati si etilizzano. Il muto miracolato renderà falsa testimonianza, l'uomo dalla mano secca userà il coltello sulla gola dell'emorroissa fattasi puttana⁴⁷.

Finché il dio prova l'infima esperienza del carcere, della degenerazione fisica, della decomposizione della materia biologica e psicologica, e finché vi farà seguito la fuga e l'adattamento a una nuova situazione di metamorfosi o reincarnazioni (come accade nel terzo capitolo del libro), o infine al punto di superare il limite estremo, eccesso fra gli eccessi, e addirittura comunicare con i morti, per suoni ed enigmi (come in una sorta di *Scienza Nuova* vichiana). Ce lo spiega in un'ultima battuta del libro l'uomo nullificato, cosciente della propria *zerità* e *ignorantaggine*⁴⁸: «Per questo, simulatori e pazienti, tentano fessure, lavorano cunicoli e tane, s'insinuano per smagliature, erodono, intaccano. Qualche ammicco è già nell'aria, una ilarità clandestina e cauta, un parlare per complici enigmi»⁴⁹.

Solo così potevamo raccontare gli eccessi narrativi, solo come via d'uscita, punto di fuga, nuove visioni, che ci auguriamo alimentino la futura narrativa europea, memore di un messaggio tanto prezioso quanto convenzionalmente poco ascoltato.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 54.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 133.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 165.

Bibliografia

- Curcio, Milly, (a cura di), *La fortuna del racconto in Europa*, Milano, Carocci, 2012.
- Curcio, Milly e Fekete, Monica (a cura di), *Il romanzo italiano contemporaneo (1950-2021)*, Cluj-Napoca, Presa Universitară Clujeană, 2021.
- Landolfi, Tommaso, *La pietra lunare. Scene della vita di provincia (1937)*, Nota introduttiva di A. Zanzotto, Milano, Rizzoli, 1990.
- Macrì, Oreste, *Tommaso Landolfi*, Firenze, Le Lettere, 1990.
- Malerba, Luigi, *Salto mortale*, Milano, Bompiani, 1968.
- Malerba, Luigi, *Romanzi e racconti*, a cura di G. Ronchini, Milano, Mondadori, 2016.
- Manganelli, Giorgio, *Agli dèi ulteriori*, Milano, Adelphi, 1989.
- Manganelli, Giorgio, *Il rumore sottile della prosa*, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 1994.
- Zanzotto, Andrea, *Scritti di letteratura*, in *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, a cura di G. M. Villalta, vol. II, Milano, Mondadori, 2001.

L'immaginazione barocca di Carlo Emilio Gadda

Delia Ioana MORAR

Università Babeş-Bolyai di Cluj-Napoca

Abstract: The present paper aims to demonstrate the relationship between Carlo Emilio Gadda and the Baroque spirit of the XVIIth Century and the way in which Gadda embodies that spirit and brings it in the XXth century and creates one of the most interesting novels of the modern Italian literature. We intend to focus our attention on the two most important novels: *The experience of pain* and *That Awful Mess of Via Merulana* in order to demonstrate this connection and the techniques that our author uses in order to create this effect and his ability of fooling around with words, his capacity of inventing words and of creating a melting pot of dialects.

Keywords: *Carlo Emilio Gadda, Baroque spirit, modern Italian novel, lexical richness and variety.*

Il presente studio vorrebbe dimostrare il collegamento tra Carlo Emilio Gadda, uno dei più originali scrittori del panorama letterario novecentesco italiano, e lo spirito barocco del Seicento, in cosa consiste la *baroccaggine* dell'immaginario gaddiano e come si manifesta nei suoi due romanzi: *La cognizione del dolore* e *Quer pasticciaccio brutto di via Merulana*. Basta solo passare in rassegna le descrizioni, gli appellativi, le caratteristiche che di solito vengono associate al Nostro per giustificare le similitudini tra il suo stile e quello barocco del Seicento. Gadda viene

descritto come misterioso e schivo, scrittore bizzoso, maligno e pettegolo, maniaco dei tecnicismi, dei modi eruditi, delle piramidi sintattiche di una solennità impacciata e malinconica, un ingegnere del linguaggio. È allo stesso tempo ammirato e discusso. È paragonato a Joyce, a Céline, a Kafka e a Musil. La sua opera è considerata di una novità letteraria assoluta, un groviglio da districare, un viaggio in una cantina, un'impresa labirintica. Riteniamo che tutte queste affermazioni motivano il nostro intento di associare il nostro autore all'idea del Barocco, dell'eccesso e dell'abuso.

Cosa intendiamo per immaginazione barocca? Per rispondere a questa domanda, bisogna fare un passo indietro e fare appello a idee già espresse nello studio *Ancora sul barocco...*¹, in cui precisavamo che condividiamo le opinioni di quella parte della critica che considera il Barocco una costante che lungo i tempi conosce più apparizioni. Le sue manifestazioni sono il risultato di un dato modo di pensare e di agire dell'uomo prima di tutto nel campo della vita sociale e politica con le dovute conseguenze nel campo artistico. Il Barocco ha vissuto il suo punto culminante nel diciassettesimo secolo. È proprio questo il periodo in cui si può parlare di una vera e propria *forma mentis* di questo fenomeno. È un sintagma di Mario Praz che per primo espone coraggiosamente nell'*Enciclopedia italiana* il barocco letterario europeo con accento di simpatia e soprattutto in modo organico e unitario, facendo paragoni tra paesi e scrittori. Il Barocco secentesco è associato all'idea dell'instabilità, della mobilità, della metamorfosi. Barocco vuol dire, prima di tutto, un modo di vivere, un atteggiamento emozionale e riteniamo più interessante capire il perché di questo atteggiamento, le cause, le spiegazioni, il contesto che porta un artista, un letterato a esprimersi in questo modo.

Per gli artisti del Seicento c'era sicuramente il bisogno di percepire e di affrontare la realtà in modo diverso dopo la perfezione raggiunta dal Rinascimento, anche se questo modo diverso significava inganno, apparenza, illusione, ornamento, eccesso appunto. Tutto il mondo è una scena e l'uomo un attore sulla scena del mondo. Niente è stabile, niente è

¹ Cfr. Delia Morar, Nicolae Șera, *Sur le baroque encore ... Ancora sul barocco*, Édition universitaires européennes, Sarrbrücken, Amazon Distribution GmbH, Leipzig, 2010.

ormai ciò che pretende di essere e l'anima barocca cerca il suo volto tra senso e intelletto, tra istinto e ragione, tra immaginazione e logica. Domina dall'alto una coscienza della fine che mobilita i sensi e l'intelletto a fare un ultimo sforzo per dare il meglio di sé prima di questa fine. Un paragone attinente per rendere l'idea è quello del momento degli applausi subito dopo la fine di un grande spettacolo: l'attore è allo stesso tempo persona e personaggio, la fine è ormai una realtà, però non si è ancora spento del tutto l'ultimo miraggio, l'ultimo attimo prima del grande addio. Dualità e paradosso, movimento e ansietà traspaiono da tutte le parti e sono queste le caratteristiche che meglio spiegano la *forma mentis* barocca e i sentimenti che possiamo provare davanti a una pagina gaddiana.

Prima di ritornare a Gadda, vogliamo soffermarci un attimo sulla rivalutazione del fenomeno barocco per tutto il Novecento, quando è percepito come una categoria metatemporale che assume un'inedita estensione temporale e spaziale. Si tratta della tesi condivisa dai rivalutatori del Barocco nell'evoluzione dello spirito e delle forme artistiche, da Wölfflin a Eugenio D'Ors, da Curtius a Henri Focillon. Questo ritorno al Barocco occupa il centro della riflessione estetica e filosofica non solo europea, ma anche, e in particolar modo, latino-americana dove è veicolata l'idea di un Neobarocco.

La modernità diventa il luogo delle emozioni, dell'irregolarità, della passione radicale che abbandona il senso della misura. Lo spirito del Barocco, nell'accezione più felice di questo termine: inteso cioè come dinamismo contrapposto a staticità, come modulazione plastica contrapposta a quella geometrica, come umanizzazione e organicità, contrapposta alla frigida meccanicità e all'aridità tecnica. Essere barocco significa oggi minacciare, giudicare, parodiare.

Tornando a Carlo Emilio Gadda, dobbiamo partire prima di tutto dalla sua esistenza sofferta, dal suo destino tormentato dalla guerra, dalla morte del fratello, dalla relazione con i genitori e dal periodo fascista per capire il suo modo di pensare e di creare. La sua opera è un vero paradigma di convergenze e intersezioni teoriche, critiche, creative sul

Barocco. Gadda non fa altro che riprendere alcune forme ed espressioni tipicamente barocche e attualizzarle.

Sofferamoci su *La cognizione del dolore*, considerato dalla critica e dall'autore stesso il maggiore romanzo gaddiano, pur essendo un romanzo incompiuto. In una Brianza travestita da Sud America per nascondere i riferimenti concreti al presente, per sfuggire alla censura fascista, Gadda modella la storia sulla propria dolorosa autobiografia, come tensionata e turbolenta è stata la stessa stesura: i primi sette tratti del romanzo escono sulla rivista *Letteratura* tra il 1938 e il 1944. Altri due tratti escono sulla rivista *Aldagisa* nel 1944. Solo dopo quasi vent'anni il romanzo uscirà in volume nel 1936, con l'aggiunta di un saggio introduttivo di Gianfranco Contini e una parte esplicativa finale, *L'Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore*; poi sarà riedito nel 1970 con due tratti aggiuntivi. Dunque la ricezione globale dell'opera ha avuto una durata di oltre quarant'anni.

Come afferma anche il critico Giorgio Patrizi, nella sua monografia intitolata semplicemente *Gadda*², più volte si è testimoniato come il Nostro lavorasse d'intarsio, ritagliando e incastrando a mosaico frammenti di scritture, con un lavoro di collage che fa trasparire una incapacità nevrotica di definire il testo, in modo da sottrarre la scrittura a strutture fruibili e riconducibili alla norma e assumendosi la condizione di disorganicità e di diversità.

Il titolo è impegnativo e abbastanza pesante, dai molti significati e rimandi di tono filosofico: la vicenda narrata è definita come un percorso di conoscenza graduale o di graduale presa di coscienza del dolore. Tale titolo rivela che la molteplicità del linguaggio, la stratificazione e una sovrapposizione di concetti, l'ironia, il grottesco e l'allusività che nel testo sono presenti, collaborano a costruire un'idea drammatica e profondamente tragica del reale, come tragica era anche la realtà di cui volevano rendere testimonianza gli artisti barocchi del Seicento.

² Giorgio Patrizi, *Gadda*, Roma, Salerno Editrice, 2017, p. 213.

La trama è molto succinta: in un paese sudamericano appena uscito dalla guerra, il Maradagàl, vive, nella località di Lukones, Don Gonzalo Pirobutirro. Abita in una villa di proprietà insieme alla madre, la Signora, con la quale ha un rapporto molto conflittuale. Mentre lui odia i vicini e il loro modo di vita, la madre li accoglie e li tratta con amicizia. Gonzalo, che è un solitario e non ama avere rapporti con altre persone, rifiuta la protezione delle guardie notturne del «Nistitúo de vigilancia para la noche», finché, ritornando da un viaggio, trova la madre moribonda per terra, vittima di una misteriosa aggressione. Non scopriremo né il movente del delitto, né l'assassino. Accanto a questi personaggi compaiono sulla scena, senza influire sull'azione in modo decisivo, altre figure. La loro funzione è di svelarci la condizione psichica di Gonzalo. Il dottore, che nella prima parte va due volte a casa del protagonista, è un pretesto per narrare i pettegolezzi che si costruiscono intorno a Gonzalo e lo caratterizzano come strano, temibile, irascibile. Le conversazioni tra i due mostrano l'ipocondria del nostro protagonista e le preoccupazioni del figlio per la madre anziana. L'inizio della seconda parte si concentra sulla Signora, sul suo vagare per la casa da sola, angosciata, in preda al ricordo doloroso del figlio morto in guerra. Questo particolare è un altro dato tratto dalla biografia di Gadda, il cui fratello Enrico è morto in un incidente aereo. La successione dei momenti di affetto e quelli di furia verso la madre anticipano la tragedia finale.

Se prendiamo in considerazione gli schemi narrativi classici, che richiedono un finale che spieghi i fatti narrati, *La Cognizione* è un romanzo incompiuto. Nella poetica gaddiana invece il dato è marginale, poiché, come sarà anche nel caso del *Pasticciaccio*, l'esistenza complicata delle vicende psichiche dei personaggi è al centro del racconto. La rivelazione dell'assassino è irrilevante alla fine. L'assenza del figlio dalla casa al momento dell'omicidio desta il sospetto di una possibile colpevolezza: l'incertezza del finale lascia aperta la possibilità di intuire i risvolti più imbarazzanti della nevrosi del figlio Gozzano e allo stesso tempo del figlio Gadda nei confronti della madre. Come ricorda anche Giorgio Patrizi, nello

studio già citato³, Gadda stesso aveva confessato come il ricordo della madre fosse diventato una vera ossessione per lui.

Ma oltre a quest'aspetto psichico e filosofico, il pregio della *Cognizione* consiste nel ruolo metalinguistico che riesce a svolgere, nell'esibizione dei codici in campo e con l'illustrazione delle condizioni contraddittorie di tali codici. Il plurilinguismo va inseguito nella varietà dei codici tecnici a cui si fa ricorso, più che nell'uso dei vari dialetti come avviene in altri testi. La struttura profonda del testo può essere intesa solo se prendiamo in considerazione i suoi livelli metalinguistici, stilistici o lessicali attraverso i quali si recupera il significato complesso delle contraddizioni permanenti tra le forme della narrazione, conclude Patrizi⁴.

Quer pasticciaccio brutto di via Merulana è il romanzo del pasticcio esterno, del mondo come pasticcio. La stesura inizia attorno al 1945 e come *La Cognizione*, esce inizialmente a puntate sulla rivista *Letteratura*. Grazie alle insistenze dell'editore Livio Garzanti, che aveva capito la grandezza della scrittura di Gadda e le difficoltà che egli aveva per concludere le sue opere, che il *Pasticciaccio* viene pubblicato. Garzanti spinge l'autore a portare a termine l'opera e gli offre anche un sostegno economico che gli permette di lasciare la RAI, dove lavorava dal 1950. Nel 1957 il volume vede finalmente la luce e porta Gadda a un gran successo di pubblico.

La storia è ambientata a Roma nel 1927, quindi in pieno periodo fascista ed è un giallo con delitto. Al numero 219 di via Merulana, nel ricco palazzo degli ori, accadono due fatti: prima un furto e poi un omicidio. Francesco Ingravallo, ossia don Ciccio, è il commissario incaricato con le indagini attorno a questo pasticciaccio. La vittima dell'omicidio è Liliana Balducci, una bella donna che, con il marito Remo Balducci, aveva invitato Ingravallo poco tempo prima a un pranzo domenicale. Iniziate le indagini, i sospetti compaiono uno per volta sulla scena: i garzoni, Giuliano Valdarena, nipote della Balducci e la domestica Assuntina. Si cerca nella Roma cittadina e nella sua provincia, nei Castelli e nei loro dintorni. La scoperta di una sciarpa verde indossata dall'assassino porta le indagini in

³ *Ibid.*, p. 215.

⁴ *Ibid.*, pp. 214-215.

un laboratorio angusto, dove una sarta-ruffiana fa lavorare povere giovani. Una di queste condurrà Ingravallo e i suoi uomini a trovare le cose rubate, i gioielli, ma alla fine il colpevole non salterà fuori.

Dopo *La Cognizione* quello del *Pasticciaccio* resta un altro delitto senza soluzione ed è di nuovo irrilevante, perché il Nostro è più interessato a raccontare la complessità dei fatti che a offrire una soluzione. Il racconto si articola in scansioni temporali, in giorni e, a mano a mano che ci avviciniamo alla conclusione, in ore: il furto dei gioielli della contessa Menegazzi avviene lunedì 14 marzo 1927, l'omicidio di Liliana tre giorni dopo, giovedì 17 marzo. I primi sette capitoli descrivono i misfatti, le indagini preliminari e l'interrogatorio dei possibili sospetti, mentre i capitoli ottavo, nono e decimo sono dedicati all'indagine condotta sulla base degli indizi e guidata da una razionalità investigativa. Pestalozzi, Santarella ed er biondone prendono tutti parte all'azione, i gioielli vengono recuperati, i colpevoli identificati e, con l'eccezione di Enea Retalli, arrestati. Il decimo capitolo consta di tre sezioni, ognuna delle quali riguarda le azioni di polizia nella ricerca dell'assassino di Liliana, il presunto Retalli. Non lo scopriremo mai.

Il vero *pasticcio* è anche qui a livello del linguaggio, più precisamente ritroviamo tra le pagine un vero pasticcio di diversi dialetti: il molisano di Ingravallo, il napoletano, il veneto della Menegazzi. Inoltre, il testo è pieno di onomatopée, citazioni dal greco antico, dal latino, dal francese e dal tedesco. Poi ci sono tante oscurità ed effetti di spaesamento dovuti alle numerose omonimie, le distorsioni dei nomi propri e la moltiplicazione degli appellativi, i cosiddetti *nomina omina*. Spesso i personaggi sono chiamati in tanti modi diversi e si gioca molto sulle parole e sui nomi e cognomi di questi personaggi. Per fare un esempio: Cocullo Farafilio viene chiamato: Farafiliopetri; Fara Filiorum Petri; farà figli d'oro; Filiorum; Fara Farfilio. Mussolini viene definito: Testa di Morto; Rachitiode acromegalico; Maledito Merdonio; Smargiasso impestato; Defecato maltonico; Buce; Truce in cattedra; Predappiofezzo; Eredouletico; Mascellone autarchico. Poi, parlando di Zamira la nomina come una: «certa Pàcori, Pàcori Zamira. Zamira! Zeta come Zara, a come Ancona! Zamira! ... sì, sì, Za-mìra! Nota a

molti, se non a tutti, in quel di Marino e di Albano, per i molti suoi meriti: se non per tutti i suoi meriti»⁵.

Nella nostra opinione, tutti questi esempi riguardanti i nomi e i giochi di parole intorno ad essi, le varie descrizioni del corpo umano e delle persone e in generale, l'uso sorprendente che Carlo Emilio Gadda fa delle parole legittimano un accostamento del nostro allo spirito Barocco seicentesco.

A proposito di questo, Gadda stesso afferma nel testo *L'Editore chiede venia del recupero chiamando in causa l'Autore* che ha messo in apertura e in chiusura della prima edizione del romanzo del 1963:

Ma il barocco e il grottesco albergano già nelle cose, nelle singole trovate di una fenomenologia a noi esterna: nelle stesse espressioni del costume, nella nozione accettata «comunemente» dai pochi o dai molti: e nelle lettere, umane o disumane che siano: grottesco e barocco non ascrivibili a una premeditata volontà o tendenza espressiva dell'autore e alla storia: la grinta dello smargiasso, ancorché trombato, o il verso «che più superba altezza» non ponno addebitarsi a volontà prava e «baroccheggiate» dell'autore, sí a reale e storica bambolaggine di secondi o di terzi, del loro contegno, o dei loro settenari: talché il grido-parola d'ordine «barocco è il G.!» potrebbe commutarsi nel più ragionevole e più pacato asserto «barocco è il mondo, e il G. ne ha percepito e ritratto la barocagine»⁶.

Pur contestando questa reputazione di essere barocco, Gadda non fa altro che rafforzarla, spiegarla meglio. Come dice anche il critico Robert Dombroski nel suo libro *Gadda è il barocco*, per il Nostro il barocco è prima di tutto il suo modo di vendicarsi di un destino crudele e complicato, pieno di avversità e sofferenze, è concepito come «una qualità intrinseca alla realtà stessa: esiste nelle cose, permea di sé storia e natura»⁷. Se Gadda è barocco, non lo è perché possiamo trovare nella sua scrittura un'inclinazione all'artificio e all'ornamento, ma perché questa tendenza la

⁵ Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Adelphi Edizioni, 2018, p. 153.

⁶ C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi, 1963, p. 236

⁷ Robert Dombroski, *Gadda e il barocco*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, p. 11.

troviamo nella realtà stessa e lo scrittore non fa altro che rappresentarla in tutto il suo barocchismo.

Nel famoso studio sul barocco *Il parnaso in rivolta*, Carlo Calcaterra affermava che l'anima barocca cerca il suo volto tra senso e intelletto, tra istinto e ragione, tra immaginazione e logica, tra il carnale e lo spirituale⁸ e quindi non costituisce, come ribadisce anche Dombroski l'opposto dell'ordine, bensì una struttura profonda all'interno di un sistema complesso⁹, così come è anche la realtà e il contesto in cui Gadda opera. Il nostro autore punta molto sulla ricerca linguistica nel suo tentativo di definire un oggetto che sa di esistere anche se è difficile coglierne l'essenza. Gadda non cerca di sfuggire alla realtà per quanto essa sia crudele e difficile, ma di afferrarla. Per fare questo mischia tecnica, filosofia, scienza e letteratura, combina generi, stili, toni in un modo estremamente originale.

Riportiamo una descrizione da *La Cognizione del dolore* di un vigile urbano:

Nella provincia di Zigo-Zaga, a mo' d'esempio, fu assunto nel 1926 un vigile ciclista che doveva sorvegliare una zona due chilometri lunga: pochissimo frequentata, questo è vero, dai ladri, che non vi avevano nulla a poter rubare, se non delle stoppie. Il poveraccio aveva una gamba rigida: ed era anche riuscito a farla passare per gamba rigida di guerra, mentre si trattava in realtà di un'anchilosi al ginocchio, di probabile per quanto remota origine sifilitica. Egli adottò una bicicletta con un solo pedale, a destra, per la gamba sana: e dall'altro lato, da babordo, lasciava pencolare la sinistra diritta, come un barcarizzo della murata. Nel mito e nel folklore locale, dopo un po' di tempo, la gamba rigida e non pedalante si tramutò addirittura in una gamba di alluminio¹⁰.

Grottesco, associazioni sorprendenti sfruttati in modo molto ironico per prendere in giro delle guardie fasciste, la cruda realtà per dirla breve. Poi abbiamo la descrizione di Zamira Pàcori dal Pasticciaccio:

⁸ Carlo Calcaterra, *Il Parnaso in rivolta*, Milano, il Mulino, 1961, p. 123.

⁹ Robert S. Dombroski, *Gadda...*, op. cit., p. 13.

¹⁰ C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, ed. cit., p. 9.

Della Zamira, sì: nota a tutti, tra Marino e Ariccia, per la mancanza degli otto denti davanti (la di lei dentatura aveva inizio dai canini: la Ines indicò i propri a paradigma, aprendo e storcendo con un dito i bei labbri), quattro sopra e quattro sotto: di che la bocca, viscida e salivosa, d'un rosso acceso come da febbre, si apriva male e quasi a buco a parlare: peggio, si stirava agli angoli in un sorriso buio e lascivo, non bello, e, certo involontariamente, sguaiato¹¹.

La descrizione della sarta Zamira è affidata a Ines e il suo ritratto è fedele al canone lirico di bellezza femminile, come molto bene osserva Maria Antonietta Terzoli nella sua *Guida al Pasticciaccio*¹², ma parodicamente rovesciato: occhi, fronte, capelli, labbra e denti sono caratterizzati da qualità negative e l'elenco continua con parti meno nobili come gengive e lingua. L'aspetto comico-grottesco si carica di elementi più cupi e paurosi, nell'avvicinamento esplicito della capigliatura della donna a quella delle feroci maghe tessaliche, Eritone e Medea, descritte da Ovidio, Seneca e Lucano.

Il corpo della signora Liliana Balducci uccisa in via Merulana viene descritto così:

Le mani, bianchissime, con quelle tenere unghie, color pervinca, ora, non presentavano tagli: non aveva potuto, non aveva osato afferrare il tagliente, o fermare la determinazione del carnefice. Il viso e il naso apparivano sgraffiati, qua e là, nella stanchezza e nel pallore della morte, come se l'odio avesse oltrepassato la morte. [...] La bellezza, l'indumento, la spenta carne di Liliana era là: il dolce corpo, rivestito ancora agli sguardi. [...] e gli occhi affossati, ma orribilmente aperti nel nulla, fermi a una meta inane sulla credenza – la morte gli apparve, a don Ciccio, una decombinazione estrema dei possibili, uno sfasarsi di idee interdipendenti, armonizzate già nella persona. Come il risolversi d'una unità che non ce la fa più ad essere e ad operare come tale, nella caduta improvvisa dei rapporti, d'ogni rapporto con la realtà sistematrice. Il dolce pallore del di lei volto, così bianco nei sogni opalini della sera, aveva ceduto per modulazioni funebri a un tono cianotico, di stanca pervinca [...]¹³.

¹¹ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, ed. cit., p. 162.

¹² Maria Antonietta Terzoli, *Gadda: guida al Pasticciaccio*, Roma, Carocci, 2018, pp. 58-59.

¹³ C. E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, ed. cit., pp. 71-73.

Ritroviamo qui costruzioni sintattiche elaborate, scelte lessicali preziose, uso insistente di esclamative e punti di sospensione. Lo sguardo contempla analiticamente un particolare dopo l'altro, con ritorni sullo stesso motivo e con un voyeurismo morboso, che fa di questa descrizione uno dei momenti più intensi del romanzo, in cui Gadda dimostra nuovamente il suo virtuosismo descrittivo, non privo di un controllato, ma fortissimo erotismo macabro e quasi necrofilo, secondo Maria Terzoli¹⁴.

Calvino inizia la sua lezione sulla *Molteplicità*¹⁵ citando l'inizio di *Quer pasticciaccio*. Gli sembra l'esempio ottimo per introdurre un discorso sul romanzo contemporaneo come enciclopedia, come metodo di conoscenza, e soprattutto come rete di connessione tra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo. Secondo Calvino, Gadda vede il mondo come *un sistema di sistemi*, in cui ogni sistema singolo condiziona gli altri e ne è condizionato. Il Nostro ha cercato per tutta la vita di rappresentare il mondo come un garbuglio o groviglio, di rappresentarlo senza attenuarne affatto l'inestricabile complessità.

Per essere rappresentata, dunque, questa realtà barocca e grottesca, richiede una scrittura altrettanto barocca, che si avvale di lingue diverse, di espressioni ridondanti, di immagini non comuni. La scrittura non deve rispecchiare la realtà secondo i modi tradizionali, oggettivi, del realismo, che ne colgono solo lo strato superficiale, ma riprodurre la complessità, la molteplicità, le manifestazioni aggrovigliate come un gomito. Lo stile di Gadda nasce da questo intento "realista" che si manifesta in primo luogo nella lingua: per fedeltà ai caratteri della realtà, Gadda sceglie i più diversi registri linguistici e stilistici, ricorrendo alla mescolanza di termini letterari e forme popolari, alla deformazione e all'invenzione di parole, alla contaminazione di lingue antiche e moderne, compresi i dialetti. Oltre agli aspetti linguistici, c'è anche il gusto per la polemica, la beffa, i suoi toni irritati che non segnalano semplicemente uno stato d'animo individuale, ma si legano a una situazione storica. Gadda, educato ai valori tradizionali della borghesia milanese, è insofferente nei suoi confronti, che ritiene latore

¹⁴ Maria Antonietta Terzoli, *Gadda...*, op. cit., p. 40.

¹⁵ Italo Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 2002, pp. 111-135.

della decadenza tali valori, trasformandoli in apparenze esteriori e superficiali e vuole lasciare traccia del suo dissenso nelle sue opere.

Anche Robert Dombroski, nel suo libro *Gadda e il barocco*, parla dell'ossessione del Nostro per i grovigli; della propensione a un'estravagante mistione verbale e a uno stile intricato; il desiderio di deformare e pervertire; un'intelligenza filosofica tesa a scavare corrispondenze inusitate; la fascinazione per le strutture labirintiche, per la frammentazione, per quanto è imprevedibile e oscuramente perturbante. Sono queste le caratteristiche che sono da sempre attribuite alla scrittura di Gadda sin dal suo esordio. L'autoriflessività, la parodia, la deformazione, gli infiniti grovigli e rimandi che caratterizzano tutti i testi gaddiani, i loro eccessi e la loro instabilità, così come la tendenza dei congegni narrativi a guastarsi o dissiparsi in ripetizioni, sono a un tempo sintomi e procedimenti attuati allo scopo di distanziare e differenziare il soggetto scrivente dalla cultura nazionale e popolare del suo tempo.

La prima sensazione che uno ha leggendo il testo gaddiano è proprio quella che si prova davanti ad una pittura in cui si usa la tecnica del *trompe-l'oeil*: sei proprio costretto a leggerla, rileggerla per essere sicuro di aver capito quello che stai leggendo oppure la sensazione che proviamo davanti ai quadri di Caravaggio, cioè si ha la sensazione che qualcosa sta per accadere, anche se non accade molto nelle narrazioni del nostro autore e l'intreccio non è per niente complicato.

Ciò che porta la narrazione a divagare lungo le innumerevoli traiettorie tangenziali in essa contenute è sì un pervasivo desiderio di mettere in luce quanto di segreto si cela dietro la facciata delle cose, ma ciò che provoca lo spettacolo barocco di Gadda e sospinge la complessa macchina dell'investigazione può essere oggetto solo di ipotesi e congetture, dice Dombroski¹⁶. Una scrittura sorprendente che ci ricorda la coda del pavone, altro simbolo caro al Barocco, che quando si apre ha mille occhi che guardano in varie direzioni.

¹⁶ Robert S. Dombroski, *Gadda...*, *op. cit.*, p. 113.

In *La «baroccaggine» del mondo*¹⁷, il critico Guido Baldi sottolinea la capacità del Nostro di puntare a una narrazione coinvolgente che incatena l'attenzione del lettore e lo trascina senza sosta sino alla conclusione attraverso un intreccio complicato che dovrebbe rispecchiare la complessità della vita stessa.

Andrea Zanzotto diceva che un poeta non deve usare la lingua, ma deve sprofondare nella lingua, è questo che fa Gadda: sprofonda nella lingua e tira fuori i significati non giusti, ma sorprendenti perché come diceva Giambattista Marino, per rimanere sempre nell'ambito poetico: «è del poeta il fin la meraviglia. Parlo dell'eccellente e non del goffo. Chi non sa fa stupir vada alla striglia». Sicuramente Carlo Emilio Gadda, pur non essendo un poeta, non corre nessun rischio di finire alla striglia perché riesce a sorprendere i suoi lettori pagina dopo pagina.

Bibliografia

Testi di riferimento

Gadda, Carlo Emilio, *La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi, 1963.

Gadda, Carlo Emilio, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, Milano, Adelphi Edizioni, 2018.

Bibliografia critica

Baldi, Guido, *La «baroccaggine» del mondo*, Napoli, Liguori Editore, 2018.

Calcaterra, Carlo, *Il Parnaso in rivolta*, Milano, il Mulino, 1961.

Calvino, Italo, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 2002.

Dombroski, Robert S., *Gadda e il barocco*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

Patrizi, Giorgio, *Gadda*, Roma, Salerno Editrice, 2017.

Terzoli, Maria Antonietta, *Gadda: guida al Pasticciaccio*, Roma, Carocci, 2018.

¹⁷ Guido Baldi, *La «baroccaggine» del mondo*, Napoli, Liguori Editore, 2018, p. 254.

Eccesso e abuso nella drammaturgia di Annibale Ruccello

Patrizia UBALDI

Università Babeş-Bolyai, Cluj

Abstract: This article has the aim to analyse how much the abuses and excesses in the theatre of Annibale Ruccello are fundamental to represent his ability in anthropological research for everything concerning the southern popular identity, in particular the one of Campania. Through the analysis of abuses and excesses in the *Kammerspiel* trilogy, it is highlighted the mythologem of the woman which is here connected to the figure of the mother, to the one of the female and to the one trapped in a man's body; the exaggeration of the dialect, the music, the violence generates the memory of the roots, that memory which leads the spectator to understand the present. The male figures are marginal, almost as a completion, the "women", as in all Ruccello's dramas, are the true heroines who can achieve catharsis just through excesses and abuses.

Keywords: dialect, telephone, radio, television, music, violence.

*L'eccesso, la follia, non sono forse la mia verità, la mia forza?*¹

1. Introduzione

Nella letteratura italiana la drammaturgia è sempre stata considerata, a torto a mio parere, un genere secondario; se paragonato alla narrativa e alla poesia, viene sempre tenuto a margine, quando invece il Novecento ha

¹ Roland Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 1977, p. 121.

ampiamente dimostrato il contrario, ha dato prova che il teatro italiano è stato talmente fecondo da partorire ben due premi Nobel, a inizio e fine secolo, Luigi Pirandello e Dario Fo. Il teatro ha sempre avuto il ruolo di trasmettitore di pensieri, di riflessioni, di divertimenti, senza mai abbandonare la sua funzione educativa, nonché produttiva e immaginativa, perché come afferma Artaud «[...] l'azione del teatro, come quella della peste, è benefica, perché, spingendo gli uomini a vedersi quali sono, fa cadere la maschera, mette a nudo la menzogna, la rilassatezza, la bassezza e l'ipocrisia; [...]»², ed è in questa ottica che andrò ad analizzare gli abusi e gli eccessi nella drammaturgia di Annibale Ruccello.

I drammi di Annibale Ruccello sono delle vere e proprie creazioni, tutta la sua produzione, anche se breve, purtroppo a causa della sua prematura dipartita, è decisamente intensa; fin dalle prime opere si evince uno stile, non solo molto personale, ma che osa andare oltre. Siamo nel pieno degli anni Ottanta, subito dopo i movimenti delle neoavanguardie che si sono sviluppati durante gli anni Sessanta e Settanta, movimenti che avevano quasi totalmente eliminato l'uso del linguaggio parlato, preferendone altri come quello gestuale e visivo. Infatti, sempre Artaud afferma:

Per la definizione che cerchiamo di dare al teatro, una sola cosa ci sembra invulnerabile, una sola cosa ci pare vera: il testo. Ma il testo in quanto realtà distinta, che esiste per se stessa, che basta a se stessa, non nel suo spirito che siamo pochissimo disposti a rispettare, ma semplicemente come spostamento d'aria provocato dalla sua enunciazione. Questo, e non altro.

Perché ciò che ci sembra essenzialmente insopportabile nel teatro, e soprattutto essenzialmente deperibile, è ciò che distingue l'arte teatrale dall'arte pittorica e dalla letteratura: tutto quell'apparato odioso e ingombrante per cui un'opera scritta si trasforma in spettacolo invece di restare nei limiti della parola, delle immagini e delle astrazioni.

Vogliamo ridurre al minimo questo apparato e questa ostentazione visiva e sottometerli all'aspetto di gravità e al carattere d'inquietudine dell'azione³.

² Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 2000, p. 170.

³ *Ibid.*, p. 51.

2. Il dialetto

Ruccello e altri drammaturghi suoi contemporanei effettuano un vero e proprio recupero del testo e della parola a cui viene ridato il suo valore semantico. Indubbiamente il nostro drammaturgo è riuscito a penetrare a fondo nel suo periodo storico-sociale, ma è soprattutto riuscito a dargli una straordinaria capacità di linguaggio teatrale. Il suo linguaggio sfrutta dei meccanismi narrativi che sono molto flessibili e, talvolta, anche molto complicati, ma necessari per poter carpire e trasmettere l'essenza della sua epoca. La sua formazione antropologica gli consente di addentrarsi nella lingua napoletana, quella del volgo, o quella borghese, finanche quella antica. Ed è proprio l'uso del dialetto, questo uso indiscriminato, appunto un abuso, che diventa una sorta di marchio di fabbrica. Lui stesso afferma: «Questo linguaggio [l'italiano, NdR] così appiattito, così brutto, è quanto di più sgradevole mi è dato subire acusticamente... La repulsione che mi ispira è pari solo alla irresistibile attrazione che mi porta a coglierlo, ad annotarlo, a memorizzarlo per poi riciclarlo in un'ambiguità di sentimenti che ancora devo riuscire a decifrare»⁴. Quasi tutti i suoi drammi sono scritti in vernacolo e quando fu rappresentato per la prima volta *Ferdinando*, con l'interpretazione magistrale di Isa Danieli, fu molto osteggiato con delle scuse assurde, tra cui spicca forse la più esilarante «Caro Ruccello, il suo dialetto da Roma in su non lo capisce nessuno..»⁵, ma in realtà le cose andranno ben diversamente, infatti, nel 2000 troviamo «una versione in francese di *Ferdinando* del "Théâtre des Italiens" con Adriana Asti nel ruolo di una Donna Clotilde di livello internazionale e assai riuscita nonostante le difficoltà della "lingua". E ancora a Praga una lettura, o se preferite una *mise en space*, sempre di *Ferdinando*, certo dovendo affrontare analoghi problemi di traduzione»⁶.

⁴ Annibale Ruccello, «Perché faccio il regista», in *Sipario*, marzo-aprile 1987, no. 466, p. 78.

⁵ Nicola Fano, «La solitaria guerra di Annibale che non è arrivato alle Alpi», in *L'Unità*, 18 aprile 1990. https://archivio.unita.news/assets/main/1990/04/18/page_025.pdf (Consultato il 13/09/2022).

⁶ Annibale Ruccello, *Scritti inediti. Una commedia e dieci saggi*, Milano, Gremese Editore, 2004, p. 39.

Già nel suo primo lavoro *Il rione* troviamo questo uso significativo del dialetto, che, nei lavori successivi, viene man mano perfezionato fino a passare da lingua urbana a lingua internazionale. Nei suoi drammi troviamo un teatro che anche se parte dalla cronaca decisamente realistica di un rione popolare di una città di provincia (tutti i suoi lavori sono ambientati in zone di periferia, quasi a sottolineare la volontà di elevare a protagonisti chi di solito è solo una comparsa nella recita della propria vita) riesce a evidenziare quel senso di disillusione, tipico degli emarginati, mescolandolo a quell'atteggiamento tra il serio e il faceto che contraddistingue gli stessi e questa fusione si trasforma quasi in un'espressione del grottesco, come riscontriamo ne *Le cinque rose di Jennifer* che racconta la vita degli abitanti di un quartiere di travestiti dove agisce un serial killer:

JENNIFER Pronto (*Sorpreso*) Prego? Non capisco! English? Yes, J am Jennifer you chi si'? (*Decifrando*) Want, me, you, inglish? Mh. Sorry. J am not undestandt...Comprì...Oui...Yes? no?! [...]

[...]

ANNA (*teneramente riduttivo*) No, signora mia... È meglio che un'amica, ma è una gatta. [...] Se ne vene 'mbraccio... E sta llà... Ce vedimmo 'o poco d' 'a televisione... E po' ce ne jammo a cuccà tutt'e ddoie... Eh... E chesta è 'a vita...⁷

Il suo dialetto è una lingua potente e originale, risulta una lingua autentica capace di rappresentare pienamente questi suoi personaggi che sono gli emarginati, gli esclusi, quella fetta della società che popolava i quartieri più poveri della periferia, ma riesce a rappresentare soprattutto i loro sentimenti più genuini: la rabbia di Jennifer quando si sente presa in giro e la tenerezza di Anna quando parla della sua gattina, entrambe manifestano le loro emozioni usando la lingua che meglio le racconta. Inoltre, Jennifer e Anna sono due travestiti, vivono non solo ai margini della società, ma forse, per la società benpensante dell'epoca, anche ai margini della legalità; appartengono a una classe sociale abbastanza bassa, forse non sono andate oltre la scuola elementare; provengono da ambienti

⁷ Annibale Ruccello, *Teatro*, introduzione di Enrico Fiore, Milano, Ubulibri, 2005, pp. 25-26.

culturalmente deprivati, quindi, la loro lingua naturale è il vernacolo, la lingua nazionale viene usata in modo forzato, innaturale, quasi a marcare il confine tra le classi sociali.

In *Notturmo di donna con ospiti* troviamo la protagonista, Adriana, che vive in una villetta in un quartiere periferico che avrebbe dovuto diventare una zona residenziale, ma in realtà è solo degradazione e abbruttimento; è in attesa del terzo figlio e conduce una vita all'insegna di un equilibrio psichico molto precario. Adriana, appartiene a un gradino superiore della scala sociale rispetto a Jennifer, ha frequentato, ma non completato, la scuola superiore, alle spalle c'è una famiglia umile che ha cercato di elevare la figlia socialmente attraverso la cultura, di darle ciò che a loro è mancato: il riscatto sociale. Purtroppo, nonostante gli sforzi familiari, la nostra protagonista non riesce a realizzare in toto i loro sogni, resta ancorata nel suo magma della piccola borghesia provinciale limitata alla sola apparenza, che ostenta il proprio benessere attraverso beni materiali, quali la villetta con giardino o piccoli, talvolta inutili, elettrodomestici, ma nell'intimità la sua vera natura viene fuori e, così, Adriana usa il dialetto per le conversazioni familiari, soprattutto con la madre, con cui continua a vivere un rapporto di figlia, che però subisce passivamente:

ADRIANA [...] Eh va buo' tu hê sempe tenuto 'a capa tosta... E chi haie 'ncuntrato 'o cimitero? A Fifina? ...E ch'ha ditto?... Sandro?... che fa Sandro?!... 'Ngalera? E peché?... Droga! Mah, 'a capa nun l'aiuta proprio a chillu guaglione! Uh! Mo' te miette a scavà 'e fatte antiche! Chi 'o vede cchiu a Sandro, comme te vene... 'E ccriature?... Stanno già dormendo... Eh, oggi Alfredino teneva un poco di tosse... Ma no, mamma, che preoccupata, sono bambini, lo sai come fanno... Una corsa, una sudata, come viene così ci passa [...] Ué t'aggia lassà ca teng 'o toast 'ncoppe 'o ffuoco... Buonanotte, sì, pure a te... Eh, buonanotte...

Talvolta cerca di esprimersi nella lingua nazionale, ma ne viene fuori un ibrido intriso di modi di dire dialettali tradotti pedissequamente in italiano:

ADRIANA Ah! Mi sto incominciando proprio a divertire! Appena siete entrati mi è sembrato tutto così strano. Mi pareva di stare

proprio dentro a un film della televisione. Mi sono messa pure un poco di paura...⁸.

L'uso del dialetto di Adriana rappresenta il legame con il suo passato, con le sue origini, attraverso il vernacolo esprime se stessa; la parlata gergale è legata soprattutto alla routine familiare, infatti, si rivolge nella sua prima lingua alla madre, al padre, al marito, mentre usa l'italiano, o almeno una parvenza di esso, quando si rivolge agli ospiti che arrivano, Rosanna e Arturo. È un modo per definire i ruoli, per stabilire le convenzioni sociali, il vernacolo rappresenta così il popolo basso, gli emarginati, e gli emarginati sono così elevati a elementi base della tragedia.

Weekend è un dramma fondamentalmente in italiano, Ida, la protagonista, si è culturalmente e socialmente evoluta, è, infatti, un'insegnante di lingue, e, rispetto a Jennifer e Adriana, si trova su un gradino ancora più in alto della scala sociale; lo riscontriamo nel suo esprimersi in italiano, anche se talvolta troviamo alcuni dialoghi in dialetto, in particolare quando Ida si rivolge alla sua famiglia di origine:

IDA [...] 'O criaturo dorme! Duorme! Duorme!... Duorme pe' sempe!... Duorme e mangia... Mangia... Mangia... Abboffate!... Mangia ca è bbuono!... Mangia!... Ched'è?... Nun vuo' mangià?... Vuoie ca mamma te conta la storia?... E qua' storia vuie sentire? Qua' storia vole sentire Idarella mia?... Vole sentì la storia del la signora cu lu zampèone?... Sì?... è chella ca vole sentire?... Ma po' mangia Idarella?... Sì che mangia, è vero?... Aumma e quant'è buona!...⁹

Il dialetto ritorna, quindi, come legame con il passato e le origini, ritorna quando si esprimono i sentimenti e le emozioni più profonde, e Ida ha questo immaginario dialogo con la sua famiglia, in particolare con la madre, e lo fa in un dialetto, non napoletano, ma campano, che svolge la sua funzione di comunicazione privata, che vuole svelare la realtà vera; una realtà che riscontriamo anche in altri luoghi comuni tipici della gente semplice, come l'atto del dar da mangiare ai bambini, l'ossessione delle mamme proletarie per l'alimentazione dei figli che è probabilmente legata

⁸ *Ibid.*, p. 60.

⁹ *Ibid.*, p. 100.

all'alta mortalità infantile del passato dovuta soprattutto alla malnutrizione, rappresenta anche la possibilità di esistere.

3. Agenti esterni

La grande abilità di Rucello di combinare dialetto e italiano, di mescolare gli elementi comici con quelli tragici, di confondere il racconto con la realtà, di stemperare il senso di solitudine con la necessità di autonomia, rendono le sue rappresentazioni straordinariamente vigorose e mostrano la sua laboriosità intellettuale, soprattutto attraverso la potenza del suo linguaggio e grazie ai suoi studi antropologici. Infatti, le tre protagoniste rappresentano non solo i tre strati della società degli anni '70 e '80, ma sono anche l'incarnazione della fusione di attesa, solitudine, follia e morte, in un ritorno al simbolismo antecedente le nuove avanguardie:

Unlike subsequent bellicose and iconoclastic avant-gardes such as futurism or dada, which declared war on all that had gone before, symbolism - more contemplative and ecumenical - sought not a rejection of the past, but a reclamation of large bodies of secret knowledge and reconciliation of older, forgotten wisdom with the latest perceptions and insights. [...] What is modern about the symbolist vision is not a mimetic representation of the contemporary world, but its supersensible perceptions of a higher spiritual reality, apprehension of underlying patterns beneath the surface¹⁰.

3.1 Il telefono

I tre drammi sono ambientati in interni, quasi un'affermazione o una conferma della sicurezza che rappresenta l'ambiente interno, mentre il

¹⁰ Daniel Gerould, «The Symbolist Legacy», in *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 1, January, 2009, p. 81. A differenza delle successive bellicose e iconoclaste avanguardie come futurismo e dadaismo, che dichiararono guerra a ogni aspetto dei tempi andati, il simbolismo – più contemplativo ed ecumenico – non cercava il rifiuto del passato, ma rivendicava un ampio spettro di conoscenza iniziatica e di riconciliazione fra una sapienza più antica e dimenticata e le ultimissime intuizioni e illuminazioni [...]. Quel che è moderno nella visione simbolista non è la rappresentazione mimetica del mondo contemporaneo, ma le sue percezioni sovrasensibili di una realtà spirituale più elevata, la comprensione di disegni occulti sotto la superficie (trad. nostra).

mondo esterno rappresenta il pericolo, come il serial killer di Jennifer, gli estranei nel giardino di Adriana e gli uomini di Ida. Ma l'esterno riesce, comunque, a entrare e lo fa attraverso la radio, la televisione, il telefono, che si presentano sotto le spoglie di agenti esterni atti a sconfiggere il senso di solitudine, l'angoscia dell'attesa, a frenare la veloce discesa nel baratro della follia, ad allontanare la morte. In realtà tutti questi agenti non faranno altro che accelerare il processo di autodistruzione delle tre protagoniste. Vediamo il rapporto di Jennifer con il telefono, l'angosciata attesa di una telefonata che non arriva mai, come il *Godot* di Beckett:

JENNIFER (*alzando il ricevitore*) Pronto... Pronto?... Pronto?!... Mannaggia, hanno riattacato! (*Posa la cornetta*) Chist'era sicuramente Franco, ovvì!... E mo chi 'o ssape se telefona n'ata vota... Uffa... [...] Uh... (*alzando il ricevitore*)... Pronto... Chi è?... (*Deluso*)... Ah, no... Avete sbagliato numero... (*Ripetitivo*)... No!... No, nun so' Carmela... [...] Pronto?... (*Seccato*) ...Ah! Siete un'altra volta voi?... (*Piccato*) Sì! Sono ancora io!... (*Laconico*) Eh, non lo so come si spiega, capita spesso... [...]¹¹

La telefonata dovrebbe riempire il vuoto della solitudine, ma finisce col generare una serie di attese e come dice Roland Barthes «L'attesa di una telefonata si va così intessendo di una rete di piccoli divieti, all'infinito, fino alla vergogna: proibisco a me stesso di uscire dalla stanza, di andare al gabinetto, addirittura di telefonare...»¹².

Per Adriana, invece, il telefono, anzi il filo del telefono, rappresenta il cordone ombelicale che ancora la lega a sua madre:

ADRIANA ... Ué ué, ciao, che si dice?... Sì, sì, adesso adesso se ne è andato... E che stai facendo?... Mhm, mhm, mhm, ho capito stai stanca... E m'aspettave a me, m'aspettave... Mi telefonavi e ce jevamo dimane 'o cimitero... Eh mamma un'età pure la tieni e certi servizi lo sai che... Come?... Eh, 'o ssaccio: erano cchiù 'e quinnece juorne c' 'a tomb nun se lavava...¹³

¹¹ A. Ruccello, *Teatro, op. cit.*, pp. 21-22.

¹² Roland Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso, op. cit.*, p. 41.

¹³ A. Ruccello, *Teatro, op. cit.*, p. 52.

Questo rapporto che Adriana ha con il telefono è altalenante, mentre risulta quasi morboso nelle conversazioni con la madre, diventa insidioso e pericoloso con le altre telefonate, che potrebbero celare minacce esterne, potrebbero aprire una crepa in quel muro, in quel bunker che rappresenta l'anima della nostra protagonista, dove "gli altri" potrebbero minare il suo equilibrio mentale:

ROSANNA [...] (*Squilla il telefono*) E chi è adesso?

ADRIANA Non rispondete.

SANDRO Di che hai paura?¹⁴

In *Weekend*, Ida mantiene l'uso del telefono come mezzo di contatto con l'esterno, con la famiglia, ma ne fa anche un altro uso, stavolta il telefono svolge la terribile funzione dell'esca, simboleggia la trappola che la protagonista attiva per attirare giovani uomini nel suo appartamento:

IDA ...Sor Mario?... Sono la signorina Ida!... Sì! Lo so che c'avete tanto da fare... Però sono pure tre giorni [...] Ma à troppo tardi alle sette! E poi lo sapete che non sta bene che un uomo viene a quell'ora. [...] Su, mandatemelo prima così mi fate uscire pure a me stasera. Tengo diritto a un poco di svago pure io o no?¹⁵

Ida incarna il prototipo femminile borghese, sembrerebbe professionalmente appagata, ma vive negativamente la sua situazione sociale di zitella insoddisfatta. Questo malessere così intimo e così complesso, che si sviluppa in un crescendo di sofferenza e frustrazione raggiunge il suo acme in quello che dà il titolo al dramma, nel weekend; il fine settimana, che rappresenta la frattura con la routine, con la monotonia della quotidianità, l'avvenimento che la affranca da tutte le convenzioni sociali e professionali, pur costituendo un momento di libertà, forse il momento migliore della sua piatta e noiosa realtà, si trasforma in un *tourbillon* di eventi che sfociano in una sensualità malata e derelitta, mettendo a nudo un'anima nascosta, violenta, aggressiva, mostrandoci un'Ida predatore. Lo stesso Ruccello affermerà in un'intervista:

¹⁴ *Ibid.*, pp. 54, 69.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 93, 84.

Ida dalla doppia vita-triste e rispettabile professoressa zitella fuori casa, e mantide religiosa tra le pareti domestiche, corruttrice di minori, forse antropofaga e forse no, forse assassina e forse no, a metà strada fra la Cianciulli e la Bette Davis di *Che fine ha fatto Baby Jane?*, e contemporaneamente seducente, sensuale e torbida come una monaca un po' sfiorita – in fondo è soltanto disperatamente sola. Le storie che racconto riguardano sempre persone banali, comunissime, possibilmente inclini a divenire patetiche e strazianti. Ma mi piace coglierle nel momento estremo della loro esistenza: quando, loro malgrado, sono costrette a compiere una scelta importante, un gesto eroico o atroce. I personaggi ai margini mi piacciono quanto più lo sono ai margini relegati: non in maniera vistosa come barboni, criminali e pazzi, ma in modo sottile, indistinto¹⁶.

Infatti, Jennifer, Adriana e Ida sono dei personaggi comuni, anonimi, presi dalla quotidianità, sono fragili, deboli, sono le protagoniste di quella che lo stesso Ruccello considera la trilogia del quotidiano da camera, sono quelle che simboleggiano la parte banale, se non brutta della vita.

3.2. La radio

Altri elementi che svolgono la funzione di riempitivo della solitudine sono la radio e la televisione. Ne *Le cinque rose di Jennifer*, dramma del 1980, la radio riempie la scena, con la sua musica e le sue famose dediche; sono gli anni delle prime radio private e Ruccello ne fa largo uso, Jennifer ha la radio costantemente sintonizzata su Radio Cuore Libero che, però, alterna "canzonette" pop e dediche surreali ad allarmanti comunicati giornalistici su un probabile serial killer che uccide i travestiti del quartiere, seguendo sempre la stessa dinamica, quasi come un rituale, un colpo di pistola in bocca e cinque rose rosse sparse sul corpo: l'esterno entra, così, nel porto sicuro che rappresenta la casa, o meglio la camera, e porta con se anche il dolore, l'angoscia, la paura dell'ignoto, l'esterno è un po' il buio del bambino. Il rapporto del nostro drammaturgo con la musica è molto forte, la musica scandisce i momenti salienti del dramma, racconta e accompagna i momenti belli e quelli brutti, la musica scherza, ironizza, a volte deride, la

¹⁶ «Gli "strani" weekend di Ida», in *Torino-Sette*, 24 novembre 1995.

musica è per Ruccello un elemento portante, probabilmente, anche per il lungo tirocinio che ha fatto con Roberto De Simone:

E poi c'è una scelta di De Simone che mi trova d'accordo: lui ha individuato consapevolmente una comunicazione che è più fonica che contenutistica. Ed i miei personaggi non comunicano mai per contenuti, comunicano per forme, per linguaggi. Anche se i miei linguaggi sono molto diversi da quelli di De Simone, lui tende ad un 'musicale tornito', io preferisco un 'musicale scassato', un musicale, diciamo, minimale, se vogliamo dargli una definizione più o meno corretta musicalmente. Tutto quello che avviene ai personaggi, avviene quasi esclusivamente con corpi e suoni, anche se poi c'è una trama. Ma i miei personaggi difficilmente diranno una frase epica, che fa esclamare 'Ecco, qui c'è il tema, il contenuto'¹⁷.

La radio e, quindi, la musica hanno qui un ruolo chiave, non sono più un semplice sottofondo, ma possono esercitare la funzione di un personaggio che interagisce con la protagonista:

JENNIFER (*molto «signora»*) Pronto?... Radio Cuore Libero?... Vorrei fare una dedica... Sì... Sono io, Jennifer...Sì, appunto... Se perdo te... (*volgarissimo*) Eh! 'O saccio ca so' tre mmise ca faccio a stessa dedica [...] (*di nuovo signora*) A Franco, da parte di Jennifer che lo aspetta fidente...[...]¹⁸

In *Weekend* troviamo un'evoluzione per quanto riguarda la musica, Ida ascolta quella classica o jazz, mentre Narciso, il garzone dell'idraulico che è l'amante della protagonista durante il fine settimana, ascolta la disco e guarda la domenica sportiva, quindi la musica qui svolge l'azione di termometro sociale:

[...] *Si dirige poi verso il giradischi e mette su un disco di musica classica*
[...] *Dal bagno una radiolina a tutto volume trasmette una canzonetta inglese da discoteca.*
IDA Musica classica. E qualche buon disco di jazz. [...] *Il televisore è acceso e trasmette La domenica sportiva.* [...]¹⁹

¹⁷ Annibale Ruccello, «Una drammaturgia sui corpi» in *Sipario*, marzo-aprile 1987, no. 466, p. 72.

¹⁸ A. Ruccello, *Teatro*, op. cit., pp. 22-23, 25, 26, 29.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 83, 86, 87, 89.

3.3 La televisione

In *Notturmo di donna con ospiti* troviamo la televisione come coprotagonista, con la sua pubblicità, i suoi *jingles*, le sue trasmissioni superficiali, e Adriana incarna il prototipo della casalinga piccolo borghese che si proietta in questa società consumistica dell'apparenza, che immagina la vita dei personaggi televisivi come perfetta e guarda solo *trash tv*:

ADRIANA [...] Ma non è che quando vai in televisione puoi farci venire in qualche trasmissione pure a noi? Io posso cantare Montagne verdi! [...]

[...]

ALTRA DONNA Ed ora, per la vostra serata con sentimento continua il ciclo dedicato a (...) Olivia de Havilland [...] *Adriana, annoiatissima, cambia canale e si sintonizzerà su di un film di Franco Franchi e Ciccio Ingrassia*²⁰.

La scena è immersa nella penombra e la televisione, che resterà accesa durante tutta la recita, illumina il palcoscenico con i suoi bagliori, i programmi che trasmette sono programmi superficiali e dovrebbe rappresentare un momento di superficialità e spensieratezza, ma anche qui un innocuo elettrodomestico si trasforma in una porta sull'abisso infernale, che sarà testimone della discesa nella follia di Adriana.

4. Le imperfezioni

I tre drammi in questione, definiti anche drammi del teatro *kammerspiel*, hanno in comune un altro importante dettaglio, ciascuna protagonista ha un'imperfezione: Jennifer è un travestito, Adriana è incinta e Ida è claudicante. La fetta di società che Rucello analizza, anche in base alle sue competenze antropologiche, è caratterizzata da una profonda ricerca sulle persone che vivono ai margini della società, soprattutto quelle femminili, sulla loro sofferenza per la solitudine e sulla loro incapacità di

²⁰ *Ibid.*, pp. 62-63, 53.

esprimere questo malessere. La loro afflizione è legata alle loro imperfezioni, per Jennifer la sua mancata femminilità è un limite alla sua completezza come individuo, la sua omosessualità è vista dalla società dell'epoca come sessualità tradita, l'amore per il proprio simile è visto come un amore contro natura, mentre la scelta eterosessuale è la scelta per natura in quanto permette la sopravvivenza della specie, ma sappiamo che l'uomo culturale si è emancipato dall'uomo biologico e vede la sessualità come ricerca di relazione interpersonale e non più come sessualità puramente riproduttiva²¹; Adriana vede la sua gravidanza come un limite alla sua libertà, perché nella cultura maschilista il rapporto tra "pre-Io" e realtà, così come l'Eros narcisistico e quello materno, sembrano una cosa sola, in quanto la fase narcisistica della pregenitalità rievoca nell'utero materno tutta la storia della razza umana e questo impulso a ristabilire le perdute unità narcisistico-materna viene visto dalla realtà paterna come la minaccia di essere risucchiati dalla forza irresistibile del grembo materno²²; Ida vive la sua menomazione fisica, la sua zoppia, come una diversità da nascondere, il suo "difetto" alimenta il suo bisogno di isolamento perché la società non accetta la presenza di aspetti negativi, la favola narratale dalla madre della "signora cu lu zampono" favorisce questo suo sentirsi additata come imperfetta e come tale rientra nella categoria sociale che è soggetta alle maggiori umiliazioni, perché «la psicologia di umiliare un suo simile è analoga a quella di chi pratica il potere: se si annienta un essere umano, umiliandolo, lo si ha in pugno. Questi non può più nuocere, perché ha perso la sua dignità umana»²³.

5. Violenza e tragedia

L'abilità di raccontare il degrado sociale di cui Annibale Ruccello è testimone impotente non lo preclude dall'essere anche narratore dell'inevitabile violenza, prima, e tragedia, poi, in cui precipitano le sue

²¹ Cfr. Aldo Carotenuto, *Eros e pathos*, Milano, Bompiani, 2001, pp. 18-19.

²² Cfr. Herbert Marcuse, *Eros e civiltà*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 190-191.

²³ Aldo Carotenuto, *Eros e pathos*, op. cit., p. 141.

eroine. Colui che incarna quest'amore cercato, mancato, perso rende le tre protagoniste folli e violente, vedono la realtà distorta, alternano il mondo reale con la sua proiezione onirica, confondono la vita con le favole dell'infanzia, sembrano travolte dalla passione che diventa alienazione e le trascina nell'abisso della follia, perché come afferma Roland Barthes

l'essere amato sembra allora volermi spingere sempre più addentro nel mio delirio, sembra voler mantenere viva ed esulcerare la mia ferita d'amore [...] l'altro si adopera a mettermi in contraddizione con me stesso [...] mi riporta di continuo davanti alla mia impasse: impasse da cui non posso uscire e in cui non posso restare [...] Si dice che ogni innamorato sia pazzo. Ma si può immaginare un pazzo innamorato? No, certo. Io ho solamente diritto a una follia povera, incompleta, "metaforica": l'amore mi rende "come" pazzo, ma io non comunico con il soprannaturale, non sono pervaso dalla sacralità; la mia follia, semplice stoltezza, è piatta, per non dire invisibile; per di più, la cultura l'ha totalmente addomesticata: essa non fa paura²⁴.

E così, quell'amore che doveva riempire la solitudine, che doveva completare il singolo si trasforma in violenza verso se stesso o gli altri, i tre drammi si trasformano in tragedie, dove Jennifer rischia l'aggressione da parte di Anna, un altro travestito della zona, che è spaventato dalle sempre più tragiche notizie sul serial killer, per poi porre lei stessa fine alla sua vita:

Jennifer rimane da solo. Non c'è luce.[...] Barrica la porta. Il telefono è muto. JENNIFER Madonna! Senza linea!... Me piglio appaura! [...] Nun voglio stà sola! [...]
Il telefono è sempre muto. [...] Vede le rose. Prende la pistola. L'avvicina alla bocca. Buio. Torna la luce. Jennifer riverso per terra con le solite cinque rose. Squilla il telefono²⁵.

Adriana, durante una nottata all'insegna dalla paranoia, trasformerà il suo amore per la famiglia in una violenza inaudita che la porterà a uccidere i suoi figli, come una novella Medea:

²⁴ Roland Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, op. cit., pp. 89-90.

²⁵ Cfr. A. Ruccello, *Teatro*, op. cit., pp. 40-43.

[...] Adriana [...] impugnerà il coltello e decisa, si dirigerà verso la camera dei bambini da cui rientrerà in scena poco dopo con il vestito e il coltello imbrattati di sangue. [...] ADRIANA [...] Siente papà, t'aggia dicere na cosa! [...]. Nun saccio manch'io comm'è potuto succedere! Ma Alfredino e Giovanni...Alfredino e Giovanni... *Adriana si accascia al suolo singhiozzando. Dal giardino «gli altri» la guardano. La luce del televisore si confonde con le prime luci dell'alba*²⁶.

Infine, Ida che trasforma la sua frustrazione legata alla sua invalidità nella violenza più efferata unita all'antropofagia, o forse è solo un processo onirico:

IDA E che ci fai qui?

NARCISO Niente, passavo.

IDA Ma tu sei morto.

NARCISO Lo so. Me lo hai già detto stamattina.

IDA Io ti ho ucciso. Tu non esisti più. Morto. Sepolto e digerito.

NARCISO Non ti sono rimasto nemmeno un poco sullo stomaco?

IDA Adesso è come se avessi un rigurgito ²⁷.

6. Conclusioni

Queste tre donne, queste tre eroine, rappresentano le trasformazioni socio-antropologiche che sono state innescate dalla società postindustriale; quelle che Annibale Ruccello definiva "figure deportate" si rivelano "figure di spessore" in un teatro di ironia, sentimento e riscatto; potrebbero addirittura essere considerate dei prototipi che fanno da anello di congiunzione tra il passato, il presente e il futuro. Le protagoniste, le "figure deportate", sono personaggi che sono stati sradicati da quello che è il loro ambiente originario e "deportati in un'altra realtà, dove regna l'incomunicabilità, che spinge l'individuo all'autoisolamento, all'abbruttimento e all'abbruttimento: Jennifer, Adriana e Ida sono state scaraventate in un mondo grigio, triste al quale non sentono di appartenere e che, anzi, sentono come ostile e pericoloso. Le tre protagoniste sono persone sole, anche se sembra abbiano una vita sociale, in realtà non hanno un reale

²⁶ *Ibid.*, p. 77.

²⁷ *Ibid.*, pp. 91-92, 102.

interlocutore, qualcuno con cui effettuare un processo di transfert, la loro solitudine è assoluta, senza possibilità di soluzione e, di conseguenza l'unico modo per dirimere la questione è la follia commista alla violenza. Tutta la produzione ruccelliana è permeata di ironia, di sensualità, di passione e spesso di volgarità, ma anche di citazioni colte, riferimenti storici, dimostrando di possedere grandi competenze e conoscenze letterarie; è come se tutti gli eccessi di sesso e violenza trovassero un loro contrappeso nella cultura, così da raggiungere il giusto equilibrio.

Nei drammi di Ruccello vengono messi in scena il disagio, l'angoscia, dovuti al cambiamento dell'ambiente originario, dello status, alla deportazione dei personaggi. Jennifer rappresenta il classico "femminiello", figura rispettata e tenuta in considerazione nella cultura e tradizione napoletana, infatti, Vittorio Del Tufo afferma: «È evidente il substrato misterico che sottende questa figura. Così come i Greci ritenevano divino l'ermafrodito, perché figlio della bellezza (Afrodite) e della forza (Erme), allo stesso modo la gente dei vicoli protegge e rispetta i femminielli, nei cui volti sfatti, trasfigurati, a volte disperati e supplicanti, sopravvive una specie di memoria ancestrale del passato»²⁸, diventa un "trans", non più, quindi, una persona con una sua storia e una sua collocazione sociale, ma mera merce in vendita; il personaggio del travestito diventa la metafora della città di Napoli. I greci quando fondavano una città vi costruivano subito anche un teatro «per contemplare in uno specchio magico la vita», perché per i greci il teatro non è considerato mero divertimento, l'intero allestimento e «addirittura i biglietti» vengono pagati con le tasse imposte ai ricchi dal governo democratico; tutti devono andare a teatro finanche gli schiavi, tutti devono guardare le immagini della vita su quel meraviglioso caleidoscopio che è il palcoscenico, dove al centro troneggia l'altare di Dioniso, che rappresenta la vita nei suoi vari aspetti, da quelli feroci, brutali a quelli gioiosi, ma grazie alla guida di questo dio che incarna la doppiezza dell'animo umano, i greci «guardano in faccia i loro mostri», niente li spaventa, loro aspirano solo alla conoscenza²⁹.

²⁸ Vittorio Del Tufo, *Napoli magica*, Vicenza, Neri Pozza, 2018, p. 190.

²⁹ Cfr. Giuseppe Montesano, *Tre modi per non morire. Baudelaire, Dante, i greci*, Milano, Passaggi Bompiani, 2023, pp. 105-108.

Annibale Ruccello nei suoi lavori racconta situazioni che si rivelano sempre esiziali per uno o più personaggi, introduce lo spettatore alle tematiche del disagio sociale ed esistenziale, seguendo una linea che attraverso la trasgressione, l'abuso e l'eccesso riporta al degrado, all'angoscia, alla disperazione che scaturisce dalla routine quotidiana, perché per lui come per i greci «il teatro è questo vedere fin dentro il buio e la notte per uscire dal buio e dalla notte lavati da acque segrete, come il sole che muore nel mare e ritorna a vivere nuovo ogni mattina»³⁰. Nel cerimoniale della rappresentazione Ruccello, come i greci, trova la sua libertà.

Bibliografia

Testi di riferimento

Ruccello, Annibale, *Scritti inediti. Una commedia e dieci saggi*, Milano, Gremese Editore, 2004.

Ruccello, Annibale, *Teatro*, Introduzione di Enrico Fiore, Milano, Ubulibri, 2005.

Bibliografia critica

Antonucci, Giovanni, *Storia del teatro italiano*, Roma, Tascabili Economici Newton, 1995.

Artaud, Antonin, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 2000.

Bachtin, Michail, *Estetica e romanzo*, traduzione di Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1997.

Barthes, Roland, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 1977.

Brook, Peter, *Il teatro e il suo spazio*, Milano, Feltrinelli Editore, 1980.

Carotenuto, Aldo, *Eros e pathos*, Milano, Bompiani, 2001.

Del Tufo, Vittorio, *Napoli magica*, Vicenza, Neri Pozza, 2018.

Gerould, Daniel, «The Symbolist Legacy», in *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 1, January, 2009.

«Gli "strani" weekend di Ida», in *Torino-Sette*, 24 novembre 1995.

Marcuse, Herbert, *Eros e civiltà*, Torino, Einaudi, 1974.

³⁰ *Ibid.*

Montesano, Giuseppe, *Tre modi per non morire. Baudelaire, Dante, i greci*, Milano, Passaggi Bompiani, 2023.

Rucello, Annibale, «Perché faccio il regista», in *Sipario*, marzo-aprile 1987, no. 466.

Rucello, Annibale, «Una drammaturgia sui corpi» in *Sipario*, marzo-aprile 1987, no. 466.

Webgrafia

Nicola Fano, «La solitaria guerra di Annibale che non è arrivato alle Alpi», in *L'Unità*, 18 aprile 1990, URL: https://archivio.unita.news/assets/main/1990/04/18/page_025.pdf (Consultato il 13/09/2022).

Nicola Fano, «Parola di nuovo teatro», in *L'Unità*, 28 settembre 1986, URL: https://archivio.unita.news/assets/main/1986/09/28/page_010.pdf (Consultato il 21/10/2022).

Videointervista in: *Annibale Rucello, Assoli, (Sul limite del non visto)*, di Domenico Sabino, URL: www.youtube.com (Consultato il 18/09/2022).

**LITTÉRATURE
FRANÇAISE**

Excès, abus et vanité : de Gargalasua à Gargantua¹

Nicolae-Alexandru VIRASTAU

Université Adam Mickiewicz, Poznan

Abstract: This study explores the literary condemnation of astrology as an excessive curiosity in Jean Thénault's *Three Resolutions and Sentences*. The author of this work was nevertheless an eminent astrologer of Louise of Savoy, mother of Francis I. To explain this obvious contradiction, it is necessary to substantiate the personal and historical issues at stake in this work: a previous failed prediction, and the spread of Lutheranism in France. Far from being singular, this case perfectly illustrates the impact of social networks on humanist literary creation.

Keywords: *court writers, condemnation of astrology, Gargantuan giants, Lucianism, curiosity.*

Si l'excès répond bien à l'esthétique de la variété et de l'abondance de la Renaissance, les humanistes n'ont jamais abandonné l'idéal classique du juste milieu². La tension entre l'appétit d'un savoir encyclopédique et l'injonction toute chrétienne à la modération a des enjeux existentiels pour bon nombre d'écrivains, qui travaillent souvent sur commande et doivent aborder des sujets sulfureux et adopter des points de vue, qui ne

¹ Cette recherche a été subventionnée par le Centre National des Sciences de Pologne, 2022/45/B/HS2/01037.

² Tristan Vigliano, *Humanisme et juste milieu au siècle de Rabelais*, Paris, Les Belles Lettres, 2009.

représentent pas nécessairement leur conception. L'astrologie est un tel sujet et les écrivains de cour, qui se mêlent de cet art, doivent avancer prudemment entre la Charybde d'une prédiction qui peut toujours échouer et la Scylla d'un savoir qui empiète sur la providence.

Docteur en théologie, écrivain au service de Louise de Savoie et de son fils François I^{er}, le frère mineur Jean Thenaud (c.1474-c.1542) condamne les excès des jugements astrologiques, dans ses *Troys resolutions et sentences, c'est assavoir de l'astrologue, du poete, et du theologue, sur les grandes conjunctions, moyennes et petites qui se font ou signe de Pisces l'an mil. V.^{cc} xxiii^e* (1520-1523)³, alors qu'on connaît plusieurs thèmes de nativité, voire au moins une pronostication astrologique annuelle de sa main, pour ses mécènes⁴. La mise en contexte de cet opuscule nous permettra de mettre en évidence les stratégies adoptées par les auteurs de la Renaissance afin de satisfaire aux exigences de leurs mécènes et de limiter les éventuels effets délétères sur leur propre carrière.

À l'exception d'un voyage en Terre Sainte⁵, l'œuvre de Thenaud est essentiellement manuscrite, et répond aux besoins de Louise de Savoie et de sa famille. Qu'il s'agisse de son premier essai littéraire, une chronique des rois de France à partir de Noé, ou de ses œuvres plus élaborées, comme ses miroirs des princes sous forme de romans autobiographiques allégoriques, les deux premiers traités français sur la cabale, à laquelle il ne semble pas avoir beaucoup cru, ou toute une série d'opuscules astrologiques pour la famille royale, que Thenaud n'a jamais signés, mais

³ Manuscrit 2645, Bibliothèque Nationale d'Autriche, Vienne (numérisé sur le site de cette bibliothèque sous le faux titre de « Le [sic] triangles de gloire et triumphe royale »). On doit la découverte et l'attribution du manuscrit à Anne-Marie Lecoq, « La grande conjonction de 1524 démythifiée pour Louise de Savoie. Un manuscrit de Jean Thenaud à la Bibliothèque Nationale de Vienne », in *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, vol. XLIII, n° 1, 1981, pp. 39-60.

⁴ Marie Holban, « Le vrai Jean Thenaud », in *L'Humanisme français au début de la Renaissance*, colloque international de Tours, Paris, Vrin, 1973, pp. 193-205.

⁵ Joseph Engles, « Notice sur Jean Thenaud », in *Vivarium*, vol. VIII, 1970, pp. 99-122, vol. IX, 1971, pp. 138-156 et vol. X, 1972, pp. 107-123 ; Marie Holban, « Autour de Jean Thenaud et de frère Jean des Entonneurs », in *Études rabelaisiennes*, vol. IX, 1971, Genève, Droz, pp. 49-65 ; Isabelle Fabre et Gilles Polizzi (dir.), *Jean Thenaud voyageur, poète et cabaliste*, Genève, Droz, 2020.

qu'on peut lui attribuer, l'abondance et la variété de la production littéraire de Thenaud témoignent tantôt de son esprit encyclopédique, tantôt de la curiosité immodérée de ses mécènes. Les *Trois résolutions et sentences* critiquent, sous la forme de trois dialogues fictionnels, un grand nombre de pronostications astrologiques au sujet d'une série de conjonctions planétaires, dans le signe des Poissons, en février 1524, qu'on pensait signifier des catastrophes naturelles inouïes : si personne n'avait eu l'impiété de prédire effectivement un second déluge aux proportions bibliques, les prévisions de grandes inondations et de destructions régionales n'en manquaient pas⁶.

La théorie des grandes conjonctions planétaires et de leur influence sur les changements naturels et historiques trouve son origine dans l'astrologie islamique médiévale et a connu une grande popularité en Europe, de Roger Bacon à Johannes Kepler : ce sont surtout les conjonctions de Saturne et de Jupiter qui devraient signifier les grands changements historiques, tels que les révolutions politiques, l'apparition de nouvelles sectes et les catastrophes naturelles⁷. On s'accorde à reconnaître que la substance éthérée des cieux peut entraîner des modifications dans le monde physique et historique sublunaire, bien qu'elle n'ait pas d'influence sur le libre arbitre⁸. Les cours de la Renaissance seraient difficilement imaginables sans astrologues, et celle de Louise de Savoie ne fait pas exception. En effet, son astrologue le plus actif est Thenaud, qui semble donc se contredire en fustigeant un art qu'il a pratiqué bien avant et même après 1524.

Il y a au moins un autre opuscule astrologique de sa main, qui interprète le même événement astronomique de février 1524 : le *Petit traité des sept aages du monde*, qui se trouve dans une copie manuscrite de 1518, comme une annexe d'un horoscope pour le premier fils de François I^{er} né en

⁶ Lynn Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, vol. V, New York, Columbia University Press, 1994, pp. 178-223 ; Robin B. Barnes, *Astrology and Reformation*, New York, Oxford University Press, 2015, pp. 82-130.

⁷ Nicolae Virastau, *Calendar Reform and World Chronology: Pierre De Lille's Tria Calendaria Parva (1529)*, in *Isis*, vol. CX, n° 3, 2019, pp. 441-459.

⁸ Pierre Duhem, *Le Système du monde*, vol. VIII, Paris, Hermann, 1958, pp. 347-442.

février 1518⁹. Ce *Petit traicté*, qui date de 1514, avant même le sacre de François I^{er}, prédit pour 1524, au moment des nombreuses conjonctions dans le signe des Poissons, l'avènement d'un dernier empereur du monde français que les prophéties médiévales disaient devoir précéder le Jugement dernier¹⁰.

Le frère mineur François de Paule (1416-1507) avait prédit correctement à Louise de Savoie qu'elle aurait un fils et que celui-ci deviendrait un jour roi de France¹¹. Le frère mineur Jean Thenaud n'a fait donc que renchérir sur ces fantasmes de glorification en prédisant l'élévation de François ou de son fils à l'empire. C'est pourtant Charles de Habsbourg qui devient empereur en 1519, à la place de son père Maximilien I^{er}. La déception de Louise de Savoie et de son fils a dû être à la mesure de la rêverie microcholine du *Petit traité des sept aages du monde*. Si les conjonctions de février 1524 n'avaient pas eu le résultat positif escompté, la ribambelle des prédictions catastrophiques gagnait une nouvelle actualité, d'autant plus que le Luthéranisme se répandait vite¹². D'ailleurs, le terme même de « luthérien » est attesté pour la première fois en français dans les *Troys resolutions et sentences* de Thenaud¹³.

C'est donc dans le contexte d'une prédiction ratée et de l'avancée du luthéranisme que Thenaud conçoit ses *Troys resolutions et sentences*. La première « résolution et sentence » traduit les arguments du traité *De la fausse prédiction du Déluge* d'Agostino Nifo, qui réfute la théorie des conjonctions, comme étant d'origine arabe et étrangère à l'astrologie de Ptolémée qui, elle, met l'accent sur l'influence des éclipses¹⁴. La deuxième

⁹ Ms. fr. 5106, Bibliothèque Nationale de France, Paris (numérisé sur Gallica sous le titre *Horoscope du dauphin François, né en 1518, adressé à François I^{er}, et Pronostic pour l'année 1515*).

¹⁰ V. Alexandre Y. Haran, *Le Lys et le Globe : Messianisme dynastique et rêve impérial en France à l'aube des temps modernes*, Seyssel, Champ Vallon, 2000.

