

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE — NAPOLI
Dipartimento di studi letterari e linguistici del settore
occidentale medievale e moderno

ANNALI
SEZIONE ROMANZA

Direttore: Raffaele Sirri

Comitato direttivo: Giovanni Battista De Cesare - Erilde Melillo Reali -
Raffaele Sirri

Redazione: Pasquale Buonincontro - Teresa Cirillo - Giovanni Battista
De Cesare - Mariantonia Liborio - Erilde Melillo Reali -
Gian Carlo Menichelli - Raffaele Sirri - Cristina Vallini

Segretario: Gerardo Grossi - Segretario Aggiunto: Claudio Bagnati

XXVI, 1

Gennaio 1984

I N D I C E

Articoli:	pag.
Mieke Bal, <i>Réfléchir la réflexion: du nom propre à la mise en abyme</i>	7
Mariantonia Liborio, <i>Les glissements progressifs de l'« inventio »</i>	49
Giulia Papoff, <i>Histoire et témoignage dans l'oeuvre d'André Chamson</i>	59
Contributi e rassegne:	
Jacques Bergassoli, <i>Le prisme de la lecture</i>	91
Pasquale Buonincontro, <i>La lingua romena in Italia nel secolo XIX</i>	109
Pasquale Buonincontro - Gheorghe Carageani, <i>Della preposizione italiana « A » e romena « LA »: approccio contrastivo</i>	125
Angelo Colombo, <i>Due sconosciute edizioni delle « Rime » di Claudio Achillini</i>	159
Mirella Galdenzi Capobianco, <i>Cronache da un labirinto - Appunti per la poetica di Gadda</i>	173
Mai Mouniama, <i>Comment détruire une petite, très petite ruine</i>	209
Véronique Portevin, <i>Cyrano de Bergerac, pour ou contre les sorciers? [Etude des lettres « Pour les sorciers » et « Contre les sorciers » in « Lettres Diverses » (1654)]</i>	235
Maria Grazia Scelfo Micci, <i>Aspetti della traduzione letteraria. Riflessioni in margine alla versione italiana di un romanzo di M. Delibes</i>	249
Barbara Spaggiari, <i>Una nota per Fernando Guimarães</i>	275
Recensioni:	
Maria do Carmo Gaspar de Oliveira, <i>Caleidoscópio</i> . Rio de Janeiro, Edições Achiamé Ltda, 1983, pp. 47 (Claudio Bagnati)	281
Ugo Piscopo, Vittorio Pica, <i>La Protoavanguardia in Italia</i> . Napoli, Editore Ermanno Cassitto, 1982, pp. 98 (Gian Carlo Menichelli)	282
Idalina Resina Rodrigues - José Adriano de Freitas Carvalho - Alberto Navarro, <i>IV Centenário do nascimento de Francisco de Quevedo (Ciclo de Conferências)</i> . Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1982, pgs. 116 (Filomena Liberatori)	288

Gli studiosi che intendano proporre scritti per l'eventuale pubblicazione sono pregati di chiedere preventivamente le Norme per i collaboratori. I dattiloscritti devono essere presentati nella redazione definitiva; se non pubblicati non si restituiscono. I collaboratori ricevono 50 estratti del proprio lavoro (15 se si tratta di recensioni).

ISSN: 0547-2121

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE ROMANZA



XXVI

Numero doppio

Giuseppe Carlo Rossi

1983

NAPOLI 1983

Il 7 ottobre 1983, all'età di quarantanove anni, è morta a Napoli Erilde Melillo Reali. Insegnava ed operava nell'Istituto Universitario Orientale dal 1960. Dell'Istituto rappresentava una presenza costante, rigorosamente puntuale e responsabile in tutto quanto credeva e in tutto quanto le veniva affidato. E tutto riusciva a comporre per virtù di saggezza, che è equilibrio dedizione esempio.

La ricordiamo come collega e amica di cui abbiamo perduto la costanza di ragione, insegnamento ed affetto, amore e conforto: certezze rare che fanno bella la vita.

Erilde Melillo Reali profuse altra bellezza, di amore e di rigore, negli interessi scientifici: per la civiltà letteraria portoghese (di cui tenne a lungo l'insegnamento) con saggi e contributi che spesso innovano conoscenze e metodi d'analisi; per la letteratura brasiliana (di cui tenne la cattedra) con volumi e scritti che rappresentano uno dei maggiori impegni che ad essa ha dedicato la cultura italiana.

La sua partecipazione alla vita degli « Annali - Sezione Romanza » dell'Istituto Universitario Orientale, oltre che con continue e pregevoli collaborazioni, si espresse con un'appassionata attività redazionale che svolse, parole sue nel ricordo di Giuseppe Carlo Rossi, « senza altro discrimine che quello, doveroso e ovvio, del rigore scientifico ».

La Redazione

RÉFLÉCHIR LA RÉFLEXION:
DU NOM PROPRE À LA MISE EN ABYME

Dans un article contemporain à celui-ci (Bal 1984) la paralepse est considérée comme la figure subversive, interruptive du bel ordre chronologique aussi bien que de l'illusion de gratuité de la rhétorique même. La poursuite de la subversion, qui est le lot de la position féminine dans le récit biblique qui a marqué si profondément, mais de travers, notre culture, nous met sur la trace d'une autre figure anti-chronologique. Déguisée comme n'importe quelle autre figure du beau système de la rhétorique narrative, elle s'en distingue par un aspect emblématique de la position féminine: le miroir.

Parmi les concepts de la narratologie classique, la *mise en abyme* est doublement excentrée. D'abord, elle est souvent évoquée mais en même temps elle n'a guère de place à l'intérieur des théories d'ensemble élaborées pour l'analyse des textes narratifs. Greimas, par exemple, ne s'en sert pas, Genette l'évoque parfois mais ne l'intègre pas dans son 'discours du récit'. Deuxièmement, et la deuxième excentricité explique facilement la première, elle est un phénomène profondément anti-narratif, si l'on considère, ce qu'on continue de faire, le narratif comme un développement chronologique, linéaire. Ce caractère subversif est attirant, tant pour les romanciers expérimentaux qui se disent volontiers subversifs à leur tour, que pour une théorie critique du narratif.

Le concept est typiquement Français. Il est métaphorique, emprunté au domaine visuel de l'héraldique. Jusqu'à ce jour, la monographie que Dällenbach (1978) lui a consacrée reste la seule étude théorique sérieuse sur le sujet. Dällenbach étudie patiemment les occurrences du terme et de ses équi-

valences, ses sources et son usage en critique littéraire; il construit une classification et il va jusqu'à esquisser une perspective diachronique. La typologie est basée sur le modèle jakobsonien de la communication.

Le livre de Dällenbach souffre d'une absence étonnante de considérations sémiotiques. Comme l'auteur n'examine pas le statut du phénomène comme signe, et qu'il n'établit en général aucun rapport entre lui et d'autres aspects de la semiosis, sa place dans la communication narrative ne saurait le sortir du vague où il semblait d'emblée confiné.

Le premier souci du chapitre présent sera donc de réintégrer le concept de mise en abyme dans son contexte sémiotique. A cet effet, il sera confronté aux concepts voisins mais distincts d'iconicité, indexicalité et synecdoqualité. Tout de suite après ce premier mouvement, cependant, ce cadre même sera questionné. Car la sémiotique descriptive n'explique rien.

Ce n'est qu'à partir d'une explication, nécessairement tentative, du phénomène de la mise en abyme qu'il sera possible de formuler des suppositions concernant son effet, et de chercher une entrée de la critique. Le caractère réflexif, dans les multiples sens du terme, servira de ligne directrice. A l'opposé de la régression infinie tant admirée par Leiris et d'autres, se trouve la frontière, la limite imposée à tout phénomène qu'on veut interprétable. Les limites de la mise en abyme sont en même temps ce qui définit la mise en abyme comme limite. Paradoxalement, la 'régression infinie' dépend de ces limites. Et c'est d'elle que dépend la narrativisation de la mise en abyme. La boucle ainsi bouclée, nous pourrions aborder le corpus innocent car ignorant des théories formées à partir de Gide comme des romans expérimentaux de notre époque. Et c'est là que nous trouverons la mise en abyme par excellence: celle qui nomme, et en nommant, raconte, en régression infinie, tout ce qui était déjà raconté, au futur.

I. La mise en abyme contre la chronologie.

Une théorie de la mise en abyme.

Partant de la genèse du concept depuis Gide, Lucien Dällenbach en retrace d'abord les aventures. Il compare soigneusement les différents emplois qui en ont été faits dans la critique, et il définit, puis élimine s'il y a lieu, les différents traits distinctifs qui lui ont été attribués. Dans la deuxième partie, une typologie de la mise en abyme s'élabore. La typologie est basée sur le modèle de la communication linguistique, les mises en abyme élémentaires distinguées présentant une analogie avec le texte entier sur le plan du contenu, de la forme ou de l'énonciation. Dans la troisième partie sont rassemblées un nombre considérable d'analyses, d'abord sur le Nouveau Roman des années 50, ensuite sur le Nouveau Roman des années 70. L'objectif de cet ensemble est d'une part la vérification de la typologie proposée, d'autre part une nouvelle mise en perspective diachronique, non pas du concept même mais de son fonctionnement. Les analyses dégagent une différence importante entre les romans des deux périodes, différence formelle qui dit un changement dans les relations entre les textes littéraires et la fonction littéraire.

A partir d'un premier texte de référence (le texte connu où Gide expose pourquoi il a une prédilection pour la forme en question), Dällenbach définit ainsi la mise en abyme:

« est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'oeuvre qui la contient » (18).

Cette définition provisoire est fondée sur la phrase de Gide:

« J'aime assez qu'en une oeuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette oeuvre » (Gide 1948:41).

Le texte de Gide est ensuite analysé dans les détails. Cette exploration révèle l'ambiguïté gidienne du mot *sujet*, qui se laisse interpréter comme le contenu thématique ou comme le sujet narrant. Or, Gide s'intéressait avant tout à la puis-

sance du sujet narrant, puissance qui paraît s'accroître quand le sujet se dédouble. Pour qu'il y ait mise en abyme, dans cette conception, une homologie est nécessaire entre les relations du narrateur avec son récit, d'un côté, et du personnage avec le récit qu'il raconte en tant que personnage-narrateur au deuxième degré, de l'autre côté. Cette précision éliminerait des cas qui ont été interprétés de longue date comme des mises en abyme (on se rappellera l'analyse par Ricardou de *La chute de la maison Usher*), où, la réflexion du récit — complète ou partielle, vraie ou fausse — n'a pour objet que l'histoire, et non pas la construction réciproque d'une histoire et d'un narrateur. Cependant, la confrontation, ingénieusement menée, avec *Paludes* et les *Faux Monnayeurs*, apprend que Gide n'est que partiellement fidèle à sa propre préférence, ce qui amène Dällenbach à accepter malgré tout le sens large du concept:

« est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spéculaire » (52).

(Par la dernière catégorie il désigne un "fragment censé inclure l'oeuvre qui l'inclut") (51). Ainsi les différentes conceptions sont mises en place et le terrain est déblayé pour la partie principale: la construction de la typologie.

Malheureusement, l'auteur ne manque pas de tomber dans le piège de la typologie hâtive.

L'extension d'un terme a souvent besoin d'une spécification, sous peine d'indétermination. L'auteur n'a pas manqué à ce principe. Il considère, dans la définition, le mot *récit* comme analysable en différents aspects. Ainsi il propose une première distinction des *réflexions* possibles selon qu'elles portent sur l'*énoncé*, l'*énonciation* ou le *code* du récit. N'est pas jakobsonien qui veut: si le choix de trois aspects parmi les six que distingue Jakobson se justifie pour des raisons pratiques, la confusion de *contexte* et *énonciation*, et la confusion (même provisoire) du destinataire au destinataire sont déjà plus douteuses, tandis que l'extension des espèces à la mise en abyme 'transcendentale' (131), là où la typologie

est dite être basée sur les fonctions jakobsoniennes, déborde le cadre dessiné ici.

L'énoncé réflexif (la mise en abyme) lui-même se caractérisera souvent par la présence d'un indice assurant son décodage: homonymie, répétition ou autre symptôme, indispensable puisque l'énoncé n'est réflexif que devant le spectateur, c'est-à-dire s'il est perçu comme tel (61). L'auteur d'un texte littéraire se sert d'un 'code' — acceptons pour le moment cet emploi métaphorique du terme, qui en est venu à signifier le *style* dans le sens large — qu'il n'a qu'en partie en commun avec le lecteur. Dans la mesure où il est lui-même l'inventeur du 'code' qu'il utilise, l'auteur doit travailler à l'efficacité signifiante de son message. Pour ce faire, il insérera son 'mode d'emploi', des indices, mais ceux-ci relèvent à leur tour d'un 'code' partiellement inconnu ou inconscient chez le lecteur. Le problème n'est pas facile à résoudre. Dällenbach propose une solution de bon sens certes, mais qui n'est autre qu'un retour camouflé au génétisme finaliste: pour lui, un énoncé ne se laisse décoder comme réflexif que s'il est *destiné* (par lui-même, dans la terminologie de Dällenbach; par l'auteur, évidemment) à l'être. Autrement dit, l'*intention* de l'auteur — de 'l'encodeur' — décide. Associant la mise en abyme à la poéticité jakobsonienne, Dällenbach critique la surcharge interprétative, danger d'une lecture trop systématiquement rétrospective:

« Légitime dans son principe, cette dernière cesse de l'être à nos yeux lorsque le décodage s'est entièrement déconnecté de l'encodage et que l'on applique par exemple à des textes qui n'y souscrivent pas le principe selon lequel la fiction ne serait qu'une allégorie des fonctionnements qui l'instaure » (68). (Je souligne les mots qui révèlent une conception génétique)

et réserve l'interprétation de la réflexivité aux seuls textes qui dans leur ensemble font porter l'accent sur l'auto-réflexivité aux dépens de leur référentialité externe. Or, il ne suffit pas de personnifier le texte en lui attribuant une intention pour se débarrasser de l'auteur.

Mais si l'on fait abstraction de l'*intention*, il est difficile de délimiter, dans l'optique de Dällenbach, le domaine de la

mise en abyme. Dällenbach opte pour une démarche intuitive qui restreint moins la portée du concept de mise en abyme que son champ d'application. Et pour cause: il attribue une place de choix, dans la partie diachronique de son étude, au Nouveau Roman. Une autre solution, aussi pragmatique que celle-ci: est mise en abyme tout énoncé au deuxième degré où l'interprète peut indiquer de façon convaincante un ou plusieurs symptômes de réflexivité.

A côté donc d'une réflexivité qui doit être *lisible*, un deuxième critère est fondé sur les mots du texte de Gide: la mise en abyme sera 'à l'échelle des personnages'. Ils ne signifient autre chose que l'appartenance de l'énoncé réflexif à l'univers de la diégèse. Sont exclus par exemple les interventions d'auteur(s), les invocations à la muse etc. La mise en abyme sera de ce fait toujours *interruption*, de la narration relayée au personnage, souvent aussi relais de la focalisation et/ou interruption de la diégèse. La mise en abyme est réflexive et diégétique, objet de la narration au deuxième degré.

L'auteur discute dans le détail le statut, la définition et le fonctionnement des trois mises en abyme élémentaires: la mise en abyme de l'énoncé ou *fictionnelle*, la mise en abyme de l'énonciation ou *narrative*, et la mise en abyme du code ou *transcendantale*. La première est définie comme une 'citation de contenu' (76). Augmentant, par son caractère répétitif, la redondance du récit, elle en réduit le contenu d'information:

« du seul fait qu'elle permet la fermeture et la codification maximales du récit, (elle) en diminue d'autant les virtualités polysémiques » (78).

Deux types de textes, opposés l'un à l'autre, sont susceptibles de faire ce sacrifice: ceux qui veulent leur message univoque, et ceux qui veulent attirer l'attention sur leur statut de texte; la *mise en abyme de l'énoncé*, ou *fictionnelle*, pourra aussi bien éclaircir qu'obscurcir le contenu diégétique, restreindre ou élargir la signification.

Le fonctionnement sémantique de la mise en abyme est

en rapport étroit avec un autre élément important de variation: sa distribution dans le texte. La place de la mise en abyme, qu'elle se présente 'en bloc' ou morcelée, qu'elle soit unique ou répétée, est un problème de temporalité narrative.

Condensation et interruption du récit, la mise en abyme fictionnelle en détruit la chronologie; elle serait *anachronique* par définition. Dans cette optique, elle peut être *prospective*, *rétrospective*, *retroprospective*. La tripartition revêt, dans le domaine de la mise en abyme, une importance toute particulière. Dällenbach en tire tout le parti possible et compose autour d'elle une des parties les plus riches de son étude. L'auteur relie la distribution de la mise en abyme à sa valeur d'information: la mise en abyme prospective risque de dévoiler avant terme et avec trop de clarté le dénouement de l'histoire; pour l'éviter, elle n'en dévoilera qu'un aspect, ou elle produira du 'bruitage' pour le masquer. La rétrospection, au contraire, ne risque pas de priver la diégèse de son intérêt mais de perdre le sien. Aussi recourra-t-elle souvent à une extension de la signification, qui, par elle, acquiert une valeur générale. Le 'pivot', la mise en abyme rétrospective qui occupe une position intermédiaire entre ce qui est su et ce qui reste à découvrir, est proportionnellement et qualitativement avantagée. Elle permet que "le lecteur *présume* à partir de ce qui résume" (90). Elle est le centre structural du récit, même si elle est, pour des raisons compositionnelles, déplacée vers le début ou vers la fin.

La deuxième espèce élémentaire, la *mise en abyme de l'énonciation*, réfléchit le procès de la production narrative: son producteur, son récepteur, le contexte qui conditionne la communication. On peut ajouter le domaine du contact, la fonction phatique. Ces mises en abyme "visent toutes, par artifice, à rendre l'invisible visible" (100). Si l'auteur attribue un dénominateur commun à cette espèce, il n'en analyse pas moins les conséquences des différentes postures du protagoniste, selon qu'il est producteur ou récepteur fictif. Le producteur du récit mis en abyme aura en général à *dire*, voulant fictionaliser la relation vie-art. Le plus souvent cependant le protagoniste aura le rôle de récepteur. Témoin de

ses propres actions, il profitera — ou ne profitera pas, comme c'est le cas de K. dans *Le procès* — de l'enseignement que lui offre l'*exemplum*, et ce retour sur soi imposé au personnage réfléchit celui que le récit impose au lecteur.

Cette mise en abyme sera toujours une mise en abyme fictionnelle ayant un aspect énonciatif: c'est d'abord l'action du personnage qui est résumée, et s'il est témoin-destinataire du message, il en est d'abord acteur par contumace.

Ce que Dällenbach nommait au départ la *mise en abyme du code*, c'est celle qui réfléchit la *manière*, la *forme*, le *comment* du texte. Elle est, au fond, une *mise en abyme textuelle*, s'opposant à la *mise en abyme fictionnelle* comme s'oppose celle du signe à celle du référent. La manière du texte (L) peut se réfléchir dans la manière de l'énoncé réflexif (L'), ou dans le référent de celui-ci (R'). Parmi les topos privilégiés dans le récit, le textile, l'oeuvre d'art et les machines occupent une place de choix selon que l'accent est porté sur la structure, le jeu de rapports et le fonctionnement. Mimant, et de ce fait commentant le fonctionnement du récit, cette mise en abyme textuelle est en même temps *métatextuelle*.

La mise en abyme textuelle cependant peut réfléchir plus que sa propre manière. Si la réflexion du texte se dépasse en réfléchissant ses origines et ses fins, elle devient une nouvelle espèce élémentaire: la *mise en abyme transcendantale*. Ainsi la mise en abyme du *code*, rebaptisée successivement *textuelle*, *métatextuelle* et *transcendantale* en vertu d'un raisonnement un peu mythifiant sur l'essence du langage, devient une contradiction. Son objet, l'origine et la fin du texte et de son écriture se situant hors-texte (avant et après le texte), cet objet ne peut être que fictionalisé, c'est-à-dire remplacé par une diégèse qui le symbolise. Et fictionalisé de cette manière, ne rejoint-il pas, par un mouvement significativement circulaire, l'objet de la mise en abyme *fictionnelle*, qui était la diégèse fictive? On se retrouve devant trois espèces de mises en abyme élémentaires qui finissent par se rejoindre en une espèce unifiée.

Mise en abyme contre typologie ou l'aporie du miroir.

Le cercle est-il vicieux? Je le crains. La distinction en mises en abyme élémentaires, fructueuse en ce qu'elle a révélé des nuances intéressantes, a montré en même temps leur tendance à se confondre. Il s'agit de déplacements d'accent plutôt que de différences fondamentales. Dällenbach affirme que tous les *types* (réduplication simple, répétée et spéculaire) peuvent se constituer à partir de chaque *espèce*, à condition d'être reliés à l'espèce centrale, la mise en abyme *fictionnelle*. Une mise en abyme sera donc toujours fictionnelle, ou elle ne sera pas.

Les espèces, nommées *élémentaires*, ce qui crée l'illusion qu'elles sont corollaires d'une distinction non moins élémentaire, concernent, je l'ai dit, l'*objet* de la réflexion. Je me rends compte qu'en utilisant le mot *espèce* comme synonyme de *mise en abyme élémentaire*, je semble attribuer à l'auteur une prétention typologique qu'il n'aurait pas. Cependant, ce terme (que j'emploie parce qu'il est plus bref et donc moins lourd) ne contredit nullement l'esprit de la typologie. Il est significatif à cet égard que le tableau de la page 60, vide, ne revient jamais rempli. Ce tableau a visiblement une prétention typologique qui justifie l'emploi du mot *espèce*. Mais cette prétention ne se réalise que partiellement.

Les *types* concernent la nature même de la réflexion: celle-ci réfléchit-elle une fois ou plusieurs fois, vraiment ou en apparence?

Cette typologie a quelque chose de déconcertant. Après les quelque 60 pages consacrées à la distinction en espèces, la construction semble s'écrouler, l'étaillage hâtif du dernier chapitre de cette partie centrale ('l'émergence des types') ne fait qu'accentuer l'abîme (sic) qui sépare espèces et types. Par contre, les nombreuses analyses d'exemples très divers, pris dans la littérature mondiale, ne confirment pas cette impression pessimiste. Ils sont examinés avec une subtilité qui permet de saisir en quoi ils sont similaires et en quoi ils sont autres. Les différences dévoilent des effets jusqu'ici restés inaperçus.

Le problème est donc d'ordre théorique. Il tient au fait que Dällenbach a cherché à 'arracher le concept à son indétermination' sans pour autant chercher à l'arracher à son isolement.

Mise en abyme et iconicité ou le plaisir de la spéculation.

La relative indépendance de la mise en abyme — on a vu qu'elle constitue, d'une manière ou d'une autre, une *interruption* — et, d'autre part, sa forte valeur signifiante — elle est capable à elle seule, d'ébranler, de renverser de fond en comble la signification d'un récit — pourraient lui conférer le statut de *signe*. La description du phénomène doit donc s'insérer, à mon avis, dans un cadre sémiotique. Dans cette perspective, je vais essayer de réécrire la définition de Dällenbach, déjà citée. Je transcris d'abord la version de Dällenbach soulignant les mots ambigus ou métaphoriques, auxquels je substituerai ensuite des termes à mon avis plus clairs.

« est mis en abyme tout *miroir* interne réfléchissant l'ensemble du récit par *réduplication* simple, répétée ou spéculaire ».

Miroir, *réduplication* et *spécieux* appartiennent au même champ sémantique. Les trois mots contiennent l'élément 'ressemblance'. L'ensemble peut dénoter le tout, le total, mais aussi 'les grandes lignes', la structure, la composition. Le mot *récit* est ambigu. Il dénote aussi bien le texte narratif même que l'histoire et le récit.

Voici la version corrigée (provisoire):

« est mis en abyme tout *signe* ayant pour *réfèrent* un aspect pertinent et continu du texte, du récit ou de l'histoire qu'il *signifie*, au moyen d'une ressemblance, une fois ou plusieurs fois ».

La distinction entre *espèces* (mise en abyme de l'énoncé et du code) et *types* (mise en abyme simple, répétée ou spéculaire) devient celle entre réfèrent et mode de signification. Le signe même (le miroir) est à peine étudié par Dällenbach. Il s'agit de démontrer d'abord le statut de signe du 'miroir',

puis d'en préciser la nature: forme, mode de signification, réfèrent.

La sélection de signes en général pose le même problème que la sélection de mises en abyme. Il faut d'abord que le signe puisse être perçu comme tel, sinon il ne signifie pas. La question pernicieuse de savoir si le destinataire a de toute évidence voulu qu'un phénomène textuel fonctionne comme signe peut être écartée. Il suffit que le destinataire soit en état de se convaincre (et de convaincre d'autres destinataires) que le fragment en question *signifie*. Il peut baser sa conviction sur des symptômes, des indications dans le fragment qui explicitent le fonctionnement signifiant; par exemple, dans le cas d'un *signe/mise en abyme*: la ressemblance. Un exemple évident est le verbe *ressembler* et ses (para-) synonymes, ou un mot-clé qui fonctionne aussi dans le texte entier:

« Tout comme l'image renvoyée par un miroir n'est pas *identique* à l'objet réfléchi, de même la mise en abyme ne peut que présenter une apparence, une ressemblance partielle. La même chose vaut évidemment pour l'icône (voir Eco, 1976). La mise en abyme parfaite (celle de la boîte à cacao hollandaise) est une illusion en littérature ».

Pour savoir s'il y a effectivement ressemblance, la relation entre signe et réfèrent doit en outre être descriptible dans un langage métadiscursif. La description verbale que le chercheur peut faire du signe et du réfèrent doivent alors avoir un élément important en commun. Quant à la nature de ce signe, la comparaison avec une catégorie de signes qui signifient de la même façon que la mise en abyme, peut nous instruire.

Un *miroir* renvoie l'image de l'objet reflété. Le reflet ressemble à l'objet reflété. Cette notion de ressemblance se trouve également dans la notion d'*icône*.

Si la mise en abyme a en commun avec l'icône son statut de *signe qui signifie par ressemblance*, elle en diffère peut-être par sa forme. La mise en abyme doit former un tout isolable, constituant une interruption, ou, pour le moins, un changement temporaire dans le récit.

Van Zoest (1977) distingue deux groupes: les icônes qui

se produisent au niveau de la phrase, micro-structurales, et les icônes macro-structurales. Dans le premier cas, il est facile de délimiter le fragment en question, de l'isoler, et d'examiner s'il répond aux autres critères pour constituer une mise en abyme. Si Sartre appelle ses grand-parents Karlémami, pour dénoter le caractère irritant de leur union trop fermée, on peut isoler le signe *Karlémami* qui a visiblement un référent également isolable; si ce dernier coïncidait avec 'l'ensemble du récit', (à spécifier plus loin), ce qui n'est pas le cas, le signe serait une mise en abyme; sinon, il reste icône. Dans le cas d'une icône macro-structurale, la chose est moins facile. Deux exemples donnés par Van Zoest permettent de cerner le problème. La 'narration désordonnée' dans un fragment du roman *Unspeakable Practices, Unnatural Acts* de Donald Barthelme, signifie le désordre dans la vie des personnages. (Cet exemple a été emprunté à Browne). Si ce signe était une mise en abyme, elle serait, selon Dällenbach, textuelle, avec réflexion par L' (Le littéral dans la réflexion) de R (le référent du texte entier) (124-125). Dans *Le ventre de Paris*, la 'désolidarisation narrative' (un déplacement de la focalisation qui 'se retire' du personnage), vers la fin du roman est iconique, selon Van Zoest, pour une 'désolidarisation sur le plan des personnages fictionnels' (le protagoniste est abandonné par son entourage au moment de son arrestation). Faisant abstraction, pour le moment, de la différence entre les référents de ces deux signes, on peut prétendre qu'ils pourraient être des mises en abyme si l'unité textuelle les constituant était isolable. Selon Dällenbach, il ne peut l'être que s'il est (hypo) diégétique. Ce critère n'est pas toujours observé par Dällenbach lui-même, qui accepte des exemples où la focalisation seule change (voir p. ex. le texte de Beckett, 134, celui de Maupassant, 86, celui de Zola, 64). Elargissant dans ce sens le critère, on pourrait accepter l'exemple du *Ventre de Paris*, et on rejeterait celui de Barthelme, qui n'est pas isolable du texte entier. Pourquoi ne pas adopter ici le même critère que pour la perception de la signification: dès qu'on peut *isoler* un fragment — éventuellement à l'aide de symptômes-frontières, au niveau du signe — celui-ci peut

être mis en abyme. Voilà pour une première distinction entre les deux notions, basée sur la *forme* du signe.

Pour ce qui est du signe même, on peut donc garder l'exemple de Zola, et voir ensuite si la nature du référent justifie la dénomination de mise en abyme pour le signe en question. Selon Dällenbach, le référent de la mise en abyme est 'l'ensemble du récit'. J'ai remplacé ces termes ambigus par *un aspect pertinent et continu du texte, du récit ou de l'histoire*. La spécification texte-récit-histoire est indispensable pour distinguer les différents niveaux de signification qui peuvent chacun, au dire même de Dällenbach, être mis en abyme. Par '*un aspect pertinent et continu*' je veux indiquer que le référent doit concerner le récit entier, mais il n'en représentera toujours qu'un aspect: structure, fil principal de l'histoire, mode de narration dominant, vision (erronée ou correcte) de quelque protagoniste etc. Si pourtant j'ajoute *pertinent*, c'est que cet aspect ne peut pas avoir un intérêt mineur dans la totalité du récit. Evidemment, pour déterminer l'intérêt relatif d'un aspect, on fait aussi appel au destinataire-lecteur. Le lecteur devra toujours pouvoir discerner dans l'aspect en question un élément qui influence d'une façon décisive la signification totale du récit, qu'il relève de l'action des personnages ou de leur caractère, de la narration ou de la focalisation, même du choix des mots ou des figures de style.

Ceci pose le problème de la hiérarchisation des éléments signifiants à l'intérieur d'un texte narratif. Ce problème a été formulé, dans le domaine plus restreint en apparence, mais en réalité autrement difficile à capter, du personnage, par Philippe Hamon (1977). Le système d'analyse que cet auteur propose afin de donner des bases sémiologiques solides à la distinction entre héros et personnages secondaires, prouve assez combien une telle hiérarchisation est complexe.

Souvent aussi, la perspective est renversée par les symptômes qui attirent l'attention du lecteur sur le fonctionnement signifiant d'une *mise en abyme du code*, par exemple, là où, sans eux, un tel signe passerait inaperçu. Ce sont notamment les cas où la mise en abyme fonctionne comme un mode d'emploi, comme une recette de lecture adéquate. Elle

est alors un signe *hypo-discursif* à fonctionnement *méta-discursif*: du dedans de la diégèse, le signe s'adresse directement au lecteur, en dehors de la diégèse, et donne des informations sur elle. C'est le cas, souvent, de chants intercalés, comme dans *Le Voyeur*, ou dans *L'après-midi de Monsieur Andesmas* de Duras. C'est alors l'auteur qui, dans le texte, valorise le 'code' qu'il emploie, et le lecteur attentif obéira à ses instructions. Le plus souvent, les signes de cette catégorie sont, à mon avis, réductibles à des icônes métaphoriques: il en sera question plus loin.

Pour savoir si l'exemple du *Ventre de Paris* est une mise en abyme, il faudrait se demander si la désolidarisation qui se manifeste dans la fin du texte et dans le dénouement de l'histoire est un aspect essentiel de la signification du roman dans sa totalité. La coïncidence temporelle du signe et du référent (la désolidarisation n'intervient qu'à la fin), qui empêche la condensation requise, s'y oppose (un 'petit' signe doit signifier un 'grand' texte, donc le résumer). Non seulement la forme du signe, mais aussi la nature du référent différencie donc la mise en abyme comme une classe spécifique d'icônes.

Finalement, comment le signe signifie-t-il? Autrement dit, quelle est cette 'réduplication' qui, dans le sens littéral, consisterait à copier le livre et qui doit donc avoir un sens figuré? Un retour à l'iconicité s'impose ici puisque l'icône, comme la mise en abyme, signifie par ressemblance.

Van Zoest fait remarquer qu'il y a trois types de relations entre le signe iconique et son référent. Si la relation est spatiale (figurative, picturale), on parle d'*icône topologique*. Un exemple connu est la page blanche du *Voyeur*, mise en abyme du blanc dans la conscience de Matthias. Un exemple moins connu et moins spectaculaire du même ordre, est la page blanche dans *L'après-midi de Monsieur Andesmas*, dont le référent, aussi un oubli, un blanc dans la conscience du personnage, dû à un sommeil bref, creuse l'abîme dramatique entre la phase de l'espoir et la phase du désespoir. La dernière icône, cependant, n'est pas une mise en abyme. Si le refoulement par Matthias constitue un aspect pertinent et continu du roman entier, le sommeil de Monsieur Andes-

mas coïncide avec un moment précis de la diégèse. Dans *Le Voyeur*, donc, une mise en abyme topologique, dans *L'Après-midi*, une icône topologique.

La deuxième catégorie est celle des icônes diagrammatiques, où la ressemblance se situe dans la relation entre éléments du signe et celle entre les éléments du référent. Font partie de cette catégorie la plupart des exemples de Dällenbach qui se rapportent au 'texte et code en spectacle' (123 ss.) où L' (la forme de la mise en abyme) reflète L (la forme du texte entier).

De nouveau (124), le critère sera la description verbale que le chercheur peut faire du signe et du référent. Si l'on analyse en détail la description de Rouen dans *Madame Bovary*, on constate que les éléments de cette description entretiennent entre eux une relation d'opposition entre le positif et le négatif, opposition qui manifeste une structure fluctuante jusqu'à se résoudre dans le négatif absolu. On peut décrire dans les mêmes termes la relation entre les différents éléments (étapes) de la vie d'Emma. Si l'on convient que cette vie, avec ces étapes, constitue un aspect pertinent et continu du roman (et il serait difficile de le nier), la description est une icône diagrammatique — mise en abyme (Bal 1980).

La troisième catégorie est celle de l'*icône métaphorique*, la plus difficile à saisir. Le signe susceptible d'être appelé icône métaphorique se caractérise par le fait qu'il dénote deux référents en même temps, l'un immédiat, l'autre médiat. Le rapport de ressemblance, dans ce cas, se situe au niveau de la relation entre ces deux référents. Le critère qui permet de sélectionner de telles icônes est le suivant: on peut parler d'*icône métaphorique* si dans la description verbale du signe et du référent on emploie une métaphore. La métaphore à elle seule n'est pas une icône. Mais on a affaire à une icône métaphorique quand un signe, dans son fonctionnement aussi bien que dans la description qu'on peut en faire, implique la métaphore.

Pour voir la différence entre les deux dernières icônes, l'exemple du *Procès*, invoqué par Dällenbach comme par Van Zoest, peut être éclairant. Dällenbach considère comme mise en abyme de l'énonciation la parabole qu'un prêtre raconte à

K. À l'encontre du protagoniste de *La chute de la maison Usher*, K. se méprend sur l'enseignement qui lui est proposé: il ne saisit pas la ressemblance. K. ressemble donc au destinataire du message dans la parabole qu'on lui raconte, dans sa relation aux événements qui lui arrivent. Cette mise en abyme est une icône diagrammatique. *En même temps*, le personnage hypodiégétique de la parabole et K. ressemblent tous deux à l'homme en général, et la relation entre le personnage et ce qui lui arrive ressemble aussi bien à celle entre K. et les événements auxquels il se heurte, qu'à celle entre le lecteur et sa vie. Cette dernière relation, médiante, ne peut être rattachée au récit du *Procès* que si le lecteur veut bien lui attribuer cette signification métaphorique. Dans ce cas, la signification devient évidemment un aspect pertinent et continu du roman: cette *icône métaphorique* sera mise en abyme ou elle ne sera pas.

La mise en abyme du code ou textuelle de Dällenbach est le plus souvent une icône métaphorique sans être pour autant mise en abyme. Si, par exemple, l'image du *tissu* signifie la structure du texte, cette 'fictionnalisation' (131 ss.) passe par la métaphore, par le 'parallelism in something else' de Peirce. Car le tissu ne présente aucune ressemblance immédiate avec le texte. Il contient une ressemblance partielle et médiante en vertu de la métaphore: *tissu-structure*. Mais la structure ou le fonctionnement du texte ne peuvent pas, par définition, être des référents de mises en abyme, selon les critères de Dällenbach, puisqu'ils ne font pas partie de la diégèse. Dällenbach contredit à ce propos ses principes de départ, dérivés du texte de Gide: la mise en abyme doit fonctionner dans l'univers diégétique, "à l'échelle des personnages". En outre, il serait difficile de prétendre que le fait d'être *structuré* (cf. *tissu*) ou de *fonctionner* (cf. *machine*) constitue un aspect pertinent d'un roman plutôt que d'un autre. Il s'agit là simplement d'un trait caractéristique de l'écriture en général. Il y a par conséquent deux raisons pour dénier à une telle icône la qualité de mise en abyme: l'absence de pertinence diégétique, et l'absence de pertinence tout court, par rapport au texte particulier.

En dernière analyse, la radicalisation de la mise en abyme

dans le Nouveau Nouveau Roman postulée par Dällenbach, est peut-être, au moins en partie, un abandon de la mise en abyme même qui, alors, serait remplacée par l'icône métaphorique, moins 'fictionnelle', moins diégétique, ce qui s'accorde avec la décroissance — qui va jusqu'à la destruction — de la diégèse dans les romans de ce courant anti-mimétique.

Résumant ce qui précède, on peut dire que toute mise en abyme est une icône, topologique, diagrammatique ou métaphorique, mais que toute icône n'est pas mise en abyme. Il s'agit d'une sous-classe de signes iconiques. Une icône peut avoir toute forme possible; tout phénomène textuel, qu'il soit isolable ou non du texte entier, peut fonctionner comme icône. L'icône peut être une mise en abyme si elle constitue une unité textuelle isolable, délimitée par une interruption à quelque niveau que ce soit.

Une icône peut aussi avoir tout référent possible. Le référent d'une icône-mise en abyme par contre, doit être un aspect pertinent et continu du roman entier. Le référent doit donc être plus *étendu* que celui de l'icône en général, tandis que le signe même sera en principe plus *limité*.

II. *Ruth* ou comment admettre l'amour.

Préliminaires à propos d'un détail.

Sa barbe était d'argent comme un ruisseau d'avril
 Sa gerbe n'était point avare ni haineuse
 Quand il voyait passer quelque pauvre glaneuse:
 « Laissez tomber exprès des épis », disait il.

On reconnaît les célèbres vers tirés du "Booz endormi" de Victor Hugo, et qui ont fait l'objet d'un commentaire bien connu de Lacan, ensuite d'Uebersfeld (1974) et de Grimaud (1978). Hugo met en lumière, dans son poème, un des personnages du livre de *Ruth*, celui qui, dans la plupart des commentaires, y remplit la place actantielle du destinataire: c'est Booz le généreux qui, du haut de sa position d'homme riche, permet à la 'pauvre glaneuse' Ruth d'atteindre son objet, oh combien mérité: une place à elle, sous le toit de quelque riche propriétaire.

Lacan, dans un commentaire très convaincant, attire l'attention sur la négativité fondamentale du poème, où la générosité proclamée de Booz est de ce fait mise en question.

« Sa générosité affirmée se voit réduite à moins que rien par la munificence de la gerbe qui, d'être prise à la nature, ne connaît pas notre réserve et nos rejets » (507).

Et Grimaud de persévérer:

« En effet, un des aspects qu'on a toujours négligés lors de la lecture de 'Booz', c'est l'intensité des protestations d'impuissance » (1978: 103).

Il est difficile de fermer les yeux, en effet, au sens sexuel, et ce négativement, du vers où Uebersfeld (1974: 587) signale un exemple paradigmatique du passage de la métonymie (Booz et la gerbe qu'il possède) par le synecdoque (Booz et la gerbe qui fait partie de lui) à la métaphore (Booz et la gerbe qu'il est). L'aventure est connue: sur le conseil de Naomi sa belle-mère, Ruth va séduire Booz dans le mariage qui devra mettre les deux femmes démunies à l'abri de la misère. La séduction est d'une hardiesse inouïe: la nuit, la jeune veuve rejoint Booz dans son lit, lui découvre les pieds (si ce n'est 'pire': le mot Hébreu est ambigu et signifie également testicules) pour se coucher près de lui. Même les commentaires les plus orthodoxes ou moralisants renoncent à l'effort ingrat de 'couvrir' cette histoire à sensation, pour s'engager dans une voie moins clairement vouée à l'échec, celle de rendre la stratégie de Ruth compréhensible, de la naturaliser et de la rendre ainsi acceptable. Lacan et Grimaud, sensibles tous deux à l'angoisse du vieux Booz hugolien de mourir sans descendance, s'intéressent au *déplacement* dans le vers 9, qui transforme la métaphore en métonymie innocente, sans toutefois réussir à refouler l'ambiguïté qui est préservée dans l'adjectif 'possessif'. Le déplacement, figure fondamentale dans la rhétorique freudienne et outil des plus efficaces de la censure, n'est pas seulement manifeste à ce niveau microstructural du vers et de sa figure de style. Ce qui nous retiendra ici, c'est moins le déplacement que le poème contient,

mais celui qu'il *est*, et ce dans le sens le plus concret possible. Par rapport au livre biblique, le poème de Victor Hugo résulte d'un effet de grossissement en 'oeil de poisson' d'un petit fragment choisi dans la scène où Ruth accomplit sa tentative de séduction (Ruth 3:6-16). Ce grossissement, qui, en bonne synecdoque, implique nécessairement un déplacement, joue à deux niveaux. D'abord, le poète choisit un personnage secondaire pour en faire le protagoniste de sa version de l'histoire, et ensuite, de toute la scène il choisit un motif qui est à peine explicite, celui du vers 10:

« Ma fille, que l'Eternel te bénisse. Ce dernier trait de générosité vaut encore mieux que le premier; car tu n'as point recherché les jeunes gens, pauvres ou riches ».

Contraire aux métatextes non-littéraires, c'est-à-dire, les commentaires théologiques ou les études littéraires, le poème accentue des sentiments que ce vers ne fait qu'effleurer: l'angoisse de Booz de vieillir, de perdre sa puissance et son attirance sexuelles, d'être incapable désormais de changer sa triste situation de veuf sans enfants. L'énorme chêne qui, dans son rêve, sort de son ventre, chargé de progéniture, constitue l'image, attendrissante par son caractère direct, du souci du propriétaire. C'est la chance inespérée que représente Ruth pour lui, et pour laquelle il est extrêmement reconnaissant, qui va aider Booz à sortir de sa situation sans issue. Tout le développement du poème d'Hugo part de ces quelques mots du vers 10. Non seulement il déplace les accents; comme dans une de ces occurrences de la ponctuation lacanienne, la plaisanterie de Brecht qui transforme l'expression 'L'homme propose, Dieu dispose' en 'L'homme propose: Dieu dispose' (Der Mensch denkt: Gott lenkt), Hugo renverse totalement la perspective, et fait du récit de la générosité de Booz celui de la générosité de Ruth, modifiant au passage le sens même de ce substantif: lui donnait ce qu'il *possède*, ce avec quoi il entretient un rapport métonymique; elle donne ce qu'elle *est*. Même dans le plus féministe des commentaires, celui, classique dans son genre, de Phyllis Tribble (1978), le caractère problématique de ce vers 3:10 en termes de cohé-

rence n'est pas suffisamment mis en lumière. Cette interprétation accentue, comme la grande majorité des commentaires, le caractère idyllique du livre de Ruth avec lequel le vers en question est si violemment en contradiction. Ce sont en général les documents dits de réception productive, c'est-à-dire, les oeuvres d'art conçus à partir de 'l'hypotexte' — dans le sens de Genette (1981); vu l'ambiguïté du terme, il est sans doute préférable de parler de texte de départ — qui rendent compte d'une façon plus intéressante des sens possibles que les métatextes explicitement destinés à cette fonction, les commentaires. Hugo n'est pas seul; on connaît le tableau de Rembrandt, 'La mariée juive' où Booz est représenté en posant sa main sur le sein de Ruth, geste éminemment sexuel. Plutôt que de nous arrêter, dans une critique paraphrastique, au sens ouvertement proclamé dans le texte, où le bonheur de Ruth à trouver un mari solvable est la récompense méritée pour son dévouement exemplaire à sa vieille belle-mère, et où par conséquent, Booz reste la figure pâle du destinataire d'arrière-fond, le sauveur préfigurant le Christ, il convient de prendre tout d'abord le statut de ce texte au sérieux: c'est un métatexte institutionnalisé, utilisé à certains jours fériés, et qui a pour fonction de donner un commentaire du Torah.

Hugo commentant *Ruth* donne la clé pour l'interprétation de *Ruth* commentant le Torah. Si le nom féminin a disparu du titre, il s'agit de ne pas s'y tromper: ce déplacement contribue à illuminer un autre déplacement, celui dont le vers 3:10 laisse entrevoir la trace. Déplaçant le déplacement, donc, Hugo restitue le refoulé du texte, qui est sa fonction métatextuelle. Or, quel est le contenu de ce commentaire?

Dans le vers 3:10, il était question d'une générosité première, par rapport à laquelle la cour que Ruth fait à Booz est encore plus généreuse. Il s'agit de la générosité évoquée déjà à plusieurs reprises, pour commencer à la fin du premier chapitre: 'Mais Ruth refusa de se séparer d'elle'. C'est du moins la traduction, déjà censurée, que donne l'Alliance Biblique Française. Le mot hébreu est plus fort: c'est le même qui est employé dans Genèse 2:24 pour dire que l'homme

s'attachera à sa femme, et ce dans le sens concret aussi. Non seulement ce mot, qui signifie au fond 'coller à', est-il employé exclusivement pour désigner le lien matrimonial et a-t-il alors un sujet mâle; ce qui importe surtout, c'est qu'il est actif, qu'il signifie le choix libre du sujet qui renonce à sa liberté en faveur d'un autre être, nuance qui est complètement perdue dans la traduction, où le mot 'refuser' constitue un de ces cas de manipulation par mystification du sujet. La fidélité de Ruth, disons plutôt sans ambages, son amour pour Naomi a été louée à plusieurs reprises, et par Booz lui-même dans 2:11-12. La générosité par rapport à laquelle cette fidélité légendaire pâlit est décrite par Booz comme: 'Tu n'a point recherché les jeunes gens'. L'énormité de la comparaison résonne mieux dans la sensibilité artistique d'Hugo et de Rembrandt que dans le rationalisme consuré des commentaires savants, et dans des réécritures 'purifiées' comme celle-ci, empruntées à la bible pour enfants d'Ann Edwards qui remplace la comparaison par une simple juxtaposition: 'For you have not looked at the young men, rich or poor, and you have remained with your mother-in-law' (196). La prise en compte de cette énormité est pourtant indispensable à la compréhension même élémentaire du vers, au point que je dirais que si nous ne lisons pas le texte avec le poème d'Hugo comme toile de fond, il n'y a qu'une issue possible: le vers doit alors être une corruption. Même les moralistes les plus fervents ne sont pas allés jusque là.

Prenons l'hypertrophie de ce 'détail' (Schor 1979) par rapport au texte entier d'un côté, et le renversement métatextuel opéré par Hugo de l'autre, comme des symptômes, dans le sens général de Peirce et dans le sens spécifique de Freud à la fois. Le déplacement est le déplacement d'un déplacement: nous verrons sous peu que les textes sur lesquels celui de *Ruth* donne un commentaire forment un ensemble d'échantillons de relations sexuelles que *Ruth* critique tout en refoulant le problème qu'il évoque. Ainsi, les aspects métatextuels du livre oblitérent leur propre portée révolutionnaire, permettant, sans l'enforcer, une réception patriarcale.

Le nom narrativisé.

Les noms bibliques ont un sens; loin d'être simplement déictiques comme les noms de notre culture d'aujourd'hui, ils ont un sens précis qui intègre la personne à sa vie, et qui risque de l'y enfermer. Le nom d'Orpa, par exemple, le personnage de contraste qui, dans *Ruth* 1:14 suit le conseil de sa belle-mère de privilégier le principe de réalité et de retourner dans sa famille pour se chercher un mari dans sa tribu, signifie 'celle qui tourne la nuque'. Non seulement le nom est, dans un tel cas, si bien adapté au personnage qui le porte qu'on peut dire qu'il est iconique plutôt que symbolique, tout en gardant son aspect indexical. Il est aussi narratif. Loin de n'indiquer qu'un trait pertinent du personnage, il en raconte une action, action emblématique il est vrai, et qui de ce fait devient prédicative, mais qui n'en reste pas moins action *racontée*.

Ceci pose le problème de la chronologie. Le nom narrativisé ne l'est pas dès le départ. En le recevant, la petite fille n'était pas encore celle qui tourne la nuque, mais elle s'appelait déjà ainsi. Elle est donc sujette au nom, déterminée par lui. Elle lui est assujettie: c'est parce qu'elle a ce nom qu'elle sera toute sa vie 'celle qui tourne la nuque', jusqu'au moment où l'histoire lui permet au moins d'assumer ce qu'elle attend d'elle. Lacan n'aurait pas pu trouver de meilleur exemple de ce qu'il voulait dire par la détermination du sujet par l'ordre symbolique dès avant sa naissance.

« Ce sujet aussi bien, s'il peut paraître serf du langage, l'est plus encore d'un discours dans le mouvement universel duquel sa place est déjà inscrite à sa naissance, ne serait-ce que sous la forme de son propre nom » (Lacan 1970: 251-252).

Le modèle dont Orpa nous sert ici de paradigme contient aussi une théorie du discours narratif. Dans la culture biblique, le mot et la chose ne font qu'un, et l'importance du Verbe pour la création de ce monde que JHWH a voulu si foncièrement sémiotique, n'est plus à démontrer. L'ordre narratif modèle ce monde, et Orpa, encombrée de sa fonction narrative d'abandonneuse et de son contenu sémantique de

négatif par rapport à Ruth la fidèle, n'a pas pu se défendre du sort que cet ordre lui avait infligé.

Il n'en est pas toujours ainsi cependant; le personnage n'est pas tout à fait sans défense contre son nom. Naomi la douce par exemple, amère à cause des malheurs accumulés qui lui sont advenus, renverse les rapports de force entre les mots et les choses: elle change de nom, choisit le nom de Mara l'amère, bien décidée d'appeler les choses par leur nom. L'histoire a beau dominer le sujet; au moins celui-ci peut-il regarder la situation en face, assumant la focalisation de sa propre vie. Mais Naomi, si justifiée qu'est sa décision au moment où elle l'effectue, ne tient pas compte de la narrativité de son nom: si elle a reçue le nom de Naomi, c'est que, tôt ou tard, elle sera Naomi la douce. Le nom qui paraissait avoir perdu sa pertinence, n'a pas pour autant perdu sa force prédictive.

En résumant la vie des personnages, les noms en donnent une interprétation. Parmi tout ce qui a pu arriver à Orpa, c'est la séparation d'avec Naomi, le choix qu'elle implique et l'élimination du personnage qui disparaît du livre comme il disparaît de la vie de Naomi, que le nom propre révèle. Le personnage se résume en son nom; le texte qui lui est consacré se résume à ce nom aussi.

Dans le cas de Naomi, le texte lui adresse presque une réprimande. L'histoire corrige le personnage qui n'a pas eu confiance dans ce qui lui avait été assigné par son nom. D'où un aspect métatextuel inhérent au nom propre biblique, et qui est lié à son inconicité: c'est par elle qu'il peut opérer. Dans la littérature moderne, les cas des noms sémantisés sont nombreux. Les sèmes qu'on a pu voir dans le nom de Bovary, les barres raides emprisonnantes dans le nom de Desbarèdes du mari dans *Moderato Cantabile*, nous n'avons pas eu besoin de Lacan pour en être conscients. Mais à la différence de ces noms-là, les noms bibliques *racontent*. Et comme ce qu'ils racontent est l'action cruciale, déterminante, par le biais de laquelle le destin du personnage se mesure, ils sont des *mises en abyme* par rapport à l'histoire du personnage ainsi dénommé. Pour le dire dans les mots de Felman

(1980: 52): "c'est une promesse de *sens propre* et de *nom propre*".

Le nom de Booz signifie: le puissant. Le texte commente donc sa propre histoire d'un point de vue opposé à celui d'Hugo. Mais Hugo, qui vivait dans une culture où les noms propres avaient perdu cette fonction narratrice, intégra le nom dans un autre réseau, autrement complexe. Il choisit le nom du personnage mâle comme titre de son poème. Or, le livre de *Ruth* est un des deux livres de l'Ancient Testament qui portent un nom de femme comme titre. Suppose-t-on que l'homme Hugo ne supportait pas cette attention donnée à la femme? Il n'en est rien. Ce renversement est en même temps une explication. Car il ajoute le mot 'endormi', comme s'il voulait attirer notre attention sur l'hypertrophie de la femme dans ce livre dans un contexte large où elle joue un rôle nettement mineur par ailleurs, tout en en suggérant une interprétation: c'est *parce que* Booz est endormi que la femme peut prendre l'initiative. Booz le puissant est en fait Booz l'endormi, le faible, l'impuissant. Le sommeil de l'homme comme *conditio sine qua non* de l'accès de la femme à sa féminité: voir *Genèse 2*.

Le problème textuel soulevé après coup par le métatexte hugolien est symétrique avec l'autre problème textuel qu'on trouve dans ce livre. Celui-ci se trouve au début du chapitre 4, dans les vers 11 et 12. Ce détail se trouve dans le récit d'une scène qui s'étend du vers 1 à 12, et qui est la seule scène du livre où il n'y a pas de femmes. C'est dans ce passage que le nom propre est employé d'une autre façon, plus explicitement métatextuelle. Ce n'est peut-être pas un hasard si le problème est même constitué par le nom propre. Le contraste avec la scène de 3:6-11 est extrême. Là, c'était dans l'intimité la plus chaude, la nuit, dans le lit de Booz, que l'histoire se passait. Ici, la suite se passe en public, à la porte de la ville, l'endroit de la juridiction. L'endroit, aussi, qui sépare le domaine des femmes du domaine des hommes: c'est l'entrée de la ville. Il s'agit d'un procès. Le procès par le moyen duquel Booz acquerra Ruth est sexuellement marqué: affaire d'hommes exclusivement, le procès a comme objet une femme. La pratique juridique étant es-

sentiellement un commentaire sur les lois, le caractère métatextuel de la scène est instauré d'emblée. Or, le problème textuel consiste en l'évocation, par les 'anciens de la ville', autrement dit les autorités, de quelques noms propres dont la portée narrative déborde de loin l'occasion pour laquelle ils sont évoqués; voire, la connaissance que peuvent avoir les sujets de l'évocation, de l'iconicité entre ces noms-ci et le cas de Ruth, donc de leur éventuelle portée de mise en abyme.

Voici les vers problématiques:

«Que l'éternel rende la femme qui entre dans ta maison semblable à Rachel et à Léa, qui fondèrent à elles deux la maison d'Israël! /.../ Puisse la postérité que l'Eternel te donnera par cette jeune femme rendre ta maison semblable à celle de Pérets, que Tamar enfanta à Juda».

Avant d'exposer les raisons pour lesquelles je considère ces vers comme problématiques, il convient de remarquer que l'emploi du nom propre est ici non seulement plus explicitement métatextuel, mais aussi plus explicitement narratif. Car le nom est accompagné d'une narration d'actions dont les femmes évoqués sont les sujets: enfanter, autrement dit, réaliser le rêve mâle du grand chêne. Construire la maison d'Israël: la bible étant entièrement consacrée à cette construction, nous ne sommes pas loin de la mise en abyme totale, englobant non seulement les textes directement évoqués (*Genèse 30* et *38*) mais l'ensemble du Torah et même, par extension, l'ensemble de la Bible, les histoires passées et à venir.

Le problème textuel est soulevé par la non-pertinence apparente des deux évocations. 'Rachel et Léa' constitue un étrange dédoublement de la femme Ruth. Il faudra examiner leur cas pour comprendre dans quelle mesure les anciens pèchent plutôt par excès de pertinence. L'évocation de Tamar est nettement pénible: elle enfanta son fils Pérets au vieux Juda son beau-père, et le rôle du mâle, dans cette histoire, est loin d'être édifiant. L'évoquer ici, devant le vieux Booz soucieux de posséder selon les règles une jeune femme malgré

le sentiment d'insécurité qu'il a exprimé la nuit précédente, devant Ruth et personne d'autre, paraît une allusion déplacée et indiscreète qui n'a rien de rassurant. Il est difficile de s'imaginer que les anciens, qui se prononcent chaleureusement en faveur de la solution proposée par Booz, veuillent consciemment le blesser.

Un troisième nom propre intervient dans cette scène. C'est le nom trois fois prononcé de Moab, le pays de Ruth. Ce pays n'est autre que celui du fils de Lot, engendré par lui auprès de sa fille aînée, à son insu et pendant son sommeil d'ivrogne. Il faudra revenir sur ce nom-ci aussi. Ensemble, les noms propres évoqués dans cette scène forment une série qui est en effet étroitement liée à la 'construction de la maison d'Israël', aux relations entre les sexes et la procréation. Pris ensemble, les noms constituent la mise en abyme par excellence: celle qui, plutôt que de proposer une seule interprétation, signifie toutes les possibilités. A partir d'une rapide analyse narratologique, je proposerai donc de procéder par les deux lignes désormais inséparables de l'histoire sociale et de l'histoire individuelle. Car l'histoire d'Israël, très anachroniquement est souvent mise au service du refoulement: celui du rapport étroit entre le social et l'individuel dont elle se veut l'avocate.

A la recherche du sujet.

Il peut paraître superflu, dans un texte où le personnage féminin est instauré héroïne dès le titre, de s'efforcer, comme dans les chapitres précédents, à lui donner la place qui lui revient dans la subjectivité textuelle. Or, il n'en est rien: ce n'est pas la qualité de personnage principal qui détermine à elle seule cette subjectivité, et la critique adressée à Genette et son héros dans le roman de Verne serait le prix à payer pour une telle conclusion hâtive (voir Bal 1977:29). Comme de nombreuses études l'ont déjà précisé, la structure du texte est moins simple qu'il n'y paraît (voir Witzernath

1975). Un premier recensement des locuteurs, par exemple, donne le résultat suivant:

chapitre	1	2	3	4
narrateur	4	7	3	7
Naomi	4	4	2	0
Ruth	2	5	3	0
Booz	0	5	3	4
racheteur	0	0	0	3
collectif	1	0	0	4

Ce tableau montre tout de suite qu'en ce qui concerne la parole, il n'y a pas de raison pour privilégier Ruth. Naomi prend souvent la parole; l'examen des positions indique que c'est elle qui prend l'initiative. Ruth prend la parole pour réagir. Elle exécute les projets de Naomi, même si elle le fait d'une façon assez autonome. Dans les chapitres 2 et 3, et le début de

4, Booz prend des initiatives. Ses interlocuteurs appartiennent au domaine public: les anciens, ses ouvriers, ou au domaine privé par excellence: Ruth, d'abord pauvre glaneuse, ensuite compagne de nuit. Les locuteurs collectifs sont remarquables. Leur fonction est éminemment sociale. Ils réagissent et commentent les événements, représentant, comme le chœur dans la tragédie antique, l'opinion publique. Le premier locuteur collectif consiste dans les habitants de Bethlehem, qui verbalisent sous une forme interrogative les malheurs de Naomi, révélant la contradiction entre le nom et la personne, donc entre le mot et la chose, contradiction qui est inconcevable. Aussi Naomi ne supporte-t-elle pas d'être publiquement qualifiée de ce qu'elle n'est pas. Dans le dernier chapitre, deux fois le locuteur collectif des anciens prend la parole, deux fois des femmes, les voisines de Naomi. Les dernières sont les derniers locuteurs actoriels: elles ont le dernier mot.

Dans ce récit, la focalisation est l'enjeu même de l'action. Comment voir la situation de Naomi? On a déjà vu qu'elle corrige la vision exprimée dans son nom. Comment voir, dans le premier chapitre, la situation des deux belles-filles de Naomi? Trois fois, une vision est donnée, implicite ou explicite. Naomi donne d'abord son évaluation; les deux jeunes femmes y en opposent une autre; finalement, Orpa prend celle de Naomi à son compte, tandis que Ruth persévère.

Booz, en voyant Ruth pour la première fois, demande des renseignements sur elle. Ceux-ci étant favorables, il prend la bonne réputation de la glaneuse à son compte. Comment voir le projet de Booz? Il le demande aux anciens. Il ignore que Naomi avait donné son opinion à elle, déjà, et qu'il ne lui reste qu'à exécuter celle-là. Les deux chapitres intérieurs contiennent beaucoup de questions, de vœux, de promesses. Si Naomi ne se trompe qu'une seule fois, sur son propre compte, Ruth ne se trompe jamais. Booz adopte, on l'a vu, la vision commune positive à l'égard de Ruth mais, preuve suprême de sa force subjective, il ose ajouter une opinion qui lui est propre: celle exprimée dans le vers 3:10.

Jusqu'ici, la subjectivité textuelle est répartie sur les deux personnages âgés, Booz et Naomi: celle de Ruth, si autonome qu'elle est, est formellement dérivée de celle des deux autres. Les positions donnent une place privilégiée à Naomi, dont l'activité encadre celle de Booz. L'analyse de l'histoire ne change pas beaucoup à ce tableau. La répartition des actions est nette: Naomi prend des initiatives dans le domaine privé, Booz dans le domaine public. Il est remarquable, pourtant, que les initiatives de Booz demandent d'être socialement soutenues par d'autres sujets. D'abord, après sa première rencontre avec Ruth, il demande des renseignements, comme s'il voulait être rassuré que toute démarche ultérieure soit d'avance sanctionnée. Le procès à la porte explicite ce besoin. Le comportement de Naomi et de Ruth est contraire à celui de Booz: elles bravent l'opinion publique.

Ici interviennent les évocations des anciens. Locuteurs d'autorité, ils accomplissent l'acte performatif du souhait, cette promesse mitigée, par le manque d'autorité justement. Les anciens, si puissants qu'ils soient, ne peuvent pas complètement déterminer ce que fera/sera le sujet Ruth. Mais ils font autre chose. En évoquant trois autres femmes sujets de la construction de la maison d'Israël, ils sanctionnent une pratique sexuelle où la puissance du mâle est mise en échec par le sujet féminin.

La conclusion que cette rapide analyse impose est celle-ci: la subjectivité n'est pas tant assignée par priorité à Ruth;

dans la mesure où Naomi occupe la place d'honneur, il s'agit plutôt d'une répartition que d'une exclusivité, les différents domaines de la vie étant fonction de cette répartition. Booz est aussi important que Naomi comme sujet, mais il est moins autonome. Il a besoin d'aide. Pris au dépourvu, "au milieu de la nuit, Booz eut peur" (3:8). Une indication éclatante de la nature dérivée de la puissance de Booz dans le domaine social constitue le fait que, tout en sachant que sa parente Naomi était retournée dans le pays et qu'elle avait besoin d'aide, il ne fait rien pour elle. Ruth n'accède à une subjectivité textuelle pleine que dans le métatexte. Celui-ci est prospectif, dans le souhait performé qui ne peut se réaliser que dans l'avenir, et qui ne se réalisera justement pas, comme on le voit sous peu, car à Naomi, non à Booz naîtra Obed. Il est en même temps rétrospectif, dans son équation Ruth = les trois femmes, et ce double aspect temporel est significatif: le présent manque.

A la recherche du fondement: la loi et les sujets.

Afin de bien mesurer la subjectivité de Booz par rapport à celle des autres personnages, il est indispensable de s'arrêter un peu à l'instance à laquelle il s'adresse dans son insécurité: la loi. La loi fonctionne comme foyer des différents problèmes sociaux et économiques autour desquels cette histoire se déroule, et si l'on veut éviter l'interprétation anachronique, il est impossible de les ignorer. La loi spécifie les relations entre les personnages, entre l'homme et la femme en premier lieu, et elle détermine les limites de la liberté individuelle. Le fait même que ces limites sont thématiques constitue un signe; il fait preuve d'une attitude spécifique envers la légitimité et la transgression.

La loi, instance par rapport à laquelle le sujet s'instaure comme tel (Lacan) est en même temps l'instance paradoxale qui lui assigne les limites de sa subjectivité d'une part, et, dans son caractère foncièrement *intersubjectif*, *sujet* à l'interprétation par les *sujets* qui lui sont *assujettis*, l'instance qui dessine les limites de sa (pseudo-) objectivité, d'autre

part. Elle représente les actes performatifs de l'interdiction (de la transgression) et de la promesse (de l'intersubjectivité sociale), tous deux tournés vers l'avenir, et elle représente le constat de la transgression passée. Là où, de nouveau, le présent manque, le sujet est seul.

Que le problème posé soit d'ordre social tout d'abord est déjà manifeste dans l'opposition systématique entre les sujets. Ruth est défavorisée à tout point de vue: elle est femme, veuve, étrangère et sans enfants. Sa tribu vit en inimitié avec les Juifs (*Nombres* 25). Naomi n'est pas étrangère, mais elle est également veuve et sans enfants, et trop vieille pour changer cette situation. De l'autre côté de l'opposition se trouve Booz: mâle, riche et vivant sur/de ses propres terres. Il est un citoyen modèle: conscient à tout moment de la morale (2:11; 3:12-13), de la loi (4:1-12) et de la justice formelle (4:1-12), il peut être qualifié, sans trop d'anachronisme, d'*honnête homme*. Les problèmes de Naomi et de Ruth sont économiques. Or, Booz représente la possession qui s'oppose à leur faim (sa gerbe). Leurs problèmes sont aussi historiques dans la mesure où la ligne de l'histoire est menacée par le veuvage sans enfants. Booz, comme nous avons vu, a le même problème, et ainsi la belle opposition est enfreinte. Cette petite déchirure fournit la 'brèche vers une latence', dont on voit le développement dans la tension autour de la loi: celle entre la lettre et l'esprit de la loi. Les personnages principaux ont tous un compte à régler avec la loi. Voyons comment ils déterminent leur attitude.

Le premier conflit est abordé dans le vers 1:16. Ruth défie JHWH même. Dans *Deut.* 23:2-4 sa tribu était exclue de la congrégation de JHWH. La raison de cette exclusion est double. Dans *Deut.* il est allégué que les Moabites n'avaient pas nourri les Israélites affamés dans le désert. Mais dans *Nombres* 25:1 une deuxième raison est donnée: les fils d'Israël fréquentaient les filles de Moab: une 'colle' illégale pourrait-on dire irrévèrement. (Mais rassurez-vous: JHWH semble prendre parti pour Ruth. Car en esprit elle est bien une fille d'Israël. Elle choisit délibérément la position incertaine de veuve étrangère, par solidarité (*hesèd*) avec la belle-mère qui lui conseillait le contraire. Elle a de ce

fait mérité le droit à la transgression, de sorte que les lois d'Israël comptent pour elle, comme nous le verrons dans 4:5.)

La seconde tension entre loi et légitimité est plus problématique. C'est la tension entre la loi du *goël* et celle du lévirat. La loi du *goël* oblige le parent le plus proche d'une personne appauvrie de racheter la terre que celle-ci sera obligée de vendre. Cette loi, qui constitue une sorte de sécurité sociale, est en même temps destinée à prévenir l'aliénation des terres. La loi du lévirat oblige un frère à épouser la veuve de son frère si elle n'a pas encore d'enfants. Cette loi a également les deux côtés, la protection de la femme et, surtout, la fonction d'assurer la postérité du mort. Car l'enfant né de cette union sera officiellement l'enfant du défunt. Lorsque, dans le vers 4:6, le parent refuse d'épouser Ruth tandis qu'il était prêt à être *goël*, il a juridiquement raison, car il n'est pas son beau-frère. Le mélange, la confusion des deux lois serait la transgression d'une troisième loi, celle de *Deut.* 22:22 ss.: la loi contre la 'colle' illégale. Par ce rapport peu transparent entre la loi du *goël* et la loi du lévirat (*Lév.* 25:23 ss. *versus Deut.* 25:5) il risque donc de tomber dans l'enfreinte du tabou de *Deut.* 22:22. Le moralisme à bon marché des commentaires qui condamnent cet homme parce qu'il serait avare, prêt seulement à agrandir ses terres, donc à poursuivre son intérêt privé, oblitère les problèmes plus profonds, privant ainsi l'épisode de sa pertinence. Car ici encore, l'opposition entre lui et Booz va de pair avec une ressemblance. Comme Hugo l'a démontré en grossissant le vers 3:10, Booz a également un intérêt à poursuivre. Puisqu'il est déjà riche, son intérêt est simplement différent. Deuxièmement, Booz désire que l'homme anonyme renonce à son devoir de *goël*, et à cet effet il ne lui donne pas toute l'information requise. Troisièmement, comme Booz, cet homme cherche à fonder sa subjectivité dans la loi, et il n'a pas tort. Reflèt d'Orpa, il obéit au principe de réalité. S'il est à blâmer, ce serait tout au plus pour son formalisme; dans les réunions universitaires, ce serait celui qui parle toujours de règlements et de procédures, de peur de s'attaquer aux choses, de passer à l'acte. S'il avait tort, à cent

pour cent, il n'y aurait plus de tension dans le texte qui serait un récit simpliste sur la victoire du bien sur le mal. Du moralisme enveloppé dans l'idylle, voilà ce que de nombreux commentaires, y compris le commentaire féministe de Tribble, en font.

Ainsi, ils lissent la surface du texte et détruisent son intérêt. Car s'il y a tension, c'est *parce que* l'homme a raison. C'est que, en effet, Booz risque de transgresser la loi de *Deut.* 22:22 ss. La scène ambiguë sur l'aire, et qu'on n'a pas intérêt à désambigüer, représente le point culminant de la tension. Ce qui se passe dans cette scène, ce n'est pas seulement que Ruth découvre les pieds et/ou les testicules de Booz, que Booz se réveille, effrayé, et qu'il demande à la femme à ses pieds *qui* est elle, et non pas, cette fois, *de* qui (comme il le faisait dans 2:5); mais aussi qu'il la loue, qu'il la remercie pour l'avoir choisi, lui, et non pas les jeunes gens qui, riches ou même pauvres, devront être, aux yeux de Booz, bien plus attirants que lui.

La tension entre les deux lois est inhérente aux deux domaines qu'elles couvrent, et qui ne sont pas sans rapport. *Goël* est la loi concernant la possession de la terre, le lévirat concerne la postérité. Les deux domaines représentent deux aspects de l'histoire. Que ces deux domaines constituent, justement, l'histoire, voilà un message que délivre le livre de *Ruth* où ils sont constamment entremêlés.

Lorsque Naomi quitte son pays pendant la famine, par exemple, elle a des enfants (elle est 'pleine') mais elle n'a pas à manger. A Moab — ce nom de personne et de pays en même temps — le pays de la fertilité mais aussi de la promiscuité, elle est nourrie mais elle perd ses enfants. Elle retourne 'vide'. De retour à Bethlehem, elle n'a rien. La combinaison strictement illégale entre *goël* et lévirat, la loi de la terre et la loi des personnes, lui rend les deux: des enfants et de la terre. Ainsi, l'histoire qui risquait de stagner est remise en mouvement d'une façon ambiguë. C'est pourquoi la loi et la justice, dont l'une est métatextuelle par rapport à l'autre, sont si importantes dans ce texte. D'où le procès à la porte de la ville, qui est le procès entre légalité et légitimité.

Le témoignage des anciens fournit à Booz sujet faible le soutien indispensable dont ce citoyen impeccable a besoin pour transgresser la loi tout en restant dans les limites de la loi. Ce procès met la loi elle-même à l'épreuve, dans une congrégation exclusivement mâle et dont le prix est une belle femme d'une tribue maudite.

Résumant les éléments historiques qui demandent à être interprétés:

<i>motif</i>	<i>mot-clé</i>	<i>domaine social</i>	<i>loi</i>
même/autre	partir/retourner	relations internationales	Moab maudit
propriété	terre	économie/histoire	<i>goël</i>
prospérité	enfant	démographie/histoire	lévirat
moralité	'colle'	sexualité	loi contre la promiscuité
faim	vide	économie	<i>goël</i>
procès	témoignage	juridiction	la justice

dont les combinaisons doivent résoudre les problèmes de tous les sujets concernés: le problème sexuel de Booz trouve sa solution dans la solution au problème économique de Naomi, de sorte que tous les deux peuvent remettre l'histoire en marche, l'histoire de la 'construction de la maison d'Israël'.

L'inconscient surpris à l'acte: le symptôme

Quels sont, dans *Ruth*, ces signes involontairement émis que Peirce appelait déjà des symptômes, et auxquels Freud adresse la question pertinente: symptômes de quoi? Il s'agit de l'infraction de l'à-normal.

Dans *Ruth*, trois groupes de symptômes sont particulièrement intéressants. D'abord il y a les *mélanges*, les cas de confusion entre éléments 'normalement' bien séparés. Le mélange de *goël* et lévirat, celui entre le domaine public et le domaine privé, celui entre l'économie et l'histoire. Le procès à la porte, à l'entrée de la ville, où deux hommes débattent à qui ose prendre la femme, et l'entrée de Ruth, d'abord dans le champ de Booz, ensuite dans le centre du champ qu'est l'aire, sont les lieux de ce mélange. Le mélange est basé sur l'*iconicité* présupposée inconsciemment entre les éléments.