¹¹ Nicolae Virastau, *Early Modern French Autobiography*, Leyde, Brill, 2021, pp. 88-119.

¹² V. Paola Zambelli (dir.), *"Astrologi hallucinati": Stars and the End of the World in Luther's Time*, Berlin, New York, Gruyter, 1986.

¹³ « ... il pourroit avoir emotion du peuple encontre les princes et tyranye des princes envers le peuple. Les luteriens et Espaigneux ja le pratiquent », Jean Thenaud, *Troys resolutions et sentences*, *op. cit.*, f. 12^r.

¹⁴ Agostino Nifo, *De falsa diluvii prognosticatione*, Naples, 1519.

partie est la première adaptation en français de deux dialogues de Lucien de Samosate : les *Histoires vraies*¹⁵ et *Icaroménippe*¹⁶. La troisième partie plagie un opuscule de Marsile Ficin : *Du ravissement de saint Paul*¹⁷, où l'apôtre décrit, dans les termes de la théologie négative, son voyage extatique dans le troisième ciel. Thenaud ne nomme jamais Nifo, Lucien ou Ficin, mais ses lecteurs ont dû reconnaître en Lucaromenip la confusion du personnage d'*Icaroménippe* et de son auteur Lucien. Thenaud démarque des sources hétérogènes avec beaucoup de talent pour un but précis, étranger à leur contexte d'origine : montrer que l'astrologie, comme toute science humaine, est toujours sujette à l'erreur, que les astrologues ne peuvent pas dévoiler ou seulement d'une manière très conjecturale l'avenir et que le bon chrétien doit se fier seulement à Dieu et obéir à son César.

Le narrateur-protagoniste s'appelle « le pauvre pèlerin », allusion au voyage de Thenaud en Terre Sainte sans doute. Quant à sa fonction dans les *Trois résolutions et sentences*, le pauvre pèlerin crée un récit-cadre. En route vers Paris, il s'endort et a une vision du royaume de France vivant en paix et félicité sous François I^{er}. Un astrologue vient réveiller le pèlerin et lui annonce un nouveau déluge. Ils ont une dispute que le pèlerin gagne, mais il en reste troublé. Il s'endort à nouveau et c'est en songe qu'il rencontre Lucaromenip et saint Paul.

C'est le voyage de Lucaromenip qui intéresse le plus les historiens littéraires, parce que ce sont les premiers deux voyages lucianesques dans les cieux en français. Comme son modèle ancien, Lucaromenip s'exprime par antiphrases : il dit être de nation grecque et de surcroît philosophe, donc incapable de mentir. Or, les Romains avaient accusé depuis longtemps les historiens grecs de raconter des mensonges dans leurs histoires. Quant aux écoles philosophiques, elles sont immédiatement moquées dans l'exorde de Lucaromenip, car il prétend être parti en voyage précisément parce qu'il a été déçu par tous leurs désaccords dans sa jeunesse. Il dit avoir voyagé en Inde, en Éthiopie et en Étrurie pour rencontrer des sages, dont il

¹⁵ Lucien de Samosate, *De veris narrationibus libelli duo*, Naples, 1475.

¹⁶ Idem, *Icaromenippus seu Hypernephelus*, Louvain, T. Martin, 1520.

¹⁷ Marsile Ficin, « De raptu Pauli », in *Epistolae*, Nuremberg, Anton Koberger, 1497.

n'a pas appris grand-chose finalement. Il décide de partir avec une cinquantaine d'autres explorateurs vers l'Occident pour découvrir un nouveau monde et trouver la vraie philosophie. Sur la première île qu'ils descendent, ils trouvent une rivière de vin. Curieux d'en connaître la source, ils traversent la rivière sur un pont :

Nous montasmes en sus pour sçavoir dont il prenoit sa source et naissance, après que l'eusmes outrepasé sur ung pont, qui estoit l'os de la jambe d'ung goyant si large que troys charrestes y eussent passé de frond. On meillu dudict pont estoit ung arc triumphal on quel estoit escript le nom du goyant Gargalasua qui jadiz avoit eu cinquante boutons en son propoint, en chascun desquelz estoient cinquante chartees de fain. Nous leusmes la maintes choses de ses glorieux actes que je n'ouse te raconter car tu cuideroys que ce fust fable ou mensonge¹⁸.

Dans le dialogue de Lucien, les explorateurs trouvent les stèles d'Héraclès et de Dionysos, grands voyageurs mythiques. Si Thenaud a effectivement emprunté l'épisode à Lucien, il l'a adapté selon son habitude à l'univers familier de ses lecteurs. Ainsi, il remplace Héraclès et Dionysos par Gargalasua. Quoique ce dernier nom soit un hapax, le géant aviné au pouvoir herculéen ne peut être qu'un parent de Gargantua. Roland Antonioli avait déjà souligné les points de convergence entre les légendes d'Hercule et de Gargantua dans la mythologie nationale française du début de la Renaissance¹⁹. Son intuition se trouve confirmé dans la mention de Thenaud, une dizaine d'année avant *Les Grandes et inestimables cronicques du grant et enorme geant Gargantua* de 1532, année où Rabelais publie son *Pantagruel*²⁰. On sait que le nom Gargantua circulait comme sobriquet déjà en 1470²¹, mais il ne figure dans aucune autre œuvre de fiction auparavant.

¹⁸ Thenaud, *Troys resolutions*, *op. cit.*, f. 16^{r-v}.

¹⁹ Roland Antonioli, « La légende arthurienne en France », in Christiane Lauvergnat-Gagnière et Guy Demerson (dir.), *Les Chroniques gargantuines*, Paris, Nizet, 1988, pp. 26-42.

²⁰ John Lewis, « L'Infrastructure celtique des *Chroniques gargantuines* », in Christiane Lauvergnat-Gagnière et Guy Demerson, *Les Chroniques gargantuines*, Paris, Nizet, 1988, pp. 11-25 ; Mireille Huchon, « Notice », in François Rabelais, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1994, pp. 1171-1183.

²¹ Antoine Thomas, « Gargantua en Limousin avant Rabelais », in *RER*, vol. V, 1907, pp. 45-51.

Or, on voit bien que le géant, qui manie la massue et aime le vin (dans les grandes chroniques, Gargantua préfère le cidre !), figure déjà, dans les années 1520s, dans une œuvre de vulgarisation d'une polémique scientifique à la cour de la mère du roi²².

Il n'y a aucun doute sur la visée pédagogique de Thenaud, toujours attentif au niveau de ses lecteurs. Il emploie le cadre du songe pour l'entrée en fiction, conscient des préférences littéraires en partie encore médiévales à la cour de France. Il remplace ou confère des toponymes grecs avec des noms français : le fleuve Chios devient la Gironde, on compare Athènes et Mégare à Lyon et Dijon, etc. C'est justement un récit abondant et varié. Thenaud a l'habitude, commune aux grands rhétoriciens, de doubler les mots : « general deluge et universel cathaclisme », « les delices et amenitez des lieux », « grande combustion et confragation merveilleuse », « grandes submersions et inundations », « leurs meurs et condicions, qui estoient barbares et incivilles... ne remportay aultre fruit de mon voyage et pelerinage fors que viz maintes choses estranges et inacoustumees », « ces choses fluxibles et caducques »²³ etc. Il ne s'agit pas d'exercices rhétoriques gratuits : Thenaud tente d'enseigner à ses lecteurs le sens des néologismes latins et grecs à peine francisés.

Tout comme Bacchus et Hercule chez Lucien, le monument de Gargalasua se trouve près de la source du fleuve de vin, où Lucaromenip et ses compagnons découvrent de très jolies femmes, couvertes de raisins, sauf le visage et la poitrine, leurs cheveux et leurs doigts étant des rameaux de vigne et leurs pieds faisant figure de ceps enracinés. Curieux de faire leur connaissance, des compagnons de Lucaromenip s'approchent de ces femmes-vignes et sont transformés en vignes à leur tour immédiatement après les avoir touchées. Gargalasua doit avoir un rapport chez Thenaud

²² Sur l'hypothèse invraisemblable d'une collaboration de Rabelais aux *Trois resolutions et sentences*, v. Paul J. Smith, « Jean Thenaud and François Rabelais: Some Hypotheses on the Early Reception of Erasmus in French Vernacular Literature », in Karl A.E. Enekel (dir.), *The Reception of Erasmus in the Early Modern Period*, Leyde, Brill, 2013, pp. 211–237. Pour un avis différent v. Nicolae Virastau, « Jean Thenaud et François Rabelais », in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. LXXX, n° 2, 2019, pp. 345-357.

²³ Thenaud, *Trois resolutions et sentences*, op. cit., f. 1^v, 6^r, 7^{r-v}, 15^r, 54^r.

avec cette curiosité démesurée qui enivre et peut emprisonner l'homme, dans « les tenebreux et obscurs labirinthés de erreur poetic et de vanité philosophalle », selon l'expression du personnage de saint Paul qui clôt les *Troys resolutions et sentences*²⁴. La critique de la curiosité a une longue tradition qui remonte aux pères de l'Église, mais la redécouverte des dialogues de Lucien au quinzième siècle va lui donner une nouvelle vie²⁵. Lucien s'attaque aux écoles philosophiques et aux historiens, dont les contradictions ne peuvent signifier que leur inanité. Dans le récit de Thenaud en revanche, Jupiter vilipende très précisément les astrologues comme des êtres inutiles et nocifs :

Le jour ensuivant, Jupiter appela toutz les dieux, esquelz il propousa premierement les complaints de la Lune, ensemble la dissolue et palliee vie des philosophes, les vanités, mensonges, erreurs et oultrages des astrologues qui ne servent de riens sur la terre ny pour guerroyer, labourer, marchander, ny pour regir par justice et police les cités et peuples, mais sont du tout en tout inutiles, comme ceulx qui n'entendent fors a decepvoir, tromper et abuser le monde et n'ont autre vocacion, car on le voit a l'œil et experience²⁶.

Ciblant l'astrologie, la satire de Thenaud n'est pas simplement topique. Elle répond au contexte personnel de l'auteur astrologue, à la propagation du luthéranisme et aux échos des polémiques astrologiques à la cour de France. Anne-Marie Lecoq a bien remarqué que le mystérieux « maistre Albert » du premier dialogue des *Troys resolutions et sentences* ne peut être qu'Albert Pigghe, un astrologue flamand, qui rejetait la théorie des grandes conjonctions et prônait un retour à l'astrologie de Ptolémée basée sur les éclipses, thèse que Pigghe soutient notamment dans sa *Défense*

²⁴ *Ibid.*, f. 42^v.

²⁵ V. Jean Céard, *La Curiosité à la Renaissance*, Paris, SEDES, 1986; Neil Kenny, *The Uses of Curiosity in Early Modern France and Germany*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2004. Plus proche de notre sujet : Nicolas Corréard, « "Ne plus sapere quam oporteat" : la mise en scène de la curiosité vaine dans les satires lucianesques en langue vulgaire (1535-1565) », in *Camena*, n° 15, 2013, pp. 1-21 ; et « Curiosité/pérégrinité, métaphore viatique et points de vue critiques sur le désir savant », in Violaine Giacomotto-Charra et Myriam Marrache-Gouraud (dir.), *La Science prises aux mots : Enquête sur le lexique scientifique de la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2021, pp. 59-78.

²⁶ Thenaud, *Troys resolutions et sentences*, *op. cit.*, f. 40^v-41^r.

de l'astrologie contre la foule des pronostiqueurs qui publient des prédictions annuelles et se disent astrologues²⁷. C'est la théorie également appuyée par le pèlerin dans le premier dialogue, mais par le biais de Nifo. La *Défense* de Pigghe, qui se trouvait à l'époque à la cour de France, fut immédiatement traduite bien que partiellement dans un manuscrit français en calligraphie humaniste²⁸. A la fin de cette traduction, on trouve un thème de nativité pour une personne non-nommée dont la date de naissance correspond à Louise de Savoie : cet horoscope est un autographe de François de Moulins de Rochefort, protecteur de Jean Thenaud, et c'est à De Moulins et à Thenaud qu'on doit aussi la traduction²⁹.

Vraisemblablement inquiétée par l'insuccès de son fils au trône de France et l'apparition de la secte nouvelle des « luteriens », Louise de Savoie avait demandé l'avis d'autres astrologues et d'autres écoles de pensée. Si elle n'a pas renoncé aux services de Thenaud, c'est sans doute parce que ce dernier n'avait jamais promis de pronostic « infallible » comme l'astrologue ridiculisé dans le premier dialogue³⁰. Prudemment toutefois, Thenaud change de camp avec les *Troys resolutions et sentences*. Temporairement, car sa dernière œuvre connue est le *Genealitic de la tressacree majesté du Roy treschrestien* de 1533, un horoscope pour François I^{er} et ses enfants, qui interprète la vie passée et future du roi, selon tous les maîtres de l'astrologie arabe et juive que Thenaud avait condamnés dans ses *Troys resolutions et sentences*³¹. La versatilité de Thenaud pourrait surprendre, si elle n'était pas aussi commune pour les auteurs de son temps, qui devaient répondre aux commandes de leurs protecteurs d'humeur changeante. Leurs œuvres reflètent souvent plutôt ces circonstances que les idées et les croyances des auteurs.

²⁷ Albert Pigghe, *Adversus prognosticatorum vulgus, qui annuas praedictiones edunt et se astrologos mentiuntur, astrologiae defensio*, Paris, Henri Estienne, 1519.

²⁸ *Éphémérides pour l'an 1519*, ms. fr. 1347, Bibliothèque Nationale de France, Paris.

²⁹ Nicolae Virastau, *Calendar Reform*, op. cit., p. 457.

³⁰ Thenaud, *Troys resolutions et sentences*, op. cit., f. 7^r.

³¹ Jean Thenaud, *Genealitic de la tressacree majesté du roy treschrestien*, ms. 420, Bibliothèque de Chantilly.

À la même époque où Thenaud rédige le *Genealitic* pour François I^{er}, Rabelais se moquait de pronostications dans sa *Pantagrueline prognostication*, après que Gargantua avait condamné l'astrologie sans ambages dans la célèbre lettre à son fils : « d'Astronomie sache en tous les canons, laisse moy l'Astrologie divinatrice, et art de Lullius comme abus et vanitez »³². Comme l'a montré Jean Dupèbe, « astrologie divinatrice » est une expression rare, dont la source ne peut être que les *Disputationes adversus astrologiam divinatricem* de Pic de la Mirandole³³. Or, Pic condamnait toute la tradition astrologique y inclus celle de Ptolémée³⁴. Si Gargantua est un porte-parole de son auteur, la position de Rabelais est encore plus radicale que celle soutenue par Pigghe, Nifo et Thenaud dans la décennie précédente.

Pourtant, en 1533 et 1535, paraissent, sous le vrai nom de Rabelais, des almanachs astrologiques tout à fait sérieux³⁵. Même dans son œuvre fictionnelle ultérieure, dans le *Gargantua*, loin d'être méprisée, l'astrologie figure parmi les savoirs humanistes que le futur roi Gargantua doit maîtriser : « En pleine nuict davant que soy retirer alloient au lieu de leur logis le plus descouvert veoir la face du ciel : et là notoeint les cometes sy aulcunes y estoient : les figures : situations : aspectz : oppositions : et conjunctions des astres »³⁶. Il n'y a rien d'ironique dans ce passage. L'étude des aspects planétaires et des conjunctions n'a aucune utilité en dehors d'un jugement astrologique. Jean Dupèbe estime qu'en 1530, quand Rabelais commence sa carrière de médecin à l'Hôtel-Dieu de Lyon, il cherche la protection du médecin le plus réputé de la ville, Symphorien

³² Rabelais, *Pantagruel*, in *Œuvres complètes*, op. cit., p. 244.

³³ Giovanni Pico della Mirandola, *Disputationes adversus astrologiam divinatricem*, 2 vol., Torino, Nino Aragono, 2004 ; Jean Dupèbe, « Rabelais, médecin astrologue du *Pantagruel* au *Tiers Livre* », in Franco Giacone (dir.), *Les Tiers Livre : Actes du colloque international de Rome (5 mars 1996)*, Genève, Droz, 1999, pp. 71-97.

³⁴ Ovanes Akopyan, « "Princeps aliorum" and his followers : Giovanni Pico della Mirandola on the "Astrological Tradition" in the *Disputationes adversus astrologiam divinatricem* », in *Renaissance Studies*, vol. 32, n° 4, 2017, pp. 547-564.

³⁵ Rabelais, *Œuvres complètes*, op. cit., pp. 936-938.

³⁶ *Ibid.*, p. 70.

Champier, un adversaire acharné de l'astrologie³⁷. Au début de sa carrière de médecin, Rabelais suivait prudemment l'opinion de son protecteur et, au fur et à mesure que sa propre réputation était assurée, il s'est rapproché de l'opinion scientifique dominante parmi les médecins les plus érudits de son temps, à savoir que la iatromathématique était une science très recommandable.

Les contradictions évidentes dans la production littéraire de Thenaud s'expliquent par des facteurs extérieurs et ne doivent pas être imputées à son caractère fluctuant. Plutôt qu'une sorte de *mea culpa*, les *Trois resolutions et sentences* tentent d'avertir Louise de Savoie, la commanditaire des manuscrits de Thenaud, de ne pas trop compter sur la capacité humaine de prévoir le plan divin et d'y préférer la prière et la pénitence. Pour atteindre cette dernière étape religieuse, Thenaud gagne l'attention de son lecteur en adaptant magistralement à l'imaginaire gaulois deux des dialogues les plus fantasques de Lucien, qui fustigent l'excès de la vaine curiosité.

Bibliographie

- Akopyan, Ovanes, « "Princeps aliorum" and his followers : Giovanni Pico della Mirandola on the "Astrological Tradition" in the *Disputationes adversus astrologiam divinatricem* », in *Renaissance Studies*, vol. 32, n° 4, 2017, pp. 547-564.
- Barnes, Robin, *Astrology and Reformation*, New York, Oxford University Press, 2015, pp. 82-130.
- Céard, Jean, *La Curiosité à la Renaissance*, Paris, SEDES, 1986.
- Corréard, Nicolas, « "Ne plus sapere quam oporteat" : la mise en scène de la curiosité vaine dans les satires lucianesques en langue vulgaire (1535-1565) », in *Camenaë*, n° 15, 2013, pp. 1-21.
- Corréard, Nicolas, « Curiosité/pérégrinité, métaphore viatique et points de vue critiques sur le désir savant », in Violaine Giacomotto-Charra et Myriam Marrache-Gouraud (dir.), *La Science prises aux mots : Enquête sur le lexique scientifique de la Renaissance*, Paris, Classiques Garnier, 2021, pp. 59-78.

³⁷ Dupèbe, « Rabelais, médecin astrologue », *op. cit.*, p. 86.

- De Moulins de Rochefort, François, *Éphémérides pour l'an 1519*, manuscrit français 1347, Bibliothèque Nationale de France, Paris.
- Duhem, Pierre, *Le Système du monde*, vol. VIII, Paris, Hermann, 1958, pp. 347-442.
- Dupèbe, Jean, « Rabelais, médecin astrologue du *Pantagruel* au *Tiers Livre* », in Franco Giaccone (dir.), *Les Tiers Livre : Actes du colloque international de Rome (5 mars 1996)*, Genève, Droz, 1999, pp. 71-97.
- Engles, Joseph, « Notice sur Jean Thenaud », in *Vivarium*, vol. VIII, 1970, pp. 99-122, vol. IX, 1971, pp. 138-156 et vol. X, 1972, pp. 107-123.
- Fabre, Isabelle, Polizzi, Gilles (dir.), *Jean Thenaud voyageur, poète et cabaliste*, Genève, Droz, 2020.
- Ficin, Marsile, « De raptu Pauli », in *Epistolae*, Nuremberg, Anton Koberger, 1497.
- Haran, Alexandre, *Le Lys et le Globe : Messianisme dynastique et rêve impérial en France à l'aube des temps modernes*, Seyssel, Champ Vallon, 2000.
- Holban, Marie, « Autour de Jean Thenaud et de frère Jean des Entonneurs », in *Études rabelaisiennes*, vol. IX, 1971, Genève, Droz, pp. 49-65.
- Holban, Marie, « Le vrai Jean Thenaud », in *L'Humanisme français au début de la Renaissance*, colloque international de Tours, Paris, Vrin, 1973, pp. 193-205.
- Kenny, Neil, *The Uses of Curiosity in Early Modern France and Germany*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2004.
- Lauvergnat-Gagnière, Christiane, Demerson, Guy (dir.), *Les Chroniques gargantuines*, Paris, Nizet, 1988.
- Lecoq, Anne-Marie, « La grande conjonction de 1524 démythifiée pour Louise de Savoie. Un manuscrit de Jean Thenaud à la Bibliothèque Nationale de Vienne », in *Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance*, vol. XLIII, n° 1, 1981, pp. 39-60.
- Nifo, Agostino, *De falsa diluvii prognosticatione*, Naples, 1519.
- Pico della Mirandola, Giovanni, *Disputationes adversus astrologiam divinatricem*, 2 vol., Torino, Nino Aragono, 2004.
- Pigghe, Albert, *Adversus prognosticatorum vulgus, qui annuas praedictiones edunt et se astrologos mentiuntur, astrologiae defensio*, Paris, Henri Estienne, 1519.
- De Samosate, Lucien, *De veris narrationibus libelli duo*, Naples, 1475.
- De Samosate, Lucien, *Icaromenippus seu Hypernephelus*, Louvain, T. Martin, 1520.
- Smith, Paul J., « Jean Thenaud and François Rabelais: Some Hypotheses on the Early Reception of Erasmus in French Vernacular Literature », in Karl A. E.

- Enenkel (dir.), *The Reception of Erasmus in the Early Modern Period*, Leyde, Brill, 2013, pp. 211–237.
- Thenaud, Jean, *Genealitic de la tressacree majesté du roy treschrestien*, manuscrit 420, Bibliothèque de Chantilly.
- Thenaud, Jean, *Horoscope du dauphin François, né en 1518, adressé à François I^{er}, et Pronostic pour l'année 1515*, manuscrit français 5106, Bibliothèque Nationale de France, Paris.
- Thenaud, Jean, *Troys resolutions et sentences, c'est assavoir de l'astrologue, du poete, et du theologue, sur les grandes conjunctions, moyennes et petites qui se font ou signe de Pisces l'an mil. V.^{ce} xxiii^{ie}*, manuscrit 2645, Bibliothèque Nationale d'Autriche, Vienne.
- Thomas, Antoine, « Gargantua en Limousin avant Rabelais », in *RER*, vol. V, 1907, pp. 45-51.
- Thorndike, Lynn, *A History of Magic and Experimental Science*, vol. V, New York, Columbia University Press, 1994, pp. 178-223.
- Vigliano, Tristan, *Humanisme et juste milieu au siècle de Rabelais*, Paris, Les Belles Lettres, 2009.
- Virastau, Nicolae, *Calendar Reform and World Chronology: Pierre De Lille's Tria Calendaria Parva (1529)*, in *Isis*, vol. CX, n° 3, 2019, pp. 441-459.
- Virastau, Nicolae, *Early Modern French Autobiography*, Leyde, Brill, 2021.
- Virastau, Nicolae, « Jean Thenaud et François Rabelais », in *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. LXXX, n° 2, 2019, pp. 345-357.
- Zambelli, Paola (dir.), *"Astrologi hallucinati": Stars and the End of the World in Luther's Time*, Berlin, New York, Gruyter, 1986.

De l'écocritique chez George Sand. *Indiana* ou l'engagement contre l'esclavage

Bianca-Livia BARTOŞ

Université Babeş-Bolyai

Abstract: The starting point of this research is the explosion, in the 20th century, of the interest of writers and exegetes concerning the problem of abuse and the relationship between literature and ecology. In the context of an omnipresent and unavoidable environmental problem, our intervention is focusing on the 19th century and George Sand, ecologist and feminist at a time. In such a controversial century, she proposes to privilege the environmental to the detriment of the social and the human being in his deepest relationship with nature. Standing up against abuse is, for her, a motto expressed and lived at the time, but even more valid today.

Keywords: *ecology, ecocriticism, romanticism, slavery, abuse.*

Rapprocher l'écologie de la notion d'abus peut sembler un jeu d'enfant. Néanmoins, associer l'abus à un imaginaire écologique au XIX^e siècle, cela ne semble pas une tâche si facile à manier et cela pour des raisons simples. *Primo*, vu que le concept d'écologie est inventé seulement à la fin du XIX^e siècle, plus précisément en 1866 par le biologiste allemand Ernst Haeckel. *Secundo*, il est bien vrai que l'on parle souvent et beaucoup d'abus, mais d'un abus contre l'être humain, à titre d'exemple l'abus subi par les Juifs pendant le massacre nazi, voire les génocides engendrés par les régimes totalitaires, ou bien les abus ou la violence à l'égard des femmes.

Mais il est tout aussi vrai que l'on s'attaque très peu à l'abus contre la nature. C'est donc à ce titre et face aux effets visibles et inquiétants d'une crise écologique globale que nous avons proposé de remettre en question une auteure du XIX^e siècle français, frappant par son engagement au sujet du rapprochement de l'être humain avec son environnement et, à la fois, une personnalité engagée dans un permanent combat contre les inégalités sociales¹.

1. George Sand et l'écologie

Du côté du corpus² choisi et vu qu'entamer une analyse écocritique de l'ouvrage sandien représente une aventure sur une terre extrêmement fertile si l'on regarde surtout les derniers romans et publications de George Sand, nous avons choisi de regarder plutôt du côté du début romanesque de l'auteure, un début plutôt naïf et écrit sous la marque du romantisme. La protagoniste du roman éponyme, Indiana, est une jeune femme insulaire mariée à un ancien colonel en retraite, autoritaire et colérique, mais qui peut toujours compter sur le soutien de son ami d'enfance, Ralph. Un jour, sa route croise celle du séducteur Raymon et la trame narrative connaît désormais des intrigues amoureuses, trahisons, jalousies et déceptions, pour que la fin, un *happy end* romantique, s'imprègne d'une fabuleuse touche écologique.

L'attachement de George Sand à la nature commence dès son enfance passée à Nohant, au sud du Berry, dans le département de l'Indre³. Cette liberté précoce, vécue pendant les années de son plus jeune âge, lui colle à la peau pour le reste de sa vie. Le résultat sera un lien immuable et solide avec le vert, penchant d'ailleurs peu connu et analysé par l'exégèse littéraire

¹ Le sujet de cette communication, soutenue le 15 octobre 2022 à Cluj-Napoca, a été développé et publié, sous une forme quelque peu distincte, dans l'ouvrage *Indiana de George Sand : une lecture éco-romantique*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2022.

² George Sand, *Indiana*, Paris, Jean-Pierre Roret, imprimeur Dupuy, deux tomes, 1832. Noté désormais entre parenthèses avec les initiales correspondantes au tome et le numéro de page.

³ Elme-Marie Caro, *George Sand*, Paris, Librairie Hachette et C^{ie}, 1887.

sandienne, excepté par les incontournables interventions à ce sujet de Pascale Auraix-Jonchière ou de Martine Watrelot.

Spécialiste de George Sand, Martine Watrelot⁴ dédie quelques analyses à l'attachement de l'écrivaine pour la nature, en soulignant également l'héritage scriptural de l'enfant Aurore, qui a l'énorme chance d'avoir accès à la bibliothèque généreuse de sa famille, issue de la haute aristocratie indienne. Dans ses lectures, George Sand s'identifie beaucoup aux textes de Jean Jacques Rousseau, mais ses lectures, observe Jeanne Galzy⁵, sont plus riches et variées, vu que la jeune enfant dévore aussi Molière ou Shakespeare. George Sand est aussi très attachée à Bernardin de Saint-Pierre en général et surtout à son texte *Paul et Virginie*, qui, au-delà de l'intrigue amoureuse évidente, fait également un recensement des espèces florales de l'île Maurice, ainsi attirant l'attention des spécialistes en botanique sur la raréfaction de ces plantes.

Suite à sa lecture de ce même roman, Jules Néraud, botaniste et ami proche de George Sand, destinataire de la conclusion d'*Indiana*, décide de se rendre à l'île de La Réunion pour une période de quatre ans, avec l'objectif d'entamer une grande expédition scientifique. Pendant tout ce temps-là, il mène une riche correspondance avec son amie George Sand et, dès son retour, il met à la disposition de l'écrivaine l'intégralité de son carnet de voyage. Toute cette information, l'auteure la transforme d'abord en matière romanesque, renouvelée constamment dans une visée écologique sur le plan social et politique. C'est dans ces conditions qu'au début du XXI^e siècle, l'exégèse littéraire, les spécialistes en écologie et les journalistes ont inclut George Sand sur la liste des « écoféministes »⁶, étant

⁴ Martine Watrelot, « George Sand, pionnière de l'écologie moderne », in *Savantes et Pionnières* [En ligne], FIEF 14-15 octobre 2017, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=WPmcx1Hqvc>, consulté le 23 septembre 2022.

⁵ Jeanne Galzy, *George Sand*, Paris, René Julliard, 1950, p. 19.

⁶ L'« écoféminisme », notion apparue pour la première fois chez Françoise d'Eaubonne en 1974. Il s'agissait, explique la philosophe Catherine Larrère, de « faire entendre les voix des femmes au sein d'une éthique environnementale qui s'était jusque-là préoccupée des rapports entre l'homme et la nature » (Catherine Larrère, « L'écoféminisme : féminisme écologique ou écologie féministe », in *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], n° 22, 2012-2022, URL : <http://journals.openedition.org/traces/545>, consulté le 28 mars 2022).

reconnue maintenant comme l'une des voix féminines ayant engendré des progrès en matière de protection de l'environnement.

L'apogée est touché en 1872, lorsque la grande auteure d'*Indiana* est mise en garde par la décision de l'administration locale de défricher une partie de la forêt de Fontainebleau, afin d'étendre l'exploitation de pins, plus rentables sur le plan économique. George Sand réagit instantanément avec la publication d'un texte-manifeste à visée écologique, publié dans la revue *Le Temps*. Ce manifeste, abondant en vocabulaire de spécialité – ainsi prouvant l'érudition de l'auteure d'une part et son intérêt appliqué de l'autre – représente une mise en alerte contre un abus : « les dangers de la déforestation, de l'assèchement des terres, de la surproduction et contre l'épuisement des ressources naturelles »⁷. Au-delà de l'« écocide »⁸, voire des mauvaises conséquences climatiques, la conclusion de l'auteure, autant brève que tranchante, avance la menace d'un génocide avec un argument apocalyptique : « L'Homme a besoin de l'Éden pour horizon »⁹. Ses enjeux écologiques sont marqués par un refus de l'apocalypstisme, pour ainsi employer la terminologie schoentjesienne¹⁰.

George Sand tire donc un signal d'alarme concernant les abus inconscients de l'homme contre la nature et ses conséquences sur la planète, car, dit-elle, la nature s'épuise et il faut réagir ! Enfin, conclut la journaliste Elsa Mourgues afin de justifier l'étiquette écologiste de George Sand, « quatre ans après avoir écrit ce manifeste écologique, à 72 ans, l'auteure d'*Indiana* s'éteint, en prononçant ses derniers mots : "Verdure... Laissez verdure..." », demandant ainsi de laisser la nature reprendre ses droits sur sa tombe »¹¹.

⁷ *Ibid.*

⁸ Jared Diamond, *Effondrement : Comment les sociétés décident de leur disparition ou de leur survie*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2009 [2005].

⁹ George Sand, « La forêt de Fontainebleau », *Impressions et souvenirs*, in *Cœuvres complètes de George Sand*, Paris, Michel Lévy, 1873, p. 330.

¹⁰ Pierre Schoentjes, *Littérature et écologie. Le Mur des abeilles*, Paris, Corti, « Les Essais », 2020, p. 341.

¹¹ Elsa Mourgues, « George Sand, lanceuse d'alerte écolo et sauveuse de Fontainebleau », in *France Culture* [En Ligne], URL : <https://www.franceculture.fr/litterature/george-sand-lanceuse-dalerte-ecolo-et-sauveuse-de-fontainebleau>, consulté le 12 février 2023.

2. *Indiana* ou l'engagement contre l'esclavage

D'autre part, si on s'attaque à la définition de l'écologie comme « étude des rapports des êtres vivants entre eux et avec leur milieu »¹², il est alors évident que, pour se plier à tous les traits de la notion, si pour George Sand l'écologie vise le rapport indissociable entre l'homme et la nature vierge, il touchera aussi le côté social et les liens entre les individus. Tout d'abord, il faut noter que, à l'instar d'Honoré de Balzac, de Victor Hugo et même de Jules Verne plus tard, George Sand fait son début en littérature en choisissant une protagoniste de couleur. Or la créolité au XIX^e siècle est une notion encore mal comprise, malgré que, observe Girod de Chantrans dès 1785, pour des raisons de fiabilité et de rentabilité, les colons « préfèrent encore de beaucoup le nègre créole au nègre d'Afrique »¹³. L'argument justifie, du point de vue socio-historique, l'option de l'écrivaine pour cette catégorie sociale, ainsi que son objectif illustré surtout dans l'antithèse *Indiana-Noun*. Il convient de noter, à ce sujet, l'esprit solitaire et maladif de Mme Delmare se trouvant en permanente antithèse avec la vivacité de Noun : « grande, forte, brillante de santé, alerte et pleine de sang créole ardent et passionné » (TI, p. 27). Malgré tout, George Sand choisit d'unir ces deux femmes antagoniques sur le plan social, économique ou physique par la « bonté de leur cœur et la force de leur attachement [qui] étouffait entre elles toute sorte de rivalité féminine » (TI, p. 28). Et c'est dans ce choix du rapprochement inédit entre les deux personnages que le lecteur identifie l'une des premières stratégies humanitaires de l'auteure, car dans son objectif de remettre sur le même piédestal l'être humain dans toute sa diversité, sans discrimination raciale, différence de position sociale ou économique, l'auteure confère en définitive la vertu suprême à la servante – le sacrifice jusqu'à la mort pour sa maîtresse.

¹² *Office québécois de la langue française*, [En ligne], s. v. « éco », URL : http://bdl.oqlf.gouv.qc.ca/bdl/gabarit_bdl.asp?id=3748, consulté le 17 janvier 2022.

¹³ *Apud* Roger Little, « Les Noirs dans la fiction française, d'une abolition de l'esclavage à l'autre », in *Romantisme*, 2008/1, n° 139, p. 15.

Ensuite, on signale que George Sand choisit comme topos de son ouvrage une colonie française typique, avec sa géographie et son économie locale. Néanmoins, engagée sur le plan humanitaire, l'auteure ne s'arrête pas à ces descriptions romantico-réalistes, mais touche également la réalité historique de la traite négrière dans les colonies et le sujet de l'esclavage, malgré son interdiction dès les années 1815. En explorant plus profondément le contexte historique, l'on trouve dans la Bible que le christianisme ne condamne pas l'esclavage, mais seule l'oppression de l'esclave : « Si un maître frappe son esclave, homme ou femme, avec un bâton et que l'esclave meure sous ses coups, il sera puni » (Exode, 21, 20). De manière similaire, on lira les mêmes idées dans le texte sandien :

Dieu ne veut pas qu'on opprime et qu'on écrase les créatures de ses mains. S'il daignait descendre [...] il briserait le fort et relèverait le faible ; il passerait sa grande main sur nos têtes inégales et les nivellerait comme les eaux de la mer ; il dirait à l'esclave : « Jette ta chaîne, et fuis sur les monts où j'ai mis pour toi des eaux, des fleurs et du soleil ». Il dirait aux rois : « Jetez la pourpre aux mendiants pour leur servir de natte, et allez dormir dans les vallées où j'ai étendu pour vous des tapis de mousse et de bruyère ». (TII, p. 145)

Condamnant l'oppression de l'esclave, touchée par la tyrannie et l'injustice des puissants, George Sand prendra nettement la position des serviteurs et militera pour la libération des chaînes étouffantes. Guidée par le même sentiment d'empathie, sensible et dévouée à son penchant humanitaire, Indiana se bat contre l'esclavage, sentiment altruiste qui l'envahit dès l'âge de son enfance, lorsqu'elle était « élevée au désert, négligée par son père [et] vivant au milieu des esclaves, pour qui elle n'avait d'autre secours, d'autre consolation que sa compassion et ses larmes » (TI, p. 95).

Si le début du roman affiche la présence d'une figure pâle, inexpressive et mourante, mais pourtant sensible aux injustices et aux attaques à la biodiversité, *l'excipit* met en avant le prototype de l'héroïne engagée, qui a maintenant la force, le courage et les moyens de s'impliquer dans les actes humanitaires : « La majeure portion de nos revenus est

consacrée à racheter de pauvres noirs infirmes. C'est la principale cause du mal que les colons disent de nous. Que ne sommes-nous assez riches pour délivrer tous ceux qui vivent dans l'esclavage ! » (TII, p. 353). Ce monologue final de Ralph a déjà fait couler beaucoup d'encre parmi les exégètes sandiens, l'ayant interprété dans des visions différentes. Si la plupart confirment, par cela, une touche humanitaire sandienne, impliquée contre les inégalités sociales, Adele Okoli¹⁴ ne voit pas précisément un rêve d'abolition de l'esclavage, sinon une fantaisie de la domination économique. L'auteure motive son interprétation par le simple fait que les ressources économiques des deux protagonistes sont, en fait, le profit des plantations de café qui dépendent, en réalité, du travail des esclaves. Ce rachat messianique ne serait, ainsi, qu'une apparence sociale, dissimulant une arrière-pensée économique.

En effet, le cousin anglais de la protagoniste est le seul héritier vivant de sa famille, dont la fortune et le pouvoir économique sont basés surtout sur « son château de Bellerive, [ses] rentes d'Angleterre, [et ses] plantations aux colonies » (TII, p. 44). Néanmoins, on lit entre les lignes qu'il ne s'agit en aucun cas d'un exploit des travailleurs, sinon d'un régime égalitaire et honnête maître-employeur : « Nos serviteurs sont nos amis ; ils partagent nos joies, nous soignons leurs maux » (TII, p. 353), souligne Ralph. Dans ces conditions, la visée humanitaire des protagonistes ne représente ni une utopie, ni une fantaisie de la domination économique, sinon un effort singulier dédié à libérer les esclaves de l'oppression, en transformant l'esclave dans un employé, un être humain ayant des droits et des obligations dans une société égalitaire.

Son rêve, Indiana l'exprime nettement dans sa lettre à Raymon :

Oui, voilà mes rêves ; ils sont tous d'une autre vie, d'un autre monde, où la loi du brutal n'aura point passé sur la tête du pacifique, où du moins la résistance et la fuite ne seront pas des rimes, où l'homme pourra échapper à l'homme, comme la gazelle échappe à la panthère, sans que la chaîne des lois soit tendue autour de lui pour le forcer à

¹⁴ Adele Okoli, « "Que Ne Sommes-Nous Assez Riches" : Colonialist Reverie in George Sand's *Indiana* », in *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 44, n° 3/4, 2016, p. 203.

venir se jeter sous les pieds de son ennemi, sans que la voix du préjugé s'élève dans sa détresse pour insulter à ses souffrances et lui dire : « Vous serez lâche et vil pour n'avoir pas voulu fléchir et ramper ». (TII, p. 145)

Voilà, en quelques lignes, le tableau de l'univers utopique sandien : un monde basé sur le respect mutuel, un espace où les concepts de maître et d'esclave n'ont plus de valeur, un endroit où l'indépendance et la liberté sont un droit commun.

3. George Sand, écologiste

Mais si, jusqu'à présent, on a passé en revue l'auteure et le pouvoir de sa plume, il convient de souligner que l'initiative scripturale à militer contre les abus est suivie également par un engagement factuel. George Sand n'est pas seulement écologue, mais elle est également écologiste, offrant sa vie comme modèle à suivre. Tout d'abord, elle fait de la plume son champ de guerre, car ce sujet préoccupe l'auteure au point où, dans le manifeste intitulé *La forêt de Fontainebleau*, elle tire un signal d'alarme concernant les abus inconscients et leurs conséquences sur la planète : « les appétits de l'homme sont devenus des besoins impérieux que rien n'enchaîne et [...] si ces besoins ne s'imposent pas, dans un temps donné, une certaine limite, il n'y aura plus de proportion entre la demande de l'homme et la production de la planète »¹⁵. Par ailleurs, si l'on vient de voir que l'amitié de George Sand pour la nature commence dès son enfance passée à Nohant, afin de mieux entrer en profondeur dans l'analyse de ce premier roman, il convient d'observer de plus près son contexte de publication aussi. Ainsi, rappelons que pendant que George Sand entamait son *Indiana*, un grand cyclone faisait des ravages sur l'île de La Réunion, les dégâts dans le domaine de l'agriculture mettant la colonie résidente en grande pénurie alimentaire. Sous l'empreinte du manque et de la souffrance, l'auteure s'attaque à l'écriture de ce roman sensible et plurivalent à la fois, invitant le lecteur à la modération par le modèle d'une alternative à la somptuosité : une vie simple, dénuée d'opulence et d'excès.

¹⁵ George Sand, « La forêt de Fontainebleau », *op. cit.*, p. 329.

C'est dans ces conditions que, dans son rêve de fuite, Indiana avait déjà imaginé le tableau d'une vie paisible au sein de la nature : « Déjà elle construisait son ajoupa solitaire sous l'abri d'une forêt vierge, au bord d'un fleuve sans nom » (TII, p. 197).

Le refus de l'abus est également visible dans le style de vie de l'auteure même, ainsi que dans les choix qu'elle fait. George Sand mène une vie en communion avec la nature, guidée par le refus de l'opulence et le goût pour une existence minimaliste, visible également dans le rapport avec ses éditeurs. Avant de publier ses ouvrages, elle discute minutieusement les termes du contrat, cherchant une publication à bon marché, au point où ses œuvres connaissent des tirages similaires aux romans de Balzac, Victor Hugo et Eugène Sue, voire 20000 exemplaires dans les années 1850¹⁶. Pourtant, d'un esprit attentif aux besoins de la société, l'écrivaine s'attache aux démarches de Victor Hugo et de Lamartine, en publiant des éditions peu coûteuses de ses livres¹⁷. Impliquée sur le plan social et écologique, ce qui compte pour George Sand, ce n'est pas la forme, mais le fond, le message de son discours, qui est censé être diffusé à une plus large échelle. Et ce n'est pas tout, car au-delà de son esprit militant contre les abus contre la nature, sa plume écrit sans cesse, elle écrit de la littérature, certes, mais tout en investissant ses personnages d'une attitude écologique.

Quant à ses personnages, Indiana et Ralph, ils se retirent, vers la fin du roman, au plus haut des montagnes, dans l'isolement de l'île Bernica. Le décor vierge et sauvage, un abri modeste construit en accord et en collaboration avec la nature, tel est le tableau d'une vie simple, en harmonie avec l'environnement. Car l'une des devises de l'écologie moderne est, en effet, la réduction de l'empreinte de l'homme sur la biodiversité. Les moyens sont tout d'abord la réduction d'une surconsommation d'énergie, le développement durable et la diminution du gaspillage, dans un mot la modération dans tous les domaines d'activité : « Notre début du 21^e siècle a compris que la menace immédiate ne pèse pas tant sur l'espèce humaine que

¹⁶ Martine Reid (dir.), *Femmes et littérature. Une histoire culturelle, II, XIX^e-XXI^e siècle. Francophonies*, Paris, Gallimard, 2020, pp. 37-38.

¹⁷ *Ibid.*, p. 99.

sur les animaux, les plantes et les sols, ces richesses naturelles que l'homme occidental exploite et détruit sans mesure »¹⁸, constate Pierre Schoentjes.

Vers la fin du roman, les deux protagonistes choisissent une vie simple dans leur « chaumière indienne » (TII, p. 356), une maison modeste en haut des montagnes, vivant de l'agriculture, au profit de la nature « bonne et féconde » (TII, p. 345) qui les entoure. Cette simplicité se reflète donc dans le choix de leur habitation qui représente, par métonymie, leur mode de vie et leur manière d'agir, car « ils n'étaient brillants ni l'un ni l'autre » et l'hospitalité envers leur visiteur n'est « ni fastueuse ni bruyante » (TII, p. 340). On se souvient, à ce propos, de la phrase de Gilbert Durand, qui écrivait : « Dis-moi la maison que tu imagines et je te dirai qui tu es »¹⁹, ainsi dressant en grandes lignes la théorie du déterminisme social, propre au réalisme de Balzac et de Flaubert. Dans ces mêmes conditions et par le choix d'une simple « chaumière indienne », la métonymie sandienne explique la personnalité paisible de la protagoniste. Et, en effet, dans toute cette sobriété, ce qui définit les deux héros à la fin du roman c'est surtout « l'esprit du cœur » (TII, p. 341) et la pureté de l'âme, les plus nobles des vertus. Si, dans *l'incipit*, le lecteur fait la connaissance d'une héroïne triste et enfermée dans la prison d'un mariage raté, *l'excipit* propose un retour à la libération des chaînes et à une vie au sein de la nature. Avec l'affranchissement de la protagoniste, la nature même reprend ses droits et, mise à l'ombre par l'artificialité du décor intérieur, elle regagne sa place sur un piédestal à la fin de l'histoire.

Enfin, l'hypothèse de notre travail avait comme point de départ l'explosion, au XXI^e siècle, de l'intérêt des écrivains et des exégètes concernant la problématique de l'abus, d'une part, et celle des rapports entre la littérature et l'écologie de l'autre. Dans le contexte d'une problématique environnementale omniprésente et incontournable, notre intervention avait pour objectif de proposer un changement d'optique, en centrant l'attention sur le XIX^e siècle et sur l'écrivaine George Sand, écologue, écologiste et féministe à la fois. Dans un siècle si controversé, elle

¹⁸ Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p. 81.

¹⁹ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1978, p. 277.

propose de privilégier l'environnemental au détriment du social et l'être humain dans ses plus profonds rapports avec la nature. Se mettre contre l'abus représente, pour elle, une devise exprimée et vécue à l'époque, mais encore plus valable aujourd'hui.

Bibliographie

- Auraix-Jonchière, Pascale, « La Forêt en régime romanesque. Du topos romantique au métadiscours crypté : George Sand, Gustave Flaubert », in Brigitte Diaz et Claudine Grossir (dir.), *Cahiers GS*, n° 43, *Sand/Flaubert*, 2021.
- Caro, Elme-Marie, *George Sand*, Paris, Librairie Hachette et C^{ie}, 1887.
- Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Bordas, 1978.
- Galzy, Jeanne, *George Sand*, Paris, René Julliard, 1950.
- Mourgues, Elsa, « George Sand, lanceuse d'alerte écolo et sauveuse de Fontainebleau », in *France Culture* [En Ligne], URL : <https://www.franceculture.fr/litterature/george-sand-lanceuse-dalerte-ecolo-et-sauveuse-de-fontainebleau>.
- Okoli, Adele, « “Que ne sommes-nous assez riches” : colonialist reverie in George Sand's *Indiana* » in *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 44, n° 3/4, 2016.
- Reid, Martine (dir.), *Femmes et littérature. Une histoire culturelle, II, XIX^e-XXI^e Siècle. Francophonies*, Paris, Gallimard, 2020.
- Sand, George, « La forêt de Fontainebleau », *Impressions et souvenirs*, in *Œuvres complètes de George Sand*, Paris, Michel Lévy, 1873.
- Sand, George, *Indiana*, Paris, Éditions Jean-Pierre Roret, Imprimeur Dupuy, deux tomes, 1832.
- Schoentjes, Pierre, *Littérature et écologie. Le Mur des abeilles*, Paris, Corti, « Les Essais », 2020.
- WatreLOT, Martine (dir.), *George Sand et les sciences de la Vie et de la Terre*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, « Révolutions et Romantismes », 2020.
- WatreLOT, Martine, « George Sand, pionnière de l'écologie moderne », in *Savantes et pionnières* [En Ligne], FIEF 14-15 octobre 2017, URL : www.youtube.com/watch?v=WPmcx1H_qvc.
- WatreLOT, Martine, *George Sand et les sciences de la Vie et de la Terre* [En Ligne]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=jzavxc-edu0&t=1391s>.

Le destin d'Emma Bovary et les « excès » d'un archétype psychologique : incursion dans l'histoire de la mélancolie

Marius POPA

Université Babeş-Bolyai

Abstract: The present article aims to reinterrogate the concept of bovarism, starting from its literary prototype, and the place it occupies in the history of melancholy. After a brief review of melancholic pathologies, as they have followed each other in Western culture, we will focus our attention on the procedures by which Flaubert's novel crystallizes, in itself, a paradigm of nineteenth-century melancholy, which had to enter the medical jargon and the collective consciousness. Bovarism thus reveals itself as a paradigm of excess, which expresses, through the stylistic strategies of literature, an archetypal and transhistorical dimension of human ontology.

Keywords: *Bovarianism, melancholy, Western medical history, Flaubert's aesthetics, archetypal character.*

En 1857 paraissent en parallèle le premier roman et le premier recueil poétique de la modernité : *Madame Bovary* de Flaubert¹ et *Les Fleurs du mal* de Baudelaire. Un an avant, durant la longue gestation du roman que Flaubert avait commencé dès 1851, avait paru l'œuvre emblématique du romantisme : *Les Contemplations* de Victor Hugo. L'ouvrage de Hugo

¹ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, édition de Thierry Laget, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2001 [1857].

terminait une époque de la poésie, l'époque romantique, qui avait été illustrée par Chateaubriand, Lamartine, Musset ou Vigny ; l'ouvrage de Baudelaire commençait une autre époque et annonçait Verlaine, Rimbaud, Mallarmé et même, dans une certaine mesure, le surréalisme. À la charnière entre les deux, *Madame Bovary* est un roman de la modernité, qui prend la forme d'une critique impitoyable du romantisme et de ses illusions ; mais l'œuvre constitue également une critique de la modernité, de sa platitude et de sa banalité.

Le personnage de l'héroïne, Mme Bovary, incarne par son destin pathétique cette tension : pleine des illusions du romantisme sur la vie, l'amour, la sensibilité, elle est rivée à un mari médiocre qui la condamne à vivre dans la réalité triviale de la campagne française. Flaubert l'écrira : « Ma pauvre Bovary pleure dans vingt villages de France »². Le titre du roman, qui ne s'appelle pas *Emma Bovary*, comme on s'y attendrait, mais *Madame Bovary*, désigne par ce mot « Madame » cette chaîne, ce piège du mariage dont Emma essaie de sortir par le rêve, l'illusion, les chimères, puis par l'adultère, les dépenses luxueuses, avant de se suicider dans un délire provoqué par le désespoir enfin lucide que lui causent la veulerie morale des hommes et la grisaille de la vie sociale.

Ce personnage est devenu une allégorie³ de la tension entre des aspirations chimériques et la dépression morbide de les voir fracassées par la réalité : on a même forgé le nom de *bovarysme* pour désigner cet état d'esprit et de sensibilité qui se manifeste par un cercle vicieux, où se succèdent des phases d'aspiration exaltée, d'élan vers un idéal illusoire, et des phases de prostration désespérée, de ce mal de vivre que l'époque nomme *ennui*. Baudelaire a regroupé la première partie des *Fleurs du mal* sous le titre : « Spleen et idéal ». Ce sont un peu les composantes contradictoires du bovarysme : le roman de Flaubert, lui, les formule en termes d'ennui prostré et d'exaltation chimérique.

² Idem, *Correspondance*, édition de Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1980, p. 392.

³ Voir Philippe Dufour, « Éloge de la dépersonnalisation », in *Poétique*, vol. 156, n° 4, 2008, pp. 387-401.

Tout en critiquant le romantisme⁴, Flaubert, qui eut une jeunesse de romantique exalté et dont une partie de l'œuvre est marquée aussi par une frénésie et un exotisme hérités du romantisme, recyclait à travers le bovarysme le « mal du siècle » défini par Châteaubriand dès 1802 dans son roman semi-autobiographique *René* : le mal du siècle associait, comme le fera son héritier le bovarysme, une exacerbation des sentiments exaltés et des phases dépressives devant l'impossibilité d'atteindre l'idéal. Mais le bovarysme constitue le traitement ironique, grinçant, dévalué de cette tension que les romantiques vivaient dans l'exaltation et le pathétique. Le bovarysme est comme une dévaluation du tragique de la vie dont les romantiques tiraient une grandeur pathétique : Flaubert fait la critique (peut-être l'auto-critique) mordante de l'illusion de grandeur que les romantiques trouvaient dans la souffrance et le malheur. En un demi-siècle, les temps avaient changé : la dérision envers la banalité de l'ennui a remplacé l'admiration devant la souffrance causée par le mal du siècle. On peut faire de ce changement, qui donna naissance au « bovarysme », une lecture historique et sociologique, ou une lecture psychologique et anthropologique.

Le bovarysme – entre histoire, sociologie, psychologie et anthropologie

Une lecture historique et sociologique, d'abord : la fin de l'épopée impériale, la présence mythique de Napoléon dans les rêves de grandeur déchue de la France crée dans la jeunesse du début du XIX^e siècle une nostalgie compensée par l'héroïsme privé des grandes passions, des grands sacrifices, des grands désespoirs. Ils seront exaltés jusqu'au milieu du siècle par une littérature à la fois messianique et repliée sur l'individu, sur le moi déchiré entre ses aspirations et leur accomplissement impossible. Après deux révolutions décevantes, le Second Empire, l'empire de celui que Hugo baptisera « Napoléon le petit », avait marqué en 1852 le triomphe exclusif

⁴ Voir Gilles Castagnès, « L'antiromantisme des premiers réalistes : originalités et contradictions », in *Romantisme*, vol. 182, n° 4, 2018, pp. 49-59.

de la bourgeoisie, du capitalisme naissant, des sciences exactes et de leur philosophie positiviste : c'est le temps des poètes maudits et des écrivains rebelles, et *Madame Bovary* comme *Les Fleurs du mal* feront l'objet d'un procès pour outrages au bonnes mœurs. Le bovarysme est aussi l'expression de cette marginalisation sans espoir et de cette rébellion sans issue de la pensée et de la sensibilité, contre une situation socio-économique qui condamne au ridicule ou au silence l'aspiration à l'idéal : décrire avec une impersonnalité et une objectivité réalistes l'échec de l'aspiration romantique à la beauté et aux passions dans un monde mercantile et mesquin, c'est la réponse esthétique de Flaubert au bovarysme de son héroïne.

Mais le bovarysme est également un fait individuel relevant de la psychologie et même de l'anthropologie. Le terme de *spleen* par lequel Baudelaire nomme son « ennui » veut dire *rate*, en anglais. Il renvoie à la très vieille origine médicale d'un mal que les Grecs avaient baptisé *mélancolie*. Hippocrate, le premier médecin de l'histoire européenne, l'avait attribué à une sécrétion du corps, la bile noire, qui en réalité n'existe pas, mais qu'on croyait logée dans la rate. Lorsqu'elle s'accumulait en trop grande quantité ou si elle dégénérait, la bile noire, en grec la *melaina cholè*, suscitait, croyait-on, les idées noires, la prostration, l'angoisse. Mais elle provoquait aussi l'exaltation, et même la folie, et, selon Aristote, les intuitions fulgurantes du génie : c'est la raison pour laquelle certains hommes de génie pouvaient basculer dans la folie quand ce surplus devenait excessif. Les philosophes, les théologiens, les poètes, vont pendant deux millénaires inlassablement analyser, scruter, exalter ou redouter le tempérament mélancolique et les effets alternativement créateurs et destructeurs de ce que Jean Starobinski a appelé, dans un livre célèbre, « l'encre noire de la mélancolie »⁵.

L'alternance d'exaltation et de prostration qui caractérise la pathologie mélancolique se retrouve dans ce que nous appelons aujourd'hui la bipolarité, que l'on a appelée auparavant le cycle maniaco-dépressif, après l'avoir appelée maladie de l'humeur noire ou mélancolie. C'est une réalité

⁵ Jean Starobinski, *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, « Librairie du XXI^e siècle », 2012.

psycho-pathologique de l'esprit humain, depuis toujours sans doute⁶. Elle a prêté son modèle au bovarysme, qui s'inscrit dans la longue histoire culturelle de la mélancolie, qui a continué d'être ainsi nommée même après que la médecine scientifique aura révélé que la bile noire n'existe pas. Le philosophe latin Sénèque appelait *taedium vitae*⁷, nausée de la vie, ce mal qui sera celui de Mme Bovary accablée par l'ennui de son village normand, jusqu'au suicide. Et Sartre reprendra le terme de *Nausée* pour un roman de la première moitié du XX^e siècle⁸ qu'il voulait d'abord appeler : *La Mélancolie*. Les Pères du désert, au début du christianisme, ont nommé *acédie* ce mal de vivre qui se manifeste par un dégoût de tout succédant à des phases d'exaltation mystique. Et le spleen baudelairien, exactement contemporain du bovarysme, est lui aussi l'héritier de cette longue histoire médicale, philosophique et esthétique. Fils d'un médecin et chirurgien, Flaubert a construit, avant Zola, le cas d'Emma Bovary et donc ce qu'on appelle son bovarysme sur un modèle réaliste, médical, presque scientifique, qui en même temps constitue une rêverie millénaire de l'imaginaire occidental. Le bovarysme est un enfant de la médecine et du rêve.

Le récit de la vie d'Emma

Ce cadre étant posé, entrons dans le roman pour y découvrir les composantes du bovarysme. Le récit de la vie d'Emma commence curieusement par une fausse entrée : par le récit de la vie de Charles, son enfance, ses études, son premier mariage, puis la mort de sa première femme. C'est une existence plate, vide, morose : ce qu'aurait été la vie d'Emma si elle n'avait été en proie à ce mal mélancolique que le romantisme avait insinué chez bien des jeunes gens de son temps (la fiction la fait naître au début du XIX^e siècle⁹). La première femme de Charles se

⁶ Voir Jean-Marie Fossey, « Madame Bovary ou le désir insatisfait de l'hystérique », in *La clinique lacanienne*, vol. 25, n° 1, 2014, pp. 99-110.

⁷ Sénèque, *De la tranquillité de l'âme*, traduit du latin par Colette Lazam, précédé d'un essai de Paul Veyne, Paris, Rivages, 1988, pp. 78-83.

⁸ Jean-Paul Sartre, *La nausée*, Paris, Gallimard, « Soleil », 1938.

⁹ Le discours des Comices fait allusion à la Monarchie de Juillet, donc entre 1830 et 1840, Emma doit alors être dans la deuxième moitié de sa vingtaine d'années. Sa naissance

prénomme Héloïse. Emma sera donc « la nouvelle Héloïse » : c'est peut-être une allusion amusée de Flaubert au roman de Rousseau dont le sentimentalisme ouvrit la voie au romantisme. Le vide de cette vie du premier couple Bovary, Emma ne le supportera pas et tentera en vain de le combler par des chimères.

La première partie du roman, de *son* roman, est marquée par quatre étapes de son existence qui vont s'associer pour former son « bovarysme » : — d'abord les lectures de jeunesse qu'elle fait au couvent et qui déterminent ses illusions sur le monde, son romantisme de pacotille, puisé dans ces récits qu'on appelait *keepsakes*, avec leurs romances sucrées et leur exotisme conventionnel. Il y est question de

chevaux qu'on crève à toutes les pages, forêts sombres, troubles du cœur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets, messieurs braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas, toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes¹⁰.

Saturée de ces lectures trompeuses, Emma se croit avertie de la vie, armée contre toute illusion. Et, quand elle découvrira l'amour, elle tentera de reproduire cette illusion livresque dans sa manière de mener sa passion. Deux chapitres essentiels de cette première partie du roman vont ensuite mettre en place le mécanisme bipolaire du bovarysme : la longue scène de la noce de Charles et Emma, superbe tableau à la manière de Courbet, qui constitue le piège dans lequel elle se laisse enfermer sans réagir, sans comprendre ; et son contraire, le bal au château de la Vaubyessard où elle est miraculeusement invitée avec son mari. Elle vit ce moment comme un rêve, comme un conte de fées, qui lui donne l'illusion du bonheur de cette vie mondaine dont elle va se trouver retirée dès après y avoir goûté. La confrontation de ces deux images, la noce paysanne et le bal aristocratique, se résout dans un mal de vivre au quotidien, dans cet ennui, au sens fort,

pourrait donc se situer entre 1800 et 1810. Elle doit avoir une quinzaine d'années au couvent quand une vieille demoiselle aristocrate ruinée par la Révolution lui fait lire des histoires d'amour sucrées, appelées *keepsakes*, et au sermon on lui fait entendre des extraits du *Génie du christianisme* (1802).

¹⁰ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, p. 87.

qu'elle éprouve à Tostes, village où son mari s'est installé. Cet ennui, elle le compense — quatrième composante — de son bovarysme, par des lectures romanesques et romantiques qui exacerbent sa nausée existentielle, en faisant reparaître sous ses yeux l'illusion d'une existence qui leur ressemblerait. Ce malaise est exprimé dans une formule significative :

Au fond de son âme, cependant, *elle attendait un événement*. Comme les matelots en détresse elle promenait sur la solitude de sa vie des yeux désespérés, cherchant au loin quelque voile blanche dans les brumes de l'horizon¹¹.

La deuxième partie de l'œuvre est comme un résumé du roman entier, un miroir dans le miroir : la petite ville d'Yonville succède à Tostes en lui ressemblant trait pour trait, le sordide du monde s'incarne dans le curé Bournisien, et surtout dans le pharmacien Homais, pédant ridicule et méchant, beau-parleur sûr de lui et borné, ou dans le personnage de Charles qui s'enfonce dans la médiocrité, la perplexité et l'échec. Tandis que la naissance de sa fille laisse Emma effarée, puis indifférente, son éducation sentimentale s'ébranle : une passion adolescente et avortée pour un clerc de notaire, Léon, figure insipide et superficielle, la conduit ensuite à l'adultère avec un propriétaire terrien séducteur et cynique, Rodolphe, qui la corrompt avant de s'esquiver au moment romantique de l'enlèvement qu'elle attend. La fameuse scène des comices agricoles, construite comme un spectacle de théâtre, mêle à un concours d'animaux la scène de séduction caricaturale et parodique d'Emma par Rodolphe : ainsi s'exacerbe la tension entre l'ennui dû à la platitude de la vie en province et l'illusion exaltée des amours romantiques trompeurs.

La beauté réelle, intime, du feu intérieur qui par périodes dévore le personnage, la beauté de ses sensations, de ses désirs surgissants, est immédiatement corrompue par l'expression artificielle qu'elle leur donne et qui s'inscrit en porte-à-faux dans le cadre d'une réalité grossière et grotesque. Le bovarysme, en ce sens, est l'expression de la dégradation et de la corruption des sensations les plus pures, des sensations à fleur de

¹¹ *Ibid.*, p. 117.

peau, défigurées par les chimères d'un romantisme caricaturé qui se heurtent à la trivialité du monde ambiant. Une première tentation de suicide, provoquée par la trahison de Rodolphe, prélude alors à celui qui surviendra dans la troisième partie ; et celle-ci se clôt par la représentation d'un opéra romantique au théâtre de Rouen où la confusion qu'Emma opère malgré elle entre le chanteur et le personnage, dans l'exaltation du spectacle, figure la transposition qu'elle fait de ses illusions à la réalité.

C'est ici une composante essentielle du bovarysme qu'il faut souligner : le jeu avec soi-même, la théâtralisation de soi dont Emma est à la fois l'agent et la victime — une comédie de soi jouée par soi. Déjà au temps où elle n'osait avouer sa passion à Léon, « l'orgueil, la joie de se dire : "Je suis vertueuse", et de se regarder dans la glace en prenant des poses résignées, la consolait un peu du sacrifice qu'elle croyait faire »¹². Cet effet d'artifice va être amplifié dans la troisième partie, qui est comme la conséquence implacable et la répétition mécanique des expériences concentrées dans la deuxième.

Le jeu de dupe avec soi-même, encore naissant dans la première partie et le début de la deuxième, devient peu à peu voulu, fabriqué, trafiqué dans la troisième qui reprend les thèmes, les événements, les sentiments, les personnages de la précédente en augmentant l'effet d'artifice pour résoudre la tension entre l'idéal et la réalité : c'est une sorte de bovarysme éperdu et militant, tendu entre la passion presque surjouée pour Léon et la montée des dangers, la fuite dans le luxe, la dépense et les dettes qu'elle contracte auprès d'un marchand nommé Lheureux, comme par dérision envers le bonheur fallacieux qu'il promet. Emma court alors tous les risques de l'adultère, en jouant la passion plus qu'elle ne l'éprouve, comme pour fuir dans l'illusion les déceptions de la réalité : elle écrit à Léon « dans l'idée qu'une femme doit toujours écrire à son amant », et « en écrivant, elle percevait un autre homme »¹³. L'écart entre le sordide de la réalité (les dettes, les mensonges, la trivialité de l'adultère) et l'illusion toujours plus trompeuse de l'idéal amoureux (la médiocrité de l'amant,

¹² *Ibid.*, p. 169.

¹³ *Ibid.*, p. 178.

l'usure du sentiment) se tend jusqu'à un sommet : la scène où Emma va supplier en vain Rodolphe de lui donner la somme qu'elle doit au marchand. La tension entre les deux courbes de la réalité sordide et de l'idéal chimérique fait éclater la réalité aux yeux de la malheureuse et la précipite dans la mort comme seule solution à cette lucidité insupportable, invivable. Au cœur de cette déroute, Emma revenant les mains vides de chez Rodolphe est en proie à des visions qui transfigurent le monde autour d'elle en un univers fantastique, où

il lui semblait que des globules couleur de feu éclataient dans l'air comme des balles fulminantes en s'aplatissant, et tournaient, tournaient, pour aller se fondre sur la neige, entre les branches des arbres¹⁴.

La souffrance n'est ni sociale ni morale :

elle ne souffrait que de son amour, et sentait son âme l'abandonner par ce souvenir, comme les blessés, en agonisant, sentent l'existence qui s'en va par leur plaie qui saigne. La nuit tombait, des corneilles volaient¹⁵.

Le bovarysme est aussi le support de cette poésie de l'impossible, de la déception perpétuelle, de la tension entre la fulguration poétique du sensible, et le dérisoire de son expression et de son accomplissement médiocre, comique même. Le suicide seul pourra résoudre cette tension insupportable.

Madame Bovary et Don Quichotte, archétypes de l'excès

Au total, ce que l'on a appelé le bovarysme, c'est la contamination du sentiment par l'artifice. C'est ce que le roman met en scène sous la forme d'une éducation sentimentale chimérique, tourmentée, avortée, terminée par un suicide. Emma mène la quête de son désir au cœur d'un théâtre de marionnettes : les autres personnages sont pour la plupart des pantins par rapport auxquels elle se démarque par une réelle authenticité, celle de la

¹⁴ *Ibid.*, p. 680.

¹⁵ *Ibid.*

sensation à fleur de peau ; mais elle en fait malgré tout partie, par l'artifice qui enveloppe ses sentiments et par l'expression frelatée qu'elle leur donne. Le personnage a même une dimension sinon comique, du moins dérisoire : c'est celle de l'expression maladroite de son amour, toujours en porte-à-faux avec ses sensations réelles, parce qu'elle a appris certaines formes et expressions grandiloquentes, artificielles, désuètes et décalées par rapport au contexte de sa vie. Elle aime comme on le faisait chez Musset, dans un contexte qui est celui des *Paysans* de Balzac ou déjà celui de *La Terre* de Zola. Or un décalage a toujours un potentiel de comédie. Et le bovarysme contient aussi sa part de comédie, comédie au double sens d'un *jeu théâtral* avec soi-même et d'un *ridicule de déformation*, de singerie, de caricature involontaire.

En même temps, cette traduction maladroite d'un désir vrai, d'une sensation intense, d'une émotion authentique, autorise le romancier à pousser son réalisme jusqu'à une poésie de la sensation immédiate, qui se traduit en images, en métaphores, en périphrases intenses à la fois dans la vérité et dans la douleur charnelle du désir frustré. Les quatre éléments, eau, terre, feu et air s'associent pour élever le désir d'Emma à la hauteur d'un mythe, un mythe floral : elle « s'épanouissait »¹⁶, écrit Flaubert, comme le ferait une fleur. Son personnage se fond avec la nature, qui suscite une poésie de la matière : « ses yeux pleins de larmes étincelaient comme des flammes sous l'onde »¹⁷. Par ces images, la vérité sensuelle se révèle sous le mensonge affectif. Tout un univers sensible d'humidité, de brouillard, de moiteurs, de larmes, d'ondes, de nuages s'associe à des images de feu, de lumière, de soleil, de regard brûlant et de brûlure de la souffrance ou du poison. Les quatre éléments se combinent pour magnifier la beauté du désir que démentent le mensonge et l'artifice de l'amour contaminé par le bovarysme :

Ses convoitises, ses chagrins, l'expérience du plaisir et ses illusions
toujours jeunes, comme font aux fleurs le fumier, la pluie, les vents et

¹⁶ *Ibid.*, p. 268.

¹⁷ *Ibid.*

le soleil, l'avaient par gradations développée, et elle s'épanouissait enfin dans la plénitude de sa nature¹⁸.

Le bovarysme esquissé dans la première partie de la phrase (« ses convoitises », « ses chagrins », « l'expérience du plaisir et ses illusions toujours jeunes ») constitue le fumier — l'image est forte —, le fumier nécessaire à l'épanouissement de la beauté qui ne ment pas, celle de la nature, la nature humaine incluse parmi les forces vitales de la création, *la pluie, les vents et le soleil*.

Cette tension entre, d'un côté, une aspiration authentique, fondamentale, charnelle, poétique, celle du désir, et de l'autre sa traduction artificielle, mensongère, livresque trouve son accomplissement paradoxal dans des moments intenses du récit comme la chevauchée avec Rodolphe et la découverte avec lui du plaisir sensuel, qui met le bovarysme à l'unisson avec le chant du monde : « comme si la nature n'existait pas auparavant, ou qu'elle n'eût commencé à être belle que depuis l'assouvissement de leurs désirs »¹⁹, écrit Flaubert à propos de l'idylle de trois jours à Rouen avec Léon, qui est comme l'accomplissement romanesque du poème *L'Invitation au voyage* de Baudelaire. L'artifice du bovarysme, sa pesanteur et sa vacuité à la fois, sont balayées alors par l'extase de la sensualité : « Et le passé, l'avenir, les réminiscences et les rêves, tout se trouvait confondu dans la douceur de cette extase »²⁰.

Ce mélange d'artifice et de vérité, de chimère et de réalité, de comique et de pathétique, rapproche *Madame Bovary* d'une autre grande œuvre qui a fait date dans l'histoire du roman européen, en ouvrant une nouvelle période du genre, comme le fera roman de Flaubert, et en annonçant une nouvelle modernité : c'est *Don Quichotte*, l'histoire du chevalier « à la triste figure », lui aussi un mélancolique (« hypocondriaque », dit Cervantès), perturbé par la lecture de romans d'une époque antérieure à la sienne, celle des chevaliers errants. Au tout début du XVII^e siècle, à l'aube d'une nouvelle modernité, rationnelle et mécanique, le personnage de Don

¹⁸ *Ibid.*, p. 311.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

Quichotte est saisi d'une folie à la fois dérisoire et sublime qui le conduit à voir partout des enchanteurs maléfiques et des monstres à combattre, des veuves et des orphelins à sauver, et à tomber amoureux d'une femme chimérique et rêvée : Dulcinée. Or l'univers réel dans lequel évolue Don Quichotte est celui des auberges, des villages, des campagnes de son époque : c'est le monde des contes facétieux et des récits joyeux, bien éloignés de l'univers enchanté et irréel des romans de chevalerie. Aux côtés de Don Quichotte, son voisin devenu son « écuyer », Sancho Panza, vient incarner ce contrepoint trivial et pesant, un peu comme M. Homais chez Flaubert, même si le pharmacien est plus éduqué que le paysan de Castille — mais bien plus sot et prétentieux. Comme le bovarysme d'Emma, la folie de Don Quichotte est objet de moquerie. Mais il fait l'objet aussi d'une compréhension de son auteur, presque d'une tendresse, et d'une forme de grandeur dans ses aspirations, même si leur réalisation est dérisoire. Il en va ainsi d'Emma Bovary, de sa « pauvre Bovary », pour Flaubert.

La comparaison a ses limites, sans doute. Mais les deux œuvres sont similaires²¹ par leur posture à la limite entre deux âges du roman : pour *Don Quichotte*, entre romans de chevalerie et romans de la réalité des XVII^e et XVIII^e siècles, *Le Roman comique* ou *Manon Lescaut* ; et pour *Madame Bovary* entre le roman romantique, à la façon de Hugo, et le roman réaliste puis naturaliste. Et tous deux sont des ouvrages « ironiques », porteurs d'une dérision qui est une forme d'analyse et de compréhension de leur monde en pleine mutation. Dans cette perspective, le bovarysme dépasse le cas particulier d'un personnage de femme douloureuse, romantique et chimérique, égarée dans une modernité qui ne la comprend pas et qu'elle ne comprend pas. Il devient l'expression d'un « malaise dans la civilisation », d'un malaise à la charnière entre deux époques de la civilisation, entre l'époque rurale et l'âge industriel, entre un romantisme nostalgique du passé et une modernité toute tournée vers l'avenir et le progrès. Cela rejoint un peu la situation de Don Quichotte en son temps, entre le Moyen Âge finissant et la promesse apportée par la transition de la Renaissance vers une civilisation de la raison et des sciences devenues exactes.

²¹ Voir Soledad Fox, *Flaubert and "Don Quijote": The Influence of Cervantes on "Madame Bovary"*, Brighton & Portland, Sussex Academic Press, 2008.

Il n'est donc pas tout à fait impossible de dire, pour conclure, que le bovarysme, c'est un peu le donquichottisme d'Emma.

Bibliographie

- Cannasse, Serge, « Monsieur Bovary, c'est moi ! », in *Les Tribunes de la santé*, vol. 23, n° 2, 2009, pp. 65-71.
- Castagnès, Gilles, « L'antiromantisme des premiers réalistes : originalités et contradictions », in *Romantisme*, vol. 182, n° 4, 2018, pp. 49-59.
- Dandrey, Patrick, *Anthologie de l'humeur noire. Écrits sur la mélancolie d'Hippocrate à l'Encyclopédie*, Paris, Gallimard, « Le Promeneur », 2005.
- Dufour, Philippe, « Éloge de la dépersonnalisation », in *Poétique*, vol. 156, n° 4, 2008, pp. 387-401.
- Flaubert, Gustave, *Correspondance*, édition de Jean Bruneau, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1980.
- Flaubert, Gustave, *Madame Bovary*, édition de Thierry Laget, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2001 [1857].
- Fossey, Jean-Marie, « Madame Bovary ou le désir insatisfait de l'hystérique », in *La clinique lacanienne*, vol. 25, n° 1, 2014, pp. 99-110.
- Fox, Soledad, *Flaubert and "Don Quijote" : The Influence of Cervantes on "Madame Bovary"*, Brighton & Portland, Sussex Academic Press, 2008.
- Kapsambelis, Vassilis, « Bovarysme », in Philippe Zawieja (dir.), *Dictionnaire de la fatigue*, Paris, Librairie Droz, 2016, pp. 122-125.
- Sartre, Jean-Paul, *La nausée*, Paris, Gallimard, « Soleil », 1938.
- Sénèque, *De la tranquillité de l'âme*, traduit du latin par Colette Lazam, précédé d'un essai de Paul Veyne, Paris, Rivages, 1988.
- Starobinski, Jean, *L'Encre de la mélancolie*, Paris, Seuil, « Librairie du XXI^e siècle », 2012.

Dire trop, dire trop peu : la rhétorique du neutre chez Maurice Blanchot¹

Laura MARIN

Université de Bucarest

Abstract: This article proposes a reflection on the rhetoric of the neuter in Maurice Blanchot's works. More precisely, it is a question of examining a double paradox at work in the very act of naming the neuter: the excess that is default and the default that is excess. This paradox is followed both on the legible level (in the logic of the text) and on the visible level (in the graphic disposition of the text).

Keywords: *neuter, Blanchot, excess, default, paradox.*

Une notion déconcertante et complexe, forgée pour exposer une conception singulière de la littérature, traverse l'œuvre de Maurice Blanchot au moment de sa maturation : le neutre. Il écrit ceci dans un ouvrage considéré comme une somme critique, où la pensée littéraire croise la pensée philosophique :

Neutre serait l'acte littéraire qui n'est ni affirmation ni négation et (en un premier temps) libère le sens comme fantôme, hantise, simulacre de sens, comme si le propre de la littérature était d'être spectrale, non

¹ Cet article reprend quelques idées formulées d'abord dans un ouvrage issu de ma recherche doctorale (*Le Neutre. Lire Blanchot dans les traces de Levinas et Derrida*, Bucarest, EUB, 2013), en les éclairant pourtant sous un nouvel angle.

pas hantée d'elle-même, mais parce qu'elle porterait ce préalable de tout sens qui serait sa hantise, ou plus facilement parce qu'elle se réduirait à ne s'occuper de rien d'autre qu'à simuler la réduction de la réduction, que celle-ci soit ou non phénoménologique et ainsi, loin de l'annuler (même s'il lui arrive de s'en donner l'apparence), l'accroissant, selon l'interminable, de tout ce qui la creuse et la rompt².

Issu du latin *neuter*, « aucun des deux », le neutre renvoie par son étymologie à ce qui n'est ni l'un ni l'autre des deux termes antagoniques qui structurent une logique binaire. Ni féminin ni masculin, ni positif ni négatif, ni subjectif ni objectif, ni visible ni invisible, etc., mais quelque chose de plus difficilement dicible, fantomatique et fuyant, marqué toujours par l'indéterminé, et qui déjoue, rend flexibles, voire transgresse les oppositions fixées par nos habitudes de pensée. Mot « de trop où défaille le langage »³, mot « en surplus [...] qui pour cela manque toujours »⁴ – mobilisant donc à la fois les catégories de l'excès excès et du défaut –, le neutre permet à Blanchot de questionner les conditions de possibilité de la littérature et ses pouvoirs, ses capacités d'action et ses engagements, l'idée étant d'ouvrir de nouveaux horizons de recherche, de chercher des chemins alternatifs de la connaissance, le travail de pensée allant ici d'un même pas avec un travail d'écriture.