Ensuite, il y a le *lapsus* proprement dit. Il y a lapsus lorsqu'un mot est attribué à un sujet féminin qui est 'normalement' exclusivement appliqué à un sujet masculin. L'exemple que nous avons déjà vu est le mot 'coller', (1:14) employé 'normalement' à propos de l'homme et pour indiquer l'amour hétérosexuel. Un lapsus moins généralement remarqué se trouve dans 4:17, et est symétrique à celui de 1:14. Car ici aussi, un mot est attribué, par 'inadvertance', au sujet féminin: comme le lapsus de ce genre met en relief la tension entre l'arbitraire et le motivé dans le domaine syntaxique, il relève du *symbolique* peircien qu'il met en question. 'A Naomi un fils est né'. L'expression est réservée au (archi-) père.

Le troisième groupe de symptômes consiste dans les *allusions* mal appropriées dont il a également déjà été question. Elles relèvent de l'*indexical*. Les allusions rétro-prospectives, les comparaisons entre Ruth et d'autres femmes, illustrent un phénomène paradoxal: l'inconscient collectif. Car les anciens ne représentent pas la loi même. Sujets sociaux, ils ne peuvent que *s'y référer*, dire comment eux, ils interprètent la loi, par rapport à l'interprétation de Booz. Locuteurs collectifs parlant à *propos* de la loi, ils ne la *sont* pas. Leur discours est métatextuel par principe. Ainsi ils témoignent, non seulement juridiquement, mais aussi linguistiquement, du caractère irrémédiablement (inter-) subjectif du fondement légal.

Qu'est ce qui 'cloche' dans les signes-symptômes dont les anciens se font porte-parole? La première allusion constitue un dédoublement du sujet féminin. Ruth est comparée à Rachel et Léa *ensemble*. Or, le cas de ces deux femmes de Jacob est significatif. On connaît l'histoire: Jacob voulait épouser la belle Rachel. Il laboure sept ans dans le service du père Laban qui d'ailleurs était son oncle, et lors du mariage, la mariée voilée se trouve être Léa la laide, substituée à sa belle soeur grâce à l'invisibilité du visage. Jacob doit labourer encore sept ans pour acquérir sa bien-aimée. Mais Léa est fertile et Rachel est stérile. Ce clivage entre la beauté et la fertilité est aussi celui entre sexualité et maternité, car si Rachel se plaint de son manque d'enfants, Léa se plaint

que son mari ne vient jamais chez elle. Le dilemme est connu, et a encore aujourd'hui son impact sur la morale sexuelle du mariage monogame (pour la femme) et de la promiscuité (de l'homme) clandestine. Le problème est résolu lorsque les deux femmes, dans une collaboration qui se réalise entièrement en dehors du mari, réussissent à conquérir la part de l'autre par l'abandon de leur privilège. Léa donne à sa soeur la pomme qui rend fertile, tandis que Rachel lui envoie son mari. Cette histoire des plus édifiantes ne peut l'être que grâce à l'effort des femmes de rompre le cadre qui leur avait été assigné par leur père et par leur mari. L'échange est donc foncièrement subversif. Les anciens, dans *Ruth*, commentent sur cette histoire, en reconnaissant après-coup la justesse de la subversion des femmes lorsqu'il mettent Ruth seule dans la position de Rachel et Léa ensemble. L'équation $1+1=1$ qui restitue l'unité des deux aspects de la féminité séparés par les hommes, met aussi la position de Booz en lumière. Car si lui il se faisait des soucis de son manque de descendance, le rêve du chêne révélait aussi le souci de la puissance sexuelle. La comparaison ne démontre donc pas seulement la légitimité de la subversion féminine, mais aussi l'intérêt qu'a l'homme à accepter, à participer à cette subversion. Dans les limites du patriarcat qui est le contexte de ces textes, c'est la seule argumentation acceptable en faveur d'un intérêt féminin: l'intérêt partagé.

Mais il y a plus, de deux côtés. D'abord, il y a une deuxième femme ici aussi, et ensuite, il y a une deuxième comparaison. La deuxième femme de l'histoire de Ruth, c'est Naomi. Or, la solidarité (*hesèd*) entre Ruth et Naomi revient à procurer la sécurité sociale et la descendance à l'une par la sexualité de l'autre: à Naomi est né Obed. Beauté et fertilité conjointe en une femme. Dans quelle mesure la *hesèd* est-elle comparable à celle entre les deux femmes de Jacob? Booz, on l'a vu, s'avoue vieil homme lorsqu'il se met en contraste avec les jeunes. Son 'truc' juridique, pendant le procès, c'est d'étendre le lévirat à la génération suivante. C'est vrai qu'il ne peut pas se dire beau-frère de Ruth, car il n'est pas fils de Naomi. Mais il est, peut-être, frère de Eli-melek, donc, beau-frère de Naomi. En épousant Ruth, il

épouse un peu Naomi, tout en se mettant à sa place. Car c'est à elle que collait Ruth. Voilà pourquoi les voisines peuvent dire: à Naomi un fils est né.

Reste la deuxième comparaison. Elle est plus complexe qu'il n'y paraît à première vue. Car il y a, encore, deux noms, cette fois un nom d'homme et un nom de femme. Le sujet auquel Booz est comparé, Perets, est présenté comme l'*objet* d'un sujet féminin, Tamar, qui l'enfanta à Juda. On a vu combien le cas est douteux, frisant l'illégalité et même l'illégitimité. Or, Perets est à son tour semblable à Jacob, le sujet masculin de la première comparaison. Car tous deux, ils sont nés comme les cadets de jumeaux qui ont occupé la place du premier né d'une façon illégale.

Tamar a dû se voiler pour acquérir son dû: un enfant, par le désir sexuel de Juda, qui comme Booz, se trompait d'une génération. Tamar enfanta Perets à Juda, corrigeant ainsi la faute de celui-ci qui voulait protéger son fils du contact mortel avec la femme, arrêtant ainsi l'histoire. Tamar corrige donc, dans l'intérêt de l'histoire patrilinéaire, une faute commise contre la femme. Là où Rachel et Léa corrigeaient la faute du clivage entre les deux aspects de la femme, celle-ci corrige la faute plus archaïque contre la femme qui est encore plus destructrice: la faute d'en avoir peur et d'institutionnaliser cette *horror feminitatis*. Mais n'oublions pas Pérets. Fils de sa mère, il est un transgresseur de règles. Son nom signifie *brèche*. Booz le citoyen-en-règle est comparé à lui. Comment peut-il être comparé à ce fruit de la ruse de Tamar et de la double morale de Juda? En intégrant les deux lois, Booz transgresse aussi. Dans le chapitre 3, il est encore dominé par la morale sexuelle de Juda et de Lot: il est coïncé par la femme pendant son sommeil. C'est la faute encore plus archaïque, et dont Genèse 2 donne le paradigme. Il n'est pas responsable. Il ne reconnaît pas encore Ruth, et il en est effrayé. Il manque la reconnaissance de la femme, comme Juda et comme Lot dont on précise à trois reprises qu'il ne savait pas ce qui lui arrivait. La femme voilée, la femme inconnaissable, qui, sans nom, se voit refuser par le partenaire sexuel le statut de sujet intersubjectif. Le succès de l'histoire de Tamar réside justement

dans la reconnaissance par le père de sa propre faute. Tamar, dit Juda, a été plus *juste* que lui. Ainsi la comparaison soulève le problème du rapport entre la charité et la justice, le don et le dû. Lorsque Booz instaure le procès à la porte, il s'identifie à Pérets le transgresseur, fils et petit-fils de Juda, qui est aussi le médiateur entre les générations et les sexes, entre les classes sociales et les peuples, entre la loi et les règles de la justice, entre le public et le privé, entre l'économie et l'histoire. Devenant médiateur, Booz, alors, s'institue lui-même comme la porte qu'il voulait entrer.

Les noms évoqués dans *Ruth*, et en particulier dans le procès qui se prononce sur l'histoire en l'interprétant, forment une série bien plus cohérente qu'on ne dirait. Moab, le pays de Ruth, le fils de Lot, symbole de la fertilité et de la promiscuité, est aussi le symbole de la sexualité irréfléchie, non assumée. Si Ruth conquiert le droit d'être sujette aux lois d'Israël, c'est qu'elle fait le pont entre la sexualité irréfléchie et la sexualité assumée. Elle 'tourne la nuque' à sa tribu archaïque en corrigeant ses pratiques. Rachel et Léa réussissent à aller encore plus loin, à conquérir une subjectivité féminine entière, et Tamar prouve que sa cause est juste. Les commentaires qui prétendent que Booz pratique la charité manquent l'essentiel du mot *hesèd* dont Tamar a appris à Juda qu'il signifie justice plutôt que charité, dû plutôt que don. Si Booz est un héros, c'est qu'il ose assumer le point de vue de la femme parce qu'il a compris que c'est dans son intérêt. Il admet d'être reflété, par la mise en abyme, dans un rôle féminin. Irréfléchi comme Juda et Lot en 3, il devient rusé comme Tamar dans 4, et, reconnaissant sa position de sujet qui a besoin de l'autre pour s'accomplir, il peut s'identifier à Naomi, celle à qui l'enfant est né.

La série des femmes transgresseuses raconte un récit, dispersé dans plusieurs épisodes mais qui forment un tout cohérent: la continuité de l'histoire, ou comment admettre l'amour avec une femme. Autrement dit: la construction de la maison d'Israël, contre vents et marées, contre pères et fils. L'ensemble des trois histoires évoquées devient donc la mise en abyme de l'histoire d'Israël, mise en relief, paradoxalement, par une figure anti-chronologique par excellence,

qui remédie au manque par ailleurs irrémédiable du *présent* dans toute chronologie.

Réfléchir la réflexion

Pourquoi cette figure de la mise en abyme exerce-t-elle une si grande fascination, tant pour les critiques que pour les partenaires directes de la communication littéraire? Une mise en abyme est un miroir. Le miroir a l'attraction du paradoxe. La notion sur laquelle la métaphore du miroir est basée, celle de *réflexion*, est elle-même paradoxale. La langue est la source et le moyen de ce paradoxe qui n'est ni arbitraire ni nécessaire. Il est ancré dans le procès de l'auto-identification graduelle dans lequel le stade du miroir lacanien est une étape décisive. La confrontation dramatique avec le *même* par la perception du *différent* est mise en scène dans la mise en abyme. L'identité est construite par une dialectique d'unicité et de l'identique. Or, la mise en abyme est unique dans la mesure où elle raconte métatextuellement sa propre version de l'histoire, son propre récit, tout en répétant l'histoire. En outre, elle intègre le miroitement situé au seuil entre le pré-symbolique et la réflexion post-symbolique. Dans le miroir, le sujet se reconnaît comme thème, par la focalisation mutuelle du sujet miroitant et du sujet miroité. Dans la réflexion intellectuelle, le sujet-locuteur réfléchit sur son propre statut, devenant, ainsi, objet, et de ce fait radicalement différent.

La plus grande et impardonnable faiblesse de la monographie importante de Lucien Dällenbach sur la mise en abyme, est l'absence de toute réflexion du statut de signe du phénomène en question. Or, si la mise en abyme n'est pas signe, elle n'est pas, car elle ne saurait fonctionner comme réflexion. Mais si elle est signe, elle doit pouvoir être délimitée. Là réside son caractère problématique, là aussi réside son intérêt.

Une des caractéristiques de la mise en abyme est en même temps son mouvement régressif. Réfléchir signifie aussi, étymologiquement: regarder par derrière, 'tourner la nuque'. Ce 'mouvement' est virtuellement illimité, ce qui a fasciné tant d'auteurs. On se souvient de la réflexion de Leiris sur la

boîte à cacao néerlandaise. Ce mouvement détruit toute possible linéarité du texte. Non seulement est-il impossible, dès d'émergence d'une mise en abyme, de suivre la chronologie qu'elle vient justement interrompre. Encore, et c'est plus intéressant, les limites entre le tout et la partie, entre le texte et la mise en abyme sont problématisées. Car la figure impose sa version, unique, de l'histoire et rompt ainsi avec la version que nous étions en train de lire. Le statut du détail est alors mis en question.

A cet égard, la soi-disante 'mise en abyme éclatée', qui consiste dans la fragmentation d'une mise en abyme précédemment assumée à travers le texte entier reflète à son tour l'effet général de la mise en abyme comme mode de lecture. Après la scène du procès, nous serons de la sorte obligés de faire demi-tour, de réfléchir et de retourner à Orpa, de suivre une deuxième fois les deux femmes au pays de Moab où elles doivent d'abord retourner pour nous fournir les éléments de lecture que le procès présuppose.

Micke Bal

appendice:

Hé, toi, n'es-tu pas de la famille d'Elimélek? Venez, les gars. J'ai une affaire à régler avec celui-là.

Ecoute, toi. Naomi, la veuve de Elimélek est rentrée démunie de l'étranger et la voilà obligée de vendre ses terres. Si tu les lui rachètes, elle sera à l'aise.

Voici mes témoins: tu as les premiers droits. Mais si tu ne rachètes pas, je rachète.

— D'accord.

— Mas il y a plus. L'héritage contient davantage. A quoi lui servent les terres si elle n'a pas d'enfants pour les travailler et pour les hériter?

— Alors, merci bien. C'est à peine si cette femme est de ma famille.

Que diraient les gens si... Non, ça ne se fait pas.

Suis-je concerné pour Naomi, pour ses vieux jours, ou pour autre chose? Commençons par le présenter ainsi. C'est vrai qu'elle est des nôtres, elle. Cette étrangère de Moab, rien à voir. Je ne parlerai pas encore de celle-là. Si jamais il acceptait. Et mes vieux jours à moi, alors?

— Mais rend-toi compte de ce que ton d'accord signifie. La terre n'est pas le plus grand souci de Naomi. Ni de moi. Elle a cette belle-fille avec elle, la Moabite. Du pays de la volupté. C'est bien différent d'ici.

Moab lui-même a été engendré dans le sommeil du père, et on dit que c'était sa propre fille qui, pendant son sommeil... Il a dû être ivre mort. C'est pervers. Mais c'est aussi, comment dire, enfin, je ne sais pas...

Pour une fois, l'homme n'avait pas à prendre l'initiative. C'est un devoir si encombrant.

— Alors, merci bien, pas question. Je préfère rester maître dans ma maison. Comme il faut. Le plaisir c'est bien beau, mais ça devient un peu trop bizarre. Je suis pour la transparence, la clarté, moi.

— Si tu penses comme ça, la tâche me revient. On ne peut pas laisser ces femmes dans la misère. Vous êtes témoins, vous autres, qu'il n'y a pas d'autre solution. Je risque ma réputation, mais sinon, je gagnerai la réputation d'homme d'affaires dur, et ce n'est pas joli non plus. (applaudissements)

— Bravo Booz. La société peut se remettre à toi. Tu ne le regretteras pas. Tu acquiers Rachel et Léa toutes deux, la belle et la travailleuse. Toutes ces forces réunies, cela doit te permettre de construire une bonne famille prospère.

Qui fait bien... Ta réputation est établie pour de bon. Tes enfants ne seront pas traités d'enfants de pute, car tu as la vieille avec.

— Il y a, d'ailleurs, de la jurisprudence. Ce n'est pas la première fois, dans la famille, qu'un vieux l'a fait avec une jeune femme, un beau-père avec la veuve de son fils. Et cela a été accepté socialement, cela aussi. N'aie pas de soucis donc.

— Il marche! J'ai ce que je veux sans me casser la figure. Une belle, de ce peuple pervers. Quel rêve. Elle sera bien gaie, ma vieillesse. Un enfant d'origine douteuse qu'est-ce que ça peut me faire, à côté?

J'ai accès à la porte, et ce au nom du défunt. Le plaisir sans les problèmes.

Elles m'aideront bien, à vaincre l'angoisse. Cette fois ça marchera.

Rachel et Léa, les deux fonctions de la femme, la beauté pour la sexualité, la sexualité pour la fertilité... au fond, l'une ne va pas sans l'autre. Ces deux bonnes femmes, elles savaient se débrouiller.

Pas mal, mon vieux, cette collaboration entre deux femmes. Ainsi ton âge à toi reste bien un peu trouble, entre les deux. Ruth, ta femme au lit, ta fille dans la maison. Naomi, qui l'aime autant que toi, et avec qui tu peux t'occuper d'elle. N'aie pas peur de ton ambiguïté.

— Booz, rend-toi bien compte de ce que tu fais. Il y a déjà un tel cas, dans la famille. Tamar la rusée, qui faisait marcher son propre beau-père. C'est vrai que c'était rentable: le plaisir dans ses vieux jours, la progéniture, et la sécurité de son fils, à qui il a pu épargner les dangers du sexe. Sans même se rendre compte de ce qu'il faisait... C'est presque une tradition dans la famille. Quand tu dors, tu ne te rends pas compte combien c'est effrayant dans cette porte étroite.

LES GLISSEMENTS PROGRESSIFS DE L'INVENTIO

« Revenons à l'ancien, ce sera un progrès ». Genette le disait en 1972, à la fin de son plaidoyer contre la rhétorique restreinte d'aujourd'hui¹. Il répétait le conseil ambigu du « vieux et jeune auteur » de *Falstaff*. En un sens, peut-être pas celui de Genette, on est en train de revenir à l'ancien de plusieurs façons. Difficile de dire s'il s'agit d'un progrès. Comme tout retour aux origines (l'ancien de Genette est un *understatement*), il dénonce sans doute un manque et une déception, une peur pour tout dire et un désir de se rassurer.

L'*inventio* est peut-être un miroir-prétexte pour regarder l'image de cette peur. C'est pourtant la partie de la Rhétorique qui a subi dans les siècles les procès les plus brutaux de déplacement de lieu et de sens. Celle qui, sous ses déguisements divers, n'a jamais cessé de hanter la poétique occidentale.

Ce sont ces glissements progressifs que je me propose de suivre pour essayer de comprendre où nous en sommes aujourd'hui.

Dans le monde antique l'*inventio* tient avec tous les honneurs la première place dans le domaine privilégié de la rhétorique. La pensée naît, et la parole, d'une reconnaissance spatiale où tout individu qui ait bien appris les règles de la chasse au trésor repère, trouve, sans possibilité d'échec, ce qui est déjà là. Pour *invenire* la matière du discours il n'a qu'à suivre les chemins qui vont le conduire aux *sedes argumentorum; in quibus latent, ex quibus sunt petenda*².

¹ G. Genette, *Figures II*, Paris 1972, deuxième chapitre: *La rhétorique restreinte*.

² Quintilien, *Institutio oratoria*, V, 10, 20.

La métaphore du chemin à parcourir (*via, iter*) parcourt à son tour les traités de rhétorique d'Aristote à Quintilien et se prolonge dans tout le moyen âge.

Sur ce chemin on rencontre des points de repère solides et ouverts à tout le monde (*communes*), des lieux de l'invention (*loci, τόποι*), dans lesquels on peut se promener en toute sécurité et d'où on tirera un butin sûr. Les *τόποι* sont les lieux de la rhétorique aussi bien que de la dialectique; les lieux d'où il faut partir pour porter son attaque à l'adversaire³.

Ces schémas ordonnent et suggèrent les progrès de la pensée et de la parole qui la dira. Ils sont tellement sûrs et codifiés que Cicéron peut les comparer aux lettres de l'alphabet qu'on emploie pour écrire: une fois qu'on les a apprises on s'en sert sans être obligé d'y revenir par le raisonnement. L'important c'est de posséder (*habere*) *certos locos, qui ut litterae ad verbum scribendum, sic illi ad causam explicandam, statim occurrant*⁴. De ces lieux *promuntur argumenta*⁵, ils sont les *sedes et quasi domicilia omnium argumentorum*⁶. Le travail consiste alors à trouver (*invenire*) les bons arguments dans les lieux où ils se cachent, parce que, *ut in terra non omni generantur omnia, nec avem aut feram reperias, ubi quaeque nasci aut morari soleat ignarus... ita non omne argumentum undique venit ideoque non passim quaerendum est. Multus alioqui error est; exhausto labore, quod non ratione scrutabimur, non poterimus invenire nisi casu. At si scierimus ubi quodque nascatur, cum ad locum ventum erit, facile quod in eo est pervidebimus*⁷.

L'emploi du verbe voir (*pervidere*) nous invite, conduits par Cicéron, à lier le problème de l'invention à celui de la mémoire. La définition de la mémoire que l'on lit dans le *De inventionem* (I, 7, 9): *Memoria firma animi rerum ac verborum ad inventionem perceptio* fait de la mémoire plutôt

³ Aristote, *Topica*, VIII (Θ), 1, 155b.

⁴ Cicéron, *De Oratore*, II, 30, 130.

⁵ *Ibid.*, II, 30, 131.

⁶ *Ibid.*, II, 39, 162.

⁷ Quintilien, *Institutio oratoria*, V, 10, 21-22.

le point de départ que la simple gardienne de ce qu'on a trouvé (*Quid dicam de thesauro rerum omnium memoria? Quae nisi custos inventis cogitatisque rebus et verbis adhibeatur, intellegimus omnia, etiam si praeclarissima fuerint in oratore, peritura*)⁸.

La mémoire avait sa place, disons académique, à la fin du travail de l'orateur, mais le soupçon que son importance soit en réalité comme déguisée nous vient du fait qu'on est quand même obligé d'en parler dans le domaine de l'invention et que, comme il y a les *loci inventionis* on a aussi les *loci memoriae*⁹. Une définition topique au moins est la même pour l'invention et pour la mémoire, celle de *thesaurus*¹⁰. Harry Caplan a retrouvé aussi toute une série de définitions spatiales de la mémoire: *archa, vas, dolium, sinus, aula* etc.¹¹.

Chez Quintilien la mémoire, traitée presque à la fin de l'ouvrage¹², bondit de façon imprévue jusqu'à se retrouver l'intermédiaire entre *inventio* et *elocutio*: *Ita, cum semper cogitatio ultra eat, id quod est longius quaerit, quidquid autem repperit quodam modo apud memoriam deponit; quod illa quasi media quaedam manus acceptum ab inventionem tradit elocutioni*¹³. Elle était déjà pour Cicéron le *lumen* qu'on promenait dans les lieux pour les éclairer et les fixer¹⁴. Seulement après et grâce à son intervention, *his igitur locis in mente et cogitatione defixis, et in omni re ad dicendum posita excitatis, nihil erit quod oratorem effugere possit*¹⁵. Ce n'est pas par hasard qu'on retrouve pour la mémoire la

⁸ Cicéron, *De Oratore*, I, 5, 18.

⁹ Aristote, *De memoria et reminiscencia*, 452a, 8-16.

¹⁰ Cf. Cicéron, *Topica*, II, 7; *Partitiones*, 5. Quintilien, *op. cit.*, XI, 2, 1. *Ad Herennium*, XVI, 28.

¹¹ Il dédie tout un chapitre à la mémoire — Treasure House of Eloquence — dans son ouvrage *Of Eloquence. Studies in Ancient and Mediaeval Rhetoric*, Ithaca-London 1970, pp. 196-246; voir aussi p. 83, p. 214 n. 108 et p. 215 s.

¹² *Institutio Oratoria*, XI.

¹³ *Ibid.*, XI, 12, 3.

¹⁴ *De Oratore*, II, 35, 149; voir aussi II, 86, 353, par rapport à l'ordre.

¹⁵ *Ibid.*, II, 41, 175.

même comparaison avec les lettres qu'on inscrit sur les tablettes de cire.

Il est intéressant de voir lié aussi au problème de la mémoire, et donc de l'invention, le jeu de l'imagination (dans le sens classique du terme) et son rapport étroit avec la scène et le théâtre. Ce sont les images des choses qu'on dispose dans les lieux de la mémoire comme les lettres sur la cire; en parcourant des yeux l'ordre des lieux on retrouve l'ordre des choses. Ainsi la mémoire artificielle devient un théâtre où jouent les images. Les lieux, où elles vont rester, sauront les garder jusqu'au moment où, voulant les exploiter, elles y seront repérées, trouvées. Le lexique de Cicéron est assez explicite: *Rerum memoria propria est orationis; eam singulis personis bene positae notare possumus, ut sententias imaginibus, ordinem locis comprehendamus*¹⁶. L'auteur de la rhétorique *ad Herennium* est encore plus explicite. Il suggère, pour aider la mémoire, des images « maquillées », une surenchère théâtrale de sang et de costumes outrés. L'exemple qu'il donne de la *memoria verborum*, la plus difficile à visualiser, met en scène deux acteurs célèbres de son époque¹⁷. On pourrait aussi voir un rapport du théâtre à la mémoire — Lausberg l'avait déjà remarqué¹⁸ — dans la récurrence du cinq comme nombre privilégié de la division (des 5 doigts de la main, aux 5 actes de la tragédie, aux 5 parties de la rhétorique...). On suggère d'indiquer le cinquième lieu de la mémoire par une petite main dorée, de mettre au dixième lieu quelqu'un qui s'appelle Decimus etc.¹⁹.

Tout cela nous ramène aux structures d'une société basée sur l'oralité, société dans laquelle la mémoire aussi bien que le théâtre et l'éloquence devaient être partie dominante de l'instruction et de la vie. *L'inventio* en porte encore les signes à l'époque romaine et le jeu du théâtre et de la mémoire (Frances Yates l'a admirablement montré), avec ses repercus-

¹⁶ *De Oratore*, II, 88, 359.

¹⁷ *Ad Herennium*, II, 21-22.

¹⁸ *Elemente der literarischen Rhetorik*, München 1967², II, 45.

¹⁹ *Ad Herennium*, III, 18.

sions sur *l'inventio*, ne finira pas de si tôt²⁰. Toutes ces structures qui s'entrecroisent sont bien résumées par le célèbre conseil: *Rem tene verba sequentur*.

Dans cette topique d'un monde fermé s'estompe l'opposition que j'évoquerai, pour simplifier, avec les noms de Platon et d'Aristote. L'*ὑπερουράνιος τόπος* est aussi un monde donné, aux contours définis, où on va chercher les trésors de l'invention²¹. Dans cet univers clos, le moi collectif de l'antiquité²² passe de lieu en lieu et fait l'inventaire de ce qui s'y trouve pour le retrouver.

Le moyen âge poursuivra cet iter. Dieu a bouffé l'univers clos et tout existe en lui immuable et éternel: *Sunt namque principales formae quaedam vel rationes rerum, stabiles atque incommutabiles, quae ipsae formatae non sunt, ac per hoc aeternae ac semper eodem modo se habentes, quae divina intelligentia continentur. Et cum ipsae neque oriantur neque intereant, secundum eas tamen formari dicitur omne, quod oriri et interire potest, et omne, quod oritur et interit*²³. *L'inventio* ne pourra être alors qu'une transformation. La *μίμησις φανταστική* travaillera — *virtus imaginativa* — *ex materia quam natura ministrat*, grâce à *quaedam operatio animae... quae dividendo et componendo format diversas rerum imagines*²⁴.

Dans les Arts poétiques du moyen âge *l'inventio* cède presque la place aux problèmes de la *dispositio* et surtout

²⁰ F. A. Yates, *The Art of Memory*, London 1966, surtout les chapitres VI, VII, XV et XVI.

²¹ Cf. E. Panofsky, *Idea, ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig 1924.

²² Benveniste a prouvé, par voie d'étymologie, que le passage ne s'est pas fait de l'individu à la société, mais du moi collectif au moi individuel, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris 1969, surtout les livres II et III du premier volume.

²³ St. Augustin, *Liber octoginta tria quaestionum*, qu. 46.

²⁴ St. Thomas, commentaire au *De Anima*, II, 1 exp. 218 et *Summa Theologiae*, I, 84, 6 ad 2. Voir aussi M. Menendez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid 1883, toujours très utile et beaucoup moins limité que le titre ne le dit; E. De Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, Bruges 1946 et U. Eco, *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, Milano 1970².

de l'*elocutio*. Mais là où il en reste des traces on est ramené à l'idée de la définition spatiale et d'un monde clos: *circinus interior mentis praecircinet omne materiae spatium*²⁵. Seulement alors *Materiam verbis veniat vestire poesis* (v. 61)²⁶.

L'*inventio verborum* suivra l'*inventionem rerum*, la mémoire, *cellula deliciarum*, bien exercée par un travail continu, se fraiera un chemin sûr pour retrouver tout ce qu'elle a englouti²⁷. A remarquer que l'invention ajoute aux lieux de la rhétorique les lieux grammaticaux²⁸ ce qui permet de transformer la matière donnée par les deux processus fondamentaux: l'*amplificatio* et la *variatio*. Encore une fois *invenire est in ignote rei noticiam ductu proprie rationis venire*²⁹, où il faut mettre l'accent non pas sur *ignote* mais sur *noticiam*. C'est l'opération dont parle St. Thomas, qui consiste à former des images nouvelles de choses qui ne sont pas connues *dividendo et componendo*³⁰.

D'ailleurs, notre idée de l'invention, celle qu'on avait encore hier, au moins, naît d'un processus assez long et complexe que je suis bien obligée de schématiser. Il se poursuit dans deux directions différentes: l'une se rapporte aux limites du monde et joue sur l'opposition monde fermé/monde ouvert; l'autre au processus d'individuation, à la prise de conscience d'un moi individuel s'opposant au moi collectif de l'antiquité.

Impossible de donner tous les passages, tous les glissements. Je me contenterai de poser quelques jalons sur le chemin que l'*inventio* a parcouru jusqu'à nos jours. Le pre-

²⁵ Par exemple Geoffroy de Vinsauf, *Poetria nova*, vv. 55-56 mais voir aussi les autres textes publiés par Faral, *Les Arts poétiques du XII^e et XIII^e siècle*, Paris 1924 (reprint Champion, Paris 1971), éloges au négatif. Très utile l'article de P. Bagni, *L'Inventio nell'ars Poetica latino-medievale in Rhetoric Revalued, Papers from the International Society for the History of Rhetoric*, edited by B. Vickers, Binghamton-New York 1982, pp. 99-114.

²⁶ Geoffroy de Vinsauf, *Poetria nova*, v. 61, in Faral, *op. cit.*, p. 199.

²⁷ *Ibid.*, vv. 1969-2030, in Faral, *op. cit.*, pp. 257-59.

²⁸ Cf. P. Bagni, *art. cit.*, p. 108.

²⁹ Jean de Garlande, *Parisiana Poetria*, éditée par T. Lawler, New Haven-London 1974, p. 8.

³⁰ Voir ici, p. 53.

mier sera évidemment le *cogito* cartésien. Dans le domaine de l'invention il se traduit par un passage d'une topique à une tropologie. On ne fait plus l'inventaire des lieux communs par lesquels passe l'invention, on étudie les mécanismes du sujet qui regarde le monde. Le saut des lieux au sujet est celui qui sous-tend tous les déplacements (tropes) du langage qui le raconte. La non-coïncidence entre la *copia rerum* et la *copia verborum*, l'*inopia verborum*, oblige à un écart nécessaire. Il faut lire en filigrane tout ce qui s'est passé entre les deux extrêmes du côté des arts et de la pensée du XV^e au XVII^e siècle (l'*invenzione*, image de l'artiste, « disegno interno » dans les traités de peinture italiens — Doni, Dolce, Borghini, Zuccari, Lomazzo, Leonardo, bien sûr, notion néoplatonique comme la théorie de l'imitation³¹; l'idée d'imagination active et ses rapports avec l'occultisme; les méthodes de la mémoire artificielle de Lullo, Bruno³²; le déplacement de l'*inventio* dans la théorie de Pierre de la Ramée etc.³³). Francis Bacon ou Descartes qui élaborent des méthodes scientifiques sont les héritiers de tout ce travail³⁴.

Le résultat, du côté de l'invention — résultat modeste en apparence mais qui correspond à une véritable révolution — est l'acquisition d'un possessif. On ne parle plus d'Invention, *Natures child*, comme l'appelait Sydney, invention qui était déjà passée d'une topologie extérieure (*loci communes*) à une topologie intérieure (images du sujet: *looke in thy heart and write* dira la Muse à Astrophil³⁵), on parle désormais de

³¹ Cf. *Trattati d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Bari 1960-62; Vasari, *Vite*, Firenze 1966 ss.; *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Torino 1977-79 et aussi R. Klein, *La forme et l'intelligible*, Paris 1970.

³² Cf. F. A. Yates, *op. cit.*

³³ Sur l'importance de la pensée de Ramus, voir les études de W. J. Ong, *Ramus and Talon Inventory* et *Ramus, Method, and the Decay of Dialogue*, toutes les deux parues à Cambridge, Mass. en 1958 et le chapitre X de *The Art of Memory*, plusieurs fois cité.

³⁴ Voir l'excellent chapitre de F. Yates sur l'art de la mémoire et le développement de la méthode scientifique.

³⁵ *Astrophil and Stella*, a cura di V. Gentili, Bari 1965, I poème, p. 219.

sa propre invention. Dans sa célèbre *Defence of Poesie* Sydney séparait déjà le poète de tout autre:

onely the Poet, disdeining to be tied to any such subiection (l'esclavage de la philosophie) lifted up with the vigor of *his owne invention*, doth grow in effect into another nature: in making things either better than nature bringeth foorth, or quite a new, forms such as never were in nature...³⁶.

On perçoit l'écho de Scaligero. L'imitation devient choix, la *discretion* de Hobbes, la Nature devient bientôt la « belle Nature » de Batteux. *L'inventio* laisse la place à des mots qui expriment mieux la poétique rationaliste-empiriste: imagination en français, *imagination*, *fantasy*, *fancy*, *wit* en anglais, qui deviennent des facultés actives. On y retrouve les traces de *l'agudeza*, de *l'ingenio* de l'invention baroque, on n'est pas trop loin du « génie ». L'invention deviendra bientôt une imagination créatrice qui ouvre les limites du monde vers l'infini. Sydney avait déjà dit la force du poète qui avance *hand in hand with Nature, not enclosed within the narrow warrant of her gifts, but freely raunging within the Zodiack of his owne wit*³⁷. « È del poeta il fin la meraviglia » chantera Marino³⁸. Turgot dira qu'on ne peut pas donner les règles de l'invention et parlera de la « disposition nécessaire à quiconque veut inventer »³⁹. Schlegel théorise: « comme chaque homme a sa propre nature et son propre amour, de la même façon chacun a en soi sa propre poésie... ». Le monde de la poésie est pour lui « incommensurable et intarissable »⁴⁰. Sûr

³⁶ *Defence of Poesie*, III, 16-20. Voir aussi le premier chapitre des *Figures du discours* de Fontanier qui explique très bien (mais c'est une idée qu'il hérite d'un passé assez long) que l'ignorance de la *copia rerum* (connue seulement de Dieu) oblige l'homme à combler l'écart entre *res* et *verba* par une organisation des images du monde à travers l'idée qui les traduit en mots et en « figures ». Le titre du chapitre est significatif *Des idées et des mots*.

³⁷ *Defence of Poesie*, III, loc. cit.

³⁸ *Murtoleide*, Fischiata del Cavalier Marino, in *Marino e i marinisti*, a cura di G. G. Ferrero, Milano-Napoli 1954, p. 627.

³⁹ Article *Invention* de l'*Encyclopédie*.

⁴⁰ *Sämmtliche Werke*, V, Wien 1846, p. 167 s.

désormais de se retrouver toujours en lui-même, « l'homme sort constamment de son moi pour chercher et trouver le complément de son essence la plus intime »⁴¹. Coleridge chante:

by sacred sympathy... makes
The whole one self! Self, that no alien knows!
Self, far-diffused as fancy's wing can travel!
Self, spreading still...

(*Religious Musings*)

Même la philologie, indienne ou romane, et la grecophilie de Winckelmann, promenades apparentes dans des mondes clos, font partie de cette nouvelle ouverture du monde, tout comme l'exotisme historique et géographique.

Inutile de dresser l'inventaire du romantisme, il a déjà été fait plusieurs fois, il faut remarquer seulement que l'invention disparaît presque du vocabulaire romantique.

Le moi du poète va en exploration dans un univers où il ne connaît de lieux que ceux qu'il se crée lui-même. Il y découvre sa liberté, sa constriction aussi.

Le monde de la découverte devient bientôt le là-bas ou l'ailleurs de Baudelaire. Le moi à la découverte du nouveau est un moi malheureux et haïssable, qui pleure sur une liberté et une ouverture qu'il sent comme une contrainte.

Lentement, me semble-t-il, l'homme moderne cherche aujourd'hui à reconstruire ses limites. Au moment où le monde de la science confirme ses rêves de mondes nouveaux, il regrette « l'Europe aux anciens parapets ». C'étant perdu dans un temps qui était celui du voyage et du rêve, sans lieux, il recherche un espace clos, il pose des points de repère. On ne parle plus aujourd'hui d'invention. Le mot est même suspect, il ressemble de plus en plus à mensonge. On construit l'imaginaire et on lui cherche des structures anthropologiques, collectives donc, comme les lieux de plus en plus parcourus de la psychanalyse. La linguistique et la poétique mettent en jeu une combinatoire qui, comme la rhétorique

⁴¹ *Sämmtliche Werke*, cit., p. 168.

restreinte dont parle Genette, fixe des oppositions spatiales: contiguïté, structure, profonde ou superficielle, relation, niveau... Ces lieux ne sont pas communs et l'univers qu'on aimerait bien clos n'est pas connu et n'a pas l'air de cacher des trésors. Le nouveau est devenu l'inconnu et l'inconnu c'est le quotidien.

Dans cet espace plutôt effrayant on cherche alors des lieux rassurants. L'exemple qui me vient à l'esprit est celui de la topo-analyse de Bachelard⁴². Topique angoissée — bien qu'il l'appelle aussi une topophilie — qui s'accompagne à un rêve de solidarité entre mémoire et imagination encore pour un instant créatrice. Pour combien de temps? « Ici » — dit Bachelard — « l'espace est tout, car le temps n'aime plus la mémoire ».

Mariantonia Liborio

⁴² *La Poétique de l'espace*, Paris 1957, pp. 11-28.

Le texte de cet article a été présenté à la Fourth Biennial Conference de l'International Society for the History of Rhetoric (Florence, 13-17 juin 1983).

HISTOIRE ET TÉMOIGNAGE

dans l'œuvre d'André Chamson

Cet article était sous presse quand nous avons appris la mort d'A. Chamson, survenue le 8 novembre 1983, quelques mois seulement après la disparition de sa femme.

C'est avec émotion que nous dédions à sa fille, Frédérique Hébrard, ces quelques pages, qui constituent le testament spirituel d'un écrivain qui a voulu être un homme avant d'être un artiste, et qui n'a jamais cessé d'exalter les valeurs humaines universelles.

André Chamson, l'auteur fécond de presque une soixantaine de livres, l'ancien Président international du Pen club¹, l'Académicien d'aujourd'hui², est par ses œuvres, depuis les premiers romans qui composent la *Suite Cévenole*³, jusqu'à la *Suite Guerrière*⁴ ou la *Suite Pathétique*⁵, l'un des témoins les plus attentifs et peut-être l'un des plus méconnus de sa génération.

¹ A. Chamson a été Président international du Pen club de 1954 à 1957.

² Il a été élu membre de l'Académie Française en 1956.

³ La *Suite Cévenole* (Paris, Plon, 1968) réunit les premiers romans: *Roux le Bandit*, Paris, Grasset, 1925, *Les Hommes de la route*, Paris Grasset, 1927 et *le Crime des justes*, Paris, Grasset, 1928.

⁴ Le recueil intitulé la *Suite Guerrière* (Paris, Plon, 1975) réunit les œuvres que Chamson avait composées pendant l'occupation: *Écrit en 40*, Paris, Gallimard, 1944, *Le Dernier Village*, Paris, Mercure de France, 1945, *Le Puits des Miracles*, Paris, Gallimard, 1945.

⁵ Sous le titre de *Suite Pathétique* (Paris, Plon, 1969) Chamson réédite *Adeline Vénician*, Paris, Gallimard, 1956, *Le rendez-vous des espérances*, Paris, Gallimard, 1961, et *Comme une pierre qui tombe*, Paris, Gallimard, 1964.

Il a témoigné par ses romans des réalités qu'il a vécues en première personne, prolongeant parfois le réel ou le transfigurant sous forme de symboles, si bien que ses récits peuvent être considérés, dans leur ensemble, comme le journal d'un homme au cours d'un demi-siècle.

Un lien étroit unit la réalité et l'art chez Chamson. Il existe indéniablement dans ses œuvres un rapport intime entre le fait littéraire et le fait historique, car toujours un souci de témoignage les anime. L'événement historique ne constitue pas seulement le cadre extérieur dans lequel s'inscrivent des aventures individuelles, mais il est le vrai protagoniste du récit et notamment le facteur déterminant qui modifie une expérience humaine.

Les mots par lesquels A. Chamson ouvre l'entretien qu'il a accepté de nous accorder et que nous publions ici, ne font que confirmer notre thèse à cet égard:

La soixantaine de livres que j'ai écrits m'a été comme imposée par les événements que j'ai vécus (cf. entretien, *infra*, p. 85).

Dans l'œuvre littéraire d'A. Chamson, aussi bien que dans sa vie, l'homme et l'Histoire rivalisent sans cesse dans une alternance constante d'acceptation et de révolte; mais on peut souligner que « ses passions et sa conscience » l'ont toujours poussé dans le sens d'un engagement systématique dans le réel et le contingent. En effet, bien qu'il n'ait jamais renoncé à son autonomie de l'Histoire, ayant en horreur toute attitude passive ou déterministe, il a été dominé par « une volonté constante de réaliser l'alliance avec le monde dans lequel il est plongé (cf. entretien, *infra*, p. 88). Il en est si conscient qu'il semble presque regretter de ne pas avoir su tenir le pas avec l'Histoire. Il nous dira en effet: « L'histoire est allée plus vite que nous ne pensions et la vitesse de cette histoire a certainement retenti sur mon œuvre » (cf. entretien, *infra*, p. 88).

Les œuvres des années 40-44 marquent le moment où se réalise plus consciemment cet accord de l'artiste avec son

temps dont parlait Chamson dans les *Fragments d'un liber veritatis*:

Je crois qu'un artiste ne peut atteindre sa plénitude que s'il reste présent au milieu des malheurs humains de son temps, même dans la consécration de toutes ses forces à son art⁶.

Ce recours à la réalité est d'autant plus nécessaire que les malheurs qui menacent l'homme sont graves:

... il semble que chaque fois que l'homme doit s'arracher d'un monde qui ne lui réservait que misère et désespoir, chaque fois qu'il arrive à surmonter les contradictions dans lesquelles le précipite le développement de son existence matérielle et de sa propre pensée, il n'est d'autre recours que dans la réalité⁷.

Si l'époque douloureuse de la guerre est une des plus noires que l'histoire ait jamais connues, c'est à plus forte raison, selon lui, qu'il faut puiser dans la réalité les sources de son art:

Le recours à la réalité est donc la loi des temps qui se dégagent du chaos⁸.

Par ces mots l'auteur nous explique lui-même pourquoi et comment il a choisi pendant les années sombres le rôle de témoin au sein de la société. En effet, si l'inspiration poétique naît de tout ce qui entoure le poète et surtout du contraste entre ses aspirations et le monde hostile dans lequel il vit, la période de la guerre se présente inévitablement à lui comme une source inépuisable d'inspiration qui entre dans son univers poétique et se traduit par un engagement total de sa personnalité d'homme et d'écrivain.

Les romans de la *Suite Guerrière* prennent ainsi une

⁶ *Fragments d'un liber veritatis*, Paris, Gallimard, 1948.

⁷ *Ibidem*, p. 95.

⁸ *Ibidem*, p. 102.

valeur testamentaire que Chamson souligne à plusieurs reprises:

J'aimerais à penser que dans 60 ans peut-être il resterait de cette affreuse époque un témoignage. D'où le caractère un peu testamentaire de tout ce que j'écrivais⁹.

Et encore:

Pendant ces longues années qui ont fini par basculer dans l'histoire, je me suis dit souvent que si je n'étais plus là à l'heure de la liberté, je laisserais du moins des écrits qui diraient à nos petits enfants ce que furent les temps que nous avons vécus¹⁰.

Mais cet engagement dans le réel, cette attention toute particulière que Chamson porte aux problèmes de son époque, remonte aux années vingt, avec la parution de *Roux le Bandit*¹¹, « l'histoire du juste réfractaire par conviction religieuse »¹². Par ce livre il se faisait l'interprète de tout un mouvement d'esprit qui avait intéressé sa génération: c'était le grand espoir des pacifistes, le rêve impossible qui devait être bientôt déçu:

La paix revenue, nous nous sommes réveillés pacifistes, pacifistes inconditionnels. Pour ma part j'ai débuté dans les lettres en racontant l'histoire de *Roux le Bandit*, un objecteur de conscience de mes montagnes natales. Ce livre m'a valu la détestation de tous les nationalistes de mon pays. Nous ne voulions plus revoir les horreurs de Verdun, du chemin des Dames, de la Piave¹³.

Roux n'est pas un lâche, c'est un homme de Dieu qui a choisi le chemin le plus douloureux pour rester fidèle à ses

⁹ J. Carat, *En parlant avec A. Chamson de ses romans des années sombres*, dans « Paru », n. 20, juillet 1946, pp. 9-15.

¹⁰ Préface d'A. Chamson dans G. Papoff, *A. Chamson, témoin des années sombres*, Napoli, Loffredo, 1980, p. 7.

¹¹ *Roux le Bandit*, Paris, Grasset, 1925.

¹² L. Mazauric, *Vive le front populaire*, Paris, Plon, 1976, p. 80.

¹³ Préface d'A. Chamson, *op. cit.*, p. 7.

principes. C'est là la leçon qu'il veut nous donner: il résiste à toutes les pressions extérieures qui voudraient faire de lui ce qu'il ne veut pas être.

Le rêve de Roux ne fait que prolonger celui que Romain Rolland avait déjà exprimé avant la guerre dans son *Jean-Cristophe* (1904-1912) qui résume un état d'esprit assez répandu à cette époque, où l'amour de la patrie s'élargit dans un sentiment de fraternité humaine.

Cette confiance dans l'homme, cet espoir dans une paix universelle avaient alimenté les illusions des pacifistes, même à la veille des hostilités, et R. Rolland s'en était fait l'interprète en publiant dans le « Journal de Genève », en 1915, une suite d'articles ayant pour titre *Au-dessus de la mêlée*¹⁴.

Après la guerre, en 1920, le même auteur, dans *Clément-Bault*, racontait l'histoire d'une conscience libre et Roger Martin Du Gard avec M. Thibault mettait en scène un idéaliste intransigeant qui incarnait un rêve de paix condamné à échouer.

Le mouvement pacifiste était, donc, destiné à connaître un grand essor pendant l'entre-deux-guerres et c'est dans ce climat général qu'il faut inscrire l'histoire de *Roux le Bandit* d'A. Chamson pour essayer de bien la comprendre.

Il ne faut pas croire, pourtant, que cet affranchissement de l'homme par rapport à l'histoire entraîne son désengagement de la société dans laquelle il vit, car, le moment venu, si ses raisons sont aussi pures que celles de Roux, il pourra s'engager dans l'action, prendre les armes et se révolter. Mais là encore, il aura lutté contre tout ce qui portait atteinte à sa dignité. Il aura pris les armes pour sauver l'homme et non pour le tuer.

C'est par fidélité à ce principe et non en contradiction avec lui que Chamson ira rejoindre l'armée en 40, sans cesser

¹⁴ Ces articles lui valurent les critiques les plus acharnées de la part des nationalistes et des patriotes: H. Masson publia *Romain Rolland contre la France* en 1915, Ch. Albert fit paraître *Au-dessous de la mêlée* et R. Rolland et ses disciples, en 1916, où on attaquait violemment les idées pacifistes.

d'être pacifiste pour cela, comme il déclare dans son *Carnet d'un officier de liaison*¹⁵.

Encore dans la réalité politique A. Chamson a puisé les sujets d'inspiration de son art pour les romans des années trente. *L'Année des Vaincus*¹⁶ n'est que le témoignage sombre des soucis qui furent les siens devant la montée du nazisme en Europe. L'auteur, on le sait, y raconte l'histoire d'une communauté d'ouvriers français et allemands travaillant dans les Cévennes dont la belle solidarité fut détruite par la pénétration du national-socialisme. Là aussi, il transpose le problème le plus aigu des années trente sur un plan littéraire. Ses personnages symbolisent un état d'âme plus général, partant d'une expérience individuelle; dans ce cas spécifique le problème des rapports franco-allemands à la veille de la seconde guerre mondiale.

Mais à l'inéluctabilité de la réalité historique l'auteur oppose une conception humanitaire de la vie, où l'homme peut enfin triompher de l'absurdité de l'histoire. C'est dans ce sens qu'il faut interpréter les derniers mots qui concluent le roman: « D'être un homme... ça ne peut pas se détruire. [...] On ne tuera jamais le dernier homme »¹⁷.

Son intérêt pour les problèmes politiques est si constant qu'à travers ses œuvres, par ses personnages et leurs aventures, on peut saisir toute la portée des événements qui les inspirent. *La Galère*, roman sur le 6 février 1934¹⁸, offre un

¹⁵ *Quatre mois, Carnet d'un officier de liaison*, Paris, Flammarion, 1940.

¹⁶ *L'Année des Vaincus*, Paris, Grasset, 1934.

¹⁷ Cité par M. Berry, *A. Chamson ou l'homme contre l'histoire*, Paris, Fischbacher, 1977, p. 83.

¹⁸ A cette époque A. Chamson, ami et collaborateur de Daladier, était chef-adjoint au Ministère de la Guerre. Le 6 février il assista directement des fenêtres du Quai d'Orsay à cette émeute violente qui vit les forces de la droite attaquer ouvertement le Parlement. Après une répression sanglante Daladier démissionna. A. Chamson, témoin de la première heure en reçut un choc décisif, en comprenant enfin qu'il fallait abandonner les illusions des pacifistes pour se battre contre le fascisme. Il écrira: « Mon amitié avec Daladier me permet de mesurer l'absurdité de cette émeute et d'en connaître quelques secrets »

exemple significatif à ce sujet. Il raconte l'histoire de deux couples d'amis qui se trouvent mêlés à cette émeute sanglante dans les camps opposés mais avec la même sincérité et conviction. L'événement historique ainsi transfiguré n'en demeure pas moins le vrai protagoniste comme lui dit R. Rolland:

Vous avez écrit une œuvre nécessaire et qui restera. J'en suis certain. Vous avez choisi un vrai sujet, le plus tragique, le plus essentiel de notre France aux deux têtes¹⁹.

Toujours le fait historique intéresse pour les répercussions qu'il produit sur l'individu, pour le bouleversement intérieur qu'il engendre chez l'homme. La montée du nazisme, la guerre, l'occupation le touchent profondément parce qu'elles remettent en question les valeurs essentielles de la vie.

A. Maurois, dans « Les Nouvelles Littéraires » avait mis l'accent sur cette qualité de l'œuvre d'A. Chamson:

Il y a chez lui un respect des vertus essentielles, une dignité morale et la certitude qu'il existe chez l'homme, au dehors et au-delà des événements, des valeurs constantes auxquelles il faut toujours revenir. Quant à l'événement, s'il met en danger les valeurs, le sentiment qu'il éveille en Chamson c'est la fureur. Que l'on touche à son pays, à la liberté, à la justice, et le voici qui redevient camisard, prêt à combattre dans les mers ou dans les montagnes. Le six février, l'occupation ont provoqué chez lui des réflexes violents qui, d'un homme ennemi de la guerre, ont, chaque fois qu'il le fallait, fait un militant et un combattant²⁰.

(*Devenir ce qu'on est*, Paris, Wésmaël-Charlier, 1959). Et encore: « Pendant des années je n'avais été qu'un artiste totalement consacré à son art. La politique et ses fureurs allaient régler autrement mon existence » (*ibidem*, p. 135).

¹⁹ Cité par L. Mazauric, *Vive le front populaire*, op. cit., p. 269. L. Mazauric, femme d'A. Chamson, a écrit aussi *Avec A. Chamson. I. Ah! que la paix est jolie...*, Paris, Plon, 1972, *Le Louvre en voyage ou ma vie de châteaux avec A. Chamson, 1939-1945*, Paris, Perrin, 1967 et Paris, Plon, 1978.

²⁰ A. Maurois, *Destin cévenol*, dans « Les Nouvelles Littéraires », juin 1949, n. 1137.

En 1937, avec *Rien qu'un témoignage*²¹, chronique des sentiments et des pensées de l'auteur pendant son voyage à Madrid²², l'objectif de Chamson se déplace sur l'Espagne:

Ce que je veux affirmer ici, c'est que la guerre d'Espagne n'est plus une guerre civile entre Espagnols, et que ce n'est pourtant pas une guerre internationale. C'est la lutte de l'Espagne contre la guerre venue du dehors et campée sur son sol, et cette lutte est avant tout, à cause de cela même, parce qu'elle est une résistance, une stoïque affirmation de l'allégresse de la vie²³.

Et plus loin encore il devient prophétique:

Ce qui se passait autour de moi ne m'apparaissait plus comme autre chose que comme la première tentative de cheminement de la mort à travers la communauté européenne. Je réalisais que la guerre essayait de se frayer un passage à travers notre occident qu'elle a déjà couvert, voici quelques années de ruines et de deuil²⁴.

Il n'est pas malaisé de reconnaître ici la même ferveur qui inspire les œuvres de la *Suite Guerrière*, le même ton, la même volonté de témoignage. Il est plus que jamais le témoin de son temps, le témoin du temps du malheur, le sien et celui des autres.

* * *

Le Dernier Village et *Le Puits des Miracles* constituent les chroniques amères des derniers jours de combat, de la défaite, de l'occupation. Elles ont été composées au cœur même du désastre, « pour le jour de la liberté »²⁵, de 1941 au début 1944, à Montauban et au château de La Treyne.

²¹ *Rien qu'un témoignage*, Paris, Grasset, 1937.

²² Il avait fait ce voyage pour participer au Congrès international des écrivains pour la défense de la culture qui se tint à Madrid en 1939.

²³ *Rien qu'un témoignage*, op. cit., p. 75.

²⁴ *Ibidem*, p. 87.

²⁵ *Écrit en 40*, op. cit., p. 11.

Cette époque a marqué très profondément sa personnalité et c'est presque fatalement et sans qu'il en ait peut-être pleine conscience qu'il revient volontiers pendant ses conversations aux années de la guerre; il aime raconter des anecdotes et revivre les souvenirs de ces jours difficiles.

Au premier abord Chamson avait été tenté de témoigner par le silence son désespoir et sa fureur:

Qu'ai-je à faire de ma maîtrise d'artiste au moment où la liberté des hommes n'existe plus? Le malheur des temps m'a jeté dans le silence. Pendant des mois j'ai promené mon désespoir dans les débris du monde et devant les décombres de l'avenir. [...] Devant cet effondrement des valeurs humaines il ne peut y avoir de fierté que dans le silence²⁶.

En lisant ces quelques pages auxquelles l'auteur donne le titre de *Écrit en 40*, on comprend toute la détresse d'un écrivain qui se sent privé des outils de son métier:

Je hais ce silence que nous impose la servitude mais c'est pourtant le seul qui peut donner asile à la vérité²⁷.

Le silence représente, donc, tout d'abord, la seule attitude possible, mais il est déjà un acte d'accusation contre l'ennemi:

Le silence est un témoignage et tout témoignage doit être aujourd'hui une accusation²⁸.

De toute façon on ne peut pas tout dire par le silence. Pour préparer l'avenir il faut que mille voix chantent l'espoir et la confiance dans les valeurs éternelles de la vie:

J'ai l'espoir que ces voix se seront préparées dans le silence. La mienne parle ici²⁹.

L'écrivain prend ainsi le parti de crier la vérité parce que cette vocation qu'il porte en lui: « nul ne peut la dé-

²⁶ *Fragments d'un liber veritatis*, op. cit., pp. 16-17.

²⁷ *Écrit en 40*, op. cit., p. 21.

²⁸ *Fragments d'un liber veritatis*, op. cit., p. 17.

²⁹ *Écrit en 40*, op. cit., p. 21.

tourner de son but »³⁰. Malgré la tentation du silence il écrit parce que son

métier est de rompre le silence. Quand on est écrivain je crois qu'il faut tout dire et c'est ce que j'ai fait³¹.

En écrivant ses romans l'auteur s'était donc proposé de faire une « œuvre de vérité »³². Chamson lui-même le reconnaît dans la Préface à la *Suite Guerrière*:

C'est le simple récit d'événements que j'ai vécus, une sorte de reportage qui vaut par sa recherche de vérité³³.

Certains de ses personnages ont en effet réellement existé. Le capitaine Girard du *Dernier Village* n'est autre que le sculpteur Georges Saupique, l'officier Varlin du livre est un des compagnons d'armes de l'auteur, mort, depuis, torturé par la Gestapo; le capitaine Rabaud n'est que Chamson lui-même et le tueur de chiens du *Puits des Miracles* il l'a vu opérer de sa fenêtre à Montauban³⁴.

Dans un entretien avec J. Carat, Chamson répond de la manière suivante à la question qui lui a été posée sur l'historicité des faits et des personnages dans ses romans:

La plupart sont authentiques. Les autres... Inventés? Ce n'est jamais tout à fait inventé. Disons prolongés dans le réel. L'art du romancier est de suivre un courant de vie et de le rendre véridique à propos des événements qu'il raconte... On peut dire que tous mes héros sont réels³⁵.

La source principale du *Dernier Village* est, en effet, sans aucun doute, son expérience de soldat comme l'avait dit R. Lalou dans « Les Nouvelles Littéraires »³⁶.

³⁰ *Fragments, op. cit.*, p. 17.

³¹ Entretien avec A. Chamson, dans G. Papoff, *op. cit.*, p. 9.

³² *Suite Guerrière, op. cit.*, p. 14.

³³ *Ibidem*, p. 15.

³⁴ *Ibidem*, p. 15.

³⁵ J. Carat, dans « Paru », *op. cit.*, p. 11.

³⁶ R. Lalou, *Le Dernier Village par A. Chamson*, dans « Les Nouvelles Littéraires », mai 1946, n. 981.

Le capitaine Rabaud témoigne de la volonté qui fut celle de l'auteur de résister jusqu'au bout, de ses déceptions, de son amertume, de sa peur ou de sa honte. Les idées qu'il expose sont orientées vers la gauche et traduisent les convictions politiques de Chamson:

J'ai passé la moitié de ma vie à détester la guerre et l'armée... En quatorze, j'étais trop jeune pour partir, mais l'horreur de ce massacre a rempli toute ma jeunesse. J'étais un pacifiste furieux et je ne suis devenu officier que parce que je sortais d'une grande école. [...] Après je me suis trouvé entraîné dans nos luttes civiles... Je déteste la hiérarchie de l'argent. Des hasards m'ont fait découvrir des choses abominables... Ce serait trop long à vous raconter. Mais le 6 février m'a fait voir deux France ennemies, deux mondes qui s'affrontaient. J'étais dans un camp... Je ne crois pas renoncer jamais aux espoirs qu'il porte en lui. C'est le camp des hommes qui voulaient établir la paix, après le massacre de 14... Mais mon pacifisme a cédé devant les périls que faisait courir au monde entier le régime qui s'était établi en Allemagne. Nous avons été des millions à penser ainsi. Je ne crois pas que nous avons été en contradiction avec nous-mêmes. Nous étions simplement fidèles à notre espoir. [...] L'année dernière j'ai rejoint le premier jour et je suis parti cette année avec une sorte de fureur. Je me bats contre tout ce que je déteste. Quel soldat pourrait me reprocher ces idées puisqu'elles m'entraînent à me rapprocher des gens avec lesquelles je n'avais rien en commun?³⁷

Cette confession de Rabaud semble reparcourir exactement les étapes essentielles de l'évolution spirituelle de Chamson: le pacifisme des premières années, l'engagement dans les luttes civiles, la crainte du nazisme triomphant. L'histoire a donc entraîné Chamson malgré lui; mais il n'est demeuré pas moins fidèle à ses principes, de même que Rabaud:

Comme Chamson, d'ailleurs, Rabaud est un historien d'origine — dit Pierre Brodin — qui a renié une conception de l'histoire, qui a refusé d'admettre l'importance des événements puisque ceux-ci parfois conditionnent nos raisons de vivre.

³⁷ *Le Dernier Village, op. cit.*, pp. 44-45.

Rabaud se jette dans la mêlée pour rester fidèle à sa conscience et à sa morale³⁸.

Mais du contraste entre la violence des événements et la pureté des sentiments jaillit la souffrance de l'homme. Blessé dans sa dignité, il souffre cruellement devant le spectacle de la mort, de la lâcheté ou de l'indifférence. Une fureur sacrée l'anime du moment où il prend conscience de ces tristes réalités, mais elle perd peu à peu toute violence pour se transformer dans un sentiment confus, mélange de honte et de rancune. A la nouvelle de l'armistice, par exemple, pour Rabaud c'est l'incompréhensible et l'absurde qui se réalisent:

Quand il regardait les hommes dans les yeux, il lisait en eux la même panique qu'il sentait en lui... mélangée à la honte de partir et à la rage de ne pas défendre ce village après avoir accepté d'y attendre l'ennemi³⁹.

Un autre personnage clé qui joue le rôle d'un symbole dans ce roman est le lieutenant David. Il représente le héros, le soldat indomptable et courageux qui fait son devoir jusqu'au bout: « C'est un guerrier qui ne pense qu'à se battre. Le feu le transforme »⁴⁰. Il ne s'agit pas là du héros classique, invulnérable et majestueux. David est surtout un homme comme les autres, mais animé de la foi et du courage de ceux qui croient dans ce qu'ils font.

Après une opération militaire malheureuse, Rabaud, le croyant mort, se rend chez la femme de David pour lui annoncer la triste nouvelle. Ce que les rescapés de sa section, qui couvrait la retraite du bataillon, ont raconté sur le déroulement du combat, ne laisse pas davantage d'espoir. La mort de David représente pour Rabaud la mort de la France, et le malheur de sa femme se confond pour lui avec le malheur de toutes les femmes qui souffrent:

Toute l'horreur de la guerre et de la défaite se résumait maintenant pour lui dans cette rencontre qu'il avait pourtant

³⁸ P. Brodin, *Maîtres et témoins de l'entre-deux-guerres*, Montréal, Bernard-Valiquette, 1943, p. 251.

³⁹ *Le Dernier Village*, op. cit., p. 90.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 35.

si ardemment désirée. [...] Le destin de ce jeune guerrier, dont le souvenir l'avait obsédé pendant toute la retraite, se confondait à ses yeux avec le malheur de la France. Il ne pouvait pas s'empêcher de penser que si David était mort, tout devait être perdu⁴¹. [...] Il lui semblait que la chute de la France se répercutait jusqu'aux plus extrêmes limites de l'univers et ce grand silence qui l'entourait, descendu sur cet horizon sans limites des hauteurs de ce ciel lui-même illimité, lui donnait l'impression d'être le halètement d'angoisse de toute la création⁴².

Le malheur de la France était, donc, bien autre chose que d'avoir subi une défaite militaire:

Il n'était plus question de penser au sort des camarades. La défaite de la France n'était plus elle-même que le premier épisode d'un plus vaste désastre. Un nouveau drame commençait au-delà des malheurs de la patrie⁴³.

C'est justement là le vrai sens du livre: il s'agit d'un témoignage vrai, comme le dit son auteur, d'une expérience vécue, d'un reportage de combat, mais il est aussi le miroir des pensées, des craintes, des espoirs d'un homme qui, au-delà du grand bruit des combats, s'interroge sur le sens que cette expérience prend pour lui. Ce qu'il découvre à la suite de ses méditations c'est qu'il combat pour sauver la dignité humaine. Cette prise de conscience est d'autant plus vive qu'elle se produit chez un homme qui croit profondément dans la liberté et le bonheur. C'est là si l'on veut l'humanisme de Chamson, qui est encore plus évident dans les pages du *Puits des Miracles*. Rabaud évidemment a tout misé sur l'homme et il sait ce que cela demande de courage et d'entêtement:

... notre humanité me fait peur. Nous faisons la guerre en tâchant de maintenir l'homme dans sa dignité...⁴⁴.

Jamais des hommes n'auront perdu autant de choses que nous. Si nous sommes battus, ce n'est pas la guerre que

⁴¹ *Ibidem*, p. 231.

⁴² *Ibidem*, p. 242.

⁴³ *Ibidem*, pp. 231-232.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 44.

nous perdrons, c'est nous-mêmes... C'est plus que nous... Le droit d'être ce que nous étions et, plus encore, ce que nous pouvions devenir⁴⁵.

La mort de Donnadiou, le lieutenant qui a été tué le jour de l'armistice dans un engagement avec une patrouille ennemie, prend ainsi la valeur de la revanche d'un homme qui n'a pas voulu se rendre pour défendre sa dignité.

Donnadiou s'est fait tuer exprès, dit un de ses hommes, et avant de mourir il a demandé qu'on le ramène au colonel. Le livre se termine sur cette scène inoubliable où des officiers graves et tristes, presque égarés dans la nuit noire des campagnes, emmènent leur camarade mort, au château du colonel, éclairé comme pour une fête et plein d'officiers souriants et rassurés. Quel contraste entre le décor fantastique du château avec ses « hautes tapisseries aux encadrements de feuillage »⁴⁶, la maîtresse de maison qui reçoit les officiers avec des « nuances de hauteur et de bienveillance »⁴⁷, et le triste convoi funèbre, plongé dans le noir, en bas du perron où Donnadiou continuait de regarder fixement devant lui. L'entrée dans un monde tout à fait différent, où l'on parle des Allemands comme de ceux qui vont mettre bon ordre dans le pays, révèle à nos amis le vrai visage de la défaite. L'exemple de Donnadiou leur a donc montré le chemin de la justice:

On va le veiller — dit Girard — comme le camarade qui est tombé sur la Lauter⁴⁸ au mois de septembre. A la guerre on ne rend les honneurs qu'au premier et qu'au dernier mort... — Vous croyez? — dit Varlin — Mais pour être le dernier mort de cette guerre, il aurait fallu se faire descendre sur la

⁴⁵ *Ibidem*, p. 75.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 248.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 248.

⁴⁸ Sur les bords de cette petite rivière qui sépare la France de l'Allemagne Chamson avait séjourné dans l'hiver 1939-1940 comme officier de liaison aux ordres du général De Lattre.

Chamson choisit le pseudonyme de Lauter quand il fit paraître clandestinement les fragments du *Puits des Miracles* en 1944 et celui de commandant Lauter dans le groupe F.T.P. du maquis des Causses auquel il participa.

Loire... Maintenant, c'est une autre affaire et, nous aussi, nous avons notre chance...⁴⁹.

Ce sont des mots d'espoir qui laissent comprendre déjà quelle sera leur attitude dans les années à venir. Le rêve halluciné dans lequel se sentaient plongés les personnages prend enfin l'aspect cruel de la réalité. De la confusion invraisemblable qui régnait au cours des premières pages, du chaos de l'exode et de la retraite, de la saison des troubles et des incertitudes, on est parvenu à la froide détermination des hommes mûrs qui, conscients de leur devoir, se rangent du côté des plus faibles, celui de Donnadiou et de la femme de David. Le temps du malheur vient de commencer et si les êtres et les choses ont acquis une dimension réelle, dans le *Puits des Miracles*, aux jours sombres de la servitude, ils vont se déformer à nouveau pour reprendre l'aspect d'un cauchemar redoutable. C'est que le spectacle des misères humaines est si déconcertant qu'il devient inacceptable pour notre témoin de la vérité. Mais encore une fois il sera à même de sortir de son engourdissement, d'accepter la réalité et de faire ses choix.

Le témoin anonyme du *Puits de Miracles*, cet écrivain solitaire qui passe des heures dans sa chambre à écouter et à méditer, c'est lui, c'est Chamson lui-même. Il est comme quelqu'un qui n'a développé que sa faculté d'écouter. Tout le reste dort:

Tout était inerte en moi sauf cette monstrueuse capacité d'attention qui me découvrait tant de spectacles divers que rien ne semblait relier entre eux, sauf le fait qu'ils se déroulaient dans une même atmosphère de malédiction et d'ignominie⁵⁰.

De ce malheur il découvre les aspects les plus divers et les plus abominables. C'est à la fois la déchéance physique et intellectuelle, la dégradation morale et le dénuement matériel.

⁴⁹ *Le Dernier Village*, *op. cit.*, p. 253.

⁵⁰ *Le Puits des Miracles*, *op. cit.*, p. 142.

Il suffit de penser aux apprêteuses de peaux de lapins⁵¹, à la triste Marie⁵², au vieux Payan⁵³, pour comprendre toute la portée de ces misères. Mais ce qui le bouleverse surtout c'est le triomphe de la brutalité sur la gentillesse de l'esprit, incarnée par le Monsieur de Vienne⁵⁴, de l'égoïsme sur la générosité, de l'animal sur l'homme. Les Tourinas, les Delpoux, les Broccard se multiplient tous les jours. Une foule de parvenus se rallie dans la rue, dans la mairie, dans les immeubles. Le mouchard de la maison à côté, l'héroïne hypocrite d'une « Aide de printemps »⁵⁵ aussi insolite qu'injuste, le tueur de chiens inexorable et hideux, les tortionnaires féroces, tous ces personnages viennent peupler ce petit milieu de province. C'est que cette époque n'est pas seulement le temps du malheur mais aussi et surtout le temps de la brutalité et des âmes mesquines. Une sorte d'animalité écoeurante rejaillit de partout. C'est la revanche de la brute sur l'homme.

L'hydrocéphale ventriloque et le tueur de chiens deviennent ainsi les symboles les plus représentatifs du roman. Le premier est un jeune difforme dont la force physique a fait un protégé de ceux qui comptent. Il inspire la crainte et le dégoût rien qu'à le regarder. Il est égoïste, vaniteux, ignorant, violent et stupide, il est donc maître absolu et redoutable.

Mais le vrai symbole de la dégradation morale de l'époque, le personnage maudit du livre, est le tueur de chiens. Rémunéré par la mairie, cet homme de très modeste con-

⁵¹ Il s'agit de deux vieilles filles, rongées par l'âge et la misère qui représentent la vérité et la justice.

⁵² Marie, femme d'un fantassin, prisonnier dans un camp de Thuringe ou de Silésie, se donne au maire du village, M. Broccard, pour ne pas crever de misère.

⁵³ Le vieux Payan, ancien combattant plusieurs fois blessé, accepte sa pauvreté de toujours avec courage et résignation.

⁵⁴ Le Monsieur de Vienne, aimable israélite qui habitait le même immeuble que le narrateur, est arrêté par la Gestapo.

⁵⁵ L'« Aide de Printemps » est une organisation fondée par Madame Paintendre qui a instauré un système de bienfaisance obligatoire où les pauvres sont obligés de donner le peu qu'ils ont tandis que les riches sont à l'abri de tout devoir de générosité.

dition, ramasse les chiens errant dans la rue pour les enfermer dans une remise et se débarrasser d'eux. Cette prison des chiens se trouve dans la cour où plonge la fenêtre du protagoniste. Elle est séparée de la ruelle par un mur de briques rongé par le temps de façon telle qu'elle prend l'aspect d'un puits: le puits des miracles.

Les cris des chiens affamés qui attendent la mort hantent les nuits du narrateur qui compare cette abominable tuerie au grand massacre des hommes dans les champs de bataille et les pays des barbelés:

Avec le temps qui passait je comprenais de plus en plus clairement que ces cris étaient atroces parce qu'ils étaient pareils aux plaintes des hommes, mais plus atroces encore parce qu'ils étaient privés de ce que nous appelons la conscience. Humains et inhumains à la fois, ils ressemblaient à des appels d'agonie, à ces longs appels de la chair qui souffre en dehors de toute conscience de l'esprit⁵⁶.

[...] De toute la journée je ne pensais plus aux chiens. A chaque seconde qui passait des dizaines d'hommes jeunes, de femmes, de vieillards ou d'enfants, devaient mourir quelque part, dans un univers infiniment plus étroit et plus proche que celui que j'avais entrevu dans les poussières dansantes qu'illuminaient les rayons de soleil filtrant à travers la porte de la remise⁵⁷.

La cour où le tueur de chiens exécute ses massacres, on l'a compris, symbolise un camp de concentration où l'on tue des innocents à l'abri d'une morale de circonstance qui justifie des actions terrifiantes. Le tueur de chiens, en effet, tout en accomplissant son travail, prononce des phrases qui, bien qu'apparemment dépourvues de sens, représentent la justification de ce qu'il fait pour sa conscience:

Fais pas le mauvais... C'est trois fois rien, mon petit amour. Ça vaut mieux que crever de misère dans les rues. Tu n'as pas assez traîné la misère, là, pauvre abruti?⁵⁸.

⁵⁶ *Le Puits des Miracles*, op. cit., p. 148.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 149.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 107.

Voilà pourquoi cette cour donne le titre à tout le roman. Ce qui se passe dans ce puits symbolise ce qui se passe ailleurs dans les camps de la nuit et du brouillard.

L'attitude du narrateur devant ces spectacles est un mélange de fureur et de honte. De temps en temps la fureur le saisit inexorablement. Il voudrait se révolter alors contre tout ce qu'il déteste, cracher la vérité au visage des hypocrites. Le rôle des anges de la justice est joué surtout par deux vieilles demoiselles, apprêteuses de peaux de lapins.

Dans cet univers sombre et hallucinant il y a pourtant de temps en temps des éclats de lumière. L'espoir n'est pas totalement perdu dans un avenir meilleur. A côté des personnages maudits, « ceux qui ont fait alliance avec les malheurs qui nous accablent »⁵⁹, il y a des hommes qui luttent et qui résistent.

La petite fille de Mathurin, ancien capitaine de marine, rongé par la folie, incarne cet espoir jamais perdu. Elle part tout à coup pour se réfugier avec sa mère dans un « lieu sûr ». Après leur départ la maison est fouillée de fond en comble. Elles avaient dû cacher des papiers compromettants ou bien travailler de quelque manière pour la résistance.