J'ajouterais que le neutre connaît avec Blanchot une des élaborations conceptuelles les plus complexes de l'histoire de la pensée occidentale. Il travaille comme nul autre – à l'exception sans doute de Roland Barthes, l'autre grand auteur du XX^e siècle qui a fait du neutre un sujet de réflexion et une pratique d'écriture⁵ – à sortir le neutre de ses usages courants, souvent limités et dépréciatifs. Il va d'une critique des différentes significations du neutre, bâties sur le sol de la linguistique, de la philosophie, de la psychanalyse ou des sciences juridico-politiques, afin de

² Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 448-449. C'est Blanchot qui souligne.

³ *Ibid.*, p. 505.

⁴ Idem, *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 12-13.

⁵ Voir notamment Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Seuil / IMEC, 2002.

l'engager dans la construction d'une esthétique capable de répondre aux défis artistiques du XX^e siècle, et même d'en faire une proposition éthique consistant à assumer la responsabilité d'une parole qui « parle sans exercer aucune forme de pouvoir »⁶.

Dans son travail d'élaboration conceptuelle, Blanchot joue beaucoup, voire à profusion, sur la position excédentaire du neutre. Il en fait un trait distinctif du neutre, une marque pour ainsi dire identitaire. Il va même plus loin, en proliférant les paradoxes d'un excès qui fait toujours défaut, car dans sa tentative d'approcher le neutre, l'excès ne cesse de se retourner en défaut, et le défaut ne cesse de se retourner en excès, comme si ces deux contraires se trouvaient toujours dans une effusion réciproque : « excès, défaut, cette différence qui voudrait faire opposition ne porte presque rien si l'on ne peut la fixer : le défaut étant, dans un cas, excessif, de même que l'excès se fonde sur l'immensité d'un manque »⁷, note Blanchot dans *L'Entretien infini*, au sujet d'une distinction philosophique à opérer entre deux notions conjointes : l'autre et le neutre. Mais il faudrait ajouter aussitôt que ce jeu incessant de l'excès et du défaut se fait déjà remarquer dans des livres publiés par Blanchot bien avant *L'entretien infini*⁸. Dans les années cinquante, l'époque où Blanchot découvre la littérature comme domaine du neutre, investiguant la « neutralité impersonnelle » du langage littéraire, à travers une activité de critique littéraire et une pratique d'écriture fort intenses, le vocabulaire d'un excès qui fait défaut, et d'un défaut qui fait excès, est très présent. C'est l'époque de *L'Espace littéraire*⁹, paru en 1955, et du *Livre à venir*¹⁰, paru en 1959, où il lit de manière inédite toute une pléiade d'écrivains dont Mallarmé, Kafka, Rilke, Proust, Valéry, Beckett, Musil, René Char, et où le neutre ne fait pas encore l'objet d'une interrogation philosophique mais il est plutôt un mot mis sur une

⁶ Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, op. cit., p. 445.

⁷ *Ibid.*, p. 456. C'est Blanchot qui souligne.

⁸ Voir en ce sens l'article de Laurent Mattiussi, « Maurice Blanchot : l'excès par défaut », in Lionel Verdier et Gilles Bonnet (dir.), *L'excès, signe ou poncif de la modernité ?*, Paris, Kimé, 2009, pp. 299-311.

⁹ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

¹⁰ Idem, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.

expérience esthétique particulière, fort sensible à la manière dont le langage se transforme dans l'exercice littéraire. C'est aussi l'époque où Blanchot travaille la forme du récit, une écriture expérimentale à plus d'un titre¹¹. Il accumule ainsi des expériences de langage de plus en plus radicales, allant même jusqu'à tenter de dire, écrire, conceptualiser le neutre sous l'emprise d'un langage complètement neutralisé dans sa fonction de communication ou de représentation, un langage autrement dit mis « hors circuit » ou, pour le dire à la manière des phénoménologues, « entre parenthèses ».

Quant au concept de neutre, c'est à partir des années soixante qu'il s'impose à Blanchot comme objet de pensée. Procédant à la chasse conceptuelle du neutre, Blanchot fait intervenir des noms d'écrivains et des lectures littéraires (les romantiques allemands et la forme discontinue, Kafka et la voix narrative, Antelme et la notion d'indestructible, Char et le rapport avec l'inconnu), des noms de philosophes et des idées philosophiques (la pensée grecque et la forme de la question, Héraclite et la question de l'obscur, Nietzsche et la pratique du fragment, Bataille et l'expérience-limite, Levinas et l'éthique de l'altérité), dans l'idée de situer et même resituer son discours théorique par rapport à la possibilité de penser et d'écrire à l'écart de toute affirmation autoritaire, si ce n'est, plus largement, par rapport à une histoire de la littérature et de la philosophie.

En même temps, à lire Blanchot au pied de la lettre, on comprend vite qu'il n'est pas vraiment intéressé à proposer une théorie aboutie du neutre, même si le mot approche le concept. Bien au contraire, il pose le neutre comme pour mieux le retirer, le soustraire à la pensée tout en le donnant à penser, et ceci en faisant appel à une rhétorique de l'excès et du défaut, de l'instable et de l'indéterminé, du spectral et de l'inaccessible. Il interroge le neutre et s'interroge sur la capacité qu'a la pensée de l'accueillir convenablement. Il découvre qu'il n'y a pas de « discours de la méthode », car le neutre résiste à tout développement cohérent, de même qu'il rejette

¹¹ Pensons en ce sens aux récits publiés par Blanchot à partir de 1948 : *L'arrêt de mort*, Paris, Gallimard, 1948 ; *Thomas l'Obscur*, nouvelle version, Paris, Gallimard, 1950 ; *Au moment voulu*, Paris, Gallimard, 1951 ; *Celui qui ne m'accompagnait pas*, Paris, Gallimard, 1953 ; *Le dernier homme*, Paris, Gallimard, 1957 ; *L'attente l'oubli*, Paris, Gallimard, 1962.

tout rapport instrumental ou objectif. Les livres que Blanchot publie après *L'entretien infini*¹² abondent de notations concernant le désarroi de la pensée devant le neutre, jouant toujours plus intensément du paradoxe de l'excès qui fait défaut. Il y note à plusieurs reprises qu'avec le neutre on a affaire à un « mot de trop », à un « surplus inidentifiable », donné pourtant dans une position proche de l'absence : « Le neutre : ce mot de trop qui se soustrait soit en se réservant une place à laquelle toujours il manque tout en s'y marquant, soit en provoquant un déplacement sans place, soit en se distribuant, d'une manière multiple, en un supplément de place »¹³ ; « Le neutre, toujours séparé du neutre par le neutre, loin de se laisser expliquer par l'identique, reste le surplus inidentifiable »¹⁴ ; « Le Neutre, nom paradoxal : il ne parle presque pas, mot muet, simple, cependant toujours se voilant, toujours se déplaçant hors de son sens, opérant invisiblement sur lui-même en ne cessant de se déenrouler, dans l'immobilité de sa position qui répudie la profondeur »¹⁵.

Que fait alors Blanchot de ce « mot de trop », de ce « surplus inidentifiable », de ce nom qui « glisse hors de tout sens possible sans que ce glissement fasse sens »¹⁶ ? Eh bien, il fait, c'est le moins qu'on puisse dire, l'objet d'un discours qui ne cesse d'énoncer l'impossibilité du discours à énoncer cet objet. Il exprime non seulement la crise qui emporte la pensée face à un tel objet, avec ses impasses et ses rigueurs, mais aussi la force hyperbolique du neutre, son « dire trop » et son « dire trop peu », son excessivité et son insuffisance, son insistance et son intensité. C'est ainsi que j'ai été tentée d'examiner de plus près la manière dont Blanchot construit, *visiblement* et *lisiblement*, la position excédentaire du neutre, afin de comprendre d'une part le type de rhétorique dont il se soutient, et de l'autre, le type de rhétorique qu'il peut susciter. Et de me demander, plus largement, si le neutre, avec tout ce qu'il y a d'excessif en lui, dans le

¹² Voir notamment *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971 ; *Le pas au-delà*, *op. cit.* ; *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

¹³ Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, *op. cit.*, p. 458. C'est Blanchot qui souligne.

¹⁴ *Ibid.*, p. 450. C'est Blanchot qui souligne.

¹⁵ Maurice Blanchot, *Le pas au-delà*, *op. cit.*, p. 105.

¹⁶ Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, *op. cit.*, p. 95.

surplus comme dans le manque, témoigne chez Blanchot d'« un désir de neutre », comme dans le cas de Roland Barthes, ou bien, s'il est capable, dans son « élan émancipateur », comme l'écrit Lila Braunschweig dans un livre paru il y a quelques années¹⁷, de provoquer aussi un désir de non-neutre, qui serait alors à reconduire vers l'œuvre qui l'a fait apparaître.

Pour ce faire, partons de quelques remarques concernant la visualité du texte de Blanchot. Sous quelle forme il se donne à voir avant même de se donner à lire ? Lorsqu'on ouvre *L'entretien infini*, cette principale somme critique de Blanchot, où le neutre s'impose comme le concept majeur, on s'aperçoit en regardant la table des matières que le mot neutre y est peu présent. Il apparaît quatre fois, toujours de manière indirecte, et souvent à l'abri des parenthèses. Il se présente donc comme surcroît, complément, excédent. On le repère dans le sous-titre de la troisième partie, intitulée « L'absence de livre (le neutre, le fragmentaire) », dans le titre du chapitre III de cette partie, consacré à la poétique de René Char – il s'agit de « René Char et la pensée du neutre » –, ainsi que dans la composition de deux autres titres de chapitres, le XIV et le XV, consacrés tous deux à Kafka : « La voix narrative (le 'il', le neutre) » et « Le pont de bois (la répétition, le neutre) ». Cette simple manière d'exposer ou de disposer le neutre – ici avec les moyens de la syntaxe et de la ponctuation –, concentre déjà tous les défis lancés par Blanchot, à commencer par celui qui pose que le neutre ne peut se donner autrement que par une voie détournée¹⁸, qu'il ne saurait « s'arrêter dans un nom sujet »¹⁹, qu'il suspend « toute structure attributive du langage »²⁰. Mais il y a aussi que le neutre s'absente tout simplement de la table des matières. Il apparaît alors comme retrait, manque ou suppression. De quoi s'agit-il plus précisément ?

À la fin de l'essai intitulé « René Char et la pensée du neutre », Blanchot décide d'insérer quatre pages marquées en italique²¹, consacrées

¹⁷ Lila Braunschweig, *Neutriser. Émancipation(s) par le neutre*, Paris, Les liens qui libèrent, 2021.

¹⁸ Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, op. cit., pp. 12-34.

¹⁹ Idem, *Le pas au-delà*, op. cit., p. 102.

²⁰ Idem, *L'entretien infini*, op. cit., p. 567.

²¹ *Ibid.*, pp. 447-450.

exclusivement à la question du neutre. Trois autres pages²², marquées toujours en italique, et répondant à la même question, prolongent l'essai d'après, intitulé, lui, « Parole de fragment », et où Blanchot poursuit sa réflexion sur la poétique de René Char. Ces pages ont de quoi nous surprendre, pourvu qu'aucune référence à elles n'est faite dans la table des matières, bien qu'elles se trouvent groupées dans les deux cas sous un même titre, évoquant, par ailleurs, l'excessivité du neutre : « Parenthèses : ».

Il est difficile de décider si ces « Parenthèses : » renvoient à un « continuum » dont les parties seraient dispersées ou disjointes. Il est difficile aussi de décider si elles « parasitent » les essais qui leur précèdent. Comme elles n'attaquent qu'en haut de la page suivante, elles sont situées à distance des deux essais consacrés à la poétique de René Char. En même temps, ces blocs de texte apparemment autonomes se rattachent à leur « hôtes », dans l'absence d'un titre qui puisse assumer pleinement leur présence visible dans la table des matières. J'ajouterais aussi qu'elles témoignent d'une absence d'autant plus notable que Blanchot fait disparaître de la table des matières d'autres blocs autonomes de texte qui avancent, eux aussi, des idées importantes sur la logique du neutre et son fonctionnement, et qui relèvent d'une disposition graphique semblable²³. C'est dire qu'avec les « Parenthèses : » ouvertes deux fois sur le neutre, Blanchot introduit un effet de singularisation au niveau formel, qui dérive précisément de cette présence « de trop » et cependant non-marquée, de ce qui est censé ici faire titre. Et c'est là, à l'abri de ces parenthèses fantomatiques pour ainsi dire, que le neutre cristallise le paradoxe de l'excès qui fait défaut que j'évoquais tout à l'heure, un paradoxe spécifique à la modernité littéraire, comme nous l'apprend l'article de Laurent Mattiussi, cité déjà plus haut.

Voyons maintenant de plus près ce qui se déploie à l'abri de ces parenthèses. Deux voix abstraites dont il est difficile de dire d'où elles

²² *Ibid.*, pp. 456-458.

²³ *Ibid.*, pp. IX-XXVI et p. 596. Il est à noter que, à la différence des pages qu'on lit « sous » ou « entre » « Parenthèses : », ces derniers blocs de texte sont dépourvus de toute indication de titre, aussi incertaine soit-elle.

viennent précisément, et qui prennent inégalement la parole, s'entretiennent sur un sujet brûlant, complexe et sensible : le neutre. On découvre pourtant très vite que leur débat philosophique ne vise pas une définition du neutre, mais tourne sans arrêt autour de leurs efforts constants et conjugués pour s'en approcher, sans que cette tâche aboutisse à saisir le neutre :

± « Le neutre : qu'entendre par ce mot ? » - « Il n'y a alors peut-être rien à entendre. » - « Donc, d'abord exclure les formes sous lesquelles, par la tradition, nous sommes donc les plus tentés de nous en approcher : objectivité d'une connaissance ; homogénéité d'un milieu ; interchangeabilité d'éléments ; ou encore indifférence fondamentale, là où l'absence de fond et l'absence de différence vont l'une avec l'autre »²⁴.

Et deux pages plus loin :

« (...) peut-on interroger le neutre ? Peut-on écrire : le neutre ? qu'est-ce que le neutre ? qu'en est-il du neutre ? Certes, on le peut. Mais l'interrogation n'entame pas le neutre, le laissant, ne le laissant pas intact, le traversant de part en part ou plus probablement se laissant neutraliser, pacifier ou passifier par lui (la passivité du neutre : le passif au-delà et toujours au-delà de tout passif, sa passion propre enveloppant une action propre, action d'inaction, effet de non-effet)²⁵.

Les parenthèses tombent donc sur le neutre, et le neutre, loin de se laisser saisir à travers le dialogue philosophique des deux voix désincarnées, fuit tout en promettant un ailleurs. Tout se passe ici comme si seule une approche du neutre par le négatif (le ni... ni... étymologique) était possible. Une approche vouée cependant au débordement et à l'errance, puisque les parenthèses, une fois ouvertes, s'ouvriront à l'infini pour rendre compte, par un procédé de répétition et une accumulation de constructions oxymoriques, de l'indétermination du neutre. Et plus le neutre se soustrait aux sens intelligibles, plus l'appel à le déterminer est formulé avec urgence. On le reconnaît dans l'insistance avec laquelle

²⁴ *Ibid.*, p. 447. C'est Blanchot qui souligne.

²⁵ *Ibid.*, p. 449. C'est Blanchot qui souligne.

Blanchot pose et repose frontalement la question ontologique : « qu'est-ce que le neutre ? ». Il le fait déjà ici, dans ces pages écrites à l'abri des parenthèses, mais il le fait aussi ailleurs, dans *Le Pas au-delà*, par exemple, un livre ayant marqué une nouvelle étape de l'écriture neutralisante de Blanchot, et où la question ontologique revient avec obstination²⁶, sans pourtant qu'une réponse puisse la combler.

À force insistante de la question, on peut se demander ce qu'il en est des réponses proposées par Blanchot. Elles s'accordent toutes pour dire le défaut qui fait excès : la fuite constitutive du neutre, son échappée à la conceptualisation. Puisque le neutre ne se donne pas à la manière d'un savoir ou d'une vérité rationnelle, elles notent l'impropre, l'inadéquat et l'insuffisance de la question ontologique. Blanchot insiste par tous les moyens de la rhétorique qu'aucun discours ne peut accueillir le neutre autrement qu'en se limitant à affirmer l'inidentifiable en lui. Dans ce cas, c'est l'excès qui fait défaut : « ± Neutre, ce mot apparemment fermé mais fissuré, qualificatif sans qualité, élevé (selon l'un des usages du temps) au rang de substantif sans subsistance ni substance, terme où se ramasserait sans s'y situer l'interminable : le neutre qui, portant un problème sans réponse, a la clôture d'un aliquid auquel ne correspondrait pas de question »²⁷.

Cette fuite constitutive du neutre se réalise discursivement par une imbrication de procédés rhétoriques marquant tantôt le manque, la soustraction, le retrait, tantôt l'excès, le surplus, le supplément, et cela au profit d'un paradoxe proliférant du neutre, en chaîne, déchaîné et enchaîné dans le déploiement de son équivoque. Au fond, si Blanchot nomme le neutre, ce n'est guère pour le fixer dans une forme, mais pour mieux dénoncer les cadres convenus de la pensée et du discours. Le neutre relève ainsi chez lui d'une « dénomciation générale »²⁸, pour employer ici une belle formule d'Alain Coulange, c'est-à-dire d'une tension permanente entre le désir de donner un nom à ce qui n'en a pas, fût-ce le nom « le plus

²⁶ Idem, *Le pas au-delà*, op. cit., pp. 97, 101, 149-150.

²⁷ Idem, *L'entretien infini*, op. cit., p. 449. C'est Blanchot qui souligne.

²⁸ Alain Coulange, « La dénomciation. Avant-texte », in *Gramma*, n° 3-4, « Lire Blanchot, I », 1976, p. 101.

modeste, le plus effacé, le plus neutre »²⁹, et les contraintes épistémologiques que l'acte de nomination suppose. Blanchot fait donc appel à la position nominale pour mieux la corrompre et la mettre en défaut.

On comprend alors que la décision de mettre le neutre entre parenthèses (phénoménologiques tout autant que rhétoriques) a un double effet : on est confronté à des fragments ajoutés, secondaires, supplémentaires, qui s'indiquent tantôt comme supprimables (par leur emplacement sur un autre plan que la ligne générale tracée par des essais consacrés à René Char), tantôt comme nécessaires (par une complication du linéaire qui affirme le désir de dire le neutre tout en désespérant de son indétermination). Ainsi, le neutre, ce mot « de trop », mais « extrait » et « soustrait », se donne à lire en termes de « creux » et cependant de « relief » (si l'on pense à l'usage de l'italique), glissant d'une position non-marquée (l'absence de la table des matières) vers une position marquée ou *saillante* (l'ajout que suppose l'usage même des parenthèses).

Bibliographie

Barthes, Roland, *Le Neutre. Cours au Collège de France, 1977-1978*, Paris, Seuil, 2002.

Blanchot, Maurice, *L'arrêt de mort*, Paris, Gallimard, 1948.

Blanchot, Maurice, *Thomas l'Obscur*, nouvelle version, Paris, Gallimard, 1950.

Blanchot, Maurice, *Au moment voulu*, Paris, Gallimard, 1951.

Blanchot, Maurice, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, Paris, Gallimard, 1953.

Blanchot, Maurice, *Le dernier homme*, Paris, Gallimard, 1957.

Blanchot, Maurice, *L'attente l'oubli*, Paris, Gallimard, 1962.

Blanchot, Maurice, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

Blanchot, Maurice, *L'Amitié*, Paris, Gallimard, 1971.

Blanchot, Maurice, *Le pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973.

Blanchot, Maurice, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

²⁹ Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, *op. cit.*, p. 580.

Braunschweig, Lila, *Neutriser. Émancipation(s) par le neutre*, Paris, Les liens qui libèrent, 2021.

Coulange, Alain, « La dénomciation. Avant-texte », in *Gramma*, n° 3-4, « Lire Blanchot, I », 1976, pp. 89-103.

Marin, Laura, *Le Neutre. Lire Blanchot dans les traces de Levinas et Derrida*, Bucarest, EUB, 2013.

Mattiussi, Laurent, « Maurice Blanchot : l'excès par défaut », in Lionel Verdier, Gilles Bonnet (dir.), *L'excès, signe ou poncif de la modernité ?*, Paris, Kimé, 2009, pp. 299-311.

Figures de la torture et de l'extase dans *L'Image fantôme* d'Hervé Guibert

Andrei LAZAR

Université Babeş-Bolyai

Abstract: This article proposes to follow the way in which two figures of excess present in Hervé Guibert's *L'Image fantôme* (1981) – decapitation and ecstasy – accumulate and put into circulation a certain form of image energy. From one text to another, according to the positions that the narrator occupies in relation to the photography – he is a photographer, photographed subject, viewer of images etc. – Guibert exploits these two twinned figures (visually identifiable by the position of the head thrown back) in order to question the limits of photography and those of writing too, their ability to allow us to grasp the invisible, anticipating his artistic production of the 90s.

Keywords: *photography, torture, ecstasy, energy, time.*

Au début de sa carrière, dans son tout premier recueil, *La Mort propagande*, publié en 1977 puis réédité en 1991 aux éditions Régine Desforges, Hervé Guibert note : « [m]e donner la mort sur une scène, devant des caméras. Donner ce spectacle extrême, excessif de mon corps, dans ma mort. En choisir les termes, le déroulement, les accessoires »¹. À n'en pas douter, son œuvre se situe sous le signe de ce spectaculaire excessif – photos et écriture érotiques ou funèbres, intimité débordante, récit

¹ Hervé Guibert, *La mort propagande et autres textes de jeunesse*, Paris, Régine Desforges, 1991, p. 172.

détaillé de la maladie, journal d'hospitalisation, présence sur les plateaux de télévision, enregistrement vidéo du corps malade – à tel point que la « thanatologie »² devient sa marque d'écriture. Mais l'inverse est tout aussi valable, car l'écriture en soi, en tant que geste et pratique signifiante, semble devenir la métaphore même du débordement, de l'excessif. L'auteur note dans son journal :

En voyant au cinéma pour la première fois *Sunset Boulevard*, je me mets dans le noir à chercher un stylo et un papier pour écrire, j'écris successivement sur une facture, sur le ticket de cinéma, sur des reçus de blanchisserie, chaque surface recto verso, sur la paume de ma main, sur des chèques vierges une fois les talons usés, et bientôt sur la peau de mon visage ; mais il me faudra ensuite les déchiffrer dans un miroir³.

Pour Hervé Guibert, entre 1988 et 1991, l'urgence s'impose : il faut vivre vite, écrire sur le champ, photographier à la sauvette ou en rafales, tout filmer (même l'écriture et la photo), collectionner des tableaux, aimer, comprimer toute une existence en quelques mois, miser plutôt sur les vertus intensives du vécu, du moment capté, sur un transfert d'énergies entre toutes ces formes artistiques qu'il manie, que sur l'étendue : « Je pense, en écrivant ces notes, qu'elles représentent un cycle précipité : en venir à bout, de tout, de moi, de mon corps, de mon écriture, clore le chapitre »⁴.

Mais de l'écriture, le corps ne sort pas indemne : il est comme transformé par une énergie en excès qui déborde et défigure ou bien il est pris par les convulsions du moribond que l'écrivain s' imagine être à chaque fois qu'il clôt un récit ou publie un volume : « [j]e sais que quand j'écris mon visage est complètement crispé et ravagé par l'écriture, elle me défigure »⁵. Pour Guibert, le texte n'est vivant qu'au moment où il est en train de se faire, porté par une sorte de souffle vital qui, dès que la main arrête son mouvement d'écriture, déserte le corps pour laisser derrière un

² Hélène Jaccomard, « La Thanatologie chez Hervé Guibert », in *Journal of European Studies*, n° 25, 1995, pp. 283-302.

³ Hervé Guibert, *Le Mausolée des amants. Journal 1976-1991*, Paris, Gallimard, 2001, p. 145.

⁴ *Ibid.*, p. 183.

⁵ *Ibid.*, p. 367.

bloc solidifié, une masse impénétrable. Lorsqu'il relit ce qu'il vient de noter, Guibert « [a] l'impression de surprendre le texte d'un mort, et de ne pouvoir faire autre chose que le transmettre, ou le voler »⁶. L'écriture lui inflige donc des morts et des rédemptions successives, comme si elle refaisait à son propre compte le cycle même de la vie ou un circuit d'énergies.

Afin de retrouver la source de cette charge intensive, le cheminement qu'elle creuse dans l'œuvre pour produire l'oscillation entre création et destruction, figuration et défiguration, nous nous pencherons en ce qui suit sur *L'Image fantôme*, volume paru en 1981 aux Éditions du Minuit et composé de soixante-quatre récits brefs qui forment une histoire des échecs photographiques de l'auteur. Si les photos ne sont pas montrées, elles sont décrites dans les moindres détails afin de suppléer à cette perte ou disparition qui déclenche l'écriture. Dans cette économie de la figuration et de la défiguration, le désir se place en position de catalyseur de l'image, tout en étant aussi, par les forces figurales qu'il déploie, à l'origine de la destruction de l'image⁷. Toujours inassouvi après la perte de l'image, le désir inflige à l'écriture tout un imaginaire de l'excès qu'on pourra retrouver dans *L'Image fantôme* par l'entremise de la figure de la décollation. D'ailleurs, dès *La Mort propagande* Guibert avait transformé en programme esthétique la superposition entre torture, plaisir et exhibitionnisme, surtout dans « Charcuterie esthétique » et « Photographies », mais avec *L'Image fantôme* ce projet devient plus explicite, bien que moins spectaculaire : « ce que je voulais photographier, ce désir qui se déclenchait très rarement chez moi, c'était toujours près de la mort [...] »⁸. Il nous intéresse ainsi d'observer, d'une part, le trajet d'une figure qui peut prendre plusieurs formes d'un récit à l'autre, selon la place que le narrateur occupe par rapport à l'acte photographique et à la photographie (objet en soi ou virtualité), et d'autre part la manière dont cette figure se déploie dans

⁶ *Ibid.*, p. 383.

⁷ Cf. Andrei Lazar, « Figures du désir et pulsion figurale dans *L'Image fantôme* », in Vincent Jacques et Claire Pagès (dir.), *Hervé Guibert, l'envers du visible*, Paris, Créaphis Editions, 2022, pp. 145-168.

⁸ Hervé Guibert, *L'Image fantôme*, Paris, Les Editions de Minuit, 1981, p. 150.

l'écriture, soit comme thème de certains récits, soit comme allusion, soit comme écho au corpus photographique de Guibert, tout en prenant en compte sa nature ambiguë qui lui permet de se métamorphoser parfois en son contraire, l'extase.

Si le scénario de la décapitation est omniprésent dans la littérature et l'art occidentaux⁹, c'est parce que depuis le Moyen Âge il met en question de manière insidieuse, comme l'affirment Marion Delcroix et Loreline Dourneau, au delà des implications politiques et historiques qu'il recèle intrinsèquement, le statut de la représentation même : comment donner à voir ce qui est, par essence, infigurable, qu'il s'agisse de l'instant de la mort ou bien de la temporalité même¹⁰. Le XIX^e siècle exploite intensément tout un imaginaire érotique morbide de la tête coupée et de ses figures auxiliaires, comme celles de Salomé ou de Méduse, poussé par la nécessité de trouver, sur le plan artistique, un moyen d'immortaliser les portraits sans intervention humaine, une forme d'encapsuler l'immédiateté d'une vision ou les traits d'une figure¹¹. L'apparition de la photographie fournira de nouvelles pistes d'interrogation face à la capacité de l'appareil de capter (d'« exécuter ») l'essence, l'âme, des sujets¹², mais cet art nouveau restera lui aussi indissociablement lié à l'idée de mise à mort, comme le montre également Roland Barthes dans *La Chambre claire*, faisant de la mort le noème et l'*eidos* de l'image photographique¹³.

Les récits de *L'Image fantôme* semblent ainsi s'être greffés sur ce schéma conceptuel d'autant plus que, selon Alain Buisine, la photographie,

⁹ Voir en ce sens Paul Henri Stahl, *Histoire de la décapitation*, Paris, PUF, 1986.

¹⁰ Marion Delcroix et Loreline Dourneau, *Le Temps d'une décapitation. Imaginaire d'un instant imperceptible. Peinture, littérature*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2020.

¹¹ Daniel Arasse note en ce sens : « Mais, ultime effet inattendu, en isolant ainsi la tête du guillotiné pour la mettre sous les yeux du spectateur, la machine à décapiter devient ainsi une redoutable portraitiste, une véritable "machine à tirer le portrait" » (Daniel Arasse, *La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Paris, Flammarion, « Champs Libres », 2010, p. 213).

¹² Voir aussi en ce sens Patrick Wald Lasowski, *Les Échafauds du romanesque*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1991, surtout le chapitre « Traité des silhouettes », pp. 59-93.

¹³ Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographe*, Paris, Gallimard / Cahiers du cinéma, 1980.

chez Guibert, « est fondamentalement un geste meurtrier »¹⁴. Poussant plus loin l'analyse, Frédérique Poinat identifie dans les œuvres d'Hervé Guibert photographe, mais aussi dans ses textes qui définissent ou problématisent l'acte photographique, une thématique constante, celle du dépeçage du corps :

On sait que la photographie, par son cadrage même, n'est toujours qu'un fragment donné pour un tout : cette fragmentation est mise en abyme indéfiniment dans cet univers de la mutilation où les corps sont tranchés une seconde fois par une technique photographique qui cerne son sujet au plus près pour l'isoler, comme acteur unique de son propre monde : têtes, jambes, mains, torses... [...] Car la démarche de Guibert est violente, destructrice. De son objectif, il découpe les corps rencontrés dans cette danse macabre¹⁵.

Questionner ce fantasme de la décapitation chez Guibert reviendrait, donc, à s'interroger sur la capacité de la photographie à restituer sous forme d'image une certaine vision du photographe, mais aussi sur les énergies que l'image déploie devant son spectateur, sur les limites de la représentation et sur l'omniprésence de la mort.

*

Dans le texte fondamental de ce recueil, qui donne aussi son titre au volume, la figure de la décollation n'apparaît que de manière allusive, par le détour d'une comparaison. Ainsi, prenant la position de photographe, le protagoniste propose à sa mère de lui faire le portrait afin d'immortaliser son visage encore beau, mais « à l'extrême limite du vieillissement »¹⁶. Pour Guibert, ce geste est inouï puisque l'apparence de la mère, qui lui semble trop peu naturelle (elle imite la coiffure « bouclée et laquée »¹⁷ des actrices en vogue) et en même temps assez négligente (le père lui interdit de se maquiller et de teindre ses cheveux), l'avait dissuadé jusqu'alors de la

¹⁴ Alain Buisine, « Le photographique plutôt que la photographie », in *Nottingham French Studies*, n° 31, 1995, p. 33.

¹⁵ Frédérique Poinat, *L'œuvre siamoise : Hervé Guibert et l'expérience photographique*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 40.

¹⁶ Hervé Guibert, *L'Image fantôme*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁷ *Ibid.*, p. 12.

photographier. Il procédera donc à une sorte de mise en visibilité du visage maternel en se lavant les cheveux pour libérer son regard, en la faisant s'habiller de blanc et mettre un peu de poudre blanche. Avant même de déclencher l'obturateur, Guibert jette un dernier regard à la mère qui lui apparaît alors « au summum de sa beauté »¹⁸, les traits lisses, « majestueuse, comme une reine avant une exécution capitale »¹⁹. Jean Pierre Boulé et Arnaud Genon n'ont pas manqué de voir, dans ce fragment de mise en suspension du temps, un renvoi à la décapitation de Marie Antoinette et surtout au dessin de David qui la représente de profil, « assise, majestueuse »²⁰ dans l'attente du moment fatal²¹, mais cette exécution est immédiatement mise en rapport avec la captation photographique proprement-dite qui aurait marqué l'entrée définitive, irréversible dans la vieillesse et l'accélération excessive du temps, comme une préfiguration de la mort :

[...] (je me demande maintenant si ce n'est pas sa propre exécution qu'elle attendait, car, une fois la photo prise, l'image fixée, le processus du vieillissement pouvait bien reprendre, et cette fois à une vitesse vertigineuse [...] et je savais qu'une fois le ressort détendu elle laisserait faire avec un détachement, une sérénité, une résignation absolue, et qu'elle continuerait à vivre avec cette image dégradée sans tenter de la récupérer, au bord d'un miroir, avec des crèmes et des masques de beauté...)22.

Guibert, donc, endosse dans ce fragment la double posture de « photographe » : il est non seulement celui qui écrit ou peint avec la lumière, pour revenir à l'étymologie du terme, afin de fixer l'image sur la pellicule argentique, mais il devient aussi, à suivre le jargon des tortionnaires, celui qui, à côté du bourreau, recueille la tête de la victime

¹⁸ *Ibid.*, p. 14.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ Voir en ce sens Jean-Pierre Boulé et Arnaud Genon, *Hervé Guibert, l'écriture photographique ou le miroir de soi*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2015, p. 99.

²² Hervé Guibert, *L'Image fantôme*, *op. cit.*, p. 14.

dans le panier, après la chute du couperet²³. L'insistance sur le mot « exécution » dans ce paragraphe en est aussi la preuve.

Pourtant, au moment même de la prise d'images, quand le fils tourne autour d'elle l'appareil à la main, dans l'instant, donc, de l'« exécution », la mère retrouve l'extase : « Je pense qu'à ce moment elle jouissait de cette image d'elle-même que moi son fils je lui permettais d'obtenir »²⁴. C'est l'instant où l'écriture atteint ce moment typique de l'« équilibre fragile »²⁵ des contraires, de la torture et de la jouissance, sans qu'il trouve de correspondant sur le plan de l'histoire mise en récit car le film a été mal enclenché en l'appareil et la photo est à jamais perdue.

Dans les textes suivants de *L'Image fantôme* les figures de la décapitation vont déployer un imaginaire de plus en plus précis qui culmine avec l'épisode de torture décrit dans « La séance » et sa percée inquiétante dans l'espace public par un banal avis de recherche, dans « L'exercice barbare ».

Pour ce qui est des sources de ces visions meurtrières, Guibert nous en fournit quelques pistes d'interprétation dans « Premier amour ». Son choix d'écrire sur telle ou telle image est dicté tout d'abord par le désir, sur lequel viendra se greffer le fantasme de la mort : dans ce récit, c'est la figure de Terence Stamp, aperçue dans *Les Histoires extraordinaires* de Fellini, jouant le rôle de Toby Dammit, qui fascine le narrateur, or, cette première figure masculine trouve sa fin de manière tragique, décapitée, après une folle virée. Dans la description du fragment filmique à partir d'une des photos du tournage, Hervé Guibert ne manque pas de signaler les effets de montage syntagmatique fellinien structuré autour de la figure de la balle qui rappellera la décollation qui clôturera le film :

²³ Patrick Wald Lasowski, *Les Échafauds du romanesque*, op. cit., p. 62.

²⁴ Hervé Guibert, *L'Image fantôme*, op. cit., p. 14. Dans cette séquence, Boulé et Genon observent aussi un aveu masqué de son homosexualité que le fils fait à la mère : « La mère s'abandonne à la jouissance : elle légitime aussi, dans sa transformation, la jouissance du fil homosexuel » (Jean-Pierre Boulé et Arnaud Genon, *Hervé Guibert, l'écriture photographique ou le miroir de soi*, op. cit., p. 100).

²⁵ *Ibid.*, p. 94.

[...] Terence Stamp porte une veste noire qui lui remonte jusqu'au cou. Ses cheveux blonds décolorés et sales, mal coiffés, tombent sur ses épaules. Sa peau est cireuse, et l'on a dessiné une araignée sur son sourcil gauche. [...] Il tend ses mains vers la petite fille blonde au sourire sournois et à la peau très blanche, qui fait rebondir son ballon trop léger dans le hall de l'aéroport, et qui va bientôt faire rebondir sa tête sur le pont coupé, après l'accident de l'Alfa Roméo²⁶.

Cette image le poursuivra et elle sera même intériorisée car une entrée de journal contient la transcription d'une vision cauchemardesque :

Une vision atroce, dans la conscience qui précède juste le sommeil, de mon corps coupé en deux, de ma tête décollée, mais qui peut continuer à voir, pour quelques secondes, le bas de mon corps, mon bassin, mon sexe, à quelques centimètres de mes yeux, comme une chose étrangère, irrécupérable : dans le fracassement qui a suivi ma chute, j'ai perdu mon tronc...²⁷

Plus loin, dans l'« Inventaire du carton à photos », un des récits les plus bourdieusiens de l'auteur, dans lequel les images de famille perdent graduellement de leur côté documentaire pour se laisser investir par le souffle érotique du narrateur qui y cherche « un trouble d'un autre ordre »²⁸, Guibert s' imagine une relation homosexuelle entre son père et les frères de sa mère. La mise en scène du cliché lui permet de saisir une figure extatique du père :

La pédérastie me semble éclatante dans cette photo de mon père étendu sur une pelouse avec le frère de ma mère qui a une de ses mains posée sur son épaule, et la tête de mon père part en arrière, les yeux fermés, dans un sourire proche de l'extase, mais sa tête joute aussi une ombre projetée sur la pelouse, qui doit être celle de ma mère, qui a pris la photo [...] ²⁹.

Ce jeu d'ombres croisées et de reflets n'est pas sans rappeler un des premiers autoportraits photographiques de Guibert, datant de 1979, dans

²⁶ *Ibid.*, pp. 20-21.

²⁷ Hervé Guibert, *Le Mausolée des amants*, *op. cit.*, p. 157.

²⁸ *Idem*, *L'Image fantôme*, *op. cit.*, p. 41.

²⁹ *Ibid.*, p. 42.

lequel l'écrivain-photographe capte son reflet dans un vitre, la tête révoltée, dans une position ambiguë, entre l'extase et le cauchemar, car son corps semble traversé, découpé par des lames de lumière, tandis que dans l'arrière plan se devine un réseau flou de troncs et branches d'arbres nus. Comme dans le cliché de famille décrit dans *L'Image fantôme*, la photographie n'impose pas ses significations au spectateur ; tout au contraire, elle garde une certaine ambiguïté obligeant le spectateur de glisser d'une interprétation à l'autre, entre extase et souffrance, d'autant plus que le visage de Guibert, tourné vers le haut, reste caché.

La même incertitude émane des portraits d'Isabelle Adjani réalisés à la fauverie et au vivarium du Jardin des Plantes en 1980 sur lesquels l'actrice prend à plusieurs reprises une posture qui reprend la position du corps de la Madeleine de Caravage, tout en gardant une certaine ambivalence car, malgré la tête plongée en arrière, la nuque appuyée contre le rebord de béton d'un banc, Adjani garde les yeux ouverts. Son visage semble émaner une immense tristesse. Posture de l'extase et sensation de supplice se superposent ici dans un jeu de figures qui place ces portraits dans le prolongement des autoportraits réalisés par Guibert dans la même période.

Il est possible que Guibert ait voulu infliger à la photo la même étrangeté qu'il retrouvait dans certains clichés de Diane Arbus ou bien chez Henri-Cartier Bresson. En effet, dans son musée imaginaire, circonscrit dans « Les photos préférées », l'écrivain dresse la liste des images préférées de chaque grand photographe qu'il affectionne, choisies soit en raison de l'érotisme qu'elles dégagent, soit parce que, à cause des ambiguïtés de la représentation, elles placent le spectateur dans un état d'incertitude ou d'inquiétude, « en état de désir, ou d'obsession »³⁰, comme il l'écrit dans « La fovéa ». Il s'agit ainsi des mongoliennes de Diane Arbus, « en maillots de bain qui renversent leur tête en arrière ou qui sautillent sur la pelouse ; j'y trouvais un mouvement comparable à la folie, ou au bonheur, je n'arrivais pas à distinguer, et c'était ce trouble entre l'horreur et la liberté

³⁰ *Ibid.*, p. 110.

qui me fascinait [...] »³¹. Henri-Cartier Bresson le fascine par « la photo du petit garçon qui renverse la tête en dansant devant le mur lépreux, à Valence, en 1933 »³², une image dans laquelle l'infigurable semble doublement thématized. Tout d'abord le geste extatique de l'enfant (les mains éloignées du corps, la tête révoltée, les yeux fermés, la bouche entrouverte) est d'autant plus étrange qu'il n'implique aucune mystique ou érotisme; le photographe saisit alors une pure figure, manifestation d'un mystère qui résiste à la fois à la représentation et à la contemplation de l'image photographique. En même temps, le mur noir, écaillé, sur lequel se découpe le corps de l'enfant habillé de blanc, est comme travaillé par le figural, tel que l'imagine Philippe Dubois comme « déchirure dans le tissu de la représentation [qui] procède par altération ou altérité »³³. Il donne l'impression que l'image même se défait en lambeaux, comme brûlée par une énergie trop puissante, que la représentation assume son échec figuratif. D'ailleurs, cette image du mur reviendra dans le dernier récit du recueil, « L'Image cancéreuse » – l'histoire d'une symbiose entre le narrateur et le portrait photographique d'un inconnu – comme arrière fond sur lequel se profile le visage d'un garçon inconnu, qui le fascine : « Il devait avoir entre seize et dix-huit ans, il portait un blouson de cuir noir ouvert sur une chemise blanche, il était adossé à un mur sale, brossé, plein de taches et de dégoulis »³⁴.

Chez d'autres photographes, comme Manuel Alvarez-Bravo et Paul Strand, le narrateur choisit des portraits troublants. Le premier, « [L]e jeune ouvrier assassiné en 1934 »³⁵, est une image funèbre, Alvaro-Bravo ayant immortalisé le cadavre d'un gréviste gisant sur le sol, la tête recouverte de sang. Certes, la beauté du jeune homme et la violence qui émane de cette image ont dû interpeller le narrateur, mais son regard fixe, ses cheveux longs, la position de la tête rappellent cette figure de cire de Jeanne d'Arc,

³¹ *Ibid.*, p. 122.

³² *Ibid.*, pp. 122-123.

³³ Philippe Dubois, « La question du figural », in Pierre Taminiaux, Claude Murcia (dir.), *Cinéma, Art(s) plastique(s)*, L'Harmattan, « Champs visuels », 2004, p. 62.

³⁴ Hervé Guibert, *L'Image fantôme*, *op. cit.*, p. 165.

³⁵ *Ibid.*, p. 123.

volée au Musée Grévin, qui se retrouve dans plusieurs photographies de Guibert. Ensuite, dans l'image du « jeune paysan de Charentes »³⁶ de Strand, un portrait qui coupe le corps au niveau des épaules, Hervé Guibert retrouve un regard d'une intensité inouïe, qui interpelle directement le spectateur, très proche, cette fois-ci de la figure de la Méduse peinte par Caravage.

Cette intensité de la photographie, muée parfois en pulsion destructrice, comme l'atteste le refus des images de soi et la destruction finale des photos dans « L'Autoportrait », produit des effets directement sur le corps du narrateur. D'abord, sur le corps photographique, sur son image « officielle » représentée par les photos d'identité, une image prise en charge par la machine sociale : dans « Photo d'identité I », les clichés réalisés dans un photomaton parisien pour renouveler sa carte d'identité sont maltraités par l'employé du commissariat, donnant à voir un visage tenaillé : « Je vis mon nouveau visage agrafé sur l'ancienne carte d'identité, juste à côté du visage antérieur. Je remarquai que l'employé avait mis l'agrafe en plein milieu de mon visage. Elle entraînait dans ma joue droite pour ressortir près du nez, et je vis là comme un signe... »³⁷.

Cette violence faite à la photo anticipe, comme dans un rituel vaudou, la scénographie de la torture qui se déploie dans « La séance ». Placé, peut-être de manière significative, au milieu du volume, ce texte fait le récit cauchemardesque d'une séance de pose, suite à l'invitation d'un photographe célèbre, D.S. Tout d'abord, le rituel du photographe consiste à tapisser les murs d'un tissu noir afin d'oblitérer le passage trop brutal de la lumière et à vouloir dégager le regard du narrateur. Cependant, le satin noir deviendra rapidement linceul pour le sujet photographique pris ainsi dans le piège d'un dispositif de torture qui le met dans la position d'un mort-vivant :

Il me fait étendre sur ce petit sofa improvisé, très raide dans mes vêtements que je n'ai pas voulu quitter. Il tente de dégager mon front et mes sourcils en repoussant mes cheveux, et je proteste, je suis

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p. 56.

soudain enfermé jusqu'au cou dans une camisole de satin noir, enveloppé comme dans un suaire, je suis un gisant aux yeux révulsés³⁸.

De manière étrange, l'appareil photographique qui est au centre de ce rouage de la terreur n'est pas nommé, Guibert préférant la notion plus foucauldienne de « dispositif » (en outre, le titre même de ce récit est suggestif en ce sens puisqu'il peut se lire tout aussi bien comme « séance de torture » ou comme « séance de pose »). Celle-ci lui permet de prendre en compte l'ensemble de cette mise en scène funèbre – dans laquelle la gestuelle sinistre du photographe encerclant et se penchant en silence sur son objet glacé d'effroi, en proie à des visions atroces, occupe une place prépondérante – et de ne pas réduire la représentation cauchemardesque au simple moment du déclic de l'obturateur. En outre, ce bref instant échappe complètement à la description ; comme dans un récit du trauma qui élude l'événement le plus douloureux parce que celui-ci ne peut pas passer dans les mots, le narrateur guibertien focalise sur ce qui précède ce moment ineffable et sur son affreux résultat – « des images totalement extérieures à moi, des masques »³⁹. Force est de constater que dans la description de la scène tous les éléments convergent vers un scénario de la décapitation qui mobilise et détourne des éléments posturaux, comme la tête révulsée, les yeux entrouverts, qu'on retrouvait dans la représentation de l'extase :

Le photographe tourne autour de moi, penché au-dessus de moi, il ne parle pas. Je ne contrôle plus rien de mon visage ou de mon expression, ils ne m'appartiennent plus. Je dis : « je suis comme un enfant qu'on torture ». Je me sens dans cette position, bien plus inconfortablement que chez le dentiste, la nuque renversée, le plafond de lumière braqué sur mes yeux, et toute la ferraille dans ma bouche, sous ma langue. Le dispositif s'apprête à couper ma tête, par des lames d'ombre, et à la présenter comme à Salomé sur un plateau non d'or mais de papier photo⁴⁰.

³⁸ *Ibid.*, p. 93.

³⁹ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 93-94.

Guibert sujet de la photographie réalise ici cette synthèse que le XIX^e siècle avait pressenti sans l'exprimer frontalement, entre guillotine et captation photographique, entre mise à mort et immortalisation d'une image dans la chambre noire⁴¹. Non seulement le noir envahit l'espace et le corps du protagoniste avant le moment du déclic fatal, mais encore il s'érige en véritable couperet de la guillotine, « des lames d'ombre », qui sépare définitivement ce qui appartient au réel et ce qui appartient à l'image. Ce faisant, le narrateur retrouve d'une certaine manière le désarroi des gens des lettres, comme les frères Goncourt, devant les premières photographies et la propagation très rapide d'une pratique et d'un art qui ne semble exploiter que le noir, les ténèbres, le flou et l'opacité⁴². Mais aussi effroyable soit-elle, cette scène trouvera, à quelques années de distance, un certain reflet dans le célèbre autoportrait guibertien de 1986, au cadrage très serré, où seulement le visage de l'auteur est baigné par la lumière, laissant le reste du corps plongé dans le noir, comme si une autre lame d'ombre aurait, d'un geste mieux contrôlé et moins terrifiant, tranché la tête.

Le jeu de renvois entre les images fantômes de ce recueil et sa pratique photographique, même filmique, se poursuit aussi dans « Fantôme de photographie IV » où Guibert imagine un triptyque photographique représentant le corps mort d'un jeune homme dans un amphithéâtre d'anatomie. La première image, très détaillée, plante le cadre, le décor, les personnages – « les élèves, hommes et femmes jeunes, en blouses blanches, [...] descendus des bancs en hémicycle pour s'approcher

⁴¹ En effet, comme le montre Patrick Lasowski, cette jonction imaginaire entre les deux dispositifs est rapidement dépassée : « Si, en effet, la guillotine préparait, annonçait l'appareil photographique, celui-ci en retour aura complètement plongé la guillotine dans les ténèbres. L'échafaud vire au noir. Plus de feux, ni de flammes, plus de fard ni de lumières, plus de soleil, plus de gloire, pas même la mort dans ses pompes funèbres. La guillotine réduite au noir et blanc. [...] La photographie se donne comme l'indicatif obligé préalable à toute exécution : elle commande ce qu'il faut voir ; avant, après ; bientôt, la photographie aura tout absorbé » (Patrick Wald Lasowski, *Les Échafauds du romanesque*, *op. cit.*, p. 73).

⁴² Les frères Goncourt notent le 4 juin 1857 : « Aujourd'hui, vu à l'Hôtel Drouot la première vente de photographies. Tout devient noir en ce siècle, et la photographie, n'est-ce pas l'habit noir des choses ? » (Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891, p. 190). Pour une discussion éclairante sur ce sujet, voir *Ibid.*

du maître et de son sujet d'étude »⁴³ – et donne une description minutieuse du cadavre et de la position de la tête sur cette table fantasmagique de dissection : « Sa tête aussi tomberait dans le vide, ses longs cheveux noirs ou blonds déliés, la plaque de marbre s'arrêtant à la hauteur de ses épaules, si sa nuque n'était pas soutenue par un petit arceau de fer capitonné de reliquats d'un drap blanc déchiré [...] »⁴⁴. Les deux autres images surprennent de manière très lapidaire le processus médical agencé autour du corps : « [s]ur la seconde image on croirait voir le cou du jeune homme épluché en lamelles [...] »⁴⁵ et la fin de cette leçon d'anatomie contemporaine inspirée probablement par Rembrandt : « [s]ur la dernière image, dans l'amphithéâtre désert, on aurait juste jeté sur la tête du jeune homme un linge blanc pour dissimuler sa blessure »⁴⁶.

S'il ne s'agit pas à vrai dire d'une scène de décollation, Guibert en emploie pourtant des éléments constitutifs de son imaginaire – la tête « tomberait dans le vide », elle est cachée à la fin sous le linge, comme séparée du reste du corps – comme pour suggérer que c'est ici qu'on devrait trouver les significations profondes de ce fantasme photographique et pas dans la mise en scène d'un banal cours d'anatomie. Il ébauche ainsi une sorte de poétique figurale de la décapitation qui refuse tout geste de violence, qui s'interdit de capter « en acte » le moment fatal. D'ailleurs, il avait vivement critiqué, dans le récit précédant, « la photo, au plus près de la mort », le côté spectaculaire des images de ce type, prises pour la plupart pendant la guerre qui, malgré la fascination qu'elle exercent sur les spectateurs, restent des images commerciales et vulgaires :

Je vois toujours un revolver pointé contre la tempe d'un visage grimaçant qui va voler en éclats une seconde plus tard, ou cet homme qui reste agenouillé, et sans tête, après le passage du sabre. Une photo qui représente la mort, l'instant qui la précède tout juste, ou qui la suit [...] est déjà en soi une photo commercialisable [...]»⁴⁷.

⁴³ Hervé Guibert, *L'Image fantôme*, op. cit., p. 152.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 153.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 150.

Chez Guibert, la suggestion photographique (ou plutôt littéraire, car tout ne se passe que dans et par l'écriture) de cette scène excessive remplace la brutalité tranchante de la guillotine par l'appartenance ou la non-appartenance de la figure au régime de la visibilité. La manière dont la tête du jeune homme est cachée après la dissection trouve un écho immédiat dans le corpus photographique d'Hervé Guibert, non seulement dans les célèbres autoportraits cadrés au ras-du-cou, aux yeux recouverts par un linge ou par son bras (1987-1988), mais aussi dans toute une série d'images datant des années 80. On pourrait mentionner en ce sens le portrait de sa tante Louise dont seule la tête est visible, émergeant d'une baignoire entièrement recouverte de draps blancs, ou bien la nature morte intitulée « Rue du Moulin-Vert », de 1982, où, selon un même schéma, on retrouve la photo d'un visage de jeune homme, posé sur un petit canapé recouvert aussi d'un drap blanc. Le renvoi le plus explicite serait l'« Autoportrait, rue du Moulin-Vert » de 1986 où Guibert se met en scène en tant que cadavre, allongé comme sur une table de dissection au milieu du salon, recouvert d'un drap blanc jusqu'au niveau du cou. Pour amplifier cette figure, la tête androgyne de cire de Jeanne d'Arc avec son regard suppliciant, élevé vers le haut, est posée sur le rebord de la cheminée, contre un miroir.

Quelques années plus tard, malade de sida et obligé de se soumettre à une fibroscopie à la gorge, Guibert se retrouvera dans une posture similaire à celle qu'il avait décrite dans « Fantôme de photographie IV ». Incluse dans le film *La Pudeur ou l'impudeur*, la séquence nous permet de voir l'écrivain au centre de l'image, entouré par des chirurgiens et des infirmières en pleine opération. Dans le cadre suivant du film, Guibert se filme en position de spectateur sidéré de cette scène antérieure et, cette fois-ci, le cadrage, toujours au ras-du-cou, prolonge, par la mise en lumière de la figure de la décapitation, les suggestions de la torture contenue dans la séquence antérieure.

Si jusqu'ici Guibert avait exploité, comme dans des jeux de miroirs, toutes les positions possibles sur l'échiquier des rapports qu'il entretient avec l'image photographique vue comme un réceptacle de l'extase et de la

terreur – il est tour à tour photographe, sujet photographié, sujet de la photo, spectateur des images filmiques, des photos d'art, de famille ou à fonction administrative, ou même metteur en scène des images fantasmatiques – vers la fin du volume, dans « L'exercice barbare », il élargit la focale pour prendre en compte un autre cas-limite de la photographie, celle de l'image figurant sur des avis de recherche de la police judiciaire. Il s'agit dans ce cas de l'image d'une jeune fille disparue dont le corps dépecé et la tête coupée ont été retrouvés dans les locaux de la Faculté de Médecine de Paris. La photo « banale, de vacances, prise au grand soleil devant le buisson touffu et sec d'une garrigue »⁴⁸ devient omniprésente dans les rues de la capitale française. Cette image commune, sur laquelle le visage de la jeune fille porte déjà les traces de la souffrance (placée en plein soleil par le photographe – peut-être l'assassin même – la lumière lui inflige « une grimace un peu suintante et lui enlève toute franchise »⁴⁹) anticipe, en accord avec cette poétique guibertienne des correspondances entre photographie et décollement, sa mort future : « La jeune fille porte un tee-shirt blanc dont la découpe, au milieu du cou, exagérée par les délimitations puissantes du noir et blanc, recèle une empreinte funeste : car le cou a dû être découpé à cette limite même, et la tête n'a toujours pas été retrouvée »⁵⁰. L'image n'est pas innocente car elle s'accompagne de descriptions minutieuses des habits, des accessoires, des grains de beauté et des cicatrices de la fille, ce qui confère à cet avis de recherche presque pornographique, selon Guibert, une forme de présence si intense, que l'image photographique « s'anim[e] dans une sorte de cinéma imaginaire »⁵¹. Dans ce scénario, somme toute publique, tout spectateur de la photo devient, de manière symbolique, assassin de la jeune fille, car il est obligé de refaire mentalement le crime : « l'affiche déroule [...] un second texte, comme une bande cinématographique, construite à partir de l'information, des journaux, qui est le meurtre lui-même, et qui oblige d'une certaine façon le voyeur à un exercice sadique : à recommettre

⁴⁸ *Ibid.*, p. 154.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 154-155.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 154.

⁵¹ *Ibid.*, p. 155.

lui-même le meurtre, comme au cours d'une séance de reconstitution »⁵². Et encore : « Le passant devient l'assassin, et veut s'innocenter »⁵³. Tout en bouleversant les positions de la victime et du bourreau de « La séance », car cette fois-ci c'est le spectateur d'images qui est happé malgré lui par une histoire qui ne lui appartient pas et est obligé d'assumer le rôle ingrat du tortionnaire, Guibert affirme encore une fois le fait que la photographie, quel que soit son statut, est le lieu d'une intensité qui agit durablement sur celui qui la regarde. Certes, cette charge intensive de l'image est apparentée au concept barthien de *punctum* par sa capacité d'agir directement sur le spectateur (à des effets, somme toute, assez modiques⁵⁴), mais elle le dépasse largement en ampleur et impétuosité. L'image interpelle, choque et méduse et, douée d'un « pouvoir de réminiscence assez indicible »⁵⁵, elle arrive même à meurtrir le sujet regardant, voire à se greffer à lui, comme dans « L'Image cancéreuse » où le jeune garçon de la photo « malade » devient un hétéradelphé, ou bien, comme le montre « L'exercice barbare », l'image prend possession du spectateur jusqu'à le dessaisir de lui-même et l'obliger d'endosser la posture de bourreau qui regarde affolé sa victime, à la fois « encore vivante »⁵⁶ sur la photo et déjà morte. On voit ainsi qu'avec ce récit, Hervé Guibert affirme la vraie nature de l'image photographique, celle d'*enargeia*, capable d'inverser le rapport avec son spectateur et d'agir directement sur lui. C'est aussi, décrire, dans la veine de Horst Bredekamp, un véritable « acte d'image intrinsèque »⁵⁷.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*, p. 156.

⁵⁴ Dans la théorie barthienne, le *punctum* est conceptualisé sur le mode des effets mineurs, très subtils, sur le spectateur : « punctum, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure » (Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard / Cahiers du cinéma, 1980, p. 49).

⁵⁵ Hervé Guibert, *L'Image fantôme*, *op. cit.*, p. 38.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 154.

⁵⁷ Horst Bredekamp, *Théorie de l'acte d'image*, essai traduit de l'allemand par Frédéric Joly, en collaboration avec Yves Sintomer, Paris, Éditions de la Découverte, 2015. Mentionnons, toutefois, l'hypothèse intéressante de Frédérique Poinat d'une mise en question des rapports sociaux de force entre l'homme et la femme dans « L'exercice barbare » (Frédérique Poinat, *L'œuvre siamoise : Hervé Guibert et l'expérience photographique*, *op. cit.*, p. 186).

Conclusion

Nous avons pu observer tout au long de cette analyse que dans *L'Image fantôme* le désir de la photographie mobilise, par l'entremise de l'écriture, une accumulation parfois excessive de tensions, de forces, d'énergies érotiques et psychiques qui prennent la forme récurrente de la décapitation et de l'extase (identifiable visuellement par la position de la tête renversée), pour déboucher par la suite dans l'annulation même du visible, à l'anéantissement même de l'image. Travaillées par le désir, poussées sur le seuil de l'invisible par le figural, les fantomatiques images d'Hervé Guibert affirment, avant même sa foisonnante production des années 90, la richesse d'un imaginaire de la photographie qui semble fournir déjà à l'écriture tous ses thèmes, mais aussi ses questionnements et ses inquiétudes. Cela revient à affirmer la force des images, à donner à voir une dynamique capable d'agir, parfois en l'absence même de l'image :

Voilà la preuve que les photos ne sont pas innocentes, qu'elles ne sont pas lettres mortes, objets inanimés, embaumés par le fixateur. Voilà la preuve qu'elles agissent et qu'elles trahissent ce qui se cache derrière la peau. Voilà la preuve qu'elles ne trament pas que des lignes, des quadrillages, mais des complots, et qu'elles ourdissent des malédictions. Voilà la preuve qu'elles sont matière molle qui accueille les esprits⁵⁸.

Bibliographie

- Arasse, Daniel, *La Guillotine et l'imaginaire de la Terreur*, Paris, Flammarion, « Champs Libres », 2010.
- Barthes, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard / Cahiers du cinéma, 1980.
- Boule, Jean-Pierre, Genon, Arnaud, *Hervé Guibert, l'écriture photographique ou le miroir de soi*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2015.
- Bredenkamp, Horst, *Théorie de l'acte d'image*, essai traduit de l'allemand par Frédéric Joly, en collaboration avec Yves Sintomer, Paris, Éditions de la Découverte, 2015.

⁵⁸ Hervé Guibert, *L'Image fantôme*, *op. cit.*, p. 157.

- Buisine, Alain, « Le photographique plutôt que la photographie », in *Nottingham French Studies*, n° 31, 1995, pp. 32-41.
- Delcroix, Marion, Dourneau, Loreline, *Le Temps d'une décapitation. Imaginaire d'un instant imperceptible. Peinture, littérature*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2020.
- Dubois, Philippe, « La question du figural », in Pierre Taminiaux, Claude Murcia (dir.), *Cinéma, Art(s) plastique(s)*, L'Harmattan, « Champs visuels », 2004, pp. 51-76.
- Dubois, Philippe, *Photographie et cinéma. De la différence à l'indistinction*, Rome, Mimésis, 2021.
- Genon, Arnaud, *Fous d'Hervé. Correspondance autour d'Hervé Guibert*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2022.
- Goncourt, Edmond, Goncourt, Jules de, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891.
- Guibert, Hervé, *L'Image fantôme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981.
- Guibert, Hervé, *La mort propagande et autres textes de jeunesse*, Paris, Regine Desforges, 1991.
- Guibert, Hervé, *Le Mausolée des amants. Journal 1976-1991*, Paris, Gallimard, 2001.
- Jacomard, Hélène, « La Thanatologie chez Hervé Guibert », in *Journal of European Studies*, n° 25, 1995, pp. 283-302.
- Lasowski, Patrick Wald, *Les Échafauds du romanesque*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1991.
- Lazar, Andrei, « Figures du désir et pulsion figurale dans *L'Image fantôme* », in *Hervé Guibert, l'envers du visible*, sous la direction de Vincent Jacques et Claire Pagès, Paris, Créaphis Editions, 2022, pp. 145-168.
- Poinat, Frédérique, *L'œuvre siamoise : Hervé Guibert et l'expérience photographique*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- Stahl, Paul Henri, *Histoire de la décapitation*, Paris, PUF, 1986.
- Vancheri, Luc, *Les Pensées figurales de l'image*, Paris, Armand Colin, 2011.

Renoncer au superflu, se vider, disparaître... D'un bon et d'un mauvais usage du voyage dans *L'Usage du monde* de Nicolas Bouvier

Andreea BUGIAC
Université Babeş-Bolyai

Abstract: This paper attempts to examine the various travel representations conveyed by Nicolas Bouvier's travel book, *L'Usage du monde* (1963), which has become, especially since its reissue in 1985, a veritable cult book for traveler writers from all over the world. What distinguishes *L'Usage du monde* within the travel literature genre is not only an astonishingly exquisite art of the storytelling, but also its way of reinventing Orientalism, exoticism and the travelling paradigms, by a sustained critique of a certain Western travel tradition based upon an appropriation of the Other, consumerism and excessive cultivation of the self.

Keywords: *travel literature, exoticism, excess, disappearance, Nicolas Bouvier.*

« Je croirais n'avoir pas voyagé tout à fait inutilement, si, en faisant voir l'abus des voyages, je pouvais empêcher quelqu'un de perdre son temps à voyager »¹. Quiconque lira cette phrase, si critique à l'égard des voyages, ne se douterait jamais qu'elle appartient, en vérité, à un grand voyageur. Toujours est-il que c'est bien le cas : celui qui cherche si fort à

¹ B at Louis de Muralt, « Lettre sur les voyages », in *Lettres sur les Anglais et les Français et sur les voyages* [1725], Paris, Honoré Champion, 1933, p. 285.

nous convaincre de l'inutilité des voyages et des abus auxquels ils nous exposent, c'est Bêat Louis de Muralt, homme de lettres d'origine suisse, né à Berne en 1665 et mort en 1749 à Colombier. La postérité littéraire a retenu le nom de Muralt surtout en association avec ses *Lettres sur les Anglais et les Français*, un recueil de douze lettres que Muralt fait paraître en 1725 et dans lesquelles il décrit et compare, sous une forme humoristique et pittoresque, les mœurs des deux nations.

À l'époque de leur publication, les *Lettres* ont joui à Paris d'un succès incontestable. Elles connaissent très vite plusieurs réimpressions et préparent la voie de ces lettres de voyage, beaucoup plus célèbres, que seront les *Lettres philosophiques* ou *Lettres anglaises*, publiées par Voltaire en 1734. Les impressions enregistrées par Muralt dans ses *Lettres sur les Anglais et les Français* ne proviennent pas de ses lectures : par contre, elles sont le fruit de ses observations directes nées d'une expérience de voyage qui conduit, en 1694, le jeune Bernois en Angleterre, où il restera pendant quelques mois. Le séjour est, pour Muralt, plutôt positif. Il apprécie et admire le libéralisme des Anglais, tout comme leur « esprit philosophique ». Pourtant, le repère auquel il s'attache reste toujours celui d'une Suisse idéale, vue comme un paradis de la liberté, de la tolérance, de la moralité et de la douceur de la vie. Dans l'opinion du critique Gérard Froidevaux², cette ouverture modérée de Muralt à l'Autre à une époque où le cosmopolitisme se transforme en mode de penser et en façon de vivre serait la conséquence d'une expérience religieuse d'ordre personnel. Ainsi, la réserve de Muralt vis-à-vis de la pratique du voyage si prisée à son époque s'explique par sa conversion postérieure au piétisme ; or, pour un piétiste, l'expérience viatique, par la dispersion qu'elle implique et la sociabilité à laquelle elle nous oblige, risque de nous détourner d'une quête spirituelle qui se traduit, avant tout, par un entraînement à la contemplation et à un exercice régulier de la prière pratiquée en solitude

² Gérard Froidevaux, « Écriture et voyage en Suisse romande, de Bêat de Muralt à Nicolas Bouvier », in *La Licorne* [En ligne], n° 16 : « Identités et altérités à l'intérieur d'une Europe française. La Suisse romande et sa littérature », 1989, URL : <https://licorne.edel.univ-poitiers.fr:443/licorne/index.php?id=6443>.

ou, tout au plus, en petite communauté. Reconsidérée sous cet angle, la condamnation du voyage devient aussitôt compréhensible. En mettant en scène un Ailleurs sans cesse renouvelé et polymorphe, « divertissant » au sens fort et étymologique du mot, le voyage nous détourne de l'essentiel et de l'attention à nous-mêmes. Et, surtout, il y a le risque qu'en voyageant, on s'adonne à des excès : la vie dépensière vécue pendant le voyage est tout le contraire d'une vie simple, saine et modérée, donc heureuse. S'il y a une forme d'enseignement que le voyage procure à Muralt, celle-ci est, pour emprunter la formule si frappante de Gérard Froidevaux, la leçon paradoxale de l'inutilité de tout voyage³.

S'inscrivant à l'encontre d'une vision établie associant de manière privilégiée Lumières et expérience du voyage, le crédo de Muralt n'est pas singulier à une époque qui, toute « dromomane » qu'elle soit⁴, réfléchit longuement sur l'utilité et l'inutilité des voyages, surtout pour les jeunes gens. L'affirmation que nous venons de citer fait écho à une autre, plus tardive, appartenant cette fois-ci à Bernardin de Saint-Pierre, lecteur fidèle et enthousiaste d'un autre grand vagabond d'origine suisse, devenu, lui aussi, méfiant envers les voyages – il s'agit, certes, de Jean-Jacques Rousseau. « Je croirai », affirme Bernardin de Saint-Pierre au début de son *Voyage à l'île de France* (1773), « avoir rendu service à ma patrie, si j'empêche un seul honnête homme d'en sortir »⁵. L'utilité paradoxale du voyage consiste, pour Saint-Pierre, dans un nationalisme redécouvert : « Pour aimer sa patrie, il faut la quitter »⁶.

Dans la réédition de 1780 de *l'Histoire des deux Indes*, l'abbé Raynal semble plus catégorique encore : « Qu'il soit permis de le dire, il n'y a point

³ *Ibid.*

⁴ Pour plus de détails sur cet aspect, voir, entre autres, René Pomeau, *L'Europe des Lumières. Cosmopolitisme et unité européenne au dix-huitième siècle*, Paris, Stock, 1991 ; Peter Coulmas, *Les citoyens du monde. Histoire du cosmopolitisme*, traduit de l'allemand par Jeanne Étoré, Paris, Albin Michel, 1995 ; Vincenzo Ferrone, Daniel Roche (dir.), *Le monde des Lumières*, Paris, Arthème Fayard, 1999.

⁵ Bernardin de Saint-Pierre, *Voyage à l'île de France* [1773], in *Œuvres complètes*, t. 2 : *Voyages*, édition critique établie par Jean-Michel Racault et alii, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 444.

⁶ *Ibid.*

d'état plus immoral que celui de voyageur »⁷. Quelle est cette immoralité dont parle Raynal (ou plutôt Diderot, qui est son collaborateur proche) dans cette grande encyclopédie du voyage qui allait devenir aussi l'ouvrage de référence pour connaître le monde colonial et l'un des textes les plus critiques à l'adresse du colonialisme ? Comment comprendre une telle critique dans un ouvrage qui exalte les vertus du voyage, en assimilant de la sorte tout un programme viatique cher aux Lumières, car, comme le disait Voltaire dans *Candide*, « il est certain qu'il faut voyager » si on veut comprendre la complexité du réel et s'éprouver soi-même au contact de l'Autre.

Pour la plupart des penseurs des Lumières, le voyage est, surtout pour les jeunes gens, une nécessité formative, car non seulement le voyage met le voyageur en contact direct avec l'altérité, mais aussi il lui procure un savoir pratique, une connaissance du monde et de la vie qui se fait par l'expérience et qui est différente de la connaissance livresque. On se rappelle combien l'époque des Lumières valorise la connaissance empirique dans l'acquisition du savoir et dans la formation du jugement. Pour d'autres esprits, pourtant, plutôt tributaires à une conception ancienne – ensuite classique – pour laquelle la forme suprême de connaissance est la connaissance de soi-même, le voyage reste une forme dangereuse de dispersion et de détournement de la seule connaissance vraiment nécessaire. On se rappelle que, malgré sa mobilité, le monde de l'Antiquité est plutôt défavorable à l'expérience viatique, envisagée sous l'angle d'un « complexe de Prométhée » ou de « Dédale » livrant le voyageur au risque de l'*hybris*, de la démesure et de l'orgueil sacrilège⁸. Dans les *Odes* d'Horace, on rencontre ainsi un avertissement lancé contre le voyageur maritime de s'approprier un espace qui n'appartient qu'aux dieux et, ainsi, de prétendre

⁷ Guillaume-Thomas Raynal, *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes* [1770], tome V, Genève, chez Jean-Léonard Pellet, 1782, p. 16.

⁸ Jean-Michel Racault, « "Il n'y a point d'état plus immoral que celui de voyageur" : autour des contributions de Diderot à l'*Histoire des deux Indes* », in Małgorzata Sokolowicz et Izabella Zatorska (éds.), *Chroniqueur, philosophe, artiste. Figures du voyageur dans la littérature française aux XVIII^e-XIX^e siècles*, Varsovie, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego / Presses de l'Université de Varsovie, 2021, p. 14.

follement de s'égaliser à ceux-ci⁹. Si la critique de Raynal dénonce plutôt la cupidité et la brutalité du voyageur colonisateur, l'immoralité du voyageur est redevable aussi au récit que celui-ci fait souvent de son voyage au retour, en embellissant certains aspects ou en faussant certaines aventures. « À beau mentir qui vient de loin », dit le proverbe. Quoi qu'il en soit, au XVIII^e siècle, à une époque d'explosion des pratiques voyageuses et des relations de voyage, le voyage reste l'objet de discours très variés, allant de l'éloge au blâme et du culte à la vitupération et même à l'hostilité¹⁰.

Ce débat sur l'utilité du voyage s'enracine, pourtant, dans un présupposé de longue date : à savoir, que le voyage doit nécessairement posséder une raison, c'est-à-dire une motivation et un but. Ce présupposé est, d'ailleurs, entièrement compréhensible, car, de par sa nature spatiale, engageant un corps dans une dynamique projetée, à son tour, dans un espace dont les cadres débordent les limites familières de son existence domestique, le voyage inscrit la mobilité humaine sur une trajectoire déterminée par deux repères, le point de départ et le terminus. Or, le sens du voyage (un sens entendu dans toute la polysémie de ce mot, à la fois comme but et comme direction) est donné, le plus souvent, par le terminus. L'expérience viatique est une boucle dont l'homme doit sortir enrichi. Richesse et savoir sont les deux éléments fondamentaux qui donnent au voyage sa raison d'être.

Deux siècles plus tard, un autre Suisse romand, de son nom Nicolas Bouvier, commencera son récit racontant un voyage personnel et réel en Orient en ramenant à la vie, dans trois phrases laconiques, le long débat sur l'utilité des voyages. Sur ce point, Bouvier ne s'interroge même pas, tant il est catégorique : « Un voyage se passe de motifs. Il ne tarde pas à prouver qu'il se suffit à lui-même. On croit qu'on va faire un voyage, mais bientôt c'est le voyage qui vous fait, ou vous défait »¹¹.

⁹ Pour plus d'exemples sur cet aspect, voir *ibid.*, p. 15.

¹⁰ Voir l'article de Gilles Bertrand, « Du voyage utile et nécessaire », in *Viatica* [En ligne], n° 6, 2019, mis en ligne le 10 décembre 2020, consulté le 13 octobre 2022. URL : <http://revues-msh.uca.fr/viatica/index.php?id=314>.

¹¹ Nicolas Bouvier, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004, p. 82. Sauf indication contraire, toutes les références de page données entre parenthèses renvoient à cette édition.

Aucune problématisation de la part de Bouvier, même pas l'hésitation la plus infime : contrairement à la perspective de son concitoyen disparu depuis deux siècles, le seul voyage qui compte aux yeux de Bouvier, le seul voyage qui mérite ce nom est celui qui n'a aucune raison d'être. Praticué dans ces termes, aucun excès viatique n'est trop abusif.

1. Sur les raisons de voyager ou courte histoire du voyage

L'histoire de l'expérience humaine du voyage se perd dans la nuit des temps. Comme pour tous les grands mythes, on ne saurait pas lui trouver une origine stable, car il semble que l'être humain soit né sur la route, que rien ne soit plus fondamentalement humain que cette expérience du déplacement et de la mobilité, des allers et des retours, du mouvement et de la course. Depuis toujours, l'existence humaine est imaginée dans une perpétuelle mouvance, jusqu'au point où tous les grands récits originels de l'humanité, des récits sacrés ou mythiques, projettent sur la condition humaine les contours indéfinis d'un voyage. Exil, exode, éloignement ou, par contre, retour aux origines, jeu de formes vacillantes et d'absences-disparitions, cette condition symbolique suppose toujours une traversée à faire, une trajectoire à suivre, un itinéraire à parcourir, une vacance – existentielle, y compris – à combler. Du voyage, avant toute chose : cette paraphrase d'un vers célèbre de *l'Art poétique* de Verlaine convient parfaitement à penser l'être humain surtout comme un *homo viator*, comme un homme sur la route et un homme pour la route. Ce ne serait, donc, pas sa rationalité qui définirait le mieux l'humanité, mais bien le nomadisme.

Mais, avant de se constituer comme une forme symbolique, le voyage est une réalité sociale et concrète. Depuis l'Antiquité, elle inscrit l'homme dans une quête réelle, ancrée dans un espace et sur une trajectoire : quête de nourriture et de ressources, d'abord, quête spirituelle et du savoir, ensuite. Si le monde de l'Antiquité, puis celui médiéval et de la Renaissance connaissent tous la réalité du voyage, force est de constater que le voyage se confond presque toujours avec une mobilité à contrainte, dirigée à l'intérieur de limites et d'enjeux précis. On ne voyage pas par goût, mais

par nécessité ; la sédentarité dans la sphère rassurante du village ou de la cité est préférable à un nomadisme destructurant, le plus souvent associé à une altérité inquiétante, au danger, à la guerre ou au pillage.

De son côté, la quête médiévale est, le plus fréquemment, une conquête. Il s'agit d'appriivoiser l'inconnu, d'arpenter l'espace sauvage, de dominer et de domestiquer des *terra incognita*. S'ils se font plus nombreux, les aventuriers, ceux qui voyagent par goût de l'inconnu et pour plaisir de l'aventure, sont encore rares. D'ailleurs, les représentations collectives les envisagent avec une sorte d'horreur fascinée, à la fois comme des êtres exceptionnels et comme des figures de l'excès, des monstres de la nature. La sagesse ancienne, puis celle populaire, conseille plutôt à la mesure et à la prudence. Or, la mesure morale connaît aussi une forme spatiale : se risquer au dehors, ne pas se limiter à l'espace connu, s'apparente parfois à une forme de folie.

Mais, même dans le cas des aventuriers, le voyage garde encore un but : l'aventurier qui se risque au dehors a ses raisons de le faire, qui vont du goût du risque jusqu'à une simple nécessité économique. Errer sans but est un geste suspect même pendant le Moyen Âge, une époque où les formes de déplacement se multiplient et où les gens connaissent une grande liberté dans leurs mouvements. Il se transforme en délit pendant l'Ancien Régime, où plusieurs mesures policières sont mises en place par le pouvoir pour sanctionner le vagabondage, qui est assimilé à une menace envers un ordre social idéal où chaque homme doit remplir une fonction et exercer un métier. Toute une culture de la mobilité sans but se voit, ainsi, sanctionnée et culpabilisée. La seule forme acceptable du voyage est celle du voyage profitable ou utile. Que ce profit se présente sous la forme matérielle du capital dans le cas du voyage commercial, d'affaires ou colonial ou sous la forme symbolique du ressourcement spirituel ou de la connaissance dans le cas du pèlerinage et du voyage de formation, c'est l'acquis ou le profit qui donne au voyage sa valeur et son acceptabilité sociale.

Le voyage sans but est une invention plutôt récente dans la longue histoire de la mobilité humaine. Contrairement aux apparences, il ne se confond pas avec le voyage de loisir ou le voyage touristique, émergé au

XIX^e siècle comme un phénomène de masse facilitant au bourgeois un accès presque instantané à la cave enchantée d'une « culture des loisirs » réservée jusque-là aux élites.