Le vieux Mathurin, ivre de vin et de folie, rêvait toujours d'une île déserte où il se serait installé avec les deux femmes. L'île de Mathurin représente le stade extrême d'une hallucination constante, le refus le plus total d'une condition humiliante, l'évasion par le rêve perpétuel. Et la mort de Mathurin au cours des pages suivantes symbolise évidemment, à notre avis, la fin de toute attitude d'évasion.

Le narrateur qui décelait de jour en jour de nouveaux aspects de la misère humaine a cédé la place peu à peu à un personnage nouveau, forgé par le spectacle quotidien de ces misères, résolu à lutter pour le triomphe de la vérité, purifié par l'acceptation lucide d'une réalité amère.

Au cours du dernier chapitre où l'auteur décrit l'entrée des Allemands dans la ville, à laquelle il a assisté de très près, caché sous un porche, on peut comprendre quel est le

⁵⁹ *Ibidem*, p. 151.

message du livre. La fleur que le protagoniste serre dans ses doigts et qui lui échappe pour être emportée par le courant vers l'île de Mathurin représente la fin de toute attitude passive ou irraisonnable qui n'a plus raison de survivre.

Je me souviens — dit É. Henriot — d'une page admirable dans son pathétique muet, où il se montre avec un autre spectateur, comme lui silencieux, impuissant, hébété d'horreur, regardant défilé, le 11 novembre 1942, les soldats allemands dans la ville occupée depuis le matin. Ce onze novembre fatidique 'où nous en avons fini avec le mensonge des mensonges; les vrais maîtres étaient là'. Voilà le point sous la juste formule; il n'y avait plus d'intermédiaires entre le vainqueur allemand et le vaincu brisé, occupé. Les puits des misères; on était au fond, et il y avait place tout de même pour l'in vraisemblable miracle. On n'avait pas renoncé quand tout paraissait impossible; on avait follement confiance, on espérait jusqu'à y croire qu'un changement se produirait; et il s'est produit en effet⁶⁰.

C'est de l'acceptation lucide de la réalité que peut naître la révolte:

Une fois de plus tout était métamorphosé devant nos yeux. Il n'y avait plus de tueurs de chiens, de personnalités, ni de pénitence, ni de morale, ni de régénération, ni d'École des Chefs, ni d'Aide de printemps, ni d'idéalisme de négriers. [...] Il y avait des soldats verts, des blindés et des mitraillettes. Deux longues années d'hallucinations arrivaient enfin à leur terme. Nous sortions d'un cauchemar pour retomber dans l'Histoire⁶¹.

L'Histoire impose sa réalité brutale. On avait travaillé pendant des mois à « ...faire crever le dernier homme. [...] Mais il en reste encore... C'est un vrai miracle »⁶². Ce n'est pas par hasard que ces mots qui concluent *L'Année des Vaincus* reviennent fatalement dans les dernières pages du *Puits des Miracles*. Quand on veut détruire tout ce qui sépare

⁶⁰ É. Henriot, *André Chamson, Bibliographie Littéraire*, avril 1952, n. 4, pp. 5-6.

⁶¹ *Le Puits des Miracles*, op. cit., p. 264.

⁶² *Ibidem*, p. 276.

l'homme de la bête et resusciter la brute qui est en lui, c'est alors qu'il faut construire un rempart solide de solidarité et d'amour. On connaît maintenant quel est l'ennemi à combattre et de quel chair il est fait; mais on sait aussi qu'on n'est pas seul:

Ah nous connaissons tous les mêmes choses. [...] On se croit seul... Mais on est plusieurs. On sera même quelques-uns quand le moment sera venu⁶³.

La *Suite Guerrière* est donc essentiellement le livre de la confiance dans l'indestructibilité de l'homme, comme le souligne A. Chamson avec véhémence dans une lettre à J. Cassou, publiée dans le revue « Europe »:

Je veux bien que *Le Puits des Miracles* soit un livre où se reflète l'ignominie de notre temps; mais il est surtout celui de la confiance dans l'indestructibilité de l'homme⁶⁴.

Cette confiance malheureusement se heurtera plus tard à bien des obstacles. L'après-guerre ne tiendra pas ses promesses et le temps viendra des déceptions amères. Des œuvres comme *L'homme qui marchait devant moi*, *Le rendez-vous des espérances*, *Comme une pierre qui tombe*, *Adeline Vénician*⁶⁵ sont marquées d'un certain pessimisme engendré par le contraste entre les aspirations des personnages et la réalité décevante qui les entoure. C'est que le temps n'est plus des rêves et de l'espoir; après la belle solidarité des années de la guerre, les problèmes de toujours reviennent avec plus d'intensité: l'histoire prend sa revanche sur l'homme et l'accable par ses nécessités insatisfaites.

Les romans de cette époque reproduisent cette atmosphère ambiguë peuplée par des morts-vivants « rongés par le

⁶³ *Ibidem*, p. 275.

⁶⁴ A. Chamson, Une lettre à J. Cassou, dans « Europe », mars 1946, n. 106, pp. 112-113.

⁶⁵ *L'homme qui marchait devant moi*, Paris, Gallimard, 1948, *Le rendez-vous des espérances*, Paris, Gallimard, 1961, *Comme une pierre qui tombe*, Paris, Gallimard, 1964, *Adeline Vénician*, Paris, Grasset, 1956.

malheur d'un destin non accompli » (cf. entretien, *infra*, p. 87). C'est le thème de l'imaginaire qui dépasse le réel, se superpose à lui et le détruit presque. Mais l'anéantissement de l'imaginaire entraîne fatalement chez les personnages la mort de l'être, car, avec le rêve qui meurt, c'est l'âme humaine qui se défait peu à peu. Adeline Vénician, Nicole Aygaliers (*Le rendez-vous des espérances*), ou Jean Manuel (*Comme une pierre qui tombe*) sont eux aussi des morts vivants qui ne sont pas capables d'accepter leur vérité et de la vivre sans angoisse (cf. entretien, *infra*, p. 87).

Mais ce que l'auteur étudie lorsqu'il analyse ses personnages c'est leur métamorphose. Il les présente toujours tels qu'ils deviennent à la suite de leurs expériences quotidiennes, souvent en contraste avec leur idéal de bonheur. On pourrait dire qu'ils ne sont jamais, à la fin du roman, ce qu'ils étaient au début. La plupart d'entr'eux tombent fatalement vers leur déchéance physique ou la folie.

Mais de temps en temps on rencontre des personnages dont la métamorphose se produit dans le sens de la lumière (Rabaud, la petite fille de Mathurin, les héroïnes de *La Tour de Constance*⁶⁶, les galériens de *La Superbe*).

L'auteur aussi a connu sa métamorphose à lui, dans laquelle le rôle des événements a été bien plus déterminant qu'il ne souhaitait en 1929 quand il faisait paraître *L'Homme contre l'Histoire*⁶⁷ et revendiquait son autonomie de la réalité historique. Il s'agit là d'un grand débat qui met en cause la liberté même de l'individu face à l'Histoire, et Chamson en fera le sujet de sa préface à *Sans Peur et les brigands aux visages noirs*, sans pour autant vouloir se hasarder à donner une réponse précise à la question:

Il s'agit de savoir ce qu'il peut advenir d'un homme, pas plus intelligent que la moyenne des hommes, s'il se trouve entraîné par un univers en métamorphose en s'opposant avec toutes ses forces à cette métamorphose... Ce dont je suis

⁶⁶ Avec *La Superbe*, Paris, Plon, 1967 et *Les Taillons de la Terreur blanche*, Paris, Plon, 1974, ce roman constitue une trilogie de la liberté où l'auteur illustre la conquête de la liberté de conscience.

⁶⁷ *L'Homme contre l'Histoire*, Paris, Grasset, 1927.

sûr c'est qu'à certains moments l'Histoire coule de façon irrésistible et que nul ne peut alors s'opposer à son cours... C'est ce qui peut se passer demain et malheur à qui n'est pas en accord avec son temps. Mais est-ce malheur qu'il faut dire. Honneur conviendrait aussi car il peut être honorable de ne pas vouloir accepter la loi du plus fort. Chacun décidera selon ses passions et sa conscience⁶⁸.

* * *

L'ancien élève de l'École de Chartes ne parvient pas à s'affranchir de cette contrainte que lui impose l'Histoire.

Même quand il choisit de plonger dans le passé pour écrire un de ses romans, c'est dans le but de faire un roman dans l'Histoire, et non « un livre d'Histoire ou un roman historique »⁶⁹, qu'il s'apprête à retracer les faits et les aventures d'une époque révolue.

Dans son livre plus récent, *Catinat, gardian de Camargue chef de la cavalerie camisarde*⁷⁰ l'auteur s'impose à tout prix d'être fidèle à la réalité historique, sans ajouter rien que l'indispensable à l'unité du récit. Je vois surtout dans cette attitude de Chamson le souci du chartiste qu'il a été qui a consacré quatorze ans de sa vie à étudier l'histoire des camisards et à retracer la guerre des Cévennes.

Dans ce livre, à mi-chemin entre la chronique et le roman, Chamson se fait le témoin de l'insurrection camisarde de 1702 à 1705, mais la vraie qualité de ce récit, au-delà de l'intérêt historique, est sans doute dans la maîtrise avec laquelle l'auteur réussit à créer une atmosphère, à retrouver la couleur d'une époque, à saisir le ton d'un paysage. Là où il excelle surtout c'est dans la reconstruction patiente d'un décor et d'un personnage. Chaque détail, chaque mot prend alors une valeur plus intense du fait qu'il sert à compléter un tableau et le portrait qui en ressort est une toile aux

⁶⁸ *Sans peur et les brigands aux visages noirs*, Paris, Plon, 1977, p. 8.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 9.

⁷⁰ *Catinat, gardian de Camargue, chef de la cavalerie camisarde*, Paris, Plon, 1982.

couleurs violentes et contrastantes: femmes violées, enfants tués, cavaliers décapités, camisards torturés et brûlés vifs; il y a là tout ce que l'intolérance et le fanatisme peuvent engendrer.

Par ce livre, A. Chamson revient fatalement au milieu cévenol auquel il est toujours resté fidèle. Le paysage montagnard et rude des Cévennes constitue en effet la toile de fond sur laquelle se déroulent les aventures des camisards. Mais, on a tout de suite l'impression que, bien plus qu'un simple décor, les Cévennes deviennent le creuset dans lequel se forment des personnalités fortes aux volontés inébranlables que nul ne pourra briser.

C'est comme si une communion intime s'instaurait entre l'homme et la nature, entre le Père la Pensée (surnom donné à Catinat) et les montagnes et les vallées de l'Aigoual, de La Luzette, du Rouergue. Ici comme pour *Castanet*⁷¹, l'histoire offre un prétexte à l'écrivain pour chanter la gloire de sa chère montagne. Il veut que son livre soit comme un hymne, un cantique à la gloire de l'Aigoual.

Abdias Maurel, appelé Catinat du nom du chef du régiment de cavalerie dans lequel il s'était engagé à dix-huit ans, est un personnage de fable: grand comme un colosse, tendre envers les filles, impitoyable contre ses ennemis, insensible à la souffrance, dévoué à son chef jusqu'à la mort, infatigable et résolu, il donne à la lutte des Enfants de Dieu le charme d'une croisade pour la justice et la liberté.

Son portrait est esquissé dès les premières pages. Le livre s'ouvre sur la scène du massacre de Monsieur de Saint-Cosme et de sa suite exécuté par Catinat et ses cavaliers avec la rapidité et l'efficacité d'un commando militaire.

L'auteur nous fait ainsi plonger tout de suite dans une atmosphère de fureur et de violence, où il n'y a pas de place pour la pitié et le pardon.

Après l'action, un silence lourd de dégoût remplit la scène, et Catinat seul réagit en donnant des ordres secs et précis à ses hommes.

⁷¹ *Castanet, le Camisard de l'Aigoual*, Paris, Plon, 1979.

L'histoire se perd ensuite dans le récit des alternances dans la guérilla entre les camisards et les miquelets et le dragons du roi.

Les batailles de la Droude, de Nages, du pont d'Avesnes sont décrites avec abondance de détails et vivacité expressive, jusqu'à la mort de Catinat, brûlé vif le 27 avril 1702.

Le style est toujours celui qui est propre à A. Chamson, un style sec, dépouillé qui ne connaît pas d'hésitations, où les expressions en dialecte cévenol abondent, et qui sait aller directement au but.

On en tire une sensation de solidité et d'austérité suggérée par la sobriété du langage et l'intensité de la leçon morale.

Le roman est suivi d'un poème en double version, provençale et française, composé en 1929, qui chante l'épopée des camisards.

Ce n'est pas par hasard que le poème se termine par l'image d'un cheval « blanc comme neige » qui « hennit contre le ciel, voyant, au loin, dans l'étendue, la plaine muette ». Car tout au long du récit le cheval joue un rôle important qui trahit la passion de l'auteur pour cet animal. Et les magnifiques cavales aux blanches crinières de Catinat et ses hommes dominant plusieurs scènes de combat, symbole d'endurance et de courage.

L'histoire de Catinat avec celle de Castanet pourraient constituer une *Suite Camisarde* d'A. Chamson, moins passionnée et moins pure, peut-être, que la *Suite Guerrière*, mais aussi sincère et aussi poétique que la *Suite Cévenole*.

* * *

A. Chamson a, donc, suivi, tout au long de ses expériences littéraires, un itinéraire personnel, où le poids des événements, l'histoire du temps présent et des temps passés, a été bien plus déterminant que l'influence exercée par les mouvements d'idées et les courants littéraires de son époque.

A la question que je lui ai posée sur ses rapports avec le surréalisme et l'existentialisme et sur le sens que sa par-

ticipation au petit mouvement du « vorticisme » prenait pour lui, il m'a répondu:

Je n'ai pas été touché par le surréalisme que j'ai toujours considéré comme un recours aux forces obscures de notre esprit. Alors que notre temps me semblait nécessiter une lucidité bien plus grave. Quant à l'existentialisme... Sartre voulait m'entraîner dans le mouvement des *Temps Modernes* et il affirmait que *Les Hommes de la route* en particulier, par leur sens de vécu avaient annoncé l'existentialisme. Je pense qu'il y avait quelque chose de vrai dans cette affirmation.

Le vorticisme, enfin, a été un petit mouvement qui a rassemblé quelques jeunes écrivains (Jean Grenier, Henri Petit, Louis Guilloux et moi-même) qui ne se rattachaient à aucun des autres mouvements de leur époque mais se considéraient comme entraînés dans le tourbillon de la pensée contemporaine⁷².

Affranchi de toute contrainte idéologique, indépendant de toute école littéraire, Chamson s'engage dans la réalité historique à travers ses personnages, ainsi plongés dans la plus passionnante des aventures, le tourbillon de l'histoire.

Cette fidélité à la réalité historique, cette attention toute particulière que l'auteur donne à l'homme entraîné par cette réalité, fait, donc, la cohérence de toute l'œuvre de Chamson qui devient, dans son ensemble, un témoignage global composé de plusieurs histoires romancées. Elle pourrait être considérée, à peu de nuances près, sans exclure les histoires du passé, comme un journal où chaque roman, chaque essai, constitue un chapitre faisant plus ou moins ouvertement la chronique d'un événement historique où s'est trouvé le narrateur ou bien l'un de ses personnages.

Ainsi, au fil de l'œuvre de Chamson, à côté de l'histoire des Cévennes. (*Suite Cévenole*, *Castanet*, *Catinat*) on retrouve tous les grands événements de l'histoire de la première moitié du siècle qui furent ceux de sa vie: la Grande Guerre et l'illusion d'une paix universelle (*Roux le Bandit*), le grand espoir des années vingt dans un monde meilleur (*La Révolution*

⁷² Cfr. Entretien avec A. Chamson, dans G. Papoff, *op. cit.*, p. 94.

de 19), la montée du nazisme (*L'Année des Vaincus*), le rétablissement de la droite (*La Galère*), la guerre d'Espagne (*Rien qu'un témoignage*), la deuxième guerre mondiale (*Le Dernier Village*, *Le Puits des Miracles*), et enfin les déceptions de l'après-guerre (*L'Homme qui marchait devant moi*, *La Neige et la fleur*⁷³, *la Suite Pathétique*).

Mais ces lueurs sombres et ces lueurs d'espérance, ces alternances d'années heureuses et de drames, il a su les transformer dans une œuvre littéraire où la maîtrise de l'écrivain, son talent, ses distances ne font pas oublier, bien au contraire, la sincérité et l'engagement de l'homme.

Giulia Papoff Migliaccio

⁷³ *La Neige et la fleur*, Paris Gallimard, 1951.

ENTRETIEN AVEC ANDRÉ CHAMSON

- Q. Votre œuvre a atteint une ampleur considérable; elle comprend entre romans et essais (sans compter les articles et les discours) une cinquantaine d'écrits. Vous avez raconté vos expériences, vous avez interprété les espoirs et les souffrances de toute une génération, ou mieux d'une société qui se transformait rapidement. Si vous pouviez reparcourir maintenant votre chemin littéraire est-ce que vous aimeriez en modifier de quelque façon l'itinéraire? Ajouter par exemple un roman toujours resté dans votre esprit, ou bien une histoire que vous regrettez ne pas avoir racontée?
- R. La soixantaine de livres que j'ai écrits m'a été comme imposée par les événements que j'ai vécus. Cependant si je pouvais recommencer mon œuvre, je tâcherais de la faire baigner dans plus de lumière. Par exemple j'aurais tenté non pas de la rendre plus gaie, mais d'en colorer l'environnement. Dans ma jeunesse j'ai commencé un ouvrage qui devait s'appeler: *Introduction à la vie de province*. Je n'ai jamais pu mener à bien ce projet et je le regrette.
- Q. Vous avez dit une fois: «...quand on est écrivain, je crois qu'il faut dire la vérité, et c'est ce que j'ai fait». En considérant l'ensemble de vos écrits est-ce que vous pouvez affirmer d'avoir été fidèle à ce serment de vérité, à ce rôle de témoin de votre temps que vous avez choisi?
- R. Dans la mesure où l'on peut être fidèle à la vérité, je crois que je l'ai été. Un jour nous dînions au bord d'un lac et un de mes amis écrivains, développait le thème qu'un écrivain est toujours un menteur; j'ai pris une grande colère pour affirmer que pour ma part, je pensais avoir été fidèle à la vérité tout au long de mon œuvre.

Q. On l'a dit souvent, notre siècle a parcouru, dans sa première moitié déjà, bien plus de chemin que les autres. Vous qui vous êtes défini « vorticiste », c'est-à-dire détaché de tout mouvement de l'époque et entraîné dans le tourbillon de la pensée contemporaine, vous aviez donc compris, dès les années trente que l'originalité de l'écrivain demande l'affranchissement de tout courant littéraire.

Mais, de toute façon, quelle est selon vous, à ce moment, la tendance dominante? Où va la littérature aujourd'hui?

R. Oui, j'ai pensé très tôt que toute œuvre littéraire devait à tout instant rester libre, affranchie de tout asservissement à un courant de l'époque. Le « tourbillon » nous rend libres.

Je ne voudrais pas être pessimiste. Mais je ne sais pas où va la littérature aujourd'hui.

Q. Je vois, dans l'ensemble de vos œuvres, des lignes horizontales auxquelles chacun de vos écrits pourrait être reconduit, au-delà de tout classement chronologique. Elles pourraient être divisées, peut-être, selon les sujets que vous traitez en: portraits intérieurs, témoignages de notre temps, méditations et récits autobiographiques, chroniques cévenoles.

R. Je suis d'accord avec votre classification, mais je mêlerais volontiers les « portraits intérieurs » avec les « méditations et récits autobiographiques ».

Q. Parmi vos personnages il y en a certains qui ont plus de force que les autres, dont les contours mieux dessinés en définissent plus précisément le caractère, parfois singulier et toujours très complexe. Roux, Combes, Rabaud, Adeline Vénician, Nicole Aygaliers, Jean Manuel etc. s'imposent à notre esprit comme des personnages vivants, héros tragiques et touchants, chargés d'humanité et de foi, qui souffrent de ne pas pouvoir réaliser leurs rêves de justice, d'amour, de gloire.

Je crois reconnaître chez eux beaucoup de traits du caractère de leur auteur. Quel est dans cette foule imaginaire, le personnage dans lequel vous vous identifiez mieux et qui vous est plus cher?

R. Je vous étonnerai peut-être en vous disant que les personnages les plus proches de moi sont Combes (à coup sûr) et Adeline Vénician.

Q. Vous m'étonnez, en effet; j'aurais dit que ce personnage était Rabaud. Mais il vous ressemble trop et vous lui préférez Combes.

R. Oui, l'histoire de Rabaud est une histoire vraie. Le capitaine Robelin, mon compagnon d'armes, après avoir lu *Le Dernier Village* me dit: « Il n'y a pas un mensonge là-dedans. Je peux le dire puisque j'y étais. Il n'y a pas un mensonge et cela ressemble tout à fait à ce que nous avons vécu. Combes au contraire est loin de moi. Avec toute évidence je ne suis pas un paysan resté lié à sa terre, mais il me plaît. Il est typique. Il est le héros créé par moi, qui est un héros très simple. Il crée sa vie tandis que Rabaud la subit. Combes fabrique son personnage.

Q. Le thème du *Rendez-vous des espérances* est, peut-être, l'un des thèmes essentiels de vos romans, un leitmotif qui reparait de temps en temps au cours de vos œuvres. C'est le thème de l'imaginaire qui dépasse le réel, se superpose à lui et le détruit presque.

Mais l'anéantissement de l'imaginaire, d'autre part, n'entraîne-t-il pas inévitablement, chez vos personnages, l'anéantissement de l'être? Avec le rêve qui meurt n'est-ce pas l'âme humaine qui se défait peu à peu? C'est bien la théorie des morts-vivants que vous exposez dans *L'homme qui marchait devant moi*. Adeline Vénician, Nicole Aygaliers (*Le rendez-vous des espérances*) ou Jean Manuel (*Comme une pierre qui tombe*) ne sont-ils pas eux-aussi des morts-vivants rongés par le même malheur?

R. Je crois qu'il y a toujours chez moi le sentiment du solide accordé au réel en même temps que la fragilité des créatures humaines et des morts-vivants rongés par le malheur d'un destin non accompli.

Q. Un autre thème-pivot de vos romans est celui de la métamorphose. Ce n'est pas par hasard que vos confessions intimes ont pour titre *Devenir ce qu'on est*. C'est aussi la leçon de *Le Chiffre de nos jours* où vous « jugez avec

des yeux d'enfant l'homme que vous êtes devenu ». Mais cette évolution de l'être est nécessairement conditionnée par la réalité objective dominée par l'histoire qui nous impose ses choix.

Ne croyez-vous pas que le rôle joué par les événements historiques dans votre « métamorphose » a été bien plus déterminant que vous ne le souhaitiez en 1927 quand vous faisiez paraître *l'Homme contre l'Histoire*?

- R. Oui, à coup sûr, l'histoire est allée plus vite que nous ne pensions. Et la vitesse de cette histoire a certainement retenti sur mon œuvre.
- Q. C'est la métamorphose encore que vous étudiez quand vous analysez vos personnages. Vous nous les présentez tels qu'ils « deviennent » à la suite de leurs expériences quotidiennes, toujours en contraste avec leur idéal de bonheur. On pourrait dire, en effet, qu'ils ne sont jamais, à la fin du roman, ce qu'ils étaient au début. La plupart d'entr'eux tombent fatalement vers leur déchéance morale ou vers la folie. Mais de temps en temps on rencontre des personnages dont la métamorphose se produit dans le sens de la lumière. Rabaud, résistant avant l'heure, la petite fille de Mathurin, symbole de pureté et d'espoir, les héroïnes indomptables de *La Tour de Constance*, les galériens de *La Superbe*, ce sont là tous indéniablement des messagers de liberté. Ces alternances de lumière et d'ombre ne révèlent pas plutôt un état d'inquiétude constante où des élans optimistes sont vite étouffés par un fond pessimiste?
- R. J'ai peur que cela soit vrai. Et pourtant, ma volonté constante est de réaliser l'alliance avec le monde dans lequel je suis plongé. Toutefois je ne pourrais pas dire: je suis pessimiste. Quelquefois oui; mais il est difficile avec un seul mot de se définir. Je dirais plutôt que je ne suis ni optimiste ni pessimiste, mais l'un et l'autre mélangés à l'un et à l'autre.
- Q. D'un œil indulgent et bienveillant vous avez donné dans *La Neige et la fleur* un portrait très vivant de la jeunesse de cette époque (les années cinquante).

Est-ce que vous pourriez identifier encore dans ce portrait la jeunesse de notre époque? Dans quel sens elle a changé selon vous en ce qui concerne ses rapports avec la société qui l'entoure?

- R. La jeunesse actuelle a sûrement changé par rapport à celle des années cinquante (plus de violence, plus de dureté, plus de volonté d'être libre...). Mais quelques jeunes lisent encore *La Neige et la fleur* et s'y reconnaissent. Ils viennent me dire que cette jeunesse est encore leur jeunesse. J'en suis étonné mais comment pourrais-je faire autrement que les écouter et que garder au fond de moi cette assurance que *La Neige et la fleur* existent encore?
- Q. Vos derniers romans *Sans Peur* et *Castanet* datent de 1978 et 1979. Quels sont maintenant vos projets littéraires? Pensez-vous à un autre roman?
- R. Je vais publier une histoire de cavalier, car j'ai beaucoup aimé le cheval. Le livre s'appellera *Catinat*, du nom du chef des gardians de la cavalerie camisarde. Je publierai aussi *Avons-nous assez voyagé?*, suite d'interviews qui jalonnent toute mon existence.
- Q. Le respect de la tradition, l'attachement de l'homme à sa terre, à ses racines naturelles ont fait toujours de vous une sorte de Barrès de gauche. Ne pensez-vous qu'à l'époque des voyages interplanétaires, après avoir franchi toutes les barrières régionales et nationales, on redécouvre enfin le vrai sens des valeurs désormais perdues, comme l'amour pour son pays natal avec son patrimoine culturel et humain?
- R. Je le crois profondément. Le besoin de régionalisation que l'on sent autour de soi en est comme une preuve.
- Q. Votre style a mûri. Mais votre ton n'a pas changé. C'est la voix toujours égale d'un homme qui a voulu exalter les valeurs humaines universelles et transmettre un message de vérité et d'amour. En effet le fond essentiel de vos romans, celui qui en fait la singularité, c'est la confiance dans l'indestructibilité de l'homme. C'est bien

là la portée morale de votre oeuvre, le message que vous entendez transmettre à la postérité?

- R. Pourquoi pas? Si mon oeuvre a suffisamment de force pour le faire, je m'en réjouirai. Mais on n'est jamais sûr que cette force l'a atteinte dans ce qu'on a écrit. C'est difficile d'en être assuré et c'est du reste le drame de l'écrivain qui se dit de temps en temps: je crois que ces pages que je viens d'écrire resteront et qu'elles seront comme un témoignage de ce que j'ai voulu faire et de ce que j'ai fait.

Et puis, d'autres jours, peut-être pour les mêmes pages on est comme accablé et on se dit: « Oh, ce n'est pas avec ça que tu resteras, que tu continueras à faire entendre ta voix à travers les temps qui s'écoulent.

Espérons que nous aurons cette chance. Et si nous ne l'aurons pas, et bien, nous serons un homme comme les autres.

Giulia Papoff Migliaccio

LE PRISME DE LA LECTURE

Il y aurait un vice impuni, la lecture. Selon certains sondages, ce vice ne prospérerait pas particulièrement: de moins en moins de gens 'liraient'.

Ces deux notions de « pratique coupable » et de « régression » gagneraient à être éclaircies.

Elles semblent s'appliquer particulièrement au *livre*; le livre porte un poids mythique considérable. Le concept de lecture y est traditionnellement soudé et peut être pas pour des raisons évidentes ou en tout cas 'innocentes'.

Le livre est porteur et objet de 'culture'. C'est un « monument » en ce sens qu'il se présente sous une forme matérielle bien définie: un parallélépipède contenant des signes. Il peut à la rigueur ne plus être senti que comme objet¹. Accentuant le caractère objectal du livre jusqu'à le rendre illisible, Jorge Luis Borges écrit dans *La Biblioteca de Babel*:

Yo sé de una región cerril cuyos bibliotecarios repudian la supersticiosa y vana costumbre de buscar sentido en los libros y la equiparan a la de buscarlo en los sueños o en las líneas caóticas de la mano... Admiten que los inventores de la escritura imitaron los veinticinco símbolos naturales, pero sostienen que esa aplicación es casual y que los libros nada significan en sí. Ese dictamen, ya veremos, no es del todo falaz².

¹ La sociologie de la littérature s'est intéressée dès ses débuts au livre en tant qu'objet, soit dans la perspective commerciale, soit du point de vue de son utilisation et circulation. Pour d'amples informations bibliographiques à ce sujet voir: R. Escarpit, *Sociologie de la Littérature*. Paris, P.U.F., 1968, et G. Corsini, *Letteratura e sociologia*. Bologna, Zanichelli, 1982.

² J. L. Borges, *Ficciones*. Madrid-Buenos Aires, Alianza Editorial, Emecé Editores, 1971, p. 92.

Le livre par son caractère mythique, par son aspect 'fermé' invite donc à la transgression, à l'acte hypnotique de la lecture. Transgression, car si par sa force mythique, sa présentation de bloc fermé, le livre ne se livre pas au lecteur, il a besoin de celui-ci pour « être » véritablement, il est un *recueil de lectures*. Michel Tournier le compare à un vampire:

C'est une virtualité, un être exsangue, vide, malheureux qui s'épuise dans un appel à l'aide pour exister. L'écrivain le sait, et lorsqu'il publie un livre, il lâche dans la foule anonyme des hommes et des femmes une nuée d'oiseaux de papier, de vampires secs, assoiffés de sang, qui se répandent au hasard en quête de lecteurs. A peine un livre s'est-il abattu sur un lecteur qu'il se gonfle de sa chaleur et de ses rêves. Il fleurit, s'épanouit, devient enfin ce qu'il est: un monde imaginaire foisonnant, où se mêlent indistinctement — comme sur le visage d'un enfant les traits de son père et de sa mère — les intentions de l'écrivain et les fantasmes du lecteur »³.

Le livre dans ce rapport de création a un caractère tout à fait particulier, celui de l'intimité. C'est un monument 'en mains propres'. Si dans le cas du livre la lecture passe avant tout par le regard, il s'y ajoute le sens tactile, le fait de pouvoir le toucher, le feuilleter, le transporter, le déplacer.

Quelle que soit la force du livre, il ne faudrait cependant pas croire qu'il permette à lui seul et définitivement d'étudier le phénomène de la lecture.

Dans *Notre Dame de Paris*, Victor Hugo faisait remarquer que le livre avait tué un autre mode d'expression de la culture se prêtant à divers niveaux de lecture:

Aux lettres de pierre d'Orphée vont succéder les lettres de plomb de Gutenberg, le livre va tuer l'édifice... Quand le soleil du moyen-âge est tout à fait couché, quand le génie gothique s'est tout à fait éteint à l'horizon de l'art, l'architecture va se ternissant, se décolorant, s'effaçant de plus. Le

³ H. Tournier, *Le vol du vampire*. Paris, Gallimard Folio, 1983, pp. 12-13.

livre imprimé, ce ver rongeur de l'édifice, la suce et la dévore⁴.

Un problème qui nous paraît important s'esquisse dans ces exemples. La lecture précède-t-elle l'écriture? La rencontre entre l'écrivain et le lecteur est-elle, par le moyen d'un agencement de signes, de tours syntaxiques, de procédés stylistiques, la rencontre en quelque sorte de deux lectures?

McLuhan fait remarquer:

Literacy gives people the power to focus a little way in front of an image so that we take in the whole image or picture at a glance⁵.

Nous savons depuis Saussure que le signe linguistique est une réalité psychique à deux faces: l'une étant le concept, l'autre l'image acoustique. Cette faculté de captation conceptuelle et musicale distinguerait donc déjà la lecture d'un texte écrit. Comme le dit McLuhan: « Non-literate people have no such acquired habit and do not look at objects in our way... the eye is used, not in perspective but tactually, as it were »⁶.

Il nous paraît qu'il y a lecture à partir du moment où il y a reconnaissance de codes, en d'autres termes, la condition *sine qua non* à l'acte de lecture est la culture. McLuhan attire notre attention sur le fait que l'imprimerie demande un développement rapide, quasiment immédiat de la perception synthétique et des articulations conceptuelles. La lecture du texte imprimé amène à un écart entre les processus mentaux de l'initié et du non-initié. Cela ne signifie pas que cette acquisition n'entraîne pas aussi une perte. Ainsi McLuhan fait remarquer: « The divorce of poetry and music was first reflected by the printed page... Song is the showing down of speech in order to savour nuance »⁷.

⁴ V. Hugo, *Notre Dame de Paris*, V, 2: « Ceci tuera Cela ». Paris, Garnier Flammarion, coll. G. F., pp. 198-211. Le chapitre entier développe cette idée.

⁵ M. McLuhan, *The Gutenberg Galaxy, The making of typographic man*. London, Routledge and Kegan Pau, 1962, p. 37.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 200.

L'écrit a dû donc découvrir ses propres ressources de rythme et de tonalité, à partir de la composition en forme fixe jusqu'au vers libre, au lettrisme, sans oublier tous les jeux, souvent exploités, de disposition typographique. L'écrit possédant son propre rythme, ses propres figures a trouvé un développement plus lié au parcours du regard qu'à des perceptions acoustiques. Cela n'exclut pas l'épreuve flaubertienne du « gueuloir », besoin de vérification acoustique de la musicalité interne du texte écrit. L'image acoustique n'est jamais complètement éliminée par l'image visuelle. Le plaisir de la lecture fonctionne à plusieurs niveaux. Il y a le niveau de la 'reconnaissance', mais aussi tout le jeu des « correspondances » entre le texte, le monde et l'inconscient. La combinatoire d'images est « un suivi » qui s'articule selon des intensités, une distribution qui joue avec le prévisible et l'imprévisible⁸.

La poésie n'est-elle pas elle-même une combinatoire jouant d'ailleurs à plusieurs niveaux? Le jeu est évident dans les trois strophes finales de « Chelles » de Victor Hugo:

J'admire les papillons frêles
 Dans les ronces du vieux castel;
 Je ne touche point à leurs ailes
 Un papillon est un pastel.

Je suis un fou qui semble un sage
 J'emplis, assis dans le printemps,
 Du grand trouble de paysage
 Mes yeux vaguement éclatants.

O belle meunière de Chelles,
 Le songeur te guette effaré
 Quand tu montes à tes échelles
 Sûre de ton bas bien tiré⁹.

⁸ Il existe, depuis longtemps d'ailleurs, un livre de combinatoire d'images. C'est le Tarot, livre non relié de 78 lames mobiles, où tout s'enchaîne par analogie. Voir à ce sujet: G. van Rijnberk, *Le Tarot*. Lyon, Derain, 1947, et J. M. Lhote, *Shakespeare dans les tarots et autres lieux*. Paris, J. J. Pauvert, 1967.

⁹ V. Hugo, *Les Chanson des rues et des bois*.

Nous pouvons dégager de ce poème plusieurs chaînes de connotation:

1. Je ne touche point-semble-trouble-vaguement-effaré
2. frêle-pastel-printemps-belle meunière
3. ronces-fou-éclatants-te guette-échelles-bas bien tiré

La première chaîne porte sur l'hésitation, l'état subjectif et passif. Un « vague à l'âme » perceptif des jeux de l'inconscient.

La deuxième indique une certaine naïveté délicate et 'enfantine'.

La troisième indique des pulsions de violence et d'érotisme.

Il est évident que l'expression se fait par le jeu de correspondances entre ces trois chaînes, par une habile syntaxe entre le conscient et l'inconscient, l'actif et le passif: « Je suis un fou qui semble un sage ». Par un jeu d'antithèses et d'intensités: ronces-pastel; vaguement-éclatants; songeur-sûre, Victor Hugo révèle métaphoriquement ses désirs inconscients partagés entre la violence et le rêve d'innocence, un certain sens de la culpabilité. Le mot *castel* sous-tend plusieurs analogies inconscientes possibles: castel-castré; castel-château-elle; castel-chaste-Chelles et s'accorde à un jeu de rimes aux sonorités délicates: frêle: ailes: pastel.

Cette « rhétorique de l'inconscient » a très bien été définie par Benveniste:

C'est dans le style, plutôt que dans la langue, que nous verrions un terme de comparaison avec les propriétés que Freud a décelées comme signalétiques du « langage onirique ». On est frappé des analogies qui s'esquissent ici. L'inconscient use d'une véritable « rhétorique » qui, comme le style, a ses « figures », et le vieux catalogue des tropes fournirait un inventaire approprié aux deux registres de l'expression. On y trouve de part et d'autre tous les procédés de substitution engendrés par le tabou, l'euphémisme, l'allusion, l'antiphrase, la préterition, la litote. La nature du contenu fera apparaître toutes les variétés de la métaphore, car c'est d'une conversation métaphorique que les symboles de l'inconscient tirent leur sens et leur difficulté à la fois¹⁰.

¹⁰ E. Benveniste, *Remarques sur la fonction du langage dans la*

Ce n'est d'ailleurs pas seulement dans la production du texte que joue la rhétorique de l'inconscient. La lecture met aussi en jeu l'inconscient de celui qui interpelle le texte. Barthes oppose avec pertinence les « idées du corps » aux idées mentales¹¹.

C'est ici que nous voudrions parler des rythmes de la lecture, de ses interruptions. Rythmes et interruptions de lecture ne sont pas dus seulement au hasard. C'est là où le désir du lecteur interfère le plus avec les intentions de l'auteur.

C'est le rythme même de ce qu'on lit et de ce qu'on ne lit pas qui fait le plaisir des grands récit — écrit Barthes — a-t-on jamais lu Proust, Balzac, *Guerre et Paix*, mot-à-mot? (Bonheur de Proust: d'une lecture à l'autre on ne saute jamais les mêmes passages)¹².

Si le texte reflète le désir de l'écrivain, la lecture se compose selon le désir du lecteur. Ce phénomène d'une évidence apparemment banale est en fait très révélateur, car il nous permet de dégager de la forme mythique du livre — espace clos, horlogerie (comme chez Balzac) — le phénomène de la lecture, lequel se réfère dans le texte même à ses connotations sensibles, sociales, bref à la relation double:

lecteur / monde
lecteur / lecture du monde de l'écrivain

et cette relation se développe indéfiniment. Ainsi, la perception du texte comme perception du corps du monde (physique, social, sentimental, etc.) renvoie à la propre expérience du lecteur et la projette dans de nouvelles perspectives. Les interruptions de lecture semblent à cet égard très significatives. Le lecteur veut exploiter la révélation d'une certaine

découverte freudienne, dans le vol. *Problèmes de linguistique générale*, I. Paris, Gallimard, 1966.

¹¹ « Le plaisir du texte, c'est le moment où mon corps va suivre ses propres idées - car mon corps n'a pas les mêmes idées que moi » écrit Roland Barthes dans *Le plaisir du Texte*. Paris, Seuil, 1973, p. 30.

¹² *Ibid.*, pp. 21-22.

façon d'être en prise avec le monde, en goûter le plaisir. Il en est de même avec le rythme de lecture:

Lisez *tout*, d'un roman de Zola, le livre vous tombera des mains; lisez vite, par bribes un texte moderne, ce texte deviendra opaque, forclos à votre plaisir: vous voulez qu'il arrive quelque chose et il n'arrive rien; car *ce qui arrive au langage n'arrive pas au discours*¹³.

Certains auteurs ont eu pour objectif de faire du livre un monde clos contenant leur univers et son système. Cette tentative très accusée dans le roman du XIX^e siècle force le rythme de lecture qui doit s'adapter non seulement aux rouages mais aussi à leur fonctionnement donc au rythme interne imposé par l'auteur¹⁴.

Cette relation entre contenu et rythme de lecture a été d'ailleurs programmée lors de l'invention du roman-feuilleton. Le premier a paru dans « La Presse » d'Emile de Girardin le 23 octobre 1836. C'était *La Vieille Fille* de Balzac, suivi en 1837 par *Judith ou La Loge d'Opéra* de Scribe et encore par *La Femme Supérieure* de Balzac. Dans cette première phase (1836-1839) le roman est imprimé dans les colonnes, en variétés. Dans la phase suivante le roman passe en bas de page et Dumas fait remarquer aux écrivains:

Vous possédez en toute propriété le cadre et le tableau; ainsi vous êtes le maître de proportionner l'un et l'autre. Vous avez à votre disposition le théâtre et les acteurs, rien ne vous empêche donc de rêver et de baisser la toile à votre volonté¹⁵.

Il est curieux de constater que c'est juste après cette période que paraît *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand, puis *Les petits poèmes en prose* de Baudelaire (1842 et 1862),

¹³ *Ibid.*, p. 23. C'est Barthes qui souligne.

¹⁴ Ainsi dans le cas de Balzac, ce n'est pas seulement lui qui a pris ses personnages pour des êtres réels. Toute une critique s'y est trompée.

¹⁵ Voir C. Witkowski, *Le premier Roman-feuilleton*, in « Bulletin du Bibliophile », 1983 (II).

c'est-à-dire un nouveau genre littéraire amenant une nouvelle lecture: textes brefs pouvant se lire en peu de temps mais sortant du moule de la poésie. Dans la lettre-préface à Arsène Houssaye, Baudelaire insiste sur la nature serpentine de son « petit ouvrage »: « Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part »¹⁶. Par l'effet des changements de rythme de lecture dus essentiellement au phénomène de la société urbaine où le temps est fragmenté, divisé, se recomposant selon des niveaux d'intérêt, voilà que le texte lui-même se fragmente. C'est, dans un cas (le roman-feuilleton), pour ajouter le pouvoir de fascination de la mise en scène et de l'attente — autrement dit de l'emballage, on passe d'un monde de produits naturels à un monde de produits industriels; c'est, dans l'autre cas (le poème en prose) pour créer entre le monde de l'écrivain, le monde du lecteur et le monde objectif une mosaïque de rapports ou, pour employer des termes tout à fait appropriés utilisés par McLuhan une « field approach » ou une transformation kaleïdoscopique continue. Le monde anglo-saxon, monde industriel par excellence, n'avait-il pas d'ailleurs la *short-story* comme genre privilégié. A travers ces genres nous dégageons peu à peu la lecture du 'livre', objet mythique à mode d'emploi linéaire (sauf pour les dictionnaires, encyclopédies, mythologies etc.)¹⁷. Il y a dans le rapport de forces actif/passif de la lecture une volonté inconsciente d'arracher la lecture au texte pour se

¹⁶ C. Baudelaire, *Oeuvres Complètes*. Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 1961, p. 229. Toute la lettre apporte un éclairage à l'originalité de ce nouveau genre. Baudelaire en était très conscient. Il écrit: « Considérez, je vous prie, quelles admirables commodités cette combinaison nous offre à tous, à vous, à moi et au lecteur. Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture ».

¹⁷ Et il est intéressant de noter que Barthes a repris le terme *Mythologies* comme titre (Paris, Seuil, 1957). C'est Barthes qui a traduit ces exigences dans le domaine de la Critique et de l'Essai. Les *Fragments d'un discours amoureux* (Paris, Seuil, 1977) sont l'aboutissement le plus original de cette recherche.

l'approprier, l'utiliser. Il y a en même temps une lecture 'soumission' et une lecture 'révolte'. L'instinct sans doute de tuer le père du texte pour mieux en posséder le corps féminin ou d'en éprouver le tabou. Comment interpréter autrement cette remarque de Barthes:

Dans *Fécondité* de Zola, l'idéologie est flagrante, particulièrement poisseuse: naturisme, familialisme, colonialisme; *il n'empêche* que je continue à lire le livre. Cette distorsion est-elle banale? On peut trouver plutôt stupéfiante l'habileté ménagère avec laquelle le sujet se partage, divisant sa lecture, résistant à la contagion du jugement, à la métonymie du contentement: serait-ce que le plaisir rend *objectif*?¹⁸.

Dans le chapitre « postulats de la linguistique » des *Mille Plateaux* Deleuze et Guattari attirent notre attention sur l'abominable faculté du langage qui consiste à « émettre, recevoir et transmettre les mots d'ordre ». Ils rappellent que Spengler fait remarquer que « les formes fondamentales de la parole ne sont pas l'énoncé d'un jugement ni l'expression d'un sentiment, mais le commandement, le témoignage d'obéissance, l'assertion, la question, l'affirmation ou la négation »¹⁹.

Comment ne pas rapprocher cette remarque de celle de Stendhal pour qui le style « sec », le style idéal serait celui du Code Civil. C'est cela que l'on peut dénommer « paternité du texte » et à ce sujet on pourrait se poser beaucoup de questions sur l'écriture féminine qui peut entraîner d'autres processus mais qui est sans doute marquée par l'aspect traditionnel de la « paternité du texte ». Rousseau disait dans la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*: « Je parierais tout au monde que les *Lettres Portugaises* ont été écrites par un homme ». Rousseau ici ne décide-t-il pas d'emblée de ne pas renoncer à son habitude ou à sa prétention de 'lecture masculine', c'est-à-dire au processus psychanalytique culturel que

¹⁸ R. Barthes, *Le plaisir du Texte*, cit., pp. 52-53. C'est Barthes qui souligne.

¹⁹ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux*. Paris, Les Editions de Minuit, 1980, p. 96.

nous avons évoqué plus haut? Il y a donc là d'autres structures de lecture à analyser. Sollers remarque:

Il y a eu, il y aura encore (mais moins) un déferlement d'« écriture féminine ». Cette dernière, comme on pouvait s'y attendre, est un monde de substance, d'effusion, de poétisation matérielle et maternelle: oui, mais elle n'est sûrement pas sexuelle. Tant et si bien qu'au moment historique où tout est enfin possible avec les femmes, on dirait que l'interdit d'expression n'a jamais été plus grand. On devrait quand même finir pour se demander pourquoi²⁰.

Dans *L'entretien Infini*, Blanchot rappelle un passage d'une lettre de Kafka à Brod: « L'écrivain est le bouc-émissaire de l'humanité; grâce à lui, les hommes peuvent jouir innocemment, presque innocemment » et il ajoute: « Cette jouissance presque innocente est la lecture, l'écrivain est coupable, il se livre radicalement au mal »²¹. On comprend que ce soit un privilège avec la double coloration du martyr et de l'héroïsme. Les structures mentales traditionnelles assignent à la femme les fonctions: héroïsme-martyre-mal et innocence comme des marques « naturelles ». Il y a refus et peur à ce que ces « marques naturelles » s'organisent en une syntaxe concurrente, en un sens risquant d'être plus prégnantes de la réalité que l'écriture masculine. Le rapport lecture masculine et lecture féminine nous amène aux considérations non seulement psychanalytiques mais également sociologiques sur la lecture. Dans *Lire la lecture*, Jacques Leenhardt nous rappelle que Waples voit principalement dans le phénomène de la lecture un indicateur des attitudes sociales (Opposition entre « lecture » et « vision » comme « activité » et « passivité »), toujours selon l'analyse de Waples il y aurait trois modes de lecture:

1. *Lecture factuelle ou lecture phénoménale*: les lecteurs enregistrent en cours de lecture les péripéties de l'action et se maintiennent dans leurs réponses au plan des simples faits.

²⁰ Ph. Sollers, *Le mauvais genre*, in « Le Nouvel Observateur », n. 962, 15-21 Avril 1983, p. 60.

²¹ M. Blanchot, *L'entretien infini*. Paris, Gallimard, Nrf, 1969, p. 465.

2. *Lecture identifico-émotionnelle*: tendance constante à élire et exclure les personnages du roman; choix et rejets sont liés à l'importance pour ces lecteurs du processus d'identification.

3. *Lecture analytico-synthétique*: le lecteur tente une interprétation englobante des situations, sonde les causes et désigne les conséquences.

Cette base étant établie, Jacques Leenhardt nous présente une enquête sur la lecture par la critique et le public de deux romans contemporains *Les Choses* de Perec et *Le Cimetière de Rouille* du hongrois Endre Fejés. Les enquêtes sont menées en France et en Hongrie. Toute l'enquête a consisté à confronter les lectures entre elles.

Le questionnaire nous éclaire sur un certain nombre de préoccupations que peut avoir une enquête de type sociologique sur la lecture:

1. Sollicitation de prises de position sur les problèmes concrets (par exemple: à propos du roman de Perec on demande si entre le début et la fin du roman Jérôme et Sylvie ont progressé).

2. Demande d'explication pour telle ou telle scène de la situation romanesque.

3. Demande à l'interviewé d'établir un rapport entre l'univers romanesque donné et la réalité sociale.

4. Plusieurs questions tendant à faire apparaître des informations sur le fonctionnement du procès de lecture.

Le questionnaire (surtout le groupe de questions 4) nous paraît plus riche en perspectives que les réponses, somme toute assez prévisibles et du type: Le roman national provoque presque deux fois plus de désaccord que le roman étranger, ou: quantitativement, le niveau scolaire se révèle deux fois plus discriminant que l'âge à l'égard des choix fondamentaux de système de lecture²².

²² J. Leenhardt et P. Jozsa, *Lire la lecture*. Paris, Le Sycomore, 1982.

Il serait certainement très enrichissant de faire ce type d'enquête sur d'autres textes peut-être moins fortement marqués par un éclairage sociologique en eux-mêmes. Malgré tout, cette enquête nous apporte de précieuses informations sur le plan méthodologique.

Ce que nous voudrions souligner, car cela nous paraît plus urgent, c'est que les objets de la lecture sont en train de changer. L'accès à d'autres types de lecture que celle du livre, par exemple, révèle d'autres modes et aussi d'autres besoins. Nous l'avons déjà observé à propos du roman-feuilleton mais depuis le champ s'est considérablement élargi et modifié de par l'importance des *médias* et des moyens d'expression comme le cinéma, la télévision, la photographie, l'affiche, les bandes dessinées et, d'une façon plus générale, l'apprentissage constant de nouveaux codes (informatique).

La lecture répond à un besoin d'information. Une encyclopédie des connaissances modifie sensiblement à la fois l'écriture et la lecture. La nécessité en a été comprise notamment au XVIII^{ème} siècle où se produisait le passage d'une structure sociale et idéologique à une autre. L'expérience et la vision du monde de chaque société ou époque sont appelées à modifier en profondeur l'écriture et la lecture. Le rapport de plus en plus pratiqué entre mondes différents a amené une notion relativement nouvelle en linguistique générale, celle des « universaux de langage » et celle des universaux anthropologiques et culturels qui sous-tendent les significations dans les langues. Il y a aujourd'hui une nouvelle lecture du monde qui passe par plusieurs voies avec à la fois la tendance vers un certain mondialisme et le besoin de faire épanouir les identités culturelles. Le disque, pour ne citer que lui, joue parfois un rôle considérable comme référent culturel. En Corse, par exemple, il véhicule une « nouvelle oralité » dans la mesure où c'est par lui que circulent les chants qui sont l'expression poétique du mode de vie, de l'inconscient collectif et des préoccupations politiques. Le texte, qui sans son expression musicale²³ — et non, com-

²³ Je ferais référence, plutôt qu'à la musique, à une modulation tonale, pour mieux caractériser cette pratique de chant.

me on le dit à tort, son support — perdrait de son sens, est repris dans la vie courante, au besoin transformé selon un jeu de « figures », mais en gardant le même ton. « Le chant relie l'être individuel à l'être collectif en allant d'une bouche à une autre, d'une mémoire à une autre »²⁴. On fait sans doute une erreur en analysant la « poésie » en dehors de son mode d'expression et de sa fonction. Ici la « lecture » du texte ne peut être détachée de la lecture de la société: le chant, de même qu'une certaine façon de raconter, est nécessaire pour alimenter le « souffle » (*u fiatu*). Une véritable lecture dans ce cas exige aussi la connaissance du code auditif, avec ses références émotionnelles et rythmiques dont le texte est le support. Cela n'empêche pas la culture écrite mais cette dernière est en communication constante avec le « souffle » et le « ton », caractères profonds de la culture corse. Ici encore nous voyons que la lecture précède et dépasse l'écriture, qui n'est qu'un *média* pour l'expression et qui aboutit à une lecture seconde. C'est aussi le cas de la culture musicale négro-américaine qui dégage les notions de « *soul* » et de « *feeling* » et des cultures africaines²⁵. Il n'y a pas d'expression et de démarche vers une lecture sans « figures ».

Pour en revenir au roman, notons qu'il cède souvent la place dans le monde contemporain à des ouvrages ressemblant des « unités de significations » que le lecteur structure selon sa culture et ses besoins. Il s'agit de déterminer un espace et de permettre des parcours de cet espace. Cela va dans le sens de l'analyse de Lotman pour qui le texte serait pour la culture un signe global. La lecture est une expérience liée à d'autres expériences, c'est un rapport. Le texte, « signe global », nous interpelle et nous l'interpellons²⁶. Il y a « ré-

²⁴ D. Vintiseri, *Culture corse, culture vivante*, in « Revue française d'études politiques méditerranéennes », XXVIII, 1977, p. 36 s.

²⁵ Dans cette optique, en plus des ouvrages de McLuhan, il est intéressant de lire toute la production de W. J. Ong, dont on trouve une synthèse dans son ouvrage le plus récent, *Orality and Literacy. The Technologizing of the World*. London-New York, Methuen, 1982.

²⁶ P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*. Paris, Seuil, 1983.

flexion »²⁷. Ainsi Barthes a souligné que « la critique de la valeur, celle que soutient la nouvelle critique, développe avec beaucoup plus d'attention et de finesse le rapport entre l'oeuvre passée et le lecteur présent »²⁸. Valéry avait déjà déclaré: « l'oeuvre dure en tant qu'elle est capable de paraître tout autre que son auteur l'avait faite »²⁹. Selon notre situation, nos préoccupations, nous interprétons de façon différente le « signe global » de culture. Celui-ci n'est pas toujours de l'écriture (ce n'est qu'un cas d'« objet » de lecture) mais, bien entendu, lorsque c'est de l'écriture, elle doit être envisagée selon son propre fonctionnement, sa propre génération. Ainsi, à propos de son livre « L'Empire des signes », Barthes a tenu à souligner:

L'auteur n'a jamais, en aucun sens, photographié le Japon. Ce serait plutôt le contraire: le Japon l'a étoilé d'éclairs multiples; ou mieux encore, le Japon l'a mis en situation d'écriture. Cette situation est celle-là même où s'opère un certain ébranlement de la personne, un renversement des anciennes lectures, une secousse du sens, déchiré, exténué jusqu'à son vide insubstituable, sans que l'objet cesse jamais d'être signifiant, désirable. L'écriture est en somme, un *satori*: le *satori* (l'événement Zen) est un séisme plus ou moins fort (nullement solennel) qui fait vaciller la connaissance, le sujet; il opère un *vide de parole* »³⁰.

La notion d'espace est liée à la notion de présence, mais aussi de vide, de creux et de plein; de roche, de ciel et de mer, serions-nous tentés de dire métaphoriquement. Il est certain que si, dans tout acte de déchiffrement, le mental choisit un parcours selon des positions (cela est tout à fait

²⁷ A propos d'*Adolphe*, T. Todorov, dans *Poétique de la Prose*. Paris, Seuil, 1978², p. 180, compose le parcours suivant:

- | | | |
|--|---|---|
| 1. Récit de l'auteur | | 4. Récit du lecteur |
| 2. Univers imaginaire
évoqué par l'auteur | ↓ | ↑ |
| | | 3. Univers imaginaire
construit par le lecteur |

Sur ce problème voir aussi U. Eco, *Lector in fabula*. Milano, Bompiani, 1979.

²⁸ R. Barthes, *Le grain de la voix*. Paris, Seuil, 1981, p. 43.

²⁹ *Ibid.*, p. 43.

³⁰ R. Barthes, *L'Empire des Signes*. Genève, Skira, 1970, p. 10.

évident dans les jeux-vidéo dont le principe est d'évoluer dans un parcours où évoluent aussi des forces adverses, selon une stratégie simple: manger sans être mangé), il est en même temps dans un système plus complexe de rythme (temps-silence-vitesse) et de tonalité (qui évolue par sons mats et sons creux) et cela introduit le phénomène de la réflexivité humaine qui apporte une autre dimension à toute présentation de plan de connaissance, l'ancien mythe du Labyrinthe aussi bien que l'image du tapis de Leibniz ou un actuel « programme » informatique.

Le titre même de l'oeuvre de Proust *A la recherche du temps perdu* est à cet égard significatif car « les mêmes émotions ne se produisent pas simultanément chez tous les hommes ». Ainsi le temps proustien est-il un espace-temps: « une psychologie dans le temps où les calculs d'une psychologie plane ne seraient plus exacts ». Il s'agit de restituer l'immédiateté perdue au delà des pièges de la mémoire. Le conflit irréductible entre mémoire et immédiateté se concentre de façon hallucinante dans cette page de Borges:

No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico « perro » abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente). Su propia cara en el espejo, sus propias manos, lo sorprendían cada vez³¹.

Ecrire, c'est donc présenter une certaine disposition de mots et de figures mais il est certain que le lecteur est sollicité au delà de l'information, c'est son psychisme avec ses codes conscients ou non qui est mis en jeu; le lecteur retrouve la lecture qu'il transporte en lui car « le poème en sait plus que le poète » (« hypocrite lecteur, mon semblable mon frère »). Ecrivain et lecteur ont en commun le désir³². La communication entre le texte et la fonction « lecture »

³¹ J. L. Borges, *Funes il memorioso*, in *Ficciones*, cit., p. 130.

³² Voir R. Jean, *Lectures du désir*. Paris, Seuil, 1977.

entre en action par le paramètre: information-désir-tonalité-rythme.

Si nous prenons comme exemple un des passages où, dans *Graziella*, Lamartine nous décrit la lecture de *Paul et Virginie* à la famille de Graziella, nous pouvons souligner des traits pertinents mettant en relief les termes de ce paramètre:

Excepté ma voix *lente et monotone* (tonalité-rythme) qui *traduisait littéralement* (information) à cette famille de pêcheurs ce poème du coeur, on n'entendait aucun bruit que *les coups sourds et éloignés de la mer* (tonalité-rythme), qui *battait* (rythme) la côte là-bas sous nos pieds. *Ce bruit même était en harmonie avec la lecture. C'était comme le dénoûment de l'histoire* (rythme-désir) qui *grondait* (tonalité) d'avance dans l'air au commencement et pendant le cours du récit... Graziella, qui depuis quelque temps tenait la lampe abritée contre le vent par *son tablier*, l'approchait *tout près* des pages et *brûlait* presque le livre dans son *impatience*, comme si elle eût pensé que la lumière du *feu*, allait faire *jaillir* le sens intellectuel à mes yeux et *éclore* plus vite les paroles *sur mes lèvres* (désir). Je repoussais *en souriant* la lampe de la main sans détourner mon regard de la page, et *je sentais mes doigts tout chauds de ses pleurs*³³.

Comment mieux exprimer (le lexique, les figures et le rythme du désir) l'érotisme de la lecture?

Comme ici, où elle est en relation avec la nature et la communication amoureuse avec une jeune fille, la lecture se transforme, s'adapte, se constitue et se détruit selon les désirs conscients et inconscients. Mais aussi selon les transformations culturelles des structures de la perception (cinéma, bandes dessinées, classification des sciences etc.). La culture n'exige-t-elle pas d'aller au delà du livre, de confronter, de situer la captation dans notre puzzle kaleïdoscopique.

³³ A. De Lamartine, *Graziella*. Paris, Gallimard, Folio, 1979, pp. 98-99. Voir aussi la préface de J. M. Gardair qui fait allusion à des problèmes qui touchent à notre sujet d'assez près: la lecture du vêtement et du travestissement dû au « malentendu entre classes », le plagiat etc.

C'est un va-et-vient du désir entre notre lecture du monde et celle de l'écrivain. Le livre (comme le chant, la photographie, le dessin etc.) est un révélateur de lecture. Cette lecture doit s'ouvrir sur le monde. La lecture est un prisme qui capte les informations et les sensations pour les projeter dans notre espace mental selon nos dispositions, notre « écoute ». Alors la lecture, vice ou vertu? Ce serait plutôt à notre sens un rapport générateur de liberté entre la contrainte et la disponibilité.

On comprend pourquoi Gide écrit « Ceci n'est pas un livre », et pourquoi il nous invite à « jeter le livre », mais non la lecture.

La lecture étant acquise comme prisme que nous transportons avec nous pour vivre le réel, elle fait place à la révélation, à l'apocalypse de la parole. Il devient alors possible de s'écrier comme Rimbaud³⁴: « Faim, soif, cris, danse, danse, danse! ».

Jacques Bergassoli

³⁴ A. Rimbaud, *Une saison en enfer*, in *Poésies*, Paris, Gallimard, Coll. Pléiade, 1954, p. 224.

LA LINGUA ROMENA IN ITALIA NEL SEC. XIX

Un'attenta ricerca di carattere socio-culturale evidenzerebbe certamente che l'interesse per il popolo e la lingua romena manifestatosi in Italia nel corso del secolo XIX, di intensità e connotazioni diverse, è strettamente collegato al complessivo clima culturale e agli avvenimenti storico-politici che andavano man mano verificandosi.

Nei primi tre o quattro decenni esso è determinato in buona parte da quel gusto per l'esotismo proprio del periodo romantico e si iscrive nel generale clima di curiosità per popoli lontani o poco conosciuti.

I decenni successivi, quelli del Risorgimento e fino all'Unità, costituiscono la stagione più vivace di questo interesse, stimolato questa volta da circostanze storiche ed eventi politici di grande rilievo: il fermento delle nazionalità, reso più acuto dal generale fallimento dei moti del '48; il clima di attesa e di preparazione del riscatto italiano; la guerra di Crimea e il successivo Congresso di Parigi, nel quale la questione dei Principati Danubiani assunse rilievo europeo. È in questo periodo che appaiono gli scritti sui romeni di C. Cattaneo, di C. Correnti, di Tullo Massarani e di G. Vegezzi Ruscalla: è significativo che almeno i primi tre ebbero parti di rilievo nei moti risorgimentali e nella vita politica italiana.

Nell'ultimo quarto del secolo l'interesse per la Romania perde in gran parte la passionalità che lo aveva caratterizzato nei decenni precedenti e si manifesta attraverso una serie di articoli informativi sulla guerra russo-romeno-turca, sulle questioni politiche nate dall'applicazione del Trattato di Berlino, sull'organizzazione interna del nuovo Stato, sui rap-

porti commerciali con l'Italia, etc. Numerosi sono soprattutto gli articoli di colore sui personaggi della corte romena, sulle poesie di Carmen Sylva, su usi e costumi popolari, sulla vita artistica, etc.: argomenti trattati per lo più superficialmente, con tono leggero e salottiero che prelude a quell'atmosfera da « belle époque » dell'« Italetta » borghese, operosa e soddisfatta di sé, dei primi anni del '900.

Sarebbe però un'ingenua generalizzazione e un'inutile forzatura voler individuare in questi soli fattori esterni la genesi degli scritti sulla lingua romena di G. Mezzofanti e di C. Cattaneo o quelli dei linguisti di professione. Giuseppe Mezzofanti fu, com'è noto, professore di lingue orientali nell'Università di Bologna nonché famoso poliglotta (si dice che conoscesse una sessantina di lingue): il *Discorso sulla lingua valacca* ha quindi le sue radici negli specifici interessi dell'autore. La motivazione più immediata del saggio di C. Cattaneo ci viene fornita dallo stesso autore: « rischiarare un argomento più vicino e nazionale » e cioè « determinare partitamente l'influenza delle invasioni dei barbari sulla favella italiana »¹.

I linguisti hanno dedicato generalmente poche pagine a qualche problema del romeno, anche se con metodo e rigore difficilmente riscontrabili negli altri autori dell'800; nella bibliografia linguistica italiana del sec. XIX i titoli riguardanti la lingua romena costituiscono uno sparuto gruppo rispetto a quelli relativi ad altre lingue romanze: si può, pertanto, senz'altro ritenere che gli scritti di poligrafi come il Cattaneo, il Correnti, il Vegezzi Ruscalla ed altri abbiano avuto maggiore incidenza sulla diffusione di informazioni sulla lingua romena di quelli dei linguisti di professione, i cui scritti circolavano in una più stretta cerchia di specialisti.

* * *

¹ C. Cattaneo, *Del nesso fra la lingua valaca e l'italiana*, in *Scritti letterari* [...], v. I, Firenze, Le Monnier, 1948, p. 237, nota 1.

Il saggio fu scritto nel 1830 e pubblicato per la prima volta nel 1837 nel periodico « Gli annali di statistica ».

Dei Principati Danubiani troviamo notizie in numerosi articoli di quotidiani e riviste, in memorie di viaggi, in opere di carattere storico-geografico, in voci di enciclopedie. Presentiamo qui brevemente solo alcune delle notizie riguardanti la lingua romena, riservando uno spazio relativamente più ampio a quei lavori nei quali l'argomento viene più dettagliatamente trattato.

Citiamo innanzitutto alcune definizioni che di questa lingua vengono date: per Domenico Sestini essa « è un composto di Latino, e Slavo con mescolanza di diverse parole di molte nazioni, cioè d'Ungarese, Dacio, Sarmatico e Turco... »²; per il *Nuovo Dizionario Geografico Universale* è « un latino corrotto, misto di slavone »³; per D. Zanelli è una lingua « povera e rozza: nondimeno tiene della somiglianza col latino, col greco e col tedesco... »⁴; singolare è la definizione dell'anonimo autore di un articolo apparso sul « Poliorama Pittresco »: « la lingua Vallaca, simile a quella d'un immenso *caravanserraglio* che avesse accolti gli uni dopo gli altri tutti i popoli del Mondo, è un curiosissimo miscuglio di dialetti dell'universo, sanscriti, arabi, russi, greci, germanici, turchi, latini »⁵.

Nella seconda metà dell'800, anche per lo sviluppo della linguistica, le definizioni si fanno generalmente più precise e aderenti alla realtà e l'accento viene posto sulla latinità della lingua: si afferma che non « è da dubitarsi minimamente che la lingua valacca non discenda in grandissima parte dal latino... »⁶ o si parla di « ramo del latino sformato da voci turche, greche e derivate dalla lingua parlata da' »

² D. Sestini, *Viaggio curioso-scientifico-antiquario per la Valachia, Transilvania e Ungheria fino a Vienna...*, Firenze, 1815, p. 178.

³ *Nuovo Dizionario Geografico Universale*, t. I, Venezia, 1826, s.v. « Valachia ».

⁴ D. Zanelli, *La Moldavia e la Valacchia*, in « L'Album », Roma, VIII/1841, p. 394.

⁵ *La Moldavia e la Vallachia*, in « Poliorama pittresco », Napoli, XIII/1849, n. 17, p. 137.

⁶ *Enciclopedia italiana e Dizionario della conversazione*, v. IX, parte II, Venezia, 1851, s.v. « Valacca lingua ».

Daci»⁷, di « ramo delle lingue neo-latine o romaniche »⁸, fino al Sanminiatelli che in un articolo del 1885 scrive che il romeno « di cui è latinissima la tessitura fondamentale [...] ripeté la propria origine dall'idioma usato nel II secolo »⁹.

L'apporto slavo al lessico romeno viene da tutti segnalato quale risultato della convivenza delle due popolazioni; ma qualcuno va oltre e ipotizza che « Daci e Geti [...] devono aver parlato, giusta il parere dei più autorevoli etnografi, uno dei dialetti slavi [...]; ma i coloni romani [...] v'introdussero la loro lingua; e questa si decompose poi nel suo amalgama col linguaggio degli indigeni, e diventò un ramo delle lingue neolatine [...] »¹⁰: dal che si desume che per l'autore lo slavo costituirebbe un sostrato del romeno.

Un'altra questione di cui quasi tutti fanno cenno è l'etimo del nome 'valacco': pur prevalendo l'opinione che il termine debba farsi risalire a quello col quale gli slavi indicavano i romeni, non manca, tuttavia, chi, come il Pagnozzi¹¹ e il Castellano¹², ancora registra il fantasioso etimo del Piccolomini di 'valacco' da Flaccus.

Non occorre soffermarsi ulteriormente su questi scritti, tanto più che in essi talvolta solo poche righe sono riservate all'argomento che ci interessa; per esempio, delle circa 200 pagine del volume del Sestini solo in due si parla della lingua, della quale si danno, a p. 179, tre liste di parole, di origine latina, ungherese e slava. Alle dieci parole di origine latina si accompagnano due espressioni, *Ku m'ai dormit* e *Bine am dormi*, che il Sestini fa corrispondere, con evidente

⁷ *Geografia storica moderna universale*, v. II, Milano, 1863, p. 15.

⁸ *Nuova Enciclopedia Popolare Italiana*, NEP, V ed., v. XXIV, Torino, 1866, s.v. « Valachia ».

⁹ D. Sanminiatelli, *I Romeni nella monarchia austro-ungarica*. Estratto dalla « Rassegna di scienze sociali e politiche », Firenze, III/1885, p. 6.

¹⁰ NEP, cit.

¹¹ G. B. Pagnozzi, *Geografia moderna universale...*, v. XIII, Firenze, 1827, p. 22.

¹² P. Castellano, *Nuovo specchio geografico-storico-politico di tutte le nazioni del globo...*, v. I, Roma, 1830, p. 2456.

approssimazione, a *Quomodo dormivisti* e *Bine dormivi*. In *Ku m'ai dormit* l'autore, con un falso taglio sillabico, disloca la consonante finale di *Kum* unendola alla forma dell'ausiliare *ai*, fatto che dimostrerebbe che il Sestini non conosceva o conosceva molto poco il romeno e ne registrava ad orecchio parole ed espressioni.

In generale tutti gli argomenti sopra accennati non presentano nessuna novità rispetto a quanto era già stato scritto nei due secoli precedenti ed hanno per lo più carattere di pedissequa ripetitività; brevi, generiche ed approssimative come sono, queste notizie continuarono a circolare anche dopo che la filologia romanza aveva acquisito dati di indiscutibile certezza.

Maggiore attenzione hanno meritato e meritano i lavori del Mezzofanti, del Cattaneo, del Correnti e del Massarani nonché la voce 'Valachia', immediatamente seguita dall'altra, 'Lingua valaca', della *Nuova Enciclopedia Popolare...*, t. XII, Torino, Pomba, 1848¹³.

Il 13 luglio 1815 l'abate Giuseppe Mezzofanti, più tardi cardinale, teneva presso l'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna un *Discorso sulla lingua valacca*, pubblicato per la prima volta da C. Tagliavini in « L'Archiginnasio », Bologna XVIII/1923, n. 4-6, pp. 206-213. Benché il Tagliavini non vi aggiunga nessun commento perché « non spetta ai glottologi d'oggi trovare gli errori dei predecessori di oltre cent'anni fa », riteniamo opportuno porre in evidenza non tanto le inesattezze, del tutto giustificabili per quel tempo, quanto l'acutezza e l'intuito di cui dà prova il Mezzofanti nell'affrontare l'argomento. Egli osserva, innanzitutto, che tutti coloro i quali parlano dei Valacchi poco si interessano della loro lingua, della quale si « colgono solo alcuni suoni fugaci, e si segnano non rettamente, e recati così deformi in Italia » fanno considerare i Valacchi « anzi guastatori che conservatori d'un idioma romano »¹⁴. Sappiamo che il cardi-

¹³ Come apprendiamo da T. Onciulescu, *G. Vegezzi-Ruscalla e i romeni*, in « Ephemeris Dacoromana », Annuario della Scuola romena di Roma, v. IX, Roma, 1940, p. 372, le due voci sono opera del Ruscalla.

¹⁴ G. Mezzofanti, *Discorso...*, p. 208.

nale, invece, conosceva bene il romeno¹⁵, il che gli permette di fare alcune esatte osservazioni di fonetica: segnala, infatti, le « mutazioni » di *d* in *z* (*dico-zic*), di *q* in *c* (*quaere-cere*), di *t* in *ț* (*tibi-tsie*) e « talora » di *l* in *r* (*celum-cer*), di *k* o di *q* in *p* (*cocsa-copsa; aqua-apa*)¹⁶. Il fondo principale di questa lingua, dice il Mezzofanti, è formato di parole latine che da sole sarebbero bastate per esprimere i bisogni di una vita semplice. Molte hanno subito 'mutazioni' sia « nell'accento che nelle lettere », dovute a tre cause: 1) la diversa provenienza dei coloni, 2) la lontananza dal centro di diffusione della lingua latina e 3) l'influenza della lingua dei Daci e delle lingue successivamente sopravvenute¹⁷. L'argomentazione è di una perspicacia veramente notevole e, pur nella sua genericità, precorre tesi e conclusioni a cui sono giunti linguisti a noi più vicini; si pensi, per esempio, a W. von Wartburg¹⁸ il quale attribuisce la frammentazione linguistica della Romania 1) alla diversa provenienza sociale dei coloni, 2) alla separazione del romanzo danubiano e balcanico, dovuta alla violenta interruzione delle comunicazioni fra le diverse regioni della Romania in conseguenza delle invasioni germaniche e 3) all'azione del sostrato nelle diverse zone e a quella del superstrato germanico in quelle in cui i germani si stabilirono e si fusero con le popolazioni romanze. La lingua romena, prosegue il cardinale, ha 24 consonanti e 16 vocali: il che significa che l'autore, conoscitore dello slavo, parte dall'aspetto scritto e numera le lettere dell'alfabeto cirillico. Molte sono le parole straniere, slave specialmente, penetrate nel romeno, tuttavia « il latino campeggia e risalta in

¹⁵ Cfr. C. W. Russel, *The life of Cardinal Mezzofanti*, London, 1858 Trad. italiana, Bologna, 1859.

¹⁶ G. Mezzofanti, *cit.*, p. 210.

¹⁷ *Idem*, p. 209: « L'accento recato in Dacia da' Romani non sarà stato puro, perché né i soldati, né i coloni raccolti da varie parti potevano tutti averlo conforme e se già era misto quando vi fu portato, certamente più si confuse da poi per la distanza dal puro fonte latino e per colpa di que' barbari stessi che si erano arrenduti alle armi romane, e degli altri che appresso disertarono quella provincia ».

¹⁸ W. von Wartburg, *La fragmentación lingüística de la Romania*, Madrid, 1952.

ogni parte, e nella stessa struttura della Lingua »¹⁹. Acuto intuito dimostra il Mezzofanti a proposito della « costante desinenza *ul* dei sostantivi maschili », la quale, egli dice, « non voglio credere che si apponga solamente per rendere meno dura la parola, ma da aggiungere alcuna forza alla medesima, e forse restringere la troppo vaga e generale idea, determinandola alquanto, a guisa di un articolo, ma spostato »²⁰.

Le otto pagine del *Discorso* di Mezzofanti rappresentano la più ampia e meglio informata presentazione della lingua romena in Italia a quella data: le notazioni esatte si commentano da sole e quelli che appaiono errori agli occhi di un linguista di oggi si inquadrano coerentemente nel modo in cui l'autore si pone i problemi. Nella comparazione del romeno col latino, per esempio, l'autore si rifà sempre alle forme del latino classico (il volgare come categoria linguistica era ancora lontano): va però sottolineato che allorché la forma in esame si allontana troppo dalla matrice, Mezzofanti non parla mai di « corruzione », ma di « alterazione » e di « mutazione »; tuttavia, anche se il 'valacco' s'è allontanato dal modello, « barbara al certo non chiameremo una lingua discesa dalla Latina, che in gran parte conserva le traccie della sua origine... »²¹.

Del nesso fra la lingua valaca e l'italiana di C. Cattaneo è il primo scritto apparso in Italia che presenti tanti aspetti della fonetica, della morfologia e del lessico della lingua romena²². Il Cattaneo osserva, innanzitutto, che fra due lingue,

¹⁹ G. Mezzofanti, *cit.*, p. 212.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Idem*, p. 213.

²² Tre anni dopo I. H. Rădulescu pubblicava in « Curierul de ambe sexe », Bucarest, III/1840, la prima parte del suo *Paralelism între dialectele român și italian* (la II parte apparirà nel 1841): il lavoro presenta varie analogie, a cominciare dal titolo, con quello del Cattaneo. Sebbene manchino dati oggettivi, si può tuttavia presupporre che Rădulescu abbia conosciuto lo scritto dell'italiano [cfr. C. Tagliavini, *Un frammento di storia della lingua rumena nel secolo XIX (L'italianismo di Ion Heliade Rădulescu)*, in « Europa Orientale », Roma, VI/1926, n. 6, pp. 313-359].

anche di origine diversa, può esserci « una somiglianza che risiede nel dizionario; ed è affatto ovvia e materiale »²³; per esempio quella fra inglese e lingue neolatine, « massime la francese », per il gran numero di vocaboli di origine latina entrati nell'inglese; vi è poi la somiglianza « fra due lingue d'identica derivazione », fondata sulle strutture grammaticali, ed è questa « una corrispondenza interiore e quasi secreta [...] V'è infine una parentela la quale abbraccia il dizionario ad un tempo e la grammatica, la materia e la forma. Questa maggiore e diremo duplice somiglianza si ravvisa appunto fra il valaco e l'italiano... »²⁴. Sulla base di questo assunto Cattaneo passa poi alla comparazione fra le due lingue individuando una serie di corrispondenze fonetiche, morfologiche e lessicali, nella maggior parte esatte. Sarebbe del tutto superfluo esaminare qui più minutamente lo scritto del Cattaneo, dopo la puntuale ed esauriente analisi fattane da R. Del Conte nel saggio *Carlo Cattaneo e la filologia rumena*²⁵, al quale rinviamo. Rileviamo soltanto che, a proposito della posposizione dell'articolo, Cattaneo si può considerare un precursore della tesi sostenuta da diversi linguisti, da T. Cipariu e S. Puşcariu ad A. Graur ed E. Gamillscheg, i quali, con diverse argomentazioni, hanno sostenuto che il fenomeno ha le sue radici nel latino. Cattaneo scrive, infatti: « Sembra che noi abbiamo desunto la nostra forma dal negletto latino *ille campus, ille vermis*; e i Valachi dal modo più elegante e più proprio *campus ille, vermis ille, vultus ille delicatus, mons ille umbrosus* »²⁶.

In conclusione, non si può che pienamente concordare con R. Del Conte quando scrive che: « A veder riunite in un rapido prospetto le osservazioni strettamente linguistiche del Cattaneo [...] c'è da restare sorpresi, tanti sono i fatti osservati o intuitivamente suggeriti » (*cit.*, p. 118).

Le voci 'Valachia' e 'Lingua valaca' scritte da G. Vezzi Ruscalla per la Nuova Enciclopedia Popolare (1848) e

²³ C. Cattaneo, *op. cit.*, p. 214.

²⁴ *Idem*, pp. 214-215.

²⁵ In « *Cultura neolatina* », Roma, XXXII/1972, pp. 53-150.

²⁶ C. Cattaneo, *op. cit.*, p. 226.

specialmente i lavori del Correnti²⁷ e del Massarani²⁸ presentano, rispetto a quello del Cattaneo, una più netta tendenza ad evidenziare la comunanza di interessi e la analogia delle situazioni politiche fra Principati Danubiani e Italia e, quindi, ad accentuare maggiormente le corrispondenze fra le lingue dei due paesi: il fatto si spiega con l'influenza di quei fattori esterni precedentemente ricordati e che esplicitamente vengono menzionati da T. Massarani nella nota apposta all'articolo *Un'altra Italia* di C. Correnti nell'edizione postuma delle opere di quest'ultimo: « In quell'anno medesimo, mentre al Congresso di Parigi si venivano agitando, insieme colle sorti della Romania [...] anche le speranze d'Italia, tolsi io pure nel *Crepuscolo* a discorrere, e non brevemente, della nostra colonia Trajana, e a difendere in essa quelle ragioni della nazionalità, delle quali affrettavamo col desiderio il trionfo per la madrepatria; né mi restai — quest'era il solito — dal dire a nuora perché suocera intendesse »²⁹.

Sia il Ruscalla sia il Correnti evidenziano, anche se più brevemente, gli stessi aspetti della morfologia e del lessico trattati dal Cattaneo; in quest'ultimo troviamo in più alcune notazioni sulla fonetica che mancano del tutto negli altri due. Mentre però il testo del Ruscalla ha carattere più autonomo, quello del Correnti sembra più direttamente discendere da quello del Cattaneo e soprattutto da quello del Ruscalla.

Fin dall'inizio l'autore della voce della NEP rivela il proprio intento polemico. Contro quegli « scrittori assoldati dalla corte di Pietroburgo e da quella di Vienna [...] per rappresentare i Valacchi di origine slava o tedesca » egli si propone

²⁷ C. Correnti, *Un'altra Italia*, in *Scritti scelti di C.C.*... Edizione postuma per cura di T. Massarani, Roma, 1894, v. IV, pp. 463-472. L'articolo apparve per la prima volta nel « *Nipote del Vesta Verde* », 1855. Un altro lungo articolo col titolo *Rumania* in « *Annuario statistico italiano* » I/1857-58, Torino-Milano 1858, pp. 129-158.

²⁸ T. Massarani, *I popoli della Romania*, in *Studii di politica e di storia di T.M.*, edizione postuma... a cura di Augusto Serena, Gruppo I, v. I, Firenze, Le Monnier, 1906, pp. 181-352. Pubblicato sotto forma di breve articolo nel « *Crepuscolo* », 1855 e successivamente, ampliato, in T. Massarani, *Studii di politica e di storia*, v. I, Firenze, 1875.

²⁹ C. Correnti, *Un'altra Italia*, *cit.*, p. 463, nota 1.

di dimostrare « l'italianità dei Valacchi dal loro nome, dalle testimonianze degli storici, dal confronto degli idiomi ». Termini molto simili per indicare i valacchi e gli italiani vengono usati dai tedeschi (Walachen e Wälschen), dai polacchi (Woloch e Wloch) e dagli ungheresi (Olah e Olasz): ora, questa « lieve differenza di nomi dimostra come appo quelle nazioni si considerano identici gl'Italiani e i Romani ». Dopo aver citato alcuni scrittori che nel passato hanno affermato l'origine latina dei romeni, passa al « confronto degli idiomi », riportando una serie di fatti comprovanti la forte affinità fra le due lingue. Innanzitutto elenca 19 parole romene il cui genere grammaticale trova maggiore corrispondenza con quello delle rispettive parole italiane che con quello delle francesi. Successivamente evidenzia l'identità dell'infinito romeno con quello di alcuni dialetti italiani, dei pronomi personali e della formazione del plurale per mezzo delle vocali *i* ed *e*; per i plurali romeni in *-uri* ritiene che essi « conservarono l'antica desinenza italiana pei nomi eteroclitici ». Osserva anche che il pronome romeno *densu* corrisponde precisamente all'it. *deesso*, provenendo tutti e due dal lat. *de ipse*; « un'altra stretta conformità coll'italiano » viene individuata nella precisa corrispondenza fra la forma toscana *amendoi* e quella simile romena.

Naturalmente il Ruscalla non tralascia quei fenomeni che non hanno corrispondenza in italiano. La posposizione dell'articolo è un fenomeno specifico del romeno; gli sembra però « curiosa l'osservazione fatta dal dotto slavista il Kopitar, essere l'articolo suffisso anche carattere grammaticale dell'idioma albanese... » e rileva, quasi a contestare, che « sebbene il sistema sia uguale, le lettere suffisse [...] sono del tutto diverse ». Nelle forme dei casi obliqui dell'articolo gli appare « manifesta la derivazione dai pronomi personali italiani *lui* e *lei* o dai Francesi... ». Nota poi che il romeno usa per i gradi di comparazione *mai* da *magis*, ma, stranamente, gli sembra che segua « il francese a vece dell'italiano, non avendo conservato la bella formola latina in *issimo* epperò per *buono*, *più buono*, *buonissimo* dice *bon*, *mai bon*, *cel mai bon* come in francese *bon*, *plus bon*, *le plus bon* ». Nella flessione verbale osserva che il romeno « conservò [...] il prete-

rito piucché perfetto latino in *averam* »: gli sfugge, quindi, che la forma romena deriva dal piuccheperfetto congiuntivo; a proposito della formazione del futuro col verbo *volere*, contesta la tesi dello Schuller, il quale, basandosi sull'analogo sistema in tedesco, danese e inglese, ha cercato di « mostrarne il parentado colle lingue germaniche »: ma a questi è sfuggito, dice il Ruscalla, che anche nell'ungherese, nelle lingue slave, nel greco moderno, nell'albanese, nel retico e nel logudorese il futuro si forma con un ausiliare più l'infinito. Queste ed altre osservazioni sulla lingua romena si trovano anche in altri scritti del Ruscalla: esse sono in buona parte segnalate da T. Onciulescu, *op. cit.*, pp. 19-35.

Tullo Massarani fu un convinto e fervente filoromeno e il suo interessamento per quel popolo e per le sue vicende non venne mai meno nel corso di alcuni decenni; ne fanno fede sia il sincero sentimento di amicizia che anima le pagine del libro, sia la perseveranza con la quale arricchì e ampliò il lavoro che, dalla forma di breve articolo nel 1855, assunse dimensione di volume nel 1875: delle sue 172 pagine solo tre o quattro, però, trattano della lingua romena, oltre alcune altre osservazioni sparse qua e là nel corso della trattazione.

La stessa vibrante passione politica e civile percorre le pagine che Cesare Correnti dedicò alla Romania, quell'altra « Italia che ha conservato più fedelmente di noi il nome romano, un popolo che porta in viso l'immagine dei nostri forti proavi »³⁰, un paese cui « non si consente neppure la consolazione d'essere un'entità geografica »³¹. In questa passionale e accorata partecipazione sta il principale significato degli articoli di C. Correnti.

Le circa quattro pagine che il Correnti dedicò alla lingua romena e le altrettanto poche del Massarani ripetono, con qualche trascurabile variante, le osservazioni del Ruscalla già riferite. Non sarebbe difficile contestare alcune delle loro affermazioni, che sono viziate alla base dall'assunto di dimo-

³⁰ *Idem*, p. 464.

³¹ C. Correnti, *Rumania*, *cit.*, p. 129.

strare la somiglianza fra le due lingue: fatto che li porta addirittura a far derivare direttamente dall'italiano i plurali romeni in *-uri* o le forme del genitivo-dativo dell'articolo. Questi autori vanno soprattutto ricordati per le numerose pagine dedicate alla storia, alla cultura e alle vicende politiche della Romania: la sincera passione che li spinse a scrivere e ad operare per la causa dell'Unità e dell'indipendenza dei Romeni diede alla loro attività quasi un carattere di militanza, tanto da far loro meritare gratitudine e riconoscimenti ufficiali da parte del nuovo Stato.

I linguisti italiani, nella quasi totalità, non si sono occupati del romeno se non tangenzialmente; riferimenti a questa lingua si trovano, per esempio, negli scritti di E. Teza, A. Ive e B. Biondelli. In maniera relativamente più ampia se ne sono interessati G. I. Ascoli e N. Caix³². Il primo, ancora giovanissimo, pubblicò un breve saggio *Sull'idioma friulano e sulla sua affinità colla lingua valacca*, Udine 1846. Non è il caso di soffermarsi su questo lavoro che lo stesso autore, in una lettera a G. Vegezzi Ruscalla del 19 agosto 1857³³, definiva «opuscolettaccio [...], immaturissimo lavoro d'un fanciullo» nel quale la «esposizione e il ragionamento vi sono d'una puerilità nauseante»; sicuro dell'affinità fra friulano e romeno, l'Ascoli si riprometteva «di poterne trattare un giorno con qualche maturità di studio». In realtà ciò non avvenne e però spesso nei suoi scritti l'autore fa riferimento al romeno, mostrando di aderire all'ipotesi, postulata fin dal 1820 da B. Kopitar, di una comunione linguistica balcanica e approvando il metodo adottato da Miklosich e da Mussafia di confrontare queste lingue fra loro.

³² Ricordiamo anche A. Mussafia (Spalato 1834 - Firenze 1905) il quale, suddito austriaco, si considerò sempre italiano; fu professore di Filologia romanza a Vienna e senatore dell'Impero. In *Zur rumanischen Vocalisation* (Vienna 1868) sostenne che la forma di una vocale dipende in particolare dalla consonante e dalla vocale precedente o successiva.

³³ Pubblicata da T. Onciulescu, *Contributo alla storia della filologia romanza in Italia. Giovenale Vegezzi Ruscalla*. Estratto dal vol. XVII dei «Rendiconti della Reale Accademia di Archeologia, Lettere ed Arti» - Società Reale di Napoli, 1937.

Napoleone Caix dedicò alla questione dell'origine della lingua e del popolo romeno un articolo di circa tredici pagine: *I Rumeni e le stirpi latine*³⁴. Prendendo spunto dal lavoro dello Sulzer³⁵, l'autore discute alcune questioni assai dibattute: le origini del popolo e della lingua romena, la continuità sul territorio della Dacia, «le origini costitutive della nazione rumena» e i rapporti fra romeno e albanese. Il modo di affrontare questi problemi è ben diverso da quello, più generico, degli autori di cui abbiamo finora parlato: qui i ragionamenti e le argomentazioni sono sostenute dalla padronanza e dal rigore del metodo propri dello specialista.

Dopo aver sottolineato che le discussioni sulle origini del popolo romeno sono state distorte dalle passioni politiche, Caix contesta l'affermazione del Rösler³⁶ secondo la quale il nome *român* viene ai romeni dai bizantini e ricorda che anche gli abitanti dei Grigioni hanno conservato il nome *romanus*. Di fronte alle invasioni, le popolazioni romane si strinsero insieme nel nome di Roma: *Barbari* era il nome col quale si designava il comune nemico, *Walah* era quello usato dai barbari per ogni cittadino romano. Cessate le invasioni e fusi i barbari con i romani, questi due nomi, «che simboleggiavano il perpetuo stato di guerra tra l'Impero e i Barbari, cedettero il luogo ai nuovi nomi in cui si rivelava la coscienza delle nazioni nascenti»³⁷. Il permanere dello stato di guerra nelle zone di confine impedì simile sviluppo e il «*Romanus* in faccia al secolare nemico continuò a sentirsi e chiamarsi tale»³⁸. Oltre quindi le ragioni filologiche, conclude Caix, «lo stesso fatto della coesistenza dei due nomi, accompagnata da circostanze analoghe alle Alpi

³⁴ In «Nuova Antologia», Roma 1878, II serie, v. VIII, pp. 509-521.

³⁵ F. I. Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens*, 3 vv., Wien, 1781-82.

³⁶ R. Rösler, *Romänische Studien. Untersuchungen zur älteren Geschichte Romäniens*, Leipzig 1871.

³⁷ N. Caix, *art. cit.*, p. 512.

³⁸ *Idem*, p. 513.

e sul Danubio, basta a infermare la congettura dell'origine bizantina del nome dei Rumeni »³⁹.

Sulla questione della continuità dell'elemento romano sul territorio della Dacia l'autore ritiene che Rösler abbia ragione e che, pur non mancando « esempi di immigrazioni valacche dal Nord al Sud... il fatto del complessivo movimento ascendente del popolo rumeno è ora comunemente ammesso »⁴⁰. Riguardo alle parole non latine nel lessico romeno l'autore ritiene che le percentuali fornite dagli studiosi pecchino per difetto o per eccesso; posto come indiscutibile il fatto che « il nerbo e la base della nazionalità rumena » è l'elemento latino, si deve però ammettere che data la sproporzione numerica e culturale fra slavi e romeni, a favore dei primi, la lingua romena deve aver avuto, rispetto alle altre lingue romanze, scarsa « forza assimilativa che ha fatto accettare gli elementi stranieri non trasformati »⁴¹. L'affinità « comunemente ammessa tra la lingua dei Daci e quella degli Illiri » può certamente permettere di spiegare certe particolarità comuni al romeno, all'albanese e anche al bulgaro; ma, conclude Caix, il problema va affrontato con cautela e soprattutto con buona conoscenza delle lingue balcaniche e rigore di metodo. Frequenti riferimenti al romeno troviamo anche in altri scritti di questo autore⁴², in particolare negli studi etimologici.

Verso la fine del secolo apparvero due libri che vanno ricordati non tanto per lo spazio, piuttosto esiguo, riservato all'argomento che ci interessa, quanto per l'abbondanza di notizie sulla storia, la geografia, la letteratura e in generale la cultura della Romania: ci riferiamo al volume di Bruto

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Idem*, p. 514.

⁴¹ *Idem*, p. 516.

⁴² Cfr. *Saggio sulla storia della lingua e dei dialetti d'Italia con un'introduzione sopra l'origine delle lingue neolatine*, Parma 1872, pp. LXIV-LXV; *Studi di etimologia italiana e romanza*, Firenze, Sansoni, 1878; *Studi etimologici*, in « Ateneo », 1878, v. II, f. I, p. 1-7; recensione a B. P. Hasdeu, *Fragmente pentru Istoria limbii române; elemente dacice*; I, Ghiuj (...), Bucureşti 1876, in « Giornale di Filologia Romanza », I/1878, n. 1, pp. 55-66.

Amante, *La Romania illustrata. Ricordi di viaggio*, Roma, 1888 e a quello di Angelo De Gubernatis, *La Roumanie et les Roumains. Impressions de voyage et études*, Florence, Seeber, 1898.

Nel primo, i pochi dati sulla lingua romena sono assai superficiali e talvolta errati: per esempio, alla pag. 92 si legge: « Co' verbi ausiliari *essere* ed *avere* si forma il futuro; sarò, canterò... *voiu fi, voiu cânta* » (!).

Anche nelle oltre trecento pagine del libro di A. De Gubernatis, erudito orientalista e professore di sanscrito e di glottologia comparata a Firenze e a Roma, poche sono quelle dedicate alla lingua. In esse si avanza l'ipotesi di una probabile comune origine dacica di Serbi e Romeni, mescolatisi poi con gli slavi, i primi, e con i romani, i secondi. L'autore, inoltre, collega il nome Dacia col sanscrito *deça*, che significa 'paese', 'terra'; desume, quindi, che il nome del re dei Daci, Decebalò, è da collegare col sanscrito *deçapâla*, col significato generico di 're del paese': solo per errore sarebbe stato poi considerato nome proprio. Il De Gubernatis dà anche un'origine latina al romeno *bojar*, com'è noto di origine slava, riportandolo a *bovis herus*, etimo già precedentemente riferito da C. Correnti.

Abbiamo preso in considerazione soltanto gli scritti che contengono cenni più o meno ampi sulla lingua romena e abbiamo invece tralasciato quelli, numerosissimi, nei quali l'argomento viene appena sfiorato o del tutto trascurato: si tratta di articoli di argomento vario, di recensioni e presentazioni di libri romeni, di brevi interventi su fatti di attualità che, però, testimoniano l'interesse degli italiani per quel popolo e costituiscono un importante capitolo per una storia delle relazioni italo-romene.

Pasquale Buonincontro

DELLA PREPOSIZIONE ITALIANA «A» E ROMENA «LA»:
APPROCCIO CONTRASTIVO *

0. Generalità.

0.1. Delle numerose definizioni proposte per gli enunciati minimali registrati come preposizioni nelle grammatiche romene tradizionali ricordiamo, in primo luogo, quella strettamente sintattica e distribuzionale: « La preposizione può essere definita come la parte del discorso che appare nel contesto V () Ar S, in cui ha funzione di aggiunto legato, a destra, al suo centro, rappresentato dal gruppo ArS, il quale a sua volta è un aggiunto del verbo »¹.

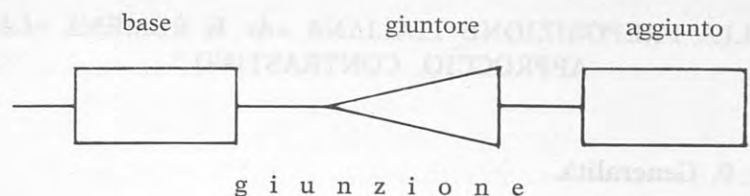
Una concezione per alcuni aspetti simile (ma solo per alcuni aspetti) si riscontra negli ultimi lavori riguardanti la lingua italiana. Cercando di rilevare i tratti pertinenti dei giuntori nel quadro della linguistica testuale e, specialmente, di quella istruzionale, Harold Weinrich² stabilisce che il giun-

* Il presente lavoro è stato oggetto di una comunicazione presentata al Congresso Internazionale di Studi Romeni, Amsterdam 15-18 marzo 1979. Sebbene esso sia frutto di una intensa e completa collaborazione dei due autori, occorre tuttavia precisare che a G. Carageani va la responsabilità delle pagine 201-222 (0. Generalità - 1. Questioni di metodo e di principio - 2. Descrizione e analisi della preposizione rom. *La*) e a P. Buonincontro quella delle pagine 222-234 (3. Descrizione e analisi della preposizione it. *A* - 4. Considerazioni relative alle descrizioni effettuate).

¹ L. Vasiliu, *Asupra definiției prepoziției*, nel volume collettivo *Elemente de lingvistică structurală*, redactor responsabil I. Coteanu, Ed. Științifică, București, 1967, p. 308. Nel contesto caratteristico (diagnostico) V () Ar e S l'A. utilizza i seguenti simboli: V per verbo, Ar per articolo e S per sostantivo.

² Cfr. H. Weinrich, *Preposizioni incolori? Sulle preposizioni, franc. de e à, ital. da*, « in *Lingua e stile* », XIII, 1978 n. 1, p. 2.

tore³ unisce il primo membro della giunzione, la base, cioè il termine da determinare, con l'aggiunto, che comprende il termine determinante. Lo schema che viene proposto è il seguente:



Weinrich precisa che l'ascoltatore il quale decodifica tale messaggio deve non soltanto realizzare una connessione tra base e aggiunto, in modo che ne risulti un frammento di testo, ma deve soprattutto modificare il significato della base, quale determinato, partendo dal significato dell'aggiunto, quale determinante⁴.

In una recente grammatica della lingua romena, I. Iordan e V. Robu, dopo aver ripreso l'osservazione che la preposizione è occorrente in un contesto che presuppone sempre due termini, fra i quali stabilisce un legame⁵, affermano che

³ H. Weinrich precisa che il senso che attribuisce al termine *giuntore* è molto più ampio rispetto a quello attribuito da L. Tesnière alla nozione francese di *jonctifs*. Sotto l'etichetta 'i giuntori', H. Weinrich raggruppa le preposizioni, le congiunzioni e i pronomi relativi.

⁴ Cfr. H. Weinrich, *op. cit.*, p. 3. Evidentemente sono esclusi dall'analisi i contesti particolari con carattere enfatico o ellittico, oppure con topica dislocata, presenti specialmente nei titoli o nel dialogo. Esempi: *Despre tălpi*, titolo di una poesia di M. Sorescu, nel vol. *Astfel* (1973); «-De ce ficatul? -De-aia!» (Cfr. M. Sorescu, *Perpetuum mobile*, nel vol. *Astfel*); *In casă este foarte cald*, etc.

Precisiamo che abbiamo preso in esame le lingue italiana e romena, con alcuni riferimenti, condizionati dalla bibliografia utilizzata, alla lingua francese; in altre lingue, però, la preposizione può apparire alla fine: *where have you come from?* nell'inglese parlato: 'da dove vieni?' — alla lettera: 'dove vieni da?'. (Cfr. Henry Robins, *Manuale di linguistica generale*, Laterza, Bari, 1973, p. 276).

⁵ Cfr. L. Vasiliu, *Note pentru definiția prepoziției*, in «*Studii și cercetări lingvistice*», XI, 1960 n. 3, pp. 771-775; considerazioni pertinenti riguardanti la preposizione, e che hanno come punto di partenza

«la relazione che impegna immediatamente la preposizione sembra essere unidirezionale, soprattutto nel caso delle preposizioni il cui significato si trasferisce evidentemente sul nome immediatamente successivo»⁶. A sostegno della propria ipotesi gli autori analizzano la struttura *stă lângă ușă* (sta accanto alla porta), rilevando che «il sostantivo *ușă* è marcato dalla preposizione *lângă* come punto di riferimento, sull'asse spaziale, del luogo dell'azione verbale mediante il commutatore semantico [+Luogo+Vicinanza] dalla preposizione al sostantivo⁷.

Il legame fra le unità minimali *lângă* e *ușă* è molto stretto, mentre, al contrario, è molto debole fra la preposizione e il termine che la precede, cosicché la struttura **stă lângă #* non è occorrente.

Per dimostrare che il legame fra preposizione e 'aggiunto' è più stretto che fra preposizione e 'base' possono essere addotti anche altri argomenti, e cioè:

- a) la funzione sintattica svolta insieme dalla preposizione e dall' 'aggiunto';
- b) il regime casuale imposto dalla preposizione al subordinato espresso da un nome;
- c) la topica;
- d) l'occorrenza obbligatoria del gruppo determinante nei contesti in cui manca o è sottinteso il reggente⁸.

Le considerazioni degli autori romeni si differenziano dalle affermazioni di Weinrich⁹, ma le diversità fra i due

i risultati dell'analisi di L. Vasiliu, offrono I. Iordan, V. Guțu Romalo e Al. Niculescu nel vol. *Structura morfologică a limbii române contemporane*, Ed. Științifică, București, 1967, pp. 276-280.

⁶ I. Iordan, Vl. Robu, *Limba română contemporană*, Ed. didactică și pedagogică, București, 1978, p. 511.

⁷ *Ibid.*, p. 512.

⁸ Per gli argomenti enumerati e per le esemplificazioni, cfr. C. Dominte, *Exprimarea relațiilor spațiale și temporale prin prepoziții în limba română*, in *Sistemele limbii*, Ed. Acad. R. S. R., București, 1970, pp. 229-230.

⁹ Nel senso che H. Weinrich insiste maggiormente sulle modificazioni di senso della 'base', mentre Iordan e Robu considerano per-

punti di vista non sono, tuttavia, profonde. Precisiamo, in tal senso, che Iordan e Robu rappresentano la struttura che contiene la funzione relazionale della preposizione nel modo seguente: *copilul merge spre școală* (il bambino va verso la scuola), mettendo in evidenza il fatto che la preposizione è « una condizione della co-occorrenza dei due termini, il morfema che indica proprio la loro relazione sintagmatica »¹⁰.

0.2. Negli studi di specialità è stato rilevato che, riferendosi al piano della realtà, si può parlare di funzione relazionale della preposizione mentre, a livello morfosintattico, si possono identificare le strutture in cui la preposizione è occorrente e si possono stabilire le funzioni sintattiche espresse dal gruppo determinante, ossia dall' 'aggiunto' preceduto da preposizione, precisando però che quest'ultima, analizzata indipendentemente dall'aggiunto, è priva di autonomia sintattica¹¹. La situazione è più complessa se, invece, ci si riferisce al livello dell'analisi logica e semantica. Le opinioni espresse a questo riguardo sono varie e contraddittorie. La maggior parte dei linguisti è d'accordo sul fatto che le preposizioni non denominano nozioni: è stata però formulata anche la concezione secondo la quale anche le parole accessorie (in rom. *unelte grammatice*, 'strumenti grammaticali'), implicitamente quindi le preposizioni, rinviano a nozioni¹². Alcuni linguisti propongono di fare una distinzione tra il valore intrinseco (il significato) della preposizione e il suo valore funzionale, asserendo che esistono preposizioni vuote di significato (unico esempio: fr. *de*) e preposizioni che hanno invece un significato, per esempio la preposizione francese *à*, che

tinente specialmente la modificazione semantica del sostantivo marcato dalla preposizione, vale a dire dell' 'aggiunto'.

¹⁰ I. Iordan, VI. Robu, *op. cit.*, p. 512. S. Stati, nel suo lavoro *Teoria e metodo nella sintassi*, Il Mulino, Bologna, 1972, pp. 141-142, si pronuncia per una duplice relazione della preposizione (che, nella sua qualità di unità sintattica, minima, è un 'funtore' nella terminologia dell'autore) tanto col determinato quanto col determinante, che soddisfano due possibilità combinatorie del funtore preposizione.

¹¹ Cfr. C. Dominte, *op. cit.*, p. 230.

¹² Per indicazioni bibliografiche cfr. C. Dominte, *op. cit.*, p. 228.

esprimerebbe l'idea di puntualità statica o dinamica¹³. Parere opposto è stato espresso da B. Pottier il quale, riguardo agli elementi di relazione, ritiene che non esistono parole vuote¹⁴ ed attribuisce in principio ad ogni preposizione un significato e uno solo¹⁵. In una posizione intermedia rispetto alle due precedenti si pone E. Spang-Hansen, che ammette l'esistenza di preposizioni 'piene', ma ritiene che in francese *de*, *à* e *en* sono preposizioni « incolori », nel senso che i vari significati che possono assumere sono condizionati dal contesto¹⁶.

0.2.1. Nelle grammatiche romene o negli studi relativamente recenti riguardanti la lingua romena abbiamo parimenti registrato punti di vista contrastanti. La grammatica edita a cura dell'Accademia Romena considera la preposizione una parte accessoria « in quanto non ha senso lessicale a se stante e non si usa che come elemento di collegamento... »¹⁷. Parere opposto, con differenze di sfumature, viene

¹³ Cfr. G. Goughenheim, *Y-a-t-il des prépositions vides en français?*, in « Le français moderne », XXVII, 1959, pp. 1-25; idem, *Études de grammaire et de vocabulaire français*, Paris, 1970, pp. 19-39. Le preposizioni sono considerate parole « vides » anche da L. Tesnière in *Éléments de syntaxe structurale*, Paris, 1966, p. 53.

¹⁴ Cfr. B. Pottier, *Sur la nature du cas et de la préposition*, in *Mélanges de linguistique et de littérature à la mémoire d'Istvan Frank*, Universität des Saarlands 1957, p. 547; dello stesso autore: *Sur le système de prépositions*, in « Le français moderne », XXIX, 1961, pp. 1-6.

¹⁵ Cfr. B. Pottier, *Systématique des éléments de relation. Étude de morphosyntaxe structurale romane*, Paris, 1962 (Bibliothèque française et romane, A2). Per punti di vista simili espressi anteriormente da L. Hjelmslev, R. Jakobson, V. Brøndal, E. Benveniste o dallo stesso Pottier e per indicazioni bibliografiche, cfr. H. Weinrich, *op. cit.*, p. 7.

¹⁶ Cfr. E. Spang-Hansen, *Les prépositions incolores du français moderne*, Kopenhagen, 1963. In questo lavoro vengono riprese e sviluppate le distinzioni già precedentemente effettuate fra le preposizioni 'deboli' e 'forti' (cfr. A. Sechehaye, *Essai sur la structure logique de la phrase*, Paris, 1926) oppure proprio fra preposizioni 'incolori' e 'piene'. (Cfr. W. von Wartburg - P. Zumthor, *Précis de syntaxe du français contemporain*, Berne, 1947, p. 282, 300).

¹⁷ Academia R.P.R., *Gramatica limbii române*, vol. I, ed. a II^a revăzută și adăugită, București, 1963, p. 321. [Sigla: Gr. Acad.²].

espresso in altri lavori. L. Vasiliu, per esempio, afferma che « le preposizioni costituiscono, tutte, sintesi semantiche »¹⁸ e sostiene che « la preposizione ha un significato suo proprio, caratteristico, distinto da quello delle parole dalle quali è sempre accompagnata »¹⁹. A un significato molto astratto delle preposizioni accenna C. Dominte²⁰ e in termini simili si pronunciano I. Iordan e V. Robu²¹. Per dimostrare che la preposizione ha un significato proprio, distinto da quello delle unità minimali con le quali è occorrente, G. Ciompec propone la comparazione fra enunciati nei quali viene sostituita soltanto la preposizione: *e pe birou* (è sulla scrivania), *e lângă birou* (è accanto alla scrivania), *e în birou* (è nella scrivania), etc.²². Riteniamo che questo sia l'argomento più pertinente per poter sostenere che anche le preposizioni hanno un significato proprio, anche se talvolta molto astratto.

0.2.2. Nelle grammatiche e nei dizionari italiani più vecchi e in alcuni relativamente recenti la preposizione viene di solito definita approssimativamente e in modo incompleto, insistendosi soprattutto sul suo ruolo di parola che stabilisce una serie di relazioni fra determinate parti del discorso²³.

¹⁸ L. Vasiliu, *Observații asupra conținutului semantic al prepozițiilor în lumina categoriilor generalului și particularului*, in « Probleme de lingvistică generală », vol. III, București, 1961, p. 13.

¹⁹ L. Vasiliu, *Schiță de sistem al prepozițiilor limbii române*, in « Studii de gramatică », vol. III, București, 1961, p. 13.

²⁰ Cfr. C. Dominte, *op. cit.*, p. 228, in cui viene citato il lavoro di Al. Graur, *Studii de lingvistică generală. Variantă nouă*, București, 1960, pp. 209-212.

²¹ Cfr. I. Iordan, V. Robu, *op. cit.*, p. 510.

²² Cfr. G. Ciompec, il capitolo *Prepoziția*, nel lavoro collettivo *Limba română contemporană*, vol. I (coordinatore: I. Coteanu), Ed. didactică și pedagogică, București, 1974, p. 296.

²³ Cfr. R. Fornaciari, *Grammatica italiana dell'uso moderno*, Sansoni, Firenze, 1906, parte I, p. 132; B. Migliorini, *La lingua nazionale*, Le Monnier, Firenze, 1943, p. 289; F. Palazzi, *Novissimo dizionario della lingua italiana*, Ceschina, Bologna, 1953; C. Trabalza e E. Alldoli, *La grammatica degli italiani*, Le Monnier, Firenze, 1955, p. 256; F. Flora, *Grammatica italiana*, Cappelli, Bologna, 1956, p. 256; S. Battaglia e V. Pernicone, *La grammatica italiana*, Loescher, Torino, 1963, p. 412; P. B. Goidànich, *Grammatica italiana*, Zanichelli, Bologna, 1967, p. 31.

Una più moderna e completa definizione è quella data da G. Devoto e G. C. Oli: « Parola accessoria che segnala un rapporto fra un sintagma di natura verbale o nominale e un sintagma dipendente di natura soltanto nominale, al quale viene normalmente 'preposta' »²⁴. Anche in questo caso, però, mancano indicazioni più precise per ciò che riguarda il significato della preposizione. D'altronde, nelle grammatiche italiane che abbiamo potuto consultare manca qualsiasi riferimento al significato delle preposizioni. I soli lavori in cui se ne discute parzialmente o si individua un certo significato delle preposizioni sono quelli di G. Devoto²⁵ e di H. Weinrich²⁶.

Devoto effettua innanzitutto una distinzione fra le preposizioni considerate « parole accessorie » (per es. *a*), quelle « di accentazione piena » (es. *dopo*) e i gruppi di parole (es. *per mezzo di*). La formula « parole di accentazione piena » non è troppo chiara, ma pensiamo che l'autore intenda con essa 'parole che hanno un significato'. Per quanto riguarda la preposizione *a*, Devoto afferma che non le si può dare una definizione semantica²⁷.

1. Questioni di metodo e di principio

1.0. Lo studio comparativo di elementi appartenenti a due lingue diverse e in contatto fra loro presuppone numerose implicazioni di natura teoretica e metodologica.

È noto che, appena qualche decina di anni fa, veniva proposta la comparazione fra lingue imparentate per ricostruire l'archetipo, il prototipo comune e, in senso più ampio, venivano comparate le lingue tra loro per stabilirne la tipologia, ossia per stabilire a quale tipo linguistico appartenes-

²⁴ G. Devoto e G. C. Oli, *Dizionario della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze, 1975.

²⁵ G. Devoto, *Preposizioni*, in « Lingua Nostra », II, 1940, pp. 104-111.

²⁶ H. Weinrich, *op. cit.*

²⁷ G. Devoto, *op. cit.*, pp. 107-108: « ...per A qualsiasi definizione semantica viene meno... ».

sero²⁸ Parallelamente a questa modalità di intendere la comparazione ne sono state concepite negli ultimi tempi altre, diverse per contenuto e finalità. Così, nel quadro della linguistica contrastiva interessano non le *somiglianze*, ma le *differenze* fra due o più idiomi in contatto e l'analisi contrastiva cerca di evidenziare le differenze strutturali e funzionali dei sistemi in contatto.

L'applicabilità dell'analisi contrastiva non solo allo studio del bilinguismo e dell'interferenza linguistica, ma anche allo studio del processo di apprendimento di una lingua diversa da quella materna spiega e giustifica le sue implicazioni pedagogiche e psicolinguistiche²⁹. Una simile analisi « deve fissare alcuni canoni della descrizione differenziale, dare un'immagine del grado di *omogeneità* strutturale *a priori* delle lingue in contatto »³⁰.

L'analisi contrastiva offre, senza dubbio, vantaggi considerevoli allo studio dei sistemi in contatto (che possono essere, fra gli altri, la lingua materna e la lingua da apprendere) e presenta anche il vantaggio di essere pertinente nel quadro delle diverse modalità di descrizione, specialmente di quella generativa e trasformazionale, ma non soltanto di queste.

1.1. Nel processo di acquisizione di una lingua diversa da quella materna il ruolo degli elementi di relazione (connettivi, elementi giunzionali, etc.) è estremamente importante, dato che, generalmente, non possiamo costruire proposizioni e frasi senza utilizzare preposizioni e congiunzioni, il che spiega, peraltro, la loro alta frequenza nelle diverse statistiche effettuate³¹.

²⁸ Cfr. *La linguistica. Guida alfabetica*, a cura di A. Martinet con la collaborazione di J. Martinet e H. Walter, Rizzoli, Milano, 1972, pp. 33-34.

²⁹ Per alcuni problemi posti dall'approccio psicolinguistico della linguistica contrastiva cfr. W. Nemser & T. Slama-Cazacu, *A contribution to contrastive linguistics (A psycholinguistic approach: contact analysis)*, in « *Revue Roumaine de Linguistique* », XV/1970, pp. 101-128.

³⁰ Cfr. Cl. Mirza, *Aspecte teoretice ale analizei contrastive*, in *Sistemele limbii*, Ed. Acad. R. S. R., București, 1970, p. 52.

³¹ Nella lingua francese la preposizione *à*, insieme con le sue forme secondarie *au* e *aux*, occupa il quarto posto nella statistica effet-

1.1.1. È stato osservato che le difficoltà nell'utilizzazione delle preposizioni da parte di una persona che apprende una lingua straniera non riguardano le differenze di inventario, ma i rapporti sintattici stabiliti dalle preposizioni e, in modo speciale, la variazione semantica determinata da diversi fattori, quale il significato originario, le particolarità sintagmatiche della 'base' e dell' 'aggiunto' o di ambedue, il contesto situazionale, etc.³².

1.1.2. Partendo da necessità pratiche, legate alla nostra attività di docenti di lingua romena in Italia, abbiamo progettato uno studio contrastivo riguardante l'intero sistema delle preposizioni nelle due lingue: il presente articolo rappresenta un frammento di tale studio. Precisiamo che la scelta della modalità di descrizione è stata condizionata dallo scopo prefissato: l'insegnamento della lingua romena in un istituto universitario italiano. Tenuto conto del generale livello di preparazione dei nostri studenti, abbiamo fin dall'inizio rinunciato a descrizioni di tipo generativo o trasformazionale, anche se questi presentano il vantaggio di un maggiore rigore.

Per le stesse considerazioni pratiche sopra accennate riteniamo che ridurre la descrizione di ciascuna preposizione ad un solo significato fondamentale (costante semantica astratta), così come fa Weinrich, benché presenti il vantaggio di un più alto rendimento dal punto di vista della descrizione è però meno pertinente dal punto di vista glottodidattico. L'esperienza dell'insegnamento di una lingua diversa da quella materna degli studenti ci ha convinto che è necessario stabilire le corrispondenze fra le due lingue, a diversi livelli, per una loro minuziosa descrizione, insistendo in modo particolare sulle differenze.

tuata da A. Juilland, D. Brodin e C. Davidovitch e il nono in quella di G. Gougenheim, R. Michéa, P. Rivenc e A. Sauvageot (apud H. Weinrich, *op. cit.*, p. 4). Nella lingua romena *la* occupa il decimo posto come uso e l'undicesimo come frequenza (Cfr. A. Juilland, P. M. H. Edwards, E. Juilland, *Frequency Dictionary of Rumanian Words*, Mouton & Co., London, The Hague, Paris, 1965, p. 403.

³² Cfr. Cl. G. Chiosa, *Prepoziția - raporturi sintactice și variații semantice*, Universitatea din București, Cursurile de vară și colocviile științifice, Sinaia, 25 iulie - 25 august 1971, p. 3.

1.2. Nell'effettuare l'analisi abbiamo tenuto conto delle seguenti considerazioni:

a) i contesti rappresentano il quadro tipico in cui possono essere registrati i tipi di strutture morfologiche nelle quali sono occorrenti le preposizioni e in cui possono essere identificati i rapporti sintattici alla cui realizzazione esse contribuiscono;

b) l'inventariare il maggior numero possibile di contesti diversi consente la registrazione del maggior numero possibile di 'valori' (significati) delle preposizioni;

c) il raggruppamento separato delle situazioni in cui l'uso delle preposizioni nelle due lingue coincide e delle situazioni in cui l'uso differisce presenta vantaggi dal punto di vista glottodidattico;

d) è opportuno stabilire la coppia sottoposta all'analisi (nel nostro caso: rom. *la*, it. *a*) soltanto dopo aver constatato che nel maggior numero di esempi registrati esiste corrispondenza tra le due preposizioni in misura maggiore che fra una di esse e un'altra preposizione dell'altra lingua.

1.3. Nella presentazione delle due preposizioni il materiale inventariato è stato strutturato e interpretato come segue:

a) descrizione e analisi della preposizione *la* in funzione dei seguenti parametri: struttura morfologica in cui è occorrente e rapporti sintattici da essa stabiliti, tenendo conto delle somiglianze e delle differenze rispetto alla corrispondente preposizione italiana *a* e traducendo gli esempi dal romeno in italiano; significati (valori) espressi dalla preposizione *la*; rapporti di sinonimia tra *la* e altre preposizioni romene;

b) descrizione ed analisi della preposizione italiana *a* in funzione degli stessi parametri (cfr. 1.3.a.);

³³ Per denominare l'acquisizione ulteriore della seconda lingua, attraverso la scuola o l'attività professionale, J. A. Fishman utilizza la nozione di « bilinguismo coordinato » (Cfr. J. A. Fishman, *Sociolinguistics, A Brief Introduction*, Rowley, Mass., 1971, p. 305).

c) comparazione delle due preposizioni tenendo presente: la loro sfera di estensione nel quadro del sistema delle preposizioni nelle due lingue, al fine di rilevare in quale misura esse sono equivalenti e quali sono i contesti in cui una di esse 'copre' parzialmente anche la sfera d'uso di altre preposizioni; le strutture morfologiche in cui sono occorrenti; le funzioni sintattiche alla cui realizzazione contribuiscono; i casi con i quali si costruiscono; le categorie grammaticali espresse con l'ausilio delle due preposizioni (Esempio per la lingua romena: il supino realizzato con la preposizione *la*, etc.).

1.3.1. Dalla lettura dello schema che utilizzeremo si evince che la descrizione proposta è di tipo misto, ma è, in primo luogo, distribuzionale.

1.3.2. Lo scopo perseguito in ultima istanza — l'insegnamento della lingua romena a parlanti di lingua italiana — ci ha determinato a suggerire, in appendice, anche alcuni modelli di esercizi nei quali le difficoltà relative alla traduzione o alla sostituzione vanno disposte in modo graduale, dal [—Difficile] al [+Difficile]. Per ragioni di spazio rinunciamo, però, alla pubblicazione dell'appendice.

1.3.3. Abbiamo effettuato la descrizione procedendo dal romeno verso l'italiano (benché si potesse procedere anche inversamente) tenendo conto delle tappe percorse da una persona che apprende tardi, attraverso la scuola (e in modo relativamente imperfetto) una seconda lingua. Si tratta di quello che alcune ricerche definiscono *bilinguismo passivo*³⁴. È noto che la fase del bilinguismo passivo presuppone proprio la comprensione, la decodificazione del messaggio linguistico, ossia la sua trasposizione nella lingua materna.

1.3.4. L'insegnamento in italiano delle preposizioni romene può essere effettuato in almeno tre modi:

a) partendo dall'inventario delle preposizioni romene (costituito sulla base dei contesti analizzati, tenendo conto delle strutture morfologiche in cui le preposizioni sono oc-

³⁴ Cfr. *La linguistica. Guida alfabetica*, cit., p. 266.

correnti, delle funzioni sintattiche dei determinanti e dei valori semantici delle preposizioni) si individuano i contesti equivalenti dell'italiano e, implicitamente, si registrano le corrispondenze fra le preposizioni delle due lingue;

b) si procede inversamente, dall'italiano verso il romeno;

c) sulla base delle descrizioni delle preposizioni delle due lingue, precedentemente effettuate, e quindi del loro inventario, si stabilisce una equivalenza fra una preposizione romena e una italiana (tenendo conto del numero massimo di corrispondenze esistenti fra le due preposizioni) e si realizza successivamente una duplice descrizione: da quelle del romeno verso quelle dell'italiano e viceversa.

L'ultima modalità di descrizione, che peraltro utilizzeremo, presenta il vantaggio di evidenziare in misura maggiore le somiglianze e le differenze nell'uso delle due preposizioni.

1.4. Per la raccolta del materiale abbiamo utilizzato come fonti, in primo luogo, le descrizioni contenute nei lavori di specialità (grammatiche, studi e articoli, dizionari)³⁵, completando l'inventario con esempi che ci appartengono. Nella prospettiva della realizzazione dello studio contrastivo relativo all'intero sistema delle preposizioni nelle due lingue ci proponiamo di studiare in futuro l'opportunità di procedere allo spoglio di un certo numero di opere per l'eventuale costituzione di un « corpus » di testi.

1.5. La descrizione è stata realizzata soprattutto in funzione del materiale offerto dalla lingua letteraria (standard).

³⁵ Oltre ai dizionari e alle grammatiche romene e italiane già citate, ricordiamo anche: Academia Română, *Dicționarul limbii române*, București, 1913..., i voll. finora pubblicati; Academia R. P. România, *Dicționarul limbii române moderne*, București, 1958; AA.VV., *Dicționar român-italian*, Ed. Științifică, București, 1967; AA.VV., *Dicționar italian-român*, Ed. Științifică, București, 1971²; Academia R. S. România, *Dicționarul explicativ al limbii române*, București, 1975; M. Stănculescu Cuza, *Dicționar frazeologic italian-român*, Ed. Științifică, București, 1975; S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, [16 voll.] UTET, Torino, 1968...; N. Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna, 1965⁹; *Dizionario Garzanti della lingua italiana*, Milano, 1978¹⁰.

Incidentalmente, però, sono state prese in considerazione anche alcune costruzioni regionali e popolari (innanzitutto per la lingua romena, data la necessità di tradurre testi dal romeno in italiano), così come sono stati analizzati anche i valori speciali delle due preposizioni. Per esempio, le costruzioni in cui è registrata la preposizione *la*, che vanno però al di là dell'uso preposizionale: *mănîncă la piîne* (mangia molto pane); *au venit la oameni* (sono venuti molti uomini), etc.

1.6. *La* e *a* fanno parte della struttura di preposizioni composte e di locuzioni: Es. per *la*: *de la*, *pe la*, *de pe la*, *pînă la*, *pînă pe la*, *cu privire la*, *privitor la*, *referitor la*, *relativ la*, etc. Queste costruzioni differiscono, però, dall'elemento preposizionale componente per i valori semantici espressi, per il numero generalmente limitato di strutture morfologiche in cui sono occorrenti e per i rapporti sintattici, anch'essi limitati, che stabiliscono. Trattandosi di unità morfologiche distinte rispetto alle preposizioni che contengono, non sono state incluse nella presente ricerca.

2. Descrizione e analisi della preposizione rom. *la* *

2.1. La preposizione *la* è occorrente in strutture morfologiche identiche nelle due lingue, con il determinato costituito da un sostantivo, da un verbo, da un aggettivo o da un numerale e in cui alla preposizione romena corrisponde la preposizione *a* dell'italiano.

2.1.1. S+*la*+S

a. *Voiaj la Roma.*
Viaggio a Roma.

b. *Mersul la trap este caracteristic calului.*
L'andatura al trotto è caratteristica del cavallo.

c. *Plecarea la apusul soarelui mă deranjează.*
La partenza al tramonto mi dà fastidio.

* Nel corso della descrizione abbiamo adoperato i seguenti simboli: Ag per aggettivo, Av per avverbio, I per interiezione, N per numerale, P per pronome, S per sostantivo, V per verbo.

- d. Exercițiile la pian sînt obositoare.
Gli esercizi al piano sono faticosi.

2.1.2. S+la+N

Deschiderea ghișeului la nouă a devenit
o obișnuință.

L'apertura dello sportello alle nove è
diventata un'abitudine.

2.1.2.1. In ambedue le strutture inventariate sotto 2.1.1. e 2.1.2. il determinato è un sostantivo, solitamente di natura verbale (participio sostantivato) o con significato vicino a quello di un verbo³⁶. Il determinante preceduto dalla preposizione svolge funzione sintattica di attributo, eventualmente di attributo circostanziale. I valori (significati) espressi dal determinante, alla cui realizzazione contribuisce anche la preposizione, sono: il luogo (2.1.1.a.), la modalità (2.1.1.b.), il tempo (2.1.1.c.), lo strumento (2.1.1.d.), il momento (2.1.2.).

2.1.2.2. Nella struttura S+la+S la preposizione *la* può introdurre anche un complemento circostanziale di luogo, che indica il limite di una estensione nello spazio: *De la Roma la Napoli sînt 214 km.* (Da Roma a Napoli ci sono 214 km.). Il contesto citato presenta però particolare interesse per due motivi: a) essendo in correlazione con *de la* (it. *da*), la preposizione *la* viene utilizzata di fatto in luogo della preposizione composta *pînă la* (it. *fino a*); b) l'elemento sostituito, *pînă la*, dimostra in modo evidente che si tratta di una specie di costruzione ellittica in cui il rapporto di determinazione si stabilisce fra verbo e complemento e quindi la struttura morfologica è V(+N+S)+la+S. Le stesse osservazioni sono pertinenti anche per l'italiano.

2.1.3. V+la+S

- a. Am dat mîncare la cîine.
Ho dato cibo al cane.
- b. Au contribuit la salvarea lui.
Hanno contribuito alla sua salvezza.
- c. Merg la Amsterdam.
Vado ad Amsterdam.
- d. A căzut la pămînt.
È caduto a terra.

³⁶ Cfr., *Gr. Acad.*,² vol. I, p. 366.

- e. Văd bine la distanță.
Vedo bene a distanza.
- f. A venit la amiază.
È venuto a mezzogiorno.
- g. Se vindecase la ieșirea din spital.
Era guarito all'uscita dall'ospedale.
- h. Ochii lui se închiseră la lumina neașteptată.
I suoi occhi si chiusero alla luce improvvisa.
- i. Caii mergeau la trap³⁷.
I cavalli andavano al trotto.
- j. Salata se vinde la bucată sau la kilogram.
L'insalata si vende al cespo o al chilo.
- k. El scrie la mașină.
Egli scrive a macchina.
- l. Cheia servește la deschiderea ușii.
La chiave serve all'apertura della porta.

2.1.4. V+la+P

- a. Răspund la toți³⁸.
Rispondo a tutti.
- b. Nu servește la nimic.
Non serve a niente.

2.1.5. V+la+N

Vino la opt!
Vieni alle otto!

2.1.6. V+la+V (participio)

Cheia servește la deschis.
La chiave serve ad aprire.

³⁷ In *Gr. Acad.*,² vol. I, p. 369, alcune costruzioni formate dal sostantivo preceduto dalla preposizione *la* vengono interpretate come locuzioni avverbiali con valore modale; gli esempi registrati sono: *la rînd, la trap, la pas, la întîmplare, la un loc.*

³⁸ Precisiamo che in *Gr. Acad.*,² vol. I, *passim, tot*, con le sue varianti flessive, viene registrato sempre come aggettivo o avverbio; nell'esempio da noi citato, la sua appartenenza alla classe morfologica del pronome appare evidente.

2.1.6.1. Nell'interpretazione di strutture morfologiche di questo tipo o simili le grammatiche romene considerano che la preposizione stabilisca una relazione fra una classe morfologica e il suo determinante espresso mediante un supino³⁹. Riteniamo però che in contesti come quello citato sotto 2.1.6. le preposizioni non legano una parte del discorso con un supino, ma con un participio, *insieme al quale formano il supino*.

2.1.6.2. Abbiamo interpretato la costruzione *la+V* (participio) come simile alla struttura *a+V* (infinito) dell'italiano. Anche se i verbi appartengono a modi diversi nelle due lingue, si può stabilire fra essi una certa corrispondenza trattandosi in ambedue i casi di modi impersonali (forme nominali).

2.1.6.3. Negli esempi inventariati con il verbo come determinato, il determinante preceduto da preposizione svolge funzione sintattica di complemento indiretto⁴⁰, di complemento circostanziale di luogo, di tempo, di modo, di causa o di strumento. I valori espressi dal determinante, alla cui realizzazione contribuisce anche la preposizione, sono: la persona, l'essere o la cosa a cui è destinata, si attribuisce o si riferisce l'azione (2.1.3.a.; 2.1.3.b.; 2.1.4.a.; 2.1.4.b.); la direzione (2.1.3.c.); la direzione e la superficie di contatto (2.1.3.d.); il limite dell'estensione nello spazio (2.1.3.e.); il momento del giorno (2.1.3.f.; 2.1.5.); la circostanza (2.1.3.g.); la causa (2.1.3.h.); la modalità propriamente detta (2.1.3.i.); lo strumento (2.1.3.k.); la misura (2.1.3.j.); lo scopo (2.1.3.l.; 2.1.6.)

2.1.7. *Ag+la+S*

a. Este un băiat frumos *la chip*.
È un ragazzo bello all'aspetto.

b. Este o mîncare dăunătoare *la ficat*.
È un cibo dannoso al fegato.

³⁹ Cfr. *Gr. Acad.*, vol. I, p. 325.

⁴⁰ Precisiamo che talvolta la terminologia differisce nelle grammatiche italiane, nelle quali, ad esempio, il complemento indiretto è denominato, in certi casi, 'complemento di termine'.

2.1.7.1. Fra i due esempi del romeno, apparentemente identici come struttura, valore e funzione, esiste tuttavia una differenza: nella struttura registrata sotto 2.1.7.b. il sintagma formato dalla preposizione *la* + sostantivo in accusativo è opzionale, facoltativa, poiché di fatto sostituisce la costruzione col dativo sintetico della lingua letteraria (*ficatului*); la struttura *la chip* (2.1.7.a.) non corrisponde a un dativo sintetico.

2.1.8. *Ag+la+V* (participio) Acest stilou e potrivit *la scris*.
Questa penna è adatta a scrivere.

2.1.9. *N+la+N* Au învins cu scorul de doi *la unu*.
Hanno vinto col punteggio di due a uno.

2.1.9.1. Strutture di questo tipo non sono registrate dalla Gram. Acad. nel capitolo dedicato alla descrizione della preposizione *la*. Nell'esempio citato, il numerale non presuppone neppure l'ellissi di un sostantivo poiché in questo caso il numerale *doi* si sarebbe dovuto accordare col sostantivo sottinteso *gol*, che è di genere neutro: ...*scorul de *două (goluri) la unu*.

2.1.10. *N+la+S* Doi *la pătrat*.
Due al quadrato.

2.1.10.1. Le funzioni sintattiche svolte dal determinante negli esempi in cui il determinato è costituito da un aggettivo o da un numerale sono quelle di complemento indiretto e di complemento circostanziale di relazione (it. limitazione) e di modo. I significati espressi dal determinante sono la relazione (2.1.7.a.; 2.1.8.), la distribuzione (punteggio) (2.1.9.), l'elevazione a potenza (2.1.10.), il riferimento (2.1.7.b.).

2.2. La preposizione *la* è occorrente pure in strutture morfologiche identiche nelle due lingue in cui il determinato è costituito da un sostantivo, da un verbo, da un aggettivo o da un numerale; strutture, queste, in cui alla preposizione romena corrispondono in italiano preposizioni diverse da *a* o nelle quali l'italiano non registra alcuna preposizione (it. \emptyset).

- 2.2.1. rom. S+la+S
- a. it. *in* Am o casă la țară.
Ho una casa in campagna.
- b. it. *di* Casa la un om sărac (regional).
La casa di un uomo povero.

2.2.1.1. Quest'ultimo esempio romeno trova esatta corrispondenza, sia nella preposizione che nella funzione e nel valore, nelle strutture morfologiche del dialetto napoletano del tipo *È figlio a nu scarpato* (È figlio di un calzolaio).

- 2.2.2. rom. S+la+P
- it. *da* Sărbătorirea Anului nou
la el a creat multe probleme.
I festeggiamenti di Capodanno da lui hanno creato molti problemi.

2.2.2.1. Nelle strutture morfologiche inventariate sotto 2.2.1. e 2.2.2. il determinante preceduto dalla preposizione *la* svolge funzione sintattica di attributo, talvolta con sfumatura circostanziale. I valori espressi dal determinante, alla cui realizzazione contribuisce anche la preposizione, sono: il luogo (2.2.1.a.; 2.2.2.) e l'appartenenza (2.2.1.b.).

- 2.2.3. rom. V+la+S
- a. it. *per* Plec la Roma.
Parto per Roma.
- b. it. *da* Merg la profesor.
Vado dal professore.
- c.1. it. *in* Semănăm la temperament.
Ci assomigliamo nel temperamento.
- c.2. it. *in* Merg la țară.
Vado in campagna.
- d.1. it. \emptyset Vino la anul.
Vieni l'anno prossimo.
- d.2. it. \emptyset Visam la ochi albaştri.
Sognavo occhi azzurri.

- 2.2.4. rom. V+la+P
- a. it. *da* Merge la ai săi.
Va dai suoi.
- b. it. *per* O, tu, om nesocotit / La
aceasta ai venit/ Ca să
mă omori pe mine?
(Popolare).
O tu, uomo irragionevole / Per questo sei venuto / Per uccidermi?
- c. it. \emptyset Visam la tine.
Sognavo te.
- d. it. *di* Se pricepe la toate.
Si intende di tutto.

2.2.4.1. Nell'esempio sotto 2.2.4.c., alla preposizione romena può corrispondere anche la preposizione it. *di*: *Sognavo di te*.

- 2.2.5. rom. V+la+N
- it. *per* Impart la trei și înmulțesc cu doi.
Divido per tre e moltiplico per due.
- 2.2.6. rom. V+la+V (infinito)
- it. *a* Au contribuit la a face situația și mai plină de încordări.
Hanno contribuito a rendere la situazione ancora più tesa.

2.2.6.1. Quest'ultima costruzione, raramente attestata in romeno, è recente e si registra esclusivamente nello stile pubblicistico; essa è semanticamente e sintatticamente condizionata dalla presenza di verbi reggenti del tipo *a contribui*, *a se limita*, *a se renunța*, etc.⁴¹ (contribuire, limitarsi, rinunciare).

2.2.6.2. Le funzioni sintattiche svolte dal determinante, negli esempi in cui il determinato è un verbo, sono: complemento circostanziale di luogo, di relazione (it. limitazione), di

⁴¹ Cfr. I. Diaconescu, *Infinitivul în limba română*, Ed. Științifică și enciclopedică, București, 1977, p. 195.

(Beve tanto vino, che è qualcosa di spaventoso); *Au venit la oameni că nu-i mai încăpea curtea* (Sono venuti tanti uomini che il cortile non li poteva più contenere). Contesti di questo tipo sono caratterizzati dal tratto [+ Linguaggio affettivo].

3. Descrizione e analisi della preposizione italiana a

3.1. La preposizione *a* è occorrente nelle seguenti strutture morfologiche identiche nelle due lingue, ma nelle quali alla preposizione italiana corrispondono in romeno preposizioni diverse da *la* o nessuna preposizione (\emptyset): in queste strutture il determinato è costituito da un sostantivo, da un verbo, da un aggettivo, da un avverbio o da una interiezione.

- 3.1.1. S+a+S
- | | |
|---------------------------|---|
| a. rom. \emptyset | <i>Inno all'uomo</i> è un poema di Tudor Arghezi.
<i>Cintare omului</i> è un poem al lui T. Arghezi. |
| b. rom. [de] <i>lingă</i> | Il ponte a S. Trinità si trova a Firenze.
Podul [de] <i>lingă</i> Sf. Treime se află la F. |

In quest'ultimo contesto la preposizione *a* è sinonima di *presso*, *vicino a*, corrispondenti, come senso, alla preposizione romena *lingă*.

- | | |
|---------------------|---|
| c.1. rom. <i>pe</i> | Gli ex presidenti della Repubblica diventano automaticamente senatori a vita.
Foștii președinți ai Republicii devin automat senatori pe viață. |
| c.2. rom. <i>pe</i> | Un cucchiaino al giorno di sciropo aiuta la digestione.
O lingură pe zi de sirop ajută digestia. |
| d.1. rom. <i>cu</i> | La stoffa a fiori era molto bella.
Stofa cu flori era foarte frumoasă. |

- | | |
|---------------------|---|
| d.2. rom. <i>cu</i> | La barca a motore è più veloce della barca a vela.
Barca cu motor e mai iute decât barca cu pînze. |
|---------------------|---|

Va sottolineato che in romeno la preposizione *cu* è quella più frequentemente usata per esprimere il valore strumentale.

- | | |
|---------------------|--|
| e.1. rom. <i>în</i> | La vendita a rate è conveniente.
Vînzarea în rate este convenabilă. |
|---------------------|--|

Quando viene precisato il numero delle rate anche l'italiano richiede la preposizione *in*.

- | | |
|---------------------|--|
| e.2. rom. <i>în</i> | Quel ritratto a olio è meraviglioso.
Acel portret în ulei e minunat. |
| e.3. rom. <i>în</i> | Portava argomenti a sostegno della propria tesi.
Aducea argumente în susținerea propriiei teze. |
| f. rom. <i>ca</i> | C'era un ragazzo con la testa a pera.
Era un băiat cu capul ca para.
[Era un băiat cu capul în formă de pară]. |

In quest'ultimo contesto, trattandosi di una comparazione, anche in italiano si può usare *come* oppure *a forma di*, corrispondenti al romeno *ca* e *în formă de*.

- | | |
|---------------------|--|
| g.1. rom. <i>de</i> | Abbiamo fatto una partita a poker.
Am jucat o partidă de poker. |
| g.2. rom. <i>de</i> | Passaggio a livello.
Pasaj de nivel. |
| 3.1.2. S+a+Ag | |
| a. rom. \emptyset | Divorzio all'italiana.
Divorț [după felul] italianesc. |
| b. rom. <i>à la</i> | Brodo alla greca.
Supă à la grec. |

3.1.2.1. Nei due ultimi contesti italiani si può sottindere, dopo la preposizione *a*, la parola «maniera», cioè «alla maniera» (rom. «după felul», «în maniera»). In particolare, per il contesto sotto 3.1.2.b. e similari, indicanti modalità di preparazione di vivande, il romeno dispone della forma *à la* che è, come forse anche in italiano, un calco sul francese.

- 3.1.3. S+a+N rom. *în* È stato fissato un incontro a tre.
S-a fixat o întîlnire în trei.
- 3.1.4. S+a+Av rom. *pe* È stato deciso il rinvio a domani
della discussione.
S-a hotărît amînarea pe miine a
discuției.

3.1.4.1. Nelle strutture morfologiche sopra inventariate, in cui il determinato è costituito da un sostantivo, il determinante preceduto da preposizione ha funzione di complemento indiretto o di attributo, eventualmente di attributo circostanziale (it. compl. attributivo). I valori (i sensi) espressi dal determinante, alla realizzazione dei quali contribuisce anche la preposizione, sono: la persona, l'essere o la cosa a cui è destinata o si riferisce l'azione (3.1.1.a.), il luogo (3.1.1.b.), la durata (3.1.1.c.1.), la distribuzione nel tempo (3.1.1.c.2.), la determinazione di tempo (3.1.4.), la modalità (3.1.1.d.1.; 3.1.1.e.1.; 3.1.1.e.2.; 3.1.1.g.1.; 3.1.2.a.; 3.1.2.b.), la comparazione (3.1.1.f.), lo strumento (3.1.1.d.2.; 3.1.1.g.2.), lo scopo (3.1.1.e.3.), la modalità e la distribuzione (3.1.3.).

- 3.1.5. V+a+S a.1. rom. \emptyset Ho dato il libro al professore.
I-am dat cartea profesorului.
- a.2. rom. \emptyset Ho giocato a carte e a scacchi.
Am jucat cărți și șah.
- a.3. rom. \emptyset Ho giocato a poker.
Am jucat poker.
- b.1. rom. *pe* La seduta è stata rinviata al mese
di marzo.
Ședința a fost amînată pe luna
martie.

b.2. rom. *pe* Il presidente è stato eletto a vita.
Președintele a fost ales pe viață.

b.3. rom. *pe* Vive alle spalle del fratello.
Trăiește pe spinarea fratelui.

Nell'esempio sotto 3.1.5.b.3., il determinante può essere sentito sia come modalità sia come indicazione di luogo al figurato: quest'ultimo valore semantico, espresso in romeno con la preposizione *pe*, trova precisa corrispondenza nel dialetto napoletano (Campa 'ncoppa 'e spalle d' 'o frate).

c. rom. *în* Sono usciti all'aria aperta.
Au ieșit în aer liber.

d. rom. *spre* La finestra della camera dà a
nord.
Fereastra camerei dă spre nord.

e. rom. *ca* P. fu eletto a presidente dell'assemblea.
P. fu ales ca președinte al adunării.

Quest'ultimo contesto può apparire, in ambedue le lingue, anche senza preposizione: in tal caso si stabilisce una precisa corrispondenza; in italiano, d'altronde, si può anche usare la preposizione *come*, corrispondente a quella romena, *ca*.

f.1. rom. *de* Lo odiava a morte.
Îl ura de moarte.

f.2. rom. *de* Si vestì a festa; [...] a lutto.
Se îmbrăcă de sărbătoare; [...] de
doliu.

f.3. rom. *de* Il sarto cuce a mano.
Croitorul coase de mînă.

g.1. rom. *cu* Rimase a bocca aperta.
Rămase cu gura căscată.

g.2. rom. *cu* Ha chiuso a chiave la porta.
A încuiat cu cheia ușa.

- g.3. rom. *cu* È stato allevato a pane e acqua.
A fost crescut cu pâine și apă.
- g.4. rom. *cu* Il cacciatore ha preso la volpe
al laccio.
Vinătorul a prins vulpea cu la-
țul [în laț.]
- g.5. rom. *cu* Io lavoro a giornata, tu a ore.
Eu lucrez cu ziuă, tu cu ora.

La duplice modalità di rendere in romeno il contesto sotto 3.1.5.g.4. dipende dall'intenzione del parlante di indicare lo strumento oppure il luogo, anche al figurato. Per gli stessi motivi, nel contesto italiano la preposizione *a* può essere sostituita da *con* oppure da *in*.

- h. rom. *prin* Il muto si esprime a gesti.
Mutul se exprimă prin gesturi.

In quest'ultimo esempio la preposizione *a* è sinonima di *mediante*, che corrisponde alla preposizione romena *prin*.

- i. rom. *după* L'ho riconosciuto all'aspetto.
L-am recunoscut după aspect.
- 3.1.6. V+a+P a. rom. \emptyset Ho dato a lui il libro, non a te.
I-am dat lui cartea, nu ție.
- b.1. rom. *de* G. era legato a me da profonda
amicizia.
G. era legat de mine de o pro-
fundă prietenie.
- b.2. rom. *de* P. si era avvicinato a lui furti-
vamente.
P. se apropiase de el pe furiș.
- 3.1.7. V+a+N a. rom. \emptyset Ho detto ai due di venire do-
mani.
Le-am spus celor doi să vină
mîine.
- b.1. rom. *de* Dolorosi ricordi mi legano al
1949.
Dureroase amintiri mă leagă de
1949.

- b.2. rom. *de* Ci avviciniamo rapidamente al
1981.
Ne apropiem repede de 1981.
- b.3. rom. *după* Canta bene a orecchio.
Cîntă bine după ureche.
- 3.1.8. V+a+Av rom. *pe* Lo spettacolo è stato rinviato a
domani.
Spectacolul a fost amînat pe
mîine.

3.1.8.1. Nelle strutture morfologiche inventariate sotto 3.1.5., 3.1.6., 3.1.7. e 3.1.8., nelle quali il determinato è un verbo, il determinante svolge funzioni sintattiche di complemento indiretto, di elemento predicativo supplementare (3.1.5.e), di complemento circostanziale di modo, di strumento, di tempo, di luogo, di causa; i valori espressi dal determinante, alla realizzazione dei quali contribuisce anche la preposizione, sono i seguenti: la persona, l'essere o l'oggetto a cui è destinata, si attribuisce o si riferisce l'azione (3.1.5.a.1.; 3.1.6.a.; 3.1.6.b.1.; 3.1.6.b.2.; 3.1.7.a.; 3.1.7.b.1.; 3.1.7.b.2.), il mezzo o lo strumento (3.1.5.a.2.; 3.1.5.g.2.; 3.1.5.g.4.; 3.1.5.h.), la modalità (3.1.5.a.3.; 3.1.5.b.3.; 3.1.5.f.1.; 3.1.5.f.2.; 3.1.5.f.3.; 3.1.5.g.1.; 3.1.5.g.3.), la modalità relativamente al tempo (3.1.5.g.5.), la determinazione del tempo (3.1.5.b.1.; 3.1.8.), la durata (3.1.5.b.2.), il luogo (3.1.5.c.), la direzione (3.1.5.d.), la causa (3.1.5.i.).

- 3.1.9. Ag+a+S rom. *în* Risultò innocente alla luce degli
ultimi avvenimenti.
Rezultă nevinovat în lumina ul-
timelor evenimente.
- 3.1.10. Ag+a+P rom. \emptyset Questa medicina è necessaria a
me quanto a lui.
Acest medicament mi-e necesar
mie cît și lui.
- 3.1.11. Av+a+S rom. *ca* La luna, ugualmente alle stelle,
appare la sera.
Luna, la fel ca stelele, apare
seara.

- 3.1.12. Av+a+P rom. *ca* Noi, ugualmente a voi, amiamo il mare.
Noi, la fel ca voi, iubim marea.
- 3.1.13. Av+a+Av rom. *ca* Oggi, ugualmente a ieri, arriverò tardi a scuola.
Astăzi, la fel ca ieri, voi ajunge tirziu la școală.
- 3.1.14. I+a+S rom. *de* Guai ai nemici!
Vai de dușmani!
- 3.1.15. I+a+P rom. *de* Guai a voi!
Vai de voi!
- 3.1.16. I+a+N rom. *de* Guai ai tre che non sono venuti!
Vai de cei trei care n-au venit!

3.1.16.1. Nelle strutture morfologiche sopra inventariate (3.1.9. - 3.1.16.), nelle quali il determinato è costituito da un aggettivo, da un avverbio o da una interiezione, il determinante preceduto da preposizione svolge funzioni sintattiche di complemento indiretto e di complemento circostanziale di causa ed esprime i seguenti valori: la causa (3.1.9.); la persona alla quale viene destinata o attribuita qualcosa: una necessità (3.1.10.), una minaccia (3.1.14; 3.1.15; 3.1.16.); la persona o la cosa con cui si fa un paragone (3.1.11.; 3.1.12.; 3.1.13.).