Le goût du voyage de certains nomades du début du siècle passé vient aussi comme une forme de contestation d'une culture bourgeoise qui valorise la sédentarité et l'utilité et qui, même dans le cas du voyage de loisir, l'organise à partir des structures rassurantes de l'économie et de la planification. Dans la culture suisse romande, le nomadisme presque mythique d'un Blaise Cendrars ou d'un Nicolas Bouvier s'inscrit en contrepoint au privilège bourgeois de la sédentarité et à une vision économique et utilitaire, donc moralement acceptable, du voyage. Chez Bouvier, surtout, le nomadisme vient comme une réponse à une nécessité intérieure. Il s'agit pour lui de se défaire de la pesanteur et de la gravité métaphysique inspirées par un lourd héritage protestant : moralisme, conformisme, austérité et frugalité s'agglutinent dans la même « malédiction » suisse romande qui le pousse à fuir (p. 1341) et à privilégier l'espace indomptable de la route.

Transformée en écriture, l'expérience nomade de Bouvier semble s'inscrire comme une singularité curieuse dans le paysage littéraire suisse romand. En apparence somnolent et solitaire, ce paysage est plutôt obsédé, et cela depuis Rousseau et Amiel, par l'introspection et l'analyse de soi dans une vie retirée et confinée. L'obsession de l'introspection serait à tel point ancrée dans l'expérience littéraire de la Suisse romande que Jean Vuilleumier a pu identifier même un « complexe d'Amiel »¹² chez de nombreux écrivains suisses romands ; celui-ci se définirait par une tendance exagérée à l'écriture autobiographique, l'analyse de soi et l'auto-culpabilisation.

2. Le récit de voyage dans la littérature suisse romande : une exception suisse ?

Le complexe d'Amiel dont souffrirait la littérature suisse romande est longtemps resté un axiome, sinon l'axiome critique à partir duquel on

¹² Jean Vuilleumier, *Le complexe d'Amiel*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1985.

jugeait cette littérature si incertaine d'elle-même, de sa légitimité et même de son existence. Une littérature volatile et évanescence même dans le cas du réalisme d'un Ramuz, une littérature obsédée jusqu'au masochisme par la manie de s'analyser, de se scruter dans ses imperfections, de surprendre ses faiblesses et ses défauts, de faire l'inventaire de ses lacunes ou de son apparente invisibilité. On pourrait se demander si, dans leur pudeur et leur réticence de s'affirmer, les écrivains suisses romands ne prouvaient pas de manière inconsciente avoir trop assimilé la condamnation protestante de l'ostentation et de l'excès d'orgueil, les deux grands péchés associés au mal métaphysique et au diable. Quelle que soit la réponse, force est de constater que le « complexe d'Amiel » identifié par Jean Vuilleumier comme une marque suisse romande offre une grille analytique permettant, en effet, de rassembler des pratiques littéraires qui restent, par ailleurs, diverses ou singulières. Pourtant, comme Gérald Froidevaux l'affirme toujours, en citant cette fois-ci Alfred Berchtold, ce n'est pas tant dans l'introspection solitaire et le repli sur soi-même qu'on doit chercher « l'expérience originelle qui fonde la conscience collective helvétique »¹³, mais bien dans le geste inverse, geste fondateur, mais oublié par l'histoire. Contrairement à une vision perpétuée au long du temps, la conscience de soi helvétique ne naît pas avec le désir de l'être suisse de s'inscrire dans l'espace, de se centrer et de se circonscrire soi-même à l'abri protecteur et providentiel de ses montagnes, dans la conscience de sa plénitude heureuse. À l'encontre d'un tel imaginaire matriciel et paradisiaque se réclamant des Romantiques et, même avant eux, des rêveries insulaires de Rousseau, la conscience suisse de soi est ancrée, en fait, dans un désir contraire : dans le besoin compulsif de partir, « souvent réprimé », comme le dit toujours Froidevaux, mais qui hante le mental suisse à la manière d'une plaie qui ne cesse de saigner. Depuis qu'il est né, le Suisse rêve de partir : mercenaires, soldats, commerçants et hommes d'affaires, ensuite poètes, écrivains, vagabonds ou

¹³ Gérald Froidevaux, « Écriture et voyage en Suisse romande, de Béal de Muralt à Nicolas Bouvier », *op. cit.* Voir aussi Claude Reichler, Roland Ruffieux, *Le voyage en Suisse (anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XX^e siècle)*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1998.

aventuriers, les Suisses inscrivent souvent l'aventure de leur existence sur la carte mouvante de la mobilité.

Avant même le complexe d'Amiel, le Suisse souffrirait donc de ce qu'on pourrait appeler un *complexe viatique*, comme si les mêmes limites naturelles dessinées par sa géographie montagnaise ne se présentaient plus pour lui comme des frontières protectrices, mais comme des bornes étouffantes. Anne-Marie Jaton y surprend un effet de la « claustrophobie alpine »¹⁴, avec tout ce que le mythe alpin connote dans l'imaginaire suisse (altitude, élévation, pureté, supériorité, mais aussi étouffement et claustrophobie). Quitter la Suisse serait aussi une forme de condamnation du conformisme bourgeois et de la complaisance satisfaite de soi que Bouvier (comme d'autres écrivains helvétiques nomades, Charles-Albert Cingria, Blaise Cendrars ou Ella Maillart) associe à son pays : « À Genève, j'étais entouré de montagnes médiocres. (Vous étendez les bras, vous touchez la montagne.) Seules l'éducation huguenote et mon envie d'échapper au plan de carrière défini par ma mère m'ont donné l'envie de déguerpir »¹⁵.

Et c'est toujours Bouvier qui, en quittant la Suisse, est conscient de s'inscrire dans une filiation nomade, tout comme dans une tradition littéraire faite de doubles obsédants :

Aujourd'hui, les Suisses voyagent énormément parce qu'ils sont riches mais avant, et pendant très longtemps, ils voyageaient pour fuir leur misère. C'est un pays qui a continuellement été pris de bougeotte. On en trouve de nombreuses traces dans les Lettres. Sous la littérature régionale de l'enracinement, sous la littérature alpestre, existe cette

¹⁴ Anne-Marie Jaton, « La "claustrophobie alpine" et la littérature de voyage (Charles-Albert Cingria, Blaise Cendrars, Nicolas Bouvier) », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 53, 2001, p. 147. Anne-Marie Jaton reprend ici une formule déjà avancée par Nicolas Bouvier : « Nicolas Bouvier associe également les causes de l'exode et le goût du voyage des Suisses à l'exiguïté territoriale du pays et à sa mentalité fermée ; au cœur du désir de s'échapper, pour un temps ou pour toujours, l'écrivain dénonce "la *claustrophobia alpina*, cette verticalité qui vous chasse au loin comme un pépin de citron qu'on a trop pressé entre le pouce et l'index" ».

¹⁵ Cité par Anne Pons, « Nicolas Bouvier, écrivain au long cours », in *L'Express*, le 21 novembre 2016, https://www.lexpress.fr/informations/nicolas-bouvier-ecrivain-au-long-cours_619455.html.

tradition du nomadisme, du service étranger, du nomadisme pédagogique. Donc je n'ai fait que m'inscrire dans une longue lignée qui commence avec Thomas Platter ou Paracelse, qui passe par Rousseau, Burckhardt – un Bâlois qui, le premier, est allé à La Mecque – tous les Suisses qui, au cours des campagnes napoléoniennes, sont allés mourir en Espagne, à Smolensk, ou au Canada dans les guerres américaines. [...]

La tradition littéraire de la Suisse romande est dominée par le moralisme, l'introspection, une certaine culpabilité – c'est frappant dans le *Journal d'Amiel*, dans *La Confession du pasteur Burg* de Chessex, dans *Je* de Velan notamment.

Je m'intéresse beaucoup à la Suisse nomade. C'est l'archétype de l'autre côté de la montagne. Qu'y a-t-il de l'autre côté de la montagne ? C'est certainement mieux mais on ne le voit pas. C'est aussi la claustrophobie alpine qui nous a fait nous répandre sur toute la planète. (*Routes et déroutes*, désormais RD, *Ceuvres*, pp. 1321-1322)

3. Un « exercice de disparition »...

En juillet 1953, au moment de son voyage qui allait le mener de Genève à Kaboul et qui allait fournir de prétexte pour son récit de voyage le plus célèbre, *L'Usage du monde* (1963), Bouvier n'était point à sa première expérience viatique. Entre 1948 et 1950, en qualité de journaliste pour le journal *La Tribune de Genève*, puis pour le quotidien *Le Courrier*, il avait déjà entrepris deux autres voyages, l'un en Finlande et l'autre dans le Sahara algérien. En 1951, dans la compagnie de deux amis, l'artiste-peintre Thierry Vernet et Jacques Choisy, il se décide à changer de cap et s'aventure dans les Balkans, jusqu'en Turquie. Amorcé par le voyage dans les Balkans, le « tournant » oriental des voyages de Bouvier deviendra un véritable choix existentiel et esthétique. Il supposera des traversées successives d'espaces, de cultures et de pays qui, derrière une étiquette géographique commune ou une vague appellation d'Orient entretenant l'illusion de l'uniformité, restent très différents les uns par rapport aux autres. Bouvier fera, tour à tour, la connaissance de l'Afghanistan, de l'Inde, du Japon et de Ceylan, plus tard de la Chine et de la Corée du Sud.

Dans l'ensemble de l'œuvre de Bouvier, œuvre éclectique et imprévisible comme un cabinet de curiosités, *L'Usage du monde* constitue la première étape d'une vaste trilogie que Bouvier allait consacrer à ses voyages en Orient. Cette trilogie sera complétée par deux autres récits de voyage : *Chronique japonaise*, un récit publié en 1975 (d'abord imprimé en 1967 sous le titre de *Japon*) et consacré, comme son titre l'indique dans les deux éditions, à une série de séjours menés par Bouvier au Japon, et *Le Poisson-Scorpion*, paru en 1981 chez l'éditeur suisse Bertil Galland, puis en 1982 chez Gallimard, et dans lequel Bouvier raconte son séjour de neuf mois à Ceylan, en 1955, de même que la maladie qui l'oblige pratiquement à rester enfermé dans sa chambre pendant tout ce temps-là, chose inconcevable pour tout voyageur.

Ce tournant oriental supposera aussi une odyssée esthétique. D'un livre à l'autre, Bouvier fera pousser toujours plus loin les limites du genre dans lequel il s'inscrit : récit référentiel de voyage alliant texte et image (dessins) dans le cas de *L'Usage du monde*, pseudo-reportage documentaire et exploration mythique dans le cas de *Chronique japonaise*, livre hybride comme *L'Usage* mais associant, cette fois-ci, texte et photographie et, enfin, récit inclassable, entre récit référentiel et récit fictionnel, dans le cas du *Poisson-Scorpion*, qui laisse transparaître un désir de fictionnalisation pour lequel Bouvier avait toujours manifesté une attraction hypnotique, mais qu'il ne cessait de repousser dans ses autres écrits soit en l'évitant carrément, soit en s'en distanciant par le biais de l'auto-ironie ou de l'humour.

Interrogé par Irène Lichtenstein-Fall sur les raisons de son choix de son départ pour l'Orient, Nicolas Bouvier affirme qu'en prenant la route de l'Inde en 1953 dans la compagnie de Vernet¹⁶, s'il s'était donné une sorte de finalité vague et érudite à son voyage (il s'agissait d'une activité de recherche académique qu'il voulait entreprendre à Pondichéry), il n'avait, pourtant, aucune destination précise à l'esprit : « Nous sommes partis sans esprit de retour. Nous nous disions : ça va peut-être se terminer en Californie, nous nous arrêterons quand nous en aurons assez » (*RD, Œuvres*, p. 1287).

¹⁶ Bouvier n'arrivera pas en Inde à cette occasion, mais plus tard.

Pour un esprit nomade, c'est le départ qui compte. En effet, c'est par un départ que commence *L'Usage du monde*, ce long récit de voyage dans lequel Bouvier raconte, dans une écriture ponctuée par les dessins de son ami peintre, Thierry Vernet, son périple de l'ex-Yougoslavie jusqu'en Afghanistan, entrepris dix ans plus tôt dans la compagnie de Vernet. L'Inde, qui constituait la destination vague et savante du projet viatique initial, ne serait, pourtant, atteinte que plus tard. Si Bouvier situe à l'origine de son voyage le désir obscur d'atteindre Pondichéry pour y consulter des archives pour un futur doctorat, il n'en fut rien parce qu'au moment où il y arriva, au bout de deux ans, ces archives venaient d'être retournées en France. Si le déplacement des archives rendait le voyage inutile, celui-ci n'est, pourtant, pas perçu comme vain : « Je me suis retrouvé devant des rayons vides, en toute indifférence, tellement j'étais comblé par cette vie de voyage » (*RD, Œuvres*, p. 1287).

Au retour du voyage, au terme de vingt mois passés sur la route, Bouvier mettra trois ans pour écrire son voyage, en puisant pour cette exécution qu'il affirme pénible à la fois dans sa mémoire personnelle, dans ses carnets de notes fugitives et dans une mémoire livresque étonnante. Or, à l'intérieur de cette mémoire, les références et les maîtres ne sont pas toujours ceux auxquels on s'attend ; aux côtés de Verlaine, Rimbaud ou Hâfez, le fameux poète persan, rôdent les ombres des écrivains exemplaires que Bouvier se plaît à fréquenter : d'abord Céline, Melville ou Homère, dont leur association avec Bouvier ne surprend pas, mais aussi Kafka, Dostoïevski, Julien Green, Giono, les sœurs Brontë, Katherine Mansfield, Virginia Woolf ou Agota Kristof (*RD, Œuvres*, p. 1279). De telles références si peu homogènes invitent à une prise de distance par rapport à la prétention de *L'Usage* de se présenter comme un simple récit de voyage, renvoyant à un genre défini, surtout, par le parti-pris du factuel et du référentiel.

L'invocation du départ et le défaut explicite d'une destination précise éloignent le voyage de Bouvier d'une longue culture occidentale du voyage mais le rapproche, de façon curieuse, d'une longue culture de la relation du voyage (réel et surtout fictif), allant de Swift, Sterne, Diderot et Verne pour

arriver jusqu'au Suisse Rodolphe Töpffer ou à l'Américain Kerouac. Longs voyages sans destination, tours de monde, vagabondages et errances, toutes les formes excessives et littéraires de la tradition voyageuse sont convoquées dans ce récit qui ne cesse de dénoncer les excès et les abus de certaines pratiques du voyage.

La diversité des sources littéraires de Bouvier nous oblige, donc, à repenser la nature du voyage chez notre auteur. Au moment où Bouvier entreprend son voyage, dont le projet s'était formé bien avant (*RD, Œuvres*, p. 1287), l'Europe est encore en train de se remettre des ravages provoqués par la guerre, une guerre qui, malgré ses dimensions tragiques et ses proportions désastreuses, n'est évoquée, dans l'ensemble du livre, que de manière fugitive et curieusement absurde. Pourtant, ce qui pourrait passer pour de l'indifférence historique ou politique n'y est rien. Dans un autre entretien, Bouvier avoue connaître de la guerre « énormément pour un enfant de [s]on âge » (*RD, Œuvres*, p. 1273). Dans les Balkans traversés au cours de la première partie du voyage, des artistes travaillent dans des usines désaffectées, les ruines modifient et défigurent les paysages, tandis que les drames des survivants se glissent derrière quelques mots laconiques. Bouvier a raison en soutenant qu'en partant pour l'Inde, il part « pour rencontrer des gens » (*RD, Œuvres*, p. 1288) et cette affirmation ne vient pas contredire celle, plus ancienne, qu'un « voyage se passe de motifs » ; sauf que ces motifs sont, en fait, ancrés dans une expérience personnelle du désastre et de la disparition de l'humain qui est entièrement effacée dans le texte proprement dit.

Pour Bouvier, le voyage est, avant tout, un exercice de désapprentissage : voyage d'initiation, il est aussi formation à rebours, servant à désapprendre le voyageur occidental de sa culture logique et de ses schémas abstraits de penser, afin d'embrasser le monde autrement, par le corps et les synesthésies sensorielles. En deuxième lieu, il expose l'homme à la fragilité et à l'horreur de la nudité, lui permettant de confronter ses peurs et de lui apprendre le geste, toujours imparfait, d'un renoncement à soi au profit d'une disponibilité nouvelle à accueillir l'altérité, surprise dans ce qu'elle a de plus essentiel : « Les choses

précieuses qui touchent à la nature de l'existence ne peuvent s'obtenir sans qu'on paie de sa personne » (*RD, Œuvres*, p. 1337). Mais, en troisième lieu, comme dans le cas de l'humour qui est une marque essentielle de l'écriture de Bouvier, il suppose aussi une manière de s'alléger du poids des pensées trop graves et d'assumer une forme de fluidité qui l'aide à renouer le contact avec la « réalité rugueuse » de la vie : « En poussant la porte nous retouchions terre. Le silence, l'espace, peu d'objets et qui nous tenaient tous à cœur. La vertu d'un voyage, c'est de purger la vie avant de la garnir » (*L'Usage du monde, désormais UM, Œuvres*, p. 95).

Ou, un peu plus loin : « Porté par le chant du moteur et le défilement du paysage, le flux du voyage vous traverse, et vous éclaire la tête. Des idées qu'on hébergeait sans raison vous quittent ; d'autres au contraire s'ajustent et se font à vous comme les pierres au lit d'un torrent. Aucun besoin d'intervenir ; la route travaille pour vous » (*UM, Œuvres*, p. 116).

Pour le reste, le voyage est décrit dans des termes plutôt thérapeutiques ou carrément négatifs, comme un purgatif (« La vertu d'un voyage, c'est de purger la vie avant de la garnir », *UM, Œuvres*, p. 95), un stimulateur de l'appétit (« Une salivation émotive accompagne l'appétit, qui prouve à quel point dans la vie de voyage, les nourritures du corps et celles de l'esprit ont partie liée », *UM, Œuvres*, p. 116), une thérapie énergétique censée débarrasser le cerveau du poids des pensées (« le flux du voyage vous traverse, et vous éclaire la tête. Des idées qu'on hébergeait sans raison vous quittent ; d'autres au contraire s'ajustent et se font à vous comme les pierres au lit d'un torrent », *UM, Œuvres*, p. 116) ou même une entreprise d'anéantissement, tout aussi désirable que menaçante (« On croit qu'on va faire un voyage, mais bientôt c'est le voyage qui vous fait, ou vous défait », *UM, Œuvres*, p. 82).

Malgré leur diversité, il existe un dénominateur commun à toutes ces affirmations. Le voyage n'augmente pas les limites du moi à celles de l'univers, mais, par contre, multiplie les exercices de diminution, réduit l'homme à des proportions simplement humaines, redessine les contours du moi. L'humilité nomade est tout le contraire de l'exotisme satisfait des expériences de l'Ailleurs, qui suppose l'exercice inverse de l'accumulation

et de la richesse : « Le voyage fournit des occasions de s'ébrouer mais pas – comme on le croyait – la liberté. Il fait plutôt éprouver une sorte de réduction ; privé de son cadre habituel, dépouillé de ses habitudes comme d'un volumineux emballage, le voyageur se trouve ramené à de plus humbles proportions » (*UM, Œuvres*, p. 133).

4. ... et un exercice d'escamotage

Pourtant, cette fois-ci, en dépit de telles affirmations réitérées célébrant le voyage comme un exercice de disparition ou d'escamotage, c'est toujours et surtout du Moi qu'il est question dans *L'Usage du monde*, un moi travesti, tantôt tourné en dérision, tantôt exalté et étendu aux dimensions cosmiques de l'univers, un moi qu'on prétend fuir mais qui nous rattrape aussitôt. Dans un excellent article sur l'écriture de Bouvier, Sylviane Dupuis remarque avec justesse que les deux termes qui reviennent ponctuellement dans les réflexions de Bouvier sur le voyage, « disparition » et « escamotage », ne sont pas, en fait, de véritables synonymes, malgré l'association que Bouvier crée entre eux et sa volonté de nous faire croire, par la conjonction de coordination « ou », qu'il s'agirait de deux termes interchangeables¹⁷. À la différence de la disparition pure, l'escamotage s'apparente plutôt à un tour de magie où il s'agit non pas de faire disparaître un objet, mais de subtilement détourner l'attention de l'observateur dans une direction différente afin qu'il ait l'impression d'assister en direct à une opération de disparition miraculeuse, alors qu'il ne s'agissait que d'une simple illusion optique. Le Moi du narrateur voyageur est l'objet, chez Bouvier, d'une telle opération d'escamotage : l'écologie du voyage ne se traduit pas, chez lui, dans les termes, devenus aujourd'hui à la mode, du voyage éthique ou du voyage alternatif, mais plutôt dans ceux de la découverte d'un nouveau rapport entre le moi, l'espace et le monde, rapport non d'anéantissement, mais de réconciliation.

¹⁷ Sylviane Dupuis, « Bouvier, écrivain-voyageur ? ou inventeur de littérature ? », in *Fabula / Les colloques, Nicolas Bouvier : usage(s) de la littérature*, 2018, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document5670.php>.

L'écriture de Bouvier partage la condition nomade de son créateur. En outre, elle n'est pas si dépouillée de stéréotypes qu'on pourrait la croire. La frugalité descriptive n'empêche pas Bouvier d'accumuler des images des pays traversés avec l'avidité du collectionneur. Si ces images ne sont pas celles des cartes postales habituelles, des polaroids si joliment ridiculisés par Marc Augé¹⁸, elles restent, toutefois, filtrées par un œil subjectif, fabuleusement coloré. Cet œil vient avec une immense mémoire de livres, récits, images, dialogues, anecdotes et fantasmes ; le monde de Bouvier est un théâtre, dans l'acception médiévale du mot récupérée par la vision baroque : saisis par l'œil de l'écrivain, les gestes se transforment en actes, les présences humaines en scènes et tableaux ; son extraordinaire diversité est donnée aussi par les télescopages pratiqués par le même œil transformé tantôt en « machine du temps » pour emporter le lecteur dans le passé par de brèves notations historiques, tantôt en lanterne magique multipliant les images, tantôt dans les deux : c'est un œil habitué à scruter dans la pauvreté humble du présent pour y retrouver les richesses enfouies d'une histoire millénaire. Chaque ville visitée vient avec son histoire à elle et, lorsque le voyageur y réside plus longuement, cette histoire est souvent évoquée au moment du premier contact ou même avant, comme si, avant de se constituer en géographie, un lieu est un tissu palpitant, mais immatériel, d'histoires, de récits et de contes.

Le voyage du regard s'inscrit, ainsi, à la fois dans l'espace et dans le temps. Quelques lueurs faibles aperçues de passage suffisent à rallumer le feu brûlant de l'histoire ; ce sortilège s'associe, le plus souvent, à certaines couleurs comme le bleu, le brun ou le jaune, ou à certaines musiques qui agissent comme des déclencheurs de réminiscences mémorielles et de méditations poétiques sur la manière dont le passé éclaire le sens du présent. On n'est pas si loin des fabuleuses madeleines proustiennes, d'autres opérateurs miraculeux de l'irruption du passé dans le présent.

¹⁸ Marc Augé, « Voyage et ethnographie. La vie comme récit », in *L'Homme*, t. 39, n° 151 : « Récits et rituels », 1999, p. 13 : « Mallarmé disait que le monde est fait pour aboutir à un beau livre. Les touristes modifient à peine la formule : le monde, proclament-ils, est fait pour aboutir à une vidéo ».

Mais la mémoire ramenée à la vie par l'écriture voyageuse de Bouvier est moins celle de l'intime que celle, collective, de toute l'humanité, avec ses mythes, ses fables et ses héros fondateurs.

Allégrement fine et alerte lorsqu'il s'agit d'esquisser, à travers des croquis fugitifs, des comportements excentriques ou significatifs, lorsqu'il s'agit de raconter des anecdotes ou de récupérer de menus détails qui, retirés du fleuve héraclitéen du monde, reçoivent une vocation universelle éblouissante, l'acuité perceptive de Bouvier se révèle sévèrement réduite, même inepte, lorsqu'il s'agit de décrire des repères touristiques obligés ou des monuments célèbres, les éléments les plus traditionnellement associés à la littérature traditionnelle du voyage et à toute une « industrie » littéraire et alimentaire du voyage – manuels, guides, brochures, dépliants – qui nous enseigne le voyage comme une méthode Assimil, qui dessine pour nous les routes à prendre et insiste sur les sites à voir « absolument ».

Dans un bref commentaire intensément repris par la critique, Bouvier dénonce avec ironie la possibilité d'un « bon usage » du monde, la transformation de la culture en capital et en objet de consommation : « On ne voyage pas pour se garnir d'exotisme et d'anecdotes comme un sapin de Noël, mais pour que la route vous plume, vous rince, vous essore, vous rende comme ces serviettes élimées par les lessives qu'on vous tend avec un éclat de savon dans les bordels » (*Le Poisson-Scorpion, Œuvres*, p. 748). Ce n'est pas que Bouvier contourne les grandes villes ou les hauts-lieux touristiques des pays traversés, bien que les espaces qu'il privilégie soient ceux, informes et mal délimités, de la route poussiéreuse, des banlieues ou des terres vagues. Mais les perspectives qu'il en offre déforment les images perçues de manière tantôt carnavalesque, tantôt burlesque, tantôt cruellement pathétique. L'humanité rencontrée pendant le voyage est si pauvre et si riche, si diverse et si universelle, les menaces qui guettent les voyageurs sont si fréquentes, la narration si ambiguë, que l'écriture de l'aventure est, malgré les dénégations de l'écrivain, aventure de l'écriture.

Conclusion

C'est son écriture si singulière et si excentrique à l'intérieur du genre de la littérature de voyage, genre, somme toute, incertain et mal défini, qui fait de Bouvier tant un voyageur qui écrit, comme il se plaît à se définir, qu'un écrivain-voyageur chez qui la réalité du voyage embrasse une forme romanesque ou presque mythique. Dès les premières lignes du récit, le style limpide de l'auteur s'allie de manière étrange à un langage souvent poétique, rendu encore plus singulier par le recours savant à des mots magnifiquement colorés, délicieusement familiers ou précieux sans que l'auteur ne tombe une seule fois dans la pédanterie. Il est intéressant de voir que, pour un collectionneur passionné de cartes et d'images du monde comme Bouvier, son récit de voyage se lit le mieux non pas avec un guide ou une carte, mais à l'aide d'un dictionnaire et d'une bibliothèque. Or, qu'est-ce donc que le dictionnaire sinon une collection presque infinie non de mots, mais d'histoires faites de centaines de milliers d'usages, facilitant une résurrection d'un concert de voix anciennes, rauques ou limpides, brouillées et à moitié dissipées par le vent de tant de siècles d'emploi et de réinvention ? Et qu'est-ce donc que la bibliothèque, sinon la carte la plus labyrinthique, la plus insensée du pays des chimères humaines, le graal et l'utopie de tous les aventuriers de l'imaginaire¹⁹ ?

Bibliographie

Corpus

Bouvier, Nicolas, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2004.

Bibliographie critique

Antoine, Philippe, Chaudet, Chloé, Louÿs, Gilles, Moussa, Sarga (dir.), *La Littérature de voyage aujourd'hui. Héritages et reconfigurations*, Paris, Lettres modernes Minard, La Revue des Lettres modernes, « Voyages contemporains », 2021.

¹⁹ Je pense ici au beau livre de Christine Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

- Augé, Marc, « Voyage et ethnographie. La vie comme récit », in *L'Homme*, t. 39, n° 151 : « Récits et rituels », 1999, pp. 11-19.
- Bertrand, Gilles, « Du voyage utile et nécessaire », in *Viatica* [En ligne], n° 6, 2019, mis en ligne le 10 décembre 2020, consulté le 13 octobre 2022. URL : <http://revues-msh.uca.fr/viatica/index.php?id=314>.
- Coulmas, Peter, *Les citoyens du monde. Histoire du cosmopolitisme*, traduit de l'allemand par Jeanne Étoré, Paris, Albin Michel, 1995.
- Dupuis, Sylviane, *Au commencement était le verbe. Sur la littérature de la Suisse francophone du XX^e siècle*, Genève, Zoé, 2021.
- Dupuis, Sylviane, « Bouvier, écrivain-voyageur ? ou inventeur de littérature ? », in *Fabula / Les colloques, Nicolas Bouvier : usage(s) de la littérature*, 2018, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document5670.php>, page consultée le 13 octobre 2022.
- Ferrone, Vincenzo, Roche, Daniel (dir.), *Le monde des Lumières*, Paris, Arthème Fayard, 1999.
- Forsdick, Charles, *Travel in Twentieth-Century French and Francophone Cultures: The Persistence of Diversity*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- Froidevaux, Gérald, « Écriture et voyage en Suisse romande, de Béat de Muralt à Nicolas Bouvier », in *La Licorne* [En ligne], « Identités et altérités à l'intérieur d'une Europe française. La Suisse romande et sa littérature », 1989, mis à jour le 2 mai 2016, dernière consultation le 20 avril 2023. URL : <https://licorne.edel.univ-poitiers.fr:443/licorne/index.php?id=6443>.
- Jaton, Anne-Marie, « La "claustrophobie alpine" et la littérature de voyage (Charles-Albert Cingria, Blaise Cendrars, Nicolas Bouvier) », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 53, 2001, pp. 143-157. DOI : 10.3406/caief.2001.1416. URL : http://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_2001_num_53_1_1416.
- Laporte, Nadine, Moricheau-Airaud, Bérengère, *Le livre des merveilles et le cuir du langage. Une lecture de L'Usage du monde de Nicolas Bouvier*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2017.
- Montalbetti, Christine, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- Muralt, Béat Louis de, *Lettres sur les Anglais et les Français et sur les voyages* [1725], Paris, Honoré Champion, 1933.
- Pasquali, Adrien, *Nicolas Bouvier, un galet dans le torrent du monde*, Genève, Zoé, « Poche », 2009.

- Pomeau, René, *L'Europe des Lumières. Cosmopolitisme et unité européenne au dix-huitième siècle*, Paris, Stock, 1991.
- Pons, Anne, « Nicolas Bouvier, écrivain au long cours », in *L'Express*, le 21 novembre 2016, dernière consultation le 20 avril 2023. URL : https://www.lexpress.fr/informations/nicolas-bouvier-ecrivain-au-long-cours_619455.html.
- Racault, Jean-Michel, « “Il n’y a point d’état plus immoral que celui de voyageur” : autour des contributions de Diderot à l’*Histoire des deux Indes* », in Małgorzata Sokolowicz et Izabella Zatorska (éds.), *Chroniqueur, philosophe, artiste. Figures du voyageur dans la littérature française aux XVIII^e-XIX^e siècles*, Varsovie, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego / Presses de l’Université de Varsovie, 2021, pp. 12-26.
- Raynal, Guillaume-Thomas, *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes*, Genève, Jean-Léonard Pellet, 1782.
- Reichler, Claude, Ruffieux, Roland, *Le voyage en Suisse (anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XX^e siècle)*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1998.
- Saint-Pierre, Bernardin de, *Ceuvres complètes*, t. 2 : *Voyages*, édition critique établie par Jean-Michel Racault *et alii*, Paris, Classiques Garnier, 2019.
- Vuilleumier, Jean, *Le complexe d’Amiel*, Lausanne, L’Âge d’Homme, 1985.

Du plaisir à la perversion dans *Le potentiel érotique de ma femme* de David Foenkinos

Alina ALUAŞ

Université Babeş-Bolyai

Abstract: Our contribution proposes to analyze the particularities of a contemporary couple, dominated by sexuality, whose life is depicted by David Foenkinos in the most intimate detail. The author narrates the destiny of a young woman, Brigitte, who represents both the object of desire, but also the supporter of the unique love for Hector, her future husband. Therefore, our conclusions are twofold: the excess of pleasure and the abundance of intimate moments are the key element of this novel, but the sexuality ultimately represents a challenge to portray the inner beauty of the characters.

Keywords: *sexuality, desire, love, David Foenkinos, consumer society.*

David Foenkinos publie en 2004 *Le potentiel érotique de ma femme*, un roman sur les fantasmes et sur la façon de les assouvir. L'auteur raconte l'histoire d'Hector, collectionneur maniaque de petits objets, et sa rencontre avec Brigitte, une jeune femme qui devient sa nouvelle obsession. La dynamique et l'humour de ce troisième roman de Foenkinos finissent par un grand succès de l'auteur et sa découverte par le public large.

Cet article montre la manière dont la parole romanesque présente la sexualité en tant que lieu privilégié dans la société contemporaine, où le

corps devient une obsession et le plaisir représente une condition pour vivre. Dans ce sens, nous adaptons la notion d'*excès* au domaine sexuel, ce qui nous permettra de comprendre la façon dont l'abondance, ou même l'excès de plaisir se manifeste chez les personnages de Foenkinos. De même, nous analysons l'idée d'*abus* toujours du point de vue intime, en nous rapportant au corps de la femme, le garant du plaisir.

Pour ce faire, l'article se divise en deux parties. Dans la première partie, la rencontre du couple des personnages Hector-Brigitte sera analysée à la lumière des théories de l'écrivain et du sociologue italien Francesco Alberoni. D'ici dérive une première perspective de notre analyse, qui tient du physique et du plaisir charnel et qui insiste notamment sur le coup de foudre entre les personnages.

La deuxième partie, pour sa part, montrera le degré de l'investissement affectif des personnages, qui forment rapidement un couple soudé. Cette deuxième perspective va vers le rôle du plaisir dans la mise en scène d'amour et s'appuie toujours sur les théories d'Alberoni et sur celles du sociologue Gilles Lipovetsky et du psychanalyste Alberto Eiguer.

L'intérêt d'une personne pour quelqu'un d'autre, surtout si nous parlons d'une première rencontre, dérive de la sexualité, qu'est, dans la plupart des cas, l'élément primordial d'une relation d'amour. Compte tenu de la thématique actuelle du roman de Foenkinos, nous considérons comme importante la classification faite par Francesco Alberoni sur la sexualité qui « se manifeste tantôt d'une façon ordinaire, quotidienne, tantôt d'une manière extraordinaire, discontinue, au cours de moments particuliers, qui sont ceux de l'amour naissant et de l'amour passionné exclusif »¹. Nous retenons de cette classification qu'il existe deux types de sexualité. Premièrement, la « *sexualité ordinaire*, qui s'apparente à la faim et à la soif, nous accompagne lorsque notre vie se déroule uniforme, tel le temps linéaire de l'horloge »². Nous comprenons ce type de sexualité en tant que désir sexuel, comme tous les désirs (ou les besoins) qui nous font

¹ Francesco Alberoni, *Le choc amoureux. L'amour à l'état naissant*, Paris, Ramsay, 1981, p. 20.

² *Ibid.*

survivre. Mais, par rapport à la faim ou à la soif, nous observons que, dans le cas du roman de Foenkinos, le désir (ou le besoin) sexuel est plus fort que les autres. À notre avis, cela veut dire que les deux personnages principaux (Hector et Brigitte) désirent encore et encore des relations sexuelles. De ce point de vue, nous mentionnons que la classification proposée par Alberoni est appropriée jusqu'à un certain point, car, pour l'homme occidental contemporain, la sensation de saturation (faim, soif) n'a pas la même intensité que celle de satisfaction sexuelle.

Nous adhérons partiellement à la classification d'Alberoni sur la sexualité ordinaire, car le besoin sexuel des personnages de Foenkinos est plus intense que les autres besoins primaires de l'homme. Nous sommes, pourtant, totalement d'accord avec le deuxième type de sexualité, nommée *extraordinaire*, analysé par Alberoni. Celle-ci :

se manifeste au contraire, lorsque l'élan vital recherche des voies nouvelles et différentes. La sexualité devient alors le moyen grâce auquel la vie explore les frontières du possible, horizons de l'imaginaire et de la nature. C'est l'état naissant. [...] Sa nature est de bouleverser, de transformer, de rompre les liens précédents. L'éros est une force révolutionnaire même si elle se limite à deux personnes³.

La différence entre la sexualité extraordinaire et l'autre, ordinaire, c'est que la première se rapporte à des choses plus concrètes et plus intenses. Alberoni tient compte toujours de la quotidienneté pour comprendre le caractère extraordinaire de la sexualité, en pensant à l'autre personne du couple et au degré de l'intensité de la sexualité, qui bouleverse la vie de tout amoureux. Revenant au roman de Foenkinos et nous rapportant, d'abord, à la rencontre d'Hector avec Brigitte, il est important de mentionner que leur premier instant, qui provoque le *choc amoureux*, a lieu à la Bibliothèque nationale de France, où le jeune homme est simplement ébloui par la femme qu'il découvre devant ses yeux :

À la bibliothèque François-Mitterrand, il demanda le rayon Etats-Unis pour finalement obtenir la salle Géographie [...]. Enfin, il fut face à Atlas des USA. Il tendit son bras, et ce même bras entra en collision

³ *Ibid.*

avec un autre bras ; et il fallait remonter cet autre bras pour s'apercevoir qu'il appartenait à un échantillon humain d'origine féminine; il venait de rentrer en concurrence avec une femme pour le même livre⁴.

Nous retenons de cette citation, qui présente la rencontre des personnages, deux détails importants. Le premier fait référence à la spatialité. Choisir pour espace de rencontre une salle de la Bibliothèque nationale dévoile la fascination de l'auteur pour les lettres et pour les espaces silencieux dédiés à la lecture. En même temps, Foenkinos donne une nouvelle utilité à cet espace, propice à la rencontre d'Hector avec Brigitte, car les deux s'intéressent au même livre. Le deuxième détail que nous retenons dirige notre attention vers la manière dont Foenkinos introduit dans le texte romanesque le personnage de Brigitte. En se rapportant à celle-ci, l'auteur utilise le syntagme : « un échantillon humain d'origine féminine »⁵, qu'est simplement une preuve parmi plein d'autres de l'ironie et de l'humour, qui transforme les moments importants de la vie des personnages (la rencontre de la personne aimée, le coup de foudre) en situations absurdes, qui provoquent le rire :

S'enflammant, Hector demanda le prénom de mademoiselle, et hop, il fut face à une Brigitte. Et d'une manière totalement étrange, il lui avait fallu savoir son prénom pour, enfin, la trouver belle⁶.

Nous constatons, de ce point de vue, qu'il existe une différence entre la manière dont les moments clés de ce roman sont racontés par Foenkinos et celle dont ils sont vécus par les personnages. Dans ce sens, nous mentionnons aussi la rapidité avec laquelle l'auteur présente la suite de l'histoire, où « Hector demanda le prénom de mademoiselle, et hop, il fut face à une Brigitte »⁷ et jusqu'à « la sortie de la bibliothèque, Hector et Brigitte formaient un couple »⁸, sans laisser du temps pour réfléchir à ses personnages.

⁴ David Foenkinos, *Le potentiel érotique de ma femme*, Paris, Gallimard, 2004, p. 46.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 50.

Nous retenons de cette première partie de l'analyse que l'élément clé qui décrit le couple Hector-Brigitte est l'abondance de plaisir, qui dérive de tous leurs moments à deux. La fascination d'Hector pour Brigitte se superpose avec le pouvoir de cette femme sur lui. Brigitte devient aux yeux d'Hector l'objet de ses futurs fantasmes, plus que sa simple bien-aimée.

Compte tenu de l'intensité des sentiments des personnages, nous continuons avec la deuxième partie de l'analyse, centrée sur la mise en scène de leur amour. Nous nous servons toujours de la théorie de Francesco Alberoni sur la question de la sexualité, responsable cette fois de l'investissement affectif, important pour le développement des sentiments d'amour vrai et sincère. Selon Alberoni :

Le passage à l'amour [...] s'effectue au fur et à mesure que se remplissent les espaces du quotidien à travers le fait de se consacrer à l'autre, de prendre soin de lui. L'enthousiasme s'éteint doucement dans un dévouement plein de tendresse. [...] L'amour naissant le plus intense est celui qui met en jeu le maximum d'existence, de richesse, de responsabilité, de vie⁹.

Les personnages de Foenkinos font preuve de ce dévouement et des attentions envers l'autre personne. Brigitte devient rapidement la compagne d'Hector et, à partir de ce moment-là, ils se dévoilent les plus intimes et absurdes secrets (Hector raconte à Brigitte son « passé de collectionneur »¹⁰ et elle lui avoue ses petits secrets d'adolescente : « Brigitte avoua avoir des boutons jusqu'à l'âge de dix-sept ans et demi »¹¹). Leur amour naissant devient de plus en plus intense sans qu'Hector sache « le potentiel érotique qui somnolait gâcheusement en elle »¹². Nous observons, encore une fois, à travers ces exemples, l'ironie de l'auteur. Le sérieux du couple Hector-Brigitte est justifié par des confessions absurdes et assez puériles. Cet aspect montre encore une fois la manière dont Foenkinos parodie la vie de ses personnages, en les *plongeant* dans l'étape suivante de leur vie à deux, sans que cela soit justifié par des exemples sérieux.

⁹ Francesco Alberoni, *Le choc amoureux. L'amour à l'état naissant*, op. cit., p. 110.

¹⁰ David Foenkinos, *Le potentiel érotique de ma femme*, op. cit., 2004, p. 50.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

Pour compléter notre analyse, centrée maintenant sur l'investissement affectif des personnages, nous nous servons de la théorie sur la société de séduction de Gilles Lipovetsky, toujours actuelle et pertinente pour l'histoire du couple Hector-Brigitte. Lipovetsky propose deux définitions pour la séduction qui nous font mieux comprendre les particularités du couple Hector-Brigitte. D'un côté, « la séduction est un état émotionnel, une expérience première et universelle se confondant avec le ressenti de l'attrait »¹³. Cette première définition se superpose avec la théorie d'Alberoni, en soulignant que la séduction (selon Lipovetsky) et la sexualité (selon Alberoni) se concrétisent par l'attrait de l'autre. D'un autre côté, Lipovetsky parle de la séduction en ajoutant que celle-ci est « une émotion à l'origine de désirs bien réels, elle est ce qui fait éclore le désir et ce qui l'aiguise »¹⁴. Nous percevons la finesse psychologique de la théorie de Lipovetsky, car elle tourne autour des *désirs bien réels*, qui mènent au « triomphe du mariage d'amour »¹⁵. Nous observons que le mariage représente *l'étape majeure* de la séduction, selon Lipovetsky, qui propose en même temps une vision assez patriarcale concernant le couple. Le sociologue ajoute que la « femelle a besoin d'être séduite pour accepter le mâle »¹⁶. Cette vision, selon laquelle la femme doit être séduite pour se donner à l'homme, n'est pas tout à fait appropriée pour notre analyse. D'une part, nous rejetons l'importance du mariage pour les personnages de Foenkinos, car l'auteur mentionne cet événement à travers une phrase interrogative, mise comme par hasard dans le récit : « On se marie ? Oui, on se marie. Quelle simplicité ce Hector et cette Brigitte »¹⁷. D'autre part, cette interrogation, presque inidentifiable, mise au milieu des phrases décrit parfaitement la nouvelle vie à deux d'Hector avec Brigitte et ce que celle-ci leur apporte : l'intimité « sous les draps »¹⁸. Nous observons que les lois de la séduction, dont parle Lipovetsky, touchent l'étape du mariage chez Foenkinos, mais s'appuient beaucoup plus sur l'instinct sexuel et sur ce que celui-ci peut offrir à ses personnages.

¹³ Gilles Lipovetsky, *Plaire et toucher*, Paris, Gallimard, 2007, p. 26.

¹⁴ *Ibid.*, p. 27.

¹⁵ *Ibid.*, p. 69.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ David Foenkinos, *Le potentiel érotique de ma femme*, *op. cit.*, 2004, p. 53.

¹⁸ *Ibid.*

C'est ainsi que ce concept d'instinct sexuel nous sert comme référence pour la suite de notre analyse, dirigée maintenant vers l'intimité proprement dite du couple Hector-Brigitte. Le premier élément à travers lequel se manifeste l'instinct sexuel des deux amoureux est la vue. Plus particulièrement, la vue et le plaisir d'être vu jouent un rôle essentiel dans le couple.

Alberto Eiguer, psychiatre et psychanalyste, s'intéresse à cet aspect et développe une théorie sur le plaisir qui dérive du regard d'autrui. Le plaisir de « se donner » à l'autre à travers la vue favorise l'apparition d'une sorte de fétichisme, amplifiant la jouissance sexuelle. Le psychologue français Alfred Binet, s'intéressant aussi au fétichisme, propose une classification, selon laquelle il existe « un grand et un petit fétichisme »¹⁹. Lié à la perversion sexuelle :

le grand fétichisme se trahit au dehors par des signes tellement nets que l'on ne peut pas manquer de reconnaître, il n'en est pas de même du petit fétichisme ; celui-ci se dissimule facilement ; il n'a rien d'apparent, de bruyant ; il ne pousse pas les sujets à des actes extravagants [...] ²⁰.

Binet développe sa théorie en ajoutant que l'attrait sexuel, qui se manifeste à travers différents fétiches, devient plus intense lorsqu'il se rapporte à « une fraction d'une personne vivante »²¹. Nous retrouvons la même idée chez Eiguer, qui explique la question du fétichisme en soulignant que celui-ci fait référence, dans la majorité des cas, à « une perversion d'objet »²² et que « la jouissance sexuelle est conditionnée par l'utilisation d'un *objet inanimé* affublé d'un pouvoir érotique, voire magique »²³, qui intensifie la passion.

En adaptant ces théories au roman de Foenkinos on observe que l'objet dont il est question chez Eiguer et Binet fait référence à une partie du corps de la femme chez Foenkinos : les jambes de Brigitte. Cette

¹⁹ Alfred Binet, *Études de psychologie expérimentale*, Paris, Harmattan, 2009, p. 4.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² Alberto Eiguer, *Des perversions sexuelles aux perversions morales. La jouissance et la domination*, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 80.

²³ *Ibid.*

contemplation commence au moment où Hector surprend sa femme faire le ménage et laver les vitres. À partir de cet instant il implore sa femme de laver plus souvent les vitres, pour pouvoir contempler ses jambes : « Elle se transformait en animatrice sensuelle pour sauver leur couple »²⁴. Ce geste de Brigitte devient idolâtre et déclenche des sensations intenses pour Hector. L'homme abuse, mais sans aucune conséquence négative, de la beauté de sa femme, qui le provoque et qui se laisse contempler. Brigitte abuse, ou plutôt, profite, à son tour, de ce que son corps fait ressentir à Hector. Nous observons comment le fétiche de l'homme « attire autant par sa forme que par sa fonction »²⁵. L'intérêt visuel d'Hector pour cette partie du corps de Brigitte devient, de même, un intérêt sexuel. Il est important de préciser que les jambes du personnage féminin représentent un indice derrière lequel se cachent de nombreux fantasmes, qui rendent possible la jouissance sexuelle du couple. L'érotisme de cette partie du corps provocatrice est justifié par son emplacement à proximité des organes génitaux.

Cette idée révèle en même temps un autre aspect. La sexualité, dérivée de l'abondance des moments intimes et de la « perversion » du corps de Brigitte, qui fascine Hector avec ses jambes, transporte les deux personnages dans une autre dimension. Brigitte et Hector sont pourtant mariés et leur dernière pensée vers laquelle les mènent les jambes de la femme est celle de devenir parents : « C'était une femme exceptionnelle, trois enfants d'un coup »²⁶. L'abondance de plaisir, propre au couple Hector-Brigitte, se manifeste à travers une sorte de *super manifestation* de leur instinct sexuel (n'importe où et n'importe comment) : « Mes fantasmes sont de faire l'amour dans un cinéma ou un ascenseur »²⁷. Il est important de mentionner que nous identifions une délocalisation de l'instinct sexuel des personnages, favorable à l'idée de répétition, sans tenir compte des normes sociales. L'interdit amplifie le plaisir.

Nous retenons donc que les pulsions sexuelles de nos personnages accomplissent deux rôles importants. D'une part, nous constatons un

²⁴ David Foerkinos, *Le potentiel érotique de ma femme*, op. cit., 2004, p. 119.

²⁵ Alberto Eguier, *Des perversions sexuelles aux perversions morales. La jouissance et la domination*, op. cit., p. 80.

²⁶ David Foerkinos, *Le potentiel érotique de ma femme*, op. cit., 2004, p. 145.

²⁷ *Ibid.*, p. 127.

détachement des règles en vue d'accomplir le plaisir de l'autre : les personnages de Foenkinos ne tiennent plus compte de l'endroit où il se trouvent et de ce qu'ils ont envie de faire. D'autre part, ces comportements ont quelque chose d'inattendu. Le rapport amoureux avec l'autre est le plus important. Cela nous conduit vers une transition du désir purement sexuel vers le désir d'enfant des deux personnages. Brigitte et Hector remplacent leur désir purement sexuel par l'amour pour leurs petits triplets.

Pour conclure, l'excès de plaisir et l'abondance des moments intimes racontés représentent l'élément clé de ce roman. L'auteur présente de manière audacieuse et ironique, en même temps, une mise en actes des fantasmes assez particulière, compte tenu de l'étrange fétiche d'Hector de contempler sa femme en train de laver les vitres. Mais, le détail le plus important qui concerne la relation Hector-Brigitte est finalement le rapport amoureux avec l'autre, l'érotisme contribuant cette fois à construire une relation forte entre les personnages. Nous observons une transition de la perversion de l'image de la femme vers des sentiments plus profonds, dont le plus intense est celui maternel.

De même, le désir légèrement pervers du personnage masculin se transforme en une sorte de *père-version*, car Hector investit ses pulsions sexuelles dans l'amour pour ses triplets. La sexualité représente finalement un défi pour représenter la beauté intérieure des personnages. De cette façon, nous observons, à travers l'amour de Brigitte et d'Hector, l'orientation occidentale de la vie en couple.

Bibliographie

- Alberoni, Francesco, *Le choc amoureux. L'amour à l'état naissant*, Paris, Ramsay, 1981.
- Binet, Alfred, *Études de psychologie expérimentale*, Paris, Harmattan, 2009.
- Eiguer, Alberto, *Des perversions sexuelles aux perversions morales. La jouissance et la domination*, Paris, Odile Jacob, 2001.
- Foenkinos, David, *Le potentiel érotique de ma femme*, Paris, Gallimard, 2004.
- Lipovetsky, Gilles, *Plaire et toucher*, Paris, Gallimard, 2007.

Conjugalité passive et abus libertin dans *Christine*¹ d'Isaïe Biton Koulibaly

Chandra FEUPEUSSI

Université Côte d'Azur

Abstract: This article offers a reading of the issue of the couple's management in french-speaking literature. In a context where gender studies frequently denounce violence against women, this article shows, from an atypical way, the abuse of a male character.

Keywords: *conjugalité, abus, débauchery, méfiance.*

Introduction

La question des abus traverse *Christine*, l'œuvre d'Isaïe Biton Koulibaly, et s'appréhende au travers des histoires de couples que l'auteur raconte dans un certain souci du détail. Ce roman, la vie d'un homme qu'on peut segmenter en deux phases, Fulbert Zanga, retrace ses histoires conjugales. Dans la première partie de sa vie, il épouse Charlotte et deux enfants naissent de ce mariage – Adelphe Bertrand et Bertille Inès. Tout se passe très bien dans ce ménage, la famille évolue heureuse et devient de plus en plus prospère. Sans qu'aucun des deux partenaires n'ait pu le prévoir, d'autant plus que le couple ne rencontre aucune difficulté, Fulbert s'éprend d'une jeune fille dont il est l'aîné de vingt et six ans – Christine. La fin du premier couple est dramatique car Fulbert se montre violent – physiquement et verbalement – avec Charlotte et celle-ci finit par céder à sa

¹ Isaïe Biton Koulibaly, *Christine*, Abidjan, Les Classiques Ivoiriens, 2008.

demande de divorce. L'union entre Christine et Fulbert s'officialise après cela. Au début, tout se passe bien ; les deux partenaires sont amoureux l'un de l'autre et se jurent amour et fidélité. Le temps passant, Fulbert prenant de l'âge, Christine s'en retrouve insatisfaite et enchaîne des relations extraconjugales.

Voilà dans quel contexte nous plonge Biton Koulibaly. Il va plus loin, et lorsqu'on s'intéresse de près au deuxième mariage de Fulbert, nous ne pouvons que constater qu'après l'amour qui les a unis, Fulbert toujours épris de sa femme, est délaissé et victime d'abus de la part de cette dernière. L'abus ici est simplement le fait pour Christine de malmenier volontairement et consciemment Fulbert, sachant que l'amour qu'il éprouve pour elle est si fort qu'il lui est difficile de réagir. L'abuseur dans notre étude étant Christine et la victime Fulbert. Ce travail interroge sur la situation conjugale de Fulbert Zanga et les conséquences physiques qui peuvent découler des abus psychologiques qu'il subit.

Nous proposons un travail en trois parties : analyser dans un premier temps la situation conjugale du couple afin de comprendre leur mode de fonctionnement ; dans un second temps, analyser les abus (violences psychologiques) que subit Fulbert au sein de ce couple. Il est important de noter que nous prendrons soin d'établir la relation qui existe entre ces deux grandes parties. Pour ce qui est de la troisième et dernière partie, nous nous attacherons à étudier les répercussions, physiques notamment, qui ont découlé de ces abus.

1. Situation conjugale du couple

Les premières années de leur mariage, Christine et Fulbert sont en phase sur le plan sentimental. Leur relation peut même être qualifiée de fusionnelle ; chacun des partenaires trouvant en l'autre de quoi se combler :

Ce deux janvier, il était presque minuit quand Zanga traversa le pont qui reliait le centre-ville et son quartier. Il sifflait de joie dans sa voiture. Il chantait aussi. Zanga se sentait ragaillardi et éprouvait un grand bonheur. Tout lui semblait beau sur le chemin le conduisant à

la maison. [...] Quand il sonna, elle ouvrit aussitôt. Elle se jeta dans ses bras. On ne sait pas qui ouvrit la bouche le premier. Mais les lèvres fusionnèrent aussitôt. Le baiser dura plus de cinq minutes avant que Christine n'invitât Fulbert à entrer. [...] Il venait de jouir encore. Il s'étendit sur le dos. Elle le caressait avec une grande tendresse. [...] – Je t'adore. Je n'ai jamais ressenti un amour aussi fort pour quelqu'un, même pas pour mes enfants. – Que dirais-je alors ? Depuis le premier jour, je sais que mon destin est lié à toi. C'est instinctif².

Dans cet extrait, la déclaration d'amour de Fulbert est à la hauteur de ce qu'il dit éprouver pour Christine. Il se découvre une seconde jeunesse avec elle. La comparaison qu'il établit entre l'amour qu'il porte à ses enfants et celui qu'il porte à Christine vise justement à le hiérarchiser et à positionner Christine comme la personne la plus précieuse de sa vie. De son côté, Christine parle de destinée, de connexion, de prédestination même. Ils auraient même été programmés pour se rencontrer et se mettre ensemble selon elle. Ce qui dans la déclaration de Fulbert peut choquer – dire qu'il l'aime plus que ses propres enfants – se rapporte à l'intensité paroxysmale qui se décline dans l'intimité et dans la passion et qui, en même temps, fait office d'engagement. Trois composantes, qui, d'après Robert Sternberg (1986 ; 1987), sont déterminantes pour la réussite ou non d'un couple. De façon tacite, Fulbert promet un amour éternel à Christine au détriment de ses enfants, alors qu'en tant que parent, ses enfants sont supposés être sa priorité, la raison pour laquelle il se lève le matin et travaille dur. Le lien d'attachement qui unit Fulbert à Christine est tel que, malgré le fait que Christine soit totalement pauvre et Fulbert immensément riche, ce dernier n'a jamais essayé d'asseoir sur elle une quelconque domination. Immédiatement après son installation dans l'ancienne maison de Charlotte, il fait d'elle la maîtresse de maison : « Quand ceux-ci [le personnel] se plaignaient des abus [de Christine], Zanga leur répondait "c'est elle qui commande ici" » (*Christine*, p. 118). C'est le signe à la fois du profond respect et de la profonde tendresse qu'il éprouve à son égard. Tout au contraire, mettant sa fortune à son entière disposition, Fulbert s'affirme

² *Ibid.*, pp. 85-89.

par sa volonté à vouloir combler sa femme et la voir épanouie. Autrement il aurait pu créer une situation de dépendance dans laquelle Christine devait toujours recourir à lui pour tout besoin. À travers ce mode de fonctionnement conjugal, Fulbert établit une relation symétrique au sein du couple, laissant le soin à Christine de se mouvoir à son aise :

Christine se savait maintenant la maîtresse de cette maison. Chaque semaine, elle organisait de grandes fêtes avec au moins une vingtaine d'invités. [...] Chaque lundi, elle remerciait deux ou trois personnes en service dans la grande maison et les remplaçait par des membres de sa famille ou par des gens proposés par ses connaissances³.

Le fait que Christine, dès son arrivée, puisse avoir de l'autorité sur du personnel trouvé sur place et en service depuis des années, est simplement la manifestation de ce que son mari a déjà fait savoir, qu'il y'a une nouvelle copilote à bord.

Selon une étude de Lylan Kesteloot sur les traditions noires⁴, le personnage masculin dans un couple est supposé dominer sur le personnage féminin, il n'est pas supposé négocier quoi que ce soit avec elle, il peut tout lui imposer et ne pas plier l'échine : « Il était le maître et le seigneur. Il se déshabillait où il voulait, s'installait où il voulait, mangeait où il voulait, salissait ce qu'il voulait. Les dégâts étaient aussitôt réparés sans murmure. Dans ce foyer, on prévenait ses moindres désirs » (Lilyan Kesteloot, 2001 : 129). Ces propos renvoient l'image de l'homme à qui, dans un ménage, tout est acquis et permis, la femme n'étant qu'une exécutante. Dans ce roman bitonien par contre, Fulbert est tout le contraire de l'homme des propos de Kesteloot : il n'embarrasse pas son épouse, ne l'accule pas, et l'aime. Son ambition conjugale est de vivre heureux et en harmonie avec sa nouvelle famille, « jusqu'à la mort »⁵ ; il se montre loyal et généreux avec Christine et sa famille : « [...] dès demain. Dès que tu auras [ton permis], ta voiture flambant neuve sera devant la porte »⁶. D'ailleurs, lorsque Christine

³ *Ibid.*, p. 117.

⁴ Lilyan Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, 2001.

⁵ Isaïe Biton Koulibaly, *op. cit.*, p. 88.

⁶ *Ibid.*, p. 89.

met au monde Romelus César, leur fils, les deux partenaires ne sont pas encore unis ni officiellement ni coutumièrement⁷ ; et, pour démontrer à sa nouvelle belle-famille sa personnalité d'homme intègre, il dépêcha « deux jours plus tard, Justin Salah, le directeur exécutif de son entreprise, accompagné de trois autres cadres »⁸ pour s'acquitter « de tout ce qu'exigeait la tradition »⁹ de chez Christine. Cet acte témoigne de sa volonté à vouloir mener une relation saine et sans embûche. Son niveau d'éducation est peut-être à l'origine de ce contre-pied avec l'assertion de Kesteloot, lui qui est diplomate de formation. Cela ne veut en rien dire qu'il est un homme meilleur que les autres, il s'est juste distancé de certaines pratiques culturelles qu'il estime ne pas lui convenir. Dans l'extrait qui suit, Fulbert marque sa désapprobation vis-à-vis de la polygamie :

Fulbert n'aimait pas cette [deuxième] femme [de son oncle]. Il ne supportait pas la polygamie. À son ami Jean-Paul Ganga de la même section que lui, il ne manquait pas de dire : « Je ne comprends pas pourquoi un homme se marie à une deuxième femme. Même si je ne suis pas chrétien, j'apprécie l'interdiction de la polygamie. Que le Créateur du Ciel et de la Terre m'épargne une relation extraconjugale, *a fortiori* une seconde épouse ! On ne doit aimer qu'une seule fois et pour toujours »¹⁰.

Ici, nous faisons connaissance avec un Fulbert Zanga intangible et avec des convictions. Même s'il se dédit lui-même des années plus tard avec sa relation extraconjugale avec Christine, il ne reste pas moins qu'il garde l'image d'un homme qui choisit de s'éloigner de ses traditions ancestrales comme la polygamie par exemple qu'il fustige avec une énergie remarquable. Néanmoins, Christine, par contre, bien qu'ayant grandi dans un environnement tel qu'elle a toujours vu sa mère et les trois autres épouses de son père se plier en quatre pour lui (*Christine*, pp. 51-53), n'est ni

⁷ Dans la plupart des us et coutumes rencontrés en Afrique subsaharienne, le mariage selon la coutume est un préalable à tout union civil officielle. Le mariage coutumier stipule donc de s'unir devant les autorités familiales.

⁸ *Ibid.*, p. 109.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 15.

surprise ni choquée que Fulbert soit différent de l'homme qui apparaît dans les propos de Kesteloot et auquel s'identifie parfaitement son père : « Au moment où il prenait sa retraite, Monsieur Marcel était le mari de quatre femmes et de vingt-six enfants. [...] Toutes les femmes se prenaient en charge avec tous leurs enfants [...]. Aucune d'elles n'attendait de l'argent du mari qui ne pouvait même pas s'acquitter du loyer [...] »¹¹. Fulbert Zanga s'avère donc être un personnage au sens aigu des responsabilités.

Il se pose en ce sens la question de savoir ce qui a poussé Christine vers Fulbert, si ce n'est parce qu'elle a décelé chez lui cette aversion pour le conformisme traditionnel et culturel et, donc, qu'elle était sûre qu'elle ne subirait pas le même sort que sa mère : « Christine acceptait difficilement d'être la fille de cet homme aux deux visages »¹²; « Il [Fulbert] n'a pas d'ordre à donner dans cette maison. Je décide, il exécute »¹³, dira-t-elle à sa mère. Il se peut également qu'inconsciemment, Christine était à la recherche d'une figure paternelle pour remplacer celle de ce père à laquelle elle ne s'identifie pas : « Tu sais bien que ce n'est pas mon père » ; « Elle attendait chaque jour que sa mère vienne lui révéler que Marcel n'était pas son vrai père » ; « Elle croyait qu'un ministre était son père »¹⁴. Autant d'extraits qui démontrent la non-identification de Christine à Marcel et attestent simultanément que, dans son esprit, son père ne peut être que riche. Ce qui nous ramène à l'un des archétypes de l'amour fusionnel qui stipule que cet amour réside justement dans la volonté de Christine de combler un vide en elle à travers Fulbert. Cependant, nous ne pouvons avancer sans toutefois noter que la complicité qui lie ce couple peut avoir des revers, leur amour fusionnel étant également caractérisé par le manque lorsque Christine n'est pas là et des difficultés à se séparer qui peuvent pousser Fulbert à devenir dépendant à Christine ou à développer une certaine faiblesse vis-à-vis d'elle.

¹¹ *Ibid.*, pp. 52-53.

¹² *Ibid.*, p. 55.

¹³ *Ibid.*, p. 115.

¹⁴ *Ibid.*

En effet, il se montre simultanément ultra permissif et très passif avec sa jeune épouse. Même dans les situations les plus délicates, il ne parvient pas à lui imposer une conduite à tenir. Seul pourvoyeur des fonds du foyer, faisant face à la situation politico-économique du pays qui devient de plus en plus difficile, il demande à Christine de réduire son train de vie et de cesser provisoirement « le gaspillage »¹⁵ résultant des fêtes quotidiennes qu'elle organise ; cette dernière s'offusque d'une telle demande et traite son mari de « vieux » voulant l'empêcher de s'épanouir comme l'indique cet extrait :

- Pourquoi me parles-tu sur ce ton ?
- Je te dis tout simplement de réduire le train de vie de la maison.
- Ne me parle pas comme si j'étais un enfant. Même à Romulus, tu ne lui parles pas sur ce ton-là. Je ne fais pas partie du personnel de maison.
- Es-tu consciente du drame que nous vivons dans ce pays ?
- Je me moque de ce qui peut bien se passer dans ce pas de merde.
- Mes affaires périssent avec la guérilla urbaine. [...]
- Le vieux, je suis devenue plus belle. [...]¹⁶

Il fléchit et laisse couler, alors qu'il ressent le poids de ces dépenses sur leurs finances. La conséquence directe d'une telle passivité s'observe au niveau de la prise de liberté de Christine. Elle voit dans cette attitude de son mari un manque de charisme, de personnalité : « [...] Je te croyais plus courageux. [...] Tu ne devrais pas avoir peur d'être assassiné ou d'aller en prison. Cela fait partie du métier »¹⁷. Il ne lui traverse pas l'esprit que Fulbert l'aime tout simplement et exprime ainsi son amour. La fougue liée à la jeunesse de Christine s'oppose à l'expérience et la maturité de Fulbert qui, lui, n'a peut-être pas compris qu'il ne pouvait pas vivre avec Christine comme il a vécu avec Charlotte, sa première épouse. La différence d'âge dans le premier couple n'était pas conséquente et, donc, les deux partenaires d'alors étaient pratiquement sur la même longueur d'onde ; la maturité aidant, ils savaient tous les deux comment se comporter pour que

¹⁵ *Ibid.*, p. 120.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 125-126.

¹⁷ *Ibid.*, p. 128.

leur couple fonctionne. Un autre élément à prendre en compte est que Charlotte était aussi instruite que Fulbert ; le niveau intellectuel de chacun a forcément joué un rôle dans l'accomplissement de leur couple, dans la sérénité qu'on y retrouvait. Contrairement à Christine qui n'a pas terminé le premier cycle universitaire ; peut-être est-ce un paramètre à considérer dans les raisons du libertinage de Christine.

2. Abus libertin

On observe chez Christine qu'au fil des années de mariage, tous les trois éléments qui ont jadis constitué leur couple ont disparu : plus d'intimité, ni de passion, ni d'engagement. Tout au contraire, elle devient de plus en plus irrévérencieuse et méprisante envers Fulbert¹⁸. Un détail, qui pourrait paraître anodin, est pourtant à relever : le changement de comportement de Christine intervient certes cinq ans¹⁹ après la célébration officielle de leur mariage, cependant nous observons que la période pendant laquelle elle a été douce et amoureuse de Fulbert se situe avant leur mariage. Avait-elle élaboré une stratégie qui consistait à se montrer patiente et aimante envers Fulbert en attendant d'être épousée ? Nonobstant la perfidie qui se cache derrière cette hypothèse, elle paraît plausible. Des éléments textuels allant dans ce sens en témoignent ; lors d'un échange téléphonique houleux avec Charlotte, l'ex-femme de Fulbert, Christine lui confie n'avoir plus de soucis à se faire pour la suite de sa vie : « avec tout ce qu'il me donne, je n'ai plus besoin de continuer mes études » (*Christine*, p. 117). À son insu et malgré elle, Christine laisse comprendre que se marier avec Fulbert était un objectif à atteindre pour elle ; il représentait le chemin le plus rapide pour se mettre matériellement à l'abri. L'emploi de la négation complexe « ne...plus » dans cet extrait marque l'arrêt de l'action « continuer mes études » ; davantage, s'opposant ici implicitement à *encore*, elle indique que Christine se sentait obligée de le faire. Biton Koulibaly lui-même contribue à semer le doute chez le lecteur

¹⁸ *Ibid.*, p. 137.

¹⁹ *Ibid.*, p. 120.

quand il spécifie qu'après *seulement* cinq années, leur mariage « semblait solide »²⁰. Pourquoi l'emploi du verbe « sembler » quand on sait qu'il a pour connotations « donner l'impression de... ; avoir l'apparence de », qui laisse comprendre qu'il y'a un doute sur la solidité de leur foyer conjugal et renforce l'idée selon laquelle ce mariage est un canular.

Le mépris de Christine envers son mari passe par des infidélités qu'elle affiche dans les espaces publics :

Le jour où il surprit Christine et Stanislas Bisma fut épouvantable. Il avait eu, subitement, un malaise. [...] Il vit sa femme et l'ancien ministre installés au bar [d'un hôtel]. Ils étaient dans une position sans équivoque. Fulbert fit semblant de ne pas les voir. Ils étaient encore assis à se regarder amoureusement, quand il se retira [...]²¹.

Les espaces de rencontre ne sont pas anodins, ils revêtent des codes aidant à la détermination de leur compréhension symbolique ; cette compréhension elle-même déterminée par les prédispositions des protagonistes. Christine, une femme mariée, rencontre son amant dans un lieu ouvert à tout le monde ; la première explication qui vient à l'esprit est qu'elle n'a rien à cacher et ne craint rien ni personne. Même pas son mari. C'est le comportement de quelqu'un qui n'a de compte à rendre à personne et qui sait déjà que, même si son mari en était informé, il ne ferait rien ; pour preuve, il a vu de ses propres yeux et a préféré s'en aller discrètement au lieu de la confronter ou de créer un scandale. Ici encore, le verbe « sembler » revient ; sa récurrence est un indice qui se rapproche de notre hypothèse développée plus haut, dans laquelle il se posait la question de savoir si Fulbert n'avait pas été piégé, ou alors s'il n'avait pas ce sentiment. Et lorsque plus tard, en voulant confronter Christine, celle-ci lui reproche de l'avoir confondue à une autre et d'être en train de la traiter de « traînée »²², il s'excuse d'avoir douté d'elle²³. Christine joue beaucoup sur la psychologie de Fulbert, elle le menace, lui fait du chantage : « Depuis

²⁰ *Ibid.*, p. 120.

²¹ *Ibid.*, p. 122.

²² *Ibid.*, p. 123.

²³ *Ibid.*

Djakarta, Zanga appelait Christine chaque jour. Au bout de quatre jours, elle se sentie agacée et fit débrancher tous les téléphones de la maison et changea les numéros de ses quatre portables »²⁴. Il a fallu juste quatre petits jours pour que Christine coupe le contact avec son mari ; un acte qui laisse comprendre qu'elle se sent envahie par l'homme qui, autrefois, faisait son bonheur. Ceci également parce que, de l'autre côté, les appels quotidiens de Fulbert indiquent qu'il ne sait pas se passer d'elle. Ici, nous retombons dans les travers de l'amour fusionnel qui, une fois sur le déclin, tend à devenir asymétrique, Fulbert se battant pour rester dans les bonnes grâces de Christine. Fulbert qui, malgré les violences psychologiques qu'il subit, tient absolument à rester soudé à sa femme ; il tient à la cohésion de leur couple :

Le dimanche, elle restait toute la journée à la maison pour jouer avec son fils et attendre les appels de son mari. [...] Au cours de ces échanges, elle se montrait si affectueuse et amoureuse de son mari que Zanga mettait en doute quelques rumeurs qu'il entendait concernant Christine. « Impossible qu'une femme qui me cajole ainsi au téléphone puisse se comporter autrement en mon absence ! On veut tout simplement me séparer de ma belle femme. Les Africains sont mauvais. Rien ne me séparera de la mienne »²⁵.

Dans cet extrait, Fulbert tient des propos antithétiques. Il ne réalise pas que sa femme a des dons d'actrice et que le fait qu'elle soit mielleuse au téléphone n'empêche pas qu'elle pose des actes contraires. Les doutes qui animent Fulbert dans un premier temps sont démonstratifs de ce qu'au fond de lui, il est tout de même conscient du manque de clarté dans les agissements de sa femme. Et au lieu d'investiguer en ce sens, il se complaît à développer des théories complotistes contre ses informateurs. Enfin, lorsqu'il utilise l'adverbe « impossible », c'est beaucoup plus pour se convaincre lui-même que pour signaler que Christine est une sainte.

Christine est donc subtilement en train de manipuler et d'abuser de Fulbert. En le suresponsabilisant et le culpabilisant, elle s'assure de toujours avoir un ascendant sur lui ; le fait de s'amouracher en public est une façon

²⁴ *Ibid.*, p. 134.

²⁵ *Ibid.*, p. 140.

de le dénigrer, l'humilier, le diminuer ; outre la manipulation. Il y a chez Christine une intentionnalité de blesser son mari, de tout faire pour qu'il se sente diminué : le fait qu'il supplie pour entretenir un rapport avec elle en est une preuve :

À force de se blottir contre elle, il eût une érection et supplia sa femme de le laisser pénétrer en elle. Christine laissa faire son homme sans réaction aucune. Elle ferma les yeux pour ne pas le voir et mieux imaginer les parties de plaisir avec Dany Rolland. Quand il finit par jouir, il mit dans sa bouche les seins de sa femme. "Ne touche pas à mes seins, je ne veux pas perdre leur beauté"²⁶.

Ou qu'elle le conditionne à s'éclaircir la peau pour avoir le privilège de la toucher relève des techniques bien élaborées pour le maintenir sous son joug :

- Toi, tu as besoin d'éclaircir un peu ta peau. Ici, ils ont beaucoup de produits éclaircissants, fais-toi un peu plus beau avant de revenir dans quelques mois. Tu verras que tu vas rajeunir et devenir plus beau.
 - Que vais-je gagner en m'éclaircissant la peau ?
 - Moi ! Tu seras à moi pour longtemps et tu me rendras gaie. [...]
- Elle se redressa pour s'asseoir sur son lit et le regarda de bas en haut et de haut en bas en jurant. Elle n'était pas contente de voir sa peau si sombre.
- Jusqu'à ton départ, je ne te permettrai pas de dormir avec moi. Je t'avais bien dit de t'éclaircir la peau avec tous les produits éclaircissants vendus à Djakarta²⁷.

Elle sait pertinemment les effets négatifs de tels agissements sur Fulbert, elle est consciente de ce que cela pourrait l'amener à perdre confiance en lui, à manquer d'assurance. Mais le maintenir dominé à travers le chantage est le moyen le plus sûr pour elle de rester la seule maîtresse du jeu ; c'est la raison pour laquelle elle n'hésite pas à répéter des actes et des paroles en ce sens, allant jusqu'à ne lui permettre « qu'un seul coup de téléphone par semaine »²⁸ alors qu'il est affecté hors du pays. La

²⁶ *Ibid.*, p. 141.

²⁷ *Ibid.*, pp. 142-145.

²⁸ *Ibid.*, p. 140.

stratégie adoptée par Christine est celle que reconnaît Juliette La Messine qui, dans son étude sur l'interaction au sein du couple, stipule que les personnages masculins « cherchent d'abord [...] à [...] outrager [la femme] dans son sexe ou dans sa personne, sachant bien qu'elle est vaincue quand ils l'ont salie »²⁹. Perfide donc, Christine s'attaque à la psychologie de Fulbert.

Ce comportement de Christine qui consiste à humilier ouvertement et publiquement son mari est tel que même sa mère, Pauline, ne l'apprécie pas : « Pauline ne manquait pas un seul jour de signaler à sa fille qu'elle devait avoir un comportement plus digne d'une épouse et ne pas prêter le flanc aux critiques »³⁰. Cette mise en garde intervient alors que des rumeurs sont déjà parvenues à Fulbert au sujet des incartades de sa femme³¹. Pour mieux comprendre ce propos de Pauline, il faut faire un parallèle avec sa propre vie d'épouse qui, malgré l'irresponsabilité notoire de son mari, Marcel, n'a jamais rien fait qui puisse nuire à sa réputation et à son honneur. Pauline garde une vision assez traditionnelle de la vie conjugale qui s'apparente beaucoup à ce que Lylian Kesteloot dit plus haut. Cependant, ce n'est pas cette soumission là que Pauline réclame à sa fille, elle lui demande non seulement de ne plus porter le discrédit sur Fulbert mais en plus de le respecter. Cette action de Pauline interpelle sur la réaction de Fulbert lui-même qui a de la peine à se faire écouter par sa femme. D'ailleurs, il se console en se disant que sa femme l'aime car elle lui rappelle cela chaque dimanche au téléphone. *L'agency* que prônent les théories postcoloniales en général, qui caractérise la réaction face à une situation donnée et que Gayatri Spivak mentionne en faisant principalement référence à la femme du tiers-monde, est invisible chez Fulbert. On ne note pas en lui la volonté de vouloir remédier à cette situation qui le diminue à vue d'œil. Bien au contraire, il donne l'impression de tout mettre en œuvre pour s'y enfoncer davantage.

²⁹ Juliette La Messine, *Idées anti-proudhoniennes sur l'amour, la femme et le mariage*, Paris, Alphonse Taride, 1858, p. 21 ; cité par Martine Reid (dir.), *Femmes et littérature : Une histoire culturelle II*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2020, p. 31.

³⁰ Biton Koulibaly, *op. cit.*, p. 140.

³¹ *Ibid.*

Cette absence *d'agency* chez Fulbert est intimement liée à son infantilisation ; avec Christine qui l'oblige à se teindre les cheveux tous les dix jours³², à abuser des aphrodisiaques³³ ou encore à s'éclaircir la peau³⁴, nous assistons à une véritable relation de dominante à dominé dans laquelle Christine est la cheffe :

Dans la voiture, Christine continuait de danser. Devant une boîte de nuit, elle demanda à son mari de s'arrêter pour y passer deux heures à danser avant de rentrer.

- Christine !
- Pourquoi, Christine ?
- Tu sais, je suis maintenant ambassadeur, je dois désormais faire attention à mes lieux de fréquentation.

Tu sais, ce n'est pas écrit « ambassadeur » sur ton front.

Elle ne lui laissa aucun répit³⁵.

Il est intéressant ici de noter le caractère égocentrique de Christine qui refuse de prendre en considération les réticences de Fulbert. L'indication du temps qu'ils mettront dans cette boîte de nuit qu'elle décide au préalable conforte cette posture de cheffe qu'elle prend. S'il peut paraître comme une évidence d'admettre, au vu de la famille pauvre dont est issue Christine, que dominer pour elle revient à adopter une posture défensive contre la peur de façon générale ou tout simplement la peur d'être soi-même dominée :

[...] Le nouvel ambassadeur pensait qu'il pourrait enfin plonger dans les bras de Morphée, mais Christine réclamait son intimité. Il n'arrivait pas à avoir une érection après trente minutes d'attouchements des mains expertes de sa femme.

- Je crois que tu n'y arriveras pas, comme d'habitude sans tes comprimés. Va donc en prendre un afin que tu deviennes un homme.
- On ne peut pas attendre la nuit prochaine ?
- Ah, non. Pas question !³⁶

³² *Ibid.*, p. 120.