3.2. La preposizione *a* è occorrente anche in strutture morfologiche parzialmente diverse nelle due lingue, strutture nelle quali alla preposizione italiana corrispondono in romeno la preposizione *la*, altre preposizioni oppure \emptyset .

- 3.2.1. it. S+a+V (inf.) a. rom. S+ \emptyset +V
Ho preso l'impegno a partecipare.
Mi-am luat angajamentul să particip.
- b. rom. S+de+a+V (inf.)
Mi-am luat angajamentul de a participa.

3.2.1.1. Quando a una certa struttura di una delle due lingue corrispondono nell'altra sia strutture morfologiche identiche che parzialmente diverse, abbiamo preso in consi-

derazione soltanto quelle che non erano già state precedentemente inventariate.

- 3.2.2. it. V+a+Ag rom. V+ \emptyset +Av
P. si veste all'inglese. P. se îmbracă englezește.
- 3.2.3. a. it. V+a+S a. rom. V+pe+Av
Vado a piedi. Merg pe jos.
- b. it. V+a+S b. rom. V+ \emptyset +Av
Vado a cavallo. Merg călare.
- 3.2.4. it. V+a+V (inf.) a. rom. V+ \emptyset +V
Vado a vedere un bel film. Mă duc să văd un film frumos.
- b. rom. V+pentru+a+V (inf.)
Mă duc pentru a vedea un film frumos.
- 3.2.5. it. Ag+a+V (inf.) a. rom. Ag+ \emptyset +V
La chiave adatta ad aprire ogni porta si chiama passe-partout. Cheia potrivită să deschidă orice ușă se numește paspartu.
- b. rom. Ag+pentru+a+V (inf.)
Cheia potrivită pentru a deschide orice ușă se numește paspartu.
- c. rom. Ag+la+S
Cheia potrivită la deschiderea oricărei uși se numește paspartu.

3.2.5.1. Nelle strutture morfologiche parzialmente diverse nelle due lingue, il determinante preceduto da preposizione svolge funzioni sintattiche di attributo, di complemento circostanziale di modo e di scopo ed esprime valori di scopo e di modalità.

3.3. In italiano si registrano anche costruzioni che contengono l'elemento *a*, ma nelle quali esso travalica di fatto la sfera della preposizione intesa come preposizione semplice.

3.3.1. Insieme con altre parti del discorso la preposizione *a* forma locuzioni preposizionali (*accanto a*, *vicino a*, etc.).

3.3.2. In alcuni contesti la preposizione *a* precede il plurale di sostantivi provenienti da numerali e indicanti quantità approssimate; in tali contesti la preposizione contribuisce a conferire ai sostantivi un valore iperbolico. Valore identico hanno le costruzioni similari del romeno con la preposizione *cu*. (Sono venuti a centinaia - *Au venit cu sutele*; *Si radunarono a migliaia* - *Se adunară cu miile*).

4. Considerazioni relative alle descrizioni effettuate

4.0. Per mettere in evidenza le somiglianze e, specialmente, le differenze fra le preposizioni rom. *la* e it. *a* occorre procedere alla comparazione dei dati ottenuti dalle descrizioni.

4.1. L'analisi delle strutture morfologiche registrate per le due preposizioni può costituire un primo livello di comparazione, particolarmente utile per stabilire la rispettiva sfera di estensione delle due preposizioni.

4.1.1. Dieci delle strutture morfologiche inventariate sono identiche nelle due lingue e presentano corrispondenze tra la preposizione rom. *la* e quella it. *a*: $S+la/a+S$, $S+la/a+N$, $V+la/a+S$, $V+la/a+P$, $V+la/a+N$, $V+la/a+V$ (part./inf.), $Ag+la/a+S$, $Ag+la/a+V$, $N+la/a+N$, $N+la/a+S$. Gli ultimi due contesti citati contengono esempi la cui diffusione è limitata al linguaggio sportivo e a quello matematico: *Am învins cu scorul de doi la unu* - *Abbiamo vinto col punteggio di due a uno* e, rispettivamente, *Doi la pătrat* - *Due al quadrato*. Riteniamo che per il primo esempio debba essere esclusa l'interpretazione del contesto come costruzione ellittica in cui, cioè, sia sottinteso il sostantivo *gol* (vedi *infra* 2.1.9.1.). Nel secondo, benché sia sottinteso l'aggettivo di origine verbale *ridicat* - *elevato*, l'uso frequentemente ellittico della costruzione nel linguaggio matematico ci ha determinato a non tener conto dell'ellissi.

4.1.1.1. In sette delle strutture morfologiche citate sotto 4.1.1. esiste anche la possibilità che alla preposizione rom. *la* non corrisponda *a* dell'italiano, ma altre preposizioni oppure \emptyset : *in*, *di* (nella struttura $S+la+S$); *per*, *da*, *in*, \emptyset (nella

struttura $V+la+S$); *da*, *per*, \emptyset , *di* (nella struttura $V+la+P$); *per* (nella struttura $V+la+N$); *di*, *in* (nella struttura $Ag+la+S$); *da* (nella struttura $Ag+la+V$) e *per* (nella struttura $N+la+N$).

4.1.1.2. Se analizziamo comparativamente le strutture identiche partendo dall'italiano constatiamo che, in sei delle dieci strutture registrate sotto 4.1.1., alla preposizione italiana *a* possono corrispondere in romeno altre preposizioni, diverse da *la*, oppure \emptyset : \emptyset , [*de*] *lingă*, *pe*, *cu*, *în*, *ca*, *de* (nella struttura $S+a+S$); \emptyset , *pe*, *în*, *spre*, *ca*, *de*, *cu*, *prin*, *după* (nella struttura $V+a+S$); *de*, \emptyset (nella struttura $V+a+P$); \emptyset , *de* (nella struttura $V+a+N$); *in* (nelle strutture $Ag+a+S$ e $S+a+N$).

4.1.1.3. Il confronto dei dati contenuti nei paragrafi 4.1.1.1. e 4.1.1.2. dimostra che:

a. quando fra le preposizioni *a* e *la* non esiste corrispondenza, in tre delle strutture morfologiche identiche ($S+a+S$, $V+a+S$, $V+a+N$) la preposizione it. *a* copre un campo più esteso della preposizione romena *la*, sia dal punto di vista strettamente numerico (18 possibilità diverse di realizzazione in romeno, per *a*, escludendo la preposizione *la*, rispetto soltanto a sette possibilità diverse di realizzazione in italiano per *la*, escludendo la preposizione *a*) sia dal punto di vista della varietà delle preposizioni: *la* può avere, infatti, come equivalenti in italiano le preposizioni *da*, *di*, *in*, *per* e \emptyset , mentre alla preposizione it. *a* corrispondono in romeno le preposizioni *ca*, *cu*, *de*, *după*, *în*, [*de*] *lingă*, *pe*, *prin*, *spre*, \emptyset ;

b. quando fra le due preposizioni non esiste corrispondenza, in due delle strutture morfologiche identiche ($V+la+P$ e $Ag+la+S$) la preposizione *la* copre un campo più esteso di *a*, sia dal punto di vista strettamente numerico (sei possibilità diverse di realizzazione in italiano rispetto a tre in romeno) sia come varietà delle preposizioni: *a* può avere come equivalenti le preposizioni romene *de*, *în*, \emptyset , mentre a *la* corrispondono le preposizioni italiane *da*, *di*, *in*, *per*, \emptyset .

L'equilibrio approssimativo tra *la* e *a* come occorrenza nelle cinque strutture analizzate sotto 4.1.1.3.a. e 4.1.1.3.b. è soltanto apparente. Va rilevato, infatti, che le strutture $S()$ S

e V()S, nelle quali la preposizione *a* è molto più spesso usata nell'italiano che non *la* nel romeno, sono le più frequenti nelle due lingue.

4.1.2. Un altro argomento pertinente per dimostrare che *a* ha un campo di estensione più ampio di *la* è costituito dalla comparazione delle descrizioni effettuate sotto 2.2. (da 2.2.1. a 2.2.10.) e sotto 3.1. (da 3.1.1. a 3.1.16.). Abbiamo registrato *la* in dieci strutture morfologiche identiche nelle due lingue e nelle quali nell'italiano appaiono preposizioni diverse da *a*, mentre sono sedici le strutture morfologiche identiche nelle quali in romeno appaiono preposizioni diverse da *la*.

4.2. L'analisi comparativa delle funzioni sintattiche svolte dal determinante preceduto dalle preposizioni *a* e *la* può costituire un secondo livello di comparazione. Escludiamo fin dall'inizio dalla discussione le strutture morfologiche identiche nelle due lingue e nelle quali esiste l'equivalenza *la/a*, poiché in questi esempi esiste anche corrispondenza tra le funzioni sintattiche del determinante, con qualche differenza dovuta esclusivamente alla diversa terminologia (cfr., per esempio, la nota n. 40). Nelle strutture morfologiche identiche, ma nelle quali non c'è l'equivalenza *la/a*, le funzioni del determinante preceduto da preposizione coincidono, di solito, nelle due lingue: attributo, complemento indiretto, complemento circostanziale di luogo e di tempo. Nel quadro delle stesse strutture abbiamo registrato nel romeno anche la funzione di complemento circostanziale di relazione (it. limitazione) assente nei corrispondenti esempi dell'italiano; nell'italiano sono attestate, invece, le funzioni di complemento circostanziale di modo, di strumento e di causa, senza corrispondenza in romeno nelle strutture precedentemente ricordate. L'identificazione delle differenze fra le funzioni sintattiche del determinante nelle due lingue ci sembra, però, meno pertinente per i fini della presente ricerca.

4.3. L'analisi dei significati espressi dal determinante preceduto da preposizione può costituire un altro livello di comparazione: tuttavia, tenuto conto del gran numero dei significati, delle ridotte o insufficienti possibilità di ordinarli nonché del basso rendimento risultante da un simile confronto, abbiamo rinunciato alla comparazione.

4.4. Ad eccezione delle poche strutture morfologiche identiche in cui la corrispondenza *la/a* è obbligatoria, le due preposizioni possono essere facoltative nelle altre oppure, in certi esempi di tali strutture, sono sostituite da altre preposizioni. Ciò significa che, per quanto riguarda l'insegnamento della lingua romena a studenti stranieri, la descrizione delle preposizioni in base a strutture e corrispondenze è utile fino a un certo punto.

4.4.1. In numerose situazioni le differenze si spiegano per il fatto che la 'base' (il determinato) seleziona certe preposizioni in romeno e altre, diverse, in italiano. Esempio: *A împărți la trei și a înmulți cu patru - Dividere per tre e moltiplicare per quattro.*

4.4.2. In altri esempi, sempre con strutture identiche e contesti similari, la selezione viene effettuata dall' 'aggiunto' (determinante). Esempi:

Casă la mare
Casă la țară

Casa al mare
Casa in campagna

(In romeno c'è identità di preposizioni, in italiano esse sono diverse a causa dei sostantivi *mare* e *campagna*).

Plecarea la apusul soarelui...
Plecarea în zorii zilei...

La partenza al tramonto...
La partenza all'alba...

(Nel secondo gruppo di esempi l'identità di preposizioni si registra in italiano, mentre il romeno utilizza due diverse preposizioni).

4.4.3. Per poter stabilire nel modo più preciso possibile le somiglianze e le differenze nell'uso delle preposizioni *la* e *a* bisognerebbe disporre di descrizioni quanto mai complete delle opzioni delle diverse parole (raggruppate per classi morfologiche: sostantivo, verbo, etc.) per l'una o l'altra preposizione. Poiché questo è difficilmente realizzabile e, d'altronde, utile fino a un certo punto, riteniamo che la modalità più indicata per abituare gli studenti all'uso delle preposizioni sia quella di cercare di fissare il quadro risultante delle descrizioni che abbiamo effettuato mediante il maggior numero

possibile di esercizi di traduzione, utilizzando specialmente quelli di sostituzione, di tipo strutturale. In questo processo di apprendimento giocano un ruolo importante anche i rapporti di sinonimia fra le diverse preposizioni. È evidente che gli esercizi vanno raggruppati in funzione delle difficoltà che contengono, cioè da [—Difficile] al [+Difficile].

Pasquale Buonincontro
Gheorghe Carageani

DUE SCONOSCIUTE EDIZIONI DELLE RIME DI CLAUDIO ACHILLINI

Dialogando con un amico in una doppia scrittura epistolare, nell'aprile e nel maggio del 1636, Tommaso Stigliani, che era stato sollecitato ad esprimere la propria valutazione su un manipolo di rime che il suo corrispondente si rivelava desideroso di affidare alle stampe, non esitava a scongiurare all'amico la via dell'avventura editoriale, poiché, ammoniva, « altra cosa è il giudicar se una poesia sia in sé perfetta, ed altra è il giudicar s'ella sia per ottener nell'opinion del mondo luogo conveniente alla sua perfezione »¹. La penna del sessantenne materano palesava in tal modo la curiosa condizione di un uomo di lettere che, a oltre un quindicennio di distanza da vicende ormai archiviate tra le memorie di un'età di cultura chiusasi con la scomparsa del rivale Marino, si confermava in singolare ritardo su se stesso e vittima di amarezze e di polemiche in lui non sopite, che aveva toccato con mano quando, nel clima letterario spregiudicato e battagliero del primo Seicento, i 'marinisti' con a capo G. F. Loredano avevano tentato la distruzione materiale delle *Rime* stiglianee del 1605 e il rallentamento della stampa del suo *Mondo nuovo*, intorno al 1620².

¹ T. Stigliani, *Lettere* LXXVII e LXXVIII, in G. B. Marino, *Epistolario seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, II, a c. di A. Borzelli e F. Nicolini, Bari 1912, pp. 341-47 e 347-51; la citazione è tratta dall'ep. LXXVII, p. 341.

² Cfr. Stigliani, *Lettere* XXXVI, XXXVII, XL e LXV, in Marino, *Epistolario...*, cit., pp. 273-74, 274-76, 303-5, 326-32; si vedano inoltre M. Menghini, *Tommaso Stigliani, contributo alla storia letteraria del secolo XVII*, « Giornale ligustico », 17 (1890), p. 337 e O. Besomi, *Ricerche intorno alla 'Lira' di G. B. Marino*, Padova 1969, p. 129. Sullo

Per il chiudersi di circuiti mnemonici in lui attivissimi, lo Stigliani tornava così a misurarsi idealmente, e sia pure per interposta persona, con la cruciale scadenza della stampa e con le macchinazioni contrarie di possibili malevoli: « Ed io soglio dire che quell'autore, il quale non teme la stampa come cosa formidabilissima, non ha sentimento in capo ma è stolido del tutto »³.

L'argomentazione epistolare finalizzata a dissuadere le facili ambizioni editoriali dell'amico, in ogni caso, non si limita a queste poche battute, perché, fautrice una memoria sempre viva delle proprie giovanili disavventure, non si trattiene dal dispiegare subito rinnovate critiche contro i rivali di un tempo, quei 'marinisti' i cui parti poetici, a loro volta, lo Stigliani si compiace di sottoporre al giudizio della rispettiva fortuna editoriale. È in questo modo che al vertice della requisitoria si affaccia il nome di un amico e ammiratore del Marino, quello del bolognese Claudio Achillini, anch'egli ormai sessantenne e da dieci anni 'sopraeminente' dalla cattedra di Diritto civile allo Studio di Parma:

Molti furono stimati eccellenti prima ch'imprimessero, e poi coll'impressione si vituperarono; de' quali uno è, per esempio, oggidì l'Achillini, le cui *Rime* sono nel medesimo tempo uscite di torcolo ed uscite di credito⁴.

La ragione dell'esemplarità di cui lo Stigliani carica con malcelata soddisfazione l'insuccesso editoriale delle rime achilliniane va ricercata in un'attitudine polemica non priva di supporti specifici, in questo caso il ruolo determinante che il bolognese aveva giocato nelle battaglie letterarie di vari anni addietro; era stato proprio l'Achillini a sollecitare

Stigliani e sulla sua nota rivalità con G. B. Marino rinvio a F. Rizzi, *Un poeta battagliero alla corte ducale di Parma: Tommaso Stigliani*, « Aurea Parma », 36 (1952), pp. 141-60; Besomi, *Tommaso Stigliani fra parodia e critica*, « Studi secenteschi », 13 (1972), pp. 3-117 (ora in *Esplorazioni secentesche*, Padova 1975, pp. 53-205); M. Pieri, 'Contre' Stigliani, in *Per Marino*, Padova 1976, pp. 105-216.

³ Stigliani, *Lettere LXXVII*, in Marino, *Epistolario...*, cit., p. 343.

⁴ *Ivi*, pp. 343-44.

Girolamo Aleandro affinché componesse il più celebre fra i libelli antistiglianei, la *Difesa dell'Adone* (edita a Venezia nel 1629 da Giacomo Scaglia), contro il corrosivo *Occhiale del materano*⁵. La lettera dell'aprile, infatti, non manca di promettere l'imminente pubblicazione di una *Replica* all'Aleandro⁶, testimoniando così quanto lo Stigliani fosse ancora infastidito da un libello che l'Achillini aveva caldeggiato ben otto anni prima, scritto altresì in un clima culturale attraversato da inquietudini e incertezze profonde se l'Aleandro, che pure non era stato avaro di lodi al Marino, protestava nella lettera spedita all'Achillini insieme al manoscritto della *Difesa*, nel gennaio del 1629, la propria passata estraneità al napoletano.

La sfortuna editoriale che lo Stigliani registrava a proposito delle rime di Claudio Achillini doveva costituire una specie di risposta indiretta e di compensazione mentale degli incidenti di percorso provocati alle sue opere dai 'marinisti', forse dallo stesso Achillini, ma è anche, sorprendentemente, una delle pochissime testimonianze dei contemporanei sull'edizione delle rime del bolognese, la cui *princeps*, alla quale intende riferirsi lo Stigliani, comparve, com'è noto, nel 1632⁷.

Edite nel ventennale di Odoardo Farnese e omaggio a un clima di favore che aveva visto l'Achillini insignito della carica di Segretario di Stato, nonché del titolo di lettore sopraeminente allo Studio, le *Poesie* andarono incontro, infatti, al silenzio dell'illustre destinatario e a una frettolosa archiviazione che le escluse subito dalle conversazioni epistolari del loro autore e dalle lettere a lui inviate da amici o corrispondenti occasionali.

⁵ C. Achillini, *Carteggio CXIV*, in Marino, *Epistolario...*, cit., pp. 181-84. Si tratta della lettera di Girolamo Aleandro, a cui si accompagna il manoscritto della *Difesa*, che venne stampata poi nelle prime pagine del libello; non ci è conservata la lettera dell'Achillini che commissionava la *Difesa* e che, essendo la replica dell'Aleandro del 20 gennaio 1629 (da Roma), doveva essere del 1628.

⁶ Stigliani, *Lettere LXXVII*, in Marino, *Epistolario...*, cit., p. 343.

⁷ *Poesie di Claudio Achillini dedicate al grande Odoardo Farnese duca di Parma e di Piacenza*, Bologna, Clemente Ferroni, 1632.

L'interesse e l'attenzione dell'Achillini, del resto, si erano sempre indirizzati al mondo delle Università: prima a Bologna (dal 1598, all'età di ventiquattro anni), poi a Ferrara (dal 1609), infine a Parma (dal 1626 al 1636), in una carriera magisteriale che le testimonianze biografiche ritraggono in termini di grande successo⁸; le *Poesie* nacquero invece come

⁸ In mancanza di uno studio biografico dettagliato e soddisfacente sull'Achillini, si vedano: P. A. Orlandi, *Notizie degli scrittori bolognesi e dell'opere loro stampate e manoscritte*, Bologna 1714, p. 88; G. Mazzuchelli, *Gli Scrittori d'Italia*, I, Brescia 1753, pp. 104-8; G. Fantuzzi, *Notizie degli scrittori bolognesi*, I, Bologna 1781, pp. 56-62; G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, VIII, Modena 1794, parte II, l. III, pp. 448-49; B. Malatesta, *Claudio Achillini. Cenni*, Modena 1884; E. Costa, *La cattedra di pandette nello Studio di Bologna nei secoli XVII e XVIII*, in *Studi e memorie per la storia dell'Università di Bologna*, I, Bologna 1907, parte I, pp. 186-88; L. Pescetti, *Claudio Achillini*, «Atti della Società Colombaria Fiorentina», 12 (1937), pp. 145-73; E. Zanette, *Umanità e spiritualità dell'Achillini*, «Convivium», 1 (1947), pp. 586-98; Id., *Aspirazioni romane di Claudio Achillini*, «Convivium», 5 (1951), pp. 822-46; F. Rizzi, *Claudio Achillini e il suo soggiorno parmense*, «Aurea Parma», 36 (1952), pp. 3-13; A. Asor Rosa, in *Dizionario biografico degli Italiani*, I, Roma 1960, pp. 145-48, *ad vocem*; G. Auzzas, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, I, Torino 1973, pp. 3-5, *ad vocem*. Indispensabile fonte di notizie è l'epistolario, per il quale è necessario ricorrere alle seguenti edizioni: *Decas amenissimarum epistularum quas Claudius Achillinus ad Iacobum Gaufridum et Gaufridus ad Achillinum scripsere*. Quae particula est maioris voluminis illius scilicet Mercurii, quem idem Gaufridus animo versat ad Illustrissimum Fabium Scottum Miceni comitem, Parmae, Typis Seth et Erasmi de Viothis, MDCXXXV; *Ad Iacobum Gaufridum sub nomine Philogenis Claudius Achillinus s. Ex historia quam ille communium inter se et Callisto textit amorum gloriae immortalitatem eidem praesagit*, Bononiae, Typis Clementis Ferronii, MDCXXXV (opuscolo che segnalò per la prima volta agli studiosi; la copia da me consultata si conserva presso l'Archivio Storico Civico-Biblioteca Trivulziana di Milano); *Lettera di Claudio Achillini che rende conto di un cappuccino predicatore in Parma la Quaresima dell'anno 1624*, Padova 1831; Malatesta, *Claudio Achillini...*, cit., pp. 32-45; Achillini, *Carteggio*, in Marino, *Epistolario...*, cit., pp. 113-248 (centosettantaquattro pezzi, di cui è esibito il testo o una breve sintesi); L. Fassò, *Dal carteggio di un ignoto lirico fiorentino (Lettere inedite di Fulvio Testi, G. B. Marino, Claudio Achillini, etc.)*, in *Scritti di erudizione e di critica in onore di Rodolfo Renier*, Torino 1912,

raccolta organica delle rime occasionali che il bolognese aveva scritto negli anni precedenti, per scadenze in larga misura encomiastiche, e che ora venivano rilanciate nell'encornio al Farnese allo scopo di ricambiare simbolicamente il favore che Odoardo aveva concesso all'Achillini in quegli anni.

Il volume delle *Poesie*, stampato in ottavo, in una veste tipografica abbastanza ricca, si apre infatti con una lunga lettera dedicatoria al Farnese, in data 15 maggio⁹, a cui fanno seguito cento liriche di vario metro (madrigali, sonetti, idilli, epitalami, odi) e dodici *latinae paraphrases*, parte di Luigi Scoto, parte dello stesso autore, su alcune delle precedenti rime volgari. L'anno successivo, nel 1633, una seconda edizione delle *Poesie* faceva la sua comparsa a Venezia per i tipi di Andrea Baba; il modesto volumetto in ventiquattresimo raccoglieva novantanove delle cento rime della *princeps* e otto sole *paraphrases*¹⁰; nelle prime pagine, inoltre, l'editore dichiarava di essere stato invitato a quella pubblicazione dal bolognese G. B. Manzini, la cui sollecitazione epistolare

p. 405; G. Gabrieli, *Il carteggio della vecchia Accademia di Federico Cesi (1603-1630)*, «Memorie della R. Accademia Nazionale dei Lincei», 336 (1941), s. VI, vol. VII, fasc. III, parte II, sez. II, pp. 752 e 773; G. Morelli, *Lettere inedite di G. B. Marino e Claudio Achillini*, «La Rassegna della letteratura italiana», 71 (1967), pp. 419-26; C. Delcorno, *Un avversario del Marino: Ferrante Carli*, «Studi secenteschi», 16 (1975), pp. 146-47.

⁹ *Poesie...*, cit., pp. 5-24 (cfr. Achillini, *Carteggio CXL*, in Marino, *Epistolario...*, cit., p. 215); a p. 25 si legge la seguente nota: « Molti de i sonetti, che sono in questo libro, e massime de gli amorosi, che si vedranno nel fine, sono stati stampati sotto nome d'altri, e in particolare del Marini. Dice però l'Autore, che per suo conto, non se ne querela; ma compatisce alle glorie di quel gran poeta, che sotto il di lui nome siano state pubblicate le sue imperfezioni ». A p. 3 (non num.) è stampata la consueta avvertenza: « Protesta l'Autore, che le parole Fato, Sorte, Destino, Fortuna, Adorare, Gloria, Deità, Paradiso, Dio, Beato e somiglianti sono da lui ricevute in quel senso, che punto non pregiudica alla cattolica purità; perché, sì come per conservarla intatta volentieri spenderebbe il sangue, così, senz'altro per contaminarla, non potrebbe sparger l'inchiostro ».

¹⁰ Manca infatti l'idillio « O voi, che de le fere » (pp. 119-31 della *princeps*).

è stampata accanto ed è in data 20 giugno 1632: precisazioni e cautele, dunque, che sembrano anche suggerire una volontà non del tutto limpida dietro quella riproposta di un volume discusso e accantonato subito all'indomani della sua prima comparsa.

Queste, finora, sono state le due sole edizioni note delle *Poesie*, stampate vivente il loro autore (l'Achillini si spense nel 1640) e precedenti le accresciute e più fortunate *Rime e prose*, alle quali toccò invece un significativo successo di mercato, tanto da numerarne otto edizioni fra il 1650 e il 1680¹¹. Non è dunque di trascurabile entità la segnalazione di due stampe delle rime rimaste fino a questo momento, a quanto mi risulta, sconosciute agli studiosi che hanno scritto dell'Achillini e che contribuiscono, almeno in parte, a ridimensionare fuori dalle personali ostilità un insuccesso editoriale che lo Stigliani giudicava e pronosticava ben più secco.

Le due segnalazioni seguenti contribuiscono dunque a modificare il peso storico-letterario del giureconsulto bolognese e le misure della sua fortuna di stampa e di pubblico, non meno di quanto la presente scheda intenda essere di auspicio, nel quadro di un più generale recupero del Seicento lirico e dei suoi rappresentanti, a un completo rior-

¹¹ *Rime e prose di Claudio Achillini in questa nuova impressione accresciute di molti sonetti ed altre compositioni non più stampate*, Venezia, Giunti e Baba, 1650; le edizioni successive sono le seguenti, tutte veneziane e tutte, tranne una, già note all'erudizione settecentesca (cfr. Fantuzzi, *Notizie...*, cit., pp. 61-62): 1651 (Baba), 1656 (Bortoli), 1662 (Conzatti), 1666 (Menafoglio, segnalata per la prima volta dal Nicolini in Marino, *Epistolario...*, cit., pp. 401-2 e rintracciata presso la Brancacciana di Napoli), 1673 (Pezzana), 1677 (Prodocimo), 1680 (Milocho). Il volumetto, in ventiquattresimo, comprende le cento liriche e otto *latinae paraphrases* delle *Poesie*, più il 'discorso accademico' del 15 agosto 1621, a Roma, su un versetto di Isaia (*Is.* 7, 15: «Comedet butirum et mel, ut sciat eligere bonum et reprobare malum»), cinquantuno lettere dell'Achillini e a lui dirette, nonché quarantanove liriche tratte da opuscoli occasionali. Le edizioni del 1650, 1651, 1662 e 1666 sono corredate della lettera dedicatoria al Farnese e da una *Vita dell'Autore*; quelle del 1656 e del 1673 mancano della dedicatoria, le edizioni del 1677 e del 1680 sono sprovviste di entrambe.

dino della bibliografia di Claudio Achillini, che allo stato attuale delle ricerche appare ancora inficiata da imprecisioni e sondaggi solo approssimativi¹².

* * *

Nel 1633, un'edizione delle *Poesie* venne realizzata con tempestività a Macerata subito in coda all'analoga iniziativa promossa dal veneziano Andrea Baba e alla *princeps* del Ferroni. Una copia di questa sconosciuta stampa maceratese è custodita presso la Biblioteca Civica 'Angelo Mai' di Bergamo (segn.: Salone loggia, N, 1, 56), con i seguenti dati tipografici in frontespizio:

POESIE / DI / CLAVDIO / ACHILLINI / *Dedicate al Molto Ill. Sig. / IL SIG. / ANTONIO / RICCI / IN VENETIA, / Et di nuovo in Macerata, / Per gli Heredi del Salvioni, / & Agostino Grisei. 1633. / Con licenza de' Sup.*

Il libretto, in ventiquattresimo, di stampa oltremodo scadente, viziata da frequenti refusi e da imperfezioni tipografiche, conta centottanta pagine, numerate fino a pagina 172. Alle pagine 3-5 è stampata la dedicatoria degli editori ad Antonio Ricci, in data 19 febbraio 1633; in essa si precisa

¹² È del tutto infondata, ad esempio, la notizia secondo cui l'edizione del 1662 sarebbe la più completa; lo affermò erroneamente il Fantuzzi (*Notizie...*, cit., p. 62) e lo hanno fiduciosamente seguito il Nicolini (Marino, *Epistolario...*, cit., p. 401), la Auzzas (in DCLI cit., p. 4, *ad vocem*), Asor Rosa (cfr. A. Asor Rosa, *La lirica del Seicento*, Bari 1975, p. 109, che ritiene l'edizione Conzatti «accresciuta anche di un folto gruppo di prose», a differenza delle precedenti) e il Getto (*Opere scelte di G. B. Marino e dei marinisti*, II, *I marinisti*, a c. di G. Getto, Torino 1954, p. 75). Non diversamente è errata l'affermazione del Felici (cfr. *Poesia italiana del Seicento*, a c. di L. Felici, Milano 1978, p. 63), che, ignorandone per di più le altre sette edizioni, asserisce che «un'edizione postuma di *Rime e prose* uscì a Venezia nel 1656» (ma si corregga in 1640 anche la data di morte dell'Achillini, posta, nella stessa scheda di p. 63, al 1642). Se si accetta la Prodocimo (1677), mancante del sonetto «O Dio, di che bell'ire avean dipinti», tutte le edizioni delle *Rime e prose* contengono invece sistematicamente il medesimo materiale lirico ed epistolare, scontate irrilevanti variazioni d'ordine.

che « Queste sono le Poesie del Sig. Claudio Achillini, dedicate nella lor prima impressione a uno de' più grandi Principi d'Italia. Noi le ristampiamo, e dedichiamo a V.S.M.Ill. ch'è uno de' più gran Gentil huomini di questa Provincia »¹³.

Seguono a pagina 6 la licenza di stampa e alle pagine 7-23 la dedicatoria dell'Achillini a Odoardo Farnese; chiudono le pagine di premessa le due avvertenze « Protesta l'Autore... » e « Molti de i sonetti... »¹⁴. Il volumetto presenta, a differenza della coeva edizione veneziana, tutte le cento poesie della *princeps*; le liriche sono stampate da pagina 25 a pagina 172; seguono, in quattro carte non numerate, le otto *latinae paraphrases* già selezionate nella *princeps* dall'edizione del Baba. In forza della riproposta dell'idillio « O voi, che de le fere » (pp. 103-11), escluso invece dalla contemporanea iniziativa veneziana, le *Poesie* maceratesi non si presentano dunque in veste di semplice e pedissequa ristampa del volumetto del Baba, ma si abilitano a pieno titolo, nella bibliografia dell'Achillini, a terza edizione dell'opera.

La seconda edizione che sottopongo all'interesse degli studiosi è postuma, ma precedente la stagione delle *Rime e prose*; l'esemplare da me consultato fu posseduto dal cardinal Francesco Maria Brancaccio e ora si conserva presso la Biblioteca Nazionale di Napoli 'Vittorio Emanuele III' (segn.: B. Branc., 103-A-49)¹⁵. Eccone i dati tipografici di frontespizio:

RIME / DEL SIGNOR / CLAVDIO / ACHILLINI / Con
nova aggiunta quar-ta Impressione / Al Molto Illustre Signor,
/ IL SIG. / LORENZO CRASSO / IN NAPOLI / Per
Francesco Savio Stampator / della Corte Arcivesc. 1644. /
Ad istanza di Pietro Aniello / Porrino Libraro.

¹³ *Poesie...*, cit., p. 3.

¹⁴ Cfr. qui, nota 9.

¹⁵ È il caso di annotare a margine che alla Biblioteca Nazionale di Napoli (segn.: B. Branc., 80-A-16) si custodisce copia del raro opuscolo, di difficile reperibilità, contenente l'idillio di Claudio Achillini « Se i languidi miei sguardi » (poi riedito nelle *Poesie* del 1632 e del 1633, nelle *Rime* del 1644, nonché nelle *Rime e prose*). I dati tipografici sono i seguenti: L'AMOROSA / Ambasciatrice / IDILIO / Del M. Ill. & Eccellentiss. Signore / C.A. / Con tre altri dopo questo com-

Il volumetto in ventiquattresimo testimonia la prima e finora unica edizione napoletana nota delle rime di Claudio Achillini, « quarta impressione » dopo la *princeps* bolognese del 1632, la veneziana e la maceratese del 1633.

Subito dopo il frontespizio, in prima carta, recto e verso, numerata *a2*, si legge la dedicatoria del Porrino al Crasso, che, è bene ricordarlo, riservò poi un 'medaglione' di lodi all'Achillini nei suoi *Elogi d'huomini letterati* (Venezia 1656); la breve lettera è datata 30 agosto 1644. Seguono otto carte, la prima delle quali è segnata *a*, contenenti la lettera dedicatoria dell'Achillini a Odoardo Farnese (cc. 2r-9r) e le due avvertenze « Protesta l'Autore » e « Molti de i sonetti » (c. 9v). A c. 10r è presente l'*imprimatur* e sul verso, numerato a stampa 18, compare la prima lirica, il sonetto « Farnese eroe, sotto 'l cui piè vagheggio »; la numerazione è esatta, poiché le pagine della dedicatoria al duca, delle due avvertenze e della licenza di stampa, esclusa dal computo la c. 1r e v della lettera al Crasso, sono, del resto, proprio diciassette. La numerazione delle pagine seguenti, infine, è completa (l'ultima è p. 180) e corretta, scontato un trascurabile refuso a pagina 141, segnata erroneamente 114.

Il libretto, dopo la dedicatoria al Farnese, contiene centodieci liriche e le consuete otto *latinae paraphrases*: veritiera ed estranea a obiettivi di facile procacciamento di pubblico con infondate promesse di novità è, dunque, anche la dichiarazione di frontespizio, « con nova aggiunta ». Si tratta

posti / da bellissimi ingegni. / Al molto Illustre Signore / FABIO ZOGIANO / CONSECRATI / IN VICENZA / Appresso Francesco Grossi. 1612. / Con licenza de' Superiori. All'idillio dell'Achillini (pp. 7-14) seguono gli idilli « Dove fuggi crudele? arresta i passi » (pp. 15-25) di Nicolò Corradino (Accademico Gelato con il nome di 'Avelenato'), « Affaticato fianco » (pp. 25-39) e « Poi che lasciai me stesso » (pp. 40-48) di Rodolfo Campeggi. L'opuscolo, noto agli eruditi del Settecento (cfr. Fantuzzi, *Notizie...*, cit., p. 61), è stato regolarmente inserito nelle bibliografie successive, ma nulla fa ritenere che sia stato effettivamente vagliato dagli studiosi. Di esso è nota un'edizione coeva, ma differente per materiale poetico accolto (all'idillio dell'Achillini seguono quattro altre composizioni di vari autori): cfr. *Autori italiani del Seicento*, a c. di S. Piantanida, L. Diotallevi e G. Luraghi, III, Milano 1950, p. 4, n. 2279.

delle cento rime della *princeps*, date nello stesso ordine e reintegrate perciò dell'idillio che l'edizione veneziana del 1633 aveva escluso dal novero (« O voi, che de le fere », pp. 103-11), a cui si aggiungono altresì due liriche supplementari di lunghezza disuguale.

Tra la X (son. « O più d'un mondo a sostener possente », p. 27) e la XII (son. « Svelto al regio soglio in Dio s'affisse », p. 29), contigue nelle *Poesie* del 1632 e del 1633, l'edizione napoletana inserisce a pagina 28 un altro sonetto, « Sul fiume, ove il Sol pianse il figlio estinto », non testimoniato né dalle *Poesie*, né dalle quarantanove liriche aggiunte alle cento delle *Poesie* dalle *Rime e prose*, ma la cui apocrifia è tutt'altro che certa qualora si consideri l'alto numero di composizioni dell'Achillini non censite e disperse in pubblicazioni occasionali di effimera entità (opuscoli nuziali, per monacazioni, in morte, etc.); è probabile che il Porrino o il Savio stesso lo abbiano trascritto da una raccolta miscelanea di rime d'occasione, devote, o più verosimilmente dalle prime pagine di un'operetta edificante in forma biografica dedicata alla piacentina santa Franca, monaca e riformatrice, almeno a giudicare dalla rubrica del sonetto (' Per la vita di Santa Franca ') e dal suo contenuto.

La novità più cospicua è invece la successiva, di cui è anche possibile individuare con buona sicurezza la provenienza e il peso. La lirica XVII dell'edizione napoletana si presenta nella forma di un lungo idillio (pp. 34-39), intitolato *Innamoramento per fama* (v. 1: « A piè dell'Appennino »), che le *Poesie* non avevano inserito e che il Porrino (o lo stampatore) ricavò da altra sede. Esso era stato pubblicato in una raccolta miscelanea di idilli edita dal milanese Giambattista Bidelli, priva di datazione, ma dedicata al conte Vitaliano Visconti con una lettera che il medesimo stampatore firmava in data 1° settembre 1618 e impaginava nella prima carta del libretto¹⁶.

¹⁶ *Gl'idillii di diversi ingegni illustri del secol nostro*, novamente raccolti da Gio. Batt. Bidelli. Insieme aggiuntovi alcuni non più veduti. All'Illustriss. Sig. Conte Vitaliano Visconte, in Milano, appresso Gio. Batt. Bid[elli]. Menzionato, a proposito del Marino, dal Croce

L'interesse del ritrovamento, oltre che in una sicura indicazione di percorso che segnala il metodo di nuovi e successivi incrementi delle *Poesie*, consiste nell'illustrare un piccolo episodio della ricca circolazione di idilli dal secondo decennio del secolo, che la collocazione dell'opuscolo milanese, ancora a portata di mano del Porrino un ventennio più tardi (forse anche tramite la mediazione di una ristampa locale o iniziative editoriali analoghe) rivela ben attiva anche lontano dalla geografia d'origine. Questa stagione di pieno rigoglio degli « idillianti », come li avrebbe denominati burlescamente dopo pochi anni lo Stigliani¹⁷, parodiandoli poi nel quarto libro del *Canzoniero*, aveva suscitato da opposta angolazione polemica l'ostilità di G. B. Marino, che già nel 1614, nella premessa alla terza parte della *Lira*, denunciava come plagio ai suoi danni la larga produzione di idilli corrente sotto i nomi di una nutrita schiera di rivali poetici, protestando vivacemente per l'imitazione massiccia di cui riteneva fosse oggetto quella forma metrica, circa la cui genesi egli non esitava a dichiarare, per bocca di Onorato Claretto, la propria abile ed esclusiva demiurgia da modelli alessandrini:

Quel che forte e sopra tutto gli dispiace, è l'esser preceduto in certe invenzioni universali propriamente sue e da niuno altro prima di lui tirate in questo idioma dagli antichi d'altra lingua. Cotali sono gl'idilli, de' quali si veggono oggimai ripiene tutte le carte de' compositori italiani; e pure i suoi, che furono i primi, non sono ancora comparsi, salvo alcuni pochi dalla avidità degli stampatori pubblicati tutti scorretti¹⁸.

(cfr. Nota a G. B. Marino, *Poesie varie*, a c. di B. Croce, Bari 1913, p. 404), l'opuscolo era già stato segnalato, per l'idillio di Claudio Achillini (che è alle pp. 24-28), dal Mazzuchelli, *Gli Scrittori...*, cit., p. 107, ma subito scordato dai successivi studiosi del bolognese. Il Bidelli definisce gli idilli del 1618 « novamente raccolti » perché sei anni prima, nel 1612, egli aveva pubblicato un analogo opuscolo contenente idilli di più autori, che non comprendevano però l'*Innamoramento per fama* dell'Achillini, comparso per la prima volta nel 1618.

¹⁷ T. Stigliani, *Il Canzoniero*, Roma 1623, Introduzione, a7.

¹⁸ G. B. Marino, *Lettere*, a c. di M. Guglielminetti, Torino 1966, p. 605.

In tal modo le *Rime* del 1644, dichiarando la propria dipendenza dall'opuscolo milanese del Bidelli, conservano una tenue ma significativa traccia di vicende poetiche che i primi decenni del Seicento avevano collocato in uno scaffale centrale della biblioteca letteraria del secolo, non esclusa quella napoletana, mentre le controversie editoriali cui il Claretti non manca di riservare un'allusione permettono di gettare uno sguardo all'interno del laboratorio di uno stampatore secentesco alla ricerca di pubblico e di nuove proposte librerie, due obiettivi frequentemente saldati proprio nell'offerta puntuale di ristampe che il frontespizio suggeriva, non di rado in piena e consapevole mendacia, « accresciute e migliorate » dopo precedenti edizioni ancora imperfette¹⁹. D'altra parte, l'opuscolo del 1618 forniva al pubblico un invito alla lettura in grado di consolidare la notorietà di tutta la raccolta attorno all'immediato interesse che suscitavano alcune sue pagine, siglate dal nominativo più illustre della lirica secentesca della prima metà del secolo; il Bidelli aveva infatti inserito nel libretto, con una scelta tanto sottilmente calibrata quanto felice, il *Rapimento d'Europa* del Marino²⁰, un idillio che avrebbe beneficiato di rinnovati e crescenti favori dopo la sua ristampa nella *Sampogna* (1620).

Sussistono dunque circostanze persuasive per ritenere che nel 1644, ventisei anni dopo la sua edizione, l'opuscolo milanese non fosse stato ancora riposto dagli uomini di cultura che avevano sfogliato le sue pagine attirati dal nome dell'illustre concittadino napoletano; memorie di vicende poetiche trascorse da non molto, occorrenze editoriali e accostamenti fortunati agiscono quindi, ai nostri occhi, da membrana di legatura fra gli idilli del primo Seicento e il nuovo

¹⁹ Su questa diffusa consuetudine dell'editoria del XVII secolo è fondamentale il saggio, corredato da larga esemplificazione, di E. Raimondi, *Note sulla tradizione a stampa di testi secenteschi*, in *Studi e problemi di critica testuale*. Convegno di Studi di Filologia italiana nel centenario della Commissione per i testi di lingua, Bologna 1961 (poi riedito con il titolo di *Avventure del mercato editoriale* in Raimondi, *Anatomie secentesche*, Pisa 1966, pp. 99-118).

²⁰ *Gl'idillii...*, cit., pp. 142-59.

fascicolo di pagine inserito nelle *Rime* del 1644, in un unico e coerente sistema di risposdenze letterarie.

Con questo incremento di materiale poetico si può asserire che l'edizione del Savio, scavalcando per la prima volta il limite delle cento unità su cui si erano attestate le *Poesie*, abbia posto le premesse alle successive edizioni accresciute delle *Rime e prose* ed abbia inaugurato al tempo stesso la fortuna postuma di Claudio Achillini. Infatti, per quanto la giunta non superasse limiti modestissimi, nel 1644, rilegando le *Rime*, lo stampatore collocava inconsapevolmente il volume al punto d'origine di nuove e più folte raccolte, accogliendo dalle *Poesie* la forma aperta e disponibile ad agevoli addizioni di materiale poetico supplementare, in un'iniziativa che poteva dunque avviarsi solo confortando l'occasionalità e la bonomia artigianale che avevano presieduto alla raccolta già al suo primo apparire, nel 1632. Gli editori veneziani delle *Rime e prose* sfruttarono pienamente questa possibilità, con maggiore decisione di quanto non avesse fatto il loro collega napoletano sei anni prima, ma seguendo propri e indipendenti criteri di scelta nel raddoppio della mole del volumetto, che non incluse nel mazzo delle quarantanove liriche aggiunte le due poesie che avevano costituito la novità delle *Rime* del 1644. Il processo di infoltimento postumo delle *Poesie* si sviluppò quindi su due linee che, per quanto probabilmente si ignorassero a vicenda, si rivelano nondimeno coincidenti quanto a ragioni e a finalità operative, ma separate nella scelta dei materiali di accrescimento, che, più marcatamente presso i veneziani Giunti e Baba, furono rintracciati mediante un accurato scrutinio e raccolti attraverso un paziente ed esteso lavoro di forbici da manoscritti e stampe eterogenee, in uno spoglio che privilegiasse la quantità di rime da offrire ai lettori e il grado di novità che queste avrebbero impresso a una riproposta editoriale che, considerato lo scacco toccato diciotto anni prima alla *princeps*, si presentava certo delicata.

Il censimento e la ristampa delle liriche dell'Achillini disperse in opuscoli a più mani o testimoniate in circolazione manoscritta, che aveva segnato un punto iniziale di vantaggio nella tipografia napoletana del Savio, procedette

dunque più speditamente nell'officina delle *Rime e prose*. Ragioni biografiche e culturali non furono estranee alla maggiore fortuna di questa iniziativa; a Venezia l'Achillini era stato insignito dell'affiliazione al vivace e aggressivo sodalizio accademico degli Incogniti del Loredano e del Biondi, un prestigioso riconoscimento che, per quanto non incontrasse perfettamente le consuetudini di un uomo di cultura conciliante e refrattario alla polemica appassionata, costituiva tuttavia un'indubbia garanzia di notorietà presso un pubblico di lettori sempre sensibile com'era quello veneziano. Inoltre, le biblioteche delle Accademie di Bologna, Ferrara, Venezia e Parma, di cui l'Achillini era stato membro, nonché amici e corrispondenti, custodivano senz'altro un buon numero di scritti del Nostro, a stampa e non, e certo più di quanti fossero reperibili a Napoli, dove, tra l'altro, Claudio Achillini non era mai stato e dove gli opuscoli realizzati dalle tipografie bolognesi, veneziane o parmensi per scadenze celebrative cittadine, e sui quali era tradizionale stampare rime d'occasione, giungevano probabilmente in misura assai ridotta.

Un clima letterario così intensamente polarizzato propiziò il deciso cambio di marcia dalle *Poesie alle Rime e prose* e lo scavalco della timida iniziativa napoletana del Savio, tra i favori di un'editoria attenta e le pressioni di un pubblico veneziano sempre in cerca di novità librarie e che trovava tempestiva risposta alle sue esigenze nell'intraprendente industria tipografica della città, pronta anche in questo caso a offrire, con quel volumetto di fresca stampa di liriche e prose epistolari, una lettura che il concorso di sapienza poetica e di virtuosismi compositivi assicurava tutt'altro che deludente.

Angelo Colombo

CRONACHE DA UN LABIRINTO

Appunti per la poetica di Gadda

In apertura del *Racconto italiano di ignoto del novecento*, Carlo Emilio Gadda annota, in data 24 marzo 1924:

« Il premio Mondadori 1924 mi alletta a tentare, qualche economia fatta nell'America del Sud mi consente di tentare, vivendo alcuni mesi senza guadagno; gli anni che si spengono inesorabilmente l'uno dopo l'altro mi comandano di tentare, perché domani non sia troppo tardi. Carmina non dant panem!

Ma anche l'uggioso pane della compressione e della rinuncia non fa bene né al corpo né all'anima. È meglio giocare una volta un gioco disperato che vivere inutilmente la tragica inutile vita.

Sebbene le mie presenti condizioni morali e fisiche non siano le più favorevoli alla composizione, devo pure risolvermi... È vero che non sto bene. Ma quando ho avuto, quando avrò serenità nella vita? Dopo gli anni luminosi dell'infanzia, neri dolori, invincibili mali mi hanno selvaggiamente ferito. Prima che si spenga ogni luce dell'anima, voglio recare a salvamento questi disperati commentari della tragica, terribile vita »¹

È una scelta di vita, scaturita dalla maturazione di un bisogno profondo di scrivere, di affidare alla pagina l'unica credibile trascrizione del male di vivere. Se la biografia gaddiana conferma la disposizione a risolvere l'incontro con la pagina, negli anni della formazione, in direzione poetica e memorialistica, negli anni maturi, nella

¹ In C. E. Gadda, *Racconto italiano d'ignoto del novecento*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi, 1983, p. 9.

costruzione dei complessi progetti narrativi, la circostanza che rende possibile l'appagamento di una vocazione letteraria, lungamente repressa, è offerta allo scrittore, nel '24, dalla ipotesi del nuovo romanzo contemporaneo. In questi anni, d'altra parte, si ripropone la questione narrativa, in termini di rinnovamento e ridefinizione di un genere, pressoché assente nel dibattito letterario dei primi vent'anni del '900.

Giacomo Debenedetti, nei quaderni preparatori per il corso di lezioni sul romanzo contemporaneo, che tenne all'Università di Roma nel 1960-61, pone con chiarezza la questione della periodizzazione, sottolineando la difficoltà di individuare i tempi e i termini di un fenomeno come la rifondazione del romanzo in Italia nel contesto novecentesco. « Problematica certo — scrive Debenedetti — è sempre la data di partenza di un fenomeno letterario, l'identificazione del fenomeno, poiché non sempre si riesce a trovare il fatto caratteristico, singolare, che segni nella continuità del tempo, il distacco da un periodo all'altro »².

Per la poesia la data è certa e coincide con la pubblicazione della antologia *Poeti d'oggi*, curata da Papini e Pancrazi, che, nel 1920, segnala nella società letteraria italiana l'avvenuto mutamento di rotta: la liberazione di una nuova dimensione poetica dai condizionamenti dei vati/poeti dell'Italia post-unitaria. Per la narrativa, ma soprattutto per il romanzo, la linea di demarcazione è assai più sfumata, in un contesto culturale che vede, nel primo novecento, l'oscureamento della fortuna del romanzo, sotto la spinta corrosiva delle poetiche del frammentismo vociano e del classicismo rondesco, sino a configurarne una vera e propria condizione di latitanza, nella ricerca letteraria della prima generazione. Vi è, piuttosto, una sorta di cristallizzazione del genere su moduli decadenti e veristi, salvo qualche voce isolata e solitaria (ne è documento la marginalità di Svevo), anche per le esitazioni degli scrittori italiani ad esplorare, sul versante

² Cfr. G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971, p. 7.

del realismo, linee più feconde quando la lezione del Verga non appare ancora esaurita, continuando a porsi come la trascrizione più esaustiva del rapporto che intercorre fra lo scrittore e la società contemporanea.

Si traccia, perciò, una sorta di schermo fra tradizione e innovazione, quello che una felice formula di Renato Barilli identifica come *la barriera del naturalismo*³, su cui, a metà degli anni '20 cominciano a disegnarsi le prime incrinature. Nel '25, su « L'Esame » esce il saggio di Montale su Svevo, nel '25 Moravia dà alle stampe *Gli Indifferenti*, negli stessi anni gli scrittori solariani approntano una sorta di laboratorio teorico in cui verificare, anche in una profonda rilettura del Verga, le possibilità aperte dal realismo⁴. Segnali isolati, dapprima, che, alle soglie degli anni '30, si coagulano nella capacità esplicita di porre la questione narrativa in termini di rifondazione del romanzo, a specchio di una mutata condizione storica ed esistenziale, in sintonia con le tematiche della avanguardia europea⁵. Da « Solaria » viene il richiamo più cogente alla narrativa, accanto all'invito agli scrittori a riconoscere nel racconto l'esercizio di una più rigorosa disciplina del lavoro intellettuale e la nuova via dell'impegno della letteratura, interpretando esigenze di trasformazione, diffuse in circuiti meno specialistici, come quelle espresse dall'editore Mondadori con il « Manifesto per la giovane letteratura » del '23 e il premio per un romanzo inedito, nel '24⁶.

Quando Gadda si cimenta nella stesura del *Racconto italiano di ignoto del novecento* porta con sé il peso di una tormentata storia personale più che il corredo culturale e tecnico della militanza letteraria.

³ Cfr. R. Barilli, *La Barriera del Naturalismo*, Milano, Mursia, 1964.

⁴ Cfr. S. Briosi, *Il problema della letteratura*, in « Solaria », Milano, Mursia, 1976.

⁵ Cfr. G. Luti, *La letteratura del ventennio fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1972.

⁶ Cfr. D. Isella, *Prefazione* a C. E. Gadda, *Racconto italiano d'ignoto del novecento*, cit., p. VII nota 1.

L'esordiente che si appresta a tracciare il disegno narrativo del nuovo romanzo del '900, è un non addetto ai lavori, e pertanto seleziona moduli e scelte critiche, non sulla base di un orientamento di scuola o di tendenza, ma attingendo liberamente al patrimonio della tradizione, affidandosi all'urgenza autobiografica, al bisogno interno di scrivere, maturato negli anni della lontananza dalla patria e dagli studi prediletti, nelle costrizioni di un lavoro tecnico verso cui aveva accusato una crescente insofferenza⁷.

In altri termini, non vi sono certezze letterarie e teoriche che lo sorreggano, nell'affrontare l'inquietante materia narrativa, che proprio in questi anni si va liberando dai codici e dalle formule normalizzanti della tradizione.

La pagina gaddiana è, per così dire, costretta a nascere insieme alla notazione critica, alla necessaria riflessione teorica: lo scrittore procederà all'acquisizione del peculiare corredo di idee, di teorie parallelamente alla costruzione del romanzo, intersecando costantemente livello critico e livello creativo.

Anche da questo punto di vista, le note costruttive del « Racconto » gaddiano, costituiscono una straordinaria documentazione del laboratorio teorico e sperimentale in cui nasce la « scrittura », contenendo al massimo livello di esplicitazione l'organizzarsi del primo nucleo di idee e di tensioni culturali, presente come sistema nelle sue opere successive e, accanto a un'idea di romanzo, il tracciato di quei principi di metodo, che governano la materia narrativa e che controllano il rapporto della pagina con la dimensione dell'immaginario.

Il manoscritto del '24, che accoglie il materiale costrut-

⁷ Per la bibliografia sull'A. vedi il capitolo dedicato in R. Scrivano, *Carlo Emilio Gadda*, in *I Classici Italiani nella Storia della critica*, III, Firenze, La Nuova Italia, 1977, pp. 7735-7774.

Per la biografia dell'A. vedi A. Guglielmi, *C.E.G.*, in *Letteratura italiana - I Contemporanei*, II, Milano, Marzorati, 1963 (e specialmente la *Nota biografica dettata dallo stesso Gadda all'autore*).

Vedi inoltre C. E. Gadda, *Lettere agli amici milanesi*, a cura di E. Sassi, Milano, il Saggiatore, 1983.

tivo del primo tentativo di romanzo, reca sul frontespizio la designazione « Cahier d'études », e non occasionale è certamente l'implicito riferimento zoliano della titolazione. L'articolazione è dettata da un duplice piano di elaborazione: la materia è ordinata in « note compositive » e « note critiche », accanto alle quali si dispongono gli « studi »: veri e propri frammenti di stesure provvisorie, tesselle di quel mosaico incompiuto del racconto futuro, di cui non è ancora percepibile il tracciato.

Racconto italiano di ignoto del novecento è il titolo provvisorio di un romanzo incompiuto: un titolo su cui, peraltro, lo scrittore apre immediatamente il contenzioso.

In una delle prime note compositive (Nota Co7 - 26 marzo 1924), Gadda si pone per il titolo una non fittizia questione di varianti:

« Titolo — si potrebbe anche modificare in: Racconto di mediocre autore del Novecento — oppure: Racconto di ignoto del Novecento »⁸.

Dal momento che le diverse dizioni recuperano non tanto un problema dell'autore, quanto, in certa misura, i nodi problematici della questione narrativa, come si prospettava all'autore.

L'ignoto narratore sceglie la via dell'oggettività, viceversa il narratore *mediocre* elegge il punto di vista suo proprio come prospettiva interpretativa obbligata.

Alle implicite domande che lo scrittore si pone: perché narrare? Che cosa narrare? La risposta possibile è quella di colui che colloca il narratore in una sorta di osservatorio sommerso, calato nel flusso degli eventi e nel magma della vita, protagonista e spettatore di una realtà che lo coinvolge continuamente, perché passa attraverso di lui, partecipando di un identico destino.

Gli eroi del nostro tempo, sembra dirci Gadda, si smarri-

⁸ In C. E. Gadda, *Racconto italiano d'ignoto nel novecento*, cit., I, Nota CO7, 26 marzo 1924, pp. 19-20.

scono in una folla silenziosa e anonima, non vi sono conflitti esemplari, destini eccezionali: essi sono o « ignoti » o « mediocri », hanno il volto dell'uomo comune⁹.

Non a caso il « Cahier » accoglie, tra l'altro, la prima stesura de la *Apologia manzoniana*, successivamente pubblicata su « Solaria » nel '27, che si costituisce come il dato più certo della poetica di Gadda. Se la presenza del Manzoni ci fornisce una indicazione preziosa per identificare la scelta di campo narrativo operata dallo scrittore, non meno utili risultano i nomi degli auctores, a cui Gadda fa riferimento nelle pagine del « Cahier ». L'« ignoto » del '900 nell'accingersi al suo racconto, chiama in causa la grande tradizione narrativa del realismo del XIX secolo: Stendhal, Balzac, Zola, Dostoevskij ed ancora Manzoni: maestri di verità, soprattutto, essi, che più lucidamente, seppero disegnare nella malata realtà della storia la nuda essenza dell'uomo.

Anche in questa direzione, il rapporto con gli auctores, la centralità del problema etico-conoscitivo come preliminare al discorso poetico emerge con chiarezza nelle note del « Cahier ».

È sempre la lezione del Manzoni la più illuminante, come di colui, che più da vicino, ha saputo leggere nelle oscure connessioni del reale il gramo destino dell'uomo, decifrando le leggi profonde che legano l'esistenza dell'individuo alla storia, che ne sanciscono la salvezza o la perdizione.

Le note del « Cahier » registrano il continuo riferimento che lo scrittore porta al modello manzoniano.

Dopo la premessa (Nota Co1 - 24 marzo 1924):

« Dal caos dello sfondo devono coagulare e formarsi alcune figure a cui sarà affidata la gestione della favola, del dramma (forse le stesse persone raddoppiate) a cui sarà affidata la coscienza del dramma e il suo commento filosofico... »¹⁰.

⁹ Per le motivazioni narrative che determinano la stesura del *Cahier* vedi D. Isella, cit., p. XII.

¹⁰ In C. E. Gadda, *Racconto italiano d'ignoto del novecento*, cit., I, Nota CO1 - 24 marzo 1924, p. 13.

Lo scrittore identifica lo sfondo storico concreto:

« ...il caos del romanzo deve essere una emanazione della società italiana del dopoguerra... nel tentativo di dare una rappresentazione un po' compiuta della società »¹¹.

La rappresentazione della società italiana sarà informata al concetto dell'ostilità dell'ambiente nei confronti delle anime forti, della tragedia che si determina nell'impatto fra l'individuo e il sociale, che è appunto « una dilatazione del concetto morale manzoniano ».

Nella nota Co3 - 25 marzo 1924, il concetto informatore del romanzo viene chiaramente indicato:

« L'insufficienza etnico-storico-economica dell'ambiente italiano allo sviluppo di certe anime e intelligenze che di troppo lo superano »¹².

Un concetto che deriva la sua verità dalla conferma della esperienza vissuta in prima persona (... « mio annegamento nella palude brianza - Aneliti dell'adolescenza verso una vita migliore - Militarismo serio... ») e che immediatamente glossa, nel corso della stessa nota:

« si può dire che è una continuazione e dilatazione del concetto morale Manzoniano: 'uomini e autorità che vengono meno all'ufficio e sono causa del male della società fondamentalmente buona' così A. Manzoni. Io dico estendendo: 'Non solo autorità, ma anche plebe e tutto il popolo che viene meno alle aspirazioni interiori della vita, alle leggi intime e sacre e si perverte' »¹³.

Da qui il livido bagliore della tragedia che diviene legge della storia:

« Tragedia delle anime forti che rimangono impigliate in questa palude. Le grandi, con loro vizi, pervertono il popolo (rea-

¹¹ *Ivi*.

¹² In C. E. Gadda, *Racconto italiano d'ignoto del novecento*, cit., I, Nota CO3, 25 marzo 1924, p. 15.

¹³ *Ivi*.

zione sociale della attività individuale); a sua volta popolo con suo marasma uccide anime grandi (reazione individuale della perversione o insufficienza sociale) »¹⁴.

Dove in Manzoni il concetto è « morale-civile », mentre nello scrittore è « più agnostico-umano ». L'intenzionalità dello scrittore, la tesi del racconto, ne risulta illuminata:

« Vorrei qui rappresentare nel romanzo la tragedia di una persona forte che si perverte per insufficienza dell'ambiente sociale » una costante della storia italiana poiché: « È questa una caratteristica della storia sociale d'Italia (Foscolo andato a male, Scavini suicida etc. Rinascimento; Risorgimento: migliaia di esempi, Dante stesso) e non meno caratteristica della tragedia inversa che chiamerò Manzoniiana »¹⁵.

Anche sul piano della teoria della composizione, il « Cahier » del '24, si offre come un referto prezioso di una stagione prodigiosamente creativa, consentendoci di cogliere in atto il processo di trasformazione avviato nella cultura del '900, mentre investe i nodi dell'istituzione letteraria, mettendo in discussione tipologie e generi, prima ancora di stabilire diversificazioni più sottilmente ideologiche¹⁶. L'irregolarità della formazione dello scrittore — vuoi per gli studi di ingegneria, vuoi per i prevalenti interessi filosofici, vuoi per la lontananza dalla patria che lo destina ad una condizione di isolamento intellettuale per alcuni anni — finisce col costituire un elemento di vantaggio alla costruzione di ipotesi letterarie inedite, perché gli consente di guardare la questione narrativa con occhi vergini, di tracciare, nella « ricerca paziente » dell'oggetto della letteratura, percorsi non obbligati, come quelli disegnati dai pregiudizi e dalle formule dello scrittore allineato nelle scuole e nelle accademie. Né va sottovalutata l'importanza di poter rintracciare gli appunti di composizione di Gadda, direttamente in cantiere,

¹⁴ *Ivi.*

¹⁵ *Ivi.*

¹⁶ Cfr. R. Luperini, *Da un'ideologia della letteratura a una letteratura dell'ideologia*, in *Il Novecento*, II, Torino, Loescher, 1981, pp. 406-407.

nel confronto immediato, parallelo alla pagina, con la scrittura ed il suo supporto teorico, e non soltanto perché, nel « Cahier », Gadda raccoglie quanto di più denso abbia scritto sulla sua idea di romanzo, prospettando, nella querelle sul genere degli anni '20, l'autenticità di una ipotesi narrativa, che nasce dal vivo dell'esperienza autobiografica, ma perché il « Cahier » avanza una proposta di metodo, dove l'organismo vivente dell'opera fa da controllo al dato teorico, e non viceversa, nel rifiuto della genericità delle formule retoriche care alle correnti formaliste del primo '900. Ci sono le premesse per quell'autentico sconvolgimento della scrittura e del linguaggio che Gadda opererà nelle sue opere maggiori, e che si pone come esito logico di una ricerca diretta a ricavare dal dato letterario l'infinita serie delle possibilità conoscitive.

Se all'origine della scelta narrativa compiuta dallo scrittore è un motivo esistenziale — « recare a salvamento questi disperati commentarii della tragica, terribile vita » — l'attenzione portata ai problemi di natura più tecnicamente compositiva non risulta affatto attenuata dalla prevalenza degli affetti e delle idee, che gli « comandano di tentare » la realizzazione dell'opera.

Uno degli elementi di maggior interesse, offerto dal « Cahier » gaddiano, è costituito, in questo senso, dal particolare taglio di metodo adottato dallo scrittore nell'affrontare il problema della composizione, producendo, ex lege, una serie di interventi di analisi strutturale sui *tópoi* del racconto, in termini sorprendentemente moderni — non a caso Francesco Leonetti, in un discorso che coinvolge anche lo sperimentalismo di Gadda, fa notare che la stilistica dello Spitzer assume la coincidenza del concetto di struttura col concetto di composizione¹⁷ —, come se, nel « Cahier », appunto, la problematica di carattere teorico, che pure percorre la saggistica dello scrittore, fosse messa, per così dire, in parentesi, a favore della osservazione sul dato tecnico. È la pagina prima

¹⁷ Cfr. F. Leonetti, *La negazione in letteratura*, in « il menabò 6 », Torino, Einaudi, 1963, pp. 222-249.

dove, attraverso l'articolazione delle definizioni dei momenti tecnici del comporre, lo scrittore va organizzando una sorta di manuale strumentale, ad approntare il corredo tecnico necessario al compimento artigiano del testo.

Dalla nota (Cr2 - 24 marzo 1924) sulle « Maniere » della rappresentazione, in cui, sotto il titolo « Tonalità generali del lavoro », pone la questione dello stile come questione non esterna, bensì intimamente legata al contenuto della rappresentazione, alle note sul punto di vista, sul personaggio, sull'intreccio, lo scrittore va progressivamente verificando i nodi strutturali del discorso narrativo, con una consapevolezza ed organicità di soluzioni, che lo proiettano su una linea avanzata della contemporanea ricerca letteraria in area europea¹⁸.

In particolare la definizione della funzione del personaggio, decisamente al di fuori di ogni connotazione psicologica, introduce gli elementi minimi di una possibile lettura del racconto come sistema di funzioni¹⁹.

Alla definizione della funzione-personaggio è dedicata esplicitamente la nota Co5 - 25 marzo 1924:

« Si potrebbe accostare al tipo A, il tipo B, questo potrebbe rappresentare la degenerazione individuale (eredità, carattere umano logico del suo male, non concetto della cattiveria e responsabilità), che reagendo nella vita collettiva è causa di mal fare... Si potrebbe in B fare il debole impotente a tenere la sua posizione di combattimento mentre A è colui che supera di troppo l'ambiente. Entrambi disadattati »²⁰.

¹⁸ Sui problemi della teoria del romanzo vi è negli anni '20 una eccezionale convergenza d'interessi, testimoniata dal comparire dei testi fondamentali del settore: dopo *Die Theorie des Roman* di Lukacs, nel 1920, seguono *The Craft of fiction* di Lubbock, nel '21, *Ideas sobre la novela* di Ortega y Gasset e *Le liseur de Roman* di Thibaudet nel '25, *The Structure of Novel* di Muir nel '28, e soprattutto *Teoria della prosa* di Sklovskij nel '29.

¹⁹ Per un primo orientamento manualistico vedi R. Bourneuf e R. Ouellet, *Funzioni del personaggio romanzesco*, in *L'universo del Romanzo*, Trad. it., Torino, Einaudi, 1976, pp. 151-157.

²⁰ In C. E. Gadda, *Racconto italiano d'ignoto del novecento*, cit., Nota CO5 - 25 marzo 1924, p. 15.

È la grande categoria dei vinti, degli inetti, dei deboli, che ha fatto il suo ingresso nella narrativa italiana nelle pagine di Svevo e Pirandello, ma è la lettura in trasparenza della rete complessa di relazioni che costituisce il tessuto della storia, l'intreccio infinito dei destini degli uomini che trova la sua trascrizione nello spazio del vissuto quotidiano:

« ... si può tarare B, ferite, psicopatie, tristezze e rivivere un po' verso di lui la guerra: Species aeternitatis, in specie Italiae... »²¹.

Di non minore pregnanza le note dedicate alla questione dell'intreccio. Nel corso del « Cahier » l'autore ritorna continuamente sulla necessità di collegare personaggi e vicende in un disegno che ripeta la trama complessa della realtà. I termini in cui si pone la questione rinviano ad una teorizzazione della struttura del racconto come sistema significativo, le cui leggi interne risultano accertabili nelle infinite possibilità combinatorie che istituiscono relazioni o nessi fra le diverse situazioni o elementi.

A questa riflessione è dedicata la nota Co33 - 7 settembre 1924:

« ... un romanzo non può isolare i suoi personaggi. È questa una astrazione esiziale alla espressione. Certo bisogna ponderare: a) che l'intreccio non sia di casi stiracchiati, ma risponda all'istituto delle combinazioni, cioè al profondo ed oscuro dissociarsi della realtà in elementi, che talora (etica) perdono di vista il nesso unitario. Idea anche etica!... La dissoluzione anche morale e anche teoretica è una perdita di vista del nesso di organicità. La parola dissoluzione deriva forse da 'solutus legibus' — che si è sciolto allontanato dalle leggi — o 'solutus more', dal buonc Costume. Ma dal punto di vista organicistico (anziché parenetico) si potrebbe dire che vi è dissoluzione in un organismo quando una sua parte agisce di per sé per il proprio (creduto) vantaggio o piacere e non in armonia al tutto. Così fisiologicamente. La realtà teoreticamente (e dopo ciò anche storicamente) si dissolve negli elementi combinatori, ma questi permangono uniti, centralizzati, talora l'idea unitaria scompare... »²².

²¹ Ivi.

²² In C. E. Gadda, *Racconto italiano d'ignoto del novecento*, cit., Nota CO33 - 7 settembre 1924, p. 86.

Precedentemente Gadda aveva già formulato, sia pure in nuce, una sorta di « teoria delle combinazioni », come correzione al casualismo riduttivo del determinismo positivista:

« ... in sostanza — annota in data 28 marzo 1924 (note Co9 e Cr9) — io voglio affermare che anche le azioni immorali o criminali rientrano nella legge universale e mi afferro più che al determinismo — eredità, Lombroso, neurologia, psicologia sperimentale, studi biologici, alla mia idea di combinazione — possibilità... »²³.

Da qui l'importanza dell'intreccio: in un'opera fondata sul caos e la contraddizione, in cui tutte le soluzioni appaiono possibili, perché ciascuna di esse genera altre possibilità, occorre individuare la legge più generale che regola le combinazioni infinite, il rapporto fra caos ed eventi, la traccia nascosta, che permette di percorrere *la trama complessa della realtà*.

Sono riflessioni, che peraltro verranno riprese e sistematizzate nella successiva memoria filosofica del '29, la *Meditazione milanese*, ma che, in questo momento, sono finalizzate a chiarire il legame necessario che lo scrittore instaura fra dato tecnico, poetica strumentale, prospettiva critica ed implicazioni teorico-conoscitive, nella costruzione del romanzo. Ne risulta una prima conseguenza: i *tópoi* strutturali catalogati nelle note costruttive, perdono la linearità rassicurante del *récit* naturalistico²⁴, approdando anch'essi al frammento, al disordine/caos, che il microcosmo del romanzo duplica dal macrocosmo del reale.

Nella prefazione all'edizione critica del « Cahier » Dante Isella pone la questione della trasformazione del romanzo del '900 in termini precisi. Per lo studioso, la entrata in crisi della nozione ottocentesca di romanzo, attestata dalla ricerca gaddiana, non appartiene alla sfera delle intenzioni

²³ In C. E. Gadda, *Racconto italiano d'ignoto del novecento*, cit., Nota CO9 o CR9 - 28 marzo 1924, p. 25.

²⁴ Cfr. P. Citati, *Il male invisibile*, in « Il menabò 6 », cit., pp. 12-41.

narrative, bensì matura dalla esperienza diretta, dall'acquisita coscienza di non poter realizzare il progetto narrativo attraverso gli strumenti consegnatigli dalla tradizione: « Nell'urtare — scrive Isella — contro le difficoltà di un problema, che solo in apparenza si potrebbe dire tecnico, *l'intreccio dei vecchi romanzi*, egli arriva, o si è messo in condizione di arrivare a scoprire l'impossibilità del romanzo novecentesco di proporre, ancora una volta, sul modello dei grandi esemplari del passato, una rappresentazione globale, onnicomprensiva della vita: che è poi la scoperta della sua condizione di un'età diversa, non di fedi eroiche, ma di certezze minimali »²⁵.

Il romanzo di Gadda rimane incompiuto, frammenti di vita che deflagrano nel gioco prospettico delle circostanze: « Siamo qui alle origini del frammentismo di Gadda — sottolinea ancora Isella — al di qua della soglia del pastiche. Se il filo narrativo si intoppa, il non finito non è ancora il torso o il disegno della statua, il telèro irrealizzabile, non è il particolare osservato alla lente che può suggerire la indescrivibile complessità del tutto »²⁶. È piuttosto la nostalgia del libro infinito, il libro fondato sul caos e la contraddizione, poiché tutte le conclusioni possibili si aprono a loro volta su una serie infinita di possibilità.

Nel denunciare la impossibilità della rappresentazione conclusa, lo scrittore procede, perciò, alla corrosione progressiva della barriera del naturalismo: nel constatarne la inadeguatezza dei moduli narrativi, l'arbitrarietà della ipotesi tecnica, sottesa al romanzo tradizionale, Gadda procede di pari passo alla ricerca del suo progetto di romanzo, smontando i congegni delle macchine narrative consegnatigli dalla lezione ottocentesca.

Se la prodigiosa capacità di rielaborazione teorica, nei confronti dei problemi tecnici e costruttivi, che percorre il « Cahier » Gaddiano, troverà esiti più sistematici nella me-

²⁵ Cfr. D. Isella in *Prefazione*, cit., p. XVIII.

²⁶ *Ivi*, p. XXVII.

moria filosofica e nei saggi, un riscontro immediato della pertinenza della ricerca sulla tipologia minima del progetto di romanzo, ci è offerto da *La Meccanica*.

Anche qui siamo di fronte a un *romanzo fallito*: qui la ricerca è ancora condotta sui nodi esterni del racconto, né è ancora maturata la certezza che la struttura della realtà, che è propria della letteratura, è affidata al linguaggio, certezza che attraversa le opere maggiori.

Alcuni frammenti del romanzo incompiuto *La Meccanica* compaiono nel '32, sulle pagine di «Solaria», ma la stesura del primo capitolo è dell'anno '24, mentre la composizione dei capitoli successivi ci porta al '28-'29, anno in cui il romanzo viene interrotto, per non essere mai più portato a termine.

Solo nel '70 lo scrittore consegnerà il manoscritto all'editore Garzanti, senza apporvi correzioni né integrarne il disegno.

Si tratta, in altri termini, del primo romanzo di Gadda: la prima idea è dello stesso anno del «Cahier» e di *Apoloogia Manzoniiana*, a testimonianza di una spinta alla narrativa, che si attenua fra il '25 e il '28, quando la ricerca filosofica sembra predominante negli interessi dello scrittore, che proprio in quell'anno termina la *Meditazione Milanese*.

La storia de *La Meccanica* è una storia di impianto naturalistico: sullo sfondo della prima Guerra Mondiale, in una Milano che non ha ancora assunto il volto della città industriale moderna, lo scrittore proietta una versione indigena del triangolo classico, la lettura di uno spaccato sociale disegnato nel tessuto della città italiana del primo novecento. Lei, Zoraide, una splendida giovane popolana, vitale, istintiva, concreta espressione della perentoria verità dell'istinto e della natura, anche nelle condizioni più modeste; il marito, Luigi, una creatura del milieu popolare ed operaio, armato di tenaci e virtuose convinzioni democratiche, modesto artigiano, che si è costruito da sé un suo mondo di certezze, studiando orfano e poverissimo alla «Società umanitaria» e maturando una tenace e candida fede socialista, che vede nel lavoro una forma di operoso ri-

scatto; lui, Paolo, studente vitale e irresponsabile, di buona estrazione borghese — appartiene alla famiglia dei Velaschi, una famiglia della borghesia imprenditoriale milanese di solida fortuna economica e di proclamata fede nazionalista e interventista.

L'azione si svolge nel '15, in una Milano percorsa dalle manifestazioni interventiste, promosse dagli strati borghesi più abbienti. Il gioco delle circostanze si adegua alle leggi della meccanica: Luigi viene richiamato al fronte, come la maggior parte dei suoi coetanei, della medesima, modesta condizione sociale; Paolo viene frettolosamente imboscato in fabbrica dai premurosi genitori, che se pur ufficialmente schierati per l'intervento in guerra, non intendono coinvolgerci il figlio. Inevitabilmente si matura l'incontro fra Paolo e Zoraide, che attende in onesta e laboriosa solitudine, notizie del marito lontano. Zoraide è turbata dal giovane, che la finezza del tratto rende diverso dalle consuete figure del suo mondo popolare, quasi le sue convinzioni rivelassero la loro meschinità nel confronto con l'altro mondo, quello di un benessere che sembra ingentilire le asprezze del vivere...: il racconto non ha conclusione, neppure la più prevedibile delle soluzioni: quella del tradimento e della perdizione di Zoraide.

Eppure son tutti presenti gli ingredienti della formula naturalista: la lettura dell'ambiente, lo spessore della descrizione fenomenica, i condizionamenti psicologici, l'illusione dell'ascesa sociale, il desiderio di mutar condizione ecc. È il titolo del romanzo che consente di raccogliere i primi elementi di giudizio sulla natura della sotterranea contestazione gaddiana. «La Meccanica» è la prevedibile conseguenza di causa e effetti, meccanica è quindi la successione degli eventi, programmati da codici univoci: la meccanica è, infine, quella parte della fisica che studia gli effetti delle forze sulle proprietà dei corpi. La glossa che lo scrittore premette al testo è di per sé eloquente:

«La scienza della realtà e della necessità, delle cause e degli effetti dell'ingegni di puntamento, di percussione e di pròtasi, quella sola può leggere dal suo quaderno che in sul capo all'Autore cadrà il pomo dall'albero, piantato nel prato, e

disgregatasi invece dalle torri erme dell'alpe cadrà la pietra cercando il profondo; che il giusto colpo springherà tremendo sopra il bersaglio; e che l'erba, che sarà cresciuta, la mangerà il cavallo, che campato sarà. Ma, davanti l'ombra de' monti e sotto gli stellati cieli della notte, per entro e per fuori le vene degli umani e il popolo immenso delle foreste, de' tenebrosi fatti delle lor anime non ha sortilegio da predire se non pochi, nel gioco riconoscendo delle sue carte tutti quelli che finalmente, consumata alla faccia de' gabbati santi la festa, anche il gufo barbagianni dottor grandissimo fattosi in sue sentenzie sapientissimamente dirà. Est quod est »²⁷.

È più che un sintomo della emergente insofferenza di Gadda nei confronti della *barriera del naturalismo*: è l'affermazione del principio della imprevedibile realtà, come unico principio legittimato a stabilire un ordine di relazioni fra i fenomeni e gli eventi. Perciò: « Gadda — sottolinea Robert Dombroski — avendo in mente le pretese dei naturalisti di creare una specie di meccanica sociale, vuole mostrare cosa accade quando un metodo simile è applicato agli eventi umani. Le conclusioni non sorprendono: date certe persone, certe situazioni, certi eventi, gli effetti causati dai loro rapporti non si possono in alcun modo prevedere, perché tutto è governato dal caso »²⁸. Una rivolta contro un metodo, ma anche la sconsecrazione di una fortunata formula narrativa: il racconto naturalista non ammette conclusioni plausibili.

Anche il testo della *Meditazione Milanese*, la memoria filosofica scritta da Gadda nel 1928, consente di render ragione della condizione di *irregolare* che segna la presenza dello scrittore nell'orizzonte letterario del '900.

Concepita come un'indagine sui concetti di sistema, di metodo, di dato, di deformazione, documenta l'esistenza della apertura ad una problematica epistemologica di straordinaria ricchezza, da parte di gruppi isolati di intellet-

²⁷ In C. E. Gadda, *La Meccanica*, Milano, Garzanti, 1970, p. 3.

²⁸ Cfr. R. S. Dombroski, *Introduzione allo studio di Carlo E. Gadda*, Firenze, Vallecchi, 1974, p. 74.

tuali italiani agli inizi del secolo²⁹. Di questi interessi lo scrittore registra, sia pure ex lege, l'influenza, per lo meno nella misura in cui l'analisi si dispone ad attraversare i differenti patrimoni dottrinari delle scienze contemporanee, cogliendo nella diversità degli approcci disciplinari, le convergenze e le relazioni possibili sui dati concreti dell'esperienza.

Tuttavia, l'interesse maggiore della memoria filosofica, è, ai nostri fini, soprattutto nella funzione che ha esercitato il discorso sul sapere scientifico nella formazione intellettuale dello scrittore, costituendosi, la memoria filosofica, in certa misura, come una summa del pensiero gaddiano alle spalle e prima della definitiva scelta narrativa.

Nell'introduzione all'edizione critica della *Meditazione Milanese* Giancarlo Roscioni avverte che non si tratta di stabilire in Gadda la prevalenza dell'interesse filosofico su quello letterario, bensì di identificare: « l'estrema consapevolezza dei problemi conoscitivi sottesi alla deformazione espressiva dello scrivere ». Accertamento indispensabile se: « ...Gadda è forse l'unico scrittore italiano di questo secolo le cui opere, i cui sistemi, i cui motivi di rapporti, di temi debbano il loro statuto teorico a una ricerca fondamentalmente autonoma »³⁰.

In questo senso l'aspetto più notevole del testo deve cercarsi non tanto nel rigore della riflessione dottrinale, quanto nella capacità denunciata, di individuare il ruolo delle scienze nella querelle epistemologica contemporanea, in direzione affatto diversa da quella indicata dalle correnti idealistiche egemoni in Italia.

La maggiore attenzione è portata al concetto di sistema: partendo dalla formulazione del postulato che non esiste sistema autosufficiente, indipendente dalle relazioni che in esso convergono, l'attenzione dell'osservatore privilegia il discorso sul metodo della conoscenza, come principio di organizzazione del reale, dove soggetto (che conosce), e og-

²⁹ Cfr. G. Roscioni, *Introduzione* in Carlo Emilio Gadda, *Meditazione Milanese*, Torino, Einaudi, 1974.

³⁰ Ivi.

getto (conosciuto) costituiscono solo i termini provvisori di una relazione.

Le implicazioni in sede di poetica sono evidenti, perché dall'accertamento delle leggi costitutive delle relazioni fra le cose, delle combinazioni possibili nell'organizzarsi e nel deformarsi dei dati della realtà, muoverà il progetto narrativo gaddiano.

Dopo il '30, l'esperienza filosofica di Gadda deve considerarsi conclusa, tuttavia, scrive ancora Giancarlo Roscioni: «...di quelle idee e di quei problemi, tutto il suo lavoro successivo reca traccia indelebile... mentre la più parte dei contemporanei cedeva all'eco frastornante di sempre nuove retoriche ed ideologie, Gadda restava tenacemente fedele al mondo di concetti e di postulati, di fissazioni e di ipotesi che negli anni della giovinezza studiosa e inappagata egli aveva metodicamente costruito, nel silenzio per gli *stipendi di nessuno* »³¹.

La presenza della memoria filosofica, nella biografia gaddiana finisce, perciò, con l'avere un suo peso non indifferente nel porre l'esigenza della lettura delle ragioni di una poetica, che, già formulata in direzione antiretorica nel « Cahier », risulta organizzata, nel 1929, in *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*, intorno alla identificazione della natura conoscitiva della rappresentazione e quindi della scrittura.

Si aprono così prospettive critiche più ampie, che portano a una definizione della irregolarità dello scrittore lombardo nella mappa letteraria del primo Novecento come l'irregolarità di colui, che da solo, combatte l'ordine statutario delle belle lettere consegnato al novecento italiano dalle poetiche irrazionalistiche del decadentismo, ricostruendo le ragioni profonde e remote che segnano il destino della letteratura.

L'attività critica di Carlo Emilio Gadda riceve un suo status giuridico al declinare degli anni '20, sulle pagine della fiorentina « Solaria »: la confluenza del giovane Gadda, già

³¹ *Ivi.*

scrittore difficile ed elitario, in quella ideale « Repubblica delle lettere »³², costituitasi nella Firenze del primo tormentato decennio fascista, conferma l'esistenza di uno spazio letterario « separato », nel quale gli intellettuali italiani crederono di poter rifiutare la compromissione con la grettezza della realtà storica, contrapponendo alla angusta chiusura della provincia nazionale una dimensione europea, alla retorica tradizionalista la volontà del rinnovamento dei modi del linguaggio nel confronto con le più profonde esperienze degli scrittori d'oltre Alpe: Dostoevskij e Mann, Proust e Joyce, Kafka e Mayakovski costruiscono lo spazio ideale di un discorso che in Italia non trova interlocutori ufficiali. Il rapporto di scambio fra lo scrittore lombardo e la società letteraria fiorentina è, in questo senso, reciproco: Gadda giunge a « Solaria », carico già di una esperienza culturale e di vita « eterodossa » registrando, nella pagina e nella sua stessa psicologia, l'esistenza di una contraddizione profonda nella struttura borghese nazionale, vissuta d'istinto, e liberata attraverso la lucidità di una scrittura, che già possiede i caratteri del Gadda maggiore: la capacità di sollevarsi dalla constatazione fenomenica, per cogliere gli aspetti conoscitivi profondi della realtà rappresentata, la violenza di una tensione destinata inconsapevolmente a risolversi nella rabbia e nell'urlo espressionista delle minoranze sconfitte³³, l'ampiezza di un raggio d'interessi culturali che rifiuta i ristretti confini di un umanesimo dimidiato e ridotto a formula retorica dalla logica culturale del gruppo dominante. Il clima culturale della Firenze degli anni '20 consente allo scrittore, di fatto, di rendere leggibili le possibili relazioni fra una vocazione letteraria, maturata al di fuori dei canoni consueti e dei codici tradizionali e la scelta aristocratica di una cultura diretta ai pochi che sanno. L'ingegner Gadda alle discordanti tensioni del groviglio d'irrazionalità del reale, oppone l'inquietante teorema di una possibile unità del sapere, ritro-

³² Per « Solaria » e l'ambiente fiorentino vedi specialmente G. Luti, cit., e S. Briosi, cit.

³³ Cfr. L. Mittner, *L'espressionismo letterario*, in AA.VV., *Bilancio dell'Espressionismo*, Firenze, Vallecchi, 1956, pp. 11-21.

vandosi, attraverso il rigore appassionato della ricerca, nell'area di un comune rifiuto alle compromissioni con una storia presente, che già prospetta alla coscienza civile i suoi esiti umilianti, attraverso il progressivo sonno delle intelligenze. Certo il giovane Gadda di quella Europa in cui « per la prima volta dopo il '30 si sentivano tremare insieme le basi del cristianesimo e l'edificio borghese... »³⁴, non fu capace di intendere pienamente le ragioni storiche, maturando le forme di un impegno ideologico, che ne potesse assolvere l'isolamento, tuttavia, d'istinto, riconobbe compagni i protagonisti di quel pensiero europeo — Proust, Kafka, Musil, Joyce — maturato nella coscienza del crepuscolo d'una civiltà.

Nel Gadda di « Solaria » è già compiutamente disegnata la trama di quel rapporto ambiguo e risentito con la realtà, di quella irrisolta tensione nei confronti del proprio habitat sociale, destinata ad approdare, nella pagina, all'asprezza violenta della rabbia o a sublimarsi nella stanca rinuncia dell'ironia, che è poi la cifra di una scrittura, dove il materiale linguistico opera da catalizzatore nei confronti delle diverse sollecitazioni, divenendo veicolo della deformazione che opera all'interno della realtà, anche quando è recuperata a livello di analitico dettaglio naturalistico.

La condizione psicologica di Gadda è quella del rifiuto, rifiuto subito e ad un tempo esercitato nei confronti del proprio modo di essere, del nucleo primario sociale a cui appartiene, l'odioso-amata borghesia lombarda, dei suoi stessi affetti profondi sino alla dolente percezione della sua distorsione originaria, del suo disadattamento alla vita³⁵.

Il Gadda che si riconosce distorto, ne cerca le ragioni, nel proliferare della realtà e, prima ancora, nel mondo che lo circonda, e ne riconosce, con orrore, la qualità fondamentale di legge generale del microcosmo sociale a cui appartiene. Della borghesia lombarda, dell'educazione familiare, della guerra, della sua iniziazione tecnica agli studi di inge-

³⁴ Cfr. G. Ferrata, *Ricordi di un longobardo in Toscana*, in « Chimera », anno I, n. 4-5-6, Firenze, 1954.

³⁵ Cfr. M. David, *La Psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Boringhieri, 1966, pp. 458-466.

gneria, ovvero del suo svogliato tentativo di inserimento nello status borghese della florida Milano industriale del primo novecento, coglie gli aspetti più impietosi e grotteschi: il mestiere di vivere è nutrito dall'inganno dei sensi e delle convenzioni, il codice sociale e quello affettivo concorrono a definire gli strumenti di un medesimo scacco esistenziale:

« Perduto nei sogni dell'infanzia o dissanguato dalla noia o dimenticato dallo sguardo di Dio: inetto a vivere, nonché a comprendere, la piattitudine del rituale quotidiano: a fronteggiare la millenaria malizia ». (*Come lavoro*, 1949)³⁶.

Nel nucleo di queste contraddizioni, nasce la vena satirico-sociale, si operano le scelte culturali individuali, si elegge come proprio il retroterra intellettuale³⁷ che si chiama Manzoni, Ariosto, Cervantes, Shakespeare, i philosophes dell'Enciclopedia, i classici, ma anche Kant, Bergson, e, attraverso la lezione del positivismo europeo, i matematici, i biologi, gli psicologi che nell'Europa del XX secolo avevano preparato la nuova definizione dell'uomo³⁸.

Il caso Gadda, la critica militante avvertì immediatamente la presenza di un caso letterario, alle spalle dell'esperienza solariana, è ricostruibile attraverso il documento biografico più autentico ed immediato: i *Diari di guerra e di prigionia*. La contraddizione personale, e quella della sua generazione, sono qui già compiutamente tracciate: alle motivazioni della storia si sovrappongono, fino a cancellarle, quelle di una personalità certamente patologica, ma di una patologia che non lascia ombre sul complicato meccanismo della nevrosi, o sul delirio dei miti personali elaborati, fino a coincidere con la crudeltà dell'intelligenza:

« Il cosiddetto uomo normale è un groppo, o gomito, o groviglio o garbuglio, di indecifrate (da lui medesimo) ne-

³⁶ Cfr. C. E. Gadda, *Come lavoro*, in *I Viaggi la morte*, Milano, Garzanti, 1958, p. 22.

³⁷ Cfr. C. E. Gadda, *Intervista al microfono*, 1951, ora in *I Viaggi la morte*, cit., pp. 109-112.

³⁸ Cfr. G. Roscioni, *La Disarmonia Prestabilita*, Torino, Einaudi, 1969.

vrosi, talmente incavestate (enchevêtrées) talmente inscatolate (emboîtées) le une dentro le altre, da dar coagulo finalmente d'un ciottolo, d'un cervello infrangibile: sasso-cervello o sasso-idolo: documento probante, il migliore si possa avere dell'esistenza della normalità: da fornire a' miei babbioni ottimisti, idolatri della norma, tutte le conferme e tutte le consolazioni di cui vanno in cerca, non una tralasciata» (*Come lavoro*, 1949)³⁹.

Il male dello scrittore, è quello di aver vissuto con lucidità duplice ed impietosa, da spettatore e da protagonista, l'irresponsabilità borghese dei primi decenni del secolo, rifiutando ogni possibile forma di assoluzione per se stesso, come per gli altri.

La guerra del '15 lo vede interventista, Gadda ha 22 anni e non ha compiuto ancora quegli studi di ingegneria che, agli occhi della madre avrebbero dovuto assicurargli l'inserimento nella stabile, florida e produttiva borghesia di Milano: interventista quindi, ma di un interventismo che piuttosto che offrire legami con il nazionalismo patriottardo, denuncia la sua parentela col mito decadente dell'agonismo eroico, la ipotesi di una misura di eccezionalità in cui trovare il proprio individuale significato, attraverso l'esercizio volontaristico della disciplina e del coraggio⁴⁰. In questo senso: i *Diari di guerra e di prigionia* costituiscono il documento di un lento processo di acquisizione di coscienza, registrano la progressiva lucidità del senso vero della strage: lo spettacolo della degradazione e dell'inettitudine senza nome, la traumatica esperienza della volgarità e della fragilità organica della natura umana. L'impossibilità, o la non volontà, di attribuire le responsabilità storiche dello scempio si traducono, nella smarrita pagina del cronista, nella constatazione del disordine, come condizione fondamentale delle vicende e del destino dell'uomo. La prigionia è l'ultima umiliazione, la estrema riduzione della dignità indi-

³⁹ In C. E. Gadda, *Come lavoro*, cit., p. 23.

⁴⁰ Cfr. G. Cintioli, *Guerra e letteratura di Guerra*, in « il menabò 1 », Torino, Einaudi, 1962, p. 243.

viduale: legato da una catena di sofferenze, dove motivi privati e motivi storici si intrecciano nel delirio ossessivo della constatazione delle proprie sventure:

« Ho patito tutto — esclamerà — la povertà, la morte del padre, l'umiliazione della malattia, la debolezza, l'impotenza del corpo e dell'anima, la paura, lo scherno, per finire a Caporetto, nella fine delle fini. Non ho avuto amore né niente. L'intelligenza mi vale soltanto per considerare e soffrire »⁴¹.

Dalla condizione di esclusione Gadda non si libererà mai più, le sue insofferenze cristallizzate nevroticamente lo costringeranno ad un isolamento morale e intellettuale: né il capire le ragioni della sua storia, né il liberarsi dell'ira nei confronti dei suoi antagonisti, di volta in volta identificati, nella famiglia, nella classe, nel gruppo, potranno sanare la scissione profonda che determina l'uomo e le sue azioni. Le pagine dei *Diari* registrano già, anche se non organizzata a livello teorico, un'ipotesi di deviazione della scrittura, esercitata dapprima su una materia verbale di per sé neutra, poi su una materia che sempre più coincide con la forma violentata delle cose, secondo un processo di trasferimento del proprio disagio, del proprio dolorante « groviglio » nel mondo opaco e resistente delle realtà quotidiane.

Poi la povertà, gli studi, il lavoro in Argentina, il ritorno in Italia, gli interessi di filosofia.

Nel 1925 a Roma ritrova i compagni di prigionia: Bonaventura Tecchi e Ugo Betti, e stringe amicizia con Linati, Angioletti, Bonsanti, Montale, Falqui, Bacchelli, « Solaria » pubblica sul numero 6 del primo anno della rivista gli *Studi imperfetti*: la rivista fiorentina prospetta alla cultura degli anni '30 una funzione Gadda.

« Solaria »⁴² offre di fatto allo scrittore un ruolo e un mandato, nella misura in cui l'operazione gaddiana appar-

⁴¹ In C. E. Gadda, *Giornale di Guerra e di prigionia*, Torino, Einaudi, 1965, p. 317.

⁴² Cfr. G. Luti, cit.

tiene, ed al livello più alto di riflessione, ad uno dei momenti caratterizzanti l'attività della rivista nel contesto culturale della nazione: la demolizione delle vecchie strutture culturali, la proposta di una nuova tecnica di ricerca.

Lo scrittore Gadda si trova perciò naturalmente collocato su quel versante solariano, che, nell'allargamento dell'interesse verso l'Europa, cerca la formulazione autonoma di un'ipotesi di letteratura, che superi tanto la rarefatta cristallizzazione rondista quanto la indeterminatezza vociana, e che, attraverso la dimensione sperimentale, vuole definire tanto la trasformazione della materia letteraria, quanto quella delle tecniche di ricerca che ad essa ineriscono.

Gli anni dal '26 al '29⁴³ registrano, appunto, l'impegno dello scrittore lombardo in una direzione in cui l'impostazione rigorosa del lavoro, e la formulazione del *pastiche* rappresentano un'autentica proposta eversiva, la plastica strutturazione di una sostanziale parentela del gruppo solariano con le scelte dell'avanguardia storica sul piano dell'approfondimento delle ragioni e delle motivazioni endogene della scrittura, a cui corrispondono, sull'altro versante, l'aprirsi della polemica contro i vizi retorici della letteratura nazionale, la proposta dell'uso tecnico del linguaggio, come strumento conoscitivo e, contemporaneamente, la formulazione di un'ipotesi antiletteraria ed antiaccademica di cultura che servisse a rompere la catena di compromissioni retoriche che aveva annullato il rapporto tra letteratura e realtà. Gli interventi critici di Gadda sulle pagine di « Solaria » risultano pienamente in possesso dei termini in cui si compone, nell'arco degli anni '20, il dibattito sulla funzione letteraria. Nel '26 compare sulla rivista l'*Apologia manzoniana* (scritta nel '24), cui segue a tre anni di distanza *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*, che può essere considerato l'intervento teorico più pregnante per la poetica gaddiana, sia per il Gadda solariano, che per la sua stagione più matura, e al tempo stesso, un'esplicita dichiarazione pro-

⁴³ Cfr. A. Seroni, *Gadda*, Firenze, La Nuova Italia, 1969 (« Il Castoro » n. 36); E. Ferrero, *Invito alla lettura di C. E. Gadda*, Milano, Mursia, 1972; G. Baldi, *Carlo Emilio Gadda*, Milano, Mursia, 1972.

grammatica del gruppo bonsantiano. L'ipotesi strutturale che lo scrittore affaccia nel saggio, quella cioè di una scrittura orientata in direzione conoscitiva:

« Tutta la questione d'altronde (come da qualche accenno s'è visto) si riconnette forse e subordina ad altre diverse e prima forse ad una, ch'è grama quant'altre: se l'attività sia realmente prescissa, come da taluni è stato nobilmente affermato, dai momenti che soglion chiamare prammatici dell'attività nostra o se nel fondo cupo d'ogni rappresentazione sia ritrovabile ancora quello stesso germine euristico che è la sintesi operatrice del reale »⁴⁴,

non solo assume il valore di una scelta, la cui flessione ideologica è certamente più vicina alla sfera morale che non a quella « estetico-letteraria », ma rimanda generalmente alla polemica che percorre l'*Apologia manzoniana* contro una cultura dimidiata, segnata dall'assenza di strumenti concettuali adeguati per comprendere una realtà non racchiusa negli schemi, manchevoli, dell'addestramento ricevuto: quella per cui i Don Ferrante, « gli intellettuali che guidano l'opinione »⁴⁵, hanno posto nei loro scaffali per il *Principe* di Machiavelli, ma non per il *Saggiatore* di Galilei.

Alla stagione solariana di Gadda appartiene la progressiva presa di coscienza delle ragioni critiche e narrative, che sono alle spalle del dissenso degli scrittori degli anni '30: la posizione di Gadda nei confronti della tradizione coincide in questo senso con quella di un Elio Vittorini (si ricordi « Maestri cercando »), con l'intelligenza spregiudicata e libertina di Giacomo Debenedetti.

In eguale misura nel suo rifiuto della dimensione provinciale della letteratura italiana convergono le suggestioni di quella cultura lombarda in cui lo scrittore si è formato, sin dalle sue radici illuministiche, verso l'Europa, ed una formazione disciplinare filosofica e scientifica, che sancisce

⁴⁴ In C. E. Gadda, *Le belle lettere e i contributi espressivi delle tecniche*, in *I Viaggi la morte*, cit., p. 91.

⁴⁵ In C. E. Gadda, *Apologia Manzoniana*, in *Racconto italiano d'ignoto del novecento*, cit., pp. 228-237.

l'indiscutibile irregolarità della presenza gaddiana nel processo di formazione tradizionale dell'intellettuale italiano: un costume ed un comportamento culturale che identificano con sufficiente precisione i termini in cui si muove la dialettica dell'opera gaddiana negli anni più maturi. All'inizio degli anni '30 l'attenzione gaddiana tende a chiarire, attraverso la pagina, una dimensione consapevolmente critica: non è ancora rabbia né ancora *pastiche*. Ma è già gesto-scrittura liberatorio, dove alla scrittura è affidato il compito di riassumere le contrastanti tensioni che si sviluppano nel diagramma che intercorre fra l'uomo e la storia.

Della convergenza del progetto narrativo Gaddiano col progetto culturale di « Solaria » fanno fede le prove di questi anni: da *La Meccanica*, scritta nel '28-'29 a *Novella Seconda* (del '28), alle tre raccolte di racconti, successivamente unificate nel testo de *I sogni e la folgore*. È una convergenza che avviene su un duplice piano: sia nello spazio dell'apertura della rivista fiorentina alle nuove dimensioni dell'Avanguardia Europea nel recupero delle tematiche della memoria-inconscio-vissuto, sia nella scelta critica di fondo della rivista fiorentina, nella misura in cui il problema dell'invenzione è posto come ricerca e non come acritica accettazione dello statuto delle belle lettere, a cui pure aderivano le più diffuse tendenze e poetiche novecentesche.

È, in altri termini il discorso sullo sperimentalismo, che passa attraverso il rifiuto della convenzione letteraria, come inadeguata a cogliere il senso profondo della crisi contemporanea ⁴⁶.

Nelle edizioni di « Solaria » nel '31, esce la prima organica prova narrativa con *La Madonna dei Filosofi* ⁴⁷. Il motivo autobiografico, che è filtrato qui attraverso un tono medio, trova una sua precipitazione paradossale nelle disavventure e nella sospettosa nevrosi del protagonista del racconto da cui prende il titolo il volume. La storia dell'in-

⁴⁶ Cfr. R. Luperini, *Il Novecento*, cit.

⁴⁷ Cfr. C. E. Gadda, *La Madonna dei filosofi*, in *I sogni e la folgore*, Torino, Einaudi, 1955.

contro di un gentile personaggio femminile Maria Ripamonti, sopravvissuta al suo amore perduto in guerra, chiusa in una « spettrale » volontaria solitudine, e l'insofferente ingegner Baronfo, solida figura di titolare di azienda, diviso fra le materiali ragioni del quotidiano e una personale rivolta filosofica contro la volgarità del mondo godereccio e bonario che lo circonda. L'ingegnere nell'incontro con la spirituale fanciulla legge la possibilità di allontanare da sé le volgari incrostazioni della realtà, di appagare il suo filosofico desiderio di colloquio con un'anima eletta, ma l'illusione dura poco e la vicenda piega all'epilogo tragicomico, coerentemente agli alienati filosofemi del protagonista.

L'ingegnere, davanti agli occhi della fanciulla corteggiata, viene aggredito a colpi di pistola dalla stravolta madre di suo figlio che rivendica i suoi materialissimi diritti, del tutto sorda alle tentazioni di spiritualistiche e romantiche rinunce. Le figurine di mota e di argilla del Gadda del *Pasticciaccio* (che uscirà nel 1957) sono qui già tutte vive: lo scrittore le libera attraverso il bozzetto, ne assicura il respiro attraverso una scrittura ancora piana e distesa, in un rapporto di accettazione ironica delle contraddizioni della realtà: il grottesco confina qui ancora con l'assurdo, non è il « barocco » delle cose, ma solo il « barocco » degli eventi.

Il Gadda dei racconti, è un collezionista, che dispone i suoi oggetti sul medesimo scaffale: l'uso del materiale linguistico e tematico è diretto al catalogo, allinea orizzontalmente contenuti, dagli umili agli alti, dai quotidiani, agli eccezionali, sul registro di una pagina che approda naturalmente al colore, ancora per istinto e senza progetto, fino alla deflagrazione sotto lo stimolo più violento della brutalità della guerra (si veda *Manovre di artiglieria da campagna*) dove si risolve nell'esito espressionista.

Al nodo irrisolto dell'esperienza della guerra fa ancora riferimento *Il Castello di Udine* (compare nelle edizioni di « Solaria » nel '34): la tensione verso il negativo, vissuta implicitamente nel giovanile *Giornale di guerra e di prigionia*, esplose qui nella sua trascrizione più consapevole. Le prose de *Il Castello di Udine* nel gioco geometrico della presenta-

zione, commentate, annotate, apparentemente per estro bizzarro, sottintendono una ipotesi di scrittura deliberatamente scelta come ipotesi conoscitiva. Dallo scritto programmatico « Tendo al mio fine » premesso ai racconti, alle auliche glosse del fittizio calligrafo Feo Averrois, l'alter ego, da Gadda introdotto a commentare la sua silloge, i temi della deformazione e del ribaltamento⁴⁸ percorrono la pagina gaddiana, dove la scrittura restituisce la fragile aggregazione dei casi e delle situazioni alla loro casualità inesistente.

L'affermazione programmatica di apertura:

« Tendo ad una brutale deformazione dei temi che il destino si è creduto di proponermi come formate cose ed obbiettivi; come paragrafi immoti della sapiente sua legge »⁴⁹,

rivela nel corso della pagina la sua ragione. Nelle pagine del racconto, che apre la raccolta, lo scrittore afferma:

« Non sono stato un Remarque e nemmeno un Comisso. Ammiro questi, ammiro molti altri scrittori, e riconosco nelle mie notazioni de bello alcuna simiglianza or con l'una or con l'altra delle efficacissime loro... e allora anch'io, come tutti son disceso con la sensazione e con il pensiero, cioè col corpo e con l'anima ai fatti perentori e banali della vita di guerra: e alla brutale immediatezza di questi fatti ho riconosciuto valore di causa, da poi che a volte essi vennero motivando tutta una serie di altri fatti bruti e reali, prima ancora che la volontà e la ragione potessero »⁵⁰.

In questa chiave le prose de *Il Castello di Udine* non costituiscono solo la prima grande prova narrativa dello scrittore, ma il compirsi delle « ragioni o irragioni » di una scrittura che si libera sulla landa desolata e deforme della realtà,

⁴⁸ Lo scrittore così glossa « Ribaltamento è rotazione di una figura intorno ad un asse immaginario, sì che ne ricada nuovo contorno su foglio... » (in *Il Castello di Udine*, in *I sogni e la folgore*, cit., p. 337, nota 3) dove l'ipotesi matematica rimanda esplicitamente alla ipotesi di scrittura.

⁴⁹ In C. E. Gadda, *Il Castello di Udine*, cit., p. 119.

⁵⁰ *Ivi*, pp. 136-137.

improvvisamente apparsa nella sua mostruosità operante. Attraverso il rifiuto del cedimento umanitario nei confronti degli orrori della guerra non è leggibile solo il tracciato di una ideologia restaurativa, bensì l'identificazione di una condizione profonda di degradazione che investe come condanna ontologica i limiti dell'umano⁵¹. Giorgio Bárberi Squarotti, legge appunto nelle prose de *Il Castello di Udine* il cristallizzarsi di una relazione fondamentale nell'ottica gaddiana fra la constatazione della violenza, presente nel reale e l'assurdità risibile del sociale dove: « La rivelazione dolorosa dell'evento appreso al di fuori di tutte le costanti nella traduzione letteraria della convenzione borghese o rivoluzionaria, spaccato, nel suo nocciolo tragico di morte e di violenza sulla natura, sulle dimensioni, sull'ottica consueta del mondo... »⁵² genera la rabbia gaddiana, presta ragioni a una scrittura concepita come strumento di esplosione e rottura della superficie convenzionale del mondo e del rituale rassicurante del sociale borghese, in una polemica che si dirige naturalmente verso quella classe, che, avendolo generato, continua ad ignorare lo sfacelo e la morte del vivente. Scrittore nella storia, dunque, ma che nella storia e negli uomini non intravede luce di salvezza.

A distanza di circa dieci anni la pubblicazione dell'*Adalgisa*: i dieci disegni milanesi possono essere considerati come altrettanti capitoli di quella storia milanese a cui lo scrittore tende, chiara conferma della motivazione essenzialmente moralistica e satirica della scrittura gaddiana, della sua genesi impegnata e non ludica. Essa non nasce dall'induzione di una ipotesi intellettualistica di dissolvimento delle forme, ma dai moti di un sentimento offeso e umiliato, che crea un campo di tensioni in cui si genera di volta in volta un processo di esplosione e di riduzione, sotto il peso di sollecitazioni diverse. Nell'*Adalgisa* (esce a Firenze nel 1944, la com-

⁵¹ Per l'avanguardia storica si rinvia a G. Lukacs, *Il significato attuale del realismo critico*, trad. it., Torino, Einaudi, 1957.

⁵² Cfr. G. Bárberi Squarotti, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Milano, Cappelli, 1968, p. 45.

posizione va dal '30 al '40) lo scrittore è assorbito da una intensa capacità descrittiva del microcosmo borghese lombardo: il biotipo cellulare di uno spaccato sociale subalterno è tutto riassunto nei caratteri di questa popolana che esplora una realtà sociale e borghese, denunciandone d'istinto la scarsa credibilità dei costumi, dei rituali, ai quali non corrisponde nessuna reale forma di potere, né alcuna plausibile alternativa di valori.

Non siamo nell'ambito del racconto naturalistico — ascesa e caduta sociale del protagonista — e neppure nel disegno dettagliato del bozzetto: nell'*Adalgisa* è il tracciarsi di una maglia di lettura che chiarisce, attraverso il rilevamento dei realistici rancori e dei piccoli interessi di una realtà di grado medio, la sostanziale stolidità delle trionfanti retoriche borghesi.

Nel diagramma in cui si dispone la società borghese, lo scrittore opera un intervento squisitamente strutturale, qui non si affida alla teoresi, sebbene alla fenomenologia: è appunto nei ritratti e nei racconti la circostanza che lo interessa, che realizza il personaggio, e ne stabilisce la qualità, quel « quid più vero più sottilmente operante che si nasconde dietro il fenomeno... »⁵³ che lo scrittore in un'intervista sul neo-realismo, dichiara essere la sollecitazione profonda dello scrittore e del narrare.

In apertura a *La Cognizione del Dolore*⁵⁴, lo specimen privilegiato dell'ininterrotto libro gaddiano, lo scrittore formula con sufficiente credibilità le motivazioni fondamentali che presiedono alla violenta eterodossia della sua scrittura, sottolineandone la qualità conoscitiva, la sua identificazione primaria con un metodo di apprensione della realtà, colle-

⁵³ Cfr. C. E. Gadda, intervista per *Inchiesta sul Neo-realismo*, a cura di Carlo Bo, Roma, ERI, 1951, p. 51.

⁵⁴ La stesura de *La cognizione del dolore* è del '36, dopo la morte della madre. Il romanzo esce a puntate dal '38, su « Letteratura ». Verrà raccolto in volume dall'editore Einaudi nel '63, che solo nel '70 ne offrirà un'edizione arricchita degli ultimi due tratti e delle note costruttive.

gato alla definizione dei modi con cui la realtà si presta ad essere percepita. Non questione letteraria quindi, squisitamente formalizzante, ma questione affatto euristica ed etica:

« La sceverazione degli accadimenti del mondo e della società in parvenze o simboli spettacolari, mufte della storia biologica e della relativa componente estetica, e in movenze e sentimenti profondi, veridici, della realtà spirituale, questa cernita è metodo caratterizzante la rappresentazione che l'autore ama dare alla società: i simboli spettacolari muovono per lo più il referto a una programmata derisione, che in certe pagine raggiunge tonalità parodistica e aspetto deforme: lo muovono alla polemica, alla beffa, al grottesco, al 'barocco': alla insofferenza, all'apparente crudeltà, a un indugio 'misanthropico' del pensiero. 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 e disumane che siano: grottesco e barocco non ascrivibili a una premeditata volontà o tendenza espressiva dell'autore, ma legati alla natura e alla storia »⁵⁵.

Il progetto di un mondo aùtre⁵⁶, si delinea nella pagina gaddiana attraverso la definizione di un rapporto risentito colla realtà circostante, in un universo narrativo, in cui viene messo in discussione il concetto stesso di racconto, sia pure ironicamente accettato come privilegio del ruolo dell'osservatore-narratore.

Alla certezza dei significati del romanzo tradizionale, subentra la coscienza della loro sostanziale indecifrabilità, fino alla messa in discussione della loro stessa possibilità⁵⁷.

La direzione della parabola va dunque dalle ipotesi del romanzo sperimentale alla sperimentazione della ipotesi « co-

⁵⁵ Cfr. C. E. Gadda, *L'editore chiede venia del recupero chiamando in causa il suo autore*, in *La cognizione del dolore*, Torino, Einaudi, 1970, p. 32.

⁵⁶ Cfr. G. Contini, *Saggio introduttivo a La cognizione del dolore*, cit.

⁵⁷ Cfr. F. Masini, *Dialettica dell'avanguardia*, Bari, De Donato, 1973, pp. 31-40 e pp. 45-49.

noscitiva » all'interno del romanzo. Non è tanto una tipologia narrativa a risultarne sconvolta, quanto la prospettiva conoscitiva: dove, per l'appunto, il racconto in quanto tale non ha più un senso definito, perché non si è più in grado di appropriarsi dell'esperienza, da cui nasce la possibilità stessa del racconto.

Siamo sul piano di una riflessione che era già esplosa nel programmatico « Tendo al mio fine », che apriva le prose de *Il Castello di Udine*:

« Tendo a una brutale deformazione dei temi che il destino s'è creduto di propormi come formate cose e obbiettivi: come paragrafi immoti della sapiente sua legge. Era ed è la legge che custodisce ed impone l'inutilità marmorea del bene, che ignora e misconosce le ragioni oscure e vivide della vita, la qual si devolve profonda: deformazione perenne. Tendo a dare a questa devoluzione un segno, tenue e forse indeciffrato algoritmo, in sul marmoreo muro della legge della virtù e dell'inutilità veneranda: che m'hanno chiuso e piegato »⁵⁸

e che legalizza definitivamente l'appartenenza di Gadda alla cultura novecentesca.

C'è nella decisione di Gadda di utilizzare la forza eversiva della scrittura come capacità algoritmica di penetrare l'assurdo delle convenzioni e delle leggi che regolano il sociale, la « nozione comunemente accettata dai pochi e dai molti », l'esercizio programmatico di una funzione ribelle. Gadda griderà al suo mondo la deformità, l'orrore, le colpe, la violenza e la sopraffazione che costituiscono la realtà, e tanto più rabbiosa sarà la sua scrittura quanto più le mistificazioni della società borghese avranno costruito un involucro protettivo e rassicurante di tiepidi inganni da proporre, contro ogni credibilità, alla stolidità sostanziale delle sue creature. Introducendo la deformazione, come legge istitutiva della pagina, Gadda mette a nudo le cose: rotta la superficie liscia e rassicurante del linguaggio; ne risulta sconvolta l'ipotesi sociale che la legittimava, viene intaccata la sicurezza

⁵⁸ In C. E. Gadda, *Il Castello di Udine*, cit.

del gruppo, messo a confronto con la nudità dell'esistenza, in cui il grottesco, l'orrore, il dolore costituiscono l'oltraggio e la legge dell'esperienza.

In questo senso, pur richiamandosi ad una ideologia genericamente restaurativa, di fatto nichilistica, Gadda propone i dati più sconvolgenti, e più certamente rivoluzionari, di approccio al mondo borghese contemporaneo⁵⁹.

L'arte di Gadda, come quella di Svevo, Pirandello, Tozzi, si innesta, ricorda Romano Luperini⁶⁰, nel crollo delle ideologie e dei valori umanistici, di cui la sensibile registrazione era stata trascritta dalla generazione vociana.

Va oltre comunque la consapevolezza del disfacimento di una classe, la stessa coscienza della vanificazione storica del ruolo della borghesia, che pure attraversa palesemente il 900 letterario, per trarre dalla frantumazione della storia, il bisturi per arrivare ad individuare l'oscuro nodo della vita, l'immodificabile realtà dell'esistenza.

Il libro di Gadda si costruisce attraverso queste due parallele tensioni, il registro soggettivo, autobiografico⁶¹, il momento dell'esperienza individuale a cui affida la connotazione più violenta e le modalità stesse della sua scrittura, e l'attenzione oggettiva, l'indagine conoscitiva sulle leggi generali del fenomeno, che scioglie il suo risentimento, il suo rapporto privato colla realtà contingente in una sorta di naturalis historia in cui si dispiega il sociale, in un catalogo di forme, necessitate dalla loro appartenenza al vivente, a disporsi nella varietà dei tipi e delle situazioni.

Non per questo la varietà fenomenica a cui lo scrittore continuamente rimanda è inesauribile: anzi rispetto all'apparente proliferazione dei verba corrisponde un cristallizzarsi nella pagina di pochi temi fondamentali, nuclei d'immagini per cui nel corso dell'opera assistiamo ad una riproposta puntigliosa di momenti di temi, di moduli stilistici che tro-

⁵⁹ Cfr. P. Dallamano, *La lezione di Gadda*, in « Paese Sera », 25 maggio 1973.

⁶⁰ R. Luperini, *Il problema del romanzo nel dopoguerra*, in *Il Novecento*, cit., pp. 284-292.

⁶¹ Cfr. P. Citati, *Il male invisibile*, cit.

vano una loro crescita, o per così dire, un autonomo spazio di definizione, nei successivi prodotti narrativi⁶².

È un processo di cristallizzazione per temi, per coaguli, che finisce coll'arricchire il discorso sulla collocazione novecentesca del romanzo Gaddiano: esso infatti sottintende un uso del genere che lo restituisce, ancora una volta, ad una tipologia in fieri negli anni '30. L'operazione di Gadda, in questo senso, è diretta sulla struttura stessa del romanzo, oltre che sulla tecnica rappresentativa.

La lezione del naturalismo è sottoposta ad una sorta di meticoloso smontaggio: il cardine del récit naturalistico, l'intreccio, deflagra, denuncia la sua non idoneità a porsi come struttura significativa, contraendosi a reticolo neutro, su cui si innesta il gioco inesplicabile degli eventi. Ancora una volta lo scrittore entra nel merito di una preliminare questione di metodo, poiché l'ipotesi di sistema chiuso del racconto tradizionale risulta invalidata dalla teorizzazione del principio che non può darsi sistema autosufficiente, indipendente dalle relazioni che in esso convergono.

Siamo nello spazio di una ricerca⁶³, destinata ad intaccare la nozione di « romanzo » alle radici e che non può non riflettersi nell'allargamento delle prospettive critiche, se la

⁶² « Di Gadda — nota Giancarlo Roscioni — si può affermare, e forse a maggior diritto, quanto è stato detto di Joyce: che non c'è scrittore più economico, né più attento a spendere e a sfruttare il suo patrimonio d'idee e d'immagini. Una volta certo di aver colto nel segno... Gadda non esita a ripetersi... Non parliamo dei temi e dei motivi di fondo, personaggi e nomi che passano da un racconto all'altro in apparenza (solo in apparenza) secondo la convenzione di una certa letteratura di memoria, pensiamo, invece ad aspetti marginali della narrazione, a minori, anche se importanti, ingredienti dell'immaginazione. Sono tipi... situazioni... oggetti, animali, simboli — una serie di Topoi, dunque, per cui un critico per spiegare il perché di così numerose « métaphores obsédantes » può essere portato a vedere in Gadda uno di quegli scrittori che sono, in fondo, autori di un'unica opera, rispetto alla quale i singoli libri, saggi o racconti, sono semplici capitoli o parziali redazioni o addirittura raccolte di materiali » (*La disarmonia prestabilita*, cit., pp. 49-50).

⁶³ Cfr. S. Battaglia, *La narrativa dell'assenza e l'Entificazione degli oggetti*, in *Mitologia del Personaggio*, Milano, Rizzoli, 1968, pp. 493-512.

questione non è tanto nel sottolineare come il *Giornale di guerra* fosse già, in certo senso, la storia di un « pasticcio », e come, d'altro canto, il *Pasticciaccio* sia, sotto alcuni aspetti, un'opera autobiografica non meno del *Giornale di guerra* e della *Cognizione del dolore*, né di insistere sulla continua riproposta dello scrittore di temi, motivi, frammenti delle sue opere narrative, in sedi e collocazioni continuamente diverse, sintomo certo di una tormentata storia editoriale, bensì interessa il valore che in Gadda assume la funzione-romanzo, il quale rinvia certamente molto più al romanzo di riflessione europeo, si pensi al *Journal d'Amiel*, a la *Recherche* o al Joyce di *Dublinese*, che non alla trasmissione del roman expérimental del naturalismo.

Mirella Galdenzi Capobianco

COMMENT DÉTRUIRE UNE PETITE, TRÈS PETITE RUINE

Lorsque Diderot sur la demande de Grimm accepte de se charger du compte rendu des « Salons » qui se tenaient tous les deux ans dans le Salon Carré du Louvre, il n'imagine pas où l'entraînera ce geste amical:

Avant que de sortir de la ville, j'irai voir le Salon, s'il m'inspire quelque chose qui puisse vous servir, vous l'aurez. Cela n'entre-t-il pas dans le plan de vos feuilles? Commandez! Je vous obéis assez mal, mais il ne m'en coûte rien¹.

Nous sommes en 1759, année de son premier compte rendu. Il en écrira onze en tout. Si le premier occupe sept pages de l'édition d'Oxford, ceux de 1765 et '67 en occupent chacun un volume entier. Mais pouvait-il en être autrement pour un homme qui, à partir d'un simple projet de traduction de l'encyclopédie Chambers a réalisé le monument qui reste lié à son nom²?

Nous n'affronterons pas, sinon occasionnellement, les théories esthétiques de Diderot, ni même la valeur de sa critique d'art³ mais le problème qu'il a dû se poser assez tôt

¹ Lettre du 2 sept. 1759 à Grimm in Diderot, *Correspondance II*, recueillie, établie et annotée par G. Roth, Paris, 1956.

² « Puis-je n'être pas moi? Et étant moi, puis-je faire autrement que moi? » (AT, VI, p. 15).

³ Pour l'esthétique de Diderot, nous avons consulté: Yvon Belaval, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot*, Paris, 1950; J. Chouillet, *La formation des idées esthétiques de Diderot (1745-1763)*, Paris, 1973. Pour la critique d'art: Gita May, *Diderot et Baudelaire, critiques d'art*, Genève 1957; R. Niklaus, *Diderot et la peinture*, in « Europe », janv.-févr. 1963, p. 231-247; M. T. Cartwright, *Diderot critique d'art et le problème de l'expression*, DS, XIII, Genève, 1969, 267 p.

de devoir rendre compte d'une exposition de peinture en un temps où la reproduction industrielle⁴ des oeuvres d'art n'existait pas, à un public lointain d'amateurs de peinture et de princes étrangers⁵ qui ne pouvaient visiter le Salon, mais qui tenaient à être informés des événements culturels de Paris, capitale de l'Europe des Lumières. Et le Salon était un événement d'autant plus important qu'il n'avait lieu que tous les deux ans et que c'était pratiquement la seule occasion officielle et organisée où les peintres contemporains pouvaient montrer leurs oeuvres à un public extrêmement intéressé⁶.

En l'absence de reproduction, il était nécessaire de *décrire* le tableau avant de le commenter. Le problème de parler d'un tableau à quelqu'un qui ne l'a pas vu, avait déjà été posé par Grimm qui avait précédé Diderot dans le compte-rendu des Salons de la « Correspondance Littéraire », mais qui l'a résolu en l'escamotant:

Je me borne à quelques observations, d'autant plus volon-

⁴ Cfr. W. Benjamin, *Das Kunstwerk im zeitalter seiner technischen reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, 1955. « Avec la xylographie on put reproduire pour la première fois techniquement le dessin. Puis, avec l'imprimerie, on put reproduire l'écriture. [...] Au cours du M.A., à la xylographie, viennent s'ajouter l'eau-forte et la pointe-sèche, comme au début du XIX^e siècle, la lithographie. Avec la lithographie, le dessin est en mesure d'accompagner sous forme d'illustrations la dimension quotidienne [...] Mais elle fut bientôt dépassée par la photographie. C'est seulement vers 1900 que la reproduction technique a atteint un niveau qui lui permit de prendre comme objet l'ensemble des oeuvres d'art et d'en modifier profondément les effets ». Cfr. aussi pour la transformation de notre vision de l'art par la photographie, A. Malraux, *Les voix du silence*, Paris, 1951.

⁵ Les Salons étaient destinés à la « Correspondance Littéraire », journal dirigé par Grimm, qui ne circulait que hors de France, ce que déplorait Diderot qui aurait voulu que ses Salons fussent lus dans la capitale. Ce fait, par ailleurs, le rendait plus libre vis-à-vis des artistes qui ne pouvaient lire ses critiques.

⁶ Il y avait d'autres expositions organisées par l'Ac. de St-Luc, celle de la Place Dauphine, le Salon de la Correspondance, de la Jeunesse, mais celle de l'Académie Royale était la plus prestigieuse.

tiers qu'il est difficile de faire des remarques intelligibles pour ceux qui ne sont pas à portée de voir le tableau⁷.

Pour Diderot par contre, ce problème de *décrire* se pose tout au long de la rédaction des Salons. Il y a d'abord un problème de mémoire: ne pas confondre les tableaux. Il a pour l'aider le livret de l'exposition, mais les titres et les sujets sont répétitifs et combien de *Ruines*, combien de *Tempêtes*, combien de *Batailles* d'un même peintre doit-il distinguer dans une seule exposition? Aussi il lui arrive fréquemment de confondre deux tableaux et d'en être conscient:

Je ne sais, mon ami, si je ne brouille pas ici deux tableaux. J'ai beau me frotter le front, peindre et repeindre dans l'espace, ramener l'imagination au Salon; peine inutile. Il faut que cela reste comme le voilà (OE, 539)⁸.

Si sa mémoire défaille, il a toujours la ressource de prendre des notes sur son livret ou de dépêcher ses « commis » Naigneon et La Rue au Salon pour le renseigner. Mais dans la solitude de son cabinet, ce n'est pas tant sa mémoire qu'il sollicite que son enthousiasme qui, loin du tableau qui l'a provoqué, s'est refroidi et le laisse vide et muet en proie à ses démons:

Encore si l'on avait devant soi le tableau dont on écrit, mais il est loin et tandis que la tête appuyée sur les mains ou les yeux égarés en l'air on en recherche la composition, l'esprit se fatigue, et l'on ne trace plus que des lignes insipides et froides (SZ, I, 195-6).

L'enthousiasme pour lui naît de la présence, présence de l'autre dont il dépend, il le reconnaît lui-même. Ainsi loin

⁷ *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, par Grimm, Diderot, Raynal, Meister etc... 1755-1793, pub. par M. Tourneux, Paris, 1877-1882, vol. II, p. 284.

⁸ Diderot, *Oeuvres esthétiques* ed. de P. Vernière, Paris 1968. Nos citations renvoient à cette édition, abrégée OE; à celle des *Salons*, texte présenté par J. Seznec et J. Adhémar, Oxford, 1957-67, abrégée SZ, à celle des *Oeuvres Complètes* éd. de J. Assézat et M. Tourneux, Paris, 1875-77, abrégée AT.

de Dorval, son inspiration tombe, tout lui apparaît gris et terne:

Je ne vois plus Dorval, je ne l'entends plus, je suis seul parmi la poussière des livres et dans l'ombre d'un cabinet et j'écris des lignes faibles, tristes et froides (OE, 79).

Les deux phrases sont presque identiques et éclairent toute sa théorie de l'enthousiasme qui naît d'un contact, de la vision plus que d'une contamination. Il est provoqué par la présence d'un objet ou d'un être qui agit comme un catalyseur, capable de provoquer ce qui, sans lui, ne pourrait avoir lieu⁹. Si cette présence de l'autre est requise, évoquée, suscitée dans toute son oeuvre (des *Lettres*, en passant par les *Entretiens*, les romans, les articles de l'Encyclopédie, les comptes rendus des Salons, etc...), en fait c'est l'absence qui provoque et engendre l'écriture qui sinon, s'épuiserait dans la parole échangée. Comme Roger Lewinter a pu le dire,

l'absence permet tous les jeux de représentation, donc toutes les créations¹⁰.

C'est l'absence de l'autre qui nous pousse à évoquer sa présence, à mimer sa parole. De même, l'absence des tableaux ou de leur reproduction amènera Diderot à trouver des techniques pour les recréer, pour susciter leur présence dans le texte qui les commente. Cette absence qui s'imposait d'abord comme une contrainte, un handicap, l'obligera à éveiller une image mentale, un souvenir de la vision et de la sensation,

⁹ « L'enthousiasme naît d'un objet de la nature. Si l'esprit l'a vu, dans ses aspects frappants et divers, il en est occupé, agité, tourmenté. L'imagination s'échauffe; la passion s'émeut [...] Sans l'enthousiasme, l'idée véritable ne se présente point, ou si par hasard, on la rencontre, on ne peut la poursuivre... Il s'annonce... par un frémissement qui part de sa poitrine et qui passe, d'une manière délicate et rapide, jusqu'aux extrémités du corps » *Entretiens sur le Fils naturel, Dorval et moi*, in OE, p. 77.

¹⁰ R. Lewinter, *Diderot ou les mots de l'absence*, Paris, 1976.

en même temps qu'elle lui restituera la lucidité nécessaire au jugement:

je n'y suis plus, sa magie n'agit pas, et l'absence du charme me rend à toute mon impartialité (OE, 582),

dit-il, à propos d'un tableau, *Soleil nébuleux et couchant*, de Vernet qu'il s'appropriait à louer. Impartialité, autrement dit, retour en soi, maîtrise de son « diaphragme »¹¹, de sa sensibilité, condition nécessaire à une réflexion sur son art, sur l'art, telle qu'elle sera développée dans le *Paradoxe* en 1769.

Si pour celui qui a vu, l'absence de l'image peut être le point de départ de sa recreation, la recreation de l'image pour le lecteur « aveugle » se fera par les mots du voyant. Il faut donc suppléer à l'absence d'image, des mots qui fassent voir. Il y a des tableaux qui sont décrits à partir de l'aveu même de cette impossibilité de décrire:

Mais que vous dirai-je de son grand tableau de bataille? *Il faut le voir* (c'est nous qui soulignons). Comment rendre le mouvement, le tumulte d'une foule d'hommes jetés confusément les uns à travers les autres? Comment peindre cet homme renversé qui a la tête fracassée, et dont le sang s'échappe entre les doigts de la main qu'il porte à sa blessure... (OE, 587).

Et encore, après avoir décrit une *Petite bataille* de Casanove: Je juge de ce morceau *sans le décrire*. On ne décrit point une bataille. *Il faut le voir* (OE, 597). (C'est nous qui soulignons).

Toujours à propos d'un tableau du même peintre qu'il a décrit:

Casanove est vraiment un peintre de batailles; mais encore une fois, quelle est la description d'un tableau de bataille qui puisse servir à un autre que celui qui l'a fait? (OE, 601).

¹¹ « Qu'est-ce qu'un être sensible? un être abandonné à la discrétion du diaphragme. Un mot touchant a-t-il frappé l'oreille? un phénomène singulier a-t-il frappé l'oeil, et voilà tout à coup le tumulte intérieur qui s'élève... » *Rêve de d'Alembert*, in O. *Philosophiques*, ed. de P. Vernière, Paris, 1964, p. 285.

Et encore:

C'est tout ce que je puis vous dire. Mais quelle idée cela laisse-t-il? Aucune. On composerait, d'après cette description, cent autres tableaux différents entre eux, et de celui de Casanove (OE, 597).

La description des batailles lui semble particulièrement difficile et il se désespère tout en tentant l'impossible description:

Mais peut-être qu'en désespérant de réaliser dans votre imagination tant d'objets animés et inanimés, ils le sont; et je l'ai fait. Si cela est, Dieu soit loué (OE, 591).

Les *Salons* abondent en réflexions de ce genre, qui traduisent l'importance que Diderot accordait au problème de *faire voir*. Déjà dans le *Prospectus* de l'Encyclopédie (1751), il affirmait:

Le peu d'habitude qu'on a d'écrire et de lire les écrits sur les arts rend les choses difficiles à expliquer d'une manière intelligible. De là naît le besoin des figures. On pourrait démontrer par mille exemples qu'un dictionnaire pur et simple de langue, quelque bien fait qu'il soit, ne peut se passer de figures. Un coup d'oeil sur l'objet ou sur sa représentation en dit plus long qu'une page de discours¹².

En effet la description de certains êtres ou choses inconnus en donne une idée assez vague, si elle n'est accompagnée d'un croquis ou d'un dessin: un animal, une plante, une oeuvre d'art dont on n'aurait jamais vu une reproduction. Par contre, on peut visualiser un tableau inconnu d'un peintre qu'on connaît.

¹² Léonard qui croyait à la supériorité de l'image sur les mots disait: « Et vous qui pensez révéler la forme de l'homme par les mots avec ses membres disposés en toute la variété de leurs attitudes, bannissez de vous cette illusion car plus minutieuse sera votre description, plus vous embarraserez l'esprit des lecteurs et plus vous l'éloignerez de connaître la chose écrite. Il vous est donc nécessaire de décrire et de représenter » in T. Jabachnikoff e G. Piumati, *I manoscritti di Leonardo da Vinci della Reale biblioteca di Windsor. Dell'Anatomia*. Foglia A. Paris 1898. fol 14 v.

Dans le *Salon* de 1767, Diderot avoue à Grimm qu'une esquisse lui simplifierait la tâche:¹³

Obtenez des personnages opulents auxquels vous destinez mes cahiers, l'ordre ou la permission de faire prendre des esquisses de tous les morceaux dont j'aurais à les entretenir; et je vous répons d'un salon tout nouveau... Une esquisse, je ne dis pas faite avec esprit, ce qui serait mieux pourtant, mais un simple croquis suffirait pour vous indiquer la disposition générale, les lumières, les ombres, la position des figures, leur action, les masses, les groupes... Vous liriez ma description, vous auriez ce croquis sous les yeux, ils m'épargneraient beaucoup de mots; et vous entendriez davantage (SZ, III, 93).

Avec le temps ses descriptions deviennent de plus en plus longues, de plus en plus variées et complexes pour disparaître presque totalement dans les derniers salons. D'une part, parce que Grimm qui se ruinait en copistes lui demande d'abrégé; d'autre part, parce qu'il avait probablement expérimenté toutes les techniques. Toujours est-il qu'il sacrifie les descriptions, la partie qui l'amusait. En effet, il y a chez lui un goût de la description, un plaisir à nommer et désigner, à faire l'inventaire du monde, à le répertorier, à le faire entrer dans un livre: un catalogue raisonné, une encyclopédie.

Ses descriptions les plus intéressantes sont celles où il anime le tableau, en donne une scène vivante, fait dialoguer les personnages comme au théâtre, invente une fiction. Il y a chez lui une animation, une libération de l'image: un tableau est décrit comme une scène réelle qui se déroulerait sous les yeux du lecteur, où les personnages bougent et parlent et où lui-même intervient comme un personnage que le peintre aurait oublié dans un coin du cadre. Les tableaux de Greuze se prêtent à cette technique: ce sont ceux-là qu'il

¹³ Gabriel de St-Aubin, visiteur des salons comme Diderot remplissait ses notes de croquis et d'esquisses de tableaux. Cfr. introd. de J. Seznec aux *Salons*, op. cit., p. 13 et aussi E. Dacier, *Catalogues de ventes et livrets des Salons illustrés par G. de St-Aubin*, Paris 1909-21.

transforme volontiers en scènes. Les tableaux d'histoire ou à sujet mythologique également sont racontés plus que décrits. Nous nous occuperons surtout de la description proprement dite qui est la technique utilisée de préférence pour les paysages, les natures mortes, mais qui peut se mêler tout aussi bien à une narration du tableau. Souvent une description de longueur variable précède le commentaire, comme il le dit d'ailleurs dans le texte liminaire du *Salon* de 1763, où il définit le statut et la légitimité de la critique (un littérateur peut-il parler de peinture?):

Je vous décrirai les tableaux et ma description sera telle qu'avec un peu d'imagination et de goût on les réalisera dans l'espace, et qu'on posera les objets à peu près comme nous les avons sur la toile; et afin qu'on juge du fond qu'on peut faire sur ma censure ou sur mon éloge, je finirai le salon, par quelques réflexions sur la peinture, la sculpture, la gravure et l'architecture (SZ, II, 59).

Cette technique de description que Diderot trouve assez vite consiste à nommer les objets qu'il reconnaît sur la toile. Dans les descriptions les plus brèves, il y a une simple énumération, mais dans la plupart des cas, il y a aussi ubiuation des objets par des adverbes de lieu (*en haut, en bas, à côté de...*) et qualification de deux ordres (objectif et subjectif: *vert* est objectif par ex. alors que *beau* implique un jugement). En général, il adopte un ordre:

Toujours allant de gauche à droite, c'est mon allure (SZ, I, 13).

Dans un passage sur *Le Prince*, il dit encore:

c'est une assez bonne méthode pour décrire les tableaux surtout champêtres, que d'entrer sur le lieu par le côté droit ou par le côté gauche et, m'avançant sur la bordure d'en bas, de décrire les objets à mesure qu'ils se présentent (SZ, II, 275).

Décrire, c'est donc nommer les objets et les êtres dans l'ordre où ils se présentent sur la toile. Voici, par exemple, un

tableau champêtre de Louthembourg décrit d'après cette technique:

On voit, à droite, un bout de roche; sur cette roche, des arbres; au pied, le pâtre assis. Il tend en souriant, un morceau de pain à une vache blanche. Autour de ces deux vaches, ce sont des moutons, des brebis, des béliers, des boucs, des chèvres. Il y a une échappée de campagne sur le fond. Tout à fait sur la gauche, un âne s'avance de derrière une autre fabrique, vers des chardons parsemés autour de cette masse qui ferme la scène sur le côté gauche (OE, 631).

C'est une description totalement objective qui veut faire voir le tableau et qui y parvient. Les choses et les êtres y sont reconnus et désignés: *un bout de roche, des arbres, le pâtre* (le nom qui désigne le seul être humain est précédé d'un article défini, ce qui indique que tout s'ordonne autour de lui¹⁴. Certains d'entre eux reçoivent une expansion prédicative fonctionnelle: *le pâtre est assis, il sourit, il tend un morceau de pain*; ou qualitative: la vache est *blanche*, les chardons sont *parsemés*. La qualification est objective. Il y a aussi ubiuation des choses dans l'espace: *à droite, à gauche, sur le fond, sur le devant*; et les unes par rapport aux autres: *sur, au pied de, sous, vers, autour, derrière, yers, autour*.

C'est une description équilibrée: aucune des parties n'est privilégiée, à part le pâtre qui reçoit trois expansions, mais comme nous l'avons dit plus haut, il est le centre de la composition, du moins pour Diderot. Elle est objective, l'auteur n'intervient pas. Devant la représentation de la nature (paysages, natures mortes), Diderot s'efface et décrit. Et s'il se laisse emporter par la beauté du tableau, il réserve souvent un moment d'objectivité, comme dans un article sur Casanova où il commence par des exclamations:

Voici une des plus belles machines et des plus pittoresques que je connaisse. Le beau spectacle! La belle et grande poésie!

¹⁴ « C'est l'existence de l'homme qui rend intéressante l'existence des êtres » (art. *Encyclopédie* rédigé par Diderot).

puis, après une série de fausses phrases interrogatives sur le moyen de décrire qui, en fait, décrivent (« Comment vous transporterai-je au pied de ces roches qui touchent le ciel? »), il se reprend:

Laissons respirer la muse de Casanove et la mienne, et regardons son ouvrage *froidement*. (C'est nous qui soulignons).
A droite du spectateur, imaginez une masse de grandes roches... (OE, 591).

Parfois, la description se réduit à ce qui pourrait être un titre:

Il y a au Salon plusieurs petits tableaux de Chardin; ils représentent tous des fruits avec les accessoires d'un repas (OE, 483).

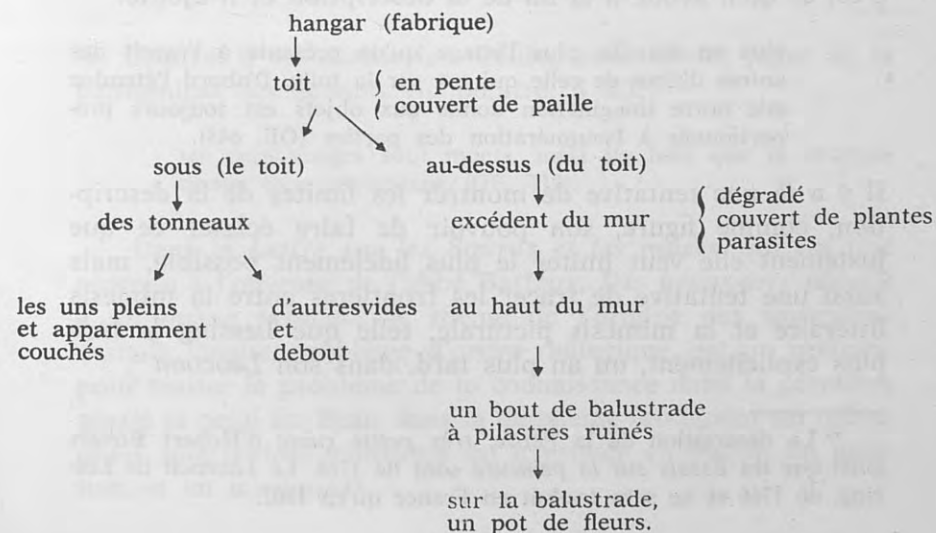
En fait, le titre d'un tableau contient en puissance une description qui en est le développement: entre le titre qui annonce *fruits et accessoires d'un repas* et leur énumération et dénomination, il n'y a qu'une différence de détails. S'il y a trois fruits différents et qu'on les nomme, ils pourraient même recevoir une expansion. S'il y en avait dix et qu'on veuille les détailler, cela commencerait à poser des problèmes. La description qui semble être la technique la plus objective et la plus fidèle a des limites qui dépendent du nombre des parties énumérées et des expansions qu'on donne à chaque partie. Nous voici arrivés à la *Petite, très petite ruine*.

A droite, le toit en pente d'un hangar adossé à une muraille. Sous ce hangar couvert de paille, des tonneaux, les uns pleins apparemment et couchés, d'autres vides et debout. Au-dessus du toit, l'excédent du mur dégradé et couvert de plantes parasites. A l'extrémité à gauche, au haut de ce mur, un bout de balustrade à pilastres ruinés. Sur ce bout de balustrade, un pot de fleurs. Attenant à cette fabrique, une ouverture ou espèce de porte dont la fermeture, faite de poutrelles assemblées à claire-voie, à demi-ouverte, fait angle droit en devant, avec le côté de la fabrique qui lui sert d'appui. Au-delà de cette porte, une autre fabrique de pierre, en ruine. Par derrière celle-ci, une troisième fabrique; sur le

fond, un escalier qui conduit à une vaste étendue d'eaux qui se répandent et qu'on aperçoit par l'ouverture qui sépare les deux fabriques.

A gauche, une quatrième fabrique de pierre faisant face à celle de la droite et en retour avec celles du fond. A la façade de cette dernière, une mauvaise figure de saint dans sa niche, la goulotte d'une fontaine dont les eaux sont reçues dans une auge. Sur l'escalier de bois qui descend à la rivière, une femme avec sa cruche. A l'auge, une autre femme qui lave. La partie supérieure de la fabrique de la gauche est aussi dégradée et revêtue de plantes parasites. L'artiste a encore décoré son extrémité supérieure d'un autre pot de fleurs. Au-dessous de ce pot il a ouvert une fenêtre et fiché dans le mur, aux deux côtés de cette fenêtre, des perches sur lesquelles il a mis des draps à sécher. Tout à fait à gauche, la porte d'une maison, au dedans de la maison, les bras appuyés sur le bas de la porte, une femme qui regarde ce qui se passe dans la rue (OE, 647).

Les parties sont décrites de droite à gauche comme si l'une engendrait l'autre et l'ordre suivi est leur contiguïté dans l'espace de la toile. C'est un ensemble de quatre fabriques en ruine avec un escalier qui porte à une rivière. Mais chaque élément de la description est si détaillé qu'on ne peut visualiser le tout. Pour le premier élément on a l'expansion descriptive suivante:



Ceci pour une partie du tout.

La description se voulant exhaustive ne donne plus rien à voir. Ce qui frappe c'est la technique de description, l'objectivité et la précision avec lesquelles tous les objets sont dénommés et reliés entre eux. L'obsession de tout décrire révèle comme une horreur du vide comblée par une accumulation de détails. Mais les mots dans la fonction qu'on leur assigne de tout dire se dérobent au fur et à mesure qu'ils passent et ne produisent que leur propre écho. Si la petite, très petite ruine ne s'est pas faite voir, on voit clairement par contre une description systématique et détaillée érigée comme technique de pulvérisation et d'anéantissement de l'objet, qui rappelle certaines descriptions obsessionnellement minutieuses et objectives du Nouveau Roman.

Là où on s'attendait à ce que les mots s'enchaînent pour recréer une image, on découvre qu'ils l'effacent d'autant plus qu'ils tentent d'y adhérer le plus fidèlement et le plus exhaustivement possible. Le but de Diderot, le sens de cette description, était évidemment de détruire le tableau, non parce qu'il n'est pas de son goût (il commente: *très bon petit tableau*), mais pour illustrer

la difficulté de décrire et d'entendre une description.

C'est ce qu'il avoue à la fin de la description et il ajoute:

plus on détaille, plus l'image qu'on présente à l'esprit des autres diffère de celle qui est sur la toile. D'abord l'étendue que notre imagination donne aux objets est toujours proportionnée à l'énumération des parties (OE, 648).

Il y a là une tentative de montrer les limites de la description, comme figure, son pouvoir de faire éclater ce que justement elle veut imiter le plus fidèlement possible, mais aussi une tentative de tracer les frontières entre la mimesis littéraire et la mimesis picturale, telle que Lessing le fera plus explicitement, un an plus tard, dans son *Laocoon*¹⁵.

¹⁵ La description de la *Petite, très petite ruine* d'Hubert Robert ainsi que les *Essais sur la peinture* sont de 1765. Le *Laocoon* de Lessing, de 1766 et ne sera traduit en France qu'en 1802.

Au cours de la rédaction des *Salons*, Diderot s'est posé le problème de la légitimité de la critique, celui de *faire voir* à son lecteur par l'entremise des mots, de trouver des techniques de description d'une image, ce qui le ramène au problème qu'il avait déjà abordé dans la *Lettre sur les sourds et les muets* en 1751, celui de traduire l'« hiéroglyphe pictural » en « hiéroglyphe syllabique ». Si l'image s'impose à l'évidence du regard, les mots sous soumis à la durée:

la peintre n'a qu'un instant, dont la durée est celle d'un coup d'oeil (OE, 715);

les instants se succèdent dans la description du poète, elle fournirait une galerie de peinture (OE, 774).

Comment traduire alors l'instant de l'image dans la succession de l'écriture ou de la parole?

Ces rapports entre l'image et les mots, entre la peinture et la littérature, ce problème de « traduction » d'un art à un autre (du théâtre en tableaux, etc...), d'un registre sensoriel en un autre, hantent Diderot d'où les allégories récurrentes d'aveugles, de sourds, de muets. Il regarde les tableaux comme un

sourd qui s'amuserait à examiner des muets qui s'entretennent sur des sujets connus (AT, 358).

Au théâtre, il se bouche les oreilles pour mieux juger de la pantomime des acteurs. Au peintre, il dit:

tes personnages sont muets, mais ils font que je m'entretienne avec moi-même (OE, 719).