³³ *Ibid.*, pp. 133-136.

³⁴ *Ibid.*, p. 142.

³⁵ *Ibid.*, pp. 132-133.

³⁶ *Ibid.*, p. 133.

Il est à observer une opposition entre le vocabulaire emprunté par Christine et celui de Fulbert : il suggère tandis qu'elle dicte. Alliant impératif et injonction, Christine ne laisse pas de place au doute sur les injonctions qu'elle donne à son époux qui lui, par contre, fait des rhétoriques dans le sens des supplications. En outre, le narrateur utilise un verbe comme « penser » qui en réalité laisse comprendre que Fulbert n'a aucun pouvoir de décision, il ne peut que suggérer et espérer trouver grâce aux yeux de sa femme. Nous pouvons dans le même temps nous poser cette question de savoir pourquoi Fulbert se laisse dominer ? Fulbert également a peur d'être abandonné par Christine³⁷. Ceci explique alors pourquoi il l'observe sans rien dire quand elle ramène son amant Dany Rolland dans leur chambre à coucher : « Zanga constata qu'un homme fréquentait assidûment la maison et surtout montait dans les chambres à coucher »³⁸. Sentant l'étau se resserrer de plus en plus autour de lui, il prend des initiatives pour essayer de rétablir un certain équilibre en modifiant continuellement son testament³⁹. Cette action qui vise assurément à déshériter Christine en cas de son décès à lui rejoint notre questionnement du départ qui était celle de savoir si Christine n'était pas déjà intéressée au moment de l'épouser. On pourrait aussi se demander pourquoi il ne divorce pas, comme avec Charlotte, s'il est convaincu qu'il n'est plus dans un mariage d'amour. Ici également, l'allusion à l'abandon et à la peur revient. Fulbert a peur de ce que l'entourage dira : son ex-femme qu'il a délaissée, ses enfants qu'il a reniés⁴⁰, ses amis et collègues qui l'avaient mis en garde ; il est comme piégé, sans échappatoire, Fulbert « raconta à son ancienne femme toutes les difficultés qu'il vivait avec sa nouvelle jeune femme »⁴¹. Du côté de Christine, elle interprète ce manque de réaction de son mari comme le fait d'être parvenue à asseoir sur lui une domination totale. Il ne lui vient pas en idée qu'il pourrait y avoir un quelconque retournement de situation ; d'ailleurs, elle est tellement

³⁷ *Ibid.*, p. 140.

³⁸ *Ibid.*, p. 150.

³⁹ *Ibid.*, p. 151.

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 118-119.

⁴¹ *Ibid.*, p. 146.

convaincue de maîtriser tous les aspects de la situation qu'elle souhaite « une mort naturelle »⁴² à Fulbert pour pouvoir se remarier derrière une fois devenue immensément riche. L'attitude de Christine suffit à faire apparaître qu'elle était à la recherche de deux choses dans la vie : l'amour et l'argent. Au départ, elle a cru avoir les deux ; puis, elle a inconsciemment réalisé qu'elle voyait en Fulbert plus un père qu'un époux, d'où la recherche de l'amour, étant déjà donné qu'elle était désormais riche en tant qu'épouse de Fulbert.

3. Répercussions

Sur l'aspect psychologique, Fulbert peut devenir dangereux là où il a été longtemps vulnérable, dépendant de la considération qu'il a encore pour Christine. L'addition des violences psychologiques et des réflexions suite aux nombreuses humiliations entraînent chez lui ce que nous qualifions de vulnérabilité psychique. Fulbert se retrouve plongé en situation de fragilisation et d'exposition ; sa fragilisation influence ses émotions et le soumet au stress tandis que son exposition est beaucoup plus liée aux agissements de Christine qui n'hésite pas à ramener des hommes sur leur toit et dévoilant alors sa paralysie, peut justifier le fait de le tromper aussi ouvertement : « [...] Vous, les paralysées, pourquoi êtes-vous aussi jaloux ? Tu sais qu'une vie intime est finie pour toi. Tu ne feras plus l'amour à une femme. Alors, reste tranquille et prie Dieu ! Les miracles existent »⁴³. Le ton sarcastique emprunté par Christine peine à voiler le dégoût qu'elle éprouve pour son mari. Dans une situation où elle doit assistance à Fulbert, où celui-ci a le plus besoin d'être choyé par elle, elle ne trouve rien de mieux à lui servir que la relégation à une catégorie qu'elle considère comme celle des sous-hommes, celles des handicapés. La mise en emphase du pronom « vous » traduit en réalité une distanciation, une non-identification, comme pour signaler à Fulbert qu'ils ne sont plus dans la même catégorie et donc n'avait plus rien à voir ensemble, bien qu'encore

⁴² *Ibid.*, p. 143.

⁴³ *Ibid.*, p. 150.

mariés. Quand elle dit « Tu sais ... », elle sous-entend que Fulbert est conscient de tous les contours de sa situation et qu'il joue par ailleurs les hypocrites en feignant justement de ne pas savoir. Au-delà du sarcasme, il y a du mépris dans ces propos, « Alors, reste tranquille et prie Dieu ! ». Christine est convaincue que seule la force divine peut être salutaire pour Fulbert ; cependant, comme elle-même n'est pas croyante, elle reste persuadée qu'il n'y a aucune issue. De tels propos, surtout dits de cette manière, avec tant de froideur et la volonté manifeste de faire mal, ne peuvent que pousser Fulbert dans ses retranchements. La frustration de Fulbert ne peut être mentionnée sans faire allusion à la présence de Dany Rolland, qui augmente à l'humiliation qu'il subit. En outre, sa vulnérabilité se voit accentuer par le fait que Fulbert ait eu à renier ses premiers enfants par amour pour Christine. Il a donc tout perdu. Dans une telle configuration, ce qui se passe dans l'esprit de Fulbert lui procure un sentiment d'insécurité.

Les différents abus de Christine causent à Fulbert une dégradation de sa santé physique et mentale qui le rend conscient « que sa mort pouvait survenir à tout moment »⁴⁴. Pour atténuer ce sentiment de vulnérabilité, Fulbert voit en l'assassinat de Christine une occasion de définitivement laver son honneur. Ce n'est pas seulement parce que celle-ci le cocufie devant ses yeux, mais c'est aussi la résultante de la remémoration de tout ce qu'il a laissé de côté pour être avec elle, de tout ce qu'il a sacrifié et de tout ce qu'il a rêvé. L'acceptation de toutes les violences psychologiques conjugales étaient pour Fulbert un moyen de garder sa femme. Devant l'évidence que ses rêves ne se réaliseront jamais avec Christine parce qu'elle s'est elle-même sortie de rêve, il choisit d'y mettre un terme en tirant sur elle « trois coups de feu »⁴⁵.

Conclusion

En définitive, comme on a pu le voir dans la présente analyse, l'amour que porte un personnage à un autre peut se transformer en

⁴⁴ *Ibid.*, p. 151.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 153.

véritable prison. L'affection de Fulbert lui a valu d'être méprisé et humilié par son épouse alors qu'il avait tout laissé derrière lui pour se consacrer entièrement à elle. D'un côté nous avons un Fulbert amoureux et présent pour sa femme, de l'autre nous voyons une Christine désinvolte et très intéressée. La résultante de cette situation se note à deux niveaux : dans la violence psychologique et dans les conséquences physiques. À travers cette œuvre, Isaïe Biton Koulibaly attire l'attention sur les effets néfastes et sinueux qui prennent corps chez un personnage à priori dominé.

Bibliographie

Biton Koulibaly, Isaïe, *Christine*, Abidjan, Les Classiques Ivoiriens, 2008.

Kesteloot, Lilyan, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, 2001.

La Messine, Juliette, *Idées anti-proudhoniennes sur l'amour, la femme et le mariage*, Paris, Alphonse Taride, 1858, cité par Martine Reid (dir.), *Femmes et littérature : Une histoire culturelle II*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2020.

Lorsque l'épistoltaire déborde : *Cher Connard* de Virginie Despentes

Simona JIŞA

Université Babeş-Bolyai

Abstract: The article proposes to reflect, from the novel by Virginie Despentes, *Cher connard*, on the ins and outs of the different types of aggression in the context of our post-meToo era, where social networks expose both the victim and the aggressor. The causes (personal dissatisfactions, frustrations) are related to various forms of outbursts (sexual, verbal, addictive) in order to show how writing and literature can or cannot have a therapeutic effect.

Keywords: *Virginie Despentes, Cher connard, meToo, feminism.*

Un des aspects qui caractérise l'homme contemporain est qu'il est devenu un *homo connecticus* qui flâne en permanence sur les réseaux sociaux. Les plateformes qui permettent des commentaires le placent parfois dans l'œil de la tempête, jugé et mal jugé par les autres, soumis le plus souvent à des formes de harcèlement. C'est de cela que traite le onzième roman de l'écrivaine française Virginie Despentes.

*Cher connard*¹ est écrit en principe sous forme de lettres. Certains critiques l'ont comparé aux *Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, mais nous dirions que cela est dû moins au style épistoltaire utilisé et plus

¹ Virginie Despentes, *Cher connard*, Paris, Grasset, 2022. Toutes les citations renvoient à cette édition.

aux thèmes « dangereux » qu'il aborde : le sexe, le viol, MeToo, le cyberbulling, le féminisme, les addictions aux drogues et à l'alcool. Les trois protagonistes sont Oscar Jayack, romancier de succès relatif mais cachant de grands complexes d'infériorité dépassés à l'aide de l'alcool et surtout des drogues, la comédienne Rebecca Latté, belle autrefois, une gloire du cinéma et du théâtre, égérie des jeunes féministes, et Zoé Katana, ancienne attachée de presse, harcelée par Oscar et devenue blogueuse pour débattre du féminisme complexe de notre époque.

Ce que nous nous proposons dans cet article est de voir à quel niveau la forme et surtout le contenu de ce roman brisent les limites de la bienséance, quels en sont les causes et les conséquences, et, finalement, de voir comment la littérature, telle que Virginies Despentès l'envisage, dénonce un état de choses qui nuit aux individus, mais qui peut aider l'écrivain et les lecteurs. Aborder, ne serait-ce que par la médiation du roman, des traumatismes physiques ou psychiques, entrerait dans le domaine de la littérature du *care*, désirer à « réparer le monde », selon la formule du critique littéraire Alexandre Gefen², dérivée elle aussi du roman de Maylis de Kerangal, *Réparer les vivants*³. Gefen atteste, dans le livre de 2017, une véritable « culture du trauma » spécifique pour le XXI^e siècle, transposée au niveau littéraire : « une conception que je qualifierai de “thérapeutique” de l'écriture et de la lecture, celle d'une littérature qui guérit, qui soigne, qui aide, ou, du moins, qui “fait du bien” »⁴. S'inscrivant dans une forme de néo-humanisme, la littérature mise sur les affects, parmi lesquels l'empathie, basée moins sur un effet d'identification avec le personnage et plus sur une vision tolérante, compréhensive, sans s'alléger tout de même de sa vocation éthique. Gérard Genette remarquait en 1991, dans *Fiction et diction*, que la parole littéraire ne peut plus être circonscrite à sa seule fonction esthétique et mettait en évidence une valeur ajoutée de la

² Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, José Corti, « Les essais », 2017.

³ Maylis de Kerangal, *Réparer les vivants*, Paris, Gallimard, « Verticales », 2014.

⁴ Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, *op. cit.*, p. 9.

littérature, grâce à « la propriété qu'a le langage de déborder de toutes parts son investissement esthétique »⁵.

À la lumière de ces repères théoriques, nous considérons que le roman de Virginie Despentes couvre deux volets : dénoncer, d'une part, certains abus qui polarisent la vision en victime et bourreau, et, d'autre part, arriver à une forme d'apaisement des souffrances, par un effet cathartique, par l'exposition et l'analyse nuancée des circonstances. Il nous reste à conclure si le pardon arrive ou non ou s'il est remplacé par un autre sentiment.

1. Débordements formels

De la correspondance passionnante que Madame de Merteuil échangeait avec le Vicomte de Valmont au XVIII^e siècle, le roman de Virginie Despentes garde le format du texte ample, mais qu'on s'écrit par mail. Dans un débat littéraire de 2022⁶, l'autrice avoue qu'elle a été, pendant des décennies, une grande écrivaine de lettres. Mais, il faut s'adapter à la vitesse de notre siècle, s'envoyer plutôt des textos, des messages courts et dynamiques, qui ne conviennent pourtant pas à la complexité de la pensée humaine, dont le besoin de nuancer accapare des pages entières. Et même si les e-mails entre les deux protagonistes sont censés avoir une forme virtuelle, l'existence du livre sur papier leur redonne cette consistance de la feuille du papier.

Dans *L'écran global*, Gilles Lipovetsky comparait la littérature avec l'écriture sur les réseaux de l'Internet :

Face à une culture littéraire de la finesse, du bon usage, du bien dire, il impose une rhétorique du style direct, rapide, cursif. Face à l'élitisme des *happy few*, il accentue l'effet de masse de la superficialité, de l'exhibitionnisme et de la nonculture. Face à la réflexion, il impose la vitesse. Face aux arts millénaires, il met en avant une création de l'instant, dans un déluge d'images, de musiques, de photos,

⁵ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, « Poétique », 1991, p. 12.

⁶ Virginie Despentes invitée d'Augustin Trapenard dans l'émission *La grande librairie* du 7 septembre 2022.

d'informations. Et face au respect de la vie privée monte le spectre de la surveillance infinie et de la perte de maîtrise sur ses propres données personnelles publiées. Autour de lui se cristallise la grande peur du XXI^e siècle, celle d'une humanité sans ancrage, sans intimité⁷.

Le pari du roman de Virginie Despentes est d'exploiter les particularités de l'écriture sur la Toile afin de lui donner une valeur littéraire, ce qui atteste aussi d'un changement de paradigme au niveau microsocial et du champ littéraire, non seulement macrosocial, d'une ouverture vers les nouvelles technologies qui font partie maintenant de nos habitudes quotidiennes. La littérature se rapproche du lecteur en intégrant dans un livre ces formes de communication interhumaine qui se servent d'un autre type de canal pour transmettre les informations.

La seule marque formelle de l'épistolaire qui a été gardé se retrouve dans le titre *Cher connard*, qui bannit la bienséance traditionnelle de l'adresse et dont la fonction est certainement provocatrice, invitant à la lecture et affirmant que le style direct, vulgaire même par ailleurs, fait partie du discours. Donc une première manifestation de débordement « littéraire » est d'enfreindre les lois formelles traditionnelles. Pour les lecteurs de Virginie Despentes, cette violence langagière est déjà une marque stylistique personnelle, mais ce titre est le plus agressif de tout ce qu'elle a publié⁸.

Il faut mentionner que ce roman « épistolaire » 2.0 inclut d'autres formes de correspondance : Instagram et le blog personnel. Ces deux types de réseau supposent un large spectre de réaction de la part des lecteurs, qui ne se trouvent pas physiquement devant l'autre et enlèvent toute barrière de la politesse, afin de dire leur avis, même dans une forme extrêmement virulente, vulgaire, agressive, sans empathie. Les individus se sentent en sécurité derrière le masque des avatars et font montre d'une agressivité qui peine à être contenue. Ils ne tiennent pas compte des sentiments de l'autre,

⁷ Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *L'écran global. Du cinéma au smartphone*, Paris, Seuil, 2011 [2007], p. 30.

⁸ Évidemment, *Apocalypse-bébé* est aussi un titre inquiétant, tandis que *Chiennes savantes* et *Baise-moi* ont une connotation sexuelle claire sinon vulgaire.

une fois qu'ils ne sont pas d'accord avec quelqu'un. La frustration d'avoir une autre opinion est ingérable, la colère et le mépris excessifs les transforment en bourreaux, prêts à « annihiler » leur victime sur les réseaux et parfois dans la vie réelle. Les offenses et les menaces n'ont pas leur police et leur tribunal, au moins pour le moment. La législation peine à protéger l'intégrité psychique de l'individu, et les messages, reproduits, likés, deviennent ineffaçables, tandis que bloquer quelqu'un est une mesure qui n'équivaut pas à une privation de liberté. C'est le risque de sortir du privé et entrer dans l'espace public, comme si on s'offrait volontiers en pâture à l'intolérance, à la rigidité et aux stéréotypes sociaux. C'est ce que reflète ce roman, à encadrer, pour son style, dans une littérature brutaliste dont les épistoliers sont plutôt des commentateurs et ils agissent rarement, victimes néanmoins des opinions cruelles et excessives des internautes qui cultivent une culture de la haine.

L'incipit du roman de Virginie Despentes a un fort impact et il est fait d'une publication d'Oscar Jayack, avec des marques de journal, sur son compte Instagram :

OSCAR

Chroniques du désastre

Croisé Rebecca Latté, dans Paris. Sont remontés à ma mémoire les personnages extraordinaires qu'elle a interprétés, femme tour à tour dangereuse, vénéneuse, vulnérable, touchante ou héroïque – combien de fois je suis tombé amoureux d'elle, combien de photos d'elle, dans combien d'appartements, au-dessus de combien de lits – j'ai pu accrocher et qui m'ont fait rêver. Métaphore tragique d'une époque qui se barre en couille – cette femme sublime qui initia tant d'adolescents à ce que fut la fascination de la séduction féminine à son apogée – devenue aujourd'hui ce crapaud. Pas seulement vieille. Mais épaisse, négligée, la peau dégueulasse, et son personnage de femme sale, bruyante. La débandade. On m'a appris qu'elle s'était convertie en égérie pour jeunes féministes. L'internationale des pouilleuses a encore frappé. Niveau de surprise : zéro. Je me roule en PLS sur mon sofa et je réécoute *Hypnotize* de Biggie, en boucle. (pp. 7-8)

On identifié déjà les thèmes complémentaires du roman, liés à la condition de la femme, au féminisme, à l'âgisme, au statut de la vedette

toujours aux prises des jugements sévères de son public. Même si le message est ensuite effacé par Oscar, il déclenche une réaction de la part de la comédienne, qui donne justement le titre du livre :

REBECCA

Cher connard,

J'ai lu ce que tu as publié sur ton compte Insta. Tu es comme un pigeon qui m'aurait chié sur l'épaule en passant. C'est salissant, et très désagréable. Ouin ouin ouin je suis une petite baltringue qui n'intéresse personne et je couine comme un chihuahua parce que je rêve qu'on me remarque. Gloire aux réseaux sociaux : tu l'as eu, ton quart d'heure de gloire. La preuve, je t'écris. Je suis sûre que tu as des enfants. Un mec comme toi ça se reproduit, imagine que la lignée s'arrête. Les gens, j'ai remarqué, plus vous êtes cons et sinistrement inutiles plus vous vous sentez obligés de continuer la lignée. Donc j'espère que tes enfants crèveront écrasés sous un camion et que tu les regarderas agoniser sans rien pouvoir faire et que leurs yeux gicleront de leurs orbites et que leurs cris de douleur te hanteront chaque soir. Ça, c'est tout le bien que je te souhaite. Et laisse Biggie tranquille, bouffon. (p. 8)

À vulgarité, vulgarité et demie, avec une note d'humour certaine et les punchs langagiers avec lesquels Virginie Despentes a habitué ses lecteurs. Rebecca est une femme qui réagit sur mesure, même démesure si on pense aux malédictions qui portent sur les enfants potentiels de l'homme, et qui la font pire, moralement parlant, que cet homme. Elle ne se laisse pas affecter par les propos impolis d'un homme qui la juge seulement selon son aspect physique, même si être belle et sexy a contribué aussi à son succès professionnel. Attaquant ce *male gaze*, ce regard masculin porté sur elle, Rebecca refuse d'accepter le statut de victime ; sa manière de vivre suppose réagir et elle rebondit toujours sur un aspect sexuel, mais relié à la procréation. Une véritable Némésis, qui sait se venger, ou Méduse par la connotation castratrice de sa réponse. Il faut mentionner aussi que, lésée, elle ne contre-attaque pas les arguments de l'homme, car elle sait qu'il est juste (elle a cinquante ans). Devant cette frustration apportée par l'âge à une personne qui travaille dans un domaine qui privilégie trop l'image extérieure, elle ne peut que recourir à une offense qui affecte avec la même

force, un père : ses enfants. En même temps, on pourrait voir dans le choix de la femme porté sur les enfants de l'homme une autre frustration : le fait qu'elle-même, de par les exigences du métier et ses choix de vie personnels, n'a pas d'enfants, condamnée à ne jamais être mère.

Les marques épistolaires sont donc minimalistes, il y a l'alternance des messages avec la mention initiale du nom et l'adresse « cher connard », utilisée une fois mais exploitée au maximum, car devenue titre du livre, et puis d'autres formes plus familiales et calmes : « Garçon », « Poussin », « Amie ». Le XXI^e siècle a renoncé à toute formule redondante : pas d'entête, pas de date, pas de formules de salutation, pas de signature – les interfaces des mails sont supposées offrir tout cela automatiquement.

L'enfer sexuel

Devant une morale qui circonscrit mal les droits et les libertés des individus, la Toile est l'espace où les injustices s'exposent au tribunal d'honneur constitué par chaque visiteur. C'est le moyen que choisit le personnage Zoé Katana, afin de dénoncer, dix ans plus tard, le fait qu'elle a été la victime d'un harcèlement sexuel. Attachée de presse de l'écrivain Oscar Jayack, qui voulait la séduire, elle a été obligée de démissionner, de renoncer à sa carrière dans le domaine de l'édition et de vivre avec les traumatismes psychiques provoqués par ce harcèlement. Zoé semble répondre par la négative à la question de Gayatri Spivak si les subalternes peuvent parler, à cause des lois patriarcales qui dominent encore notre société et de la honte :

ZOÉ KATANA

Chronique de ma main dans ta gueule

J'écris un blog féministe depuis des années. J'ai l'habitude de vos raids de haineux et vos menaces de mort et de viol, vos commentaires sur la taille de mon cul et l'état déplorable de mon intelligence. J'ai l'habitude de votre rage masculine.

Mais je n'avais encore jamais donné de nom. Admirable levée de boucliers depuis que j'ai prononcé celui d'Oscar Jayack. J'ai raconté mon histoire avec lui. Mon point de vue est un terrorisme. Je me trompe sur mes sentiments. On devrait m'arracher la langue et le

laisser parler. Je dis : être harcelée pendant des mois, c'est un jour ne plus se reconnaître. Mettre des années à admettre qu'on ne reviendra pas, celle qu'on était avant à jamais disparue. C'est avoir peur au quotidien et devenir quelqu'un d'autre. C'est la honte que quelqu'un ait cherché ton point faible, l'ait trouvé, et t'ait détruite. (pp. 29-30)

Oscar avoue à Rebecca ce qui lui est arrivé :

Je viens de sortir un roman, et tout le monde parle de moi mais pas pour mon livre. Je me suis fait metooïser. Je ne souhaite pas ça à mon pire ennemi. J'ai l'impression que tout le monde est au courant. Alors je te le dis. Si ça se trouve à partir de là tu ne m'écriras plus jamais. Je ne peux pas dire que je comprendrais. Mais tu ne serais pas la première. (p. 28)

Il tente d'expliquer comment il est arrivé de développer une obsession pour Zoé : refusé en général par les femmes, il s'est mépris sur le sens de l'attention que son attachée de presse lui accordait (conformément à ses attributions professionnelles) et qu'il est tombé amoureux de cette personne qui lui apportait toujours de bonnes nouvelles sur son livre. Si se tromper d'objet aimé arrive, ce qui est inacceptable reste sa conduite, que Zoé décrit sur son blog :

Et face à lui, je n'ai jamais su m'y prendre. J'ai bafouillé, reculé, détourné les yeux, quitté la pièce, je me suis assise contre la portière du taxi, j'ai serré les genoux, j'ai rougi, j'ai ri jaune, je suis partie tôt, j'ai enlevé sa main, j'ai rasé les murs, j'ai porté des chaussures plates, j'ai couru autour d'un bureau quand il était bourré et il trouvait ça drôle, j'ai serré les dents quand il me tripotait, j'ai quitté les lieux en courant un soir. [...]

Oscar me téléphonait en pleine nuit – et j'avais peur de me rendormir. Il frappait à la porte de ma chambre à l'hôtel, et j'avais peur de me rendormir. Je vomissais avant d'aller travailler mais je disais bonjour en souriant comme si de rien n'était parce que si j'avais crié j'étais l'hystérique qui ne sait pas contrôler ses nerfs, si je faisais la gueule je n'étais pas professionnelle, incapable de faire un effort et c'était comme dans les cauchemars quand tu veux hurler mais aucun son ne sort. Je hurlais en silence et autour de nous la situation amusait la galerie – on attendait que je cède. Il me faisait la cour. Je me faisais désirer. Chacun tenait son rôle. (p. 33)

Les études sur les traumatismes évoquent toujours l'importance de la narration du trauma, comme étape essentielle pour entamer un processus de guérison, ne serait-ce partielle ; Barbara Havercroft soutient qu'elle « permet ainsi à la victime d'intégrer l'épisode dans sa vie (avant et après l'incident), et à devenir un sujet actif, au lieu d'être un objet passif de la violence »⁹. Donc Zoé s'inscrit, à côté d'autres femmes, dans le processus #MeToo de récupération et de résilience, même si son âme ne se débarrasse pas du spectre d'Oscar. Son dialogue n'est pas avec l'agresseur d'autrefois, mais avec tout public qui veut devenir son correspondant dans un échange d'idées qu'elle souhaite bénéfique pour elle et pour d'autres femmes.

Les paradis artificiels

Autant Oscar que Rebecca se racontent leurs addictions à la drogue et à l'alcool. Pour eux ce sont des refuges lorsque la réalité est trop dure à supporter. Dans leurs mails, ces vices sont tenus pour responsables de leurs incartades. Ainsi Oscar explique le harcèlement auquel il a soumis Zoé et dont il n'était pas du tout conscient, par le fait que ses perceptions et son jugement étaient toujours altérés. Pourtant, une fois conscient du mal qu'il a fait à Zoé, Oscar continue à se sentir coupable. Afin de devenir sobre et surtout pour être un bon père pour sa fille Clémentine, témoin de ses dérapages, il décide de rejoindre les NA (Narcotiques anonymes), participant à leurs réunions physiques et surtout virtuelles lorsque le covid apparaît. À son modèle, Rebecca renonce elle aussi aux drogues et participe à ces réunions. Dans son cas, le milieu artistique facilitait la consommation des stupéfiants et de l'alcool. Mais elle se rend compte que la sobriété l'a aidé rapidement à rajeunir son visage, ce qui lui a apporté aussi des opportunités professionnelles.

⁹ Barbara Havercroft, « Questions éthiques dans la littérature de l'extrême contemporain : les formes discursives du trauma personnel », in *Les Cahiers du CERACC*, « Proses narratives en France au tournant du XXI^e siècle », coord. par Anne Sennhauser, n° 5, 2012, p. 24.

Ainsi les deux correspondants avouent leur mal d'être, la pression et la dépression que leurs métiers et problèmes familiaux leur causaient. Ils deviennent, l'un pour l'autre, un appui, un sponsor, suggérant que les relations interhumaines sincères peuvent contribuer à dépasser l'addiction.

Le purgatoire des passions

Les mails échangés par Oscar et Rebecca constituent un purgatoire dans lequel les deux purgent leurs fautes, en analysant les causes et les conséquences de la dégradation que la drogue et l'alcool ont apportée dans leur vie. L'écriture reçoit une fonction exutoire.

Oscar et Rebecca plongent à tour de rôle dans le passé, retrouvent leur enfance commune (leurs mères travaillaient dans la même usine). Leur correspondance atteste du même désir de réussir dans la vie, des difficultés rencontrées en famille entre enfants et parents et entre frères et sœurs. Tout cela les a marqués et a créé chez les deux un fond d'insécurité qui les a poussés vers des solutions compensatoires addictives.

Pour Zoé Katana, purger sa peine se fait sur son blog, en tant qu'activiste féministe sur le Web. Elle est le personnage à travers lequel Virginie Despentes problématise les types d'engagement féministe, les courants des « féminismes » de notre époque, du plus pacifiste au plus militant. Il est étonnant que Zoé ne reçoive pas l'unanimité de ses lecteurs lorsqu'elle décrit le harcèlement sexuel dont elle a été la victime. Le phénomène de bullying continue chaque fois qu'elle poste un texte, il y a toujours des opinions pro et contre, car elle reflète un féminisme qui se remet toujours en cause. Elle reste jusqu'à la fin du livre une fille en colère et rejette toute tentative d'Oscar de se faire pardonner. Douée d'une hypermnésie qui l'empêche d'oublier ses angoisses, elle ne peut pas effacer de son esprit cette situation qui a marqué pour toujours son destin, aucune réconciliation, malgré les tentatives d'Oscar, n'est possible.

Le livre attire l'attention aussi sur le rôle des réseaux comme espace de la parole défoulée, violente, car certaines formes de militantisme n'ont pas de limites. Rebecca fait observer à Oscar que les gens qui se servent de l'internet comme d'une sorte de porte-parole ne savent pas toujours les

règles du débat intellectuel de qualité, et ne sont pas capables de voir les choses de la perspective d'autrui. Ils sont intolérants et se permettent d'être agressifs dès que leur opinion est contrariée :

Ils ne sont pas là pour dialoguer ou se réconcilier ou tendre la main à qui que ce soit. Internet, avant tout, c'est de la bile. Parfois, tu en vois un ou une qui s'en sert à l'ancienne, pour exprimer des idées compliquées et qui répond à des arguments. Mais en règle générale, le militantisme sur Internet, c'est le fanatisme à l'état pur : une fois que les gens sont convaincus d'être du bon côté de la morale, ils jugent décent d'égorger l'adversaire. (p. 107)

Ainsi, une passion raisonnable peut se convertir en une passion déraisonnable, la défense en attaque et la victime en agresseur. Le militantisme sans bornes est lui aussi à proscrire, car il risque de prendre une forme radicale, extrémiste, fanatique. Il faut éviter le Pathos et préférer l'Empathos, car l'empathie signifie elle aussi déborder, mais dans un sens positif : quitter la rigidité de sa position pour accueillir les souffrances de l'autre et l'aider à corriger ses fautes et à continuer sa vie.

Si la description des relations interhumaines faite par Virginie Despentes est convaincante et fait réfléchir, le roman offre aussi une autre solution au conflit, qui peut paraître décalée par rapport à notre époque. Il n'y a pas une histoire d'amour entre les protagonistes, mais le mot « cher » du titre, ironique et même antiphrastique au début, révèle l'amitié qui naîtra entre Oscar et Rebecca, une amitié basée sur la sincérité, sur le soutien réciproque, surtout lorsque les rechutes dans l'addiction les menacent. Au niveau de l'écriture, on perçoit un apaisement progressif de la violence langagière, et ce ne sera que Zoé qui gardera néanmoins une tonalité véhémement et incisive sur son blog.

Conclusion

Le roman de Virginie Despentes saisit le pouls de notre société contemporaine. S'attaquant à plusieurs aspects sociaux de notre époque, il intrigue aussi par sa forme que par le contenu des idées véhiculées.

Dans son format hétérogène, ce roman post- #metoo refait le procès de l'accusé Oscar Jayack, qui « cite », dans sa confession à Rebecca, plusieurs points de vue féminins : Léonore (son ex-femme), Corinne (sa sœur lesbienne), Clémentine (sa fille de douze ans), Françoise (sa voisine féministe et sincère), Clara (sa copine). Si les personnages ne sont pas envisagés de manière manichéiste et ne peuvent pas se diviser en bons et méchants, chacun l'étant à tour de rôle, ils sont au moins sincères et coupent parfois dans la chair vive, la sienne et celle des autres.

Il est certain qu'une valence thérapeutique est comprise dans le débat que le roman contient et qui porte surtout sur le statut de la femme et des rapports entre l'homme et la femme. Il montre la différence dans la perception de la réalité et dans l'interprétation des gestes et des mots qui existent entre les individus de même sexe ou non, surtout lorsque cela a une connotation sexuelle, l'importance du consensus.

Chez les deux protagonistes on observe que l'écriture apporte un apaisement. Se dire et s'écrire a, comme dans la thérapie, un effet cathartique, que l'autrice prête à ses personnages. Virginie Despentes a avoué avoir été victime d'un viol lorsqu'elle était adolescente, elle a connu aussi le tollé des internautes lors de ses propos sur les attentats de Charlie Hebdo et elle est critiquée par certains pour sa littérature brutaliste.

Ce roman parle aussi de notre intimité, de l'espace privé au confinement imposé comme une prison, du mal d'être à toute époque de notre vie. Il médite également sur le statut de l'Artiste, écrivain ou actrice, aux prises de leurs souffrances intimes, de l'impact des médias et des réseaux sociaux sur leur vie privée et leur carrière dans le contexte d'un néo-féminisme qui cherche encore son identité.

Bibliographie

Despentes, Virginie, *Cher connard*, Paris, Grasset, 2022.

Gefen, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*, Paris, José Corti, « Les essais », 2017.

Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, « Poétique », 1991.

Havercroft, Barbara, « Questions éthiques dans la littérature de l'extrême contemporain : les formes discursives du trauma personnel », in *Les Cahiers du CERACC*, « Proses narratives en France au tournant du XXI^e siècle », coord. par Anne Sennhauser, n° 5, 2012, pp. 20-34.

Kerangal, Maylis de, *Réparer les vivants*, Paris, Gallimard, « Verticales », 2014.

Lipovetsky, Gilles et Jean Serroy, *L'écran global. Du cinéma au smartphone*, Paris, Seuil, 2011 [2007].

Virginie Despentes invitée d'Augustin Trapenard dans l'émission *La grande librairie* du 7 septembre 2022.

Mircea Eliade, un défenseur du régime autoritaire de Salazar ?¹

Vlad DOBROIU

Universit  Nova de Lisboa

Abstract: Our research focuses on the time period that Mircea Eliade spent in Portugal, while working at the Royal Legation of Romania in Lisbon. At the beginning of the '40s, he published press articles and books concerning not only the Romanian culture and literature, but also the Portuguese ones. Moreover, Eliade met several times Salazar and he even wrote a book about the Portuguese dictator that he published under the title *Portugal e a Revolu o em Portugal*. We intend to analyze to what degree Eliade was a supporter of Salazar's authoritarian regime.

Keywords: *Luso-Romanian relations, 20th century literature, dictatorship, diplomacy.*

En Roumanie, Mircea Eliade est généralement connu par le grand public comme romancier et moins comme philosophe ou historien. Toutefois, au fil des années, il a rempli une grande variété de rôles au sein de diverses institutions (y compris universités, légations, etc.). En 1940, Eliade est nommé attaché de presse auprès de la Légation roumaine au Portugal. Quelques années plus tard, il devient conseiller culturel et publie dans les journaux de Lisbonne des articles promouvant la culture et la

¹ Article publié avec le soutien de CHAM-Centre de Humanidades, Universidade NOVA de Lisboa, Portugal.

langue roumaines, ainsi que les relations culturelles entre les deux pays (la Roumanie et le Portugal).

Au début des années '40, quand il entre en contact avec António de Oliveira Salazar, Eliade le trouve fascinant. *Salazar et la révolution au Portugal* (1942) a suscité des réactions contradictoires parmi les lecteurs nationaux et internationaux. Les stratégies politiques de Salazar ont été parfois contestées par les autres hommes politiques de cette époque, parfois jugées comme opportunes pour assurer la gloire de cette « nation pluricontinentale ». La dictature instaurée par Salazar a duré presque une quarantaine d'années (1932-1968) et a touché plusieurs générations de Portugais.

Le but de notre article est d'analyser l'activité de Mircea Eliade auprès de la Légation roumaine à Lisbonne, ainsi que le contexte socioculturel et politique dans lequel il a vécu au début des années '40. Pour aboutir aux résultats escomptés, nous utiliserons le journal personnel d'Eliade (*Le Journal portugais*), les articles de presse et les livres qu'il a publiés pendant la Seconde Guerre mondiale, ainsi que des sources des Archives du Ministère des Affaires Étrangères de Lisbonne.

1. Le contexte sociohistorique

1.1. La Roumanie et la Garde de Fer

Après la Première Guerre mondiale, la Roumanie réussit à récupérer des territoires qui ont été sous l'occupation de divers autres pays, parmi lesquels la Russie, l'Autriche et la Hongrie. Suite à cette reconquête territoriale, le nombre de citoyens y vivant augmente considérablement. De plus, elle comprend des minorités ethniques qui ne veulent pas toujours être intégrées dans la Grande Roumanie. En général, c'est surtout le cas des Saxons et des Hongrois vivant en Transylvanie qui ont voulu préserver leurs coutumes, leur langue et leurs particularités socioculturelles.

Afin de mieux consolider les institutions de l'État, ainsi que le statut du pays au niveau international, le Parlement décide de concevoir une nouvelle Constitution en 1923. Étant d'accord avec le texte de la nouvelle

Constitution, le Roi Ferdinand la ratifie le 15 octobre de la même année. Elle établit les principes fondamentaux sur lesquels les lois doivent se baser à partir de ce moment et vise, parmi d'autres aspects, les conditions spéciales qui réglementent l'adoption de la citoyenneté Roumaine par les Juifs (l'art. 133).

L'entre-deux-guerres est une période qui s'avère à la fois propice et néfaste pour les Juifs vivant en Roumanie. D'une part, ils ont accès plus facilement à certains lots forestiers et/ou agraires de l'État que les autres citoyens, d'autre part, ils se voient diaboliser par un nombre croissant de politiciens et journalistes qui les accusent de conclure des affaires illégales. Dans cette période, une grande partie des Juifs vivaient en Bessarabie, territoire Roumain longtemps occupé par les Russes. *Înfrățirea românească* (*La Fraternité Roumaine*), par exemple, est un journal qui a mené une véritable campagne de discréditation des Juifs dans les années '20. De leur côté, les membres de la *Ligue de la Défense Nationale-Chrétienne* se sont montrés, eux aussi, contre les Juifs, qu'ils considéraient « des traîtres de l'État » à cause de « leurs activités criminelles ».

La Ligue de la Défense Nationale-Chrétienne a été fondée en 1923 par Alexandru C. Cuza et ses actions étaient dirigées, au niveau national, par Corneliu Zelea Codreanu. En 1927, ce dernier fonde l'organisation fasciste *La Légion de l'Archange Michel* (*Legiunea Arhanghelului Mihail*). Dans les années '30, la *Garde de Fer* (*Garda de Fier*) commence à attirer, elle aussi, un nombre considérable de sympathisants de l'extrême-droite. L'idéologie antisémite mobilise une grande variété de personnes, y compris des prêtres, des jeunes et des écrivains. Mircea Eliade, par exemple, a écrit dans les années '30 des articles éthiquement problématiques. Dans l'article « La nouvelle aristocratie légionnaire » (« Noua aristocrație legionară »), il déclare son soutien aux légionnaires qui, selon lui, sont engagés dans une lutte correcte.

La *Garde de Fer* commence peu à peu à être appuyée par des forces paramilitaires dont les actions visent directement les Juifs. En 1935, on fonde le parti politique *Tout pour la Patrie* (*Totul pentru Patrie*) qui adopte une perspective radicale contre les Juifs. Le Roi Carol II et les partisans de

son régime totalitaire ne sont pas contents de se trouver fréquemment sous les attaques des politiciens de ce parti fasciste et décident de le dissoudre en 1938. Après l'abdication du roi, les sympathisants de l'idéologie fasciste tentent de se rejoindre dans une nouvelle formation politique, le *Mouvement légionnaire* (*Mișcarea Legionară*), mais le Général Ion Antonescu, lui-même de l'extrême-droite, les empêchent d'atteindre leur projet politique.

1.2. Le Portugal et le régime totalitaire de Salazar

Dans les années '20, le Portugal se trouve dans une très profonde crise économique. Plusieurs ministres essaient de faire sortir le pays de cette crise financière, mais tous leurs efforts s'avèrent sans succès. Le 27 avril 1928, un professeur de l'Université de Coimbra, António de Oliveira Salazar, est nommé Ministre des Finances pour trouver une solution au déficit budgétaire. Entre 1928 et 1932, il prend des décisions opportunes pour l'économie nationale et réussit à s'imposer de plus en plus comme figure emblématique du nouveau progrès économique du pays. Les mesures qu'il impose à la population sont austères, mais le peuple ne se révolte pas (encore). Au contraire, Salazar gagne de la popularité et renforce son statut politique les années suivantes.

En 1932, il est établi le cadre opérationnel et politique de la République Portugaise, qui sert de fondement pour la constitution du Nouvel État (*Estado Novo*). Le régime politique de Salazar se tourne autoritaire, répressif et, enfin, totalitaire. L'idéologie qu'il embrasse s'apparente au fur et à mesure au fascisme de Mussolini et il arrive même à garder le portrait du dictateur fasciste dans son bureau. Les fascistes ont tenté de saboter les projets de Salazar et ont essayé plusieurs fois de s'opposer à son ascension politique jusqu'en 1934 quand leurs actions sont interdites, car considérées comme illégales. Les chefs des formations fascistes sont expulsés du Portugal continental et les partisans qui ont réussi à rester dans le pays se voient forcer de s'intégrer dans d'autres formations politiques, la plupart d'entre eux en se tournant membres du Mouvement National-Syndicaliste qui se trouvait, d'ailleurs, sous le contrôle de Salazar lui-même.

Pour maintenir sa position au sein de l'Etat, contrôler les activités sociales et politiques de la population et éliminer ses opposants, Salazar crée des organismes de prévention, répression et torture qui lui permettent de prendre des décisions très dures au niveau national. Parmi les organismes d'endoctrinement, de contrainte et de punition qu'il crée ou qu'il accepte d'être créés, on compte *La Légion Portugaise (Legião Portuguesa)*, *Les Jeunesses Portugaises (Mocidade Portuguesa)*, structures de police politique (PVDE, PIDE), tribunaux spéciaux à Lisbonne et Porto pour juger les « crimes politiques » (*Tribunais Plenários*), prisons pour les opposants du régime dictatorial (par exemple, *Cadeia do Aljube*) et camps de concentration (par exemple, à Tarrafal, au Cap-Vert).

2. Mircea Eliade et le régime de Salazar

2.1. De la Grande-Bretagne au Portugal

Après ses études de licence en philosophie, Mircea Eliade s'adonne à l'étude de l'histoire des religions, parmi d'autres sujets, et passe même quelques années en Inde, où il étudie le sanskrit et la philosophie indienne sous la direction du professeur Dasgupta. Une fois que son séjour dans le sous-continent indien arrive au terme, il rentre en Roumanie au début des années '30 et enseigne des cours de philosophie et de métaphysique à l'Université de Bucarest.

En 1940, Eliade est envoyé à la Légation roumaine de Londres, mais il n'y demeure pas longtemps, car les relations diplomatiques entre la Grande-Bretagne et la Roumanie sont fragilisées à cause de la Seconde Guerre mondiale, jusqu'à être complètement rompues. Ainsi est-il transféré de la Légation roumaine de Londres à celle de Lisbonne la même année. La résidence de la famille Eliade a été durant leur séjour au Portugal à Cascais et à Lisbonne.

En conformité avec les documents gardés aux Archives Diplomatiques de Lisbonne², Mircea Eliade et sa femme ont rencontré des

² V. G.S.G. M. 8, CES6, P. 4.

difficultés juridiques pour arriver au Portugal. Plus exactement, le 11 décembre 1940, la Légation roumaine de Lisbonne envoie une lettre au Ministre des Affaires Étrangères du Portugal pour l'informer que Mircea Eliade est empêché de recevoir le visa nécessaire pour s'y installer. C'est ainsi que la Légation demande au Ministre des Affaires Étrangères d'intervenir afin que l'attaché de presse et sa femme puissent arriver à Lisbonne, même s'ils ne disposent pas de passeport diplomatique. Le 14 décembre 1940, le ministre portugais envoie un télégramme au Consulat de Portugal à Londres avec la mention que Mircea Eliade et son épouse ont probablement un visa valide soit de l'Espagne, soit de l'Italie.

Même si l'arrivée de la famille Eliade au Portugal ne s'est pas réalisée sans quelques impasses, l'écrivain roumain réussit à lier des amitiés avec des intellectuels et des politiciens portugais, parmi lesquels on mentionne António Ferro, Fernanda de Castro et Alfredo Pimenta. António Ferro a été le chef du *Secrétariat de la Propagande Nationale* (*Secretariado de Propaganda Nacional*) dont les principales activités visaient la divulgation des articles de presse, des livres, des films et d'autres types de contenu engagé en faveur de la politique totalitaire du régime de Salazar. Bref, le SPN s'occupait avec la promotion de la figure salvatrice du chef de Gouvernement portugais.

António Ferro et Mircea Eliade ont participé à de nombreuses réunions formelles et informelles durant la Seconde Guerre mondiale. Ils s'invitaient fréquemment aux dîners l'un chez l'autre, se rencontraient aux soirées organisées par des figures emblématiques de la politique portugaise et étrangère et s'offraient de l'aide avec leurs projets professionnels. Dans son *Journal portugais*, Mircea Eliade se souvient des moments agréables qu'il a passés avec sa femme chez les Ferro³ et mentionne même que le chef de la SPN lui a facilité une rencontre personnelle avec Salazar en 1942⁴.

À l'occasion de cette rencontre avec Salazar, Eliade lui parle de la politique romaine, parmi d'autres sujets, et il a l'impression que le chef du Gouvernement portugais veut transmettre au Général Antonescu un message-conseil militaire. Plus exactement, Eliade comprend que les

³ Mircea Eliade, *Diário Português*, Lisbonne, Guerra e Paz, 2007, p. 42, 54 sqq.

⁴ *Ibid.*, p. 63.

troupes devraient se regrouper afin d'assurer leur unité au cas où la Roumanie serait attaquée. L'écrivain rentre en Roumanie pour transmettre ce message, mais il est reçu par le Vice-Président du Gouvernement qui ne lui prête pas beaucoup d'attention.

Toutefois, il faut mettre en évidence que cette rencontre entre Eliade et Salazar n'est pas mentionnée dans le journal du chef de Gouvernement portugais, même s'il avait l'habitude de prendre des notes concernant ses rencontres professionnelles. Le journal de Salazar, qui a été édité très récemment chez Porto Editora, en 2021, comporte, cependant, des informations précises visant les rencontres qu'il a eues avec les diplomates roumains. Néanmoins, il n'y a aucune référence à la réunion qu'il a eue avec Eliade le 7 juillet 1942. Une possible explication est que la réunion a été facilitée par Ferro et, peut-être, n'avait pas un caractère formel.

2.2. *Écrits engagés et « transferts culturels »*

En conformité avec les théories de Michel Espagne, la notion de « transferts culturels » renvoie aux idées, images, normes et représentations culturelles qui passent d'une culture à l'autre. En tenant compte de cette définition, il est plus facile de comprendre l'activité propagandiste de Mircea Eliade à Lisbonne. Durant les années passées au Portugal, le romancier roumain publie des articles de presse dans les journaux portugais afin de promouvoir la langue et la culture roumaines. La plupart de ces articles ont paru dans les journaux *A Voz* et *Acção*. Ces articles, rédigés en portugais, présentent au public des auteurs classiques de la littérature roumaine, des traditions populaires, des mythes autochtones ou des caractéristiques culturelles de ce pays, en transmettant, ainsi, des idées et des représentations culturelles roumaines aux lecteurs portugais.

Dans l'article « Latina giuta e regina... » (*Acção*, no. 42, 5 février 1942), par exemple, Eliade écrit sur la « solidarité latine », c'est-à-dire entre les pays de langue romane, surtout à la fin du XIX^e siècle. Il rappelle également le rôle central de la France pour la promotion de la « solidarité latine », les œuvres de Vasile Alecsandri qui ont reçu des prix en France et ailleurs,

ainsi que l'intérêt mutuel de la Roumanie et du Portugal pour la langue et la culture de l'autre pays. Dans un autre article, « Camões e Eminescu », publié dans le même journal, *Acção* (n° 72, 3 septembre 1942), Eliade essaye de définir les concepts de « race » et de « génie » tout en mettant en évidence la notion de « génie latin ». Il compare, ensuite, le statut de certains pays qui ont « une mission historique » à accomplir au statut d'autres pays dont le rôle est plutôt passif. Enfin, il présente le patrimoine culturel immatériel que Camões et Eminescu ont laissé à la postérité.

À part des articles sur la littérature, la culture et les traditions roumaines signés par Mircea Eliade, le nom de l'attaché de presse de la Légation de Roumanie à Lisbonne surgit à plusieurs reprises dans la presse portugaise, y compris dans des interviews, l'une accordée à Eugénio Navarro (*A Voz*, 27 décembre 1942) et l'autre parue dans *Diário de Lisboa* (n° 7463, 2 septembre 1943). Dans la première interview, Eliade parle de son séjour au Portugal, des écrivains portugais qu'il connaissait déjà (Camões et Eça de Queiróz) et, aussi, de Salazar. Il parle en termes très positifs du rôle que le chef du Gouvernement portugais a eu pour le développement du pays.

Étant donné que l'interview tourne autour de l'admiration de Eliade pour Salazar, il est possible de le considérer comme un propagandiste. Plus exactement, pour Eliade, le Portugal est le pays sauvé par Salazar. En outre, Eliade le considère comme un véritable chef du Gouvernement, avec une vie spirituelle très profonde, mais simple et modeste. Salazar lui paraît un bon chrétien qui aime son peuple, un défenseur de la latinité et une personne réaliste qui suit les préceptes catholiques⁵.

Dans l'autre interview, qui a paru le 2 septembre 1943 dans le journal *Diário de Lisboa*, Eliade présente succinctement deux livres politiquement engagés qu'il venait de publier, *Les Roumains : Précis historique (Românii, latinii Orientului)* et *Salazar et la révolution au Portugal (Salazar și revoluția în Portugalia)*, ainsi que d'autres projets qu'il était en train de rédiger, y compris une nouvelle traduction des *Lusiades* qu'il voulait faire avec l'aide du prof. Victor Buescu.

⁵ *Ibid.*, pp. 321-323.

Dans le premier livre mentionné, *Les Roumains : Précis historique*, Eliade fait une synthèse de l'histoire du peuple roumain, sans oublier de mettre en évidence le rôle essentiel que les Roumains ont eu au long des années dans la défense des frontières de l'Europe. Dans le deuxième livre, *Salazar et la révolution au Portugal*, Eliade raconte et interprète des événements marquants de l'histoire du Portugal qui ont eu lieu entre le XIX^e et le XX^e siècles, tout en insistant sur les efforts extraordinaires menés par Salazar pour assurer le développement national.

Initialement rédigé en roumain, le livre *Salazar et la révolution au Portugal* présente l'image excessivement mythifiée du chef du Gouvernement portugais, en dépit des abus qu'il a commis contre ses opposants, contre les sympathisants de l'idéologie communiste et contre d'autres catégories de personnes qui auraient pu compromettre la stabilité de son régime autoritaire, dictatorial et totalitaire. Eliade reconnaît explicitement que le régime de Salazar est totalitaire, mais il l'accepte et le soutient, voire il admire l'habileté du dictateur de faire sortir le peuple portugais « du chaos démocratique »⁶ qui avait corrompu toute la société, ainsi que sa détermination d'implémenter une véritable « révolution morale et politique »⁷ et de remettre en ordre les systèmes exécutif et législatif de l'État.

Afin de présenter le parcours politique de Salazar, Eliade choisit de faire le portrait du dictateur de plusieurs angles, objectifs et subjectifs, en ayant recours à des exemples concrets et à des explications qui touchent les principes moraux du chef du gouvernement portugais. Il déclare même que Salazar a fait preuve de courage et a dû sacrifier toute sa vie pour arriver aux résultats escomptés et assurer le bien-être de son peuple. Le livre *Salazar et la révolution au Portugal* a suscité beaucoup de réactions de la part des historiens et critiques littéraires contemporains, certains le considérant même comme « salazariste »⁸.

⁶ Idem, *Jurnalul portughez și alte scrieri*, Bucarest, Humanitas, 2006, p. 204.

⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁸ Cf. Rosa Fina, *Mircea Eliade em Portugal (1941-1945)*, Lisbonne, Pearlbooks, 2013, p. 81.

En guise de conclusion, nous pouvons affirmer que le séjour de Mircea Eliade au Portugal a été marqué par des événements qui pourraient mettre en doute le caractère apolitique de l'attaché de presse roumain. Compte tenu de ses affinités avec l'idéologie légionnaire de Roumanie et son admiration pour le régime totalitaire de Salazar, il est même possible de conclure que Mircea Eliade a adhéré à la politique du dictateur portugais en publiant des écrits engagés. Enfin, il ne peut pas être nié que, à travers ses articles de presse et livres d'histoire, Eliade a essayé de promouvoir certaines idées politiques en Roumanie et a transféré des représentations culturelles d'un pays à l'autre.

Bibliographie

Sources non-publiées (Archives Diplomatiques du Ministère des Affaires Étrangères)

GSG, M.8, Doc. 3 & 4

GSG, M. 20 - 25

GSG. 22-3P, C. E56.P7/3084

G.S.G. M. 8, CES6, P. 4

Sources publiées

Eliade, Mircea, *Salazar e a Revolução em Portugal*, Lisbonne, Esfera do Caos, 2011.

Eliade, Mircea, *The Portugal Journal*, trad. Mac Linscott Ricketts, Albany, State University of New York Press, 2010.

Eliade, Mircea, *Diário Português*, Lisbonne, Guerra e Paz, 2007.

Eliade, Mircea, « Jurnalul portughez », in *Jurnalul portughez și alte scrieri*, vol. I, Bucarest, Humanitas, 2006, pp. 93-383.

Eliade, Mircea, « Salazar și revoluția în Portugalia », in *Jurnalul portughez și alte scrieri*, vol. II, Bucarest, Humanitas, 2006, pp. 2-218.

Eliade, Mircea, *Les Roumains. Précis historique*, Bucarest, Roza Vînturilor, 1992.

Bibliographie critique

Alexandrescu, Sorin, *Mircea Eliade, dinspre Portugalia*, Bucarest, Humanitas, 2006.

Caragea, Dan, Voicu, Delia, « Momentos da história das relações diplomáticas romeno-portuguesas e luso-romenas », in Dan Caragea (dir.), *Roméniá-Portugal. 100 anos desde o estabelecimento das relações diplomáticas romeno-portuguesas*, [s.l.], Dynasty Books, 2017.

Espagne, Michel, « La notion de transfert culturel », in *Revue Sciences/Lettres* [En ligne], 1/2013. URL: <http://rsl.revues.org/219>, consulté le 30 septembre 2019.

Fina, Rosa, *Mircea Eliade em Portugal (1941-1945)*, Lisbonne, Pearlbooks, 2013.

Pinto, António Costa (éd.), *Contemporary Portugal: politics, society and culture*, Boulder, Social Science Monographs, 2003.

La contestation littéraire actuelle – de la dystopie à la médiation

Ion PIȚOIU

Université Babeș-Bolyai

Abstract: Starting from my research on contestatory literature in the context of the turn of the millennia, where I base my analysis on a corpus of 27 novels, in this text I will make a relation between contemporary and ultra-contemporary contestatory directions. In the mission of configuring contemporary contestation, the present article brings together the guiding ideas of the authors in the research, offering an epistemic synthesis of the last four decades as it emerges from the filter of mediated literary reaction.

Keywords: *contestatory novel, contemporary literature, subversive authors, mediation.*

La préoccupation de la littérature contemporaine au tournant du millénaire, de passer des utopies aux dystopies¹, a créé un espace culturel

¹ Le noyau de référence des œuvres prototypiques part, comme le résume Corin Braga, de Thomas More, Francis Bacon, Tommaso Campanella – à partir desquels la substance des mondes de l'altérité s'ouvre à de nouvelles perspectives mentales. Si le XVIII^e siècle proposait des mondes fictifs de perfection, dont beaucoup étaient des transitions des socialismes utopiques simonistes, fouriéristes ou marxistes, l'écotopie modélise les communautés du passé « parfait », avec des formules paradisiaques. Grâce à Jules Verne, qui a introduit la science dans le domaine de la fiction, le champ de la science-fiction s'est doté de formules d'anticipation reconnues jusqu'à la sous-espèce actuelle, à laquelle s'ajoutent les utopies modernes, uchronies ou euchronies, comme *La Machine à explorer le temps* (H.G. Wells), mais aussi le cycle extraspatial, qui comprend les romans de Kim Stanley Robinson. On trouve également dans cette catégorie des modèles extraterrestres, des correspondants du Commonwealth ou des associations coopératives à

de médiation. En transformant l'univers « sans topos » en un univers qui a une mauvaise place, une place endommagée, partant donc de cette perspective, la littérature fonctionne comme un agent médiateur qui reflète les questions sociopolitiques. George Orwell-Aldous Huxley-Ray Bradbury proposent un argument pertinent à cet égard. En résumé, à l'ère de la modernité avancée, on peut dire que la dystopie – en tant que miroir de la contestation – est associée à la perte de l'aspiration aux grands idéaux, à la déploration des gouvernements politiques non démocratiques, à la sanction du caractère dégressif des tendances émancipatrices, à la destruction des ressources naturelles, à la surveillance de la planète, etc. Tout d'abord, la dystopie contestée a continué à débattre des fonctions justificatives de l'humanité. Par exemple, Karel Čapek raconte, dans *La guerre des salamandres*², comment les amphibiens productifs et leur opérativité agissent dans l'univers d'une élite dirigeante, tout en s'interrogeant sur le fait qu'ils aient ou non une âme. Dans ce sens, Juliette Rennes³ décrit dans sa thèse, *Les formes de la contestation : Sociologie des mobilisations et théories de l'argumentation*, les formes dystopiques de la contestation, en étudiant les schémas narratifs dans lesquels la déshumanisation acquiert une autorité omniprésente. Ainsi, l'auteur expose sa vision subversive dans une perspective sociologique : « Le récit dystopique serait donc porteur d'un "esprit de réaction" (hostilité au progrès et à l'idée même de réforme sociale, dénonciation des forces étrangères et anonymes, dépossession de l'individu, refus du changement technologique) »⁴.

l'anglaise (« Utopie, anti-utopie, science-fiction, fantastique », in Corin Braga (dir.), *Morfologia lumilor posibilă*[*Morphologie des mondes possibles*], Bucarest, Tracus Arte, 2015).

² *La guerre des salamandres* est une satire de science-fiction écrite en 1936 par l'auteur tchèque Karel Čapek. Le volume expose la découverte d'une race de salamandres dans l'océan Pacifique. Ces créatures intelligentes sont d'abord réduites en esclavage et exploitées, puis imitent le comportement humain et se rebellent. C'est dans ce contexte que naît la guerre mondiale. La dystopie est de nature antifasciste et représente un pamphlet du genre science-fiction pour une société détruite par la technologie.

³ Juliette Rennes, « Les formes de la contestation. Sociologie des mobilisations et théories de l'argumentation », in *A contrario*, n° 16, 2011, pp. 151-173. DOI : 10.3917/aco.112.0151. URL : <https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2011-2-page-151.htm>.

⁴ Corin Braga, *De la arhetip la anarhetip*[*De l'archétype à l'anarchétype*], Bucarest, Polirom, 2017, pp. 190-212.

Dans le consensus, Corin Braga résume la faction anti-utopie par « l’anxiété de la robotisation, de la massification et, finalement, de la déshumanisation de l’individu », culminant dans la présentation du courant d’écriture basé sur l’idée d’une évolution imaginée à travers des mondes transformateurs, des lieux – *topoi* – placés « non pas dans l’espace, mais dans le temps »⁵. En correspondance directe, on peut inclure ici la proposition conceptuelle du sociologue français Marc Angenot⁶. Le sémioticien, surtout connu pour son livre *La parole pamphlétaire*, considère que ce phénomène fait partie de l’esprit d’opposition qui émerge dans l’imaginaire des utopies socialistes, une tendance qu’il résume dans l’expression « la formule idéologico-littéraire ». D’autre part, les constructions épiques, en opposition aux réseaux de contrôle et de surveillance, ont structuré la mentalité politique centrée sur la relation entre utopies et contre-utopies. Vue sous l’angle des désordres antinomiques, la dystopie apparaît comme une synchronicité dans laquelle s’investit un horizon de contestation. Dans l’étude de Leconte Cécil et Passard Cédric⁷, la dystopie apparaît comme un médiateur évolutif – d’où la pertinence du titre –, susceptible de confrontation, « comme une porte ouverte [...], suggérant une possibilité de dissidence, un horizon d’action. Il apparaît alors que, loin d’être seulement l’expression d’un pessimisme,

⁵ *Ibid.*

⁶ Marc Angenot, « The Emergence of the Anti-Utopian Genre in France/[L’émergence du genre antiutopique en France] », in *Science Fiction Studies*, vol. 12, n° 2, 1985, pp. 129-135. Le sémioticien est l’auteur de *La Parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982.

⁷ Cécile Leconte et Passard Cédric sont chercheurs en science politique à l’Université de Lille. Le passage est extrait de Yannick Rumpala, « Ce que la science-fiction pourrait apporter à la pensée politique », in *Raisons politiques*, n° 40, 2010, pp. 97-113, *apud* Cécile Leconte, Cédric Passard, « Avant-propos : Retour vers le futur ? La dystopie aujourd’hui », in *Quaderni*, n° 102, 2021, pp. 13-24 : « comme une porte ouverte sur l’instant, voire un “kairos”, laissant entrevoir la possibilité d’une dissidence, un horizon pour l’action. Il semblerait donc que, loin d’être seulement l’expression d’un pessimisme, d’une nostalgie ou d’une angoisse face au déclin, voire à la disparition, les dystopies jouent également un rôle d’alerte. En ce sens, elles ne sont pas seulement un témoignage d’impuissance, mais possèdent un certain “potentiel heuristique” en explorant des mondes futurs possibles ». DOI : 10.4000/quaderni.1847. URL : <https://www.cairn.info/revue-quaderni-2021-1-page-13.htm>, consulté le 10 février 2019.

d'une nostalgie ou d'une angoisse de déclin, voire de disparition, les dystopies jouent aussi un rôle d'alerte. En ce sens, elles ne sont pas seulement un témoignage d'impuissance, mais ont un certain "potentiel heuristique", en explorant des mondes futurs possibles »⁸. En conclusion, les orientations mentionnées soutiennent la pertinence de la médiation sous l'angle large de la dystopie et le déplacement vers l'horizon réactif projeté dans le sens du progrès social⁹. Ainsi, que l'on parle d'un destin politique ajusté par les moyens de l'expression culturelle ou d'une culture de la littérature qui s'exerce comme médiation d'un acte de prise de conscience de la justice, la contestation privilégie toujours les formes d'affrontement. Comme l'écho européen de la confrontation, qui est devenu de plus en plus sensible au discours critique, grâce à une sélection de moments historiques marquants. L'affaire Dreyfus, les poèmes d'Oskar Pastior contre le régime¹⁰ ou les poèmes de Paul Celan¹¹ (par exemple, *Le vol de la mort*, *L'enchevêtrement*) peuvent être largement associés, chacun cultivant un mode d'écriture spécifiquement contestataire. De plus, de ce point de vue, la pertinence de la dimension intentionnelle par rapport aux événements totalitaires est étayée. L'idée de résistance active apparaît dans la conscience collective comme un acte énonciatif qui détermine la médiation contestataire – en tant que fonction corrective. Cette vision prépondérante a reconfiguré l'influence sur une prise de position, un événement, des faits qui sont formulés de manière dystopique. Du point de vue de la culpabilité, Sébastien Chonavey saisit la base théorique de l'idée susmentionnée, en déclarant : « Un genre littéraire contient un récit qui présente le

⁸ *Ibid.*

⁹ Cécile Leconte, Cédric Passard, « Avant-propos : Retour vers le futur ? La dystopie aujourd'hui », *op. cit.*

¹⁰ Il a reçu le prix Georg Büchner en 2006 et a été en France une figure emblématique du mouvement Oulipo. Oskar Pastior, d'origine roumaine, a été déporté en URSS et a passé cinq ans dans plusieurs camps. Il est rentré en Roumanie en 1949.

¹¹ Les écrits novateurs de Paul Celan ont été une référence culturelle en Allemagne après la Seconde Guerre mondiale. Il reçoit également le prestigieux prix Georg-Büchner, impressionnant par ses visions de l'art et de la poésie. Pendant les périodes d'internement psychiatrique, il a écrit de nombreux textes en hébreu, s'est engagé à remonter le moral des Juifs et a été membre de la rédaction de *L'Éphémère*.

fonctionnement (politique, social ou culturel) d'une cité ou d'une société imaginaire. Celle-ci est conçue et justifiée comme un espace clos ayant pour but d'assurer le bonheur de tous ses habitants. Cette organisation fait dans le récit l'objet d'une quête ou d'une défense de la part d'un personnage principal. Cela permet à l'auteur de l'utopie de critiquer indirectement la société dans laquelle il vit »¹². Dans ce déroulement normatif oscille un sentiment d'irritation et de contrainte qui émerge comme une pulsion réactive chez le lecteur. L'effet narratif se superpose donc dans le sens d'un dynamisme civique, synchronisé avec la société réelle : « Sous la forme d'une critique indirecte, l'auteur tente ainsi de mettre en garde le lecteur contre les dangers de la réalisation d'une utopie que l'on croit déjà en place au moment où l'auteur écrit l'histoire. Sur le plan diégétique, la dystopie présente au moins un caractère directif, en tant qu'habitant à part entière de la communauté, qu'elle affronte dans ses principes ou dans son propre fonctionnement. Cela donnera lieu à des pérégrinations dans lesquelles le personnage passera par des émotions allant de voyages en pays de nulle part »¹³, poursuit Sébastien Chonavey¹⁴.

En d'autres termes, la fonction d'avertissement est censée éveiller la conscience du lecteur sur le fonctionnement de la société. Au-delà des intentions auctoriales et des dérivations utopiques, les tâches contestataires ont été comprises comme des formules concrètes de subversivité littéraire. En s'appuyant sur un précédent combat revendiqué par les auteurs à l'origine du genre, l'affirmation proposée par ces personnalités visionnaires était motivée par la création d'un testament de résistance émancipatrice. En tant que promoteurs de l'opposition, de Thomas Morus à Jean-Paul Sartre

¹² Sébastien Chonavey, « Fondements, Utopie, dystopies et leurs avatars », in *Histoire littéraire de la pensée utopique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1999, p. 149 et Thierry Paquot, *Utopies et utopistes*, Paris, La Découverte, 2018, p. 109. L'auteur ayant effectué de nombreuses recherches, la présente étude construit, au-delà de la clarté de la définition, de nombreuses différenciations entre les normes dérivées de l'utopie (Raymond Ruyer).

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Sébastien Chonavey est notamment l'auteur de *Dis, c'est quoi les théories du complot?*, préface d'Emmanuelle Danblon, Paris, Renaissance du Livre, 2019.

et Alexandre Soljenitsyne, de multiples formes d'engagement ont été générées et comprises comme des modèles de protestation. Ce point de vue coïncide avec celui de John Stauffer¹⁵, spécialiste de la littérature contestataire américaine. Dans l'étude thématique qu'il a publiée¹⁶, John Stauffer a résumé les types d'écrits subversifs en trois paramètres : l'empathie, la volonté de choquer et l'*action symbolique*¹⁷ – c'est-à-dire la publicité de l'idée contestataire et la résonance épistémique de la protestation.

De plus, l'axe mutationnel maintient la rétrospective des thèmes fondamentaux propres à l'écriture contestataire, en se concentrant sur la lutte entre des groupes individuels ou communautaires contre des systèmes, des mécanismes ou des groupes oppressifs. De plus, les régimes totalitaires ont constitué un système de décryptage que la domination critique a élevé au rang d'épistème. Comme effet direct, la littérature a ouvert les portes aux communautés narratives en produisant des relations entre les sujets révoltés de l'oppression et leurs revisitations dans l'actualité contestée.

Par conséquent, des écrivains comme Ludmila Oulitskaïa n'ont pas préféré intervenir dans l'actualité contemporaine, mais plutôt dans un rapport anamnétique constant (par exemple *Le chapiteau vert*, *Le Cas du docteur Koukotski*), qui relie le lecteur à la structure interne de l'individu affecté pendant la période léniniste et stalinienne. Par conséquent, sous les matrices de pression émergentes, des personnages humains ont été incorporés, résumant des modèles régimentés, tels que « l'homme

¹⁵ John Stauffer est professeur d'anglais, d'études américaines et d'études afro-américaines à l'Université de Harvard. Il a donné de nombreuses conférences sur l'époque de la guerre civile, l'antiesclavagisme, les mouvements de protestation sociale et la photographie.

¹⁶ Zoe Trodd (éd.), *American Protest Literature* [Littérature américaine de protestation], Cambridge, MA, The Belknap Press, 2006, p. 546. Avec John Stauffer, Zoe Trodd et Kenneth Burke analysent les textes de propagande et de protestation au sein des communautés américaines. L'idée appartient à la revue citée dans la note suivante.

¹⁷ « Comptes rendus », in *Revue française d'études américaines*, n° 116, 2008, pp. 123-127. DOI : 10.3917/rfea.116.0123. URL : <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2008-2-page-123.htm>, consulté le 18 décembre 2019.

soviétique », « l'homme communiste » – plus précisément, les conséquences du sujet affecté exposé au sein des nations aux fonctions contestées.

Variations de la médiation littéraire contestataire

Il n'existe pas de genre crédité appartenant spécifiquement au roman contestataire, bien que la fonction de contestation apparaisse dans de nombreux écrits de ce type. La contestation du vecteur de sens sous l'angle de la médiation implique que, dans le sillage du recul de l'engagement canonique, la littérature pulvérise la substance de la contestation, dans le but d'une conciliation révélatrice. En ce sens, la médiation devient partie intégrante de la littérature contestataire, de la littérature par défaut.

À partir des syntagmes relatifs à la littérature contestataire, on remarque un caractère fonctionnel qui décrit le genre du roman : descriptif, qualificatif. Outre les attributs caractéristiques, le syntagme relatif à la contestation en prose contient des mots-clés tels que littérature subversive, sociale, révolutionnaire, d'avant-garde, anarchiste, historique ou encore contre-historique. En réunissant un ensemble de dénominateurs communs, la littérature contestataire passe par une ère de médiation. Elle joue donc un rôle dans le traitement d'un phénomène identitaire, celui de la contestation. Plus précisément, la contestation dans les romans ultra contemporains porte sur le cœur des fonctions de la justice. L'œuvre contestée s'inscrit donc dans un contexte transgressif, et sa substance révolutionnaire envisage une synthèse idéologique de l'opposition. François Bon, Annie Ernaux peuvent servir d'exemples. Donner de plus en plus de place à l'écriture fragmentaire (ex. Svetlana Aleksievich, Adam Bodor, Bob Dylan). Les écrits de ce genre peuvent être classés dans la grande famille de la littérature contestataire, mais tous ne contiennent pas le poids de la contestation lié à l'engagement littéraire. Plus précisément, Ludmila Oulitskaïa, Svetlana Aleksievich peuvent être, par exemple, incluses dans la zone d'engagement, tandis qu'Andrei Kurkov, Herta Müller – dans la zone médiane de l'engagement littéraire ou culturel

implicite. Quant à Vladimir Lorncenkov et Nichita Danilov, ils sont les auteurs d'une transition contestée.

Du point de vue du contexte totalitaire, la littérature d'Europe de l'Est a un arrière-plan commun : le traitement mental du communisme. Afin de fournir un cadre applicatif à cette configuration médiatrice de la contestation, j'aborderai plus en détail la pertinence de ce régime spectral, que la littérature contestataire perçoit comme un système qui nivelle les mentalités. Notamment, Vladimir Lorncenkov, Ion D. Sîrbu, Adam Bodor, Herta Müller, Andrei Kurkov ont construit des récits contestataires qui ont abordé les effets du communisme, en soulignant la vision de l'entrelacement des paradoxes de la mentalité.

Transposé sur le plan éthique, l'état d'ordre combattant d'où émerge ce magma de revendications littéraires impose également divers simulacres de résolution. Cet aspect médiateur a été abordé par Alain Finkielkraut. Le philosophe souligne à cet égard l'importance de l'intégration sociale, qui passe par l'intervention des tentacules communistes. Prônant la mise en échec du paradigme dictatorial, Alain Finkielkraut identifie la métamorphose d'une apparente logique de solution : « Le XX^e siècle, qui fut le siècle des antinomies écrasantes et des alternatives vertigineuses, nous impose une pensée tressée. Certainement pas pour sacrifier ou atténuer l'exigence de justice sociale, mais pour répondre à l'hybris du communisme »¹⁸. Il ressort de cette citation que l'hypothèse lancée par Finkielkraut se soumet à une mission déconstructiviste, dans l'idée d'une stratification idéologique, en vertu de la reconstruction d'une structure traditionaliste et purificatrice.

¹⁸ Alain Badiou, Alain Finkielkraut, *Explicații: conversații cu Aude Lancelin*/[*Explications : conversations avec Aude Lancelin*], trad. Alex Cistelean, introd. Aude Lancelin, Cluj-Napoca, Tact, 2012. Le volume expose un débat raisonné sur les thèmes suivants : Mai 68, les systèmes totalitaires, les perspectives démocratiques. Les arguments des deux invités débattent de ces thèmes, passant en revue des lignes alternatives qui ne vont pas au-delà d'un accord de principe : l'acceptation d'alternatives à leurs propres scénarios. Alain Badiou domine par la force d'imposition, moins par le tact argumentatif, l'intensité pulsant la tension des interviewés, et non les perspectives émancipatrices à partir desquelles chacun applique les réponses. La citation est d'Alain Finkielkraut.

D'autre part, la littérature européenne a développé un esprit de controverse constant, plaçant sur un plan antinomique les écrits de l'Europe de l'Est – avec leur critique dictatoriale virulente – et l'Occident – en tant que personnage implicite de l'univers colonisateur, élitiste et dominant. D'ailleurs, la comparaison avec l'image contestée du monarque à la fin du XVII^e siècle, sous le règne de Louis XIV, où l'histoire critique signifiait un processus de politisation, peut s'avérer pertinente ici. Dans les formes de dissidence de ce siècle, les gazettes publiaient des pamphlets ciblés et les histoires historico-bourgeoises étaient centrées sur la politique royale et aristocratique. Le roman satirique, qui n'avait pas été diffusé à un niveau aussi contesté auparavant, ni abordé comme une opposition directe à l'autorité du roi, a donné naissance à une forme évolutive qui a ensuite problématisé la sphère politique et religieuse. Elle a donné lieu à une contestation formalisée sous l'angle d'une constitution de l'opinion publique¹⁹. En tant que saut diachronique, la médiation contestataire est-européenne correspond à cet épistème extrêmement actuel.

Mais la ferveur de la médiation par la contestation littéraire préserve l'aspect monumental de la vision paradisiaque, au niveau humaniste. La passion de la subversivité contestataire a été saisie en ce sens par Anne Kraume, germaniste à l'Université de Potsdam (Allemagne) : « Comme Paul Valéry, les intellectuels européens ont toujours tenté – et surtout en temps de crise, alors que l'histoire européenne est si riche – de définir l'essence de ce continent à travers la grandeur de sa civilisation. Il n'est pas rare que ces réflexions débouchent sur l'idée d'une union politique comme but ultime. Mais ces réflexions n'ont jamais dépassé, au cours des siècles, le statut d'utopie, statut qui n'a disparu qu'après la Seconde Guerre mondiale et en tant qu'évolution vers une unification des États européens »²⁰. En corroborant les deux effets de l'échec pratique identifiés par Anna Kraume – géopolitique et unificateur à la fois –, on peut dire qu'entre

¹⁹ Pierre Bonnet (éd.), *Littérature de contestation : pamphlets et polémiques du règne de Louis XIV aux Lumières*, Paris, Le Manuscrit, « Réseau Lumières », 2011.

²⁰ Anne Kraume, « Europes, errances : la littérature européenne et ses projets d'unification du continent », in *Siècles*, n° 41, 2015, consulté le 12 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/siecles/2647>.

l'épistémologie communiste et l'intérêt pour la contrariété épistémique européenne, un espace discursif superstructuré a été créé.

Dans son travail, le roman littéraire de protestation constitue un exemple précieux pour l'identification des principaux facteurs. En résumé, dans chaque cas, les manifestations et les positions antinomiques prises par les auteurs examinés dans cette analyse soutiennent cette hypothèse.

Synthèse médiatrice : la contestation du neutre du point de vue intellectuel

S'agissant du statut de l'intellectuel par excellence, la conception contestataire d'Hannah Arendt a mis l'accent sur le rôle du représentant de la pensée au XX^e siècle. La théoricienne a mis en garde la mission de soumission du statut d'agent. Soulignant la nécessité d'une mobilisation sociale, l'auteur des *Origines du totalitarisme*²¹ affirme que les acteurs et les intellectuels étaient chargés de servir un processus continu qui répondait aux directives d'agendas planifiés à l'échelle mondiale. Toujours dans ce volume, Hannah Arendt discute de la responsabilité des intellectuels dans le processus d'engagement, les profilant comme des contributeurs clés à l'accomplissement opérationnel des factions décisionnaires. Ainsi, par l'engagement, les intellectuels deviennent les concrétisées d'une construction idéologique de confrontations nécessaires. Et ils ont la vocation d'une vérité factuellement acquise. On peut déduire de l'idéologie du théoricien allemand un point essentiel : la contestation correspond à un mécanisme d'identification et de performance évolutive sine-qua-non.

Supprimée dans la période récente, l'optique de l'action associée à la figure de l'homme politique émerge dans l'épistémè contestée du tournant du millénaire comme une variante altérée de son statut. Plus précisément, l'intellectuel – en tant que représentant dégradé du dialogue administratif-social, politiquement soumis. Claude Karnoouh a saisi le déclassé des profils d'impact social sous l'angle de la justice : « En fait, l'homme politique n'est rien d'autre que la figure de masque dans laquelle s'inscrit la fin de la politique et le triomphe de l'économie dans tous les domaines de

²¹ Hannah Arendt, *Originile totalitarismului*, traduit de l'anglais par Ion Dur et Mircea Ivănescu, Bucarest, Humanitas, 2014.

l'activité humaine, et donc aussi dans le sien. Et face à ce phénomène, le juge est impuissant »²².

Au vu de ce qui a été évoqué, un certain nombre de mutations topiques se révèlent en ce qui concerne l'intellectuel : a) l'homme politique synthétise l'image d'un profil économique ; b) l'évolution sociale est imprégnée d'un ensemble stratégique ; c) l'action coercitive par rapport au libéralisme fait évoluer la société comme un corpus de mentalités virtuelles et hybrides.

Au sens étroit, les préfabrications politiques emploient un forum totalitaire résiduel dans la viscosité duquel l'humanisme de la société acquiert de multiples voies de transfert. Que la pression de l'aspect politique corresponde ou non à des communautés vivantes en évolution, ou que les plates-formes de justice constituent une façade de sécurité au profit de schémas financiers – tout cela est dû à un aspect perceptible : les implications politiques acquièrent un caractère administratif²³. De plus, les résonances gouvernementales remplacent l'autonomie des nations dans des filiales étatiques, à tel point qu'elles se constituent dans des pays-composés, comme les États-nations. La contestation devient ainsi un liant paradigmatique qui intervient par la conjugaison de mondes filtrés narrativement. Visant un appel civique tout en stimulant la désobéissance à

²² Claude Karnouh, *Dușmanii noștri cei iubiți. Mici cronici din Europa Răsăriteană și de prin alte părți*, traduit en roumain par Magdalena Boiangiu, Iași, Polirom, 1997, p. 147. Dans la chronique « Démocratie et justice », l'auteur observe que la démocratie parlementaire en Italie est causée par l'évolution médiatico-judiciaire qui manipule à la fois le champ journalistique et la justice.

²³ Les restrictions pandémiques et l'élimination du scientisme critique dans le cas du chercheur français Didier Raoult en sont la preuve. Le célèbre virologue a déclaré, à la suite de sa démission du consortium médical français en 2020, dans lequel il préconisait un traitement à la chloroquine, que sa décision relevait d'une intervention politique qui mettait en péril le travail des experts médicaux. Suite à la décision de mars 2020, le virologue a directement fourni des informations médicales au président Emmanuel Macron au détriment du conseil médical présidentiel. Suite au premier colloque organisé pendant la pandémie, nous avons présenté trois cas de ce type. Voir Ion Pițoiu, « Chorégraphies identitaires en temps de pandémie », dans le cadre du Colloque virtuel « Contagion & confinement », organisé par Figura, Centre de recherche du texte et de l'imaginaire, Université du Québec à Montréal, le 29 avril 2020, document vidéo, consulté en ligne sur <http://oic.uqam.ca/fr/communications/choreographies-identitaires-en-temps-de-pandemie>, le 16 octobre 2021.

l'autorité, la prose et l'écriture contestataires opèrent comme une réponse de justice équilibrante aux forces politiques.

La radiographie de la diachronie idéationnelle contestataire a besoin d'un objet de « dépliage ». Le concept de « neutre »²⁴ formulé par Roland Barthes dans ses notes de cours au Collège de France ouvre la voie à une compréhension appliquée. Le neutre barthésien joue un rôle d'identification des traits de caractère des facteurs de contestation. Selon ce point de vue, le paradigme analytique de Barthes offre un degré d'applicabilité qui part d'une activité ardente et chaude (la contestation en tant que conflit, en tant que stimulus de rébellion), et l'acte de décortiquer les transferts vers les *tertium*, les termes de suspension ou bien les liens relationnels (tels que contestation les traduit mentalitairement).

En rapport avec ce sujet, Roland Barthes vise un aspect déconstructif pour identifier le mécanisme paradigmatique propre à une idéologie. À ce titre, l'étude de la littérature contestataire implique, au-delà de l'aspect interdisciplinaire de la recherche, l'analyse du rôle que l'imaginaire contestataire formule par rapport à la société politisée. La contestation peut donc être analysée avec acuité sous l'angle de trois forces intermédiaires : politique, économique et judiciaire. Selon ces dimensions, le sujet contesté dans le champ littéraire se révèle à travers des vecteurs politisés et des figures représentatives dans des cadres de désir tels que : l'homme qui idéalise la société (*Petite apocalypse* de Tadeusz Konwicki), le prolétaire visionnaire (*Adieu, Europe!* de Ion D. Sîrbu), le travailleur commun émancipé (*Génération P* de Viktor Pelevin), l'intellectuel inassouvi (*L'homme dans l'éprouvette* de Nichita Danilov), etc.

En conclusion, une rétrospective humaniste de la médiation contestataire renvoie à l'approche de cette analyse dans la perspective des siècles passés, où Edmund Husserl, Max Weber, Karl Marx, etc. ont façonné les axes épistémiques des époques analysées. Dans la tâche de configurer la contestation actuelle, il est nécessaire de réduire à un ou plusieurs dénominateurs communs les idées directrices sur le plan actuel, d'autant

²⁴ Roland Barthes, *Neutrum. Note de cours la Collège de France – 1977-1978*, trad. Alexandru Matei, Bucarest, Univers, « Studii », 2017.

plus que la suite du raisonnement critique sur les thèmes contemporains implique plus que jamais une réaction médiatisée, et non une séparation évidente entre la société traditionnelle et la société moderne.

Bibliographie

- Angenot, Marc, « The Emergence of the Anti-Utopian Genre in France/ [L'émergence du genre antiutopique en France] », in *Science Fiction Studies*, vol. 12, n° 2, 1985, pp. 129-135.
- Arendt, Hannah, *Originile totalitarismului*, traduit de l'anglais par Ion Dur et Mircea Ivănescu, Bucarest, Humanitas, 2014.
- Badiou, Alain, Finkielkraut, Alain, *Explicații: conversații cu Aude Lancelin/ [Explications : conversations avec Aude Lancelin]*, trad. Alex Cistelean, introd. Aude Lancelin, Cluj-Napoca, Tact, 2012.
- Barthes, Roland, *Neutru. Note de curs la Collège de France – 1977-1978*, trad. Alexandru Matei, Bucarest, Univers, « Studii », 2017.
- Bonnet, Pierre (éd.), *Littérature de contestation : pamphlets et polémiques du règne de Louis XIV aux Lumières*, Paris, Le Manuscrit, « Réseau Lumières », 2011.
- Braga, Corin, *De la arhetip la anarhetip/[De l'archétype à l'anarchétype]*, Bucarest, Polirom, 2017.
- Braga, Corin (dir.), *Morfologia lumilor posibile/[Morphologie des mondes possibles]*, Bucarest, Tracus Arte, 2015.
- Chonavey, Sébastien, « Fondements, Utopie, dystopies et leurs avatars », in *Histoire littéraire de la pensée utopique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1999, pp. 7-52.
- Claisse, Frédéric, « Futurs antérieurs et précédents uchroniques : l'anti-utopie comme conjuration de la menace », in *Temporalités*, n° 12, 2010.
- Karnouh, Claude, *Dușmanii noștri cei iubiți. Mici cronici din Europa Răsăriteană și de prin alte părți*, traduit en roumain par Magdalena Boiangiu, Iași, Polirom, 1997.
- Kraume, Anne, « Europes, errances : la littérature européenne et ses projets d'unification du continent », in *Siècles*, n° 41, 2015.
- Rennes, Juliette, « Les formes de la contestation. Sociologie des mobilisations et théories de l'argumentation », in *A contrario*, n° 16, 2011, pp. 151-173.
- Trodd, Zoe (éd.), *American Protest Literature/[Littérature américaine de protestation]*, Cambridge, MA, The Belknap Press, 2006.

**LITERATURA
HISPÁNICA**

El exceso como una construcción retórica de la alquimia en *Luz de la medicina* (1681)

Marcos CORTÉS GUADARRAMA

Universidad Veracruzana

Abstract: This text studies the rhetorical construction of the excess in a marvelous medical writing, the «Water of Life», present in the opuscle *Luz de la medicina* (1681), by Aldrete y Soto. The text *Agudeza y arte de ingenio* (1648) is used in order to compare the dialogical form in which the author tries to define the undefinable: a drug that does not exist, but it is latent in the concepts of the literary tradition of alchemy. It is concluded that the medical science of the Baroque time could not erase the textual intentions, such as the studies in the medical opuscle, since the discursive form of the Baroque was favorable for the particular game, in which the unreal interferes in the everyday nature.

Keywords: *Alchemy, Water of Life, Luz de la medicina, Baroque.*

Luis Aldrete y Soto defendió que podía curar cualquier enfermedad con el «agua de la vida». Nunca precisó los ingredientes de este fármaco universal, pero, según él, distintos enfermos salvaron sus vidas e, incluso, ahuyentaron al demonio¹. Pese a exigencias de otros

¹ En la respuesta a la objeción número dos de *Luz de medicina*, Aldrete y Soto escribió: «[El agua de la vida] introduze Espíritus à la Naturaleza, y lanza los demonios della» (f. 4). La declaración le traerá problemas que tratará de explicar en una carta dirigida al rey, Carlos II. Véase “Apéndice” en González de Godoy, *Discursos*, p. 135.

médicos² y del Protomedicato, el «agua de la vida» nunca fue entregada para examinación y sólo se definió en breves opúsculos con las conceptualizaciones que sistematizó la alquimia en el XVI³. Este escenario desató la sorna pública y las sátiras literarias no se hicieron esperar. Las dos partes de los *Discursos serio-iocosos sobre el agua de la vida* (1682), de Pedro González de Godoy son las más célebres al respecto, sin olvidar que el conflicto alimentó ideas para el teatro⁴.

Este misterio y su polémica aún le dice algo a los historiadores de la medicina, la cultura y la literatura de nuestro tiempo. Slater⁵, por ejemplo, ha identificado que en oposición a los «*novatores*» y sus esfuerzos por innovar y reformar la medicina, Aldrete y Soto fue, por el contrario, uno más de los «*“circulatores”* que en la España moderna resumían las ansiedades asociadas con buhoneros, pícaros, empíricos y saltimbanquis»⁶. El concepto «*circulator*» ubica la verdadera postura desde donde proponía y argumentaba este inquisidor⁷. En sus intenciones destaca un marcado interés político —que le beneficiaba—, que estaba muy por encima de una sincera intención por revisar y reformar los usos y prácticas de los sectores en los que se dividía la medicina española a finales del XVII. Sobre éstos,

² La historia ha identificado que uno de los más célebres detractores del «agua de la vida» y del texto *Luz de la medicina*, a quien recusará frontalmente Aldrete y Soto, es el médico señalado como galenista moderado, Juan Guerrero, en su *Sol de la medicina* (1682).

³ La literatura médica sobre «el agua de la vida» comprende, principalmente, los siguientes testimonios conservados: *Luz de la medicina* (1681); *La verdad acrisolada* (1682); y la ampliación de lo anterior en *Crisol de la verdad* (1683). Vallés compiló los materiales más destacados que aluden a esta polémica en *Papeles sobre el agua de la vida* (1979). Por falta de espacio, limitaremos el presente estudio sólo al primero de estos textos.

⁴ La mojiganga manuscrita *El agua de la vida* y el auto y loa *El agua de mejor vida* atribuidas a Diego de Nájera y Zegrí (antes pensadas obras de Calderón). *Vid.*, Pérez de León (2018). La parte literaria de esta polémica, representada por la obra de Pedro González de Godoy, tendrá que ser postergada para su estudio en otro trabajo.

⁵ John Slater, «El enciclopedismo político de Luis Aldrete y Soto: Circulación, *circulatores* y un imperio que ciñó el orbe», in Mechthild Albert, Ulrike Becker (dirs.), *Saberes inútiles*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2016, pp. 331-351.

⁶ *Ibid.*, p. 331.

⁷ Una interesante selección de datos biográficos de nuestro autor en el “Prólogo” de la edición de Valles, *op. cit.*, pp. 13-47.

López Pérez⁸ los divide en cuatro, colocando a Aldrete y Soto en el último lugar, por debajo de los representantes de la «*Medicina dogmática*; los tradicionalistas científicos moderados y los *novatores* propiamente dichos»⁹. El grupo de nuestro inquisidor es caracterizado por una «subcultura científica extracadémica». No obstante, sus integrantes no estaban lejanos a los *novatores*, pues aquéllos sobresalían también por poner en tela de juicio modernidad y tradición.

Como parte de esta tradición crítica, la intención de este trabajo es proponer que, en el opúsculo *Luz de la medicina* (1681), Luis Aldrete y Soto acomodó sus ideas sobre el fármaco maravilloso, el «agua de la vida», montándolo bajo la agudeza barroca del exceso, concepto considerado como una construcción retórica que implica un juicio de valor definido «por la desmesura, incluso por la transgresión»¹⁰. En el Barroco hispánico, el exceso y sus matices conceptuales, tales como la exageración o la amplificación, alcanzan su máxima esencia expresiva, su noción de ser por diversas materialidades de la cultura escrita, sin exceptuar al opúsculo.

En un adelanto de las consideraciones finales que me interesa barajar, propongo que la normativa y ortodoxia del Protomedicato se vio imposibilitado en arrancar de raíz una propuesta como la argumentada por Aldrete y Soto, pues, además de una falta de contundencia institucional — ya señalada por los historiadores de la ciencia—, el momento histórico propiciaba una forma discursiva que permeaba en diversas escrituras, incluso en textos nacidos desde una intención no literaria, sino en respuesta a demandas médicas.

*

Derivado de su arte y de su literatura, lo barroco puede entenderse como un concepto para la historia de la cultura en general¹¹. En ésta, el exceso se construye como uno más de los artificios retóricos que definen y

⁸ Miguel López Pérez, «Los hijos de Paracelso», in *Studia Hermetica Journal*, VI, no 2, 2016, pp. 69-104.

⁹ *Ibid.*, p. 71.

¹⁰ Camille Dumoulié, «La filosofía del exceso», in *Praxis Filosófica Nueva Serie*, 42, 2016, pp. 263-274.

¹¹ Bolívar Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, México, ERA, 2000, p. 32.

guían las figuras que componen la obra. En una de las preceptivas literarias más importantes de la época, *Agudeza y arte de ingenio* (1648), el exceso se define por una de sus esencias fundamentales: la desmesura. En la pluma del jesuita Baltasar Gracián, en su discurso XIX, se asume como una agudeza por exageración:

Poco es ya discurrir lo posible, si no se trasciende a lo imposible. Las demás agudezas dicen lo que es, ésta lo que pudiera ser; ni se contenta con eso, sino que se arroja a lo repugnante [...] Consiste su artificio en un encarecimiento ingenioso, debido a la ocasión, que en las extraordinarias ha de ser el pensar y el decir extraordinario [...] No escrupulea en la verdad este género de sutileza, déjase llevar de la ponderación y atiende sólo a encarecer la grandeza del objeto, o en pananegiri^{sic} o en sátira [...] En la misma verdad puede haber exageración, subiendo de una eminencia en otra el objeto, dándole el aumento por la artificiosa gradación [...] Fórmase de ordinario el encarecimiento, ensalzando el objeto y ponderando su exceso, en sí o en alguna de sus circunstancias. [...] Otras veces, disminuyendo los términos careados para más realzar el sujeto. [...] De muchas exageraciones continuadas, hizo argumento uno para ponderar una inconstancia¹².

Que esta metatextualidad barroca atienda al hecho literario, a la intención estética por parte del autor, no exenta que otra clase de textos — otras intenciones, como la que se lee en el opúsculo *Luz de la medicina*— se inserten en la misma esfera de actuación en esta construcción retórica, más aún si se recuerda que la narrativa de Aldrete y Soto para definir su «agua de la vida» se basa en la tradición de otra metatextualidad: la literatura alquímica. Me parece que este aspecto retórico también juega un factor importante en la expresión de las ideas médicas del XVII, más allá de la mera filosofía, a la que se consagra Slater¹³. Según él, siguiendo a Pagel, la filosofía de los círculos permite ver afinidades científicas, estéticas y espirituales en autores dispares, tales como William Harvey, Giordano Bruno y Cesalpino. Si bien este punto de vista de la filosofía permite ver

¹² Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, Castalia, 2001, pp. 197- 204.

¹³ John Slater, «El enciclopedismo político de Luis Aldrete y Soto: Circulación, *circuladores* y un imperio que ciñó el orbe», *op. cit.*, p. 333 y ss.

«un espíritu y un gusto compartidos por varios filósofos naturales modernos»¹⁴, más que, propiamente, influencias concretas entre unos y otros, desde mi punto de vista falta señalar que los indefinidos espíritus y gustos compartidos de una época se enuncian desde las formas discursivas. Esto es lo que permite una definición como la siguiente sobre el fármaco en discordia: «[El agua de la vida es] el Cálido innato, y Húmedo Radical de la Naturaleza, y el Prodigio della: Novedad para España, por aver andado disfraçada al pie de tres mil años»¹⁵. El resultado es que, en lugar de aclararse la argumentación, se termina por decir no lo que es, sino lo que pudiera ser, con ello surge otra nueva afinidad, construida desde la retórica y destacada en la agudeza por exageración de Baltasar Gracián.

No es original la definición que nos da nuestro alguacil mayor del Santo Oficio. Si bien es cierto que le da la espalda a la racionalización aristotélica¹⁶ —que definía los principios y conceptos sobre los que andaban los médicos representantes de la medicina dogmática, («la *Medicina Metódica*», la llama Aldrete y Soto)—, su definición se debe a la tradición hermética de la alquimia¹⁷. Ésta sistematizó una serie de conceptos afines en el siglo XVI, todavía corrientes durante el XVII. Por ejemplo —sólo uno de tantos—, en el *Hydrolithus Sophicus* (1619) —en su traducción castellana *El acuario de los sabios*—, atribuido a un tal Johann Ambrosius Siebmacher, se va mucho más allá en la aclaración de qué es el agua de la vida,

¹⁴ *Ibid.*, p. 335.

¹⁵ Luis Aldrete y Soto, *Luz de la medicina*, 1681, f. 2.

¹⁶ Esta toma sesgada y crítica tendenciosa de los principios aristotélicos, que regían la medicina ortodoxa, normativa e institucionalizada del siglo XVII, es una característica remarcada en los propios textos de alquimia, dice el anónimo autor del texto alquímico *Hydrolithus Sophicus*: «Deseamos que se abran los ojos de esos pretendidos doctores, que sean desembarazados de sus gafas fumosas y de sus espectros sofísticos. Deseamos que recobren, de una vez por todas, la vista que habían perdido. Pienso sobretudo en los discípulos de Aristóteles, en todos esos sofistas ciegos ante las obras divinas, provocando todo tipo de disputas interminables acerca de lo divino, según una costumbre muy poco cristiana». (Anónimo, *El acuario de los filósofos*, 1998, p. 104).

¹⁷ Así fue entendido desde el surgimiento de su fármaco universal. González de Godoy le critica de manera serio-graciosa: “El que nos introduce esta Agua, lo haze empíricamente solo por tradición, y no nos dize de qué se compone, ni que calidades tienen sus ingredientes, para que reconozcamos lo que pueden obrar” (*Discursos*, p. 75).

compartiendo con *Luz de la medicina* el exceso en su narrativa. Dice el aludido texto alquímico:

La primera y la segunda materia de la piedra filosófica [...] Hecha al comienzo por la conjunción de tres cosas no es, sin embargo y para hablar con propiedad, más que una. Producida y hecha de uno, dos, tres, cuatro y cinco, se la encuentra por todas partes. También la llaman magnesia católica o esperma del mundo, del que todas las cosas sacan su origen [...] Por su aspecto corporal exterior, la figura, la forma y la especie, es una piedra sin serlo. Se parece más a una goma de un blanco reluciente o a un agua blanca. También la llaman agua del océano, agua de la vida y, aún, la más pura y la más bendita de las aguas¹⁸.

Que el fármaco de Luis Aldrete y Soto sea un tipo de agua es, quizá, lo que agudizó el escándalo y su mala recepción, concluyendo con la desaprobación de las autoridades del Protomedicato y los representantes de la ortodoxia del arte médico. Además de la inherente relación con el agua del bautismo —punto de inflexión que no desperdició la literatura¹⁹, el teatro barroco²⁰ y la mismísima alquimia²¹ por su simbolismo y

¹⁸ Anónimo, *El Acuario de los Sabios op. cit.*, pp. 46-47. El pasaje se debe a toda una tradición del pensamiento alquímico. Basilio Valentín decía en 1599: «Nuestra Piedra está compuesta de dos, de tres, de cuatro y de cinco. De cinco, es decir, de su quintaesencia; cuatro representa los cuatro elementos; de tres, es decir, principios de los trabajos naturales; de dos, que representa una referencia la Mercurio doble, y de uno, que es el primer principio de todos los trabajos, que ha sido producido puramente de la creación del mundo, Fiat [lux], que se haga». (Basilio Valentín, *Cele douăsprezece chei ale filosofiei*, București, Editura Herald, 2015, p. 198) [La traducción es mía].

¹⁹ Como los *Discursos* (1682), de Pedro González de Godoy, mismo que «entre burlas, y veras, se dizen veras, y burlas».

²⁰ Así el auto sacramental *El agua de mejor vida*, san Juan Bautista y otros personajes alegóricos representan las propiedades del agua bautismal o bendita. *Vid.*, Pérez de León, 2018, p. 173.

²¹ «En el santo bautismo, por el agua y el espíritu de lo alto, somos lavados con la sangre de Cristo y purificados hasta el punto de ser hechos un solo cuerpo con él y revestirnos de él como de una ropa, según dice Pablo a los Colosenses y a los Efesios. Como la Piedra Filosofal se une por su tintura a los otros metales para ser con ellos un solo cuerpo perfecto e indisoluble, el Cristo, nuestra cabeza, se une a nosotros, sus miembros, con su tintura color de rosa; nos restablece y nos perfecciona en un cuerpo y edificio perfecto, creado según Dios en verdadera rectitud, justicia y santidad» (Anónimo, *El Acuario de los Sabios, op. cit.*, p. 113).

significado para la iniciación en el credo cristiano—, el agua destilada o la quintaesencia fluyó hasta los lindes de otras literaturas. Por ejemplo, para Filippo Picinelli (1604-1686), en su *Mondo Simbolico* (1653), en toscano — traducido al latín: *Mundus Symbolicus* (1680)—, el agua posee un grueso apartado dentro de su volumen consagrado a los cuatro elementos. En esta obra clave de la literatura emblemática, el agua debe mucho a la moralidad religiosa católica. Así, después de pasar por el agua corriente y las burbujas, el escritor italiano le dedica un apartado a «El agua destilada». En éste se descubre el enorme simbolismo que acarrea un agua cuya quintaesencia era destinada para propósitos curativos. Se nos dice, entonces, que el lema al aguardiente *Latet ignis in unda* (late fuego en el agua) es un emblema que hace referencia a las lágrimas de una de las protagonistas incuestionables del credo cristiano: María Magdalena; y que entre más se destila el agua ardiente, más se reduce y, de esto, el lema: *Vis in minori major* (mayor poder en lo pequeño). Si ya de por sí en estas relaciones propias de la literatura emblemática se encausa una imbricación entre la alquimia y el pensamiento católico, hacia la parte final de este capítulo se llega a un nivel que bien vale la pena registrar completamente:

Sólo si el agua está destilada y casi a punto de ebullición cura las enfermedades. De donde el lema *Sanat* (sana), o también: *Fragit adusta* (ardiente perfumada). Este emblema alude a los santos mártires taumaturgos, especialmente a éstos que murieron en las llamas, como el caso de santa Afra mártir, patrona de Augsburgo, notable aún hoy día por sus numerosos milagros. Además, el alma inflamada por el fuego del amor divino, exhala el más dulce perfume a la suprema divinidad y con su fragancia, a modo de holocausto, recrea los espíritus celestes. Dice san Agustín: “El holocausto es un fuego de ardentísimo amor. Quien quiera ofrecer un holocausto a Dios, que se inflame su espíritu de amor, que este mismo amor se apodere de sus miembros en su provecho, que no permita que este amor sirva al placer, para que todo él arda en el fuego del amor divino”²².

²² Filippo Picinelli, *El mundo simbólico*, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 1999, pp. 256-257.

Pareciera que hay una forma coincidente entre el arte alquímico y el arte literario, concretamente con la literatura emblemática, cuando para definir se requiera del exceso para construir un argumento que pondere las inconstancias²³. Además, la relación entre literatura y alquimia, y, por ende, su influjo en *Luz de la medicina*, ocurre porque: «La alquimia no es el ancestro de las ciencias modernas [...]; ella es la consciencia de una solidaridad cosmogénica, fundada sobre una profunda intuición religiosa»²⁴.

*

El opúsculo *Luz de la medicina* se construye con las respuestas que el autor intenta dar a cada una de las: «Cinco Objeciones^{sic} [que] le pone la Escuela de Galeno al Agua de la Vida»:

Que cura en virtud de pacto.

Que no puede aver Medicina Universal, que sane de todas enfermedades; fundados en las quatro qualidades.

La tercera Objeción, que se le opone al Agua de la Vida, es *Llamarla Caustico.*

Que en esta Región, y Clima de España no prueban las cosas Chymicas.

La quinta Objeción, que ha llegado à mi noticia, es decir: *Que en la Pragmática ay Clausula, para que no se use de Medicamentos, que no los sepa el Protomedicato; porque no se vendan secretos, y se tyranize la Salud*²⁵.

López Pérez y Rey Bueno²⁶ dejan en claro la evolución de la alquimia medieval a la química en la España moderna. Siguiendo los postulados de este trabajo, las declaraciones de Aldrete y Soto cobran sentido en una

²³ Son dos las entradas para esta palabra en el *Diccionario de autoridades*. Yo me inclino por la siguiente, que sirve a las intenciones de la alquimia y su relación con la curación: «Metaphoricamente se toma por la variedad o poca estabilidad de las cosas. Latín. *Instabilitas*. QUEV. Fort. La tierra siempre firme y sin movimiento, se opone al bullicio y perpétua discordia de la inconstancia del mar». (*Diccionario de autoridades*, vol. IV, 1734, s. v. "Inconstancia").

²⁴ Alexander von Bernus, *Alquimia y medicina*. Madrid, Luis Cárcamo, 1981, p. 62. La intuición religiosa de Aldrete y Soto se debe a un fondo contrarreformista y católico, que en *Luz de medicina* se construye con referencias a la *Biblia*, Homero (*Odisea*), Lactancio (*Instituciones divinas*), san Agustín (*Ciudad de Dios*), Cristóbal Colón, Abad Anvri, Ramón Llull, Hipócrates, Galeno, literatura médica, Martín del Río, san Pablo, etc.

²⁵ Luis Aldrete y Soto, *Luz de la medicina*, *op. cit.*, ff. 3-4; 7-10 y ss.

²⁶ Miguel López Pérez y Mar Rey Bueno, «Aguas destiladas y aguas alquímicas en la España moderna», in *Azogue*, 5, 2007, pp. 151-180.

reorientación de las prácticas destilatorias. De la obtención de una sustancia acuosa concentrada²⁷ —propia de la alquimia medieval—, ya en el Barroco esta práctica se involucraba con el esfuerzo de boticarios y la experimentación médica, y gracias a este escenario surgió la química. En la época, el concepto «Chymica» aludía a una manera de proceder fuera de la normatividad institucionalizada reinante. Sin pretender que los protagonistas de estas disputas se asumieran con una conciencia de grupo que pudiese diferenciarlos unos de otros²⁸, lo cierto es que, ante la purga y la sangría —procedimientos por excelencia del galenismo arabizado—, la sistematización de la búsqueda de la curación por medio de quintaesencias tendría aún algo de extraordinario. Desde este punto de vista cobra sentido la argumentación de Aldrete y Soto que coincide, una vez más, con lo postulado por Baltasar Gracián: «que en las extraordinarias ha de ser el pensar y el decir extraordinario». En efecto, la «Chymica» que defiende Aldrete y Soto es aquella que, según él: «la Escuela Metodica», otorgada por Hipócrates, nunca estuvo a favor de la curación basada en la «Impyrica²⁹ y Espagirica»³⁰. Rey Bueno y Alegre Pérez³¹ recuerdan que el embrión de medicina química ocurre con la alquimia, misma que puede ser entendida en tres variantes:

²⁷ *Ibid.*, p. 151. Denominada con distintos nombres, destacando: «*Aqua ardens, Aqua vitae y Quinta essentia*».

²⁸ Los conservadores, los moderados, los *novatores* y los charlatanes pseudo-químicos. Miguel López Pérez, «Los hijos de Paracelso», *op. cit.*, p. 80.

²⁹ Se refiere al empíreo: las esferas concéntricas en que se creía que se movían los planetas, el Sol y la Luna. Esto se comprueba cuando, antes de terminar la cuarta respuesta dice: «Los tres géneros de venenos, que hemos referido, que hay en este Mundo, en algunos de los individuos de los tres Reynos, Vegetal, Animal, y Mineral, de que adornó Dios la Naturaleza: de ningún individuo dellos, ya sea venenoso, ya salutífero, es la Medicina Universal: De más alta Esfera es, donde no hay venenos, como se explicó en el *Memorial* de su Magestad. (ff. 9-10)».

³⁰ La espagiria entendida como el arte que tenía la intención de sanar mediante destilados y otras sustancias obtenidos a través de procesos alquímicos, donde el fuego era determinante para ello. *Vid.*, Mar Rey Bueno y María Esther Alegre Pérez, «Los destiladores de Su Magestad. Destilación, espagiria y paracelsismo en la corte de Felipe II», in *Dynamis*, 21, 2001, p. 329). A finales del XVII «la Espagiria ya había entrado en la Terapéutica hispánica». *Vid.*, Miguel López Pérez, «Los hijos de Paracelso», *op. cit.*, p. 73.

³¹ Mar Rey Bueno y María Esther Alegre Pérez, «Los destiladores de Su Magestad. Destilación, espagiria y paracelsismo en la corte de Felipe II», *op. cit.*, pp. 323-350.

La química metalúrgica, encaminada a la transmutación de los metales. [...] La alquimia espiritual, que interpreta el proceso alquímico como metáfora y, a la vez, instrumento para alcanzar la perfección personal a través de sucesivos grados de purificación. [...] La alquimia del elixir, encaminada a la obtención de un fármaco³².

Aunque el opúsculo se concentra en la última de estas tres clasificaciones, la argumentación de Aldrete y Soto se relaciona con todas. En efecto, el discurso alquímico nunca se abandona, ni siquiera para criticar frontalmente el uso de la sangría. Lo curioso es que, para hacerlo, y por la agudeza buscada mediante el exceso, la narrativa sobre el «agua de la vida» «se arroja a lo repugnante», en palabras de Gracián. Y es que, según el Inquisidor, Roma pasó 466 años sin médicos Metódicos y fueron años de «más salud y menos enfermos», tal y como ocurrió en Grecia tiempo antes. Sin embargo:

Nerón, enemigo de la Sangre Humana, les dio licencia que entrassen. Desta licencia usó después Galeno, viniéndose a Roma, sequaz de la Escuela de Hypocrates; y no teniendo qué hazer en ella, porque nadie le llamava, se salió à diferentes Lugares de sus Contornos, donde con el ocio (ò yà sea malicia del Demonio, que como simia del Altissimo, ha procurado introducir su doctrina en todas las Ciencias; viendo, que Christo Redentor Nuestro destrerrava la Idolatria, y Sacrificios de Sangre Humana) le hizo escribir sus Obras, aconsejando la Sangría, en aviendo calentera^{sic}; porque yà que espressamente se acabava la Idolatría, se conservasse tácitamente, y sin consentimiento del Agente, y del Paciente, alguna similitud de aquellos Ritos Diabólicos, y Gentílicos, de verter la Sangre Humana. Y assí, oy vèmos, que solo entre Christianos se observa este barbarismo: Sospecha mía es; puedo, como Hombre, errar en ella. Que sea el Demonio grandemente amigo de la Sangre Humana, se prueba, en que para recibir en su gremio à los Brujos, y Brujas, les haze derramar Sangre, para escribir las Escrituras del pacto de su obligación; y assí lo dize el Padre Delrio^{sic} en los Libros de su *Magia*; y diferentes Exemplos Espirituales lo comprueban³³.

³² *Ibid.*, p. 327.

³³ Luis Aldrete y Soto, *Luz de la medicina*, *op. cit.*, f. 9.

No aparece ni un sólo autor o libro que dé un ejemplo o remita a comprobar la eficacia y constitución del «agua de la vida»³⁴, pero sí lo hay para saber del demonio y sus pactos de sangre a los que obliga a sus seguidores: la obra de Martín del Río. Se trata de un autor de una prolija obra inserta en el contexto del humanismo renacentista. La obra aludida por Aldrete y Soto es *Disquisitionum Magicarum Libri VI*³⁵, de gran popularidad durante el siglo XVII y el siguiente. Es interesante que la mejor vía que encuentra el inquisidor para criticar la práctica de la sangría sea a través de la figura del demonio y los pactos de sangre de sus adoradores. La tradición literaria posee múltiples ejemplos de la entrega del ser humano al maligno, simbolismo de sus inherentes limitaciones y la eterna búsqueda por trascender esta condición. Lo curioso es que la invención a través de la alquimia de un fármaco universal capaz de curar todos los males es también consecución de los deseos por sanar de la enfermedad y así postergar la muerte. En el fondo, en ambas narrativas (entrega del alma al demonio, fármacos universales para cualquier mal) se trata de un ansia desesperada por cambiar el orden natural. Los alquimistas se dieron cuenta de esta peligrosa relación entre la pretensión de su arte y el poder que se creía y se adjudicaba al demonio. Por ello mismo, tras los preparativos y

³⁴ González de Godoy creía saber, sin tapujos, lo que era exactamente el agua de la vida: «Assi digo yo, para qué es andar en tantos ambages, y laberintos, queréis saber lo que es esta Agua, pues no es más que Vitrolo, con el mensturo que se le quiere dar; y si no es Vitrolo, será Antimonio, será sal, será espíritu de vino ò otro no corrosivo, será acaso la Cornaquina, podrá ser el licor de la yerva Eruca, que se lleva tras de sí todas las tinturas, y es de ambas sillas para la curación; podrá ser el Heléboro; y porque en la Isla Anticura se cría el mejor dezían también, llévenle à Anticura; pero si esta Agua acaso es de Heléboro, veo en ella contrarios efectos, pues en lugar de curar la locura, nos vuelve a todos locos; pero sea lo que fuere, ella no es la medicina universal, que prometen, ni puede ser por su suma dificultad, como tengo dicho, y quiere el Autor que la tengamos por el espíritu etéreo, el Mercurio vejetabe la piedra de los philosophos la fuente Perenne, la Estrella de Diana, el azufre de Geber, la quinta esencia celeste, la orina sublimada, el agua pluvial, la rosa universal, la flor animal, y otra caterva de épictetos rumbosos, y en suma la Reyna de las medicinas; y si lo fuera, si fuera factible conseguir su punto; pero *mulierem fortem quis inveniet?*» Y si esto no fuere, será lo que dios quisiera (*Discursos*, pp. 89-90).

³⁵ Existe una edición castellana y estudio introductorio. *Vid.* Martín Antonio Delrío, Jesús Moya, *La magia demoníaca: libro II de las Disquisiciones mágicas*; Madrid, Hiperion, 1991.

metáforas y ejecuciones en el manejo de sustancias y transformaciones simbólicas, la propia piedra filosofal y sus estados terminan por representar al propio Dios, su sagrada trinidad. La aparición del demonio también ocurre en la narrativa alquímica, para señalar a aquéllos que no supieron operar, que no tuvieron fe en la búsqueda de este «magnesia católica o esperma del mundo o agua de la vida», tal y como lo asienta el anónimo autor del *Hydrolithus Sophicus*:

Jesucristo, piedra celeste eterna, fundamental y angular, se describe entonces de la misma manera que la Piedra Filosofal en cuanto a sus dos naturalezas admirables, su concepción, su nacimiento, permaneciendo también él, insondable en cuanto a sus naturalezas y propiedades [...] Como la Piedra Filosofal se une por su tintura a los otros metales para ser con ellos un solo cuerpo perfecto e insoluble, el Cristo, nuestra cabeza, se une a nosotros, sus miembros, con su tintura color de rosa; nos restablece y nos perfecciona en un cuerpo y edificio perfecto, creado según Dios en verdadera rectitud, justicia y santidad [...] Pero es aquí cuando se presenta ese terrible Satán, químico mentiroso. Todos los días y secretamente, dirige embustes a los hombres nuevos, a aquéllos que están regenerados y son hijos de dios, quienes, por encima de todas las cosas, han hecho un pacto con Cristo por medio del bautismo³⁶.

En el fondo, la acérrima defensa del agua de la vida mediante una narrativa sostenida en el exceso crea una invisibilidad, tan invisible como la Piedra Filosofal y sus metáforas cristianas. Bajo capas y capas de catolicismo, referencias históricas, citas a autores, críticas a prácticas médicas consagradas, como la sangría, nociones alquímicas, etc., el fármaco universal sólo existe en los papeles de un autor y en la fe del posible lector. Era invisible en la realidad, más no lo era en la creencia de su posibilidad, misma que hizo correr tinta, tanto a partidarios como a detractores. Ball lo explica con las siguientes palabras:

La persistencia de las medicinas mágicas, por ejemplo, no resulta tan misteriosa dado que en épocas anteriores no había alternativas más

³⁶ Anónimo, *El acuario de los sabios*, op. cit., pp. 103-104; 113; 119.

eficaces y que en el terreno médico siempre ha sido difícil establecer la causalidad: la gente a veces mejora, ¿y quién sabe por qué?³⁷

Es muy curioso que uno de los temas de la literatura alquímica —que veía en Dios a la Piedra Filosofal, salvándose, con esta simbiosis, la transformación humana y del metal—, sea, precisamente, la caridad³⁸. Evidentemente, aunque partícipe de esta virtud celestial, hay mucho más de interés personal y político en *Luz de la medicina*; interés que reluce más aún al evocar lo que Baltasar Gracián marcaba como una agudeza que se forma «de ordinario el encarecimiento, ensalzando el objeto y ponderando su exceso, en sí o en alguna de sus circunstancias»³⁹.

El producto que se obtiene con la alquimia es invisible, pero está ahí, como el amparo de Dios, las intercesiones de los santos, o la tentación y maldad del demonio, ideas en las que, definitivamente, creía y defendió el autor de *Luz de la medicina*. El opúsculo puede tener nulo valor para la ciencia actual, y para la historia de la medicina puede ser una prueba de que la charlatanería cuenta para la documentación de un proceso cultural. No obstante, desde mi punto de vista, había que señalar lo que he intentado con este trabajo: para la historia de la literatura *Luz de la medicina* cuenta como un arte de la invisibilidad barroca. El truco sólo se sostiene gracias a una agudeza netamente esencial y sustancial del arte barroco: el exceso.

*

Por sus críticas a los procedimientos consagrados del arte médico de su tiempo, la sangría y la purga; por su evidente postura contrarreformista católica y sus conceptualizaciones del demonio, Aldrete y Soto propone con su fármaco una aparente evolución, si no tácita y práctica, sí espiritual, tal y como lo propone la literatura alquímica de los siglos XVI y XVII. Pero la

³⁷ Philip Ball, *El peligroso encanto de lo invisible*, Madrid, Turner, 2014, p. 28.

³⁸ «Por tanto, vemos cómo la caridad viene a ser el verdadero vínculo de la perfección, por el que nos incorporamos al mismo Cristo hasta tal punto que Él está en nosotros y nosotros en Él, Él en su Padre y su Padre en Él». (Anónimo, *El acuario de los sabios*, op. cit., p. 126).

³⁹ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, op. cit., p. 198.

evolución se queda en una apariencia que veló más por intereses personales que por incidir en los cambios de prácticas y costumbre de los responsables de guardar la salud pública de la sociedad española. La apariencia se construyó más por gusto, estilo y moda, demostrado en su relación con otras literaturas de su tiempo, como la emblemática y la propia literatura alquímica, más que por influencias concretas, al grado de armonizar en gusto y espíritu con la agudeza por exageración de una de las preceptivas literarias más importantes de la época, *Agudeza y arte de ingenio* (1648).

El juego de las apariencias discursivas hizo desaparecer de la realidad al fármaco universal «agua de la vida», pero el exceso, su construcción retórica, lo hace aparecer del mismo modo como lo hace la Piedra filosofal en la literatura alquímica. En este sentido, *Luz de la medicina* y la alquimia comparten una característica que, palabras más, palabras menos, le da la razón a Gracián: «muchas exageraciones continuadas, sí hacen un argumento para ponderar una inconstancia»⁴⁰.

Bibliografía

- Alliv, Niram (Villa Marín), *Aldrete ó los espiritistas españoles del siglo XVII*, Santiago, El Diario, 1877.
- Anónimo, *El acuario de los sabios o La piedra acuosa de sabiduría*, trad. de Santiago Jubany, Barcelona, Índigo, 1998.
- Aldrete y Soto, Luis, *Luz de la medicina y respuesta a las objeciones puestas a la universal*, 1681.
- Ball, Philip, *El peligroso encanto de los invisible*, trad. de José Adrián Vitier, Madrid, Turner, 2014.
- Bernus, Alexander von, *Alquimia y medicina*, Madrid, Luis Cárcamo, 1981.
- Delrío, Martín Antonio; Moya, Jesús, *La magia demoníaca: libro II de las Disquisiciones mágicas*, Madrid, Hiperion, 1991.

⁴⁰ Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, op. cit., p. 204.

- Dumoulié, Camille, «La filosofía del exceso», trad. de Juan Sebastián Rojas Miranda, in *Praxis Filosófica Nueva Serie*, 42, 2016, pp. 263-274. [Original francés, 2011]
- Echeverría, Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, México, ERA, 2000.
- González de Godoy, Pedro, *Discursos serio-iocosos sobre el agua de la vida*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1959. [1682 1ª ed.]
- Gracián, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*, ed. de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 2001.
- Guerrero, Juan, *Sol de la medicina, que alumbra a los que ignoran la verdadera doctrina de Hipócrates. Contra el memorial, y papel de el Agua de la vida, de Don Luis. Muestrase, como la supieron Hippocrates, y Galeno, y que el Agua de la vida, de ninguna suerte es, ni ha sido aplicada por Autor de crédito de quantos la han sabido, para curar enfermedades de el cuerpo humano*, Madrid, Juan García Infanzón, 1682.
- López Pérez, Miguel, «Los hijos de Paracelso», in *Studia Hermetica Journal*, VI, no 2, 2016, pp. 69-104.
- López Pérez, Miguel; Rey Bueno, Mar, «Aguas destiladas y aguas alquímicas en la España moderna», in *Azogue*, 5, 2007, pp. 151-180.
- Orobitg, Christine, «De la escritura del exceso a la poética del justo medio: otra trayectoria», in *Calíope*, 10, 1, 2004, pp. 19-54.
- Paracelso, *Textos esenciales*, ed. de Jolande Jacobi, Barcelona, Siruela, 2001.
- Pérez de León, Vicente, «Iatroquímica, medicina, alquimia, teología y picaresca», in *eHumanista*, 39, 2018, pp. 168-183.
- Picinelli, Filippo, *El mundo simbólico. Los cuatro elementos*. Michoacán, El Colegio de Michoacán, 1999.
- Rey Bueno, Mar; Alegre Pérez, María Esther, «Los destiladores de Su Majestad. Destilación, espagiria y paracelsismo en la corte de Felipe II», in *Dynamis*, 21, 2001, pp. 323-350.
- Río, Martín de, *La magia demoniaca*, ed. y trad. de Jesús Moya, Madrid, Hyperión, 1991.
- Slater John, «El enciclopedismo político de Luis Aldrete y Soto: Circulación, circuladores y un imperio que ciñó el orbe», in Mechthild Albert, Ulrike Becker (dirs.), *Saberes inútiles. El enciclopedismo literario áureo. Entre acumulación y aplicación*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2016, pp. 331-351.
- Valentin, Basile, *Cele douăsprezece chei ale filosofiei*, București, Editura Herald, 2015.

Vallés, José María, *Papeles sobre el agua de la vida y el fin del mundo*, Madrid, Editora Nacional, 1979.

Villacastin Andrés de, *La chymica despreciada. D. Luys de Aldrete y Soto perseguido*, Granada, Imprenta de la SS. Trinidad, por Antonio Torrubia, 1687.

Zamora Calvo, María Jesús, «Los ojos temerosos y la lengua endemoniada. Temática de los relatos tradicionales insertos en el *Disquisitionum Magicarum Libri VI*», in *Castilla. Estudios de literatura*, 25, 2000, pp. 147-155.

El desconcierto que nace del abuso autorial. Estrategias narrativas de des-información y ocultamiento en una selección de cuentos de Natalia Castagnino

Giuseppe GATTI RICCARDI

Università degli Studi Guglielmo Marconi – Roma (Italia)

Universitatea de Vest – Timișoara (Rumanía)

Abstract: It is intended to reflect in these pages on a feature that is very present in contemporary Western fiction: the production of effects that deliberately disorient the reader with the purpose of transgressing the norms of textual reception established in the current narrative system. Our analysis will be applied to the volume of stories *Equipaje de mano* (2021) by the Paraguayan Natalia Castagnino, trying to measure the degree of application to her stories of certain narrative strategies (misleading, paradoxical, enigmatizing), achieved through the “alliance” between the actual author (at the extratextual level), the implied author (intratextual level), and –sometimes– even the narrator/character.

Keywords: *Natalia Castagnino, Equipaje de mano, disturbing narration, real autor, implied author.*

Si lo que queríamos era hacer la revolución [...] podíamos considerar que el acto mismo de leer ficciones, de dejarse subyugar por lo imaginario, era en sí revolucionario. Porque subvertía la tiranía de la realidad, proponiendo otras.
(Carlos Franz, *Almuerzo de vampiros*)

1. La desorientación placentera como efecto del abuso del autor

Una de las peculiaridades más evidentes y llamativas de la ficción contemporánea occidental –y en particular de la que se escribe y publica en español en las dos primeras décadas de la presente centuria– es la de producir unos efectos en el plano intratextual que desorientan deliberadamente al lector con el propósito de transgredir las normas de recepción textual asentadas en el sistema narrativo vigente. Los autores contemporáneos (autores reales, en el plano extratextual) parecen empeñarse en ejercer una peculiar forma de “abuso informativo” sobre el lector: se trata de un “atropello” que reside en producir textos capaces de desconcertar al público utilizando estrategias narrativas que provocan en el receptor una sensación de confusión, de sospecha o de desengaño. Abundantes y variados son los estudios recientes dedicados al análisis de los efectos perturbadores producidos intencionalmente por narradores contemporáneos que abusan de la confianza del lector, destacando –entre otros– ensayos como: *Coming to Therms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (Ithaca - Cornell, 1990) de Seymour Chatman; *Del realismo español al fantástico hispanoamericano. Estudios de narratología* (Ginebra, 1996) de Elsa Dehennin; *Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa* (Salamanca, 1998) de José Ángel García Landa; *Macedonio. Retórica y política de los discursos paradójicos* (Buenos Aires, 2003) de Ana Comblong; *Beyond Classical Narration. Transmedial and Unnatural Challenges* (Berlin/Boston, 2014), editado por Jean Alber y Per Krogh Hansen; hasta llegar al más extenso, el volumen de Sabine Schlikers (publicado con la colaboración de Vera Toro) *La narración perturbadora: un nuevo concepto narratológico transmedial*, que vio la luz en 2017. Al reelaborar el material presente en las

investigaciones existentes sobre el tema, Schlikers se encarga de subrayar cómo la narración perturbadora

consta en una combinación de recursos que se ubican en tres estrategias narrativas: la estrategia *engañosa*, la *paradójica* y la *enigmatizante*. Esta combinación de recursos narrativos provenientes de estas distintas estrategias –que se excluyen además muchas veces mutuamente– produce ambigüedad, indeterminación o incoherencia en el texto, y efectos *irritantes* y *extraños* en el lector o espectador¹.

Los estudios que ahondan en los efectos perturbadores (y, a la vez, *irritantes*) producidos por la yuxtaposición de lo no fiable y de otros tipos de indeterminación (pistas falsas, técnicas de disimulo, etc.) insisten en subrayar la necesidad de un rasgo clave para que sea posible hablar de “narración perturbadora”: para que tal adjetivo se aplique sólo a ciertos textos de ficción es fundamental excluir todo tipo de información *mentirosa* o *falible* que se le proporcione al lector desde fuentes ubicadas fuera del texto. Es decir, deben excluirse de ese campo de análisis todos aquellos datos proporcionados en espacios externos (en los “epitextos”) como, por ejemplo, mesas redondas o entrevistas que involucran al autor real y hasta en los tráiler o *podcasts*. Resulta esencial, en suma, que: a) la falta de información (o sea, la falta de fiabilidad), pueda originarse y comprobarse *dentro* del texto mismo; b) que se trate, además, de una estrategia intencional y deliberada del autor real del texto.

Una de las primeras preguntas que surge al acceder al ámbito de las narraciones capaces de provocar efectos de desorientación en el lector es la razón por la que el autor del texto se orienta hacia ese camino. Julia Eckel sostiene la importancia de la relación que se establece entre el “texto de efectos perturbadores” y el acto de recepción del mismo por parte del lector; se supone que la perturbación provoca una sensación placentera que se asocia a la desorientación: «What all of these narrations have in common [...] is that they transform being disoriented into an incentive, being confused into a pleasure, and achieving reorientation into the prevalent

¹ Sabine Schlickers, *La narración perturbadora: un nuevo concepto narratológico transmedial*, Madrid, Iberoamericana, 2017, pp. 11 - 12.

purpose»². El objetivo del artista reside, pues, en que los efectos desconcertantes no sólo transgredan las reglas del sistema narrativo, sino también en que la desorientación tenga un impacto en el lector hasta convertirse en un incentivo al descubrimiento, que desemboca en una experiencia placentera. Para lograr este efecto es importante considerar el rol que desempeña el autor implícito, es decir esa instancia superior colocada al nivel intratextual que maneja las voces de un texto. Esbozando una esquematización muy escueta, podríamos considerar el modelo de los niveles narrativos para textos literarios de la siguiente manera:

- a) en un primer nivel, extratextual, se ubicaría el autor real;
- b) en un segundo nivel, más interno, y ya en el plano intratextual, se colocaría el autor implícito;
- c) en un tercer eslabón, al nivel extradiegético, se encontraría el narrador (que a su vez puede ser hetero u homodiegético);
- d) finalmente, en el cuarto nivel, el intradiegético, se encontrarían a los personajes o al yo narrado.

La importancia del autor implícito para nuestro enfoque reside en que este es quien se ocupa de “ejercer el abuso”, es decir, es él quien instala en el texto las normas que regulan el funcionamiento del mundo ficcional, a partir de las cuales se miden y determinan las desviaciones introducidas por el autor real. A partir de la evidencia empírica de una presencia creciente en los textos contemporáneos de efectos que desorientan y desconciertan al lector, el propósito del presente estudio reside en tratar de identificar en qué medida es posible detectar la presencia de recursos pertenecientes a una de las tres estrategias perturbadoras (*engañoso, paradójico, enigmatizante*) en una selección reducida de textos breves de una narradora hispanoamericana contemporánea. Se analizarán, en particular, unos cuentos pertenecientes al volumen de relatos *Equipaje de mano*, de la

² Julia Eckel, «(Dis)orienting Media and Narrative Mazes», in Julia Eckel, Bernd Leiendecker, Daniela Olek y Christine Piepiorka (eds.), *(Dis)orienting Media and Narrative Mazes*, Bielefeld, Transcript, 2012, p. 16.

escritora paraguaya Natalia Castagnino³, autora que escribe desde un lugar alejado de su tierra (está radicada en Italia), publica en el extranjero (en Alemania) y cuya trayectoria artística parece confirmar la tradición que las letras paraguayas habían inaugurado ya a partir de mediados del siglo XX; es decir, tanto las elecciones vitales (el desarraigo elegido) como el itinerario profesional y vital de Castagnino parecerían remitir a la persistencia de circunstancias (políticas, económicas y socioculturales) que «sofocan la vida cultural paraguaya durante décadas. Gran parte de la producción novelesca se gesta en el exilio y termina publicándose antes en Buenos Aires que en Asunción»⁴.

Por otra parte –y pese a tales casos de gestación en el extranjero–, la observación de las dinámicas del mercado editorial (dimensión de los mercados locales, procesos de distribución y venta) muestra cómo, todavía al día de hoy, sigue pendiente la delicada materia de la escasa presencia de la literatura paraguaya en el exterior. Un aislamiento (que conduce al desconocimiento fuera de las fronteras) y que Milia Gayoso Manzur, en su prólogo a *Todos somos libros: antología de cuentos paraguayos*, resume como sigue:⁵

A pesar de que numerosas delegaciones participan desde 1990 en ferias y exposiciones de libros en el extranjero, y varios escritores son invitados para formar parte de paneles y mesas en eventos literarios de envergadura internacional, aun cuesta instalar algún nombre – además de los clásicos Augusto Roa Bastos y Robin Wood [...]– en el panorama literario mundial, lo cual no sucede ni siquiera en el ámbito latinoamericano.

³ Natalia Castagnino nace en Asunción, Paraguay, en 1992. Es poeta, escritora, guionista y dramaturga graduada en la *Università di Roma Tre* y la *Accademia Nazionale di Arte Drammatica* de Roma. Su actividad como prosista empieza en el año 2006 cuando publica la novela *Avalón, la isla de las manzanas*. Su cuento, “Mamá muerta”, objeto de análisis en estas páginas, ha integrado la antología de finalistas del “Premio Itáú de cuento digital” en el año 2013. En marzo de 2016 la autora ha sido galardonada con el “Premio PEN/Edward-Lily Tuck por paraguayan literature”, que otorga el PEN América, por su poemario *Doce lunas llenas: poesías sobre la divina energía femenina*.

⁴ Javier de Navascués, *Manual de literatura hispanoamericana VI. La época contemporánea: prosa*, Pamplona, CÉNLIT Ediciones, 2007, p. 637.

⁵ Milia Gayoso Manzur, *Todos somos libros: antología de cuentos paraguayos*, Berlín, Iliada ediciones, 2021, p. 7.

Sobre la base de lo expuesto hasta aquí, en las páginas que siguen, nuestro análisis se centra, así, en varios aspectos conectados entre sí, que pueden resumirse en:

a) la inclusión de Castagnino en el marco de aquella promoción de autores hispanoamericanos que reiteran la tradición nomádica de sus predecesores a partir de mediados del siglo XX, lo que fortalece la figura del escritor «que, desplazado y *desajustado* temporalmente en una realidad cultural, lingüística y geográfica distinta a la suya, encuentra un estado de relajación y de abandono total a la *pura existencia* que le procura unos ojos nuevos para escribir»⁶;

b) la constatación de que los recursos engañosos adoptados por el autor –en nuestro caso, autora– obligan al lector a llevar a cabo un ejercicio de resemantización de lo leído. Esto ocurre, por ejemplo, en las circunstancias en que una trama se revela como una representación falsa, o no totalmente verdadera, por parte del narrador. Se verá cómo rastrear las técnicas narrativas principales que le permiten al autor construir una estrategia engañosa significa rescatar el término, algo genérico, de “narración no fiable”, una modalidad narrativa que se sirve de «pistas falsas, técnicas de disimulo, mentiras, paralepsis, paralipsis y una focalización y/u ocularización y/o auricularización falsa»⁷ (Schlikers, 2017: 18);

⁶ Vicente Luis Mora, «Los nuevos ojos del escritor desajustado geográficamente», in *Pasavento*, vol. X, n.º 2, verano 2022, p. 601. La experiencia del nomadismo (muy a menudo como libre elección vital) es un rasgo que caracteriza a un porcentaje considerable de los escritores paraguayos activos a partir de las últimas décadas del siglo XX; pensemos, entre muchos casos posibles, en Mel Ballasch (1985), que se desplazó a Escocia para cursar un Máster en Escritura Creativa en la Universidad de Aberdeen, o en Liz Haedo (1985) cuya novela *Pieles de papel* (2020) ganó el Premio Tuck para la Literatura paraguaya del PEN America, en Estados Unidos, y que vive en la ciudad de Buenos Aires. Por otra parte, no se puede olvidar a aquellos escritores que deciden permanecer en el país desarrollando allí una intensa actividad literaria que suele poner el centro de sus inquietudes artísticas asuntos nacionales; es el caso, entre otros, de Bernardo Neri Farina (1951), Delfina Acosta (1956), Estela Asilvera (1975) y Blas Brítez (1981).

⁷ Sabine Schlikers, *La narración perturbadora: un nuevo concepto narratológico transmedial*, op. cit., p. 18.

c) lo que se acaba de comentar a partir de la cita de Schlikers inaugura la posibilidad de un diálogo más amplio que pone en relación las estrategias de ocultamiento de cierta información al lector y una tendencia sociocultural asentada que Noguero Jiméñez subraya en su estudio “Escrituras contemporáneas en español”; señala con acierto la catedrática salmantina que los más interesantes autores del siglo XXI «parecen [...] [estar] rechazando los preceptos de objetividad por abiertamente mentirosos y acabando con la dicotomía hecho real =verdadero/representación estética=falsa. Así, practican un realismo expandido –[...] ‘irrealismo lógico’, [...] ‘realismo inseguro’ [...]–, para dar cuenta de nuestro caótico presente»⁸.

2. ¿Quién está al tanto de lo que ocurre?

Los relatos que se examinan en la presente sección pertenecen a la ya mencionada recopilación titulada *Equipaje de mano*, que Natalia Castagnino publica en Berlín en 2021. En el volumen se incluyen doce cuentos cuya ambientación geográfica le habla al lector de una gran variedad de escenarios geoculturales y sociopolíticos: un elemento que confirmaría la tendencia general hacia el abandono de las temáticas localistas, reafirmando un *trend* que caracteriza la narrativa hispanoamericana de los últimos treinta años. El volumen de Castagnino vendría a confluír hacia el ancho cauce de la llamada narrativa *posnacional*, como resultado de una transformación paulatina en los hábitos de escritura que sugiere una excentricidad de la mirada capaz de abarcar también una dimensión geográfica más amplia. Las nuevas miradas, alejadas de lo nacional, han producido la consolidación de «una tradición literaria en español definida precisamente por la desterritorialización de los autores [...] [que se suma a] un eclecticismo enemigo de cualquier tipo de esencialismo patriótico»⁹. No

⁸ Francisca Noguero Jiméñez, «Narrar sin fronteras», in Ángel Esteban y Jesús Montoya Juárez (eds.), *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid, Iberoamericana, 2008, p. 126.

⁹ *Ibid.*, p. 20.

se está aludiendo aquí a ningún cosmopolitismo abstracto por parte de los escritores, ni al propósito de ensalzar el poder liberador de ciertas formas elitistas de deslocalización, sino que se hace hincapié –más bien– en una percepción del hecho creativo entendido como una práctica artística necesariamente universalista, inclinada hacia la hibridación cultural y, sobre todo, alejada de todo nacionalismo¹⁰.

En la introducción que redactó en forma de prólogo a su propia recopilación, Castagnino se encarga de demostrar la existencia de una relación compleja entre tres elementos clave en su propia narrativa: a) la presencia de prácticas universalistas de escritura que proceden de la hibridación cultural, hija de su trayectoria biográfica; b) el nomadismo como condición existencial y libremente elegida; c) una condición de desarraigo estructural como pretexto para la adopción de recursos capaces de provocar desorientación en el lector. Tres elementos que se aprecian en el prólogo:

Entramos y salimos de las vidas de los otros con grandes y pesados equipajes y a veces, el avión no vuela (como en mis sueños) porque entre mis maletas y las del otro no se puede despegar. De mis personajes aprendí esto: que a veces no podemos desprendernos de estos equipajes de mano, o grandes equipajes de treinta kilos para la bodega. Podemos sólo hacer un recuento de lo que llevamos dentro, y entrar en aventuras y aviones donde llevarlos nos cree equilibrio¹¹.

La alusión explícita a aventuras, aviones, bodegas y valijas remite al derrumbamiento definitivo del proyecto literario vigente hasta la generación del *Posboom*, todavía marcada por la aspiración fundacional del narrador por legitimar la pertenencia a una historia nacional. Ante ese modelo caduco, tal como sugiere Diego Trelles Paz en el prólogo a su

¹⁰ El ejercicio de escritura desde una perspectiva universalista, como efecto del rechazo de todo tipo de esencialismo patriótico, resulta siendo evidente en el modo en que Castagnino realiza la des-localización de los espacios narrativos. Se observa la presencia de: un cuento ambientado en Hungría, uno ambientado en Praga, uno en Asunción, uno en Croacia, tres en Alemania sobre todo Berlín y Hamburgo, cuatro en Italia, y sólo uno de ambientación indefinida.

¹¹ Natalia Castagnino, *Equipaje de mano*, Berlín, Iliada ediciones, 2021, p. 6.

antología *El futuro no es nuestro*, «ni las raíces ni las tradiciones, menos aún conceptos tan desfasados como la nacionalidad o la patria limitan nuestro pacto incondicional con la ficción»¹². Castagnino alude explícitamente a la condición del sujeto contemporáneo como a un estatus de incertidumbre, condición en la que el ser humano sólo es capaz de conocer lo que forma parte de su interioridad. La inexistencia de certezas se traslada, en la narrativa de Castagnino, al plano ficcional a través de una focalización que apuntan a transmitir al lector conocimientos parciales o desviados de la realidad.

2.1. "Budapest Market" o el desengaño conjunto: del lector implícito y del personaje

El primer relato en el que se tratará de detectar la posible presencia de recursos engañosos es "Budapest Market", texto ambientado en la capital húngara al comienzo de la Segunda Guerra mundial. El lector accede a la información acerca de la ubicación cronológica de los hechos (estamos todavía en la fase inicial del conflicto) porque se le proporciona un dato esencial sobre el gueto de Budapest: el área alrededor de la *Nagy Zsinagóga* todavía no ha sido arrasada por los nazis y durante el tiempo del relato toda la población judía de la ciudad vive en su interior. Con el propósito de no ofrecer al lector una narración de rasgos inverosímiles, la autora inserta el relato en un momento histórico preciso, una fase del conflicto en que el gobierno de Hungría y la mayoría de las estructuras socioculturales locales apoyan la ocupación alemana, ensañándose contra la población judía. Si se consideran factores como el lugar de publicación del volumen (Alemania) y el hecho de que once de los doce cuentos del volumen están ambientados en Europa (donde el conocimiento de los eventos bélicos de la Segunda Guerra Mundial es más directo que en América Latina) se puede argüir que la estrategia de la autora pasa, en una primer instancia, por mantenerse fiel a la historicidad de los hechos; la

¹² Diego Trelles Paz, *El futuro no es nuestro. Nueva narrativa latinoamericana*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009, pp. 24-25.

inserción en el contexto cultural europeo la obliga a un rigor histórico inicial con el propósito de volver lo más fiable posible su trama¹³. Confirmaría esta lectura la línea propuesta por Ansgar Nünning, para quien «la falta de fiabilidad del narrador no depende del autor implícito [...] sino de la medida en la cual la imagen del mundo del narrador es compatible con el modelo de realidad del lector»¹⁴ (Nünning, 1998: 25). Tal compatibilidad se aprecia, en particular, en la reconstrucción fiel del primer invierno de guerra: «Budapest era toda nieve. Una brisa helada azotaba como cuchillos los rostros pálidos de los niños. Ignoraron los comentarios de desprecio de algunos pasantes. Más por las estrellas cosidas en el abrigo que por el andar descompasado de István»¹⁵.

El conflicto familiar que se plantea entre los dos hermanos Pietr e István –conflicto que parece remitir a los grandes contrastes entre hermanos que caracterizan los mitos sagrados y profanos (Caín y Abel; Rómulo y Remo)– es la anécdota textual a partir de la cual se construye la estrategia engañosa en el relato. El motivo temático alrededor del que se construye la falta y/o distorsión de la información es la envidia: el más joven de los dos hermanos, István, va cultivando dentro de sí rencor, frustración y un profundo resentimiento por los pequeños aciertos que su hermano mayor cosecha en la lucha diaria por la subsistencia: «Con el pasar de los días, Pietr Németh sólo ganaba más éxito e István no lo toleraba. Vivir bajo su sombra era insoportable. No sabía si lo extrañaba más de lo que lo envidiaba. Lejos estaban los días en los que robaban juntos»¹⁶.

En un marco general de pobreza difusa, en el que el desabastecimiento de la ciudad azota en particular a los habitantes del

¹³ En la época en la que se desarrollan los hechos relatados en el cuento, el regente de Hungría era Miklós Horthy quien, en 1932, había nombrado primer ministro a Gyula Gömbös, uno de los líderes de la organización de ultraderecha *Magyar Országos Véderő Egylet* (MOVE) (Asociación para la Defensa Nacional Húngara). El plan de Gömbös consistía en fortalecer la cooperación entre Hungría y Alemania e Italia, tratando al mismo tiempo de llevar adelante la “magiarización” de las minorías étnicas en el país.

¹⁴ Ansgar Nünning, *Unreliable narrations*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998, p. 25.

¹⁵ Natalia Castagnino, *Equipaje de mano*, *op. cit.*, p. 18.

¹⁶ *Ibid.*, p. 22.

gueto judío, se inserta el episodio de la incursión de los nazis en el gueto: el objetivo reside en arrestar a los miembros de un grupo clandestino que se ocupa de los intercambios en el mercado negro, por lo que la búsqueda de bienes básicos como azúcar y café se vuelve aún más problemática. Es a partir de ese episodio cuando el narrador implícito se encarga de sembrar la sospecha acerca de las actividades llevadas a cabo por el mayor de los hermanos, Pietr, quien –cada día– regresa a su casa con pequeños tesoros envueltos bajo la chaqueta. A partir de ese primer acontecimiento, se crea una “concordancia de voces” entre el autor implícito y el narrador: si bien el relato se presenta desde la perspectiva de un narrador en tercera persona, el punto de vista –falta de informaciones– es el del hermano menor. Lo que plantea Castagnino, es, entonces, una narración no fiable al nivel de los hechos transmitidos, es decir, una falta de fiabilidad mimética que deriva de que nuestro punto de observación como lectores coincide con el de István. Debe señalarse, aquí, cómo la ausencia de fiabilidad mimética en los relatos de Castagnino parece dar cuenta de cambios que acontecen en un plano sociocultural universal y que se manifiestan en el paradigma de las actuales formas textuales de representación: cambios ligados –a su vez– con la propia ubicación del escritor-observador en relación con la realidad y con lo que pretende decir/representar. En *Política y posmodernidad*, Claudia Ferman se dedica a analizar las nuevas formas de textualización surgidas a partir de los años noventa del siglo XX y observa cómo la identificación de los rasgos textuales que expresan las modificaciones en la perspectiva de observación nos hablan «de un sujeto que ya no es más la medida de las cosas y del mundo, y por lo tanto desconfía de la representación y, en su mismo texto, patentiza esa desconfianza»¹⁷. De ahí que la presencia de recursos engañosos adoptados por el autor –o autora– en la narrativa actual puedan leerse no sólo como una trampa deliberada que apela a las capacidades de resemantización del destinatario del texto, sino también como el producto de la constatación

¹⁷ Claudia Ferman, *Política y posmodernidad. Hacia una lectura de la anti-modernidad en Latinoamérica*, Buenos Aires, Editorial Almagesto, 1994 p. 16.

(por parte del autor mismo) de la imposibilidad de una “representación verdadera” por parte de todo tipo de narrador.

En el cuento, en efecto, los elementos de incertidumbre van aumentando a medida que la narración avanza siguiendo el rumbo trazado por el narrador implícito; este nos informa que Pietr se cuida de ocultar los pormenores de su actividad clandestina y que siempre evita traer a sus “clientes” a la casa: los encuentros siempre tienen lugar en puntos abandonados de la ciudad, inaccesibles a los demás miembros de la familia y al propio István. Las preguntas que surgen de tales estrategias de encubrimiento giran alrededor de qué tipo de intercambio estará llevando a cabo el joven Pietr, hasta el día en que su hermano menor logra seguirle el paso hasta la Plaza de los Héroes. Es en esa ocasión cuando se hace más manifiesta la estrategia de presentar el mundo ficcional de una manera que se revela deliberadamente incompleta: el narrador implícito, utilizando la habitual tercera persona se dirige al lector informándonos de que «Ahí, debajo de la estatua de István Bocskai, lo vio todo. Los uniformes eran los mismos. El intercambio no duraba mucho tiempo. A cambio, algo envuelto en un paño. István sabía qué había dentro»¹⁸.

Ahora bien, a pesar de la aparente claridad informativa (los interlocutores del joven son militares, él recibe un paquete que contiene algo precioso), se observa en la cita textual la adopción de una estrategia engañosa que pasa precisamente por el filtro de la visión propuesta por el narrador; este le informa al lector que el personaje de István “lo vio todo”; sin embargo, ninguna información concreta y detallada se proporciona acerca de los pormenores del intercambio secreto, ni tampoco el lector tiene alguna certeza acerca de la verdadera comprensión de los hechos por parte de István, cuya perspectiva se mantiene altamente sesgada. El relato consolida, así, la que Greta Olson define como una “estructura tripartita” en la que se aprecia la presencia de «un lector que reconoce una incongruencia, un narrador que la transmite y un autor que la pone en el texto»¹⁹. En las

¹⁸ Natalia Castagnino, *Equipaje de mano*, op. cit., p. 22.

¹⁹ Greta Olson, «Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators», in *Narrative*, vol. 1, no 11, 2003, p. 93.

páginas inmediatamente posteriores a ese evento el lector acaba adquiriendo la (casi) absoluta certeza de que –por medio de la elaboración de las informaciones que el autor implícito le ha proporcionado a través del narrador en tercera persona– Pietr es un colaboracionista y vende informaciones a los nazis a cambio de comida. Es decir, en esta etapa «el autor implícito transmite a través de su narrador el significante A, que significa de hecho B, el contrario de lo enunciado»²⁰, si bien el lector todavía no lo sabe.

En el desenlace, el conflicto intrafamiliar estalla en el momento en que el hermano pequeño cree tener elementos informativos suficientes como para acusar públicamente a su hermano mayor por la actividad de colaboración con el ejército alemán, tarea capaz de producir tanta inesperada prosperidad familiar. Ante las acusaciones reiteradas de Iván, Pietr le muestra el verdadero contenido de los intercambios: «Era un documento. Con una foto de István. Un István un poco más niño. Al lado, los datos eran incorrectos: ni el nombre, ni la fecha de nacimiento, nada eran los justos [...]. - Con esto somos libres, le comunicó. Podemos escapar. Mira, también ahí para mamá, papá y otros más»²¹. El descubrimiento de que las largas y reiteradas negociaciones de Pietr con los soldados alemanes apuntaban a la consecución de documentos falsos para huir del gueto no sólo confirma la adscripción del texto al marco de los relatos narrativos no fiables, sino que pone de relieve su rasgo constitutivo, o sea, el giro sorprendente que demuestra el engaño padecido por el lector implícito. No es casual que el punto de inflexión se sitúe, de costumbre, al final del texto, pues se trata de un recurso puntual que «tiene un efecto recursivo que abarca el texto entero y exige muchas veces una relectura que permite detectar pistas insertadas que son, a pesar de su alta frecuencia, facultativas»²².

²⁰ Sabine Schlikers, *La narración perturbadora: un nuevo concepto narratológico transmedial*, op. cit., p. 38.

²¹ Natalia Castagnino, *Equipaje de mano*, op. cit., p. 25.

²² Sabine Schlikers, *La narración perturbadora: un nuevo concepto narratológico transmedial*, op. cit., p. 53.

Para concluir este apartado, puede resumirse lo dicho según la lógica siguiente: en primer lugar, desde el punto de vista del respeto y/o desestructuración de las reglas del sistema narrativo vigente, el desarrollo del relato sigue una modelización frecuente en los textos ficcionales dirigidos a producir efectos de desorientación, o sea, se «tiene en cuenta principalmente la *anagnórisis* del lector/espectador implícito, cuyo desengaño puede coincidir con el de un personaje»²³. Por otro lado, en lo que se refiere a los motivos temáticos, el proceso de resemantización al que se ve obligado el lector se acompaña de una lectura moralizante: la rabia reprimida por haber sido excluido de las negociaciones, el rencor por no tener acceso a las mismas posibilidades y a los mismos recursos que su hermano, producen el estallido que lleva a István a hacerse con los documentos y a arrojarlos al Danubio. Su gran propósito, aun siendo consciente de que así va a condenarse a sí mismo y a todos los miembros de su familia, es demostrar que –en el “gran mercado de la supervivencia” en tiempos bélicos– su hermano mayor tampoco merece un lugar en el pedestal de los héroes.

2.2. “Mamá muerta”, o la paradoja al servicio del discurso metaficcional

En lo que al segundo texto se refiere, “Mamá muerta”, se trata –en una primera lectura– de un breve relato elaborado en torno al poder que tiene la literatura para construir mundos. El primer elemento que llama la atención es que la autora no pretende reflexionar sobre el poder que tiene la escritura de permitir la fuga a través de la imaginación, ni se plantea un discurso que pretende celebrar la capacidad del texto literario para construir mundos ficcionales de evasión, alternativos al plano de la realidad. Al contrario, en “Mamá muerta” se está sugiriendo el rol de la literatura como una herramienta para *crear*, en tiempo real, las historias y las vivencias subjetivas que caracterizan el día a día de cada individuo. En un principio, el relato parecería estar sugiriendo el rol esencial de la

²³*Ibid.*, p. 44.

escritura como artífice de la realidad, como si las anotaciones escritas a mano en una agenda tuviesen un poder demiúrgico:

Pretendí entender todo lo que ocurría porque lo anoté así mismo en la Moleskine, entonces así debería ocurrir. Vi suceder, casi muda, pero no de sorpresa sino de concentración –atenta a cada detalle recordando si así lo había escrito–, al gato pidiendo leche, la radio en un noticiero deportivo, luego papá sacudiéndome para que hiciera algo²⁴.

La comunicación de la noticia de la muerte de la madre de la protagonista/narradora se convierte para ella (y para el lector) en un factor de desconcierto, un dato colocado deliberadamente en el texto por el autor real. Por una parte, es la misma protagonista/narradora quien se ve obligada a analizar hasta qué punto, en qué medida y bajo qué condiciones todo lo que ella había escrito en su agenda pasa a acontecer en el plano de la realidad tangible (no es casual que se defina a sí misma “atenta a cada detalle recordando si así lo había escrito”). Por otro lado –es este el aspecto clave para nuestro análisis– se engendra en el lector la duda acerca de cuán fiable es lo leído. Es decir, ¿será verdad que el mundo real dentro de la diégesis sigue las pautas de lo que la protagonista/narradora va escribiendo? Entra aquí en juego otro concepto posible, el de *no fiabilidad*, con referencia a «textos literarios en los que el narrador no representa el mundo ficticio de manera coherente ni auténtica»²⁵, o sea, se crea una fractura entre las normas de lectura coherente que adopta el lector, por una parte, y las reglas que implantan tanto el autor implícito (en el nivel intratextual) como el narrador homodiegético (en el nivel de la diégesis), por otra. Esta dialéctica de opuestos es, precisamente, el resultado de la alianza entre el autor implícito y su narrador acerca de cuáles mensajes transmitirle al lector.

¿En qué términos las informaciones que el lector recauda del personaje instauran la duda acerca del grado de coherencia de lo expuesto?

²⁴ Natalia Castagnino, *Equipaje de mano*, op. cit., p. 89.

²⁵ Jochen Mecke, «Du musst dran glauben. Von der Literatur der Lüge zur Lüge der Literatur», in *Diegesis*, vol. 1, no 4, 2015, p. 41.

El primer eslabón en el proceso de oscurecimiento de la trama reside en que el narrador ubicado en el nivel extradiegético (nivel 3 en el esquema presentado en la introducción) construye una narración que decide el destino y el desarrollo existencial de los personajes colocados en el nivel narratológico inferior (el intradiegético, poblado por los personajes y el yo narrado). Este aspecto nos conduce a plantear la hipótesis que el texto adopta una *estrategia paradójica*, según la definición que ofrece el DRAE del término: “hecho o expresión aparentemente contrarios a la lógica”. Ahora bien, en el marco de los discursos aparentemente contrarios a la lógica –los que contribuyen a la elaboración de estrategias paradójicas en lo literario– el primer recurso narrativo de transgresión y anulación de límites es la metalepsis: término acuñado en *Discours du récit* (1972) a comienzos de los años setenta por Gérard Genette quien define la metalepsis como « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l’univers diégétique (ou de personnage diégétique dans un univers métadiégétique, etc.) »²⁶.

En el relato de Castagnino la “intrusión del narrador extradiegético en el universo diegético” se vuelve aún más patente cuando se plantea al lector el problema de los vacíos, las áreas en blanco en la página. Sobre la base del rol que se atribuye al narrador extradiegético, cada espacio no escrito en la agenda corre el riesgo de convertirse en motivo de interrupción del flujo vital de los personajes en el nivel intradiegético: «Yo seguía con la Moleskine abierta escribiendo sin parar, porque si dejaba de escribir... ¡ay, si dejaba de escribir, qué horror! [...] Sí, es cierto que ya había partes escritas, pero nunca jamás se deben dejar espacios en blanco, eso sería fatal»²⁷.

Aceptar que seguir con la escritura significa garantizarles a los demás personajes del nivel intradiegético la prosecución de su itinerario vital significa afirmar que la metalepsis está ejerciendo una función metaficcional capaz de romper el acto de inmersión, pero sin suspender la ilusión estética. Así, la escritura se vuelve una herramienta capaz de dirigir

²⁶ Gérard Genette, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 1972, p. 243.

²⁷ Natalia Castagnino, *Equipaje de mano*, op. cit., p. 90.

la toma de decisiones existenciales de otros caracteres ficcionales, trazando el rumbo de sus itinerarios vitales, tal como se desprende del texto: «Cada uno construye su propio camino, o ¿no me ven a mí que escribo lo que sucederá?»²⁸. En suma, en el relato, comprobar que el autor implícito se sirve de la acción creadora de su personaje (que es también narrador) para engendrar la duda en el lector significa aceptar que, aplicada a la literatura, la estrategia paradójica «se puede considerar como un medio de puesta en entredicho poetológico, por el cual las normas y reglas que constituyen la obra literaria sincrónica y diacrónicamente entran en contradicción consigo mismas»²⁹.