Dans la *Lettre sur les Sourds et les muets*, qui est une réponse à l'ouvrage de l'abbé Batteux, *Des beaux-arts réduits à un même principe*, le thème de l'origine des inversions dans la langue, problème d'ordre rhétorique, est un prétexte pour traiter le problème de la connaissance dans la première partie et celui du Beau dans la deuxième (comment un même objet, *une femme mourante* est exprimée en poésie, en peinture et en musique?).

Dans la première partie de la *Lettre*, à partir de l'idée de la multiplicité des perceptions, Diderot pose le problème des rapports entre la pensée et le langage. La pensée étant, par définition, multiple et plurielle,

si nous n'avons pas plusieurs perceptions à la fois, il est impossible de discourir et de raisonner (AT, I, 368)

le langage est une traduction de ce qui continu et simultanément en discontinu et successif, de ce qui est global et instantané en parties discrètes et en durée. Le fonctionnement de la pensée est exprimé par la belle métaphore du « tableau mouvant » :

Notre âme est un tableau mouvant, d'après lequel nous peignons sans cesse (AT, I, 369).

Le langage décompose ce qui est uni dans la perception, mais cette division inhérente à la linéarité du langage devrait reproduire la totalité et la globalité des perceptions et c'est ce pouvoir qui est reconnu à la poésie où

les choses sont dites et représentées à la fois (AT, I, 374).

La poésie restitue la superposition de sens et triomphe de l'enchaînement et de la durée imposés aux signes du langage. A la limite, la meilleure façon de rendre compte d'un tableau (l'hiéroglyphe pictural) serait de le traduire en un hiéroglyphe poétique.

Ce qui nous intéresse dans la *Lettre* est que le problème épistémologique des rapports entre la pensée et le langage est présenté comme une traduction d'un tableau en mots, ce qui est le problème que se pose Diderot dans la rédaction des *Salons*, en expérimentant diverses techniques, dont la description objective.

Pour en revenir à l'analogie entre peinture et poésie qui est à l'origine de bien de métaphores, il faut préciser qu'au XVIII^e siècle, tous les traités d'art et de littérature se complaisent à en souligner le bien-fondé. Quand Diderot parle de la peinture comme d'une poésie muette, il ne fait que re-

prendre une image qu'on trouve dans tous les traités d'art de la Renaissance et du Classicisme qui l'ont prise à l'Antiquité (Aristote, Plutarque, Horace). Le retour à l'Antiquité amorcée à la Renaissance fit qu'on s'appela à l'autorité des Anciens pour les règles qui avaient présidé à la création d'oeuvres qu'on avait érigées comme modèles. Mais si la littérature pouvait trouver chez Aristote et Horace une théorie de la littérature, on n'avait rien d'équivalent pour la peinture. Se prévalant des analogies entre les deux arts qu'on trouva chez ces auteurs, on appliqua arbitrairement à la peinture les règles du discours. La doctrine de l'*ut pictura poesis* exprime cette identification forcée, qui se répandit en France par les ouvrages des peintres-théoriciens italiens Alberti, Armenini et Lomazzo; et constituera la base théorique de l'académisme français¹⁶. C'est elle qui est à l'origine de la hiérarchie des genres et du concept de la « belle nature » qu'on trouve encore chez Diderot et qui dresseront des barrières insurmontables pour les peintres tout en les brimant¹⁷.

Quand Diderot écrit ses *Pensées détachées* (1776-77), elles portent sur la *peinture*, la *sculpture* et la *poésie* et commencent par un parallèle entre les peintres et les poètes:

On retrouve les poètes dans les peintres et les peintres dans les poètes (OE, 749).

Comme ses contemporains, il se soumet à la hiérarchie des genres, prônée par l'Académie qui classe dans un ordre descendant le tableau d'histoire, le paysage à figures, le portrait et la nature morte. Ses descriptions reflètent l'obédience à ce dogme. Il accorde la prééminence au sujet, à la conception sur la technique:

¹⁶ Cfr. A. Fontaine, *Les doctrines d'art en France*, Paris, 1909; W. Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme*, Cracovie et Paris, 1925; R. W. Lee, *Ut pictura poesis. A humanistic theory of painting*, New York, 1967.

¹⁷ Chardin, par exemple aspirait à ce que son fils devienne un peintre d'histoire et le fit entrer dans un atelier qui le prépara au Prix de Rome qu'il obtint. Au cours d'un voyage à Venise, il se noya dans un canal.

Tout morceau de sculpture ou de peinture doit être l'expression d'une grande maxime, une leçon pour le spectateur; sans quoi il est muet (OE, 765);
Otez aux tableaux flamands et hollandais la magie de l'art et ce seront des croûtes abominables. Le Poussin aura perdu toute son harmonie et le *Testament d'Eudamidas* restera une chose sublime (OE, 714).

Donc importance du choix du sujet qui doit lui-même exprimer une « grande idée ».

S'il reconnaît le talent de Chardin et subit sa « magie », il partage les préjugés de son époque pour la peinture de genre et sa prédilection pour la peinture d'histoire, à sujet mythologique ou biblique, bien qu'il constate à regret que les peintres d'histoire de son temps ont une « pauvreté d'idée, une faiblesse de concept » et d'exécution:

Ah! si un sacrifice, une bataille, un triomphe, une scène publique pouvait être rendue avec la même vérité dans tous ses détails, qu'une scène domestique de Greuze ou de Chardin! (OE, 722).

Chardin est un grand peintre, malheureusement il pratique une peinture qui

devrait être celle des vieillards ou de ceux qui sont nés vieux. Elle ne demande que de l'étude et de la patience. Nulle verve, peu de génie, beaucoup de technique et de vérité (OE, 486).

On sent comme un regret dans ce jugement sur Chardin:

Chardin n'est pas un peintre d'histoire, mais c'est un grand homme (OE, 494).

Il découvrira le pictural, « le technique » comme il l'appelle en fréquentant les ateliers en compagnie de Chardin, en le faisant parler de son art, mais il ne veut pas renoncer au grand genre, le genre de l'« expression » par excellence. L'expression est l'image d'un sentiment, des passions¹⁸ et

¹⁸ Voici l'expression de la colère telle qu'elle est décrite par Le Brun qui l'a certainement prise chez Léonard dont le *Trattato* fut

doit se refléter non seulement sur le visage, mais dans chaque partie du corps en action. Elle doit concourir à l'effet général:

On distingue la composition en pittoresque et en expressive. Je me soucie bien que l'artiste ait disposé ses figures pour les effets les plus piquants de lumière, si l'ensemble ne s'adresse point à mon âme (OE, 719)

le « pittoresque » regarde les effets visuels, le pictural qui doit être subordonné à l'expression des sentiments et à la composition qui doivent concourir au sens du sujet. Ce dernier ne doit jamais être sacrifié:

On peut, on doit en sacrifier un peu au technique. Jusqu'où? je n'en sais rien. Mais je ne veux pas qu'il en coûte la moindre chose à l'expression, à l'effet du sujet.

Touche-moi, étonne-moi, déchire-moi; fais-moi tressaillir, pleurer, frémir, m'indigner d'abord; tu recréeras mes yeux après, si tu peux (OE, 714).

Ce qui compte c'est le choix du sujet et son effet qui dépendent de l'expression et de l'ordonnance. On a l'impression que le pictural, le technique est un ornement, un surplus. L'ordonnance correspond à la *dispositio*.

La dépendance de la peinture à la littérature était telle qu'un tableau était conçu et jugé d'après les trois parties du discours: *l'inventio*, la *dispositio*, *l'elocutio*. On trouvait déjà cette correspondance chez les théoriciens italiens:

L'inventio è la favola, o historia, che 'l pittore si elegge da lui stesso, o gli è posta innanzi da altri per materia di quello

publié à Paris en 1651, avec les illustrations de Poussin: « Lorsque la colère s'empare de l'âme, celui qui ressent cette passion, a les yeux rouges et enflammés, la prunelle égarée et étincelante, les sourcils tantôt abattus, tantôt élevés l'un comme l'autre, le front paraîtra ridé fortement, des plis entre les yeux, les narines paroîtront ouvertes et élargies, les lèvres se pressent l'une contre l'autre, et la lèvre de dessous surmontera celle de dessus, laissant les coins de la bouche un peu ouverts, formant un ris cruel et dédaigneux », *Traité des Passions*, ed. par Jouin, Paris, 1889, p. 387.

che ha da operare. Il disegno è la forma, con che egli la rappresenta.

Il colorito serve a quelle tinte, con le quali la natura dipinge (che così si può dire) diversamente le cose animate e inanimées¹⁹.

L'*inventio* constitue la partie principale du travail du peintre: elle comprenait la phase préliminaire de la recherche de l'idée et du sujet qui l'exprimera, sujet que le peintre devait puiser dans la lecture des poètes et la conversation des doctes. C'est l'*inventio* en fait qui crée la ligne de démarcation entre peintres d'histoire et peintres de genre. Les premiers doivent avoir de l'imagination et de la culture, alors que les seconds sont de purs imitateurs. La peinture d'histoire est donc supérieure, car elle requiert un travail intellectuel outre que l'habileté manuelle qui est la seule requise pour les genres mineurs. De plus,

Le peintre de genre a sa scène devant les yeux; le peintre d'histoire, ou n'a jamais vu, ou n'a vu qu'un instant la sienne. Et puis l'un est pur et simple imitateur, copiste d'une nature commune; l'autre est, pour ainsi dire, le créateur d'une nature idéale et poétique (OE, 722).

On conteste aux peintres de genre la créativité, ce sont des copieurs, ils reproduisent la nature telle que chacun peut l'avoir sous les yeux, c'est pour cela qu'à talent égal, un peintre d'histoire est beaucoup plus considéré. Et parmi les imitateurs, il faut distinguer, ceux qui imitent la nature animée de ceux qui imitent l'inanimée. La première exige plus de talent, car il est difficile d'imiter la nature en mouvement. Et Diderot propose un remaniement de la classification des genres qui hausserait la peinture de la nature vivante — c'est à dire essentiellement Greuze pour l'expression de la morale bourgeoise et Vernet dont il aimait la poétique du sublime qui traversait ses *Tempêtes* — dans la classe de la peinture d'histoire:

¹⁹ L. Dolce, *Trattato della pittura, intitolato l'aretino*, Firenze, 1735, p. 150.

Il fallait appeler peintres de genre, les imitateurs de la nature brute et morte; peintres d'histoire, les imitateurs de la peinture sensible et vivante (OE, 726).

Le père qui fait la lecture à sa famille, le Fils Ingrat et les *Fiançailles* de Greuze; ... les marines de Vernet, qui m'offrent toutes sortes d'incidents et de scènes, sont autant pour moi des tableaux d'histoire, que les *Sept sacrements* du Poussin, la *Famille de Darius* de Le Brun, ou la *Suzanne* de Van Loo (OE, 726).

Si la peinture de Greuze a pour Diderot la dignité de la peinture d'histoire, c'est qu'elle peint des êtres en mouvement, qu'elle illustre une histoire morale ou une anecdote pathétique. C'est ce genre de tableaux qui lui inspire des « contes », en fait un drame bourgeois en plusieurs actes. Dans la *Jeune fille qui pleure son oiseau mort*, il imagine tout un drame où il participe en tant que confident:

Ça, ma petite, ouvrez-moi votre cœur; parlez-moi vrai; est-ce la mort de cet oiseau qui vous retire si fortement et si tristement en vous-même? (OE, 534).

Et comme l'exige le rôle du confident au théâtre, c'est lui qui racontera la cause véritable des larmes, c'est-à-dire tout ce qui s'est passé avant l'ouverture du rideau:

Ce matin -là, par malheur, votre mère était absente. Il vint, vous étiez seule: il était si beau, si passionné, si tendre (OE, 534).

Mais comment imaginer un drame, un dialogue devant un verre d'eau et un plat de fraises ou devant « de maussades ustensiles de ménage »?, autrement dit devant la représentation de choses inanimées — le terme de *nature morte* n'apparaît qu'en 1756 et a une connotation de mépris²⁰.

²⁰ Ch. Sterling, *La nature morte de l'Antiquité à nos jours*, Paris, 1952, qui cite Félibien: « Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que celui qui ne représente que des choses mortes et sans mouvements », in *Préface des Conférences de l'Académie... augmentées de l'Idée du peintre parfait*, Amsterdam, 1706, p. 16.

Chardin inspirera, mais bien plus tard, à Proust, un dialogue « avec un jeune homme de fortune modeste » à qui il fera découvrir les secrets des choses silencieuses:

La nature morte deviendra surtout la nature vivante. Comme la vie, elle aura toujours quelque chose de nouveau à vous dire, quelque prestige à faire luire, quelque mystère à révéler; la vie de tous les jours vous charmera, si pendant quelques jours vous avez écouté sa peinture comme un enseignement; et pour avoir compris la vie de sa peinture, vous aurez conquis la beauté de la vie²¹.

Les premières descriptions des tableaux de Chardin par Diderot reflètent une certaine gêne, car il n'y a chez lui ni « grande idée », ni anecdote morale pour entrer dans le tableau (même les scènes de genre de Chardin ne laissent, aucune prise à l'anecdote):

Il y a de Chardin, un *Retour de chasse, des Pièces pour le gibier, un Jeune élève qui dessine...* c'est toujours la nature et la vérité. Vous prendriez les bouteilles par le goulot si vous aviez soif, les pêches et les raisins éveillent l'appétit (OE, 480).

L'artiste a placé sur une table un vase de vieille porcelaine de la Chine, deux biscuits, un bocal rempli d'olives, une corbeille de fruits, deux verres à moitié pleins de vin, une bigarade avec un pâté (OE, 483).

L'absence d'*inventio* qui tient au genre fait que dans sa description d'une nature morte, Diderot s'attache à la *dispositio* et à l'*illusion*.

Pour souligner l'intervention du peintre sur la disposition des objets, Diderot décrit les tableaux sous forme de recettes que le lecteur peut utiliser pour « reproduire » le tableau: Placez sur un banc de pierre un panier d'osier plein de prunes, ...et jetez autour, des noix, deux ou trois cerises,

et quelques grappillons de raisins (OE, 490).

Suspendez par la patte un oiseau de rivière, sur un buffet (OE, 490).

²¹ M. Proust, *Chardin et Rembrandt*, in *Essais et Articles*, Paris, 1971, p. 374.

Imaginez une fabrique carrée... jetez avec le plus de noblesse possible... Placez dans l'intérieur... et vous verrez le tableau de Chardin (OE, 490).

Choisissez son site; disposez dans ce site les objets que je vous indiquerai, et soyez sûr que vous aurez vu ses tableaux (OE, 492).

Le soin que Chardin apporte à ordonner ses objets (ordre non naturel, mais pittoresque) contribue à le différencier des autres peintres de nature morte. Diderot reproche, par exemple à Roland de la Porte de mêler les objets sans discernement²², en ajoutant que

c'est une faute que Chardin ne commet pas (OE, 434).

L'autre critère qui préside au jugement est la ressemblance au modèle (la nature telle quelle), c'est-à-dire l'illusion que procure les choses peintes comme vraies. Après la description d'un tableau représentant *Les Attributs de la musique*:

Si un être malfaisant, un serpent, était peint aussi vrai, il effraierait (OE, 488).

Diderot est émerveillé par cette illusion:

C'est la nature même; les objets sont hors de la toile d'une vérité à tromper les yeux (OE, 483).

Il n'y a qu'à prendre ces biscuits et les manger, cette bigarade et l'ouvrir et la presser, ce verre de vin et le boire... » (OE, 484).

Ah! mon ami, crachez sur le rideau d'Apelle et sur les raisins de Zeuxis. On trompe sans peine un artiste impatient et les animaux sont mauvais juges en peinture. N'avons-nous pas vu les oiseaux du jardin du roi aller se casser la tête contre la plus mauvaise perspective? Mais c'est vous, c'est moi que Chardin trompera quand il voudra » (OE, 485).

Ce goût pour le trompe-l'oeil est général au XVIII^e siècle, où l'on utilisait volontiers les natures mortes comme décoration d'intérieurs. Et une partie de l'oeuvre de Chardin était des-

²² Cfr. M. Faré, *La peinture morte en France*, Genève, 1962, p. 135.

tinée a décorer les appartements: dessus de porte, devants de cheminée, bas-reliefs, enseignes de pharmacien, qui étaient des natures mortes représentant les ustensiles de la profession²³.

Il faut ajouter encore que c'est Chardin qui a fait comprendre à Diderot la « magie » de la peinture et qui lui a inspiré une des plus belles descriptions de tableau:

On n'entend rien à cette magie. Ce sont des couches épaisses de couleur appliquées les unes sur les autres et dont l'effet transpire de dessous en dessus. D'autres fois, on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflée sur la toile; ailleurs, une écume légère qu'on a jetée (OE, 484).

Malgré le génie de Chardin, la nature morte reste cependant un genre mineur²⁴, mais au moins lui reconnaît-on le mérite de donner l'illusion de la chose.

Pour en revenir à la description de la *petite, très petite ruine*, on pourrait poser la figure descriptive comme l'équivalent littéraire de la nature morte en peinture. Elles tendent toutes deux à « reproduire exactement le réel, elles ne demandent ni verve, ni génie, mais de la patience ». Mais si la nature morte donne la chose comme vraie, la description elle, au-delà de certaines limites, l'efface, la détruit.

Et c'est le sens qu'il faut donner à la description si détaillée de la *Petite, très petite ruine*. Il y a là une intention de

²³ Ch. Sterling, *op. cit.*, p. 82.

²⁴ Dans les *Essais sur la peinture*, il y a un passage qui est révélateur du goût de l'époque et de celui de Diderot et où il exprime ses réserves sur le genre, non seulement parce qu'il représente des objets laids, mais inanimés. Il propose donc de l'animer: « Pourquoi me placer sur ce buffet nos maussades ustensiles de ménage? Est-ce que ces fleurs seront plus brillantes dans un pot de la manufacture de Nevers, que dans un vase de meilleure forme? Et pourquoi ne verais-je pas, autour de ce vase, une danse d'enfants, les joies du temps de la vendange, une bacchanale? Pourquoi, si ce vase a des anses, ne pas les former de deux serpents entrelacés? Pourquoi la queue de ces serpents n'irait-elle pas y chercher l'eau pour se désaltérer? Mais il faudrait savoir animer les choses mortes; et le nombre de ceux qui savent conserver la vie aux choses qui l'ont reçue est facile à compter » (OE, 727).

délimiter des frontières entre la peinture et la poésie, une tentative de redimensionner la doctrine de *l'ut pictura poesis*. Dans les *Essais sur la peinture* écrits la même année que la description de la petite ruine, Diderot a critiqué le genre de peinture le plus littéraire, l'allégorie, quand elle n'est pas immédiatement déchiffirable. Héritier de Du Bos, il veut que la peinture procure aussi du plaisir, tout en étant morale. Mais pour atteindre ce but, elle doit être claire:

Il me faut du plaisir pur et sans peine; et je tourne le dos à un peintre qui me propose un emblème, un logogriphe à déchiffrer (OE, 712).

Le tableau doit être intelligible à un homme de bon sens, dit-il ailleurs.

Un an plus tard, Lessing dénoncera clairement les effets néfastes de *l'ut pictura poesis* aussi bien sur la peinture (l'allégorie) que sur la poésie (la poésie descriptive).

Le genre de la poésie descriptive qui commença à se répandre dans la première moitié du XVIII^e siècle à la suite de l'intérêt pour la nature et dont les *Saisons* de Thomson constitue un exemple, trouvait dans la doctrine de *l'Ut pictura poesis* une justification. Elle imitait en poésie les peintres de la nature (paysage, nature morte) qui copiaient les yeux fixés sur le sujet (la nature) au lieu de puiser dans le répertoire rhétorique (sujet et expression) des modèles littéraires. Il faut remarquer que ces poètes avaient l'illusion de décrire exactement ce qu'ils voyaient. En fait, ils se servaient d'images conventionnelles, de clichés puisés chez les Anciens:

while, round thy beaming car,
High-seen, the Seasons lead, in sprightly dance
harmonious knit, the rosy-fingered hours...²⁵.

Toujours est-il que contre cette manie descriptive qui avait envahi la poésie et qui était largement représentée en Allemagne par Haller et Kleist, Lessing intervint énergiquement

²⁵ J. Thomson, *Seasons*, in *The Complete Poetical works*, O.U.P., 1908, p. 57.

pour dire que le champ de la poésie (art temporel) est l'action (c'est-à-dire la narration) et non la description, car le caractère linéaire du langage ne lui permet pas de produire l'image de la chose décrite, alors que la peinture (art spatial) peut reproduire une image perceptible instantanément.

Parmi les nombreux exemples du *Laocoon*, on peut citer la description de la gentiane tirée du poème de Haller, *Les Alpes*, où Lessing commente que le poète peint la fleur avec grand art, et selon la nature, mais qu'il la peint sans en donner l'illusion et que pour comprendre de quelle fleur il s'agit, il faudrait réciter le poème, une gentiane à la main.

Pour conclure en simplifiant, si la peinture et la littérature sont pour le XVIII^e siècle des arts mimétiques, la technique d'imiter les yeux collés au sujet (au modèle) que l'artiste a devant lui, peut valoir pour la peinture car la nature de l'hieroglyphe pictural donne au moins l'illusion de l'objet (et si c'est le seul mérite qu'on accorde à la nature morte, genre mineur dans la hiérarchie des genres, encore le lui accorde-t-on). La même technique des yeux collés au sujet, qui est à l'oeuvre dans la description, est niée à la littérature car, loin de créer l'illusion de la chose décrite, elle la détruit²⁶.

Pour créer cette illusion, la littérature doit avoir recours à d'autres techniques, entre autres, à la narration. C'est ce que Diderot fait instinctivement quand pour décrire un tableau, il « fait un conte ». Quand le tableau ne laisse aucune prise à une histoire, il utilise la description objective. Mais cette dernière a des limites, comme il le démontre en minant la description de la *Petite, très petite ruine*, ce qui est aussi une façon de remettre en question la description comme

²⁶ A l'article *Didactique* de l'*Encyclopédie*, Marmontel rapporte la dispute de la critique de son temps sur la poésie didactique, genre principalement descriptif. On lui reproche essentiellement son absence de *fiction*: « le poète doit bien se donner de garde de peindre les objets comme ils seraient vus au microscope; ce peut-être la vraie nature pour le physicien, mais c'en est une fautive pour le poète » (Thomas, *Traité de la langue poétique* (1773), in *Oeuvres posthumes*, 1802, t. II, p. 83). Cfr. M. Riffaterre, *Système d'un genre descriptif*, in « Poétique », n. 9, 1972, p. 15.

genre littéraire et de montrer comment l'illusion, le trompe-l'oeil sont atteints par des techniques non comparables en littérature et en peinture, même s'ils peuvent partager des objectifs communs.

Mais à propos de l'illusion en peinture, n'y a-t-il pas comme un doute métaphysique qui s'insinue chez Diderot dans cette « description » d'un tableau de Chardin du Salon de 1769,

Qu'est-ce que cette perdrix? Ne le voyez vous pas?
c'est une perdrix (OE, 497).

Magritte répondra bien plus tard:

Non, ceci ce n'est pas une perdrix.

Mai Mouniama

CYRANO DE BERGERAC,
POUR OU CONTRE LES SORCIERS?

Etude des lettres *Pour les sorciers*
et *Contre les sorciers* in *Lettres Diverses* (1654)

« C'est une sotte présomption d'aller dédaignant et condamnant pour faux ce qui ne nous semble pas vraisemblable, ce qui est un vice ordinaire de ceux qui pensent avoir quelque suffisance outre la commune. J'en faisais ainsi autrefois et si j'entendais parler ou des esprits qui reviennent ou du pronostic des choses futures, des enchantements, des sorcelleries... il me venait compassion du pauvre peuple abusé par ces folies! Et à présent, je trouve que j'étais pour le moins autant à plaindre moi-même; non que l'expérience m'ait depuis fait voir au-dessus de mes premières croyances, et cela n'a pas tenu à mon manque de curiosité; mais la raison m'a instruit que de condamner aussi résolument une chose pour fausse et impossible, c'est se donner l'avantage d'avoir dans la tête les bornes et les limites de la volonté de Dieu et de la puissance de notre mère nature; et qu'il n'y a point de plus noble folie au monde que de les ramener à la mesure de notre capacité et de notre suffisance... ».

Montaigne, *Essais*, chapitre 27

Ombrosa non c'è più. Guardando il cielo sgombro, mi domando se davvero è esistita. Quel frastaglio di rami e foglie, biforcazioni, lobi, spiumii, minuto e senza fine, e il cielo solo a sprazzi irregolari e ritagli, forse c'era solo perché ci passasse mio fratello col suo leggero passo di codibugnolo, era un ricamo fatto sul nulla che assomiglia a questo filo d'inchostro, come l'ho lasciato correre per pagine e pagine, zeppo di cancellature, di rimandi, di sgorbi nervosi, di macchie, di lacune, che a momenti si sgrana in grossi acini chiari, a momenti si infittisce in segni minuscoli come semi

puntiformi, ora si ritorce su se stesso, ora si biforca, ora collega grumi di frasi con contorni di foglie o di nuvole, e poi s'intoppa, e poi ripiglia a attorcigliarsi, e corre e corre e si sdipana e avvolge un ultimo grappolo insensato di parole idee sogni ed è finito.

Italo Calvino, *Il barone rampante*, Torino, Einaudi, 1957, p. 247

En Europe occidentale, on assiste à une forte augmentation des procès pour sorcellerie, entre 1580 et 1650; c'est dire toute l'importance que pourrait assumer une prise de position pour ou contre les sorciers à cette époque. C'est en 1654 que les *Lettres Diverses* de Cyrano de Bergerac sont publiées et l'auteur n'hésite pas à y aborder ce sujet, toujours aussi brûlant. Mais, s'étonner de ces deux lettres, c'est mal connaître leur auteur et le véritable enjeu de son écriture. En effet — et c'est ce sur quoi nous voulons insister ici — ces lettres sont avant tout « écriture » et elles n'ont pas tellement de liens avec une réalité qu'avec la seule création littéraire.

S'étonner au surplus de ce qu'elles soutiennent aussi bien la thèse que l'antithèse, le pour et le contre, c'est encore une fois mal connaître la démarche satirique de l'auteur ainsi que son scepticisme touchant la possibilité de saisir le réel. De même que personne dans *L'Autre Monde* n'exprime noir sur blanc la pensée de Cyrano, de même c'est en vain, semble-t-il, que l'on chercherait, à travers ces deux lettres, une prise de position difficile à cerner.

En effet, ce problème de la réalité est essentiel puisque l'on peut alors se demander dans quelle mesure Cyrano s'intéresse aux sorciers et si ce sujet n'est pas qu'un prétexte pour nous parler d'une autre magie, celle de l'écriture, d'un autre sorcier, l'écrivain.

Pour confirmer cette remarque, il convient d'observer que cette approche d'un problème au moyen du *Pour* et du *Contre* est une méthode de la pensée sceptique (au sens le plus philosophique du terme); et à propos de scepticisme, il faut citer ici Montaigne (dont nous retrouvons d'autres traces dans l'oeuvre de Cyrano) pour qui « la vérité et le

mensonge on leurs visages conformes, le port, le goust et les alleures pareilles; nous les regardons de mesme oeil »¹. Et puisque nous parlons de Montaigne, n'oublions pas cette autre phrase qui, de même que celle de Calvino, guidera notre étude: « notre discours est capable d'estoffer cent autres mondes et d'en trouver les principes et la contexture. Il ne luy faut ny matière, ny baze; laissez le courre: il bastit aussi bien sur le vuide que sur le plain, et de l'inanité que de matière, dare pondus idonea fumo ».

Mais avant d'en arriver à une critique aussi extrême, examinons ce qui — avant que d'être un thème c'était un problème à l'époque — constitue le sujet de ces deux lettres: les sorciers.

* * *

Si d'un côté, comme nous l'avons dit, l'on assiste à de nombreux procès pour sorcellerie entre 1580 et 1650, d'un autre côté dès 1640, le Parlement de Paris commence à faire preuve d'une certaine retenue à juger les soi-disant sorciers². C'est à Paris que l'on incline à considérer la sorcellerie comme une vaste imposture. Cela est dû à l'information dont bénéficient les parlementaires parisiens qui, au cours des réunions scientifiques tenues dans les salons, sont en contact avec des théologiens, des médecins de la Sorbonne et des érudits à l'esprit plus ou moins libertin³.

Sans doute le sujet est-il à l'époque très discuté — et Mandrou nous dit bien que les libertins étaient plus prudents en public qu'en privé pour s'exprimer contre la magie (il affirme que le meilleur exemple en est Cyrano « qui publie sur le sujet deux lettres parfaitement contradictoires »⁴) —

¹ Michel de Montaigne, *Essais*. Paris, Garnier, 1962, vol. II, p. 474, cité par Ruggero Campagnoli, *Cyrano e il discorso perverso del mago*, in *Lectures 1*. Bari, Maggio 79, p. 45.

² Robert Mandrou, *Magistrats et sorciers en France au XVII^e siècle*. Paris, Plon, 1968, p. 17.

³ R. Mandrou, *op. cit.*, p. 317.

⁴ R. Mandrou, *op. cit.*, p. 338.

mais Cyrano semble user et abuser de ce courant de sorcellerie et l'on serait tenté de dire qu'« il nous en rebat les oreilles ». Est-ce parce qu'elle fait partie intégrante de la réalité de son temps ou ne serait-ce pas plutôt par ironie?

Les *Lettres Diverses* et les *Lettres Amoureuses* sont en effet remplies d'allusions à la magie. Par exemple dans la lettre *Contre l'hyver*: « C'est à ce coup que l'hyver a noüié l'éguillette à la Terre; il a rendu la matière impuissante »⁵; ou dans la lettre V des *Lettres Amoureuses*: « N'avez-vous pas fait deux alambics de mes deux yeux »⁶; et enfin dans la lettre VI: « mais comme vous avez tant d'autres moyens plus nobles pour causer la mort, je n'ai garde de vous soupçonner de sortilège; et puis j'auerois tort de me dérober aux secrets de votre magie, ne m'estant pas possible de me soustraire mon horoscope »⁷.

Sans doute de tout temps la femme a-t-elle été réputée magicienne et ensorcelleuse (et ici Cyrano est, bien sûr, très conventionnel, cf. la réflexion de Jacques Prévot: « Une lecture critique des *Lettres Amoureuses*, l'attention à leur insincérité, à leur ton hyper-conventionnel, à l'absence d'amour et d'érotisme, donnent un sens probable à l'hypothèse de l'homosexualité »⁸), mais ici c'en est trop et l'emploi excessif du vocabulaire de la sorcellerie suscite doute et dérision.

Encore un mot concernant le sujet même de ces lettres. Si le titre parle de sorciers, dans le texte des lettres Cyrano emploie tout aussi indifféremment le terme de magicien. Aujourd'hui l'on distingue nettement la magie de la sorcellerie (en taxant cette dernière de magie populaire, rudimentaire et primitive - cf. le *Petit Robert* à l'art. « sorcellerie » et « sorcier »), alors qu'au XVII^e siècle ces deux mots avaient pratiquement le même sens.

⁵ Cyrano de Bergerac, *Oeuvres Complètes*. Paris, Belin, 1977, p. 29. Dans notre article les renvois aux pages entre parenthèse se réfèrent à cette édition.

⁶ Cyrano de Bergerac, *op. cit.*, p. 139.

⁷ Cyrano de Bergerac, *op. cit.*, p. 140.

⁸ Cyrano de Bergerac, *op. cit.*, p. 23.

Dans le *Dictionnaire* de Furetière (2^{me} édition, 1702) en effet le magicien est « celui qui fait des choses extraordinaires par la puissance diabolique », et le sorcier « celui qui (...) a communication avec le diable et qui fait plusieurs choses merveilleuses par son secours ».

Par ailleurs il est intéressant de consulter la définition que donne Furetière de la sorcellerie où il est précisé que: « les ignorans attribuent à la sorcellerie tous les effets dont ils ne peuvent pénétrer les causes », ainsi que celle de la magie où l'on s'aperçoit que ce terme « Au commencement (...) signifiait simplement étude de la sagesse ». En outre, selon le dictionnaire de Trévoux (nouvelle édition, 1771), le magicien est « celui qui par un art occulte, fait ou paraît faire des choses extraordinaires, et qui paroissent au-dessus du pouvoir humain ».

Il existe donc bien une polémique au sujet de la sorcellerie: les actes commis par les sorciers sont-ils vraiment surhumains, extraordinaires ou paraissent-ils simplement tels?

Pourquoi pareille mise au point peut-être trop pointilleuse est-elle nécessaire? Sans doute pour dégager l'image d'un Cyrano dressé « contre » les sorciers mais non hostile à la magie.

Déjà, dans *L'Autre Monde*, on est bien loin du rationnel: l'un des personnages ne dit-il pas: « Nous mourons plus d'une fois et (...) nous changeons de forme pour aller reprendre vie ailleurs (...). C'est un chemin pour perfectionner son estre »⁹? Ici Cyrano expose clairement la théorie de la réincarnation et son but, le perfectionnement de l'être. De plus, comme nous le signale J. Prévot à propos de *L'Autre Monde*: « A plusieurs reprises, différents personnages insistent sur les liens étroits et l'interaction du physiologique et du psychologique »¹⁰.

⁹ Cyrano de Bergerac, *op. cit.*, p. 500.

¹⁰ Jacques Prévot, *Cyrano de Bergerac romancier*, Paris, Belin, 1977, p. 46.

Les actes surnaturels des sorciers sont sans doute le fruit de notre imagination; une guérison n'est pas forcément un miracle: si le malade a confiance dans le sorcier, il guérira essentiellement grâce à sa confiance et à sa volonté propre (cf. Montaigne, *De la force de l'imagination* et *L'Autre Monde*, où Dyrcona ne doit qu'à un effort de volonté la poursuite de son ascension vers le soleil¹¹). Comme le dit fort justement J. Prévot: « Le magique, le merveilleux, le surnaturel des superstitions ne sont que le produit de notre pusillanimité, de notre renoncement à chercher et à comprendre »¹².

Le surnaturel, ainsi nommé du fait que l'homme ne connaît pas tous ses pouvoirs et les lois de la nature, n'existe pas. L'homme est un animal raté, un être dénaturé qui transgresse les lois naturelles. Cyrano se rapproche par là de la pensée de l'Ordre Rosicrucien pour qui le surnaturel n'existe pas mais dérive de notre ignorance; d'ailleurs, une recherche a été menée sur Cyrano Initié Rosicrucien par S. Hannedouche dans un article intitulé *De la Rose-Croix à la Franc-maçonnerie. Cyrano de Bergerac et la devise républicaine*, in *Cahiers d'études cathares* (1959). S'il n'est pas rosicrucien, Cyrano est sans doute naturaliste, il exclut pour certains phénomènes l'intervention divine ou le surnaturel.

Il nous a semblé important (cf. ci-dessus) d'étudier les termes de magie et de sorcellerie; la sorcellerie est bien une magie primitive. Dans sa lettre *Contre les sorciers* Cyrano nous dit bien que ces sorciers sont la plupart du temps « un paysan fort grossier », « un malotru berger », ou bien de vieilles femmes¹³.

Cyrano nous parle de la sorcellerie d'un point de vue sociologique, voire politique, « il nous dit (...) combien l'ignorance soigneusement entretenue par l'absence d'instruction, et métamorphosée en abrutissement, peut facilement devenir l'instrument du vice et de la méchanceté »¹⁴.

¹¹ J. Prévot, *op. cit.*, p. 46.

¹² J. Prévot, *op. cit.*, p. 81.

¹³ Cyrano de Bergerac, *op. cit.*, p. 64.

¹⁴ J. Prévot, *op. cit.*, p. 95.

Le procès pour sorcellerie marque en effet « le comble de l'abomination humaine où se conjuguent l'ignorance, l'intolérance, l'injustice, la superstition, la volonté de tuer, le fanatisme et le sadisme »¹⁵. Il s'agit aussi de parler de la répression d'un phénomène qui est, jusqu'à un certain point, créé par ceux-là mêmes qui le condamnent. La sorcellerie est aussi un prétexte pour le pouvoir... et sans doute ici un prétexte pour Cyrano afin de nous amener à réfléchir sur deux textes antithétiques que nous allons maintenant examiner de plus près.

Dès la première lecture, l'ironie du texte *Pour les sorciers* et la force des arguments *Contre les sorciers* ne laissent que peu de place au doute sur le choix profond de l'auteur, mais il faut se méfier d'une lecture au premier degré et bien voir qu'ici thèse et antithèse ne se résolvent pas en synthèse et que la dialectique demeure en suspens. Selon Robert Mandrou, la lettre *Pour les sorciers* est « rapide » et son « ton peu convaincant » tandis que dans la lettre *Contre les sorciers* « Cyrano expose, sans ménagement, un total scepticisme à l'égard des actions diaboliques »¹⁶. Mandrou a bien sûr raison mais il convient de nuancer son propos à la lueur de ce que nous avons dit plus haut. Attachons-nous plus directement au texte.

Dans la lettre *Pour les sorciers* nous lisons qu'au début, Cyrano est sur son lit, puis sort faire une promenade et se retrouve à la fin du récit sur son lit: il rêve, il s'est endormi et se promène grâce à son imagination comme nous le faisons, nous, grâce à son écriture. En effet, ce qui lui arrive ici sera repris dans la lettre *Contre les sorciers* et mis sur le compte d'« huiles assoupissantes ». Comme Cyrano, les paysans « se figurent estre bien tost emportez à califourchon, sur un balet par la cheminée »¹⁷: les deux lettres se répondent.

Le Nouveau Monde où se trouve notre auteur est muet, le silence y est « effroyable » et le récit arrive à son faite

¹⁵ J. Prévot, *op. cit.*, p. 97.

¹⁶ R. Mandrou, *op. cit.*, p. 338.

¹⁷ Cyrano de Bergerac, *op. cit.*, p. 65.

psychologique juste avant l'apparition du mage. C'est ce qu'analyse Ruggero Campagnoli: « ci si rende conto (...) che il racconto ha un suo culmine psicologico subito prima dell'apparizione del mago, e che l'apparizione stessa, mantenendo la tensione dal punto di vista oggettivo, la scarica dal punto di vista soggettivo. Ciò determina un'implicita derisione, nel momento stesso in cui il mago dispiega la terribilità del suo cerimoniale »¹⁸.

L'ironie est partout dans ce passage: en effet l'auteur veut partir (« Je m'allais remettre en chemin », page 59), aucunement troublé, semble-t-il, par ce qu'il voit, et le sorcier le rattrape. Pour se faire entendre, le sorcier doit pratiquement tirer Cyrano par la manche, mendier une écoute.

La première partie de la lettre, l'envoûtement, se termine avec l'apparition du mage, mage stéréotypé et grotesque quoique son cérémonial comporte un rituel qui puisse relever parfois de l'occultisme le plus « orthodoxe ». Cyrano semble mélanger l'Imaginaire collectif populaire et ce qu'il connaît de l'alchimie et de l'ésotérisme. Un tel mélange ne peut être que dérisoire et proprement ironique. Le sorcier se tourne vers l'Orient, vers l'Est où se lève le soleil, la lumière, la connaissance; le chiffre sacré sept revient souvent ainsi que le chiffre trois, le triangle, symbole de la perfection; en outre, le sorcier manie un encensoir...

Tout ce côté sérieux du cérémonial est perverti par l'accoutrement du sorcier: chapeau de verveine, chauve-souris... De même, tout le rituel participe de ce mélange de sciences occultes et de sorcellerie primitive.

Un autre point fort du texte *Pour les sorciers* est le discours du sorcier. Tout le rituel se déroule en silence, puis, le mage dresse la liste de tous ses pouvoirs. Luciano Erba soutient que ce procédé de l'énumération prolongée a pour fin l'émerveillement du lecteur; avec l'énumération prolongée presque à l'infini, l'on veut en effet soumettre le lecteur à un feu pressant, menaçant, de trouvailles qui se succèdent sans répit, l'une après l'autre¹⁹.

¹⁸ R. Campagnoli, *op. cit.*, p. 50.

¹⁹ Luciano Erba, *Magia e invenzione*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1967.

Comme dans les litanies, le thème, au moyen de la répétition d'un air, toujours le même, crée une sorte d'obsession. Cette liste a valeur incantatoire, comme une formule magique. Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'alors que tout le rituel est silencieux ou presque (en effet les invocations, page 58, ne sont qu'un « brouissement »), la liste des pouvoirs du sorcier est par elle-même proprement magique.

La magie se situe essentiellement dans la parole ici, et c'est ce thème que nous reprendrons en étudiant dans la dernière partie le discours sur la magie.

La sorcellerie est ici dépourvue de langage, elle n'existe pas, elle est refoulée par le discours. La magie essentielle est celle de la parole: le sorcier disparaît, il ne reste qu'une large et noire fumée, que le texte écrit, noir sur blanc.

La lettre *Contre les sorciers* commence par ôter sa valeur à la précédente en la présentant comme une vengeance; Cyrano dit vouloir se venger de ce qu'on veut lui faire croire aux esprits. L'auteur dit vouloir « sur la même toile » (page 62), faire la critique de la sorcellerie. Cette même toile est sans doute le papier, l'écriture, la forme épistolaire, mais cette toile est aussi celle de l'ironie.

L'ironie apparaît dès le début lorsque l'auteur écrit: « Je me suis vengé malicieusement de l'importunité dont tant de fois vous m'aviez persécuté de reconnaître les vérités de la magie » (page 62). Ironie cruelle puisque justement on persécute les sorciers pour qu'ils abjurent la sorcellerie, se soumettent à l'Eglise et au pouvoir. Peut-on être plus corrosif? Dans cette lettre, Cyrano attaque la répression contre les sorciers, ces gens qui sont le plus souvent des simples d'esprit.

Comme le souligne J. Prévot: « Au moment de choisir un lieu qui lui paraisse représentatif de ce monde qu'il abhorre et qu'il aime (...), Cyrano choisit Toulouse où, en 1619, Vanini a été brûlé vif »²⁰. Toulouse a connu en 1644 une épouvantable recrudescence de procès et de condamnations pour sorcellerie. De ce fait, « si donc l'auteur veut

²⁰ J. Prévot, *op. cit.*, p. 97.

indiquer de quelle terre il s'envole et pour quelles raisons (...), il ne peut mieux faire que de situer l'épisode terrestre de son roman (*L'Autre Monde*) à Toulouse, ville entre toutes odieuse à ses yeux²¹. Ce n'est pas tant la religion qui est mise en cause ici — dans l'oeuvre de Cyrano, l'existence de Dieu est plus souvent affirmée que niée — que l'Eglise qui se fait « complice de l'oppression ».

Cyrano fait allusion (page 63) aux anciens qui « non plus que nous n'ont pas toujours écrit ce qu'ils ont crû: souvent les Loix et la Religion de leur pays les a contraints d'accommoder leur préceptes à l'intérêt et aux besoins de la politique »; lui-même est-il libre d'écrire ce qu'il croit? Cyrano joue à semer le doute, il nous livre deux opinions différentes en ajoutant que l'on n'écrit pas toujours ce que l'on veut... L'auteur s'amuse à dérouter le lecteur, il se refuse à lui donner une réponse: c'est ce que nous étudierons plus loin sous le nom de « vérité conquise » (Cf. J. Prévot).

Cyrano joue aussi sur les mots et leurs différentes acceptions lorsqu'il écrit: « on ne doit croire d'un homme que ce qui est humain, c'est-à-dire possible et ordinaire » (page 63). Cette phrase qui lui vient de Montaigne peut être totalement vidée de son sens par une critique sans doute excessive; en effet que signifient « humain », « possible », « ordinaire », ne limitons-nous pas nous-mêmes l'humain en refusant de nous connaître nos pouvoirs? L'homme possède un potentiel qu'il ne développe pas. Cyrano semble bien le savoir et c'est pourquoi cette phrase qui pourrait apparaître comme une attaque contre la sorcellerie, n'en est pas forcément une mais peut être aussi une invite à une réflexion sur des mots tels qu'« humain » et « possible »...

Dans la lettre *Contre les sorciers*, notre auteur réfute la sorcellerie mais ne condamne pas pour autant la magie. La forme ici est celle d'un raisonnement bien construit, celle d'une logique qui met en évidence le ridicule de ces prétendus sorciers. Cyrano ramène le surnaturel au naturel, en liant le psychologique au physiologique. A noter qu'une des

²¹ J. Prévot, *op. cit.*, p. 97.

principales raisons de refuser la possession a trait au langage (les possédés « ne savent pas seulement parler latin ») et à la puissance du mot, du nom (« le conjurateur commandait à une de baiser la terre chaque fois qu'il articuleroit le sacré nom de Dieu », et lorsque le conjurateur le dit en d'autres termes, le « novice démoniaque » se trompe!, page 66).

Sans doute la sorcellerie a-t-elle pris pareille ampleur au XVII^e siècle parce qu'on en parle, parce que le pouvoir s'en sert pour opprimer et l'Eglise, par les exorcismes, pour démontrer la victoire du Christ sur le Malin. Cyrano écrit en effet: « Avoüez avoüez, mon révérendissime, que le diable dit vrai ou faux selon qu'il est utile à vostre malicieuse paternité » (page 67).

Alors que le rite du sorcier de la première lettre était silencieux, les accusations de l'auteur portent essentiellement ici sur le langage. Ces deux lettres sont sans doute antithétiques mais elles ne traitent pas le sujet de la même façon et réussissent à dérouter le lecteur; la seule planche de salut est constituée par les titres des lettres, titres clairs, trop clairs.

En effet, l'auteur ne semble pas avoir choisi entre ces deux thèses du pour et du contre et tel n'était peut-être pas son but: la magie du langage nous cache à nous lecteurs la vérité... si toutefois elle existe.

En choisissant d'écrire deux lettres pour et contre un sujet aussi brûlant, l'auteur montre une volonté de faire réfléchir le lecteur. Cyrano ne croit pas à la vérité, et il ne la détient sûrement pas; il veut amener le lecteur à conquérir sa propre vérité, il ouvre la voie à « la vérité conquise ».

Cyrano nous met d'ailleurs lui-même en garde: « N'em brassons donc point une opinion à cause que beaucoup la tiennent, ou par ce que c'est la pensée d'un grand Philosophe » (page 62). L'auteur nous évite de tomber dans ce piège en ne nous livrant pas une opinion qu'il tiendrait pour la vérité, il veut donner au lecteur l'usage du raisonnement, l'esprit critique devant un texte. D'où l'importance du paradoxe: « Le paradoxe est une forme de raisonnement qui dénonce l'incohérence d'une proposition qui tolère et suppose

son contraire »²². Si l'on peut soutenir une thèse aussi bien que son contraire, où est la vérité? « Cyrano est incrédule au sens le plus fort du terme (...). Cette incrédule, il l'exerce globalement: (non seulement) contre le surnaturel, le merveilleux chrétien, la magie et d'une manière générale les entraves à la pleine liberté intellectuelle (...). Il s'ingénie à opposer au Pour toujours quelque Contre irréfutable; mais la cohérence de ses critiques et de sa satire ne donne naissance à aucune sagesse »²³.

La volonté de Cyrano est ici bien nette si l'on observe les titres donnés à ces deux lettres: ces titres sont totalement antithétiques, Cyrano soutient bien deux théories totalement opposées. Dans *L'Autre Monde*, souvent, des personnages discutent entre eux, mais jamais l'auteur ne tranche entre les diverses opinions. Ainsi que le soutient J. Prévot: « Le point sur lequel tous les personnages sont d'accord est le pouvoir qu'a l'homme de manquer la vérité »²⁴. Cyrano nous ouvre la voie mais c'est à nous de conclure. Si « tout grand roman interroge »²⁵, alors Cyrano est un grand romancier. Sa démarche est celle de la contradiction, de la remise en question permanente qui, seule, fait progresser. Pour Cyrano, le réel est insaisissable, sans doute parce que chacun voit le monde avec ses propres yeux et que la réalité est autre que celle que nous pouvons appréhender chacun, différemment.

Pendant il existe une dernière clef de lecture de ces deux lettres qui pourrait consister à y voir une métaphore de l'écriture. L'écrivain est lui aussi sorcier; il peut détourner le mots de leur sens, il crée un monde où l'impossible n'existe pas. La magie de l'écriture c'est aussi son pouvoir: Cyrano n'a-t-il pas causé la frayeur du destinataire de la lettre *Pour les sorcier* rien qu'avec des mots? (« Quoi que vous en disiez,

²² J. Prévot, *op. cit.*, p. 107.

²³ J. Prévot, *op. cit.*, p. 109.

²⁴ J. Prévot, *op. cit.*, p. 107.

²⁵ André Malraux, *L'Homme précaire et la littérature*. Paris, Galimard, 1977, p. 198.

je pense que le grand homme noir aura pu faire quelque émotion, sinon dans votre âme, au moins dans quelqu'un de vos sens ». Cyrano va jusqu'à parler de « fièvre »! Sans aucun doute, l'auteur veut faire allusion au pouvoir de l'écriture, à son pouvoir d'envoûtement et d'imagination. Celle-ci tient une grande place dans l'oeuvre de Cyrano qui en fait l'éloge: « L'imagination est un facteur d'explication dont par orgueil et par sottise nous ne tenons pas suffisamment compte »²⁶. Nous taxons de surnaturels nombre de phénomènes car nous nous refusons à développer notre imagination.

Cyrano fait d'autres allusions à l'écriture; par exemple, au début de *L'Autre Monde* (page 360), lorsqu'en rentrant chez lui, il trouve un « livre ouvert » qui sera le point de départ de son aventure, une aventure qui s'inscrit donc dans l'écriture. De même, au début de la lettre *Pour les sorciers*, l'auteur va se promener parce que « lassé (...) de l'attention (qu'il avait) prêtée à ce sot livre » (page 57). Tout est lié à la lecture ou à l'écriture, l'aventure de l'esprit vient à Cyrano par la lecture.

Mais l'écrivain étant le sorcier, le débat reste ouvert: pour ou contre les écrivains? Et ici c'est au lecteur de répondre; c'est la forme même de la lecture, l'attitude même du lecteur qui constitue une réponse selon que celui-ci sait conserver ou non un esprit critique. La magie de l'écriture nous empêche de voir la vérité derrière les mots, peut-être justement parce qu'il n'y a rien derrière les mots. S'il existe une écriture dénonciatrice, il existe aussi une écriture dénonciatrice d'elle-même, qui se révèle comme « ricamo fatto sul nulla »²⁷. Ces deux lettres antithétiques peuvent se présenter à l'extrême, comme deux broderies différentes sur un même néant puisque l'auteur ne nous livre pas son opinion.

Cette ultime clef de lecture est la plus extrême, la plus critique, peut-être aussi la plus lucide... contre la magie du discours.

Véronique Portevin

²⁶ J. Prévot, *op. cit.*, p. 80.

²⁷ Italo Calvino, *Il barone rampante*. Torino, Einaudi, 1957.

ASPETTI DELLA TRADUZIONE LETTERARIA
RIFLESSIONI IN MARGINE ALLA VERSIONE ITALIANA
DI UN ROMANZO DI M. DELIBES *

0. Il romanzo oggetto della nostra ricerca¹, pubblicato per la prima volta in traduzione italiana, richiede a nostro parere una lettura da articolare almeno su due punti principali: esaminarne il contenuto e soffermarsi sulle peculiarità linguistiche dell'Autore dato che le maggiori divergenze emergono da un raffronto continuo con l'originale.

In effetti, per quanto riguarda l'uso della lingua, fanno parte dello stile di Delibes alcune caratteristiche, comuni a quasi tutta la sua opera narrativa, che vale la pena ricordare. Significativa è l'utilizzazione di sottocodici — per es. lingua della caccia —; di registri — colloquiale, informale, familiare —; della lingua popolare — impiegata da determinate classi socio-economiche —; dei gerghi, al fine di adattare il linguaggio alle circostanze e al carattere dei personaggi². Accanto

* Questo articolo è stato realizzato nell'ambito di una ricerca interdisciplinare, avviata da un gruppo di docenti e ricercatori dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli, riguardante l'analisi delle interferenze nella prassi della traduzione.

Si ringrazia la prof.ssa Cristina Vallini per i preziosi suggerimenti che ha voluto gentilmente donare durante la stesura del lavoro.

¹ M. Delibes, *El disputado voto del señor Cayo*. Barcelona, Destino, 1978 (tr. it. di G. Soria, *Per chi voterà il signor Cayo?*. Torino, SEI, 1982).

² Mentre nelle prime opere lo scrittore fa uso di un linguaggio artificioso, colto, in quanto più che di creare personaggi indipendenti si preoccupa di esprimere le proprie idee attraverso di essi, successivamente, rendendosi conto che è possibile esprimere i problemi esistenziali più complessi anche con personaggi di umile origine, alterna i vari registri linguistici che caratterizzano l'ambiente in cui essi si

alle « sapienti » incorrettezze di ordine grammaticale e sintattico (laísmo, uso dell'art. davanti ai nomi propri, errato uso dei tempi), altri elementi quali per es. imprecazioni, proverbi, soprannomi, propri della lingua parlata, stanno a sottolineare l'interesse del nostro Autore per i problemi delle classi umili ed emarginate³.

Appare dunque evidente che tali peculiarità linguistiche comportino varie difficoltà a livello di traduzione. Così, data l'esiguità del materiale a disposizione per uno studio comparativo sugli interventi del/dei traduttori nel rendere determinate caratteristiche, per es. i soprannomi o le « oscenità »⁴, abbiamo deciso di occuparci di questo particolare romanzo per vari motivi. Perché la traduzione è recente; perché esemplificativo della lingua parlata oggi dai giovani spagnoli; perché rappresenta la costante opposizione città/campagna anche e soprattutto dal punto di vista linguistico; perché, infine, si colloca nell'ambito di una norma individuale.

muovono. Sullo stile dell'Autore si fa rinvio a M. G. Scelfo Micci, *M. Delibes e « Las guerras de nuestros antepasados »*, in « AION - Sez. Rom. », XIX, 2, (1977), pp. 532-538; M. G. Scelfo Micci, rec. a Ramona F. Del Valle Spinka, *La conciencia social de M. Delibes*, in « AION - Sez. Rom. », XXI, 1, (1978), pp. 483-486.

³ Cf. M. G. Scelfo Micci, rec. a A. Gullón, *La novela experimental de Miguel Delibes*. Madrid, Taurus, 1981, in « AION - Sez. Rom. », XXV, 1, (1982), pp. 432-435.

Esemplifichiamo con alcuni enunciati e soprannomi che ricorrono nei vari romanzi del nostro Autore: « Rafa la cogió una mano... », « Se acercó la chica con la nota en un plato. Victor la retiró, la echó una ojeada y alargó un arrugado billete de mil... », M. Delibes, *El disputado...*, op. cit., p. 70; « Pues, no señor ya ve, no la dije la verdad, ... », « ¿Dónde andaba el Miguel?... », M. Delibes, *Las guerras de nuestros antepasados*. Barcelona, Destino, 1975, pp. 132 e 208; « En llegando San Andrés invierno es », « Si llueve en Santa Bibiana, llueve cuarenta día y una semana », « el tío Ratero », in M. Delibes, *Las ratas*, Barcelona, Destino, 1973, p. 27; « Daniel el Mochuelo, Roque el Moñigo, Germán el Tiñoso, la Uca-uca, etc. », in M. Delibes, *El camino*. Barcelona, Destino, 1976.

⁴ Come si sa esiste, a tutt'oggi, solo la traduzione italiana di un'altra opera di M. Delibes, *Siesta con viento sur*, che risale a più di venti anni fa: M. Delibes, *Siesta con viento sud*, trad. di G. Bellini. Milano, Nuova Accademia, 1959.

Ma prima di vedere come si è comportato il traduttore di fronte alle obiettive difficoltà del testo, e prima di aprire il discorso sul prodotto di questa versione, vediamo alcuni aspetti teorici di carattere generale sulla traduzione letteraria.

1. *Su alcuni aspetti della traduzione letteraria*. La tesi secondo cui sarebbe teoricamente impossibile tradurre un testo da una lingua a un'altra, elaborata dai sostenitori del « dogmatismo monosistemico » (tra le ragioni addotte ricordiamo le differenze profonde che separano le lingue, le diverse visioni del mondo, le differenze spazio-temporali), non sembra aver avuto successo. Si è sempre tradotto, anzi, si può affermare con Steiner che senza traduzioni non ci sarebbe civiltà⁵. E a proposito della traducibilità delle lingue vale la pena ricordare che, per Coseriu, il problema del tradurre va esaminato facendo riferimento a uno strato proprio del testo, quello del significare. In altre parole è assurdo ritenere che sia impossibile tradurre i significati in quanto, questi, non si traducono. Si tratta, invece, di esprimere uno stesso contenuto testuale in lingue diverse attraverso i tre piani fondamentali della *designazione* (Bezeichnung), del *significato* (Bedeutung) e del *senso* (Sinn). Come infatti si sa, per il nostro studioso compito della traduzione, dal punto di vista linguistico, è quello di riprodurre non lo stesso significato ma la *stessa designazione* e lo *stesso senso* avvalendosi dei significati della lingua di arrivo⁶.

⁵ « It is overstatement to say that we possess civilization because we have learnt to translate out of the time », in G. Steiner, *After Babel*. London, Oxford University Press, 1976, p. 30.

⁶ Cf. E. Coseriu, *Gli universali linguistici e gli altri*, in AA.VV., *La linguistica: aspetti e problemi*. Bologna, il Mulino, 1975, pp. 377-412; E. Coseriu, *Lezioni di linguistica generale*. Torino, Boringhieri, 1977, pp. 126-132; E. Coseriu, *Falsche und richtige Fragestellungen in der Übersetzungstheorie*, in AA.VV., *Theory and Practice of Translation*. Stockholm, Nobel Foundation, 1978, pp. 17-31.

Tra i sostenitori della traducibilità delle lingue cf. anche: M. Wandruszka, *Sprachen-Vergleichbar und unvergleichlich*. München, Piper, 1969; M. Wandruszka, *Interlinguistik: Umriss einer neuen Sprach-*

Ma le difficoltà che si intendono sottolineare sono anche d'altro genere. Una di queste è che il contenuto semantico si deve ritrovare intatto e senza alterazioni nella lingua di arrivo (LA). Passando poi dal livello semantico a quello di enunciato c'è da osservare che gli scarti sono piuttosto frequenti quando il traduttore si lascia influenzare dalla lingua di partenza (LP), dato che sussistono, come è noto, dei modi di dire perfettamente grammaticali ma non conformi all'uso della lingua. La frase: « *Che camicia bianca avrebbe signore, se sua moglie usasse il detersivo...!* », tradotta nella lingua spagnola: « *¿Qué camisa tan blanca tendría Ud. señor, si su mujer usase el detersivo...!* » pur essendo formalmente corretta, non è usata. Uno spagnolo direbbe: « *¿Qué camisa más blanca tendría Ud. caballero, si su esposa usara el detergente...!* »⁷. Il sistema linguistico sp. permette come traduzione della frase tanto la prima quanto la seconda, però la norma spagnola seleziona la seconda. In questo senso la norma è più ristretta del sistema, e di queste restrizioni il traduttore deve tener conto. Così come deve tener conto della pertinenza degli enunciati nei diversi contesti. Il rischio di non rispettare la pertinenza, che si può correre a livello idiomatico (e specialmente in campo metaforico in quanto, non sempre, nelle due lingue a confronto si ritrovano le stesse metafore), è quello di produrre degli enunciati inappropriati rispetto a un dato contesto. Così una frase di questo tipo: *¿Qué pintas aquí?* è una frase ambigua ma appro-

wissenschaft. München, Piper, 1971; si richiama l'attenzione anche sulle seguenti affermazioni: « La commutazione interlinguistica dei codici può essere praticata, e lo è in effetti, proprio perché le lingue sono isomorfe: principi comuni stanno alla base della loro struttura », R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*. Milano, Feltrinelli, 1978, p. 46; « The problem is not: is translation possible? but what difficulties does a translator meet when rewording thought in a given language? », R. Roothaer, *Language, thought and translation*, in « BABEL », XXIV, 3-4, (1978), p. 133; ancora, sul fatto che non è impossibile tradurre in quanto esiste una traducibilità dei segni, cf. C. S. Peirce, *Semiotica*. Torino, Einaudi, 1980.

⁷ La frase corretta si trova in L. Dabène, *¿Qué tal Carmen?*. Paris, Librairie Armand Colin, 1980, p. 156.

priata a due contesti diversi in quanto il verbo *pintar*, oltre a significare « dipingere », può tradursi genericamente « fare »: *che ci fai qui?*

Quindi, in realtà, la parola del dizionario è astratta. I contenuti delle diverse lingue, spesso, non solo non stanno tra loro in relazione 1 a 1, ma nemmeno in una relazione razionale del tipo 1 a 2, 1 a 3 ecc. Anzi, spesso stanno in relazione « irrazionale » dato che, per es., certi contenuti della LP corrispondono solo in parte a certi contenuti della LA, che a loro volta corrispondono anche ad altri contenuti della LP, ecc.⁸ — come, per es. nel caso dell'it. *bagnarsi* - sp. *bañarse/mojarse* —.

Non meno complessi appaiono i condizionamenti dovuti ai vari fattori extralinguistici che possono influenzare la traduzione (aspetti della comunicazione, circostanze in cui l'autore produce il testo e circostanze in cui deve lavorare il traduttore, ruolo del traduttore, decodificazione del messaggio ecc.)⁹.

Analoghi problemi nascono dal fatto di dover restituire l'originalità artistica al testo tradotto. L'ideologia, come si sa, interviene non solamente nella scelta dei testi, delle omissioni, delle semplificazioni o spiegazioni, ma anche nella trasmissione del messaggio ideologico il quale perviene, spesso, imperfetto o falsato¹⁰.

Significativi, inoltre, per la ricostruzione di un testo in lingua straniera, sono i nuovi orientamenti di stilistica e critica semiotica che tendono ad emergere¹¹. Più interes-

⁸ E. Coseriu, *Falsche...*, op. cit., pp. 18-19.

⁹ E. A. Nida, *The setting of Communication: A Largely Overlooked Factor in Translation*, in « BABEL », 3-4, (1978), pp. 114-117.

¹⁰ Cf. L. Robel, *Translatives*, in *Transformer-traduire*, « Change », 14, (1973), pp. 11-12.

¹¹ « The reconstruction of a text in a foreign language-culture requires a descriptive-interpretative process: ... Reading semiotically involves a crucial role of determining what a text communicates and a confrontation with the power of words. Reading semiotically means comprehending the extra-linguistic reality », G. Vázquez-Ayora, *Semio-stylistics: Stylistics plus Interpretation*, in « BABEL », XXV, 4, (1979), p. 205.

santi, per il particolare tipo di aiuto che possono fornire, appaiono le recenti ricerche sulla teoria della traduzione. Tali ricerche segnalano gli indirizzi e/o i modelli che emergono nell'ambito della teoria generale: teoria denotativa, indirizzo semantico, teoria dei livelli di equivalenza, modello semantico-semiotico¹²; e c'è da supporre che questi costituiscano un valido aiuto per il traduttore, il quale, a seconda del testo a disposizione, può avvalersi dell'indirizzo più appropriato. In altre parole, mentre per testi giornalistici, articoli informativi, articoli scientifici, pubblicità, ecc., sarà meglio ricorrere all'aiuto della teoria denotativa, per testi il cui contenuto è di ordine politico, letterario, ecc., sembra consigliabile adottare l'indirizzo semantico.

Per quanto riguarda la traduzione letteraria, senza entrare in particolari, accenniamo in poche righe alle difficoltà che sorgono quando si tratta di decifrare il significato dell'opera artistica, che è polisemica, rispetto a un testo scientifico, monosignificante¹³. In effetti, anche nel processo traduttivo, non si può prescindere dal considerare le possibili

¹² Per una recente rassegna sulla teoria della traduzione in Unione Sovietica cf. C. Montella, *Tendenze recenti della teoria della traduzione in Unione Sovietica*, in «AIΩN», I, (1979), in particolare: «La teoria denotativa pone come punto di riferimento nel processo di traduzione la situazione extralinguistica. ...Nell'ambito di questa teoria... si considera unicamente 'cosa' è detto nel testo da tradurre e non 'come' è data l'informazione. Ciò porta al risultato di una perifrasi (e non di una traduzione) giacché non si consegue l'equivalenza. L'indirizzo... 'semantico' studia la natura dell'equivalenza tra il contenuto dell'originale e il contenuto della traduzione. ...L'ultimo indirizzo, la 'teoria dei livelli di equivalenza'... Secondo questa teoria si possono evidenziare nella struttura semantica del testo da tradurre alcuni livelli fondamentali: 1) livello dei segni linguistici; 2) livello dell'enunciato; 3) livello della (struttura) comunicazione; 4) livello dello scopo della comunicazione. ...Un altro modello, anche questo di notevole interesse, è il 'modello semantico-semiotico'... il quale partendo da una valutazione della lingua intesa non come sistema ma come funzionamento del discorso, concepisce la teoria della traduzione come linguistica contrastiva del testo e come studio di testi eterolinguistici semanticamente identici...», pp. 265-266.

¹³ J. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*. Milano, Mursia, 1975, pp. 31 e 85.

letture di un testo letterario e la « pluralità dei codici artistici ». Spesso il testo è sottoposto a una nuova codificazione da parte del ricevente, oppure si può verificare che il traduttore assimili la lingua dello scrittore. In altre parole, si vuol dire che appare consigliabile fare riferimento alle affermazioni di Lotman a proposito dell'interpretazione dell'opera d'arte¹⁴.

Quanto ai problemi esegetici del linguaggio artistico (che riteniamo strettamente connessi al problema della traduzione del testo poetico), come è noto, già Aristotele li aveva affrontati sotto vari aspetti, uno dei quali è in riferimento all'uso lessicale, un altro al significato delle parole: « ...bisogna, quando sembra che una parola determini una certa contraddizione nel significato, considerare in quanti modi nel testo quella parola possa dare un significato »¹⁵.

Non sarà inopportuno, a questo punto, nel ricordare che le difficoltà di traduzione si possono risolvere grazie alle risorse che hanno le lingue per colmare le eventuali lacune, riportare, come già hanno fatto molti studiosi che si sono occupati di questa materia, le parole di Jakobson: « Ogni esperienza conoscitiva può essere espressa e classificata in qualsiasi lingua esistente. Dove vi siano delle lacune la ter-

¹⁴ Infatti, nel caso « in cui l'ascoltante cerca di decifrare il testo, servendosi di un codice diverso da quello di chi l'ha costruito... sono possibili due tipi di rapporti.

A. Chi riceve applica al testo una propria lingua letteraria: con ciò il testo è sottoposto a una nuova codificazione (talvolta persino alla distruzione della struttura del trasmittente)...

B. Il ricevente tenta di percepire il testo secondo canoni a lui noti... Il ricevente entra in lotta con la lingua del trasmittente e forse in questa lotta è vinto: lo scrittore impone la propria lingua al lettore, il quale l'assimila, ...È interessante anche un altro caso: il rapporto tra ciò che è casuale e ciò che è sistematico nel testo artistico ha un significato diverso per chi trasmette e per chi riceve », in J. M. Lotman, *La struttura...*, cit., p. 33.

¹⁵ Aristotele, *Dell'arte poetica* (a cura di Carlo Gallavotti), Milano, Mondadori, 1982, pp. 106-107. Sui problemi della traduzione letteraria cf. anche i contributi di alcuni ispanisti italiani in: AA.VV., *Actas de las jornadas de estudio suizo-italianas de Lugano 22-24 de febrero de 1980*. Milano, Cisalpino-Goliardica, pp. 127-195.

minologia sarà modificata e ampliata dai prestiti, dai calchi, dai neologismi, dalle trasposizioni semantiche, e, infine, dalle circonlocuzioni »¹⁶.

Ugualmente interessanti appaiono gli studi di Vinay e Darbelnet i quali sostengono che non si può dissociare la traduzione dalla stilistica comparata. Una volta fissati i principi teorici di tale disciplina saranno indicati i procedimenti tecnici ai quali, a seconda dei casi, può ricorrere il traduttore¹⁷.

Più spesso si manifesta il problema dell'interferenza, attraverso l'alto numero di somiglianze, quando sono messi in relazione due sistemi linguistici affini (nel nostro caso quello italiano e quello spagnolo). In effetti, la pericolosa affinità e la facilità apparente costituiscono le difficoltà maggiori per l'apprendimento e la traduzione: « se trata de las dos lenguas más fáciles para aprenderlas mal, de las más difíciles para alcanzar su dominio desde la otra »¹⁸.

Nella traduzione interlinguistica¹⁹, di solito non c'è equivalenza assoluta tra le unità codificate e quelle da codificare. Per esempio, il s.m. spagnolo *casero* non può essere comple-

¹⁶ R. Jakobson, *Saggi...*, cit., p. 59.

¹⁷ Per ulteriori chiarimenti si vedano le differenze fra traduzione *diretta* (prestito, calco, traduzione letterale) e traduzione *obliqua* (trasposizione, modulazione, equivalenza, adattamento) in J. P. Vinay, J. Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de L'anglais - méthode de traduction*. Paris, Didier, 1969; cf. anche J. P. Vinay, *La traducción humana*, in AA.VV., *El lenguaje y los grupos humanos*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1976, pp. 165-182; V. García Yebra, *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid, Gredos, 1982.

¹⁸ J. Arce, *Español e italiano*, in E. Lorenzo, J. Arce, *Lingüística de contrastes. La enseñanza del español a italianos*, « Pliegos del Cordel », I, 2, (1976) Roma, Instituto Español de Lengua y Literatura, p. 27.

¹⁹ R. Jakobson distingue tra: « 1) la traduzione *endolingüística* o *riformulazione* consiste nell'interpretare dei segni linguistici per mezzo di altri segni della stessa lingua; 2) la traduzione *interlingüística* o *traduzione propriamente detta* consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di un'altra lingua; 3) la traduzione *intersemiotica* o *trasmutazione* consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici », R. Jakobson, *Saggi...*, cit., p. 57.

tamente identificato con il suo eteronimo italiano *casalingo*. In effetti, corrisponde sia al maschile che al femminile il significato « aficionado a permanecer en casa (muy de casa, casariego) »²⁰, che va reso però in italiano, al m., con una perifrasi: *attaccato alla casa, che sta volentieri in casa*. Se si traduce invece con il termine *casalingo* notiamo che tale sostantivo, sul piano del senso non coincide né con la designazione né con il significato del s.f. *casalinga*: « donna di casa, che compie gratuitamente solo un lavoro domestico e familiare »²¹, in quanto al m. è termine raro e usato in un senso particolare, ironico.

2. *Sul romanzo*. Ritornando alla recente versione italiana del romanzo di M. Delibes: *El disputado voto del señor Cayo*, rendiamo esplicite alcune delle difficoltà di traduzione alle quali abbiamo accennato. Anche in questo romanzo emerge la prosa dell'Autore caratterizzata da « varietà funzionali e contestuali della lingua » (registri gergali e informali, sottocodici ecc.), utilizzate selettivamente nei diversi contesti. Alla insistente presenza di espressioni « oscene », riscontrabile soprattutto nella parlata dei giovani protagonisti del romanzo (sono membri di un partito politico che si sta preparando alle elezioni), fa riscontro la parlata più personalizzata del già maturo Víctor e quella « sustanciosa » dell'anziano contadino, il signor Cayo²².

Resta comunque chiaro che poiché tra il testo di un messaggio originale e la sua traduzione c'è sempre entropia di significato, le intenzioni del mittente non saranno mai percepite interamente dal destinatario, e pertanto, nella traduzione occorre fare attenzione affinché gli « elementi del sen-

²⁰ M. Moliner, *Diccionario de uso del español* (2 voll.). Madrid, Gredos, 1975.

²¹ N. Zingarelli, *Vocabolario della lingua italiana*. Bologna, Zanichelli, 1970.

²² Per ulteriori chiarimenti sul concetto di « lenguaje insustancial » e « lenguaje sustancioso », cf. *Otra invitación al silencio y la violencia del lenguaje invasor: el disputado voto del señor Cayo*, in A. Gullón, op. cit., pp. 123-136.

so » conservino nella lingua d'arrivo (LA) gli stessi valori che hanno in quella di partenza (LP)²³.

Per avere un'idea della misura del problema si ritiene opportuno affrontare l'analisi interlinguistica partendo dal livello lessicale che è il più interessante in questo testo e quello che lascia più insoddisfatti. Soprattutto per il distacco fra la scelta e l'uso di vocaboli « osceni » fatta dall'Autore e quella, per contrasto ricca di eufemismi, del traduttore.

2.1. Traduzioni « difformi » delle « oscenità ».*

- | | |
|---|--|
| 1) Víctor: « No soy el que era, coño. ... », p. 7.
[disappunto] | 1) « Non sono più quello di una volta, accidenti. ... », p. 7. |
| 2) F. Barco: Tampoco es eso, coño., p. 16.
[irritazione, contrarietà] | 2) « Non è questo il punto, cavolo », p. 14. |
| 3) Dario: ¡Coño, el Diputado!, p. 18.
[sorpresa] | 3) « Perbacco, il Deputato », p. 16. |
| 4) Víctor: Dani, Dani, Dani, no se os cae Dani de la boca, coño. ¿No podéis dejar a Dani de una puñetera vez?, p. 101.
[irritazione, fastidio] | 4) « Dani, Dani, ci esce dagli occhi Dani. Non potete lasciarlo stare una volta per tutte? », p. 90. |
| 5) Un ragazzo: Joder, era demasié, ¿no?, p. 11.
[sorpresa, meraviglia] | 5) « Scherziamo, sarebbe stato un po' troppo, non ti pare? », p. 10. |
| 6) Un ragazzo: ¡Joder, cuidado!, p. 13.
[irritazione] | 6) « Cavolo, attenzione! », p. 12. |

²³ « Le traducteur, cela va sans dire, ne doit rien retrancher ou ajouter, mais il doit aussi veiller à ce que les éléments de sens gardent dans la langue d'arrivée les rapports de subordination qui les régissent dans la langue de départ », J. Darbelnet, *Niveaux de la traduction*, in « BABEL », XXIII, I, (1977), p. 7.