En el desenlace del cuento, después de haber perdido el lápiz y haber recuperado otro robándose a un periodista, el personaje/narrador añade otro elemento informativo que contribuye al efecto perturbador: La mujer confiesa que su preocupación por terminar de llenar los espacios en blanco se debe al miedo de que pueda haber una intersección entre el nivel que ella ocupa (el nivel del narrador extradiegético, o nivel 3) y el nivel narratológico inferior (el intradiegético, poblado por los personajes y el yo narrado). Tan convencida está de que su escritura puede dirigir el curso de los eventos que considera esencial llenar las páginas «porque si no, se encontrarían las dos realidades y no sucedería nada, el tiempo se estancaría tal vez»³⁰. Esta inquietud no hace sino confirmar el cambio de rumbo que la narración adopta con respecto al momento inicial (en el que la comunicación de la muerte de la madre parece colocarse dentro de un marco que no transgrede regla alguna de los sistemas narrativos vigentes). En cambio, el descubrimiento por parte del lector de que el fallecimiento mismo de la madre es un factor sujeto a la manipulación del personaje/narrador confirma la adscripción del texto al ámbito de la *narración perturbadora* y, en particular, al contexto de la transgresión por metalepsis, cuyos textos «contrevient à la logique de l'histoire que le narrateur a, implicitement,

²⁸ *Ibid.*, pp. 91-92.

²⁹ Nina Grabe, Sabine Lang, Klaus Meyer-Minnermann (eds.), *La narración paradójica. Normas narrativas y el principio de la transgresión*, Madrid, Iberoamericana, 2006, p. 9.

³⁰ Natalia Castagnino, *Equipaje de mano*, op. cit., p. 92.

posée au début de son récit, une logique qui veut qu'il y ait une ligne infranchissable entre deux mondes spatialement et temporellement différentes et, de plus, distincts »³¹.

Para tratar de esbozar un muy breve esquema lógico de síntesis, podría afirmarse que un relato como "Budapest Market" está pensado en función de un ocultamiento de datos, por el que el autor implícito se empeña –por medio de la voz del narrador– en transmitir un significante A, que –sin embargo– significa B; en otros términos, se apunta a la construcción de un *texto no fiable*, logrado transmitiendo al destinatario del texto (que sólo puede confiar en la voz del narrador) un mensaje-enunciado que es lo contrario de lo que acontece en la realidad de la historia. En "Mamá muerta", en cambio, se aprecia una invasión deliberada del narrador extradiegético en el universo diegético, dejando intuir al lector: a) la posibilidad de que el ejercicio escritural llevado a cabo en el plano superior pueda producir efectos en el trayecto vital de los personajes en el nivel intradiegético; b) la posibilidad de que la metalepsis esté ejerciendo una función metaficcional, sin suspender la ilusión estética.

Bibliografía

Castagnino, Natalia, *Equipaje de mano*, Berlín, Iliada ediciones, 2021.

Eckel, Julia, «(Dis)orienting Media and Narrative Mazes», in Julia Eckel, Bernd Leiendecker, Daniela Olek y Christine Piepiorka (eds.), *(Dis)orienting Media and Narrative Mazes*, Bielefeld, Transcript, 2012, pp. 11-18.

Ferman, Claudia, *Política y posmodernidad. Hacia una lectura de la anti-modernidad en Latinoamérica*, Buenos Aires, Editorial Almagesto, 1994.

Gayoso Manzur, Milia (ed.), *Todos somos libros: antología de cuentos paraguayos*, Berlín, Iliada ediciones, 2021.

Genette, Gérard, *Discours du récit*, Paris, Seuil, 1972.

³¹ Klaus Meyer-Minnemann, « Un procédé narratif qui produit un effet de bizarrerie: la métalepse littéraire », in John Pier y Jean-Marie Schaeffer (eds.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, p. 135.

- Grabe, Nina; Lang, Sabine; Meyer-Minnermann, Klaus (eds.), *La narración paradójica. Normas narrativas y el principio de la transgresión*, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- Mecke, Jochen, «Du musst dran glauben. Von der Literatur der Lüge zur Lüge der Literatur», in *Diegesis*, vol. 1, no 4, 2015, pp. 18-48.
- Meyer-Minnermann, Klaus, « Un procédé narratif qui produit un effet de bizarrerie: la métalepse littéraire », in John Pier y Jean-Marie Schaeffer (eds.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, pp. 133-150.
- Mora, Vicente Luis, «Los nuevos ojos del escritor desajustado geográficamente», in *Pasavento*, vol. X, no 2, verano 2022, pp. 601-611,
- Navascués, Javier de, *Manual de literatura hispanoamericana VI. La época contemporánea: prosa*, Pamplona, CÉNLIT Ediciones, 2007.
- Noguerol Jiménez, Francisca, «Escrituras contemporáneas en español», in *Revista Landa*, vol. 7, no 1, 2018, pp. 122-130.
- Noguerol Jiménez, Francisca, «Narrar sin fronteras», in Ángel Esteban y Jesús Montoya Juárez (eds.), *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid, Iberoamericana, 2008, pp. 20-33.
- Nünning, Ansgar, *Unreliable narrations*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998.
- Olson, Greta, «Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators», in *Narrative*, vol. 1, no 11, 2003, pp. 93-109.
- Schlikers, Sabine, *La narración perturbadora: un nuevo concepto narratológico transmedial*, Madrid, Iberoamericana, 2017.
- Trelles Paz, Diego, *El futuro no es nuestro. Nueva narrativa latinoamericana*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.

Acerca del sobreúso de violencia femenina en dos novelas de María de Zayas y Sotomayor

Janina Elena BILAN

Universitatea din București

Abstract: “Tarde llega el desengaño” and “La inocencia castigada” are two of the stories that make up the second volume of novels entitled *Desengaños amorosos*, written by María de Zayas y Sotomayor, a work that stands out for the large number of gruesome scenes and for the numerous violent descriptions. Throughout this work we will try to understand the motivation behind the excessive use of violent images present in these two novels and how this stylistic procedure affects the reception and perception of the work.

Keywords: *María de Zayas, Women’s Literature, Golden Century, Female, Violence.*

1. Introducción

En las líneas que siguen a continuación trataremos de observar y entender los procedimientos mediante los que se elaboran dos cuentos pertenecientes a la narrativa de María de Zayas y Sotomayor, una de las más insignes escritoras de la España barroca. Lo que nos interesa resaltar es el sobreúso de ciertas técnicas narrativas que la autora emplea para señalar la penosa situación de las protagonistas de sus novelas y transmitir, a través de ello, su ideología literaria. “Tarde llega el desengaño” y “La inocencia castigada” son parte del segundo volumen de narraciones escritas por la autora, titulado *Segunda Parte del Honesto y Entretenido Sarao* o

Desengaños amorosos (1647). Si bien se trata de un compendio de novelas dedicado, como su mismo título lo indica, al entretenimiento de un sarao o fiesta en la que se solía cantar y bailar, la selección y modo de expresión del contenido no está siempre orientada a tal fin. En efecto, tal y como lo afirma nuestra autora a lo largo de los cuentos, su propósito no ha sido simplemente el de entretener, sino desengañar a las mujeres, ya que

Diferente cosa es novelar sólo con la inventiva un caso que ni fue ni pudo ser (y ese no sirve de desengaño, sino de entretenimiento), a contar un caso verdadero, que no sólo sirva de entretener, sino de avisar [puesto que su] intención no es de solo divertir, sino de aconsejar a las mujeres que miren por su opinión y teman [que] no les suceda lo que a las que han oído y oirán les ha sucedido, y también por defenderlas, que han dado los hombres en una opinión, por no decir flaqueza, en ser contra ellas hablando y escribiendo [...]¹.

Si partimos del hecho de que sus narraciones o desengaños se escriben con el propósito de *avisar, aconsejar y defender*, podríamos justificar quizá la elección de los temas de los cuentos. Es decir, historias que narran las injusticias sufridas por distintas mujeres en distintas hipóstasis. Mas lo que no sería igualmente justificable, incluso cuestionable, es la forma en que se construyen algunas de esas narraciones. María de Zayas, tal y como lo señala Lisa Vollendorf,

filled her *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) and her *Desengaños amorosos* (1647) with numerous warnings about the dangers of male/female relationships. Yet she also included poignant examples of women who defined their own desire and strove to avenge sexual wrongs against them².

Por tanto, no extraña que, a lo largo de la lectura, nos encontremos con una excesiva descripción de los detalles grotescos o escabrosos, con imágenes cargadas de violencia o incluso con la animalización de las protagonistas, siendo estos algunos de los recursos que utiliza la autora

¹ María de Zayas y Sotomayor, *Desengaños amorosos*, Alicia Yllera (ed.), Madrid, Cátedra, 2021, p. 298.

² Lisa Vollendorf, «Good sex, bad sex: Women and Intimacy in Early Modern Spain», in *Hispania*, Vol. 87, N. 1, 2004, p. 5.

para, por un lado, dar vida a sus cuentos y, por otro, como medio de ejemplificación, justificación y transmisión de su tesis. Podríamos pensar, quizá, que el tratamiento de las temáticas de los cuentos se subordina a su intención narrativa e ideológica, pues en los dos volúmenes de novelas la voz de la autora, presente a través de sus personajes o en las digresiones textuales, nos guía en el desarrollo de la trama narrativa y en el descubrimiento de sus propósitos ideológico-literarios. Es decir, como ella misma lo afirma, *Zayas* no escribe solamente unas novelas de índole amorosa con la intención de entretener, sino que ofrece numerosos ejemplos y argumentos para hacer ver que entregarse ciegamente al amor sería entregarse a la perdición; donde afirma que quien cree que el amor lo puede todo se engaña, porque a una mujer «[...] para defenderse de la lasciva crueldad de un hombre no le [basta] su santidad, su honestidad, con todas las demás virtudes [ni] su divino y claro entendimiento [...]»³. Así sucede en las dos novelas que comentaremos en lo que sigue de este trabajo. Ni Elena ni Inés, protagonistas de las novelas, lograron salvaguardarse de la maldad de los hombres, sufriendo tormentosos castigos difíciles de imaginar no solo en la vida real, sino incluso en la literaria.

2. Tarde llega el desengaño

El primer desengaño que comentaremos, “Tarde llega el desengaño”, narra la historia de Elena, una joven noble, bella y virtuosa, que se casa con don Jaime, un caballero rico, recién llegado de Flandes. La felicidad de la joven pareja duró solamente algunos años, ya que el infortunio no había de tardar en llegar a la vida de Elena. Pasado un tiempo, una de las criadas se enamoró de su primo, pero al no serle correspondido el amor decidió vengarse tanto de su amado como de su ama, acusándoles de adulterio. Ciego de cólera, don Jaime quemó vivo al primo de Elena, guardando solamente su cabeza para que le sirviera como vaso. Sustituyó a su esposa

³ María de Zayas y Sotomayor, *Desengaños...*, op. cit., p. 239.

con la criada, a quién ofreció también sus pertenencias y toda la hacienda. En lo que respecta esta actitud, en su artículo titulado «La violencia y la libertad controlada en la picaresca femenina española», Vladimir Karanovic recuerda que

El origen de la marginación y el trato violento de las mujeres en la España de la época áurea reside en la paradójica función muy alta que se les concedió en el ordenamiento social, según los postulados del honor-honra. La mujer así simboliza la honra familiar y el estatus moral y social de la familia que dependía de su pureza y castidad corporal⁴.

Y en lo que respecta el poder o importancia del honor en la sociedad del momento, decía Agustín González de Amezúa en su *Cervantes creador de la novela cortesana* que no era común oír hablar del

[...] perdón de los adúlteros, [de] la conformidad en el deshonor [...]. [Pues] el honor, omnipoderoso, tiránico, avasallador, [era] como una divinidad ceñuda del propio hogar que [presidía] en él, vigilante e insobornable, severa e implacable para el castigo, llegado su momento⁵.

De modo que no extraña el comportamiento de don Jaime, quien no solo que no repara en pensar acerca de las acusaciones que se le traían a su mujer, sino que decide actuar en el momento, para eliminar cualquier fuente o elemento que siguiese manchando su honra. Y, como si fuera poco, don Jaime no solamente mata al primo y quita a Elena todas sus pertenencias, sino que le aplica, cual legislador, más castigos, encerrándola en una cueva minúscula, de donde salía solamente para recibir algunos alimentos con que alargar su sufrimiento. Consecuentemente, don Jaime aparece retratado bajo el ropaje del legislador o de un monarca doméstico que actúa en defensa de su reputación, prescindiendo de cualquier órgano

⁴ Vladimir Karanovic, «La violencia y la libertad controlada en la picaresca femenina española», Mirjana Sekulic et al. (eds.), en *Naslede, casopis za književnost, jezik, umetnost i kulturu, Tematski broj (Sazivot, nasijle, opstanak)*, Kragujevac, Filolosko-umetnički Fakultet, N. 45, 2020, p. 276.

⁵ Agustín González de Amezúa, *Cervantes, creador de la novela cortesana*, T. I, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, CSIC, 1982, p. 209.

legal o religioso que estableciera los juicios y castigos necesarios para los supuestos traidores.

3. La inocencia castigada

La misma función adoptan los familiares de Inés, protagonista del quinto desengaño, quien es castigada por su adulterio involuntario, incluso tras haber sido absuelta de cualquier cargo ante el corregidor municipal. “La inocencia castigada” narra la historia de una bella joven, de clase alta y adinerada, que se casa, por voluntad de su hermano y cuñada, con un galán conforme a su estatus. Si bien ya casada, la hermosura de Inés no pasaba desapercibida entre los galanes de la ciudad, entre los que se hallaba también don Diego, quien se enamoró perdidamente y se propuso conquistarla.

Don Diego consigue gozar de Inés gracias a los servicios de un nigromántico, por medio del que le arroja un hechizo que la hacía venir a su casa cada vez que él la invocaba. El hechizo fue descubierto por su hermano quien, hallándose en la calle junto con el corregidor, vio cómo Inés se dirigía a casa del joven mozo. Y entrando tras ella la vieron pasar al dormitorio donde la esperaba ansiosamente don Diego. Este, al verlos llegar, se rindió ante el asumido fracaso y les confesó cómo había conseguido aprovecharse de ella. El corregidor puso en marcha el hechizo y al ver que Diego decía la verdad decidieron absolverla de cualquier cargo, pues su inocencia había quedado más que demostrada. No sucedió lo mismo en opinión de su hermano y cuñada, quienes, junto con su marido, acordaron disimular sus ansias de venganza hasta mudarse a otra ciudad y poder darle un castigo satisfactorio. Así, llegados a la nueva casa, planearon encerrar a Inés en el hueco de una chimenea sin dejarle más lugar que el que su cuerpo ocupaba, y la tabicaron, dejando sólo una ventanilla por donde pudiese respirar y recibir algo de comer. Permaneció encerrada durante seis años, tratando de sobrevivir en esa cárcel que le servía de cama, comedor y aseo.

4. Anotaciones acerca del empleo de la violencia en la narrativa zayesca

A primera vista, podemos observar cómo los castigos sufridos por las damas tienen lugar no tanto por su supuesta conducta inmoral, sino que son formas punitivas que sus familiares deciden aplicar. Estos se envisten con el papel del corregidor-legislador, saltándose las leyes jurídicas y estableciendo ellos mismos los castigos que pensaban merecer nuestras protagonistas. Castigos, como hemos visto, de lo más crueles que uno se puede imaginar. Si, como decía Foucault⁶, los castigos se imponían para disciplinar, para rectificar la conducta de las personas, en este caso lo que se quiere conseguir no es una mejora del comportamiento, sino que se persigue, más bien, la venganza. Castigos y venganzas que se realizan con la creencia de estar en pleno derecho y potestad para imponerlos, para exigirlos y para que ambas mujeres los merezcan. Mariló Vigil, en su estudio titulado *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, señala que estas prácticas eran legítimas en tanto que se subordinaban a

[...] una concepción del honor que defiende la necesidad de dominación y de la sumisión, como base en la que se asienta la dignidad, la reputación y el buen nombre de los poderosos. [Por tanto] la moral se ocupa de reforzar [dicha] ideología condenando con penas sobrenaturales la violación de la norma. Y en España, el sistema jurídico [...] afianzaba el orden establecido imponiendo la pena máxima, la pena de muerte, a las mujeres que infringieran las reglas sobre el adulterio⁷.

Se sobrentiende, por tanto, que, en ese tipo de sociedad patriarcal, la mujer tenía que someterse o a la ley, o a la regla. El principio de la honra estaba por encima del estatus de la mujer, y lo que se nos sugiere es que nada era imposible si con ello esta podía ser restituida. Y puesto que era en la mujer en quien se depositaba el honor familiar, consecuentemente era ella quien tenía que sufrir los costes de su rehabilitación. Por ende, independientemente de si habían sido o no culpables, los cuerpos de Elena

⁶ Michel Foucault, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Trad. Aurelio Garzón del Camino, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2002.

⁷ Mariló Vigil, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1986, p. 140.

e Inés fueron sometidos a una “reeducación”, imponiéndoseles una forma de pago por sus errores.

No es casualidad que sean personajes ajenos al círculo familiar los que descubran las tragedias, ya que solamente desde el exterior alguien podía darse cuenta de las injusticias que se estaban cometiendo. Estos transmiten a través de su mirada cómo se veían desde el exterior los efectos de los castigos a los que habían sido sometidas las mujeres. Son, en el fondo, herramientas de las que la autora se sirve para, por un lado, presentar los horrores cometidos por los castigadores y, por otro, la forma de pensar y actuar que ella quisiera que cualquier lector tuviera, siguiendo el ejemplo de estos personajes. Por ejemplo, en “Tarde llega el desengaño”, se nos señala que don Martín se sorprende al ver que, tras ser invitado a cenar, su anfitrión hizo salir por una pequeña puerta a una joven mujer

[...] tan hermosísima [...] mas tan flaca y sin color, que parecía más muerta que viva [...]. No traía sobre sus blanquísimas y delicadas carnes [más que] un saco de una jerga muy basta, [...] ceñido con un pedazo de sogá. Los cabellos [...] al estilo aldeano, [...] y sobre ellos arrojada una toca de lino muy basto. Traía en sus hermosas manos (que parecían copos de blanca nieve) una calavera⁸.

La penosa impresión que causa la vista de Elena aumenta aún más con la narración de la cena. Don Martín «harto enternecido» -dice la narración- cuenta cómo a la desgraciada dama le daban para cenar los huesos y demás sobras de la cena y, para beber, le vertían algunas gotas de agua en la calavera de su primo que sostenía entre sus manos. Comía sentada en el suelo debajo de la mesa, cual animal que come los restos de sus amos. En contraste con Elena, se nos retrata a su rival, es decir, a la criada que la denunció. Se procede a una descripción sumamente grotesca, caricaturizando los rasgos de su rostro y cuerpo como a continuación se especifica

La otra [...] era una negra, tan tinta que el azabache era blanco en su comparación [...], y tan fiera, que juzgó [...] que si no era el Demonio, que debía ser retrato suyo; porque las narices eran tan romas, que

⁸ María de Zayas y Sotomayor, *Desengaños...*, op. cit., p. 343.

imitaban los perros bracos [...], y la boca con tan grande hocico y bezos tan gruesos, que parecía boca de león, y lo demás a esta proporción⁹.

Esta exageración en el contraste entre Elena y su criada se debe a la intención de la autora de conseguir que uno vea y no tenga dudas sobre la injusticia que se le hacía a esa mujer, lo que en su opinión debía ser juzgado como impropio e inhumano. De ahí la importancia que se le da al elemento visual utilizado en las descripciones como forma de apoyo a su tesis, ya que a medida que se subrayan estos detalles aumenta también la sensación de lástima e injusticia en los lectores. Un efecto similar consigue la narración del descubrimiento y salvación de Inés, pues al sacarla de allí se dieron cuenta de que por haber estado encerrada tanto tiempo se había quedado ciega. Asimismo, se repite el proceso de lamentación del estado actual de la dama, contrastándolo con su antigua belleza. Ahora,

sus hermosos cabellos, que cuando entró allí eran como hebras de oro, [son] blancos [...], enredados y llenos de animalejos, que de no peinarlos se crían en tanta cantidad que por encima hervoneaban; la piel del color de la muerte; tan flaca y consumida que se le señalaban los huesos [...], desde los ojos hasta la barba, dos surcos cavados de las lágrimas [...]¹⁰.

El contraste que se consigue entre su antiguo ser y el estado físico actual permite leer o imaginarse más de lo que uno quisiera o pudiera pensar. Zayas traspasa los límites de lo comúnmente permisible o imaginable para los lectores de su tiempo en la descripción de la degradación corporal de Inés, y cuenta cómo por entre

[...] los vestidos, hechos ceniza, [...] se le veían las más partes de su cuerpo; descalza de pie y pierna, que de los excrementos de su cuerpo como no tenía dónde echarlos, no sólo se habían consumido, mas la propia carne estaba comida hasta los muslos por llagas y gusanos, de que estaba lleno el hediondo lugar¹¹.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 407.

¹¹ *Ibid.*

5. Resumen

Esta explícita representación visual se debe, como decíamos, a su intención de mostrar los efectos causados por el injusto castigo, a su deseo de instigar a los lectores a interpretarlos y juzgarlos según sus propias creencias. Asimismo, es también una forma, si bien exagerada, bastante efectiva, de avisar o de escarmentar a las mujeres del tipo de horrores que podrían sufrir, castigadas por sus propias familias. Es, pues, una forma en que Zayas decide alzar su voz, llevando al extremo la descripción de los sucesos y las crueldades sufridas por las protagonistas, no porque ella creyera que uno no fuera capaz de entender la gravedad de la situación mediante la simple presentación del problema, sino porque, tal y como se ha visto, las palabras de una mujer o su inocencia no eran creídas ni incluso tras haberse comprobado su inocencia ante los poderes legales. Por eso, la autora no presenta simplemente a unas mujeres que han sido acusadas y castigadas injustamente. Sino que estas dos historias ejemplifican la irónica o lamentable situación en la que dichas mujeres son sometidas a inhumanos tratos, a pesar de ser inocentes.

Si Inés tuvo la suerte de que la llegada de unos vecinos permitiera el descubrimiento y salvación de su cuerpo y alma, la aparición de unos huéspedes inesperados no logró salvar a la desdichada Elena, porque su sufrimiento había llegado a su fin y murió en la misma noche en que don Martín y su compañero llegaron a la casa. Entendemos, pues, que solamente mediante esa detallada descripción que hace de las torturas que sufren las protagonistas, la autora cree que podrá hacer llegar su mensaje, que podrá hacer ver y entender al público lector cuál era la dura y penosa realidad en la que probablemente muchas mujeres de su entorno vivían. Por tanto, mediante el deseo de desengañar al auditorio del sarao lo que se persigue, en el fondo, es abrir los ojos de cualquier futuro lector o lectora; hacerlos ver y actuar en beneficio de todas las mujeres. Tal y como lo recuerda al final del segundo cuento analizado:

Ved ahora si puede servir de buen desengaño a las damas, pues si a las inocentes les sucede esto, ¿qué esperan las culpadas? Pues en cuanto a la crueldad para con las desdichadas mujeres no hay que fiar en hermanos ni maridos, que todos son hombres. y como dijo el rey don Alonso el Sabio, que el corazón del hombre es bosque de espesura, [...] donde la crueldad, bestia fiera e indomable, tiene su morada y habitación¹².

Bibliografía

- Arrelano, Ignacio y Martínez Berbel, Juan Antonio (eds.), *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, New York, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA), 2013.
- Barbeito Carneiro, Isabel, «¿Por qué escribieron las mujeres en el Siglo de Oro?», in *Cuadernos de Historia Moderna* [En línea], N. 19 (monográfico), Servicio de Publicaciones UCM. Madrid, 1997, pp. 183-193, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=123178>.
- Cortés Timoner, María M., «María de Zayas y el derecho a ser de las mujeres», in *Cahiers d'Études des Cultures Ibériques et Latino-américaines* [En línea], Université Toulouse Jean-Jaurès – Université Paul-Valéry, Montpellier, 2016, pp. 143-158, <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/115988>.
- Cerda, Juan de la, *Vida política de todos los estados de mujeres*, (Enrique Suárez Figaredo ed.), *Lemir* [En línea], N. 14, 2010, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3971552>.
- Foucault, Michel, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Trad. Aurelio Garzón del Camino, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2002.
- Gamboa Tusquets, Yolanda, *El sujeto del control en la narrativa de María de Zayas: arquitectura social, cuerpo normativo y desengaño lingüístico* [En línea], Tesis doctoral presentada en Purdue University, USA, 2000, <https://www.proquest.com/docview/275833544/A2CE75CC1EC4170PQ/1?accountid=14744>.
- González de Amezúa, Agustín, *Cervantes creador de la novela cortesana española*, T. I, Madrid, Instituto Miguel de Cervantes, CSIC, 1982.
- Karanovic, Vladimir, «La violencia y la libertad controlada en la picaresca femenina española», in Mirjana Sekulic et al. (eds.), en *Naslede, casopis za knjizevnost, jezik, umetnost i kulturu, Tematski broj (Sazivot, nasijle, opstanak)* [en

¹² *Ibid.*, p. 409.

- línea], Kragujevac, Filolosko-umetnički Fakultet, N. 45, 2020, pp. 275-288, https://www.academia.edu/44712814/Vladimir_Karanovi%C4%87_La_violen%20cia_y_la_libertad_controlada_en_la_picaresca_femenina_espa%C3%B1ola_.
- Vigil, Mariló, *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1986.
- Vollendorf, Lisa, «Good sex, bad sex: Women and Intimacy in Early Modern Spain», in *Hispania*, Vol. 87, N. 1, 2004, pp. 1-12.
- Zayas y Sotomayor, María de, *Desengaños amorosos*, Alicia Yllera (ed.), Madrid, Cátedra, 2021.

Representaciones del abuso y del trauma en *Episodios de una guerra interminable* de Almudena Grandes

Iulia-Alexandra CIOGESCU

Universidad Babeş-Bolyai

Abstract: The study of trauma and its representation in literature and language developed more than three decades ago and relied on Freudian theories. One of the purposes of this endeavour was to understand what the role of memory was in creating personal and cultural identities. Our intention in this paper is to put under discussion the representations of trauma and abuse in Almudena Grandes' series *Episodios de una guerra interminable*. We intend to conduct our analysis on trauma by following the theoretical approach of Dominik LaCapra and Ignacio Martín Baró in order to see what the effects of trauma on individuals affected by war and exile are.

Keywords: *transgenerational, psychosocial trauma, postmemory, abuse.*

Cualquier investigación sobre la literatura española contemporánea requiere abordar el fenómeno ya muy bien conocido como *boom de la memoria* que se observa tras la publicación de un impresionante número de novelas¹ que tratan sobre la Guerra Civil Española y la instauración de la

¹ David Becerra Mayor reúne en el corpus de su riguroso estudio, *La Guerra Civil como Moda Literaria*, 181 novelas que se publican entre 1989 y 2011, número que sigue aumentando hasta el día de hoy. David Becerra Mayor, *La Guerra Civil como Moda Literaria*, Madrid, Clave Intelectual, 2015, p. 19.

dictadura franquista. Desde el punto de vista de Isabel Cuñado, una de las posibles causas de este fenómeno literario es la conmemoración² en 2005 de la muerte de Franco y de los 30 años de democracia que le siguen. Otra causa que se puede identificar es la exhumación de los restos de 13 republicanos de una fosa común en el año 2000 y la posibilidad de los familiares en vida de pedir reparaciones públicas tras la aprobación de la Ley de la Memoria Histórica en 2007. A estos esfuerzos les añadimos la preocupación por la memoria colectiva y por la *posmemoria*, el término que Marianne Hirsch utiliza para explicar el modo en el cual la memoria de ciertos eventos traumáticos se transmite en las segundas generaciones y cómo estas asimilan y se identifican con el mismo evento³.

El propósito del presente trabajo es identificar y comentar las modalidades en las cuales la autora Almudena Grandes representa el abuso y el trauma en su serie *Episodios de una guerra interminable*, proyecto narrativo compuesto por seis novelas independientes que relatan los momentos más importantes de la resistencia republicana y de la dictadura franquista. Para aplicar la noción de trauma a la situación de España, es necesario hablar primero sobre la *amnesia*, el término que Javier Valenzuela usa en su artículo "El despertar tras la amnesia"⁴ para referirse a la situación de España durante su transición hacia la democracia. Como la Guerra Civil y la posguerra habían sido unos períodos muy dolorosos y difíciles para el pueblo español, llenos de hambre e inquietud, la muerte de Franco en 1975 representa el inicio de una época centrada en la reinstauración de la democracia, rechazando la memoria de Franco y de la dictadura. Esta amnesia que el pueblo español se impone durante las

² A esta conmemoración se le añade la fundación en el año 2000 de la *Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica*, que se encarga de la recuperación e identificación de los restos de las víctimas de la Guerra Civil y de la dictadura franquista. Más información se puede encontrar en el artículo de Isabel Cuñado, «Despertar tras la amnesia», in *Dissidences, Hispanic Journal of Theory and Criticism*, Vol. 2, Issue 3, Art. 8, Noviembre 2012 <https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol2/iss3/8/>.

³ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York, Columbia University Press, 2012, p. 5.

⁴ Javier Valenzuela, «El despertar tras la amnesia», in *El País* [En línea], El despertar tras la amnesia | Babelia | EL PAÍS (elpais.com), 02. 11. 2002, consultado el 01. 03. 2023.

primeras tres décadas después de la muerte de Franco y durante la transición representa otra causa del surgimiento de la Ley de la Recuperación de la Memoria Histórica y del *boom de la memoria*.

En sus intentos de investigar los trágicos eventos que caracterizan el siglo XX, en los últimos años los académicos han analizado exhaustivamente la relación entre el trauma y la posmemoria. El evento que abre camino para estos estudios es el Holocausto⁵, pero las nuevas perspectivas sacan a la luz otros eventos igualmente traumáticos, como en nuestro caso, la Guerra Civil. Dominik LaCapra explica el trauma como «el acontecimiento real o imaginario [...] que desafía de forma acentuada la cuestión misma de la identidad y [...] puede convertirse en base o fundamento de la identidad individual o colectiva»⁶. A diferencia de LaCapra, Ignacio Martín Baró habla de “trauma psicosocial” para caracterizar la vivencia prolongada en un estado de guerra⁷. Sin embargo, es esencial para nuestro trabajo mencionar el concepto de trauma transgeneracional utilizado por Meera Atkinson para «describir tanto las transmisiones de trauma intergeneracional como las transmisiones multigeneracionales que ocurren fuera de unidades familiares específicas centradas en el trauma familiar, aunque no limitadas a él»⁸.

En el ámbito de la literatura española, Almudena Grandes logra ejemplificar el trauma transgeneracional con la novela *El corazón helado*, publicada en 2007, precursora temática de la serie *Episodios de una guerra interminable*. La novela relata la historia de dos familias españolas cuyas vidas se entrelazan en diferentes períodos antes y durante el estallido de la Guerra Civil. La autora recupera el trauma de los republicanos que se ven

⁵ Francesca Crippa se ha encargado de analizar más en detalle esta nueva tendencia teórica. Francesca Crippa, «La representación del trauma de la memoria en dos novelas gráficas contemporáneas», in *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, no 12, diciembre de 2014, pp. 143-156.

⁶ Dominik LaCapra, *Historia en Tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 84.

⁷ Ignacio Martín-Baró, *Psicología Social de la Guerra: Trauma y Terapia* [En línea], San Salvador, UCA Editores, 1990, URL www.bivipas.unal.edu.co, consultado el 01. 03. 2022.

⁸ Meera Atkinson, *The Poetics of Transgeerational Trauma*, New York, Bloomsbury Academic, 2017, p. 4.

obligados a huir del país después de la victoria del bando nacionalista y a dejar todas sus posesiones atrás. Mientras que el personaje femenino principal, Raquel, descendiente de una familia republicana exiliada, regresa a España para recuperar sus bienes robados, el personaje masculino principal, Álvaro, descubre después del funeral de su padre que su familia había accedido ilícitamente a los bienes republicanos después de la instauración de la dictadura y que su abuela paterna olvidada había abandonado a su familia para apoyar a la causa republicana.

Según LaCapra, el acontecimiento traumático «no se registra al momento de su ocurrencia sino sólo tras una brecha temporal o período de latencia, que en su momento es inmediatamente reprimido, desplazado o negado. Entonces de algún modo el trauma ha de retornar compulsivamente como lo reprimido»⁹. De esta forma, podemos observar que, para los republicanos exiliados, el trauma se manifiesta en muchos casos posteriormente y tiene una transmisión multigeneracional, como en el caso del personaje principal femenino, Raquel y de sus abuelos, exiliados en Francia después de la derrota del bando republicano. Sin embargo, tanto la vivencia en una zona de guerra como el exilio son experiencias traumatizantes que Almudena Grandes recupera en su escritura.

En el caso de los nacionalistas y de sus descendientes, el trauma se inflige a través de la omisión u ocultamiento de la verdad y la negativa de proporcionar cualquier información sobre los acontecimientos ocurridos durante y después de la guerra:

– Que esto no era un país, sino el Salvaje Oeste, dímelo, mamá, dime que todo el mundo se vendía por un plato de lentejas, que la vida de las personas no valía ni el precio de la ropa que llevaban puesta. [...]. Dime lo que quieras, lo que se te pase por la cabeza, cualquier cosa menos que tú nunca te enteraste de nada, que no sabías lo que pasaba [...] porque no me lo voy a creer. [...]

– ¿Me das un cigarrillo? [...] Fumamos juntos en silencio, y me dio tiempo a arrepentirme de lo que había dicho y a comprender que no habría podido decir nada distinto, mientras ella se recobraba mucho

⁹ Dominik LaCapra, *Representar el Holocausto. Historia, teoría y trauma*, Buenos Aires, Prometeo, 2008, p. 188.

más deprisa que yo, para volver a instalarse en aquella impasibilidad casi insultante. [...]

– No me mires así, Álvaro [...] Ya sé que ahora te parece gravísimo, pero no lo es, yo sé que no lo es¹⁰.

Tras el *boom de la memoria* y el nuevo interés por la Guerra Civil surgidos después del año 2000, los descendientes de los partidarios del bando nacionalista llegan a descubrir información hasta entonces ocultada sobre los miembros de sus familias, así como Álvaro encuentra los carnés de miembro de partido de su padre:

Entonces ya tenía en la mano dos carnés a nombre de Julio Carrión González, ambos emitidos en Madrid y ambos en verano, uno en julio de 1937, otro en junio de 1941.

El primero era de la Juventud Socialista Unificada.

El segundo, de Falange Española Tradicionalista y de la JONS¹¹.

La idea de las dos Españas, siempre divididas entre vencedores y vencidos, es la idea que Almudena Grandes quiere combatir. Su opinión es que los descendientes de ambos bandos tienen el derecho de conocer la verdad y que el Estado tiene que ofrecer compensaciones a los que han padecido sufrimientos después de la guerra:

[...]. integrar a la derecha franquista con la izquierda retornada del exilio en un nuevo Estado, sin condenar la dictadura ni reivindicar la legalidad republicana de 1931, fue una temeridad, no una proeza. Sobre una política pública de la memoria encubierta plagada de mentiras y manipulaciones [...], se levantó el edificio que ahora se desmorona¹².

En 2010, tres años después de obtener éxito con su obra *El Corazón Helado*, Almudena Grandes publica la primera entrega de la serie *Episodios de una guerra interminable*. Esta novela se enfoca en la historia y transición de la protagonista, Inés Maldonado, quien pasa de ser miembro de una familia rica y respetable de Madrid a ser una esposa exiliada y cocinera en

¹⁰ Almudena Grandes, *El Corazón Helado*, Madrid, Tusquets, 2007, p. 1222.

¹¹ *Ibid.*, p. 413.

¹² Almudena Grandes, *La Herida perpetua*, Barcelona, Tusquets, 2019, p. 273.

un restaurante español en Toulouse. Después de la primera lectura de *Inés y la alegría*, el lector queda con la impresión de haber leído un libro cuyos temas principales son la cocina y la guerra, y puede que no sea un pensamiento completamente incorrecto. En apoyo de esta afirmación, nos gustaría poner en discusión la opinión de Alvin F. Sherman Jr. quien opina que «Grandes desarrolla una trama secundaria alrededor de la cocina donde recuerda al lector los sentimientos de nostalgia, seguridad y unidad que surgen alrededor de la comida y comer»¹³.

Según opinaba Ignacio Martín Baró, el trauma se manifiesta después de la vivencia en un estado de guerra, así que la comida podría representar el hilo que conecta tanto a Inés como a los maquis guerreros con sus orígenes mientras se exilian en Francia. Para ellos el exilio, aunque dura décadas, es temporario y viven con la esperanza de poder volver a España algún día. El trauma del exilio se manifiesta para Inés también en la forma de la ausencia del aceite español para cocinar:

Para mí, había sido todo un drama, un exilio paralelo, una condena que se me estaba haciendo tan dura, tan eterna como el franquismo. En los cinco años que llevaba en Francia, lo había intentado todo, y, antes que nada, cocinar con otros aceites vegetales, girasol, soja, maíz, con cada uno de ellos hice una tortilla distinta, paisana, de espárragos, de calabacines, y al probarlas, todas me dieron las mismas ganas de llorar¹⁴.

Inés experimenta el trauma psicológico también como prisionera en la prisión de mujeres de Ventas. Sin embargo, la experiencia de la cárcel no le convence en dejar atrás sus visiones republicanas. Para salvarla de la ejecución, su hermano Ricardo la encierra en un convento, donde también sufre abusos. El amigo de su hermano, el capitán Alfonso Garrido, la acosa y abusa sexualmente por sus preferencias republicanas:

¹³ Alvin F. Sherman Jr., «Food, War and National Identity in Almudena Grandes' *Inés y la alegría*», in *Bulletin of Spanish Studies* [En línea], vol. 93, no 2, 2015, pp. 255-274, URL: Food, War and National Identity in Almudena Grandes' *Inés y la alegría*: Bulletin of Spanish Studies: Vol 93, No 2 (tandfonline.com), consultado el 02.03.2023.

¹⁴ Almudena Grandes, *Inés y la alegría*, Barcelona, Tusquets, 2010, p. 628.

Los días eran horribles, las noches, espantosas, pero lo peor era el frío de los amaneceres, la tenaza de hielo que nos agarrotaba la garganta todas las madrugadas, cuando un ruido lejano nos despertaba con la puntualidad de un reloj macabro, y el sol todavía dormía, y nosotras no. Todos los días fusilaban a los nuestros a la misma hora, contra la misma tapia del cementerio del Este, tan cerca que ni siquiera el viento o la lluvia nos ahorran el tormento de asistir a distancia a las ejecuciones. Todos los días, menos los domingos, porque los asesinos respetaban el precepto del día del Señor, nos despertaban las descargas de los fusiles. Todos los días escuchábamos los tiros de gracia, sueltos, aislados, y se nos llenaban los ojos de lágrimas, y nos moríamos de frío durante un instante en el que dejábamos de sentir el calor y nuestro sufrimiento, el hambre, la sed, el miedo, el cansancio. Todos los días, aquel también.¹⁵

Almudena Grandes continuó su labor centrada en la recuperación de la memoria histórica con la publicación de la segunda novela de la serie de seis novelas mencionada anteriormente. *El Lector de Julio Verne* se publica en 2012 y cuenta la historia de Nino, un niño de nueve años, hijo de un guardia civil, policía durante la dictadura franquista, que es testigo de los abusos que les infligen su padre y otros miembros de la Guardia Civil a los guerrilleros republicanos de Jaén, en el sur de España.

El ya conocido *boom de la memoria*, presente en España especialmente a partir del año 2000 y visto como una tendencia en la literatura, ha representado frecuentemente al ejército republicano como el bando bueno y moral pero derrotado, mientras que el bando falangista era visto como el bando perpetrador e instigador. Almudena Grandes, una vocal republicana, pone en discusión las circunstancias por las que algunos franquistas se vieron obligados a mostrar compromiso y lealtad a la dictadura y trata de ponerlos bajo una luz más positiva. Lorraine Ryan opina que la novela «obliga al público español en asumir la dialéctica entre la memoria del sufrimiento soportado e infligido y el entrelazamiento entre ambos, que plantea con frecuencia una inquietante equivalencia moral»¹⁶.

¹⁵ *Ibid.* pág. 65.

¹⁶ Lorraine Ryan, *Gender and Memory in the Postmillennial Novels of Almudena Grandes*, New York, Routledge, 2021, p. 59.

Debido a esta intención de mostrar el lado humano de algunos de los falangistas, Almudena Grandes eligió como protagonistas a un guardia civil de baja graduación y a su familia para sacar a la luz los abusos infligidos, pero también sufridos por los guardias civiles. De esta manera, el escritor analiza cómo un hombre sencillo es víctima de un sistema represivo que lo empobrece y lo aliena socialmente¹⁷, y cómo la policía franquista reprimió cualquier voz contraria.

Para apoyar esta imagen humana del guardia civil, Almudena Grandes describe los efectos psicológicos que sufren el padre del niño y sus compañeros tras cometer cualquier tipo de maltrato o tortura sobre los soldados republicanos o sus familias: «Curro vomitaba al pie de mi ventana antes de acostarse, [...] mi padre agachaba la cabeza cuando mi madre le preguntaba si se había quedado contento»¹⁸. Esto demuestra que los perpetradores también eran víctimas del mismo sistema que torturaba o asesinaba a familias republicanas. La idea de victimización o arrepentimiento mostrado por los perpetradores fue discutida por primera vez por Paul Preston en su libro de 2012, *El Holocausto español*:

Existe alguna evidencia de segunda mano de que los perpetradores de atrocidades sufren algún tipo de enfermedad psicosomática u otra angustia como resultado de la culpa reprimida. Uno de los hombres involucrados en el asesinato de Lorca, por ejemplo, sufrió de una manera que sugería un elemento de remordimiento. Juan Luis Trescastro Medina murió como alcohólico en 1954 después de haber pasado años atormentado por el recuerdo de las atrocidades en las que había estado involucrado. El tercero contaba a carcajadas cómo los que disparaba en el estómago primero saltaban y luego se doblaban. Él mismo murió, doblado de dolor, del estómago¹⁹.

El padre de Nino está descrito a lo largo de la novela como un hombre que está decepcionado con su vida y se siente culpable por torturar a la gente de su pueblo, pero no puede hacer ningún cambio en su vida. Al ser descendiente de una familia republicana, es mirado con recelo por sus

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Almudena Grandes, *El lector de Julio Verne*, Barcelona, Tusquets, 2012, p. 104.

¹⁹ Paul Preston, *The Spanish Holocaust*, London, Harper Press, 2012, p. 523.

compañeros nacionalistas de la Guardia Civil, pero también es rechazado por los republicanos al ser considerado un traidor. Debido a la afiliación de su familia al ejército republicano, no puede aspirar a ningún ascenso y es constantemente criticado por sus superiores. Es un valioso ejemplo de cómo las personas en posiciones jerárquicas más bajas son a menudo víctimas de sus superiores, pero también se convierten en perpetradores. Sus hijos también se ven afectados por la situación, ya que son rechazados por los otros niños que viven en el pueblo y su esposa evita enfrentarse a las otras mujeres porque siente vergüenza y remordimiento por las acciones de su esposo. Sin embargo, se sabe que algunos de los hijos de los guardias civiles se adhieren a las creencias políticas de sus padres y esto puede ilustrarse con la alegría con la que uno de los niños del pueblo relató haber visto a los aldeanos bailar sobre los cuerpos de los guerrilleros muertos. Los niños que vivían en el cuartel de la Guardia Civil también fueron testigos de las torturas y palizas de sus vecinos ya que, por la noche, los gritos de los torturados se escuchaban desde los calabozos policiales. Cabe mencionar aquí que la novela se centra más en las ejecuciones de los adolescentes o la persecución de las esposas embarazadas de los guerrilleros que se escondían en las montañas: «Sabía cuándo les pegaban puñetazos y cuándo eran patadas, [...] cuándo se caían y cuándo los tiraban, [...] hasta percibía el roce de la tela arrastrándose sobre el suelo, pantalones o faldas que se escurrían hasta encontrar un muro, un rincón que ya no les dejaba retroceder más»²⁰.

Almudena Grandes menciona en la nota del escritor al final de la novela que muchas de las historias narradas son verídicas y reflejan personas, fechas y situaciones sacadas de la realidad. El subtítulo de la novela “El Trienio del Terror” se refiere a los años 1947-1949, época de la posguerra en la que el ejército franquista toma las medidas más violentas para reprimir los movimientos guerrilleros y hace referencia al teniente Luis Marzal Albarrán, quien fue responsable de la ejecución de más de 100 personas.

²⁰ Almudena, Grandes, *El lector de Julio Verne, op. cit.*, p. 79.

La siguiente novela que pretendemos poner en discusión es *Las tres bodas de Manolita*, la tercera entrega de la serie, publicada en 2014. Según la opinión de Lorraine Ryan, esta novela expone y deshace el ostracismo de una variedad de marginales que desafían las normas de género heteronormativas y son considerados degenerados por el discurso estatal existente»²¹.

La representación del maltrato y del abuso que Almudena Grandes presenta en la citada novela es el internamiento de los niños que habían cometido “delitos por asociación” (los niños cuyos padres republicanos habían sido encarcelados o ejecutados) en conventos donde se le imponía trabajo forzado a cambio de alimentos. En la novela, Isabel, la hermana de Manolita, la protagonista, es enviada a un convento en el País Vasco donde trabaja tras el encarcelamiento de sus padres. Este personaje está inspirado en la historia real de Isabel Perales, quien fue enviada a un convento donde tuvo que lavar la ropa con soda cáustica, sustancia que le dejó las manos permanentemente desfiguradas. Era práctica común que los conventos ofrecieran sus servicios a otras empresas para obtener beneficios utilizando a los niños en trabajos destinados a adultos, mientras que ellos nunca recibían compensación alguna por su trabajo: «No recibían por su trabajo ni un céntimo del precio que la congregación cobraba a sus clientes, ni más educación que la que les brindaba la lectura de vidas de santos»²². El otro propósito de la colocación de niños en conventos era la creencia general de los franquistas de que los niños que habían sido criados en familias comunistas o socialistas representaban una plaga que tenía el potencial de contaminar un estado nacional católico, saludable y patriótico, por lo que tenían que ser educados de una manera más adecuada, siguiendo la doctrina impuesta.

En *Las tres bodas de Manolita*, Almudena Grandes trae a la atención del lector el caso de uno de los policías y torturadores más conocidos durante la dictadura, Roberto Conesa. Su rápido ascenso en la Brigada Social

²¹ Lorraine Ryan, *Gender and Memory in the Postmillennial Novels of Almudena Grandes*, op. cit., p. 86.

²² Almudena Grandes, *Las tres bodas de Manolita*, Barcelona, Tusquets, p. 314.

franquista se produce tras su militancia encubierta en varios partidos comunistas y socialistas y es responsable del desmantelamiento de varias misiones republicanas. A lo largo de la novela, Conesa es retratado principalmente como un hombre de origen humilde que solo sigue órdenes, castigando a sus amigos comunistas de la infancia, denunciándolos a las instituciones franquistas. Su personalidad despreciable se describe como causada por su deseo de «afirmar su masculinidad a través de actos de violencia desmesurados»²³, debido a sus deformidades físicas, como se le conoce como Roberto el Orejas y por la figura paterna inexistente de su vida.

Según hemos visto en el presente trabajo, el trauma y el abuso son dos temas recurrentes en la literatura de Almudena Grandes. A través de la serie de novelas publicadas, su propósito no es simplemente de publicar una novela más sobre la Guerra Civil, sino recuperar la memoria de todos aquellos que han sufrido abusos durante y después de la guerra y de mantener en la mente de los lectores el recuerdo de todos aquellos cuyos restos todavía no han sido recuperados. Además de esto, en el presente trabajo hemos podido ver cuáles son los efectos del trauma y del abuso aplicados especialmente a los republicanos según las teorías propuestas por Dominik LaCapra e Ignacio Martín-Baró.

Bibliografía

- Atkinson, Meera, *The Poetics of Transgenerational Trauma*, London, Bloomsbury Academic, 2017.
- Becerra Mayor, David, *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid, Editorial Clave Intelectual, 2015.
- Crippa, Francesca, «La representación del trauma de la memoria en dos novelas gráficas contemporáneas», in *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, no 12, diciembre 2014, pp. 143-156.

²³ Lorraine Ryan, *Gender and Memory in the Postmillennial Novels of Almudena Grandes*, *op. cit.*, p. 92.

- Cuñado, Isabel, «Despertar tras la amnesia», in *Dissidences, Hispanic Journal of Theory and Criticism*, Vol. 2, Issue 3, Art. 8, Noviembre 2012 <https://digitalcommons.bowdoin.edu/dissidences/vol2/iss3/8/>.
- Grandes, Almudena, *El corazón helado*, Barcelona, Tusquets Editores, 2007.
- Grandes, Almudena, *Inés y la alegría*, Barcelona, Tusquets Editores, 2010.
- Grandes, Almudena, *El lector de Julio Verne*, Barcelona, Tusquets Editores, 2012.
- Grandes, Almudena, *Las tres bodas de Manolita*, Barcelona, Tusquets Editores, 2014.
- Grandes, Almudena, *La Herida perpetua*, Barcelona, Tusquets, 2019.
- LaCapra, Dominik, *Historia en Tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Martín-Baró, Ignacio, *Psicología Social de la Guerra: Trauma y Terapia* [En línea], San Salvador, UCA Editores, 1990, URL www.bivipas.unal.edu.co, consultado el 01.03.2022.
- Preston, Paul, *The Spanish Holocaust*, London, Harper Press, 2012.
- Ryan, Lorraine, *Gender and Memory in the Postmillennial Novels of Almudena Grandes*, New York, Routledge and London, 2021.
- Sherman Jr, Alvin F, «Food, War and National Identity in Almudena Grandes' *Inés y la alegría*», in *Bulletin of Spanish Studies* [En línea], vol. 93, no 2, 2015, Food, War and National Identity in Almudena Grandes' *Inés y la alegría*: Bulletin of Spanish Studies: Vol. 93, No. 2 (tandfonline.com), consultado el 02.03.2023.
- Valenzuela, Javier, «El despertar tras la amnesia», in *El País* [En línea], 2 de noviembre de 2022, https://elpais.com/diario/2002/11/02/babelia/1036197558_850215.html. consultado el 02.03.2023.

**LITERATURA
LUSÓFONA**

Uma viagem de ida e volta na excentricidade de Almada Negreiros: o romance de José Augusto França

Andrea BIANCHINI

Università di Pisa

Abstract: The novel by José Augusto França, *José e os outros*, *Romance dos anos 20*, catapults the reader into the Lisbon of the 1920s and allows him to live side by side with one of the most exuberant, excessive, and brilliant artistic figures that Portugal has ever had: José de Almada Negreiros. In this biographical novel França makes the Portuguese artist's life a fiction from which emerge all the singularity and eccentricity of Almada-artist, and, especially of Almada-man, who, during these seven years of his life, is presented in all its different facets.

Keywords: *Almada Negreiros, eccentricity, excesses, Modernism*

Que José de Almada Negreiros (1893-1970) foi uma das personalidades mais irreverentes, exuberantes e poliédricas do panorama cultural português de todos os tempos não é novidade nenhuma. Foi um dos mais excêntricos, inovadores e geniais “trapezistas das artes”¹ que pôs

¹ Alguns meses antes da chegada de Almada Negreiros em Madrid (fevereiro de 1927), Ramón Gomez de la Serna escreveu um artigo na «Gaceta Literaria» onde falou de Almada como de um «ser ímpar en medio de la pintura y de la literatura portuguesas, sobre las que salta de trapecio en trapecio» (*Atlántico. El alma de Almada*, «La Gaceta Literaria». n.º3, p.3, 1 de fevereiro de 1927).

Portugal *à la page* com a Europa do século XX, razão pela qual José Augusto França (1922-2021), eminente historiador e crítico de arte português, dedicou-lhe, ao longo da sua rica e vasta carreira, três dos seus trabalhos mais interessantes. Entre eles *Almada Negreiros. O português sem mestre* (1974), que deu início aos estudos almadianos, *O Essencial sobre Almada Negreiros* (2003) e o romance *José e os outros - Almada e Pessoa romance dos anos 20*, objeto deste trabalho. Publicado em 2006, este romance catapultou o leitor na Lisboa dos anos 20, permitindo-lhe viver lado a lado com o escritor português que, de regresso da sua viagem a Paris (1920) numa carruagem de terceira classe e depois de café em café, pelas ruas do Chiado, ou nos vários teatros ou serões organizados a Lisboa, até a partida para Madrid (1927), é apresentado nas suas diferentes facetas, agora pierrotescas, agora arlequinescas, de qualquer modo sempre em luta consigo mesmo. Este romance-biografia além de devolver muitas informações preciosas sobre as obras, a estética, a visão da vida e da Arte de Almada, faz destes sete anos da sua vida uma *fiction* da qual se depreende aquilo que fica detrás da obra de arte, através das várias vozes que intervêm nela. Se bem com Almada seja bastante difícil definir o limite definitivo entre o homem e o artista, entre a pessoa e a personagem, aqui as duas vertentes cruzam-se, dando a maioria das vezes maior visibilidade ao homem, à pessoa, com respeito à artista e à personagem.

Como pano de fundo a Lisboa dos anos vinte, o tempo da história vai desde 1926, ano da inauguração dos quadros na «Brasileira» do Chiado, acontecimento que dá origem à narração, até começos de 1927, ano da partida de Almada para Madrid, então por volta de um ano. Dentro deste ano o tempo do discurso dilata-se: o narrador narra o dia a dia do artista português – através da memória dele – antes e desde 1920, ano do seu regresso de Paris, até 1927. O narrador onisciente, amiúde, cede a palavra à própria voz de Almada, mas o discurso indireto livre é que enche o romance: as vozes de Almada, de Pessoa e dos artistas amigos, são apresentadas exatamente inseridas dentro do discurso do narrador, permitindo que os acontecimentos e as falas das personagens sejam narrados em simultâneo.

José e os outros está dividido em dez capítulos, cada um se focando num período da primeira grande fase artística do mestre português e escolhendo uma obra – ou mais – como paradigma deste período – que vai desde «Orpheu» (1915), até Madrid (1927). Num jogo de caixas chinesas onde presente e passado se cruzam através da memória do artista *futurista e tudo*, cada capítulo vislumbra pelo menos um aspeto do seu excesso que pode manifestar-se através do seu físico, do seu carater, das suas obras literárias ou plásticas, ou das polémicas que ao longo destes anos entabulou.

Já desde o primeiro capítulo, e este aspeto será presente ao longo de todo o romance, o excesso caraterial de Almada é bem visível: junto a outros artistas plásticos d’então – Eduardo Viana, Jorge Barradas, Bernardo Marques, José Pacheco, António Soares e Stuart de Carvalhais – o Almada é chamado pelo Adriano Teles, o fundador de «A Brasileira» do Chiado, para pintar dois quadros que serão pendurados nas paredes do café porque o seu espaço precisava de uma remodelação. Neste capítulo as várias vozes dos protagonistas da primeira grande exposição de arte moderna portuguesa mesclam-se e através delas apercebe-se a relação que há entre eles e o que acham uns dos outros. É, por exemplo, através da voz do pintor António Soares que se depreendem as primeiras características carateriais de Almada que «chegara pelas três horas, com o Dr. Nazaré, distante e irónico»², que se ria escarninho e que tinha o «passo apressado e violento»³. Almada que irritava o Soares, «assim sempre de perfil! [...] E com esta maneira de se pôr sempre em vedeta e em que companhia...»⁴. Os “outros” também tinham uma opinião sobre Almada não plenamente favorável, pois:

A reprovação era geral – e porque sim e porque não. As duas banhistas eram mal pintadas, ninguém podia negá-lo, as outras duas, do retrato, não tinham aparecido, era cedo demais para elas. O

² J. A. França, *José e os outros. Almada e Pessoa romance dos anos 20*, Editorial Presença, Lisboa, 2006, p. 10.

³ *Ivi*, p. 13.

⁴ *Ibid.*

autorretrato era bem dele, mais um desafio futurista, achava-se; “Narciso do Egipto”, tinha sido repetido a uma mesa⁵.

José não se importava muito de tudo isto, mas não podia aguentar essa atmosfera, não queria ficar junto aos colegas no dia da inauguração e, enfurecido, partiu Chiado abaixo.

O segundo capítulo, «A viagem – 1» é, provavelmente, o capítulo que melhor descreve a personalidade de Almada através do seu excesso físico: os seus olhos, os seus dentes, o seu sorriso, as suas agilidades devolviam uma pessoa espantosa, estranha, desconfiada, exageradamente perturbadora, que só com uma olhada ou uma careta aterrorizava. É o começo do longo *flashback* que durará até o capítulo VI: José está numa carruagem de terceira classe que compartilha com dois casais de idade, olha para fora da janela e começa as suas recordações parisienses. Esta viagem (1919-1920) elucubra sobre a «Paris que vivera e Portugal onde ia viver agora mais do que nunca»⁶, nos informa o narrador através da voz de Almada – que amiúde fala consigo mesmo: «José apoiou a testa escaldante à frieza do vidro», disse para si»⁷. Mas o que é que o viajante via através da janela? José contemplava

o seu reflexo e os seus olhos com que o fitava eram os seus – que furavam por detrás de tudo...Tinha uma vontade furiosa de o dizer, e ia fazê-lo, virando-se para os companheiros de viagem que o olharam espantados, “Já reparaste nos meus olhos” Reparem bem nos meus olhos...” As suas pupilas eram de cristal de rocha! E acrescentou: “Não são meus, são os olhos do nosso século...” [...] Não era a eles, que o fitavam com olhos bovinos, que podia dizer que os seus olhos eram de europeu. Mas havia de o dizer em breve, em Lisboa⁸.

Com os seus olhos, que não eram seus, mas do século, olhos bovinos, furava por detrás do vidro da janela, meditando à procura daquelas recordações que ia arrumar para quando voltasse. O passado das recordações que a paisagem que flui pela janela em volta lhe inspira é

⁵ Ivi, p. 19.

⁶ Ivi, p. 22.

⁷ *Ibid.*

⁸ Ivi, p. 27.

interrompido frequentemente pelos casais que querem passar para ir às *toilettes* e que são intrigados com esta presença na sua carruagem. É mesmo através destas interrupções que a imagem de um homem assustador, extraordinário e incomodo, aparece. «“*Vous allez a Lisbonne, Monsieur?*” perguntou ele, mas o outro olhou-o com espanto e quase com terror [...] A senhora...olhava-o com uma atenção estranha [...] Havia neles uma desconfiança que não consegui entender»⁹. E José desatou a rir-se para os outros que continuavam a comentar sem disfarçar a sua desconfiança: «“O raio do homem...” disse uma das mulheres, a mais gorda. “Parece que tem fogo no rabo...” disse o marido da outra, com ar entendido»¹⁰. Eis que o efeito que Almada confere aos “outros” com quem compartilha o comboio é uma sensação de aversão, de ter diante de si uma pessoa que faz parte de um outro mundo, não terrestre, que inspira receio só com uma olhada, com um sorriso, com a sua presença. Os olhos de Almada, provavelmente, como nos sugere o narrador, ainda têm esse ódio contra a banalidade e os defeitos do povo português que gritou em 1915 e em que incluiu também os seus companheiros de viagem: «os dois casais e todos os que enchiam a carruagem [...] eram os “outros” que pusera na *Cena* de Maio de 1915, na generalidade do seu ódio...»¹¹. Depois começam as recordações mais pontuais: são mencionadas quase todas as obras que Almada escreveu, proferiu ou publicou antes de partir para Paris (1915-1917) entre as quais: *A Cena do Ódio*, *Mima Fataxa*, *A Engomadeira*, *K4 O quadrado azul*, *Saltimbancos*, *Os Ballets Russos*, obras que fazem parte da fase mais vanguardista do escritor e que agora são mencionadas uma por uma, proporcionando ao leitor varias informações sobre cada uma delas, e que servem ao narrador para mostrar o excesso literário de Almada. Por exemplo, falando sobre o *Quadrado Azul* o narrador informa, entre outras coisas, que:

[...] publicara-o em 1917, mas tomando como modelo a Europa que viria, em 1920, e dedicando-o ao Amadeo que pouco antes expusera em Lisboa; mas a leitura que fez, pela primeira vez, foi ao Fernando e

⁹ Ivi., p. 23.

¹⁰ Ivi., pp. 27-29.

¹¹ Ivi., p. 34.

ao Santa-Rita. Era o *K4*, que evocava um quadro do “gênio pintor” – “o detentor da Apologia Masculina”¹².

Ou ainda: «[Almada] Lembrava-se do texto telegráfico final [...] e de o ter lido vertiginosamente aos amigos, e do sorriso enlevado do Fernando»¹³. O narrador deixa falar as obras de Almada e, através delas, oferece ao leitor muitos detalhes sobre elas e sobre aquilo que fica detrás delas, como que nos fizesse entrar no laboratório do escritor, na sua mente e na sua alma. É, de facto, através das palavras que escreveu em *Saltimbancos*, obra por antonomásia “excessiva” desde o ponto de vista formal, escrita «em contrastes simultâneos, e correndo, sem uma vírgula, nenhum ponto na frase infinita...»¹⁴ que Almada responde a um dos passageiros que queria passar para ir às *toilettes* depois que o olhou com susto: «“catapum-pum-pum-pum trrrrrrrr-la-la-lala-la-pum” dissera-lhe ele em resposta»¹⁵. As lembranças do «homem de gênio em absoluto»¹⁶, conforme as palavras des Pessoa, continuam e saem quase inconscientemente da sua própria voz, através da qual recita algumas das outras obras anticonvencionais e excessivas escritas antes de Paris:

“Ergo-Me Pederasta, apupado d’imbecis, divinizo-Me Meretriz, ex-libris do Pecado”...começou José a dizer em voz baixa para o lado de fora da janela [...] Os vizinhos do compartimento não podiam ouvi-lo, nem ver-lhe a boca e os olhos que falavam. “Sou Pan-Demónio-Trifauce enfermigo de Gula! Sou Génio de Zaratustra em Taças de Maré-Alta! Sou Raiva de Medusa e Danação do Sol!”

É por meio da sua boca, e dos seus olhos que falavam, que lança a sua declaração de guerra contra essa «raça de ignóbeis, míopes, tísicos, tarados, anémicos, cancerosos e arseniados» de *A Cena do Ódio* em que fatalmente nascera e que agora está também compartilhando a carruagem com ele.

¹² Ivi, p. 37.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Pessoa, Fernando, *Cartas de Fernando Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues*, introdução de Serrão Joel, Livros Horizonte, Lisboa, 1985, p. 68.

Depois do ano e meio passado em Paris, o terceiro capítulo conta *A chegada* a Lisboa de José que, no entanto, não era mais José, mas Zu – alcunha que lhe deram as meninas do «Club das Cinco Cores»¹⁷ – que em alemão «queria dizer “para” – que era a primeira parte da palavra “Paradoxo”»¹⁸. O termo paradoxo, efetivamente, designa algo surpreendente, estranho, extraordinário: «José era o “Paradoxo” e como tal mais se sentia»¹⁹. Antes de o narrador dedicar-se à *Invenção do Dia Claro* nos informa que Almada, entretanto, fez muitas coisas: a Exposição no Salão Nobre de São Carlos, o Terceiro Salão dos Humoristas, o ator no filme *O Condenado*, escolhido porque «o rosto daquele futurista era expressivo, dava um bom cínico»²⁰ e muitas colaborações com o «Diário de Lisboa».

É através da voz de Pessoa que, no capítulo seguinte, o narrador dedica-se a outro excesso literário almadiano: *O Kágado*. O Fernando lera com interesse este conto do qual Almada não falou a ninguém, mas que, para ele era muito importante sobretudo pelo fato de ter escrito kágado com “k”: «A ortografia deve ser sempre simbólica: pensar não basta»²¹ disse, rindo-se, o amigo. Mas depois de ter tratado esse conto que os frequentadores hebdomadários do magazine «ABC», onde foi publicado, leram «com espanto de uma história assim»²², chega o momento, para o narrador, de realçar mais o aspeto polémico da personalidade de Almada. Se bem já nas primeiras páginas e ao longo de todo o romance este aspeto é bem evidente, agora são contadas pelo menos três grandes polémicas que interessaram Almada contra alguns dos seus colegas e amigos. De fato «Almada era uma personagem da vida lisboeta de que se falava, num

¹⁷ O «Club» nasceu em 1918 aquando da realização do bailado *O Jardim da Pierrette*. Era formado pelo próprio Almada (cujo nome era «Verde» ou «Zu»), e pelas suas quatro jovens amigas que participaram no evento: Tareca (Maria Madalena Morais da Silva Amado: Roxa); Lalá (Maria Adelaide Burnay Soares Cardoso: Branca ou Amarela); Zeca (Maria José Burnay Soares Cardoso: Vermelha); e Tatão (Maria da Conceição de Mello Breyner: Azul). (https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/parva-iv-144336/).

¹⁸ França, *José e os outros*, cit., p. 45.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ivi*, p. 49.

²¹ *Ivi*, p. 73.

²² *Ivi*, p. 88.

crédito relativo que vinha, sobretudo, de velhas histórias e escândalos»²³. Um desses escândalos foi quando, chamado pelo Pacheco para comentar o caso Belas Artes num comício no Chiado Terrasse, desencadeou uma inflamada polémica contra o Raul Leal na qual, furioso, quis uma vez por todas distinguir os “Novos” dos “Velhos”. Fê-lo através de uma conferência na qual mostrou um desenho que representava uma linha do tempo que da data do nascimento de Cristo chegava até o século XX. No momento exato em que Almada evocou a data zero da Era de Cristo, «a plateia desatou a rir-se [mas] uma palavra de Almada a embatucou: “Ignorava que a data do nascimento de Cristo vos fazia rir!...”»²⁴. A outra polémica que inflamou as páginas do «Diário de Lisboa» foi contra as peças *Zilda* de Cortez e *Adão e Eva* de Cortesão. O teatro entra agora no romance: com um salto de dois anos (estamos agora em 1924), o narrador detém-se no *Pierrot e Arlequim*, personagens de teatro representantes da êxtase e da aventura, do Werther e do D. Quixote, dum que «vive em ausência de realidade, e o outro em seu excesso»²⁵: Pierrot e Arlequim, as duas personalidades ínsitas em Almada, que uma vez vive em ausência de realidade, outra, talvez a maioria das vezes, no seu excesso. Esta ausência de realidade, se calhar, foi vivenciada pelo escritor quando se fechou no seu quarto a escrever *Nome de Guerra*, cuja história é tratada no capítulo VI intitulado à sua protagonista «Judite». Almada escreveu o único romance da sua vida voluntariamente sozinho, sem ninguém com quem se poder confiar neste momento da sua vida que sentia a necessidade de redirecionar. «Escrevia rápido e sintético, elípticamente, fotograficamente, sem análise»²⁶: as cenas saíram-lhe «vertiginosamente da caneta, num diálogo perfeito»²⁷, ora mais devagar, ora mais apressadamente conforme a cena que se punha a escrever, sempre consciente de estar a escrever um romance insólito no panorama literário em voga e que tanto desprezava. Mas afinal, *Nome de Guerra* exauriu-o:

²³ Ivi, p. 75.

²⁴ Ivi, p. 85.

²⁵ Ivi, p. 99.

²⁶ Ivi, p. 112.

²⁷ Ivi, p. 116.

deixou o romance numa caixa de chapéus, o seu momento seria para mais tarde (só será publicado treze anos mais tarde, em 1938).

Como já assinalado, a exposição dos quadros na «Brasileira» é o pretexto que dá origem à narração, mas é nos capítulos finais que esta é retomada e contada mais pormenorizadamente. Esta «primeira manifestação coletiva dos modernos artistas portugueses»²⁸ teve uma repercussão negativa na prensa e as telas de Almada foram aquelas que sofreram os piores comentários por parte de amigos e jornalistas: foi tachado de machismo, de não saber pintar, de ter escolhido os sujeitos errados – as duas banhistas eram «duas musas históricas de paixão e coca»²⁹. Artur Portela, jornalista do «Diário de Lisboa», disse que «as fúrias em fato de banho, pareciam bonecos de feira, e o outro quadro, de que toda a gente se ria, com um retrato do próprio pintor, como se estivesse a trocar das pessoas»³⁰. A «Sempre Fixe», revista lisboeta humorística, comentou as telas de Almada através da caneta de Francisco Valença desta maneira: «as duas “sereias” na praia eram “seresmas”, a acocorada aproveitava para “resolver um negócio urgente”»³¹. Do outro quadro, o ilustrador e caricaturista português dizia ainda pior:

todas as figuras eram “manequins articulados”, a do chapéu não merecia comentário, mas a outra, sim, era a “caveirinha” e “estava como uma bicha”. Ao lado, o homem desconhecido entornava a chávena e o açucareiro e «estava com uma cara de quem achou a conta cara». Restava a o próprio Almada, com uma caricatura não nomeada do Gualdinho (Gomes) na mão, de bolero vestido – e pronto a dar «pulo de corça...por ver entrar o José de Bragança pela porta do café»³².

A menção de José de Bragança, polemista historiador de arte e “amigo” de Almada, serve ao narrador para introduzir uma outra famosa polémica: a “questão dos Painéis”. Os dois Josés foram os protagonistas duma disputa, que tivera desforço físico entre as mesas da «Brasileira»,

²⁸ Ivi, p. 135.

²⁹ Ivi, p. 145.

³⁰ Ivi, p. 146.

³¹ Ivi, p. 150.

³² *Ibid.*

com amigos a apartarem. Almada Negreiros reivindicava para si a descoberta da reorganização da ordem dos seis *Painéis de São Vicente* que, através a perspectiva dos ladrilhos do chão, transformava-os num políptico, acusando o amigo de traição (porque foi o Bragança quem ficou com os louros desta nova proposta), na forma de cartas e artigos publicados no «Diário de Notícias» — a arena predileta para as disputas sobre esta questão. A sessão improvisada no café teve resultado violento, com chavenas partidas e mesas derribadas, mas, contudo, «de escândalo em escândalo, já bastava, e os painéis iam continuar como estavam»³³.

Outro quadro permitiu à Almada levantar uma nova controvérsia e disto trata o capítulo VIII. É relatado o pacto que fizera com Amadeo de Souza-Cardoso e Santa Rita-Pintor anunciado nos primeiros capítulos: voltamos à princípios de 1917 quando José foi com os dois companheiros ao Museu das Janelas Verdes e diante do *Ecce Homo* prometeram-se «descobrir o mistério, fazer do antigo o novo, do atual o princípio, de começar!...». José propôs ir os três fazer rapar o cabelo ao Campos, defronte da «Brasileira»:

cabelo, sobrolhos, barba que não usavam, caíram na serradura da sala, cortados à navalha, e eles saíram para a rua, mostrando-se assim, pelo Chiado e pela Baixa, no meio de olhares de riso que não lhes importavam, ou só ao Amadeo que os desafiava, encarando as pessoas. [...] Apenas José entendera o sentido do gesto: era o “grande frete da Poesia” dissera ele ao Fernando, que procurava evitá-lo, rapado assim. Não havia Álvaro de Campos que o entendesse...³⁴

Os últimos dois capítulos («IX – A partida» e «X – A Viagem –2») fazem o balanço destes anos e há ainda tempo para mencionar outra questão violenta que o menino d’olhos de gigantes rebentou com o músico Rui Coelho e que o fez entregar-se voluntariamente aos calabouços do Governo Civil. Mas no final da história, depois de tantas polémicas, de tantos excessos e tanto fazer, José estava «farto, estava cheio, estava “até

³³ Ivi, p. 160.

³⁴ Ivi, p. 157.

aqui” com o gesto feito a um jornalista, com a mão à altura da garganta»³⁵: estava farto de continuar a tentar o impossível que era viver em Portugal. Todos ficaram à espera de novas manifestações polémicas que não chegaram porque Almada, nesta altura, angustiado, não tinha certeza de (querer) ficar em Portugal. Esta indecisão resolveu-se em março de 1927: estamos no último capítulo da história do romance, mas também da história da vida de Almada contada nele: um barco o levará a Sevilha antes e a Madrid depois, mas não antes de ter tido tempo de enviar uma espécie de S.O.S. aos seus compatriotas: fará isso em teatro, nessa Arte que fala para todos. Agora o tempo da história e o tempo do discurso coincidem e a última inspiração que lhe veio, pensou-a antes de descer do comboio que o trouxera de Paris e desenhou-a no vidro da janela da carruagem: era a sua fórmula de amor inscrita num coração: 1+1=1. Era o momento de ir procurar – desejar – uma mulher e em Espanha agora a procuraria: «*Good luck*» foram as últimas palavras que os seus ouvidos escutaram, aos trinta e quatro anos, desembarcando em terra espanhola à procura de novos excessos.

Bibliografia

Corpus literário

França, José Augusto, *José e os outros. Almada e Pessoa, romance dos anos 20*, Editorial Presença, Lisboa, 2006.

Negreiros, José de Almada, *Obra Completa*, Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1997.

Obras críticas

França, José Augusto, *Arte em Portugal no século XX, 1991-1961*, Livros Horizonte, Lisboa, 2009.

França, José Augusto, *Amadeo de Souza-Cardoso, O Português à Força, Almada Negreiros, O Português Sem Mestre*, Bertrand, Venda Nova, 1983.

³⁵ Ivi, p. 178.

França, José Augusto, *Os anos 20 em Portugal: estudo de factos socio-culturais*, Editorial Presença, Lisboa, 1992.

França, José Augusto, *História da Arte em Portugal - O Modernismo*, Editorial Presença, Lisboa, 2004.

França, José Augusto, *O Modernismo*, in Aa.Vv., *História da Arte em Portugal*, volume 6, Editorial Presença, Lisboa, 2004

Genette, Gérard, *Figure 3. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 2006.

Silva, Celina, *Almada Negreiros: a busca de uma poética da ingenuidade*, Fundação Eng. António de Almeida, Porto, 1994.

Segre, Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino, 1999.

A desmesura como princípio organizador na narrativa de Clarice Lispector

Anca MILU-VAIDSEGAN

Universidade de Bucareste

Abstract: The writing of Clarice Lispector emerges as an overwhelming force that overthrows all aesthetic norms of narrativity in a continuous attempt of breaking the previous literary canons. Her fictional universe relies upon the dichotomy between real and imaginary, between representation of the truth and suggestion of the verisimilitude. In the present study we aim to analyze the polymorphic and multivalent aspect of the excess intended as transgression of norms either at linguistic or narrative level.

Keywords: *language manipulation, incommunicability, inferences, dialogal structure.*

1. Introdução

A escrita de Clarice Lispector emerge com a força arrasadora de um derrubamento de tudo quanto for norma estética ou da narratividade, numa tentativa contínua de romper com os cânones anteriores. Na maioria dos textos que compõem a sua prosa curta deparamos com uma escrita convulsiva, sofrida, às vezes provocadora, geradora de sentimentos e reações contraditórios, construindo um universo de desorientação e encanto ao mesmo tempo, surpreendente e chocante, colocando em questão tabus sociais e comportamentais, preconceitos e convenções estéticas.

O mundo ficcional de Clarice Lispector é construído sobre a dicotomia entre o real e o imaginário, entre o que se vê e o que existe de facto, entre a representação do verdadeiro e a sugestão da verosimilhança.

No nosso estudo pretendemos analisar o aspeto polimórfico e plurivalente de que se reveste o conceito do excesso enquanto transgressão das normas, tanto a nível narrativo, como linguístico, na escrita de Clarice Lispector; iremos debruçar-nos por um lado sobre as várias estratégias interventivas a nível textual, que visam interromper bruscamente o fluxo narrativo de modo a reverter completamente o rumo da diegese, numa tentativa de forçar, de ultrapassar os limites da construção diegética; e, por outro lado, iremos analisar a manipulação da linguagem na criação de um repertório retórico-estilístico inédito e inovador justamente por exceder normas e regras comumente aceites.

2. Comunicar o incomunicável excedendo os limites da construção diegética

O corpus literário que está na base da nossa análise é o conto intitulado *A Legião Estrangeira*, publicado pela primeira vez em 1964, pela Editora do Autor de Rio de Janeiro, num volume homónimo de contos e ensaios. Trata-se de uma narração em que uma menina, aliás uma personagem com grande força de carácter, mata um pintinho que, na realidade ele amava perdidamente, um pinto que ela tinha descoberto na cozinha da sua vizinha-anfitriã. A narrativa é dividida em dois planos tempo-espaciais; no primeiro, a narradora relata sobre um pintinho que aparecera misteriosamente na sua casa, nas vésperas de um Natal; o segundo plano consiste numa outra história, encaixada na primeira, história em que a narradora tem o papel de observadora das visitas bastante incómodas da sua jovem vizinha, Ofélia, e que vão terminar com o crime já mencionado. Nessa segunda história assistimos a uma tensão cada vez mais crescente entre as duas actantes, Ofélia, fortemente atraída e praticamente deslumbrada pelo pintinho na cozinha e a atitude contida da anfitriã-narradora, aparentemente indiferente, mas na realidade ela atua

como um incentivo para que a menina ganhe a coragem de assumir uma atitude explícita:

«Alguma coisa acontecia que eu não conseguia entender a olho nu. E de novo o desejo voltou. Dessa vez os olhos se angustiaram como se nada pudessem fazer com o resto do corpo que se desprendia independente. E mais se alargavam, espantados com o esforço físico da decomposição que dentro dela se fazia. (...) **Sem me mexer, eu a olhava**»¹.

O texto constrói o penoso esforço de uma comunicação que abrange várias vertentes: desde afetos, pensamentos, juízos não verbalizados até à sua expressão em estruturas superficiais, materializados por diálogos breves, interrompidos, inacabados por vezes, abrindo o caminho para inerentes inferências por parte do narratário-leitor.

A diegese desenvolve-se sobre dois planos narrativos: o nível diegético, que constitui uma espécie de preâmbulo da história que vai ser relatada e que será inserida num segundo nível, o hipodiegético. De facto, é nesse nível hipodiegético que se vai arquitetar uma estrutura dialogal multifacetada.

A narrativa do nível hipodiegético é uma focalização interna do narrador homodiegético (diretamente envolvido na história), sobre a outra personagem, a menina Ofélia, cuja atuação, tanto verbal como comportamental se manifesta como uma intromissão assaz desagradável («Desanimada, eu abria a porta») no universo espacial e psicológico da narradora – que deve assumir inesperada e involuntariamente o papel de anfitriã para uma visita indesejada e incômoda: «Tudo o que eu fazia era um pouco errado, na sua opinião. Dizia “na minha opinião” em tom ressentido, como se eu lhe devesse ter pedido conselhos e, já que eu não pedia, ela dava»².

Desde o princípio assistimos a uma inversão das funções actanciais, em que a convidada não-convidada invade aos poucos, primeiro o espaço

¹ Clarice Lispector, *A Legião Estrangeira*, in *Todos os Contos*, Editora Rocco, Rio de Janeiro, 2016, pp. 359-360.

² *Ibid.*, p. 355.

físico, a intimidade doméstica da sua anfitriã para depois estender os seus tentáculos invisíveis numa tentativa de penetrar sub-repticiamente o espaço mental e afetivo da sua anfitriã-interlocutora-narradora, visivelmente incomodada com aquela presença intromissiva: «A pior parte da visita era a do silêncio»³.

O narrador homodiegético vai criando gradualmente uma atmosfera pesada justamente para transmitir todos os estados de espírito que tem experienciado na presença da menina Ofélia, que se vão acentuando à medida que a diegese avança:

«Sem me mexer, eu a olhava. (...) Nela a grande pergunta me envolvia: vale a pena? Não sei, disse-lhe minha quietude cada vez maior, mas é assim. Ali, diante de meu silêncio, ela estava se dando ao processo, e se me perguntava a grande pergunta, tinha que ficar sem resposta. (...) Ela se agarrava em si, não querendo. Mas eu esperava. (...) Em silêncio eu via a dor de sua alegria difícil. (...) A agonia lenta»⁴.

A narrativa inteira reside sob o signo do exagero, do ultrapassar de limites (físicos, psicológicos), da transgressão de códigos comportamentais, que revertem de facto os princípios básicos sobre os quais devia assentar o relacionamento inter-humano:

«Sua luta se fazia cada vez mais próxima e em mim, como se aquele indivíduo que nascera extraordinariamente dotado de força estivesse bebendo de minha fraqueza. Ao me usar ela me machucava com sua força; ela me arranhava ao tentar agarrar-se às minhas paredes lisas»⁵.

Uma relação de boa vizinhança vai se tornando aos poucos numa relação abusiva e abusadora por parte de uma menina que invade pura e simplesmente não apenas o espaço habitacional da sua vizinha (a narradora-anfitriã), como o seu espaço interior, mental e emocional («Nunca era minha a última palavra»⁶), revertendo igualmente a hierarquia

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 360.

⁵ *Ibid.*, p. 363.

⁶ *Ibid.*

etária e social, de modo que um adulto se torne numa quase-presença de uma adolescente:

«Uma manhã, no meio de sua conversa, avisou-me autoritariamente: “Vou em casa ver uma coisa mas volto logo.” Arrisquei: “Se você está muito ocupada, não precisa voltar.” (...)

E disse com maior decisão ainda: “Volto logo.” Que é que ela quer? – agitei-me – por que atraio pessoas que nem sequer gostam de mim?»⁷.

3. A escrita clariciana como reorganização de um processo comunicativo falhado

A escrita de Clarice representa uma forma de repensar, de reorganizar os códigos clássicos do processo comunicativo que assentam sobre uma interação humana, sobre uma pressuposta colaboração entre os participantes (o locutor e o interlocutor) no intercâmbio ideático e na transmissão/receção das mensagens.

O código é talvez o elemento fulcral no processo de comunicação pois deve imprescindivelmente ser partilhado pelos dois atores em situação de interação, para justificar a etimologia do termo comunicação que provém do latim *communicare*, que significa partilhar, tornar comum, participar de algo.

Na ausência de um código comum, pré-estabelecido, a própria comunicação tornar-se-á num ato falhado pois a decodificação por parte do recetor da mensagem do emissor não se poderá realizar de uma maneira correta, que dizer, que cumprisse a condição de felicidade (segundo a Teoria dos atos da fala de J.L. Austin e J. Searle).

Clarice Lispector converte o ato complicado, sinuoso, insidioso da comunicação num tipo especial de literatura, melhor dito, de uma escrita que traduz a incapacidade do ser humano de se comunicar e de comunicar com o outro, inventando praticamente um novo tipo de narrativa alicerçada sobre uma sintaxe que reverte as normas e as regras da gramática usual.

⁷ *Ibid.*, p. 357.

A escrita lispectoriana reflete plenamente o ponto de vista de Bataille, segundo o qual, o fundamento da comunicação seria o ser « inacabado » (*inachevé*): «Par ce qu'on peut nommer inachèvement (...) les divers êtres séparés communiquent, prennent vie en se perdant dans la communication de l'un à l'autre»⁸:

« – Que é isso, disse.

– Isso o quê?

– Isso! disse inflexível.

– Isso?

Ficaríamos indefinidamente numa roda de “isso?” e “isso!”, não fosse a força excepcional daquela criança, que, sem uma palavra, apenas com a extrema autoridade do olhar, me obrigasse a ouvir o que ela própria ouvia»⁹.

A incompleição produz uma espécie de ferida interior que irá ativar um desejo inconsciente de abertura para com o Outro. Tal ferida seria a condição primordial para o ser sair do seu isolamento, ao qual o tinha condenado uma certa suficiência existencial, uma espécie de ensimesmadíssimo. Esse movimento dirigido do interior para o exterior, podia ser encarado como um acto de sair de si, de ultrapassar fronteiras restritivas, até constringedoras de se exceder a si próprio, no sentido etimológico da palavra, derivada do latim *ex-cedere* com o sentido de ir além de, abandonar, sair/cair fora de si próprio: «A agonia de seu nascimento. Até então eu nunca vira a coragem. A coragem de ser o outro que se é, a de nascer do próprio parto, e de largar no chão o corpo antigo»¹⁰.

As personagens de Clarice são seres que se encontram permanentemente num confronto com elas próprias e ao mesmo tempo com o mundo circundante, incluindo outros seres e coisas; e esse confronto gera uma tensão entre dois processos cognitivos-reativos com impacto identitário, i.e. a **revelação** e a **rejeição** entre a descoberta do eu interior, escondido atrás das inúmeras máscaras que compõem a existência de cada

⁸ Rocco Ronchi, Thomas Berni-Canani, «Une ontologie de l'excès», in *Lignes*, n° 1, 2000, p. 110.

⁹ *Ibid.*, p. 358.

¹⁰ *Ibid.*, p. 360.

um e o afastamento, a repelição da nova imagem que nem sempre é fácil de aceitar:

– Você pode ir pra cozinha brincar com o pintinho.

– Eu...? perguntou sonsa.

– Mas só se você quiser.

Sei que deveria ter mandado, para não expô-la à humilhação de querer tanto. Sei que não lhe deveria ter dado a escolha, e então ela **teria a desculpa de que fora obrigada a obedecer**. Mas naquele momento não era por vingança que eu lhe dava **o tormento da liberdade**. É que aquele passo, também aquele passo ela deveria dar sozinha. Sozinha e agora¹¹.

De facto, o excesso é um atributo que caracteriza perfeitamente as personagens claricianas, tanto a nível mental, como emocional e comportamental.

3.1. *Transgressão dos códigos de cortesia*

O conto *A Legião Estrangeira* é imaginado tal um hiper-diálogo entrelaçado por vários hipo-diálogos, espalhados em múltiplos níveis discursivos em que as duas personagens, protagonistas de um jogo psicológico tão sutil como tenso vão tecendo uma verdadeira teia de relações actanciais das mais surpreendentes.

Por exemplo, um comentário da menina Ofélia acerca dos hábitos comportamentais da sua anfitriã («a senhora é esquisita») funciona não apenas como um elemento de grande choque para a sua interlocutora, mas constitui uma rotura repentina na cadeia conversacional de cortesia pela violação das normas usuais de tratamento que deveriam observar vários critérios tais a diferença de idade, de estatuto social e de situação comunicacional (o respeito devido por um hóspede ao seu anfitrião):

«Uma vez, depois de seu longo silêncio, dissera-me tranquila: a senhora é esquisita. E eu, atingida em cheio no rosto sem cobertura – logo no rosto que sendo o nosso avesso é coisa tão sensível – eu,

¹¹ *Ibid.*, p. 362.

atingida em cheio, pensara com raiva: pois vai ver que é esse esquisito mesmo que você procura»¹².

De facto, Ofélia quase ofende a sua vizinha-anfitriã pela sua observação classificadora qualitativa, marcada por um traço de polaridade axiológica negativa, que ultrapassa os limites de uma conversa amável, provocando logo uma reação de contrariedade na sua interlocutora, tomada de surpresa e atacada frontalmente («atingida em cheio no rosto sem cobertura»), que vai crescendo ao ponto de atingir um estado emocional de raiva, até se tornar num desejo vingativo, manifestado por uma oração com função proleptica: «pois vai ver que é esse esquisito mesmo que você procura», que aliás irá determinar uma certa atitude por parte da anfitriã ofendida, com um impacto decisivo sobre o relacionamento futuro das duas protagonistas. A observação classificadora da Ofélia constitui a mola que desencadeia o confronto psicológico entre as duas, que se vai acentuar gradualmente, criando uma atmosfera assaz carregada de tensão até desaguar no clímax do gesto final da menina que irá matar o pintinho, objeto do seu amor irrepresível e fatal.

É de notar que o transtorno emocional da narradora-anfitriã opera um bloqueio a nível da verbalização do estado psicológico da personagem (a vizinha-anfitriã), de tal maneira que ela se vê na impossibilidade de articular uma palavra só, pelo que a narradora vai socorrer a personagem, na realidade o seu alter ego, mudando de nível discursivo e recorrendo ao monólogo interior, que vem superar a incapacidade das frases de se exprimirem em discurso direto, mas que vão atualizar as vivências interiores a um nível mais profundo, o do hipo-texto. De facto, a primeira parte do diálogo iniciado pela Ofélia, expresso em discurso indireto livre, será continuado através do monólogo interior, na realidade um hipo-diálogo. Essa é uma outra maneira de dizer aquilo que não pode ser dito, de exprimir o inexprimível.

O desenlace da história é inesperado pois o amor da menina para com o bichinho irá concretizar-se num ato criminoso, o que sugere que a

¹² *Ibid.*, pp. 355-356.

atração irresistível da menina era na realidade carregada de uma polarização negativa, o desejo destruidor jazendo nas suas estruturas emocionais profundas, ocultado na superfície por um amor aparente.

4. A linguagem como potenciadora de tensões relacionais

Como recurso estilístico, a reiteração adverbial tem a função de intensificador, realçando o desconforto psicológico da anfitriã: «Por que eu **nunca, nunca** sabia?»¹³ perante um confronto desigual do qual sempre sai vencida. Aliás, o confronto dá-se tanto no plano do discurso oral, dialogado: «Se você está muito ocupada, não precisa voltar»¹⁴, como no plano não verbal, atualizado a nível textual através do monólogo interior: «Existe uma menina muito antipática, pensei bem claro para que ela visse a frase toda exposta no meu rosto»¹⁵.

A hipálage («a frase toda exposta no meu rosto») é um dos recursos estilísticos frequentes na escrita de Clarice, pelo qual a narradora opera uma transferência semântica: o diálogo entre os dois locutores será continuado em voz baixa, pela narradora-anfitriã, através do monólogo interior e, como o seu pensamento não virá a manifestar-se nas estruturas superficiais, a sua frase não verbalizada ganhará consistência argumentativa recorrendo a uma linguagem meta-verbal, nomeadamente a um sistema de signos não verbais, como por exemplo, a mímica.

Uma outra modalidade estilística que sugere a futura relação de força entre as duas actantes, é o uso dos advérbios de intensidade *demais* e *bastante* que reforçam o semantismo do adjetivo e do nome que acompanham: «Eu era atraente **demais** para aquela criança. Tinha defeitos **bastante** para seus conselhos, era terreno para o desenvolvimento de sua severidade...»¹⁶.

¹³ *Ibid.*, p. 356.

¹⁴ *Ibid.*, p. 357.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 358.

As frases oximorónicas, que abundam nos textos da Clarice, também servem para ilustrar um ambiente pesado, rígido, envolto no já mencionado jogo de dominação, de perseguição psicológica, no qual os papéis actanciais se entrecruzam, revertendo as normas comportamentais comumente aceites e tornando o caçador na presa da sua caça: «já **me tornara o domínio** daquela minha escrava»¹⁷.

O oximoro, essa figura de linguagem que coloca palavras de **significados** opostos lado a lado, contribui amplamente para a construção de imagens fundadas na noção do exagero, criando um paradoxo, que é de facto uma quebra na cadeia do raciocínio lógico, que desafia as crenças, as opiniões consabidas, contrariando os princípios lógicos do pensamento humano. Tal associação surpreendente de noções opostas vem reforçar o significado global das palavras combinadas.

Um dos meios estilísticos que melhor exprimem a noção de excesso, de exagero é a hipérbole, uma figura de pensamento que, no conto em apreço reveste várias formas: o uso do superlativo: «A **pior parte** da visitação...»; o uso de epítetos (**longo silêncio**) cuja carga semântica sugere um ambiente excessivo, constrangedor, no qual foram ultrapassados os limites psicologicamente suportáveis e aceitáveis por um dos participantes no ato comunicacional; a repetição da palavra silêncio, em três sequências frásticas seguidas: «A pior parte da visitação era a **do silêncio**.» «Ofélia me olhava **em silêncio**. » «(...) depois de **seu longo silêncio**.»; a repetição dos advérbios nunca (marcando o confronto desigual entre as duas personagens) e portanto (como elo argumentativo-justificativo):

«Já menos tolerável era o seu hábito de usar a palavra portanto com que ligava as frases numa concatenação que não falhava.

Por que eu **nunca, nunca** sabia? Por que sabia ela de tudo, por que era a terra tão familiar a ela, e eu sem cobertura? **Portanto? Portanto**»¹⁸

A ideia de exagero, de excesso aparece num sintagma como « menos tolerável » onde a carga semântica do advérbio «tolerável» sofre um

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 356.

processo de diminuição, de redução semântica pela associação do advérbio de intensidade «menos», que vem reverter o sentido positivo da palavra tolerável (suportável, aceitável, aguentável) para o seu signo oposto, reforçando ainda mais o sentido negativo do sintagma adverbial, onde menos tolerável significa de facto intolerável.

4.1. As valências inferenciais da linguagem não verbal

A ingenuidade da narradora revela-se na implicatura detetável a nível discursivo pelo narratário, quer dizer o leitor, cuja receção será orientada na direção de um ato não explicitado a nível textual (o crime), mas a nível intuitivo, pelas marcas sugestivas contidas na linguagem não verbal e que criam um espaço do silêncio, um espaço do grau zero do ponto de vista da expressão verbal, mas nem por isso carecendo de expressividade:

«Nela a grande pergunta me envolvia: vale a pena? Não sei, disse-lhe minha quietude cada vez maior, mas é assim. Ali, diante de meu silêncio, ela estava se dando ao processo, e se me perguntava a grande pergunta, tinha que ficar sem resposta»¹⁹.

Apresentamos em seguida um exemplo eloquente quanto ao acervo retórico-estilístico da Clarice, onde o não verbal, o inexprimível, o inarrável encontra recursos inesperados para uma inesperada reconversão em plano sugestivo e inferencial: «Ela se agarrava em si, não querendo. Mas eu esperava. (...) Eu só podia servir-lhe de silêncio. Não sem dor. Em silêncio eu via a dor de sua alegria difícil»²⁰.

Temos aqui a imagem do narrador homodiegético-observador-detetive, que tece os fios da sua trama a partir da observação do comportamento verbal e não verbal da sua convidada, a Ofélia, intuindo de facto a transformação, o crescer, a maturação repentina da personagem à medida que a narrativa vai avançando:

¹⁹ *Ibid.*, p. 360.

²⁰ *Ibid.*

«E, deslumbrada de desentendimento, ouvia bater dentro de mim um coração que não era o meu. Diante de meus olhos fascinados, ali diante de mim, como um ectoplasma, **ela estava se transformando em criança**»²¹.

Aliás, toda a narrativa assenta num jogo dialogal bipartito que ocorre seja a nível verbal seja não verbal, onde a construção diegética serve de suporte para revelar o processo tenso, aferrado, de autoconhecimento, que vem marcar o crescimento espiritual e emocional da personagem-criança, símbolo do cumprimento do destino de qualquer ser humano: «Eu sabia que nós somos aquilo que tem de acontecer»²².

5. Conclusão

No nosso estudo tentámos mostrar que a escrita de Clarice Lispector é mais do que um jogo entre aparência e essência, revelando-se antes como um confronto, uma luta entre esses dois conceitos, cuja violência se reflete tanto a nível das estratégias narrativas, como a nível da linguagem. Aliás, a linguagem da Clarice além de surpreender ora pelas associações inusitadas («era mais um leve estrabismo de pensamento»; «sua inveja que desnudava minha pobreza, e deixava minha pobreza pensativa»), pela inovação lexical, pelas figuras retóricas como as hipálages, ora pelas inversões sintáticas, constitui-se na realidade numa espécie de armação sobre a qual se vai apoiando toda a estrutura narrativa.

O conto *A Legião Estrangeira* é imaginado tal um macro-diálogo, ou hiper-diálogo entrelaçado por vários hipo-diálogos, espalhados por múltiplos níveis discursivos em que as duas personagens, as protagonistas de um jogo psicológico tão súpil como tenso vão tecendo uma verdadeira teia de relações actanciais das mais imprevisíveis. As personagens de Clarice são seres que se encontram permanentemente num confronto com elas próprias e ao mesmo tempo com o mundo circundante, incluindo

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*

outros seres e coisas, sendo o excesso o atributo que as caracteriza perfeitamente, tanto a nível mental, como emocional e comportamental.

Bibliografia

Corpus literário

Lispector, Clarice, *Todos os Contos*, Editora Rocco, Rio de Janeiro, 2016.

Obras críticas

Gotlib, Nadia, Batella, *Clarice, Uma Vida que se Conta*, Editora Ática, São Paulo, 1995.

Bourdieu, Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Éditions Fayard, Paris, 2014.

Dumoulié, Camille, *Esthétique de l'excès et excès de l'esthétique*, cielam.univ-amu.fr/malice/articles/esthetique-lexces-exces-lesthetique

Lipovetsky, Gilles, Sébastien Charles, *Les Temps Hypermodernes*, Grasset, Paris, 2004.

Penjon, Jacqueline, (org.) *Trop c'est trop. Études sur l'excès en littérature*, Centre de Recherche sur les pays lusophones, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2005.

Ronchi Rocco, Thomas Berni-Canani « Une ontologie de l'excès », in *Lignes*, n^o 1, 2000 <https://www.cairn.info/revue-lignes1-2000-1-page-107.htm> Consultado a 12.05.22

Excesso e contenção nos contos de Rubem Fonseca: o estranho caso dos anões¹

Francisco TOPA

Universidade do Porto / CITCEM

Abstract: In the short stories by Rubem Fonseca (1925-2020) there is an excess (of violence – physical, psychological, social, linguistic), strangely combined with a strong mark of contention. One of its expressions is related to the regular appearance of dwarves, which seems a kind of obsession. This overexposure highlights, on the one hand, the margin to which people with achondroplasia are relegated and, on the other hand, acts as a mirror in which others look at themselves, almost always in a too restrained way, just at a glance, but also with an excessive anxiety that takes them to the other side, to a kind of supernatural world. However, the silence, the gap, the lack, are too noticeable, and it is up to the reader to break this containment.

Keywords: *Rubem Fonseca; short stories; dwarves.*

Na sua origem latina, *excesso* (do verbo *excedo*, que significa “sair”, mas também “ultrapassar”, “ir além”) já continha os principais semas que a palavra apresenta hoje em português (e nas línguas para onde o termo migrou). Para além da ideia de “diferença para mais, de uma quantidade sobre a outra”, *excesso* é, segundo o *Houaiss*, “o que passa da medida, dos padrões de normalidade”, o que justifica outras aceções, como “exagero”,

¹ Embora saiba que o termo é hoje objeto de restrições, é essa a forma que surge nos contos de Rubem Fonseca. Usarei a palavra em alternância com expressões equivalentes.

“aquilo que sobra”, “ação descontrolada”, “limite extremo, cúmulo”. Não há, pois, diferença significativa face ao que escreveu em 1712 Bluteau no seu *Vocabulario portuguez, e latino*: “Acção que excede os limites prescritos á razaõ”. Podemos assim concluir que o termo funciona em dois planos, físico e metafísico, apontando este último, de modo mais ou menos claro, para o domínio da moral.

Pensando na obra contística de Rubem Fonseca, a ideia de excesso parece ajustar-se como uma luva: qualquer que seja a ponta por onde comece, o leitor depara-se de imediato com um excesso de violência, de todos os tipos (física, psicológica, social, linguística). Num registo quase sempre seco, direto, sem grandes explicações, com uma brutalidade ou um brutalismo muitas vezes sublinhado por uma 1.^a pessoa que parece situar-se fora da história que conta, Rubem Fonseca conta-nos assaltos e homicídios marcados pela gratuitidade e por patologias várias, agressões e violências de marginais e de representantes da ordem e da boa sociedade, que não poupam velhos nem crianças, ao mesmo tempo que nos confronta com comportamentos anómalos ou bizarros de todo o tipo, muitos vezes enquadráveis em doenças ou naquilo a que, informalmente, tende a ser classificado como perversão. A própria obra é, nos seus mais de trinta volumes, excessiva: alguns críticos, avaliando os últimos livros publicados, acusaram o autor de já não ter nada a acrescentar à sua obra, estando apenas a repetir-se.

Ao mesmo tempo, e por paradoxal que possa parecer, o conto de Fonseca é também fortemente marcado pela contenção, isto é, pelo esforço de conter, (auto)controlar(-se), por um propósito de comedimento e moderação. Note-se, antes de mais, que as narrativas são quase sempre curtas e não é fácil encontrar nelas um adjetivo ou uma palavra a mais. Por outro lado, quase não há lugar a explosões emotivas; pelo contrário, os textos são tantas vezes marcados por uma contenção emotiva tão extrema que chega a tornar-se violenta.

Um dado estranho da obra de Rubem Fonseca tem que ver com um pormenor que o não é assim tanto: o aparecimento regular de anões, ou pelo menos a referência frequente a anões. À partida, poderíamos pensar

que não há nada de estranho neste aspeto, tanto mais que as pessoas com nanismo são cidadãos como quaisquer outros, não devendo, portanto, a sua utilização narrativa merecer reparo especial. Veremos, contudo, que não é assim e que a consideração desta categoria pode levar a uma leitura um pouco diferente da obra de Fonseca e a perspetivar de outro modo essa dialética excesso/contenção.

Um dos casos ocorre em num livro de 1975 que, em plena ditadura militar, chegou a ser apreendido pelas autoridades, sob a acusação de pornografia: *Feliz Ano Novo* (1975). Refiro-me ao conto “Intestino grosso”, em que uma jornalista entrevista um escritor controverso que só aceitara falar sob a condição de ser pago por palavra. O tema central é precisamente a pornografia: comportando-se como uma espécie de alter-ego de Fonseca, o escritor começa por aceitar a classificação de pornográfico, que justifica com o argumento de que “os meus livros estão cheios de miseráveis sem dentes”². Em seguida, e a propósito de um seu livro intitulado *O anão que era negro, padre, corcunda e míope*, disserta sobre o conceito, sustentando que o conto *Hansel e Gretel* (no Brasil conhecido sob o título de “João e Maria”) “É uma história indecente, desonesta, vergonhosa, obscena, despudorada, suja e sórdida”³. Em contraponto, defende a necessidade de uma verdadeira pornografia, capaz de “desexcomungar o corpo” e através da qual os artistas “investiguem, da maneira que só nós sabemos fazer, ao contrário dos cientistas, as ainda secretas e obscuras relações entre o corpo e a mente, esmiúcem o funcionamento do animal em todas as suas interações”⁴.

A referência ao livro *O anão que era negro, padre, corcunda e míope* parece servir para justificar tanto o conceito de literatura da personagem escritor quando o modo como ele entende a pornografia. Ao explicar que “não existe anão algum no livro. Mesmo assim alguns críticos afirmam que ele simboliza Deus, outros que ele representa o ideal da beleza eterna, outros ainda que é um brado de revolta contra a iniquidade do terceiro

² Rubem Fonseca, *Feliz ano novo*, 2.^a ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p. 164.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 171.

mundo”⁵, o escritor enfatiza o seu dissídio com um sistema literário que queria “que eu escrevesse igual ao Machado de Assis” e que parece perdido em si mesmo. Por outro lado, negando a natureza pornográfica do livro, enfatiza o poder da palavra, sobretudo quando liberta de um referente, como acontece com o título do livro. *O anão que era negro, padre, corcunda e míope* parece assim equivaler aos “miseráveis sem dentes”: “negro” (no contexto brasileiro), “corcunda” e “míope” são adjetivos claramente disfêmicos, o que acaba por contaminar os dois nomes, “anão” e “padre” – nomes que aliás dificilmente andam juntos, sabido que é como a igreja exclui, ainda hoje, do sacerdócio os candidatos que não correspondam ao padrão da “normalidade”.

Nesta primeira ocorrência, *anão* está, pois, rodeado de uma carga negativa, parecendo equivaler a uma disformidade, percepção ainda hoje muito difundida na sociedade. Note-se, aliás, que os dicionários contemporâneos averbam para “anão” o sentido figurado de “sem valor” e “insignificante”.

O conto não nos dá informação sobre o tipo de nanismo que estará em causa. Como é do conhecimento geral, nanismo é a condição de uma pessoa cuja altura é muito menor que a dos seus congêneres; mas há vários tipos de nanismo, designadamente o proporcional (em que os órgãos mantêm a mesma proporção) e o desproporcional (em que a proporção de alguns órgãos é superior à de outros, podendo suceder que também a coluna se apresente afetada, como no título do livro).

Ao longo da história, os anões foram usados, em algumas sociedades, como favoritos, bobos ou artistas, designadamente nas cortes e nas casas de pessoas importantes, desde o antigo Egito e Roma até pelo menos ao século XVIII, passando pela Europa medieval e renascentista. Já no que diz respeito ao folclore, a presença dos anões é forte sobretudo entre os povos escandinavos e, em menor grau, germânicos. Atuando como uma espécie de fadas, os anões eram dados como habitando o interior das montanhas e as minas, podendo ter a aparência de belos jovens ou assumir o aspeto de

⁵ *Ibid.*, p.170.

velhos com longas barbas e, em alguns casos, corcundas. Surgem também como hábeis artesãos, peritos sobretudo nos trabalhos em metal e na forja de espadas e anéis mágicos, e como detentores de grande sabedoria e de conhecimentos secretos, assim como do poder de prever o futuro, assumir outras formas ou tornar-se invisíveis.

Há lendas e contos em que os anões aparecem como auxiliares generosos, mas há também os casos em que eles têm comportamentos agressivos e vingativos. A psicologia moderna tende a interpretar esta figura como representando as forças obscuras que existem no ser humano e as manifestações descontroladas do inconsciente⁶, ao passo que os historiadores da cultura e os antropólogos se inclinam a ver nela o símbolo da morte ou do além-túmulo.

Segundo Claude Lecouteux, que dedicou um livro à história dos anões, o cristianismo teve um profundo impacto na evolução do tema:

Historical evolution and, more significantly, Christianization represented an assault from which the dwarfs would never recover. Confused with incubi, demons, and devils, the different races conveniently defined by the word "dwarf" now formed but a single family. Seeing in it the trace of a detested paganism, the church struck it with anathema, adulterated the bulk of the beliefs that it brought back, and so thoroughly entangled the threads of the various traditions that an almost inextricable cable snarl was created that causes researches to recoil⁷.

Na literatura culta, o anão mais famoso é certamente Alberich, que desempenha um papel fulcral em *Nibelungenlied*, ao passo que, na chamada literatura popular, o destaque vai para o conto 53 da coletânea dos irmãos Grimm, "Schneewittchen" (conhecido em português como "Branca de Neve e os sete anões").

Não é certo que estas considerações sejam de grande utilidade para a leitura da figura do anão nos contos de Rubem Fonseca. De qualquer

⁶ Jean Chevalier et Alain Cheerbrant, *Dictionnaire des Symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont et Jupiter, 1992, p. 657.

⁷ Claude Lecouteux, *The Hidden History of Elves and Dwarfs: Avatars of Invisible Reals*, tradução de Jon E. Graham. Rochester, Vermont, Inner Traditions, 2018, p. 2.

modo, e tentando evitar cair nas conclusões ridículas dos críticos mencionados em “Intestino grosso”, vejamos outras ocorrências do tema na obra do escritor mineiro. É em *Amálgama*, de 2013, que o número de narrativas com anões é maior: quatro. A primeira delas é “Decisão”, em que a figura é apenas referida de passagem, como parte de um princípio do matador-narrador (ou vice-versa): “Não matei o cara e perdi uma boa grana. Mas ele era um anão. Anão também não mato”⁸. Declarações semelhantes surgem noutros contos, sem que haja uma justificação. Na melhor das hipóteses, o narrador formula uma variação do princípio que inclui outras categorias de seres humanos. Por exemplo, em “Um homem de princípios”, do livro *Calibre 22*, de 2017, declara o protagonista no final da história: “Eu tenho os meus princípios, já disse. Não mato mulher, criança e anão. E sou honesto”⁹. Lido assim, parece sugerir-se que, para o matador, o anão não é um igual e que seria, portanto, cobardia atacá-lo.

Apesar disso, há exceções, embora nem sempre cometidas por um matador. A que mais se destaca é talvez a do conto “O anão”, do livro *O buraco na parede*, vindo a público em 1995. Nela, um narrador em 1.^a pessoa, ex-bancário despedido pelos erros contabilísticos que ele atribui a um forte apetite sexual resultante do facto de lidar muito com dinheiro, conta a perda de três pessoas importantes na sua vida: uma ex-namorada, uma mulher por quem estava apaixonado e um anão seu amigo. A primeira e a última tinham sido assassinadas por ele, a mulher de forma acidental, o anão para pôr cobro a uma chantagem. Num procedimento que não é caso único na contística de Fonseca, este homicídio volta a ser referido em “Perspectivas”, da antologia *Amálgama*: “Tem sempre um anão se metendo na minha vida. Até já matei um e coloquei dentro de uma mala. Fiquei um dia e uma noite sem saber o que fazer com aquela bagagem”¹⁰.

Outra exceção ocorre em “Nada de novo”, que integra a coletânea de 2018 *Carne crua*. Neste caso, o narrador autodiegético volta a ser um matador, que a certa altura conta como não cumpriu a encomenda:

⁸ Rubem Fonseca, *Amálgama*, Porto, Sextante Editora, 2014, p. 32.

⁹ Rubem Fonseca, *Calibre 22*, Porto, Sextante Editora, 2018, p. 14.

¹⁰ Rubem Fonseca, *Amálgama*, *op. cit.*, p. 43.

“Macacos me mordam! O Despachante não dissera que o alvo era um anão. Eu não mato mulher nem anão. Será que o Despachante não sabe disso?”¹¹. Apesar disso, assume mais à frente que matara um anão, precisamente o irmão que encomendara a morte do primeiro anão, que ele recusara executar: “dei um tiro na cabeça do anão. Afinal, eu tinha matado um anão!”¹². Relativamente a este último, especifica-se que o nanismo é desproporcional: “O senhor Ramiro Silva tinha o corpo pequeno, mas cabeça grande”¹³.

Para além destas ocorrências em que parece haver um incómodo disfarçado por uma espécie de comiseração para com as pessoas com acondroplasia, há casos em que figuras deste tipo são mencionadas com algum desdém. É o que sucede em “Fazer as pessoas rirem e se sentirem felizes”, do volume de 2015 *Histórias Curtas*, em que um ex-palhaço que agora trabalha como porteiro noturno fala da sua vida. Referindo-se ao circo decadente em que tinha atuado, escreve: “o único animal que se exibia era um cachorro que andava nas duas patinhas de trás, só isso; tinha um casal que fazia acrobacias, um mágico, um anão corcunda e dois palhaços, eu e o meu pai”¹⁴. Mais explicitamente, no já referido conto “O anão”, escreve a certa altura o narrador:

Mais respeito seu anão de merda. Peguei ele pelo braço e sacudi e joguei o anão de encontro a um automóvel que estava parado e ele fez uma cara tão infeliz que eu fiquei com pena e convidei ele para tomar um cafezinho. Mostrei o retrato a ele de novo, eu estou muito apaixonado, penso nela dia e noite, ela é branca como um lírio, e o anão ouviu atento dando pequenos grunhidos como os anões gostam de fazer, aquele anão pelo menos¹⁵.

Outro conto, talvez o mais perturbador desta série, em que o nanismo é tratado de um modo menos respeitoso é “AA”, que integra o livro *A confraria dos espadas*, de 1998. Só a meio da história é que o leitor percebe o

¹¹ Rubem Fonseca, *Carne crua*, Porto, Sextante Editora, 2019, p. 85.

¹² *Ibid.*, p. 89.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Rubem Fonseca, *Histórias curtas*, Porto, Sextante Editora, 2016, pp. 162-163.

¹⁵ Rubem Fonseca, *O buraco na parede*, São Paulo, Companhia das Letras, 1995, p. 81.

mistério que a envolve e que o AA do título não se refere a Alcoólicos Anônimos, mas antes a uma estranha modalidade desportiva, o arremesso de anão. A argumentação usada pelo narrador autodiegético sintetiza bem o pensamento dos defensores desta e de outras práticas equivalentes:

Direitos humanos... Um direito humano do anão é usar o seu corpo para ser arremessado à distância por alguns esportistas, antigamente os anões eram arremessados como brincadeira por bêbados nas portas dos bares, mas agora eles participavam de um esporte no qual eram os que mais adquiriam fama, Lenny, o Gigante, o anão inglês arremessado na final do campeonato britânico do Arremesso de Anão era mais famoso que o campeão Jimmy Leonard, os anões querem ter assegurado o direito de trabalhar, um boxeur tem o direito de ir para dentro do ringue levar socos, e alguns morrem das pancadas, Muhammad Ali ficou inválido de tanto apanhar, isso a televisão mostra e ninguém pensa em proibir, e algum anão morreu ou ficou aleijado?¹⁶

Contra o que possa parecer, esta atividade, mais conhecida pela designação inglesa, *dwarf tossing*, não é ficcional, embora não conste que tenha chegado ao Brasil e apesar da alegação contrária do narrador do conto “Outro anão”, de *Calibre 22*: “Cuidado com essas histórias de anões. Me contaram que havia um lugar onde anualmente ocorria um concurso chamado arremesso de anão, quem arremessasse o anão mais longe ganhava um prêmio. Isso é mentira. Tudo que as pessoas dizem, ou quase tudo, é mentira”¹⁷.

O exercício está hoje banido ou é alvo de restrições, mas chegou a ter alguma popularidade nas décadas finais do século passado nos países em que esteve ou está implantado. No entanto, e ainda que as diferenças sejam consideráveis, há em Espanha uma outra prática que também envolve (mas não em exclusivo) pessoas com nanismo: o *toreo cómico*, igualmente conhecido como *charlotada* ou *toreo bufo*. Trata-se, como indica a designação, de uma versão cômica da tourada, em que os touros são substituídos por novinhos e os toureiros por palhaços, quase sempre pessoas com

¹⁶ Rubem Fonseca, *A confraria dos espadas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 67.

¹⁷ Rubem Fonseca, *Calibre 22*, *op. cit.*, p. 83.

acondroplasia. Como seria de esperar, esta modalidade está em regressão e é cada vez mais contestada, tanto pelos movimentos antitouradas como pelas organizações defensoras das pessoas com deficiência. Apesar disso, os argumentos utilizados pelos seus partidários são muito semelhantes aos da personagem do conto de Rubem Fonseca.

Foi o que aconteceu em junho deste ano, quando um grupo espanhol veio a Portugal fazer um conjunto de quatro espetáculos deste tipo e se desencadeou uma pequena polémica, aumentada pelas declarações contrárias do Ministro da Cultura. Um cronista do diário *Público*, defendendo que não devemos “impor os nossos conceitos de dignidade humana a pessoas que não consideram que a sua dignidade esteja a ser ferida”¹⁸, terminou a sua crónica com o clássico argumento liberal: “Os anões toureiros estão a dispor do seu corpo como bem entendem – tal como uma *top model* ou um actor de filmes porno. Não gostam? Não vejam. Mas a liberdade alheia só deve ser invadida em raríssimas ocasiões, e esta não é definitivamente uma delas”¹⁹.

Não assumindo posição explícita sobre a exploração destas pessoas, Rubem Fonseca responde com uma ironia particularmente contundente aos argumentos favoráveis à prática do arremesso de anões: levando a observadora de uma ONG a mudar de posição. Veja-se esta passagem, já próxima do final:

E ela abriu a boca nesse momento para dizer isso é uma tolice e continuou calada, mas o seu rosto foi amaciando e teve uma hora que ela teve de se controlar para não rir e afinal ela voltou a falar, perguntou como é que o anão era arremessado e eu expliquei que duas tiras de couro eram passadas em volta do seu corpo, uma na altura do quadril e outra no peito, e que o arremessador agarrava uma tira com cada mão, colocava o anão em posição horizontal, a cabeça para a frente, e o arremessava dessa maneira²⁰.

¹⁸ João Miguel Tavares, *Anões, touradas, dignidade e liberdade: um caso exemplar*. “Público” (21 jun. 2022), URL: <https://www.publico.pt/2022/06/21/opiniaio/opiniaio/anoes-touradas-dignidade-liberdade-caso-exemplar-2010729>.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Rubem Fonseca, *A confraria dos espadas*, *op. cit.*, p. 67.

Paralelamente a esta dimensão mais coletiva, que tem que ver no fundo com a situação do anão na sociedade, há contos de Fonseca em que essa figura é representada numa esfera mais pessoal, associada ao sonho e à alucinação, num processo em que o sujeito se confronta consigo mesmo e com os seus medos e inseguranças. No conto “Sonhos” de *Amálgama*, o narrador autodiegético consulta a psicanalista sobre os seus sonhos: “Ultimamente tenho tido os sonhos mais esquisitos. Sonhei que era um anão verde, que era um gigante, que era uma minhoca, que era uma unha encravada com micose, que era um saco de pipocas”²¹. Contudo, um pouco à semelhança de “AA”, a seriedade do tema dissolve-se no humor, desta feita mais ligeiro: o protagonista centra a terapia no sonho com a terapeuta, passando em seguida da fantasia à ação.

Já em “Perspectivas”, que integra o mesmo volume, o narrador em 1.^a pessoa confessa o seu medo dos anões:

Sempre que via um anão na rua – e estava sempre vendo anões na rua –, eu atravessava para o outro lado. Certa ocasião vi dois anões e fiquei tão em pânico que atravessei a rua desvairadamente e quase fui atropelado por um carro. Eu tinha medo de anão? Claro, acho que todo o mundo tem. Dizem que o demônio é um anão. Dizem que Azazel, o braço direito de Lúcifer, era anão²².

Apesar disso e de reconhecer que já matou “dois ou três anões”²³, conta que se apaixonou por Ana, que “[e]ra uma anã perfeita, nem deveria ser chamada de anã, era uma mulher pequenininha, mas toda proporcional”²⁴. No limiar do inverosímil, a história tem um volte-face – tratava-se de uma espécie de encantamento, agora quebrado pela observação de um estranho: “Mas certo dia um dos circunstantes, depois de apreciar as cambalhotas que Ana dava nas minhas costas, perguntou, essa anãzinha trabalha no circo?”²⁵.

²¹ Rubem Fonseca, *Amálgama*, op. cit., p. 119.

²² *Ibid.*, p. 44.

²³ *Ibid.*, p. 46.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

Um outro conto do mesmo livro, “O aprendizado”, segue uma linha parecida, com a particularidade de ser protagonizado (e narrado) por uma anã. Satirizando a industrialização da literatura, a narrativa apresenta-nos uma escritora frustrada que coleciona cursos de escrita, mas não é capaz de escrever e que desenvolve um ciúme doentio pela sua vizinha e rival, que alia o sucesso literário ao sexual. A sua condição de pessoa com acondroplasia só é revelada a meio da narrativa e, mesmo assim, de modo eufemístico: “Esqueci-me de dizer que sou uma mulher pequenina com cabeça grande. A altura eu aumento com o sapato de salto alto, mas a cabeça não há jeito de diminuir. Consultei os melhores cirurgiões da cidade e todos disseram ser impossível diminuir o diâmetro do crânio”²⁶. Depois de incendiar a casa da rival, também neste caso ocorre uma espécie de desencantamento, mas ao contrário, desta feita através de um espelho *real*: “Ao ir para o meu quarto, passei na frente de um espelho. As minhas sardas tinham desaparecido e a minha cabeça estava menor. Deus existe”²⁷.

A última etapa desta abordagem mais individualizada do nanismo coincide com o já citado conto “Outro anão”, de *Calibre 22*. Aqui um narrador que se reconhece prolixo começa por dissertar sobre “a história dos anões”²⁸, explicando as crenças míticas a eles associadas. Mais à frente, contrariando afirmações feitas noutros contos do autor, declara: “Não se vê anões nas ruas porque eles vivem numa pequena vila da periferia, não vou dizer o nome nem onde fica, e de lá os anões não se afastam. Eles executam várias tarefas, uns são tapeceiros, outros montam violões, violinos, violoncelos, etc.”²⁹. O passo decisivo para uma espécie de real maravilhoso ocorre quando o protagonista tenta comprar a um anão uma viola para substituir a que a namorada tinha quebrado. Acontece que Damião – “É o nome do anão. Anão também tem nome, o senhor não sabia?”³⁰ – não vende o instrumento a qualquer pessoa e quer ver primeiro o narrador a tocar.

²⁶ *Ibid.*, p. 106.

²⁷ *Ibid.*, p. 108.

²⁸ Rubem Fonseca, *Calibre 22*, *op. cit.*, p. 83.

²⁹ *Ibid.*, p. 84.

³⁰ *Ibid.*, p. 86.

Superada a prova, o sucedâneo do objeto mágico é entregue ao herói, que é deste mundo e não parece ter grandes qualidades heroicas.

Terminado este percurso, importa retomar o ponto de partida: que há de excesso e de contenção em todos estes textos com anões? Há, sem dúvida, um excesso de presença, que parece revelar uma espécie de obsessão. E essa sobre-exposição serve, por um lado, para pôr em evidência a margem a que são relegadas as pessoas com acondroplasia e, por outro, como um espelho em que os outros se miram, quase sempre de modo demasiado contido, só de relance, mas também com uma ansiedade excessiva que os leva para o lado de lá, para um princípio de maravilhoso. No entanto, o silêncio, a lacuna, a falta, são demasiado visíveis, cabendo ao leitor romper essa contenção. Num autor que fingia não se levar a sério, há o risco de se cair no vazio a que o humor pode conduzir. Mas há também a possibilidade de ler a obra na linha que Nélide Piñon sugeriu num depoimento a propósito da morte de Rubem Fonseca: “Em seus termos, era um moralista latino, de molde clássico, e padecia, portanto, com o ser que éramos e que não quisera que fôssemos. Sua obra admirável é um brado à natureza secreta do humano”³¹.

Bibliografia

Anónimo, ‘*Rubem Fonseca morreu sendo imortal*’, diz Nélide Piñon. “O Globo” (15 abr. 2020), URL: <https://oglobo.globo.com/cultura/rubem-fonseca-morreu-sendo-imortal-diz-nelida-pinon-leia-outros-depoimentos-24373436>, consultado a 3 out. 2022.

Bluteau, Rafael, *Vocabulário Português e latino*. Vol. III. Coimbra, Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712.

Chevalier, Jean et Cheerbrant, Alain, *Dictionnaire des Symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Robert Laffont et Jupiter, 1992.

Fonseca, Rubem, *A confraria dos espadas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

³¹ Anónimo, ‘*Rubem Fonseca morreu sendo imortal*’, diz Nélide Piñon. “O Globo” (15 abr. 2020), URL: <https://oglobo.globo.com/cultura/rubem-fonseca-morreu-sendo-imortal-diz-nelida-pinon-leia-outros-depoimentos-24373436>.

- Fonseca, Rubem, *Amálgama*. Porto, Sextante Editora, 2014.
- Fonseca, Rubem, *Calibre 22*. Porto, Sextante Editora, 2018.
- Fonseca, Rubem, *Carne crua*. Porto, Sextante Editora, 2019.
- Fonseca, Rubem, *Feliz ano novo*. 2.^a ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- Fonseca, Rubem, *Histórias curtas*. Porto, Sextante Editora, 2016.
- Fonseca, Rubem, *O buraco na parede*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- Henriques Ana, *Touradas com anões: ministro da Cultura fala em atentado à dignidade humana*. “Público” (17 jun. 2022.), URL: <https://www.publico.pt/2022/06/17/local/noticia/touradas-anoes-ministro-cultura-fala-atentado-dignidade-humana-2010443>, consultado a 3 out. 2022.
- Houaiss, Antônio *et al.*, *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro, Objetiva / Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia, 2004.
- Lecouteux, Claude, *The Hidden History of Elves and Dwarfs: Avatars of Invisible Reals*, Tradução de Jon E. Graham. Rochester, Vermont, Inner Traditions, 2018.
- McWilliams, James, *From Throwing Sticks at Roosters to Dwarf Tossing*. Novembro 3 2017, URL: <https://www.theparisreview.org/blog/2017/11/03/throwing-sticks-roosters-dwarf-tossing/>, consultado a 3 out. 2022.
- Tavares, João Miguel, *Anões, touradas, dignidade e liberdade: um caso exemplar*. “Público” (21 jun. 2022), URL: <https://www.publico.pt/2022/06/21/opiniao/opiniao/anoes-touradas-dignidade-liberdade-caso-exemplar-2010729>, consultado a 3 out. 2022.

O jazz como potenciador do excesso na literatura portuguesa

Cristina PETRESCU

Universitatea Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca

Abstract: Despite its multifaceted imaginary, jazz has hardly moved away from the immoderation that has been attributed to it. In Portuguese jazz literature, the violence of sounds and desires described by Fernanda de Castro, the spastic, sexualized and sizzling jazz of António de Navarro's poetry, the vigorous music of Joaquim Namorado, the torrential and bloody jazz of Fernando Grade, Jorge de Sena's screaming and authentic jazz, Levi Condinho's mind-blowing and unbridled jazz and the tumultuous and homicidal music of José Rodrigues Miguéis's novella, only show that the Lusitanian universe has integrated one of the most influential avatars of jazz: excess.

Keywords: *Jazz, literature, excess, poetry, José Rodrigues Miguéis.*

Introdução

Desde a sua estreia no palco musical e a inauguração dos seus vários e multifacetados reflexos na literatura, o jazz tem sido associado a uma imoderação que o fixou como sinónimo da irracionalidade, da simultaneidade, do êxtase dionisíaco, da paixão imediata, da cisão carnavalesca, da dissonância grotesca. Em 1920, logo depois da sua aparição e consolidação, o jazz era descrito, na *Revue Musicale*, como "a orquestra dos brutos com dedos inoponíveis e dedos do pé preênses,

tocando na floresta do vodu”¹. É “um excesso total”², explica o autor do artigo, dado que “o macaco pode manifestar-se livremente, sem moral, sem disciplina”³. Até os críticos de jazz que se mostraram favoráveis a este género musical e que dedicaram a sua vida à divulgação da música negra, como André Hodeir, viram no jazz uma música em que o “interesse sensorial”⁴ excede consideravelmente a “paixão intelectual”⁵, em que “a sensualidade levada até ao seu máximo substitui a elevação espiritual, e a coalescência das individualidades substitui a arquitetura”⁶. Os advogados mais veementes da música afro-americana exaltam a exorbitância deste “fogo de artifício musical”⁷ que é o jazz. Porque o jazz é frenético, enérgico, espontâneo, vigoroso, múltiplo, simultâneo, é hybris⁸, é fluidez incontida, material sonoro imaleável. O verdadeiro jazz, “respirado” por José Duarte, exulta de “alegria, liberdade, frenesi, força de viver”⁹.

A própria natureza do jazz, ou seja, a sua componente teórica, marcada pela polirritmia, sugere a ideia de excesso quando revela uma música repleta de síncopas, de acentos *off-beat*, ou ritmos cruzados. Segundo os especialistas, explica Ted Gioia, estes ritmos contêm “um elemento libertador e dionisíaco”¹⁰. Além disso indicam, afirma Jacquelin A. Fox, a “capacidade de viver ou sentir o tempo em mais de uma estrutura, em mais de um lugar e um espaço”¹¹, ou seja, facilitam a

¹ *The orchestra of brutes, with nonopposable thumbs and still prehensile toes, in the forests of Voodoo. Apud* Jacque Attali, *Noise: The Political Economy of Music*, Manchester, Manchester University Press, 1985, p. 104.

² *It is entirely excess, Ibid.*

³ *The monkey is left to his own devices, without morals, without discipline, Ibid.*

⁴ André Hodeir, *Jazzul*, trad. de Colette Ghimpețeanu-Berindei e Grigore Constantinescu, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1967, p. 16, tradução nossa.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ J. A. Rogers in David Meltzer (ed.), *Writing Jazz*, San Francisco, Mercury Press, 1993, p. 9.

⁸ Veja-se David Yaffe, *Fascinating Rhythm: Reading Jazz in American Writing*, New Jersey, Princeton University Press, 2005, p. 2.

⁹ José Duarte, *João na Terra do Jaze*, Lisboa, Sintaxe Editora, 2010, p. 16.

¹⁰ Ted Gioia, *The History of Jazz*, New York, Oxford University Press, 1997, p. 11.

¹¹ *Capacity to live in or experience time in more than one structure, in more than one place and time*, Jacquelin a. Fox in Saadi A. Simawe, (ed.) *Black Orpheus. Music in African American Fiction from the Harlem Renaissance to Toni Morrison*, New York & London, Garland Publishing, Inc., 2000. p. 26.

possibilidade de experimentar tudo de forma simultânea, complexa e superior. Estas estruturas rítmicas complexas e nervosas contribuem, portanto, para a ideação de uma música simultânea, excessiva, hiperbólica.

A etimologia da palavra vem fortalecer ainda mais a natural correlação que se estabelece entre a música negra e o excesso. Mesmo que não haja uma origem unanimemente aceite, as opções que nos são apresentadas traduzem todas uma forma ou outra de imoderação. Se levarmos em conta a teoria segundo a qual a palavra provém do “jazz it up”¹², que era usado nos *vaudevills* com o sentido de incitar, agitar, acelerar, de intensificar o efeito cómico, a associação é tão direta que não precisa de outros esclarecimentos. Uma das teorias translinguísticas, que indica uma possível origem africana da palavra, remete para o mesmo significado, ligado à rapidez, à aceleração e até a uma certa fúria do acto musical. Uma outra hipótese, que faz referência ao francês “jaser”, propõe a ideia de “tagarelar”, ou seja, o falar muito, de forma excessivamente despreocupada. A associação com as ideias de sexo e vulgaridade, através da palavra “gism”, usada, no Norte dos Estados Unidos, com o sentido de “esperma”, traduz, mais uma vez, o imaginário exabundante associado à música afro-americana. Até a teoria que reconstrói a palavra a partir de nomes próprios, como o de Jasbo Brown, é intimamente ligada ao excesso, se levarmos em conta o facto de o instrumentista ter produzido, no seu flautim, “composições do mais selvagem e bárbaro abandono”¹³. E foram precisamente os exageros destas “composições indisciplinadas”¹⁴ aqueles que fizeram com que o nome do artista tivesse sido aclamado e depois convertido em *jazz*¹⁵. Se aceitarmos uma outra teoria que faz referência a nomes e que opta pelo nome Jasper, chegaremos à mesma conclusão: “a

¹² Veja-se Alan P. Merriam & Fradley H. Garner, “Jazz-The Word”, in *Ethnomusicology*, Vol. 12, No. 3, setembro de 1968, University of Illinois Press, pp. 373-396, p. 380. URL: <https://www.jstor.org/stable/850032>.

¹³ *Strains of the wildest, most barbaric abandon*, Autor anónimo, *apud* Merriam & Garner, *op. cit.*, p. 374.

¹⁴ *Lawless strains*, *Ibid.*

¹⁵ Que provém, segundo esta teoria, da transformação da aclamação “more, Jasbo” em “more jazz!”.

vitalidade sobrehumana e a alegria de viver”¹⁶ deste instrumentista são, mais uma vez, sinal da antiga e indissolúvel ligação que uniu, permanentemente, o jazz e as várias manifestações do excesso.

Na literatura universal de jazz, esta retórica do excesso assume várias expressões, atuando como potenciador dos impulsos violentos (Claude McKay, Langston Hughes, Ann Petry, Toni Morrison, Gayl Jones), dos desejos sexuais incontidos (Norman Mailer, Julio Cortázar, Michael Ondaatje, Ann Petry, Gayl Jones, Toni Morrison, Alice Walker, Wallace Thurman, Erico Veríssimo, Michael Harper, Josef Skvorecky, Antonio Muñoz Molina), da liberdade absoluta e arrasadora (Ralph Ellison, James Baldwin), do individualismo exacerbado (James Baldwin, Dorothy Baker), da improvisação total e delirante (Ishmael Reed, a Geração Beat), de contrações e dilatações temporais e espaciais (Boris Vian, Francisco Duarte Azevedo, João Tordo, Lídia Jorge), de uma identidade racial agonizante e gritante (Amiri Baraka, Xam Wilson Cartiér, Langston Hughes), de uma feminilidade reprimida e/ ou violentemente (re)descoberta (Alice Walker, Gayl Jones), de um modo de vida boémio e descontrolado (a Geração Beat), de uma escrita fluída, simultânea, improvisada ou automática (Toni Morrison, Júlio Cortazar, Amiri Baraka, Ishmael Reed, a Geração Beat), do primitivismo (Claude McKay, Langston Hughes, Carl Van Vechten), do hedonismo (F. Scott Fitzgerald), do grotesco (Mikhaíl Bulgákov), do instinto (Hermann Hesse, Mikhaíl Bulgákov, Alejo Carpentier) ou da energia explosiva e catártica (Dorothy Baker, Julio Cortázar, Michael Ondaatje, James Baldwin).

Tudo é, portanto, na maior parte da literatura universal de jazz, hiperbólico, excessivo e contagiador. A literatura portuguesa de jazz não constitui uma exceção à regra, sendo povoada, como logo veremos, por representações literárias que impressionam pela sua abundância e imoderação.

¹⁶ *Super-human vitality and joie de vivre*, Walter Kingsley *apud* Merriam & Garner, p. 376.

A poesia

A poesia portuguesa de jazz, reunida na volumosa antologia *Poezz*, reflete, quase na sua totalidade, as frementes manifestações literárias do excesso. No poema *Charleston*, de António de Navarro, por exemplo, o jazz subjugua pela sua sexualidade primitiva e violenta, o que faz lembrar a extravagância orgiáca e “ziguezagueante”¹⁷ da escrita sá-carneiriana. A “orgia do fogo”¹⁸ de *A Confissão de Lúcio*, com o “perfume roxo do ar”¹⁹ a volver “os corpos sonoros das personagens”²⁰, com o seu mistério, com a “luz sexualizada”²¹ deixando “a carne sensível aos espasmos, aos aromas, às melodias”²², é rivalizada, no poema de António de Navarro, pela atmosfera incendiar, pelas “orgias de fogos e lumes”²³, pela eletricidade da música que “zurze, risca losangos, gumes, / planos, ângulos, sonoros motes / arrancados de dentro da pandeiretas, cornetas, timbals, serrotes”²⁴ e do corpo de uma mulher que “surge, toda nua, / sob a poalha luminosa e crua / dum foco d’arco voltaico, / que, incendiando o mosaico / de sua pele tatuada a cores, / lhe dá o aspecto bizarro / dum bronze colorido, dum manipanso Hotentote”²⁵. Um corpo como uma “asa que se desgarrá, / esmurra, esbarra, / em movimentos ágeis, / elétricos, / com os sons do jazz”²⁶, com dois braços como “duas antenas / vibráteis, duas / asas de fogo / e cor”²⁷. Os seus olhos, “duas puas, / acerados gumes, / agudos ângulos, / orgias de fogos e lumes, / facas de prestigeador / sonâmbulo”²⁸, completam o retrato daquela que parece ela própria um espetáculo de circo, onde a estreiteza do ar e a agudeza cortante dos corpos e da música se entrelaçam

¹⁷ Mário de Sá-Carneiro, *A confissão de Lúcio*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p. 73.

¹⁸ *Ibid.*, p. 29.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, p. 30.

²² *Ibid.*, p. 29.

²³ António de Navarro, “Charleston”, in José Duarte e Ricardo António Alves (eds.), *Poezz. Jazz na Poesia em Língua Portuguesa*, Coimbra, Almedina, 2004, p. 39.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

num jogo de uma intensidade perigosa. As aliteraões (“o jazz zurze”, “esvoaçam, veloces”, “lonsagos, gumes, / planos, angulos”, “motes volantes”, “desgarra, / esmurra, esbarra”) contribuem para a conquista de efeitos rítmicos estonteantes e vertiginosos, acentuando a atmosfera delirante, alucinante e conferindo uma sonoridade áspera, cortante, aos versos, que se assemelham cada vez mais com o jazz.

Este poema vulcânico, que faz lembrar a “voz ora estridente/ ora velada electrizando a bateria e o piano até ao espasmo dum amor/ espiritual em prece/ de requebro e furor”²⁹ de um famoso poema de Mário Dionísio, alude também ao escritor modernista António Ferro, que equiparava o jazz-band com o “arco voltaico do Universo”³⁰. Mas poderíamos também relacioná-lo com o poema *Dear John, Dear Coltrane*, de Micheal Harper, se levássemos em conta o papel sexualizante da música e a imitação do ato sexual, embora no poema do autor português este ato não seja mimetizado pelo instrumentista, que, no poema do autor americano, despeja o seu conteúdo artístico nos ouvidos do auditório, mas sim pela própria música, que “zurze, risca”³¹ o espaço “lasso e bambo”³² do corpo da mulher e da sala, tornando a música numa entidade diretamente responsável pelas manifestações do excesso.

No poema *África*, de Joaquim Namorado, o jazz desperta e alimenta um primitivismo que parece recuperar o universo poético de Langston Hughes. Rasgando, com “o seu grito de faca”³³, o silêncio mortificador dos boulevards alagados pelo “veneno europeu”³⁴, trazendo à superfície os ritmos distantes, mas intensos da “África perdida nos «cabarets»”³⁵ e abrindo a porta da “cadeia dos sentidos”³⁶, a música afirma a identidade

²⁹ Mario Dionísio, “Ela canta agarrada como que sensualmente ao microfone”, in Duarte & Alves, *op. cit.*, p. 77.

³⁰ António Ferro, *apud* Miguel Martins, *Jazz e Literatura*, Porto, Campo das Letras, 1998, p. 73.

³¹ António Navarro, *op. cit.*, p. 39.

³² *Ibid.*

³³ Joaquim Namorado, “África”, in Duarte & Alves, *op. cit.*, p. 70. Mais uma vez, aparece a imagem da faca.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 69

³⁶ *Ibid.*

negra, com a sua inata vitalidade, oposta à civilização dura, poderosa e fria³⁷ que Hughes também atribuía à cultura branca. O bater das marimbas acorda, no sangue do sujeito poético, “outros batuques mais distantes”³⁸ e o corpo da mulher surge-lhe, tal como surgiu ao narrador do primeiro poema, feito metal, transformado em lança brilhante (“A luz correu do teu corpo / que brilhou como uma lança...”³⁹). De facto, todo o cenário parece transformar-se, imperceptivelmente, num pano de fundo primitivo, com ramos de palmeiras e florestas virgens, tal como acontece na poesia de Hughes, embora as marcas da civilização branca continuem a impor a sua presença como elementos negativos e desprezíveis, por abafarem o vigor da raça negra e por transformar uma cultura ancestral e autêntica numa “capa de *magazine*”⁴⁰. Neste contexto, o papel do jazz, manifesto nas suas exibições mais excessivas, é claro e crucial: cabe-lhe o dever de despertar a mítica vitalidade negra e, para conseguir, tem de passar, mais uma vez, pelo fogo e pela faca, num espetáculo sempre arriscado. Um espetáculo que, sendo autêntico, não deixa de carregar uma certa ironia, propagada por este mesmo excesso.

No poema *Ray Charles*, de Jorge de Sena, a música funciona como inventário dos excessos da cultura americana. O pianista e cantor negro, cegado, “como todos os que cegaram nas notícias da United Press, / nos programas de televisão, nos filmes de Holywood, / nos discursos dos políticos cheirando a Aqua Velva e a petróleo, / nos relatórios das comissões parlamentares de inquérito, / e da CIA, do FBI, ou da polícia de Dallas”⁴¹, canta, “em sábias agonias/ aprendidas pelos avós ao peso do algodão”⁴² e “uiva” “ricamente [...] sob a chuva de dólares e drogas / as

³⁷ Veja-se Langston Hughes, “Poem”, in Arnold Rampersad (ed.), *The Collected Works of Langston Hughes*, Vol. 1, Columbia and London, University of Missouri Press, 2001, p. 57.

³⁸ Joaquim Namorado, *op. cit.*, p. 71.

³⁹ Aliás, a imagem da lança é muito comum na literatura de jazz, sobretudo quando se pretende salientar o caráter primitivo da raça negra, absorto e revitalizado pela música de jazz. Vejam-se, a título de exemplo, as obras de Claude McKay ou Zora Neale Hurston. .

⁴⁰ Joaquim Namorado, *op. cit.*, p. 71.

⁴¹ Jorge de Sena, *Ray Charles*, in Duarte & Alves, *op. cit.*, p. 85.

⁴² *Ibid.*

dores da vida ao som da bateria"⁴³. "Quem mais americano?"⁴⁴, conclui o sujeito poético, que só ouve na voz de Ray Charles "a doce escravidão do dólar e da vida"⁴⁵.

Em *Eu vi a morte nos olhos do senhor Charles Mingus*, de Fernando Grade, "o sangue secreto da música"⁴⁶ produzida pelos instrumentistas "fumegantes" "invadiu as praias"⁴⁷, na apoteose de um espetáculo de água, fogo e sangue que faz lembrar o poema *Copacetic Mingus*, de Yusef Komunyakaa. Embora no poema do autor afro-americano a sexualidade absorva todo o potencial imagético do poema e o amor seja carnal⁴⁸, hiperbólico e imediato, e não melancólico e frágil⁴⁹ como no poema de Fernando Grade, as referências à água e ao sangue aproximam as duas obras e conferem-lhe uma torrencialidade expressiva e ideativa que os submetem ao mesmo imaginário do excesso.

No poema *A Ilha da Grande Solidão*, de Fernanda de Castro, o sujeito poético mostra-se "magoado" pela "estridência/ da música obcecante"⁵⁰ de Sidney Bechet, cujo trompete lhe dilacera "os ouvidos e sentidos"⁵¹, e acaba por se sentir "enervado"⁵² pela "violência dos sons,/dos desejos incontidos"⁵³ que lembram a música obcecante que irrita as irmãs Miller no romance *Jazz*, de Toni Morrison.

E, por fim, no poema *Jazz*, de Levi Condinho, o jazz, "jasmim de todos os sentidos"⁵⁴, absorve toda a energia incontida da poesia *beat*. O

⁴³ *Ibid.*, p. 86.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁶ Fernando Grade, "Eu vi a morte nos olhos do senhor Charles Mingus", in Duarte & Alves, *op. cit.*, p. 299.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Embora a amante não seja uma mulher, mas sim o contrabaixo.

⁴⁹ Aqui, a música embebida no "cheiro da carne" (*Ibid.*) dos cetáceos mortos e "movidos a algas" (*Ibid.*), irrompe do "Frágil e austero" (*Ibid.*) coração da mulher amada, que é "motor de todas as músicas" (*Ibid.*).

⁵⁰ Fernanda de Castro, "A ilha da grande solidão", in Duarte & Alves, *op. cit.*, p. 23.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Levi Condinho, *Jazz*, in Duarte & Alves, *op. cit.*, p. 271

poeta cria, através de uma história do jazz impregnada por ritmos vertiginosos e numerosas aliterações, e que vai dos “lamentos gracejos rompantes de oiro do Satchmo”⁵⁵ à “policêntrica multicefalia de Braxton”⁵⁶, uma hiperbólica improvisação sinónima do excesso. Neste poema alucinante, a música não se reflete apenas no tema, como também no ritmo frenético da escrita, na linguagem livre, explosiva e cheia de possibilidades, na imaginação desenfreada, ou seja, em todo um universo excessivo, levado ao limite. O jazz é, segundo Jack Kerouac, “um tipo de música americana dionisíaca, emoção pura e frenesi”⁵⁷ e é assim também que ele nos é definido aqui por Levi Condinho. A velocidade, a fluidez, a intensidade e a espontaneidade desta escrita “taquicardíaca” mostram perfeitamente como a música afro-americana se tornou, para os escritores da Geração Beat, numa “fonte de energia, de método e estilo”⁵⁸. Mimetizando o caráter improvisatório, espontâneo do jazz, o poeta português elabora, no seu poema, uma definição do próprio excesso, que nos é transmitido pelas palavras e expressões: “rompantes”, “selvagens”, “ziguezagues alucinados”, “artérias de néon e saliva”, “taquicardias”, “sangue”, “rumorejante”, “frementes”, “berro”, “vertigem surreal”, “paraíso do instante”, “policêntrica multicefalia”, “ubicuidade do corpo”, “jogos labirínticos”. Reúnicas num universo direto, acessível, fulminante, fluido, gritante, plurivalente, plural, convulsionado, cegante e ensurdecido, de acesso imediato e desintermediado, estas facetas do excesso tornam-se representativas tanto para a música jazz e a Geração Beat, como para o universo poético de Levi Condinho, universo plural e inesgotável, ricamente permeado de jazz. Levi Condinho escreve assim como o narrador de *Hotel Lusitano*, de Rui Zink, gostaria de escrever: “como um negro canta

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Kind of wild Dionysian American music, pure emotion and frenzy*, Jack Kerouac, *The Town and the City*, New York, Harcourt, 1989, p. 19.

⁵⁸ *A source of energy, method, and style*, Preston Whaley Jr., *Blows Like a Horn. Beat Writing, Jazz, Style and Markets in the Transformation of U.S. Culture*, Cambridge, Massachusetts & London, Harvard University Press, 2004, pp. 12-13.

jazz, ou Mingus toca: com raiva, garra e muito be bop”⁵⁹ (Zink 1998, 45). Mas Miguel Martins tem razão quando afirma que “o jazz na obra de Levi Condinho merece um livro só para si”⁶⁰ e é por isso mesmo que nos limitamos aos comentários apresentados, senão nos entregaremos nós próprios, sem justificação alguma, ao excesso. Deixemos melhor outras vozes, oriundas, desta vez, da prosa, a trilhar novos caminhos que partem, exorbitantes, da música.

A prosa

Se, nos poemas analisados, o jazz associa-se ao excesso de forma diferente e um tanto “moderada”, na novela *Páscoa Feliz*, de José Rodrigues Miguéis, esta relação apresenta-se na sua forma extrema e mais inteligível: a do crime, cometido sob o império urgente de uma música que instiga à violência, impondo, na vida da personagem, uma irremediável rutura.

O livro relata a história de Renato Lima, um psicopata e sociopata solitário, que nunca foi “simpático nem agradável”⁶¹, e que leva uma vida mecanizada, “banal, sem horizontes”⁶². Homem sem ambição nenhuma, mas que se descreve a si próprio como “honesto e moderado”⁶³, começa, de vez em quando, a sentir-se obcecado pelo desejo de ser livre, que o obriga a uma “inconstância inexplicável”⁶⁴, fazendo com que se recuse “a cumprir a ordem mais simples”⁶⁵. A sua “exatidão minuciosa”⁶⁶, a pontualidade e o seu “saber profissional”⁶⁷ ganham-lhe, no entanto, a confiança do novo patrão, que lhe entrega trabalhos de grande responsabilidade e que lhe confia o cargo de gerente. Mas, num certo momento, o protagonista começa a sentir-se obcecado por uma nova ideia, o plano de um roubo que deixa o

⁵⁹ Rui Zink, *Hotel Lusitano*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1998, p. 45.

⁶⁰ Miguel Martins, *op. cit.*, p. 101.

⁶¹ José Rodrigues Miguéis, *Páscoa Feliz*, Lisboa, Editorial Estampa, 2001, p. 32.

⁶² *Ibid.*, p. 49.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 51.

⁶⁷ *Ibid.*

seu corpo a vibrar “num desejo misterioso”⁶⁸ e que surge “daquele vício inquietante de arquivar aventuras”⁶⁹. Embora a sua vida tenha melhorado muito, o Renato começa a acreditar “subitamente que alguma coisa tinha de se produzir”⁷⁰. Assim, o “mal do espírito”⁷¹, induzido pela sua obsessão, transforma-se aos poucos numa “doença física”⁷².

Esta mudança severa, que resulta no homicídio do Nogueira, o seu chefe, é acompanhada pelos acordes de jazz, que traduzem, nesta novela, a “atração do prazer, do vício, e da ação”⁷³. Esta “música de arranha-céus”⁷⁴, que “vibra” e lhe “grita aos ouvidos”⁷⁵, desperta nele o tumulto da vida, liberta-lhe o corpo e deixa-o percorrido pela eletricidade de uma “alegria louca”⁷⁶. O jazz fabrica uma “atmosfera doirada”⁷⁷, propaga a “luz de incêndio”⁷⁸ que o faz vibrar, que o “liberta do corpo”⁷⁹ e lhe produz “dissonâncias na cabeça”⁸⁰. No meio deste abismal tumulto, o tempo cessa de existir e a simultaneidade afirma-se em cada gesto e vivência da personagem. O corpo do narrador, “batido pelo ritmo bárbaro do jazz”⁸¹, começa a sentir a fome do prazer e a cometer excessos. A transformação, embora renegada quando o protagonista começa a sentir um cansaço sem limites e uma “náusea da vida”⁸², da sua vida “sem rumo”⁸³, é tão decisiva como a do lobo da estepe hessiano. E, tal como no Harry Haller, coexistem nele “várias personagens que se contradizem, predominando alternadamente

⁶⁸ *Ibid.*, p. 54.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 55.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 60.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*, p. 67.

⁷³ *Ibid.*, p. 69.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*, p. 69.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 70.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*, p. 71.

⁸² *Ibid.*, p. 79.

⁸³ *Ibid.*, p. 111.

na vontade”⁸⁴. Há sempre o “eu – e o outro”⁸⁵. No entanto, na novela de Rodrigues Miguéis, o jazz não confere acesso à transcendência e à salvação. Para o protagonista deste livro “não há salvação moral”⁸⁶. O seu peito é um “túmulo”⁸⁷ arrefecido pela “incapacidade de ser feliz”⁸⁸. Aliás, ele corresponde perfeitamente ao “padrão situacional típico da personagem de Miguéis”, que, segundo Maria Lúcia Lepecki, é um “de perda”, dado que o seu “(anti-)herói nunca se manifesta em processo de realização”⁸⁹.

Mas é com alguns romances americanos que se estabelece o paralelismo mais coerente. No romance *Nigger Heaven*, de Carl van Vechten, por exemplo, encontramos a mesma ação perturbadora do jazz, que lança os pensamentos da personagem num caos que não lhes permite mais distinguir entre realidade e ilusão, resultando num crime não apenas violento, mas também irracional, dado que a personagem em que Byron atira já tinha sido morta por outra personagem pouco tempo antes. A música gera o mesmo clima hipnótico, obcecante, que permite a diluição de todos os sentidos e da própria realidade. Na cabeça de Byron, a personagem de Van Vechten, “tudo se tornou uma confusão [...] de frases sem sentido acompanhadas pela batida forte, insistente e regular do tambor, o gemido do saxofone, o guincho do clarinete, as risadas dos clientes e ocasionalmente o eco de o refrão”⁹⁰. O protagonista da novela de Miguéis sente, de forma semelhante, que “é tudo um sonho”⁹¹, que é tudo “absurdo, absurdo!”⁹². Embora aqui a música não induza os pensamentos

⁸⁴ *Ibid.*, p. 88.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 118.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 121.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Maria Lúcia Lepecki, *apud* Rafael Gomes Filipe, “A odeisseia da personagem na ficção de Miguéis”, in Onésimo Teotónio Almeida (coord.), José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan, Lisboa, Editorial Estampa, 2001, p. 172.

⁹⁰ *It all became a jumble in Byron's mind, a jumble of meaningless phrases accompanied by the hard, insistent, regular beating of the drum, the groaning of the saxophone, the drill squealing of the clarinet, the laughter of the customers and occasionally the echo of the refrain*, Carl Van Vechten, *Nigger Heaven*, Urbana & Chicago, University Of Illinois Press, 2000, p. 278, nossa tradução.

⁹¹ José Rodrigues Miguéis, *op. cit.*, p. 124.

⁹² *Ibid.*

criminosos da personagem de forma instantânea, como no romance do autor americano, a sua ação é igualmente importante, por transformar o protagonista naquele “outro que age”⁹³ como num sonho, como num pesadelo, levando ao cabo o ato criminoso que nos permite equiparar a música com o delírio e a atrocidade do homicídio, ou seja, com uma das mais radicais manifestações do excesso.

Conclusões

A relação que se estabelece, na literatura portuguesa, entre o jazz e o excesso mostra não apenas o potencial metafórico da música afro-americana, como também o inesgotável potencial temático e expressivo da literatura lusitana. Esta literatura proporciona, em verso e prosa, como já vimos, as mais variadas manifestações do excesso: a da sensualidade eletrizante, resultada de uma atmosfera vertiginosa e alucinante, a da deslumbrante vitalidade negra, da perversa e gananciosa civilização branca, da torrencialidade sonora e amorosa, da violência dos sons e dos sentidos, dos ritmos hiperbólicos, da linguagem livre e da imaginação desenfreada que circunsecrevem um mundo explosivo, dionisíaco e cheio de possibilidades e a loucura que, absorvendo todo o tumulto da vida, desemboca no crime. Podemos, portanto, afirmar confiadamente que o jazz da literatura portuguesa não apenas se enquadra na paisagem da literatura universal de jazz, como também adere ao seu avatar mais forte e abrangente: o do excesso.

Bibliografia

- Almeida Onésimo Teotónio (coord.), *José Rodrigues Miguéis: Lisboa em Manhattan*, Lisboa, Editorial Estampa, 2001.
- Attali, Jacques, *Noise: The Political Economy of Music*, Manchester, Manchester University Press, 1985.
- Duarte, José, *João na Terra do Jaze*, Lisboa, Sintaxe Editora, 2010.

⁹³ *Ibid.*

- Duarte, José e Ricardo António Alves (eds.), *Poezz. Jazz na Poesia em Língua Portuguesa*, Coimbra, Almedina, 2004.
- Gioia, Ted, *The History of Jazz*, New York, Oxford University Press, 1997.
- Hodeir, André, *Jazzul*, trad. de Colette Ghimpețeanu-Berindei e Grigore Constantinescu, București, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1967.
- Kerouac, Jack, *The Town and the City*, New York, Harcourt, 1989.
- Martins, Miguel, *Jazz e Literatura*, Porto, Campo das Letras, 1998.
- Meltzer, David (ed.), *Writing Jazz*, San Francisco, Mercury Press, 1993.
- Merriam, Alan P. & Fradley H. Garner, "Jazz-The Word", in *Ethnomusicology*, Vol. 12, No. 3, setembro de 1968, University of Illinois Press, pp. 373-396. URL: <https://www.jstor.org/stable/850032>.
- Miguéis, José Rodrigues, *Páscoa Feliz*, Lisboa, Editorial Estampa, 2001.
- Rampersad, Arnold (ed.), *The Collected Works of Langston Hughes*, Vol. 1, Columbia and London, University of Missouri Press, 2001.
- Sá-Carneiro, Mário de, *A confissão de Lúcio*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.
- Simawe, Saadi A. (ed.) *Black Orpheus. Music in African American Fiction from the Harlem Renaissance to Toni Morrison*, New York & London, Garland Publishing, Inc., 2000.
- Vechten, Carl Van, *Nigger Heaven*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 2000.
- Whaley, Preston Jr., *Blows Like a Horn. Beat Writing, Jazz, Style and Markets in the Transformation of U.S. Culture*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts & London, 2004.
- Yaffe, David, *Fascinating Rhythm: Reading Jazz in American Writing*, New Jersey, Princeton University Press, New Jersey, 2005.
- Zink, Rui, *Hotel Lusitano*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1998.

ROMANIA CONTEXTA III

Il volume raccoglie una selezione dei contributi di letteratura (italiana, francese, spagnola e lusofona) presentati alla terza edizione del convegno internazionale Romania Contexta, dedicato al tema *Eccesso e abuso nelle lingue e letterature romanze*, il quale ha riunito, com'era già avvenuto nelle edizioni precedenti, un importante numero di studiosi provenienti da vari paesi europei, nonché dai più importanti centri universitari romeni.

L'articolata serie di relazioni ha inteso offrire un ampio panorama sui due concetti considerati fondanti per la storia della cultura occidentale, quindi gli autori esplorano la complessa relazione tra norma/regola, limite/confine e/o trasgressione/infrazione eccesso/violenza nonché le loro conseguenze destabilizzanti, costruttive o innovative.



ISBN: 978-606-37-1887-8
ISBN: 978-606-37-1870-0