* Indicheremo, tra [], i contesti psicologici della situazione cui appartengono gli enunciati in modo da rendere esplicito il senso.

- | | |
|---|---|
| 7) Ayuso: Joder, esos macarras no dejan al pueblo ni descansar., p. 16.
[fastidio - confusione] | 7) « Porca miseria, questi casinisti non lasciano che la gente si riposi neanche un minuto », p. 15. |
| 8) Rafa: El toque de seguridad, ¿no te jode?, p. 20.
[sorpresa e ironia] | 8) « Il tocco che da sicurezza, non ti fa incavolare? », p. 18. |
| 9) Miguel: ... pero les jode que alguien trate de..., p. 31.
[molestia] | 9) « ... ma gli secca che qualcuno cerchi di... », p. 28. |
| 10) Dani: ¡Joder, estoy de broncas hasta los cojones, Paco...!, p. 31.
[irritazione, molestia] | 10) « Miseria, ne ho le scatole piene, Paco...! », p. 29. |
| 11) Rafa: ¡Joder, cual! El saco ese que cuelga de la rama., p. 87.
[fastidio] | 11) « Diamine, dove! Quel sacco che pende dal ramo. », p. 78. |
| 12) Rafa: ¡No joda! — dijo —, no sea usted quedón., p. 104.
[deridere, canzonare] | 12) « Non mi prenda in giro » disse, « Non faccia il burlesco », p. 93. |
| 13) F. Barco: ¡Ostras!, que lo haga él!, p. 15.
[collera, irritazione] | 13) « Diamine, che lo faccia lui! », p. 14. |
| 14) Rafa: ¡Ostras!, p. 21.
[collera, contrarietà] | 14) « Per Dio,... », p. 19. |
| 15) Rafa: ¡Ostras! — dijo — ...¡De cagarse machos!, p. 39.
[preoccupazione] | 15) « Miseria » disse... sarà da morire, ragazzi! », p. 35. |
| 16) Rafa: ¡Ostras!, ¿Qué es?, p. 45.
[impazienza] | 16) « Accidenti, che cos'è? », p. 41. |
| 17) Rafa: ¡Ostras! — terció Rafa, aquí todo dios llega a viejo., p. 96.
[meraviglia, stupore] | 17) « Cavoli! » intervenne Rafa. « Qui anche un cane diventa vecchio », p. 86. |
| 18) Rafa: ¡Joder! ¿Qué idea tienes tú de Castilla?... « Señora, en Castilla no hay curvas ». Anda que si las lle- | 18) « Ma porca miseria, che idea ti sei fatto della Castiglia?... ». « Signora, in Castiglia non ci sono curve ». Caspita, se |

- ga a haber. ¡*Tócate los cojones!*, p. 64.
[meraviglia] - [scongiuro]
- 19) Víctor: ...el meteorólogo tampoco está en el pueblo *tocándose los huevos...*, p. 77.
[oziare]
- 20) Rafa: Y has cumplido los treinta y siete y nada. ¡*También manda cojones!*, p. 46.
[stupore]
- 21) Rafa: ¡*Manda cojones!* — dijo —: Yo no oculto que me gusta vivir bien., p. 67.
[indignazione]
- 22) Rafa: ...Comer una trucha *cojonuda* con dos diputados *cojonudos...*, p. 68.
[ironico]
- 23) Rafa: — Eres *cojonuda* — dijo —, p. 68.
[ironico]
- 24) F. Barco: *Jo, tío, eres la pera*, p. 14.
[irritazione, fastidio]
- 25) Dani: Tus paisanos *son la pera*, macho..., p. 28.
[fastidio]
- 26) Rafa: Es que los tíos de Madrid *sois la pera*. ..., p. 158.
[ironico, canzonatorio]
- 27) F. Barco: Dos horas rompiéndonos la *crisma...*, p. 14.
[irritazione, stizza]
- 28) Una ragazza: Menos *cachondeo*, tío..., p. 20.
[rimprovero]
- 29) Rafa: *De cagarse*, macho. p. 21.
[dispregiativo]
- ce ne sono. *Fatevi furbi!* », p. 58.
- 19) « ...Neanche il metereologo se ne sta in un paese a *grattarsi le palle...* », p. 69.
- 20) « E hai compiuto trentasette anni e non hai concluso niente? *Sai proprio controllarti su tutto!* », p. 42.
- 21) « *Cavolo!* » disse. Non nascondo che mi piace vivere bene., p. 60.
- 22) « ...Mangiare una *fottuta* trota con due *fottuti* deputati... », p. 61.
- 23) « Sei una *disgraziata* » disse..., p. 61.
- 24) « Ragazzo, sei *impossibile* », p. 13.
- 25) « I tuoi compaesani *sono una rottura di scatole* ». ..., p. 25.
- 26) « Voi di Madrid *siete ben strani*. ... », p. 141.
- 27) « Due ore qua a romperci la *testa...* », p. 14.
- 28) « *Spassatela* meno, giovanotto... », p. 18.
- 29) « *Da far penal* », p. 19.

- 30) Laly: Laly movió los dos hombros incómoda: — *Agarra el volante y no hagas chorradas, cacho puto.*, p. 48.
[fastidio - insulto]
- 31) Laly: ¡*Chorradas!* — dijo Laly sarcástica — ..., p. 51.
[sarcasmo]
- 32) Rafa: Rafa rompió a reir: — No digas *chorradas.*, p. 160.
[derisorio, canzonatorio]
- 33) Un gruppo di giovani attivisti: ¡*Fascistas, maricones!*, p. 54.
[insulto]
- 34) Rafa: Lo que faltaba — dijo —, el *macarra* de Agustín., p. 55.
[disprezzo]
- 35) Rafa: ¿Te fijas? Un símbolo fálico perfecto. ¡Si lo coge Freud! Ahora queda claro eso de « *Tócame el haba* », p. 102.
[stupore]
- 36) Rafa: Vaya numerito que nos han montado los *pijos esos.*, p. 156.
[fastidio, contrarietà]
- 37) Laly: Lo mío no quiere decir nada, *cacho puto* — respondió cortante —. El hecho de que yo haya tropezado con un *gilipollas* únicamente demuestra que..., p. 70.
[irritazione]
- 38) Laly: Os habéis comportado como dos *gilipollas.*, p. 166.
[disgusto, rimprovero]
- 30) Laly scrollò le spalle a disagio: « Afferra il volante e non fare *cretinate, sciocco* », p. 43.
- 31) « *Stronzate!* » disse Laly sarcastica. ..., p. 46.
- 32) Rafa scoppiò a ridere: « Non dire *cretinate* », p. 142.
- 33) « Fascisti! », p. 48.
- 34) « Quello che ci mancava » disse « quel *fesso* di Agustín », p. 49.
- 35) « Ti rendi conto? Un perfetto simbolo fallico. Se Freud lo cogliesse! », p. 91.
- 36) « Guarda che bel numero hanno piazzato *quei disgraziati* », p. 139.
- 37) « La mia esperienza non significa niente, *ragazzino* » rispose seccamente. « Il fatto che mi sia scontrata con uno *stronzo*, dimostra solo che... », p. 63.
- 38) « Vi siete comportati come due *stronzi* », p. 148.

2.2. *Analisi lessicale.* Quello che emerge dalla campionatura degli enunciati sopra riportati, è che nel testo originale vi è un numero rilevante di espressioni volgari, giustificate, d'altra parte, dal fatto che in spagnolo « la mayoría de esas oscenidades están semánticamente tan gastadas por el uso, que el hablante apenas tiene conciencia de su contenido indecente »²⁴.

Ed ecco, dunque, un tentativo di analisi del « contenuto emozionale » di alcuni dei citati « tacos ».

— Il lessema *coño*, s.m.s. « Nebr. 1492: miembro de muger, *cunnus*, i... »²⁵, è largamente utilizzato nella lingua spagnola contemporanea e viene così definito nel *diccionario de expresiones malsonantes del español*: « *coño* (vulg.). 1^a) Org. gen. de la mujer... 2^a) Us. como interjección de ira, enfado, fastidio, sorpresa, admiración o alegría... '¡Cerrad la puerta, *coño!*'... 3^a) Se emplea, a veces, sin valor conceptual en frase interrogativa. '¿Quién *coño* llamará a estas horas?'... También puede indicar regocijo o satisfacción. '¡Ay, qué *coño!*' », ecc.²⁶. Al contrario, in italiano la parola *cónno*, s.m.s. « (XV sec.; ...); parte pudenda della donna; lat. *cun-nus*... »²⁷, che ha la stessa etimologia latina e la stessa iden-

²⁴ W. Beinhauer, *El español coloquial*. Madrid, Gredos, 1968, p. 87. Va però sottolineato che sebbene si possa presumere che in sp. i « tacos » siano più frequenti che in it., in realtà, la selezione effettuata in questo testo costituisce una certa scelta dell'Autore che, a nostro parere, vuole mettere in risalto come si parla oggi in Spagna e da parte di chi. Analogamente alla realtà, anche nel romanzo il linguaggio « osceno » è usato frequentemente dai personaggi più « giovanilisti », poco dal Deputato, mai dal vecchio Cayo. E ancora, a questo proposito significativa è la presenza d'uso di alcune espressioni come *joder*, che ricorre ben 72 volte nel testo ed è usato prevalentemente dai giovani i quali, rarissimamente, usano *coño* per esprimere contrarietà, disappunto o sorpresa, ecc.; *coño*, che ricorre 25 volte è usato soprattutto (ma solo se indispensabile) dal maturo Víctor, il quale non utilizza *joder*.

²⁵ S. Gili Gaya, *Tesoro lexicográfico 1492-1726*. Madrid, CSIC, 1957.

²⁶ J. Martín, *Diccionario de expresiones malsonantes del español*. Madrid, Istmo, 1979.

²⁷ C. Battisti, G. Alessio, *Dizionario etimologico italiano*. Firenze, G. Barbèrè, 1952.

tà di quella spagnola a livello di designazione e di significato, è voce arcaica e desueta. Ora, gli equivalenti *fica*, s.f. (lat. tardo *fica* 'fico'), proprio del linguaggio triviale, e *fregna* (frigna, XV sec.) s.f. regionale volgare, sono tali solo a livello di designazione. Quanto al significato e al senso l'equivalenza non sussiste poiché *fica* sta a indicare: « ... 2. per estens. Donna di vistosa bellezza di aspetto appariscente che eccita i sensi »²⁸, più recente l'uso di *fico*, al m., con senso analogo « bello, notevole »; *fregna* « ... 2. Figur. Cosa di poco conto, sciocchezza, fandonia, seccatura. 3. Locuz. *Avere le fregne*: essere di cattivo umore, essere seccato »²⁹. In particolare la corrispondenza non sussiste a livello di senso, dato che in italiano, negli stessi contesti situazionali in cui lo sp. usa *coño*, è normale l'uso del sostantivo maschile *cazzo*: « in molte locuzioni assai triviali è usato come esclamazione di stupore, di spregio, di dispetto, o come rafforzativo di quanto si afferma »³⁰.

In relazione all'unico termine sp. *coño*, come si è visto, diverse sono state le soluzioni del traduttore che, su venticinque occorrenze, traduce sei volte con *accidenti*; undici con *cavolo*; una con *perbacco*; una volta con *porca miseria*; una con *diavolo*; due volte con *diamine*; tre volte omette. Da un punto di vista del senso in generale spesso le traduzioni sono appropriate, però si perde il connotato osceno proprio del termine originale.

— *Joder*, *jo* (anticamente *hoder* « del lat. *Fütüere* 'practicar el coito' »³¹: « (vulg.) 1^a) Practicar el coito. Fornicar... 2^a) Fastidiar o molestar a alg. con impertinencia o causarle un perjuicio. ... 'Me *jode* que encima quede yo por embusterero'. 'El patrón se ha propuesto *jodernos*, pero se va a llevar un chasco'. 3^a) Romper o estropear algo. Dañar o

²⁸ S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. V. Torino, UTET, 1968.

²⁹ *Ivi*, VI, 1970.

³⁰ *Ivi*, II, 1962.

³¹ J. Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* (4 voll.). Berna, ed. Francke, 1957.

lesionar a alguien. 'Sus niños me *jodieron* el otro día una lámpara y un jarrón'. 4ª) Interjección de fastidio, enfado, irritación, admiración, sorpresa o extrañeza. 'Esto no puede tolerarse, *joder!*'... '¡Joder, vaya moto te has compra(d)o!' ecc. »³².

Sul piano della designazione (riferimento all'atto sessuale) e del significato linguistico vero e proprio, il termine triviale equivalente italiano è *fottere* (identico etimologicamente a quello sp., lat. *fütüëre*); per quanto riguarda i diversi valori indicati dal dizionario in relazione a questo termine: « Fig. raggirare, imbrogliare, beffare, schernire, mettere in condizioni di inferiorità; buggerare, fregare; eliminare, spacciare...; sprecare, sperperare; ... 4. Rifl. Rovinarsi, danneggiarsi in modo irreparabile. 5. Intr. Non curarsi minimamente, infischarsi, ridersi. 6. Locuz. Andare a farsi fottere... Andare al diavolo, andare in malora (e si usa come imprecazione) »³³, essi corrispondono quasi tutti allo sp. *joder*. C'è da osservare che il senso sp. 2ª) è assunto in italiano dal derivato *sfottere*, che ha un particolare valore derisorio o canzonatorio, mentre per esprimere fastidio, irritazione o sorpresa, sp. 4ª), si usa prevalentemente *cazzo*.

Anche in questo caso, su 72 occorrenze, il traduttore ricorre, per es., dodici volte a *cavolo*; dodici volte a *miseria*; cinque a *porca miseria*; nove ad *accidenti*; otto a *diamine*; una volta a *scherziamo*; dieci volte omette, ecc. Anche se dal punto di vista del senso in generale alcune volte le scelte sono appropriate, non lo sono più dal punto di vista della connotazione volgare propria dell'originale.

— *Pera*: « (fig. y vulg.). Órg. genitales masculinos... *Ser la pera* v. *caraba*. ... (vulg. o inf.). Expresión ponderativa que se aplica a una cosa extraordinaria, tanto si produce enfado o disgusto como si, por el contrario, produce regocijo o admiración. 'Tienes un paragua que es la *caraba* (n.d.r. *pera*). Se empapa uno más que otra cosa' »³⁴.

³² J. Martín, *op. cit.*

³³ S. Battaglia, *Grande dizionario...*, cit., VI, 1970.

³⁴ J. Martín, *op. cit.*

La locuzione triviale italiana corrispondente che esprime fastidio, e che più si adatta al testo (es. n. 24 e 25), è, a nostro parere, *rottura di coglioni*, « *rompere i coglioni*: dare noia, dare fastidio »³⁵, che corrisponde solo parzialmente a livello di designazione e di significato. Per il valore « straordinario » sembra di poter chiamare a confronto l'espressione italiana *fico/fica* già citata.

— *Macarra*, -s: « (arg.). Homosexual activo. 'En dos ocasiones, le vieron acompañar(d)o de un *macarra* con parné'... »³⁶.

L'etimologia di questo termine, che manca nel Corominas, appare alquanto incerta. Sembra comunque possibile poterne recuperare il significato attuale applicando, per estensione, una delle ipotesi che figurano nel citato dizionario etimologico s.v. *macarse*: « empezar a pudrirse las frutas... », palabra principalmente dialectal, del mismo origen desconocido que el cat. y oc. *macar*, it. *ammaccare*... Lo esporádico de la documentación del vocablo en castellano y su total ausencia en gallegoportugués hacen dudar de que sea realmente voz castiza; ...El origen del vocablo es muy oscuro. Ya Covarr. llamaba la atención hacia la posibilidad de que venga del hebreo *machah* 'herida, golpe',...; de hecho hoy se emplea *makká* 'golpe, herida, vicio, defecto, enfermedad' en el judeo español de Marruecos... y no cabe duda de que tiene este origen; ... »³⁷.

— *Puto* s.m. di etimologia incerta come il s.f. *puta* da cui deriva: « *Putá*, etimología incierta, probablemente del mismo origen que el it. antic. *putto*, *putta*, 'muchacho, -a' ... Deriv. *Puto* 'Sodomita, esp. pasivo' [med. S. XV, ... anticuado en gran parte de España, pero muy vivo en la Arg. y otras partes de América] »³⁸.

Per quanto riguarda l'uso del termine in Spagna sappiamo che, nel centro della penisola e più esattamente nella zona di Madrid, esso è ricco di sfumature: « (vulg.) 1ª) Ho-

³⁵ S. Battaglia, *Grande dizionario...*, cit., III, 1964.

³⁶ J. Martín, *op. cit.*

³⁷ J. Corominas, *op. cit.*

³⁸ *Ivi*, s.v. *puta*.

mosexual pasivo. 'dio con un *puto* interesadillo en ganar dinero deprisa'. ... 2^a) Se dice de un hombre malvado o malintencionado. Astuto, avisado. ... 'No perdáis de vista el mayordomo, que es muy *puto*'. 'Al de la taquilla no se le pasa una. ¡Es un *puto*!'. 3^a) Usado como insulto afectuoso entre amigos, con el significado de mala persona. ... 4^a) Malo, pernicioso; molesto, fastidioso o desagradable. 'Estuve en cama un par de semanas con un cólico algo *puto*'. 5^a) Maldito. Miserable, insignificante. ... '¡Es horrible no tener un *puto* céntimo nunca!'. 6^a) Usado sin valor conceptual o en sentido despectivo. ... '¡Esto de que no pueda disponer de un *puto* teléfono, me pone de una leche...!' »³⁹.

— *Marica*: « (vulg.). 1^a) Hombre afeminado ... 2^a) Se emplea como insulto, pero sin atribuirle su significado preciso. Equivale a idiota o estúpido. 'No le hagas caso. Es *marica*'. ... 4^a) Us. como insulto afectuoso entre amigos con el significado de mala persona. 'Anda, devuélveles el balón al chico, no seas *marica*' ».

— *Maricón*, -a: « (vulg.). 1^a) Aumentativo de *marica*. Homosexual ... 2^a) Persona malvada, perversa o malintencionada ... 3^a) Usado como insulto grave y violento... »⁴⁰.

Quanto all'etimologia si sa che viene da Maria, il cui diminutivo *Marica* era usato « ... como nombre de mujer vulgarísimo » e che, al m., fin dal XVI secolo indicava « hombre afeminado »⁴¹.

Per quanto riguarda gli equivalenti italiani: *invertito* è tale solo a livello di designazione di stato del soggetto, peraltro esso neutralizza i valori di *macarra* e *puto*; non lo è più a livello di significato e di senso. Ad esempio, con riferimento a *puto*, si usa il termine triviale *paraculo* con un connotato generico di « furbizia » per sp. 2^a). Quando invece si vuole esprimere un senso di fastidio 4^a) o anche dispregiativo 5^a) e 6^a) in italiano si usa *fottuto*; *finocchio* non cor-

³⁹ J. Martín, *op. cit.*

⁴⁰ *Ivi.*

⁴¹ J. Corominas, *op. cit.*, s.v. María.

risponde ai su citati sul piano della designazione (a meno che non si parli di capacità designativa astratta), giacché il termine si riferisce a un ortaggio. Sul piano designativo va segnalato però che *finocchio* può indicare « pederasta », ed anche persona inetta o babbea. Ma in italiano, tra i diversi sostantivi usati per esprimere i vari modi di essere omosessuale, quello, assai triviale, di gran lunga più usato per insultare risulta essere il romanesco recente « *fròcio*, s.m. Region. Pederasta passivo... voce del dialetto roman. ... voce assunta dall'uso gergale »⁴².

In relazione al termine sp. *macarra*, -s, che ricorre due volte nel testo, le soluzioni del traduttore, dal punto di vista del senso — una volta è reso con *casinisti* (v. es. n. 7), un'altra con *fesso* —, sarebbero appropriate se non si perdesse il connotato osceno; non lo sono più a livello di designazione e di significato. Anche per quanto riguarda *cacho puto*, su quattro occorrenze, una volta è tradotto con *sciocco* (es. n. 30) ed una con *stupido*, *idiota*; entrambe le traduzioni sono appropriate dal punto di vista del senso in generale, ma si perde la connotazione volgare. Le due volte che il traduttore usa *ragazzino* non corrispondono, a nostro parere, né a livello di senso (in quanto nell'originale si usa come insulto) né di designazione, né di significato. Quanto a *maricón*, -es, utilizzato nel senso di insulto grave e violento, il traduttore non usa quello che sarebbe l'equivalente italiano più appropriato, *fròcio*, ma lo omette tutte e due le volte che ricorre nel testo.

— *¡Ostras!*: « (vulg.). Usado con pseudoeufemismo por *¡Hostias!*, interj. de sorpresa, asombro, admiración o irritación. '¡Ostras, si te llega a alcanzar!' »⁴³.

L'equivalente esclamazione *Per Dio*, in funzione di interiezione, « esprime impazienza, stupore, contrarietà, ira, collera, gioia, e in generale ogni forte emozione »⁴⁴. Altra impre-

⁴² S. Battaglia, *Grande dizionario...*, cit., VI, 1970.

⁴³ J. Martín, *op. cit.*

⁴⁴ N. Zingarelli, *op. cit.*

cazione religiosa equivalente, sostitutiva, è *Ostia* «...B. in funzione di inter. volg. Esprime sorpresa, meraviglia o disappunto»⁴⁵, col suo eufemismo settentrionale *Ostrega*, quasi perfettamente coincidente con *¡Ostras!*

Analogamente a quanto abbiamo già osservato a proposito delle precedenti oscenità, sulle tredici occorrenze dell'unico termine sp. *¡Ostras!*, il traduttore utilizza diverse soluzioni eufemistiche che, sebbene siano appropriate dal punto di vista del senso in generale, non rispettano, come abbiamo visto, la connotazione volgare del termine originale.

— *Cojones*, sost.: «(vulg.). 1ª) Testículos ... 2ª) Símbolo de hombría, virilidad, fuerza, valor, poder etc. ... 'No sé dónde tienes tú los *cojones*, chico'. 3ª) Us. como interjección de fastidio, enfado, indignación, ira, sorpresa o extrañeza. '¡No me des más la lata, *cojones!*' 4ª) Se emplea a veces, sin valor conceptual en frase interrogativa. '¿Qué *cojones* estás haciendo aquí?' ... » ... *¡Manda cojones!* « Locución que expresa asombro, admiración, indignación, fatalidad o mala suerte. ... 'Se le muere el padre y a los dos meses, la madre, *¡Manda cojones!*' »⁴⁶.

— *cojonudo*, -a, agg.: «(vulg.). 1ª) Con cojones, viril, fuerte, poderoso, enérgico, etc. (aplicado también a la mujer prácticamente en todas las aceps.). ... 'Es un trabajo sólo para tíos *cojonudos*'. 2ª) Valiente, atrevido, decidido. 'Sacó de entre las llamas a una niña. ¡Qué *cojonudo!*'. 'Pase lo que pase, da siempre la cara. Es una mujer *cojonuda*'. 3ª) Extraordinario, soberbio. 'La operó un cirujano *cojonudo*' ... Se aplica también a una mujer guapa o hermosa. ... 'Estaban *cojonudas* las mises'. 4ª) Importante. De categoría o de consideración. 'Le ofrecieron un puesto *cojonudo*'. 5ª) Inteligente, de valía o con clase. 'Es un estudiante *cojonudo*'. 6ª) Por ironía se dice de una persona cachazuda, voluble...

⁴⁵ N. Zingarelli, *Il nuovo Zingarelli - Vocabolario della lingua italiana*. Bologna, Zanichelli, 1983.

⁴⁶ J. Martín, *op. cit.*

'Primero dices que quieres hacerte socio y ahora, que ya no te interesa. ¡Eres *cojonudo*, muchacho!' ... »⁴⁷.

L'espressione di spregio o dispetto usata in italiano, anche nel caso di *cojones* 3ª), corrisponde al triviale *che cazzo!*, che copre una vasta area semantica tra cui, si ritiene, anche quella di *manda cojones*; nel senso di dare noia o fastidio, sempre 3ª), si usa *rompere i coglioni*, e come inter. *che palle*. Quanto a *cojonudo* la locuzione italiana volgare usata per esprimere forza, energia, decisione è: «*avere i coglioni duri*: essere energico, volitivo»⁴⁸. E, in modo simile a quanto già osservato, le scelte del traduttore non sempre coincidono ai vari livelli. Nel caso di *manda cojones*, su tre occorrenze, due coincidono a livello di senso ma non di designazione e di significato, una non coincide a nessuno dei tre livelli (es. n. 20). Quanto a *cojonudo*, -a, su sei occorrenze, la coincidenza a tutti e tre i livelli c'è solo due volte (es. n. 22).

— *Chorrada*, -s: termine il cui significato linguistico vero e proprio indica una «giunta di liquido (vino, latte ecc.) che si dà oltre la misura». In senso fig. è accezione recente: «(vulg.). 1ª) Chinchorrería, pejuguera. Adorno o detalle superfluo o excesivo. 'paga muy bien, pero se hace un hombre insoportable por sus *chorradas*'. ... 2ª) Tontería, memez. Se usa mucho con el verbo decir. 'Estamos perdiendo tiempo. No dicen más que *chorradas*'. ... Expr. interj. con que se rechaza o rehusa lo que alguien dice o pretende. '¡No digas *chorradas*, gilí!'⁴⁹. Ancora, in senso fig., in sp. sussiste anche il termine *cagada* «(gros.) ... 2ª) (no frec.). Desacuerdo, disparate ... 'Resultó una *cagada* su propuesta' »⁵⁰, che però è poco usato.

Per esprimere volgarmente questo concetto la lingua ita-

⁴⁷ *Ivi*, pp. 87-88; cf. anche: «En conversaciones más o menos frívolas entre camaradas, se oye a cada paso el adjetivo obsceno *cojonudo*, cuya significación originaria, empero, apenas si es sentida ya, como claramente se deduce de una *hembra cojonuda* 'una mujer imponente, maravillosa', in W. Beinhauer, *op. cit.*, p. 234.

⁴⁸ S. Battaglia, *op. cit.*, III, 1964.

⁴⁹ J. Martín, *op. cit.*

⁵⁰ *Ivi*.

liana ricorre, come è noto, a « cazzate, s.f. volg. Balordaggine, sciocchezza »⁵¹, *cavolate* o anche *stronzate*.

Anche in questo caso, di fronte all'unico termine sp. *chorrada*, -s, diverse sono state le soluzioni del traduttore. Ad esempio, su sette occorrenze, una volta traduce con *stupidaggine*, tre con *cretinate*, una con *cavolate*; soluzioni che se risultano appropriate dal punto di vista del senso non hanno la connotazione volgare dell'originale. Connotazione che troviamo, invece, l'unica volta in cui usa *stronzate* e che coincide, quindi, sia sul piano della designazione che su quello del senso. Ma non su quello del significato linguistico vero e proprio, come abbiamo visto. Quando invece traduce con *bella roba* non c'è corrispondenza a nessun livello (designazione, significato e senso).

2.3. *Considerazioni sul senso del testo.* Appare evidente nel confronto tra i due testi che, tranne rare volte, i termini lessicali non coincidono in modo perfetto sul piano della designazione né su quello del significato. Più spesso la coincidenza avviene sul piano del senso, ma senza che sia rispettata la connotazione « oscena » dell'originale.

Si tratta, a questo punto, di inserire la « parolaccia » nella giusta cornice esaminandola dal punto di vista del senso per collocarla poi, più specificamente, in quello che Coseriu chiama *discorso ripetuto*⁵² e Lausberg *discorso di ri-uso*⁵³, e di cui fanno parte, per esempio, i proverbi e le citazioni di testi.

In effetti, nel turpiloquio si riprendono parole che designano sia la religione sia funzioni e/o organi sessuali m. e f. e si ri-usano, in altri contesti, con un senso diverso da quello che è il significato dal punto di vista della lingua come sistema di definizioni.

Al di là delle considerazioni linguistiche esiste anche un

⁵¹ N. Zingarelli, *op. cit.*

⁵² « ...che riprende tali e quali brani di testi, lunghi o brevi che siano, e li riusa », E. Coseriu, *Lezioni...*, cit., pp. 136-138.

⁵³ H. Lausberg, *Elementi di retorica*. Bologna, il Mulino, 1982, pp. 16-17.

problema più specificamente letterario che riguarda il senso del testo. Piano importantissimo, questo del senso, in quanto svolge una precisa funzione, distingue cioè il testo letterario da quello semplicemente comunicativo che « non avendo senso, ha soltanto significato... »⁵⁴.

Si tratta qui di stabilire che senso dà al testo di Delibes l'uso di questi termini e che senso ha averli distribuiti diversamente tra i personaggi (cf. nota 24). Questa presenza di « tacos » e « oscenità » nella lingua parlata dai giovani sembra voler sottolineare, da parte dell'Autore, una critica ai condizionamenti ideologici, tra i quali si inseriscono quelli linguistici, di cui sono vittima le giovani generazioni che usano frequentemente sottocodici particolari, ricchi di parole gergali, nell'illusione di differenziarsi dagli adulti⁵⁵. L'atteggiamento ironico dello scrittore nei confronti di tale generazione, della quale rileva tutte e solo le caratteristiche negative, si giustifica se prendiamo ad esempio la parlata del giovane Rafa che sembra un disco sul quale sia stato registrato un unico tipo di linguaggio, quello del turpiloquio.

Emerge, dalle considerazioni che sono state man mano esposte, l'importanza che assumono le parolacce utilizzate dall'Autore per quanto riguarda il senso del testo. Ora, nelle pagine tradotte, come abbiamo già visto, i termini usati (*accidenti* dove il testo indica: « ...stupore, ammirazione, collera, imprecazione »⁵⁶; *perbacco* quando l'originale « ...Esprime disappunto, meraviglia e sim. »⁵⁷; *cavolo* « ...3. Popol.: a indicare cosa da nulla, di nessun valore la nessuna importanza di una cosa (e usato come esclamazione e interiezione rafforzata la negazione di un fatto asserito)... »⁵⁸, spesso sostituisce eufemisticamente *cazzo*; *scherziamo*, *miseria* o *porca miseria* « con valore di inter. ... per esprimere ira e preoccupazione, disappunto, impossibilità di ulteriore sopportazione,

⁵⁴ E. Coseriu, *Lezioni...*, cit., p. 128.

⁵⁵ Cf. M. G. Scelfo Micci, rec. a *El disputado voto del señor Cayo*, in « AION - Sez. rom. », XXI, 2, (1979), pp. 531-533.

⁵⁶ S. Battaglia, *op. cit.*, I, 1961.

⁵⁷ N. Zingarelli, *op. cit.*

⁵⁸ S. Battaglia, *op. cit.*, II, 1962.

delusione, disgusto»⁵⁹; e ancora, *casinisti*, per significare: « Pasticcione, confusionario »⁶⁰, ecc.), non corrispondono affatto alle « oscenità » spagnole, né sul piano della designazione né su quello del significato, poiché le stesse sono state rese con eufemismi o perifrasi. L'equivalenza si trova invece, qualche volta, a livello di senso. Ma c'è da osservare che nella traduzione se si perde il connotato osceno si perde anche il senso.

A parziale giustificazione del traduttore è opportuno rilevare che tali sostituzioni, in alcuni casi, appaiono giustificate dal fatto che in italiano l'uso di alcune espressioni volgari è meno frequente che in spagnolo. Inserirle tutte potrebbe indurre a considerare Delibes come uno scrittore triviale quando, in realtà, l'uso e la scelta di vocaboli « osceni » sono sempre legati a situazioni precise nel testo; in altre parole sono in rapporto ai personaggi, alla classe sociale cui appartengono e al ruolo che svolgono. È però doveroso far notare che nel passaggio dall'« osceno » alla lingua corrente appare evidente un trasferimento di funzione semantica che provoca nel lettore italiano una percezione inadeguata del testo originale. E a questo proposito concordiamo con García Yebra quando afferma che: « se impedirá la comunicación cuando el significado erróneo que atribuye a la palabra el emisor del mensaje o su destinatario se aparta mucho del significado verdadero, sin que la otra parte pueda sospechar el error cometido »⁶¹.

Dai pochi esempi citati emerge, anche se parzialmente, il problema dell'equivalenza in tutta la sua complessità: tentare di risolverlo significa anche liberarsi dalle preoccupazioni formali⁶².

Per il particolare tipo di registro linguistico usato ap-

⁵⁹ *Ivi*, X, 1978.

⁶⁰ N. Zingarelli, *op. cit.*

⁶¹ V. García Yebra, *op. cit.*, p. 65.

⁶² « Y la noción de equivalencia va forzosamente acompañada por la liberación del traductor con respeto a las sujeciones de forma... Es el sentido lo que hay que traducir, todo el sentido, pero no las palabras. », J. P. Vinay, *op. cit.*, p. 165.

pare ovvio che l'autocensura ha portato il traduttore ad evitare quei termini che avrebbero rappresentato una trasgressione di fronte al ritegno che si ritiene derivi da ragioni di ordine emotivo e/o sociale⁶³. Ecco che si impone quindi, per il traduttore, la necessità di « purgare » il testo.

Un'altra parola di chiarificazione va spesa a proposito della rimozione dei termini interdetti, che avviene sia con la sostituzione delle parole proibite sia con la loro soppressione. Detta rimozione non esclude che, rarissime volte, l'inibizione del traduttore sia venuta a mancare e i termini repressi abbiano preso il sopravvento nel linguaggio della protagonista femminile (cf. es. n. 31 e 38).

3. *Conclusioni*. Ben lungi dall'esaurire tutte le possibilità, questa scelta di esempi non vuole essere che una breve indicazione di alcune tra le più tipiche discrepanze riscontrabili nei processi di traduzione riferiti al testo esaminato nel presente lavoro. Quanto al problema del tradurre, messo in evidenza sotto vari aspetti, vorremmo aggiungere, come osservazione paradossale, che se si dovesse ritradurre il romanzo (senza conoscere l'originale), sarebbe molto difficile ricreare un testo in sintonia con la scelta linguistica operata dall'Autore. E questo, al di là di ogni valutazione individuale, non per deplorare il lavoro del traduttore, ma per dimostrare che è molto difficile, in generale, riuscire a conseguire tra due testi quella che viene indicata come « equivalenza funzionale » e che « consiste en que el nuevo texto produzca en sus lectores el efecto más aproximado al que se supone que el texto de la lengua original ha producido o produce en los lectores nativos »⁶⁴.

⁶³ Cf. N. Galli de' Paratesi, *Le brutte parole - Semantica dell'eufemismo*. Milano, Oscar Mondadori, 1973, e in particolare per quanto riguarda l'interdizione linguistica « I termini proibiti per educazione, per esempio, cioè soprattutto quelli che appartengono alla sfera sessuale o scatologica, nel linguaggio colloquiale delle classi più alte sono impronunciabili, mentre in altri ambienti possono essere usati », p. 57.

⁶⁴ V. García Yebra, *op. cit.*, p. 40.

Per concludere vale la pena ricordare che secondo Lotman le difficoltà della traduzione poetica sono legate alla restituzione dell'originalità ideologica (e psicologica) nazionale e alle caratteristiche intraducibili delle lingue. Ed è nei testi letterari (e soprattutto nella poesia) in cui il piano del contenuto e quello dell'espressione si fondono nella complessa struttura del segno artistico, che appare « l'effetto di intraducibilità »⁶⁵.

Maria Grazia Scelfo Micci

⁶⁵ « Les difficultés de la traduction poétique sont le plus souvent rattachées à deux problèmes: la restitution de l'originalité idéologique (et psychologique) nationale, et la particularité intraduisible des moyens linguistiques (idiomes). ... C'est justement dans les textes littéraires (et avant tout en poésie), là où le plan linguistique général du contenu et le plan de l'expression se fondent dans la structure complexe du signe artistique, qu'apparaît l'effet d'intraducibilité », J. Lotman, *Le problème de la traduction poétique*, in « Change », cit., p. 14.

UNA NOTA PER FERNANDO GUIMARÃES

1. Leggendo l'opera in versi di Fernando Guimarães, raccolta ora nell'elegante volumetto intitolato *Poesia* [1952-1980]¹, chi per qualche tempo ha avuto commercio quotidiano con la *Clepsidra* di Camilo Pessanha, vi scopre in filigrana echi e sollecitazioni, frammenti isolati e profonde vene sotterranee, elementi ora fluidi e impalpabili, ora più concreti e cogenti — mai vistosi, mai dichiaratamente *empruntés* — che legano in modo poco appariscente ma non per questo meno saldo, l'esperienza creativa di Guimarães alla poesia e poetica del maggior simbolista portoghese.

Del resto, questa sintonia forse preterintenzionale si denuncia a chiare lettere sull'altro versante dell'attività di Guimarães: poeta sì, ma anche critico e teorico della poesia². Lucida e acuta, la lettura ch'egli propone per certe pagine di Pessanha, proprio nella sua selettività, dimostra un grado di comprensione che va ben oltre l'acribia critica. È un poeta che parla di un poeta. Con il gusto, l'intuizione e la competenza che solo una profonda affinità di sentire o un (in)volontario convergere di esperienze ed intenti può a pieno giustificare.

2. Pessanha e Guimarães, dunque. Ad apertura di libro, un *incipit* quale « Junto de ti, há mulheres que recordam »

¹ Porto, O Oiro do dia, 1981. (Collezione « Obscuro Domínio »). A questo libro appartengono tutte le citazioni che compaiono nel presente contributo, salvo diversa indicazione.

² Si veda l'articolo *Camilo Pessanha e os caminhos de transformação da poesia portuguesa*, nel suo *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982, pp. 25-34. (Collezione « Temas Portugueses »).

(*Nascente*, p. 25) uncina nella memoria una serie di luoghi paralleli della *Clepsidra*³. Una rapida verifica sull'intero volume conferma che ci troviamo di fronte ad uno stilema di Guimarães, che spesso si avvale di una sintassi fortemente pausata, a tratti frammentaria, e con cesure dislocate all'inizio o alla fine del verso, tali da isolarne e metterne in rilievo alcune componenti. Si vedano *tourneures* sintattiche come « abertos, os seus braços são a ânfora / cheia de gestos calmos, transparentes » (p. 25, vv. 3-4), « Cansados, separa-os apenas / a nudez » (p. 30, vv. 1-2), « o vestígio dos últimos peregrinos, aves nuas / que já desceram, cansadas, pelo interior do teu peito » (p. 84, vv. 7-8), « Vazia, quase imóvel: » (p. 54, v. 1), « Vertical, pelo corpo / a nudez principia » (p. 60, vv. 1-2), « Adormecida, deixa que os teus lábios... » (p. 65, v. 7), « Abandonados, somos a lenta memória... » (p. 66, v. 13), « e, abandonado, fico / junto do Seu corpo, onde principia a sombra deste poema » (p. 84, vv. 13-14); o ancora « e, serenamente, os mortos caminham nos seus barcos de terra... » (p. 66, v. 16), « Serenamente, começaram a fechar-se os sonhos... » (p. 84, v. 12), « Deixemo-nos, finalmente, envolver pelo sonho / ou pelo torpor... » (p. 86, vv. 2-3), « Lentamente, sobre o mistério das árvores / erguem-se os frutos... » (p. 89, vv. 2-3), « Serenamente, as mesmas vozes antigas... » (p. 105, v. 6), « e os olhos fecham-se, de pedra » (p. 83, v. 2), « Sem cor, as flores... » (p. 105, v. 9), « Ao longe, as suas pétalas / devagar oscilam » (p. 85, vv. 9-10), « Ao longe, um cemitério: a serena policromia dos mortos » (p. 100, v. 5)⁴.

³ *Tatuagens...*, v. 5 « E o meu brasão... Tem de oiro num quartel »; *Fonógrafo*, v. 5 « Muda o registo, eis uma barcarola », v. 8 « Sobre um paúl, - extática corola », v. 9 « Muda outra vez: gorjeios, estribilhos »; *Esvelta surge!*..., v. 5 « Sem vil pudor! Do que há que ter vergonha? »; *Depois da luta...*, v. 12 « Felizes vós, ó mortos da batalha », etc.

⁴ Tra i molti luoghi similari della *Clepsidra*, ricordiamo *Fonógrafo*, v. 2 « Uma plateia ri, perdidamente »; *Esvelta surge!*..., v. 1 « Vem das águas, nua, »; *Floriram por engano...*, v. 10 « Surda, em triunfo, pétalas, de leve »; *No claustro de Celas*, vv. 10-11 « — Que os meus olhos mal podem soletrar, / Cansados... »; *Vénus II*, v. 8 « Repousam, fundos, sob a água plana »; *Paisagens de inverno II*, v. 13

Anche da una campionatura non esaustiva come questa, emergono alcune costanti: gli elementi lessicali messi in rilievo dalle cesure hanno tutti funzione avverbiale o aggettivale (anche laddove si tratta a rigore di un complemento, come « de pedra », p. 83, v. 2, o « sem cor », p. 105, v. 9); l'inventario lessicale è peraltro ristretto (*cansados*, *abandonados*, *serenamente*, *ao longe* compaiono più volte nel volume in identica positura); infine, la segmentazione del verso in unità minori è sconfessata dal ricorso frequente all'*enjambement*, quasi a voler continuamente distruggere e ricreare un ritmo differente da quello richiesto dal verso (pure in composizioni classiche come il sonetto).

È proprio sul piano del ritmo che la lezione simbolista si fa più sensibile, nell'uso sapiente di 'pieni' e di 'vuoti', di 'voci' e 'silenzi'; nel ricorso alla pausa, alla frammentazione, all'ellissi, che alternano con periodi di ampio respiro, al limite della prosa. Non si tratta tanto di euritmia o ricerca fonosimbolica, di musicalità del verso (alla maniera di Pessanha, e prima ancora di Verlaine); semmai di un ritmo interiore, precedente e indipendente dagli aspetti meramente formali.

Altre scelte stilistiche sembrano trovare in Pessanha il loro modello più prossimo; ad esempio, il *travessão* che introduce una parentesi di riflessione o un'immagine metaforica (si vedano « — Murmúrio íntimo do mar / que nos ficou na alma », p. 29, vv. 3-4; « — desenho nu feito das / linhas da tarde e do horizonte... », p. 32, vv. 7-8; « — ave que liberta / apenas o voo », p. 34, vv. 3-4; « — sejam tu a beleza, a primavera ou a morte... », p. 35, v. 5; « escutar o teu nome — nu, sem sílabas, visível... », p. 61, v. 8; « — Vozes ainda debeis, ar expeildo pela boca das açucenas / quase imóveis e erguidas... », p. 73, vv. 23-24; « A ave enigmática — dolorosa suspeita da manhã », p. 95, v. 9; « — Sonho ou

« E, refractadas, longamente ondeando, »; *Ao longe os barcos de flores*, vv. 1-2 « Só, incessante, um som de flauta chora, / Viúva, grácil, na escuridão tranquila »; *Olvido*, v. 2 « O olvido. Irrevocável. Absoluto ».

margem de tudo », p. 108, v. 12)⁵; oppure i punti di sospensione a chiusura del periodo, non di rado nel finale stesso della poesia, ad infrangere l'idea di compiutezza lasciando spazio alla pagina bianca⁶.

3. Parlando della *Clepsidra*, ebbi a sottolineare la straordinaria coerenza e compattezza del lessico di Pessanha, legato a poche costellazioni semantiche⁷. Ebbene, anche in Guimarães è possibile rintracciare una serie di parole-guida che coinvolgono vaste porzioni di lessico. Il filone più ricco attinge al tema dell'acqua, evocando con prepotenza la visione fluida e liquida dell'universo di Pessanha: *rio* (s), *água*(s), *fonte*(s), *mar*(es), *areia*(s), *onda*(s), *concha*(s), *praia*(s), *barco*(s), *vela*(s) sono tutti vocaboli ampiamente attestati nella *Clepsidra*. Ma — e qui Guimarães prende le distanze dal maestro del simbolismo — altrettanto frequenti sono i termini speculari, o meglio complementari, che individuano l'aspetto terraneo e concreto del mondo, in un bipolarismo costante che, pur senza scomodare archetipi junghiani, sembra alludere all'eterna opposizione fra male e bene, corruzione e purezza, disfacimento e integrità: *árvore*(s), *raíz*(es), *ramo*(s), *folha*(s), *fruto*(s), *flor*(es), *pétala*(s), fino a *sulco*(s) e *semente*(s).

Altre 'stringhe' significative allineano *olhos*, *olhar* (di altissima frequenza nella *Clepsidra*), *mãos*, *lábios*, *rosto* e *peito*; *voz*, *rumor* e *murmúrio*; *sombra*, *perfil* e *vestígio* (più raramente *indício*); *aves*, *voo* e *asas*.

Non mancano poi vocaboli isolati ma pregnanti, che acquistano spessore e polivalenza dall'essere iterati in contesti

⁵ Per gli esempi relativi alla *Clepsidra* mi permetto di rinviare al mio studio *O Simbolismo na obra de Camilo Pessanha*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982, pp. 99-100. (« Biblioteca Breve », vol. 66).

⁶ È il caso, ad esempio, di *Nascente*, *Acerca da « Primavera » de Botticelli*, *Escultura*, *As carpideiras*, *Escuta a cruel cotovia...*, nonché di molte altre poesie senza titolo (alle pp. 32, 33, 35, 46, 49, 50, 53, 59, 61, 66, 74, 77, 79, 81, 82, etc.).

⁷ *Op. cit.* alla nota 5, pp. 105-117.

non omogenei: mi riferisco in particolare a *luz*, *vento*, *estátua*, nonché agli astratti *harmonia*, *memória*, *recordação* e *poesia*.

Sarebbe però inesatto parlare di *leit-motive*, perché troppo spesso la parola rivendica l'autonomia del significante da ogni costrizione di significato. In altri termini, la contiguità dei vocaboli nel verso non implica necessariamente una pari contiguità sul piano logico del discorso, in omaggio a quel principio di 'scarto' ben noto a chi si occupi del linguaggio poetico. Fra gli esempi più significativi di questa scissione delle due facce complementari del segno linguistico, che solo in minima parte può essere riassorbita nella categoria tradizionale della metafora, si possono annoverare le poesie *Narciso* e *Vento*⁸.

4. Vorrei concludere queste rapide note estraendo alcune schegge della *Clepsidra* trapassate e inserite nell'organismo vitale della poesia di Guimarães. Versi come « o seu perfume amadurecido / por um fresco contacto. (...) Uma rosa invisível apodrece » (p. 55, vv. 2-5) richiamano alla mente due luoghi almeno della *Clepsidra*: i vv. 10-11 di *No claustro de Celas* (« E o aroma fenecido / Que se evola do teu nome vulgar! ») e di *Olvido* (« Viça uma flor... / Pões-lhe o dedo, ei-la murcha sobre a haste... »). Alla stessa poesia *No claustro de Celas* (vv. 5-11)⁹ riconduce un piccolo manipolo di versi:

⁸ *Narciso* « Sereno adolescente / fitando o seu reflexo, / para que junto ao rosto / á agua principie. // Apenas pela tarde / uma canção repete / o destino que o vento / encontra nos seus lábios. // Pelos olhos erguidos / uma nuvem ficou / a desenhar o corpo / como lenta memória. // A nudez vem cercá-lo / de praias ou de tempo / enquanto continua / um rio entre o seu nome ».

Vento « Estes lábios / são o vento. Nenhum nome / pode conter os seus limites. Através dele o pólen / emigra, a rosa destrói o seu círculo. Escutamos o seu rumor / nos rios, nas folhas, como se lentamente / respirássemos. (...) Existe no sangue, / no movimento das sementes / quando pela terra sentimos descer a sua atmosfera / vertical. As árvores / ferem-no e ele fica dividido em múltiplos ramos / de ar: or frutos que vemos imóveis / são o seu peso ».

⁹ « Tudo acabou... Anémonas, hidrâneas, / Silindras, - flores tão nossas amigas! / No claustro agora viçam as ortigas. / Rojamse cobras pelas velhas lájeas. / Sobre a inscrição do teu nome delido! / — Que os meus olhos mal podem soletrar, / Cansados... ».

« o desejo fresco e imóvel das plantas, / o rumor do vento, / o teu perfil desconhecido mas inscrito em lápides antigas » e « escutar o teu nome — nu, sem sílabas, visível... » (p. 61, vv. 3-4 e 8), insieme con « o teu nome agora inteligível naqueles lábios » (p. 91, v. 6).

Il primo sonetto di *Vénus* presiede invece alla rielaborazione di *Acerca da 'Primavera' de Botticelli*: « Fica no corpo uma curva mais larga / e os cabelos desenham os vestidos, / se chega, sobre as flores, o vento e afoga / as pregas entreabertas dos sentidos » sono da confrontare con « À flor da vaga, o seu cabelo verde, / Que o torvelinho enreda e desenreda... / O cheiro a carne que nos embebeda! / Em que desvios a razão se perde » e « O seu esboço, na marinha turva... / De pé flutua, levemente curva; / Ficam-lhe os pés atrás, como voando... » (*Vénus* I, vv. 1-4 e 9-11). Ancora al dittico *Vénus* (I, vv. 12-14 « E as ondas lutam, como feras muge, / A lia em que a desfazem disputando, / E arrastando-a na areia, coa salsugem »; II, v. 14 « Conchas, pedrinhas, pedacinhos de ossos... ») si ispira questo luogo di *O significado dos sonhos*: « esses olhos interiores e cegos, que fitam as pequenas ondas / erguidas no pensamento, arrastando o seu rumor marítimo, / a voz das conchas [como silogismos], os frutos salgados e calcários » (vv. 11-13). Due sollecitazioni si sommano infine nell'*incipit* di *A posse* (« Que súbita suspeita — dália enorme — ») che salda « Dália a esfolhar-se, — o seu mole sorriso... » (*Foi um dia de inúteis agonias*, v. 6-8) e « Um enorme, soberbo, amor-perfeito... » (*Tatuagens complicadas do meu peito*, v. 4).

Si tratta ora di sintagmi, ora di singole parole al centro di una rete significativa di lessemi, ora di immagini isolate. Potremmo parlare di coincidenze preterintenzionali, di altre fonti o modelli comuni, perché è sempre arduo quantificare il debito di un poeta nei confronti dei suoi predecessori. Però, se mi è lecito per una volta sottrarmi al rigore un po' asettico dell'analisi e alla logica dei dati oggettivi, vorrei dire che nelle pagine di Pessanha come in quelle di Guimarães si ha la percezione di un'unità che travalica i limiti dell'individuo per insegnarci *o que é poesia*.

Barbara Spaggiari

Maria do Carmo Gaspar de Oliveira, *Caleidoscópio*, Edições Achiamé Ltda. Rio de Janeiro, 1983, pp. 47.

L'autrice di questa raccolta di poesie e di ridotti saggi di carattere sociologico è nata a São Matheus, nello stato di Espírito Santo; ad una vivace etnia brasiliana unisce una solida cultura classica a cui aggiunge un perfetto tecnicismo nell'ambito delle comunicazioni e delle scienze sociali. In qualità di giornalista e di scrittrice vive stabilmente a Rio de Janeiro. L'autrice è alla sua seconda pubblicazione: nel volume che recensiamo in questa scheda, Maria do Carmo vive profondamente i temi propri della contraddittoria cultura odierna filtrandoli attraverso una semplice e al tempo stesso forte espressione linguistica.

Il lacerante conflitto che l'uomo avverte, nel desiderio di comunicare ciò che egli è profondamente, è fatto proprio dall'autrice brasiliana che riesce a scavalcare i temi e le forme di una poesia che corre il rischio di essere solo intimista ma che si riscatta da tale ottica proprio per lo scopo immediato che si prefigge: il comunicare le emozioni più intime nel modo più immediato. Ed infatti l'autrice stessa illustra nella nota introduttiva alle liriche tale concetto: « La comunicazione è quanto di più difficile possa esserci nell'essere umano. Per questo si usa dire che l'uomo soffre di solitudine, ed è l'essere più solitario che esista sulla faccia della terra » (pag. 11). La religiosità dell'autrice è evidente in tutte le sue composizioni ed è fatta di una faticosa ricerca interiore sul perché dell'essere e della sofferenza dell'uomo.

Ne è un esempio la breve e stupenda poesia « Olhando para a imagem de Nossa Senhora das Graças ». È l'immagine colorita e densa, propria della barocca religiosità di Rio in cui sempre traspare, aldilà dei colori, il travaglio del quotidiano: « ...De mãos espalmadas / derramando graças. / Tão magnífica / esmagando com os pés / a serpente / sobre un globo, / o mundo, a terra » pag. 12. Ed ancora la lirica « Uma figura de itinerante » nella quale è analizzato il rapporto con suo padre ed il porsi di questo uomo verso e nella società che lo avviluppa: « Quando me lembro de meu pai, / vejo-o em meu pensamento, alto, magro, moreno, / ...Como se estivesse alguma coisa a procurar, / no espaço ou no tempo ».

Profonda conoscitrice della moderna letteratura brasiliana l'autrice dedica alcune composizioni ad una rapida interpretazione, con

intelligenti micro-saggi, dell'opera di Lima Barreto (vedi « Clara dos Anjos »), in cui si avverte la capacità di penetrare la sottile personalità dello scrittore, sociologo/psicologo del Brasile degli anni '30. Una galleria di personaggi del mondo delle lettere e delle arti è tracciata con abili tratti poetici densi di tenerezza e di aspra polemica verso gli stereotipati canoni di una cultura che potrebbe presentarsi, secondo le ottiche storico/filosofiche, mistificante come in « Roman Polanski » e in « Maiakovsky ». Ed inoltre l'autrice spazia nel suo *iter* poetico dalla ricerca interiore ed ermeneutica freudiana alla squisita ricerca teologica — la teologia è oggi una scienza profondamente sentita ed investigata nell'America latina soprattutto nella sua accezione di teologia della rivelazione come possibilità di libertà e crescita dell'uomo latino-americano nel contesto sociale e politico. Tipica è la composizione *Teólogos* dove però la ricerca dell'essenza teologica è espressa nella bellezza della natura e non nella sistematicità degli studi specialistici: « O téologo explicava num quadro, / escrevendo a giz, / a existência de Deus, / de um modo tão complicado... / Em cima da mesa havia um jarro / de rosas, de cores variadas. / Olhando para elas; eu pensei. / — Haverá prova mais concreta da existência de Deus? » pag. 30. Ancora temi di carattere politico ed educativo si inseriscono nel discorso poetico per completare il profilo letterario e di impegno sociale dell'autrice.

Claudio Bagnati

Ugo Piscopo, *Vittorio Pica. La protoavanguardia in Italia*, Napoli, Editore Ermanno Cassitto, 1982, pp. 98 (Collana « La Faglia »).

Ben venga, questa nuova collana editoriale destinata a presentare « medaglioni napoletani dall'Unità ad oggi », e che, richiamandosi alla « faglia », « cioè masse rocciose che si trovano a livello diverso per fratture e spostamenti, per vicende di energie liberate (talora tragicamente) », vuole raggiungere risultati ambiziosi mediante operazioni — non sempre però dichiaratamente lineari — di « riappropriazioni », e « in anticipo sulle iniziative (ufficiali, che daranno ali al genio) ». Vuole essere, dunque, il programma così enunciato, volutamente provocatorio, e si inserisce nella riscoperta in atto della cultura napoletana, considerata spesso e a torto di natura prettamente regionale e che invece, a pieno titolo, merita di essere considerata nel più vasto ambito nazionale, come parte integrale ed integrante della cultura italiana.

Prima tra le tante figure proposte all'attenzione dei lettori (e nel programma troviamo elencati i nomi di De Sanctis e di Croce accanto a quelli di P. Villari, Dorso, Gemito, Totò, Ricciardi, Gino Doria, Arturo Labriola, Bordiga e di tanti altri), è Vittorio Pica, personaggio

tutto da riscoprire, che vanta tanti meriti per essere chiamato ad inaugurare questa galleria di ritratti. Agile e sintetica è la presentazione che ne fa il Piscopo ad apertura di libro: « Vittorio Pica, seguito tra la fine del secolo scorso e l'inizio del Novecento con interesse e stima da parte dei maggiori operatori culturali in Italia, da Croce a D'Annunzio, e dagli intellettuali più attenti al progresso del nuovo nel gusto e nell'attività letteraria ed artistica, come Lucini e Morasso, venuto e tenutosi a contatto all'estero con scrittori ed artisti che svolgevano un ruolo di orientatori di opinioni, di prospettatori di temi e di atteggiamenti, di scopritori di nuove fonti di energia interiore, di risolutori di ipotesi generali, da Edmond de Goncourt (che lo ebbe carissimo e lo mise a contatto con editori e scrittori francesi), E. Zola (che, quando venne a Napoli, si mise sotto la protezione e la guida del suo giovane amico) e J. K. Huysmans [...] e tanti altri artisti che gli inviavano albi, cartelle, notizie e gli chiedevano rispettosamente giudizi, risulta oggi quasi del tutto ignorato nelle ricognizioni e nelle sistemazioni critiche e storiografiche oltre che bibliografiche ». Quest'ultima affermazione va però subito corretta, e la correzione la compie in parte lo stesso Piscopo che in nota aggiunge (pp. 10-11) « fanno eccezione i comparatisti », elencando un nutrito gruppo, del resto incompleto, di studi dedicati al Pica. Anche se limitata alla ristretta schiera degli specialisti, la fama del critico napoletano è più ampia di quanto non viene qui detto; la sua opera merita tuttavia di essere maggiormente conosciuta ed apprezzata, se non altro per il grande contributo da lui dato alla conoscenza in Italia della letteratura francese post-romantica, quella che Piscopo, — richiamandosi al titolo della prima raccolta di saggi pubblicata dal Pica — insiste col definire « d'avanguardia ». Soprattutto il naturalismo e il simbolismo devono molto a lui — e al milanese Felice Cameroni — la loro strepitosa affermazione in Italia e l'influenza che hanno potuto esercitare. Ma una notevole fama Pica si è conquistata anche come critico d'arte, tanto che a questa attività ha dedicato la seconda parte della sua vita, dal 1900 in poi: partitosi da Napoli ove era nato nel 1864, approdò in quell'anno a Milano e assunse la direzione della rivista « Emporium », dedicandosi inoltre (insieme a Fradeletto) alla organizzazione della Biennale di Venezia, di cui fu segretario generale fino al 1926, quando fu scacciato dal fascismo dilagante.

Alle tappe fondamentali dell'attività di Pica Ugo Piscopo dedica le quasi 100 pagine del suo volumetto. La sua attenzione si appunta sui due volumi di critica letteraria (*All'Avanguardia. Studi sulla letteratura contemporanea*, Napoli, 1890; *Letteratura d'eccezione*, Milano, 1898) e sui diversi scritti di critica d'arte, e ognuno di essi è analizzato nelle sue diverse componenti. Molto spazio negli scritti di Pica è dato alla difesa dei romanzi di Zola, accusati di oscenità e di modernismo. Accuse facilmente rintuzzabili e che oggi fanno sorridere, ma prese molto sul serio dai contemporanei, e tali da

provocare sui giornali aspre battaglie. E del naturalismo e di Zola Vittorio Pica fu abile difensore: il suo entusiasmo e la sua intuizione gli consentirono di condurre un'abile scherma polemica, che gli fecero ritorcere sugli accusatori le critiche più accanite e più ripetute. E come si era meritato da Edmond de Goncourt il titolo di « affectueux et enthousiaste propagateur du 'goncourtisme' en Italie » (nella dedica a *L'Italie d'hier* del 1894, che Piscopo avrebbe fatto bene a ricordare), così avrebbe potuto ben meritare quello di « difensore e propagatore dello 'zalismo' in Italia », e tale titolo lo avrebbe ben meritato (e anche questo lo avrebbe condiviso, come quello, con Felice Cameroni).

Nei suoi scritti Pica si è dimostrato, oltre che sensibile alle nuove idee letterarie ed artistiche, molto informato, tanto da fornire ai suoi lettori notizie precise e particolareggiate, frutto del suo scrupolo professionale e del suo impegno culturale. E la sua critica risulta in gran parte ancor oggi valida, dopo i necessari riscontri compiuti dal Piscopo con i metodi e le teorie più vicine a noi.

Ma a Vittorio Pica Ugo Piscopo ha forse attribuito un ruolo superiore a quello effettivamente svolto. Sua preoccupazione è stata di mostrarlo ad ogni costo un autorevole esponente dell'avanguardia letteraria. A nostro parere, Pica va giudicato come un critico militante, uno dei rappresentanti più in vista del nuovo giornalismo letterario che si andava formando a Napoli e nel resto dell'Italia, interessato alle novità, quelle italiane e quelle straniere, di facile penna e di notevole intuito, pronto a cogliere e a difendere con convinzione ed efficacia le idee nuove, capace anche di captare le esigenze di un pubblico desideroso di un rinnovamento non solo politico e sociale, ma anche e principalmente culturale; ma nulla, o quasi, di più. I suoi interventi critici sono sempre di natura giornalistica, le sue informazioni sono esatte ma limitate all'argomento trattato, i suoi giudizi risultano sempre legati all'avvenimento occasionale, e in tutto ciò nulla v'è di avanguardistico, se non l'occuparsi, sia pure ad un livello medio alto, del « nuovo » (e « avanguardista », nel senso che a tale parola dette poi il regime fascista, Pica lo si può considerare solo per il fatto che cominciò giovanissimo ad occuparsi di scrittori stranieri sui giornali napoletani: i suoi primi articoli li scrisse sul « Fantasio » nel 1882, all'età di 18 anni). Come critico letterario Vittorio Pica è pur sempre un giornalista, e lo dimostra il fatto che i due libri cui è legata la sua fama non sono se non raccolte di articoli pubblicati in vari giornali e a varie riprese, riprodotti integralmente a distanza di tempo senza alcun ripensamento critico o stilistico. Altri saranno, in quegli anni, i critici d'avanguardia (e i primi nomi che vengono in mente sono quelli di Lucini e di Cameroni), e altri saranno i veri critici letterari, capaci di crearsi un proprio metodo critico e di adeguarsi ad esso. Questa è la ragione per cui il ricordo di Pica risulta oggi piuttosto sbiadito, e i suoi scritti, come giustamente osserva il Pi-

scopo, anche se interessanti, poco conosciuti. E non è un caso che di lui si ricordino, o meglio si siano finora ricordati, quasi solamente i comparatisti: in fondo, come critico, anche Pica è stato principalmente un comparatista.

Limitato, e nello stesso tempo amplificato, il discorso di Ugo Piscopo si rende nel complesso interessante, e può essergli ascritto il merito di porre di nuovo all'attenzione della critica di oggi, in modo globale e nel complesso organico, la figura di Vittorio Pica. Ma pur con i suoi meriti questo libro risulta un'occasione mancata. Manca, ad esempio, un attento esame dell'ambiente culturale napoletano nel quale si è formata ed è maturata la capacità critica di Pica, e di cui egli fu, come venne riconosciuto da Croce, un autorevole esponente. E manca un'attenta ricognizione su tutta la sua attività: prendere in esame i soli suoi scritti raccolti in volume significa diminuirne l'importanza e limitarne l'influenza. Pica ha scritto centinaia di articoli nei giornali letterari di Napoli, di Roma, di Firenze, di Torino, tra il 1882 e il 1900, e quelli ch'egli raccolse nei due volumi qui presi in esame sono una minima parte, anche se, sotto alcuni aspetti, quella ch'egli considerava la migliore. E anche in « Emporium » i suoi interventi, di critica d'arte ma anche di critica letteraria, tra il 1900 e il 1930 sono numerosissimi: non c'è forse fascicolo della rivista che non contenga un suo scritto. L'immagine di Pica proposta sarebbe stata più completa e più sfaccettata se Piscopo avesse tentato un censimento di *tutti* o almeno di una buona parte dei suoi scritti, e sarebbe stata così portata a termine o almeno avviata quell'operazione di « ricognizione e sistemazione critica e storiografica oltre che bibliografica » che egli auspica a favore di Pica a p. 11 del suo libro. Ma anche la bibliografia su Pica risulta incompleta; e le lacune maggiori si riscontrano proprio per quel che riguarda « i comparatisti ». La nota 5 delle pp. 10-11 deve essere completata con la segnalazione di altre ricerche bibliografiche nelle quali emerge preponderante il ruolo svolto da Pica nel suo tempo; e ci riferiamo in particolar modo alle *Notes pour une bibliographie italienne sur J.-K. Huysmans* di Italo Gotta (Paris, 1955), alla *Bibliographie de Maupassant en Italie* di Marcello Spaziani (Firenze, Institut Français de Florence, 1957), oltre che alla nostra *Bibliographie de Zola en Italie* (ivi, 1960). E anche il rilevante studio di Luigi Foscolo Benedetto, *Arrigo Beyle Milanese* (Firenze, Sansoni, 1942) troverebbe posto in questo elenco bibliografico. Le 8 lunghe citazioni da altrettanti articoli di Pica che in esso si trovano dimostrano come il nostro critico ha da par suo contribuito anche al risveglio dell'interesse della cultura italiana intorno a Stendhal, e proprio negli anni '80, quando, secondo quanto aveva previsto ed auspicato lo stesso autore della *Chartreuse de Parme*, la sua arte sarebbe stata riscoperta e rivalutata: e all'appuntamento non mancò il giovanissimo Pica (e anche questa potrebbe essere una manifestazione della sua « avanguardia »). Altri titoli potremmo

citare per completare questo panorama critico intorno al Pica: S. Lodovici, *Storici, teorici e critici delle arti figurative (1800-1940)* (Roma, 1940); A. Seroni, *Il decadentismo* (Palermo, Palumbo, 1964), G. Mirandola, *La «Gazzetta Letteraria» (1877-1902)* (Firenze, Olschki, 1974); G. Vigni, *La letteratura francese del secondo Ottocento nella cultura italiana (1870-1914)*, in «Otto/Novecento», 1979, n. 2, pp. 55-72; ecc. Per la rimanente bibliografia, soprattutto per la più recente, rimandiamo al documentato contributo di Albino Calegari, *Vittorio Pica e «Letteratura d'eccezione»: due lettere inedite*, in «Studi Francesi», 1983, n. 79, pp. 53-66, ovviamente pubblicato dopo il libro di Piscopo, segno anch'esso di quanto ancora c'è da dire su Vittorio Pica.

Altre osservazioni potremmo fare su quanto Piscopo espone nel suo discorso espositivo, che a volte si dimostra corrivo e superficiale. È difficile trovarsi d'accordo con lui quando scrive (p. 29) di «incontro, non concordato, tra naturalisti e impressionisti», quasi che l'interesse di Zola per i pittori della nuova scuola pittorica fosse avvenuto solo per caso; o quando afferma (p. 50) che «Pica compie un salto di qualità passando dalla critica letteraria a quella artistica», e veramente non si capisce il perché di questa gerarchia di valori.

Non si è ancora giunti alla riscoperta totale di Vittorio Pica, la strada da percorrere è lunga. Ugo Piscopo ne indica la direzione, e ne suggerisce le tappe.

Gian Carlo Menichelli

Idalina Resina Rodrigues, José Adriano de Freitas Carvalho, Alberto Navarro, *IV Centenário do nascimento de Francisco de Quevedo (Ciclo de Conferências)*, Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1982, págs. 116.

Quizá un poco olvidado por y para la preparación de otros centenarios (entre los que descuellan los de Calderón y de Santa Teresa, respectivamente en 1981 y en 1982), el de Quevedo — como apunta en el prólogo al presente volumen José Adriano de Freitas Carvalho no ha tenido las celebraciones que cabía esperar.

Sin embargo no es sólo para alabar el centenario promovido por la «Fundação Eng. António de Almeida» que me intereso por este libro, sino más bien por el propio valor de los textos que incluye.

El primero, *Sátira e imaginação nos «Sueños» de Quevedo* (págs. 7-39), de Idalina Resina Rodrigues, ya desde el principio me ha parecido muy interesante por el análisis de los prólogos de Quevedo a los lectores, donde la autora ha individuado un «progressivo enfraquecimento da confiança na reabilitação dos homens» (pág. 9): a este propósito añadiría que la diferente postura del escritor barroco frente a su público manifiesta también su altanería (visible sobre

todo cuando afirma que sólo él «podía hacer obras de tanta erudición y agudeza» o cuando se refiere a las «innumerables agudezas que contienen»¹ y su preocupación ante una ley de imprenta que no defendía a los autores, quienes a menudo veían sus textos «ir manuscritos, tan adulterados y falsos, y muchos a pedazos y hechos un disparate, sin pie ni cabeza» que era forzoso intentar e incluso costear — como Quevedo — su publicación². En el caso de los *Sueños* sabemos que empezaron a publicarse sólo en 1612 (por lo menos en Aragón, Cataluña y Valencia) por haber incurrido en la censura religiosa, lo que determina la existencia de variantes y también, evidentemente, cierta autocensura.

Como apunta la conferenciante, si en los prólogos se nota «em certa medida» una acentuada indiferencia y renuncia, en los textos se compensan estas actitudes «com interferências directas, mais precisas e insistentes» (pág. 12).

Después de esta introducción, la Prof. Resina Rodrigues se ocupa también de la literatura anterior sobre el tema y, sobre todo, de las relaciones entre la obra española y la cultura portuguesa.

En los *Sueños*, viajes alegóricos hacia el más allá, el escritor traslada la sociedad terrena con sus vicios y sus características más negativas. Pero, sugiere la autora, en el caso de *El Alguacil endemoniado* casi no puede hablarse de viaje, ya que las explicaciones sobre la vida ultraterrena salen de la boca de un diablo que ha sido «desterrado» del cuerpo de un alguacil durante un exorcismo. La intención moral y la sátira que dominan en la obra quevedesca aquí se notan particularmente en la figura del sacerdote hipócrita más que en las de los condenados: así debió de entenderlo también Fr. Antolín Montojo que en 1610 no consintió su publicación, advirtiéndole que su autor se había «propuesto burlarse de las Sagradas Escrituras» y que su estilo era «chabacano e imprudente y escandaloso sobre manera y más propio de truhanes que de gente honrada y cristiana»³.

Al analizar *El Mundo por de dentro* la conferenciante ha establecido un interesante parecido entre este texto de Quevedo y la *Visita das Fontes* de Francisco Manuel de Melo, donde la «Fonte Velha» tiene la misma función que el Viejo Desengaño⁴ y no se

¹ F. Quevedo, *Vida del Buscón. Sueños y Discursos*, Madrid, Aguilar (Col. Crisol), 1964, págs. 307 y 310.

² *idem*, pág. 310. A este respecto me ha parecido muy significativa y moderna la correlación que establece el escritor barroco en el mismo prólogo: autor → obra → lector-comprador → alabanza → más lectores-compradores → más ganancia para el autor (pág. 306, de la ed. cit.).

³ *idem*, pág. 296.

⁴ A través de este personaje Quevedo nos ha dejado una densísima página (430 de la ed. cit.) sobre la hipocresía de la lengua, cuyo alcance no es meramente lingüístico, así como no es sólo verbal la crítica a las mentiras y las ficciones de la vida social.

deja deslumbrar por las apariencias como la «Fonte Nova», tan inexperta e ingenua como el joven narrador. Luego la conferenciante pasa a los *Sueños* donde el escritor barroco «visita» el mundo de los muertos, no sin hacer antes un recorrido por la literatura alegórica de viajes al infierno (Virgilio, Dante, una anónima *Visão de Tündalo* del siglo XV) y recordando además la personificación de la Muerte en las *Danzas* y en las *Cortes* medievales, de las que pasa a Gil Vicente (*Barca da Glória*) y a Quevedo (*Sueño de la Muerte*). Este, a diferencia del autor portugués y de la literatura anterior, presenta la muerte como un personaje ambiguo: una mujer a la vez joven y vieja, con un ojo abierto y otro cerrado, vestida y desnuda, y con muchos y muy raros adornos; es ella la que acompaña al viajero y le enseña los enemigos del alma, entre los que destaca el Dinero⁵. A pesar del parecido con el Infierno de Virgilio y de Dante, la autora nota que en el de Quevedo la repartición de los pecadores resulta menos rígida; entre los pocos personajes individualizados, Judas, Mahoma y Lutero — presentes en casi todos los *Sueños* — están siempre en la parte más baja y padecen casi los mismos castigos que Lucifer; pero tampoco faltan los médicos, los sastres, los zapateros, los barberos, los abogados, los alguaciles, los poetas..., figuras que, como sabemos, están satirizadas también en muchos poemas.

Frente a la gran cantidad y diversidad de los diablos, cuya presencia «quase cobre o universo» (pág. 31), advierte la autora que los ángeles quevedescos resultan más pobres e inseguros, y que tampoco se intenta una descripción del Paraíso, lo que demuestra «as angústias, a instabilidade e o pessimismo, mais duma época que dum homem escritor» (pág. 20). Por fin la autora demuestra, con ejemplos muy convincentes, la coherencia de estas obras, que sólo a una lectura apresurada pueden parecer fragmentarias, y que merecen considerarse — para repetir sus palabras — «um dos mais altos momentos da literatura satírico-moral de todos os tempos.» (pág. 37).

José Adriano de Freitas Carvalho, *O «Museu do Tempo» na poesia espanhola do séc. XVII* (págs. 41-78 + Apéndice: 70-90).

El autor, apoyándose en una rica y muy variada bibliografía (no sólo literaria), recuerda cómo en el Renacimiento se haya acentuado la capacidad de observar y de organizar, así los viajes como

⁵ N. Salomon, *Algunos problemas de sociología de las literaturas de lengua española* (Varios Creación y público en la literatura española, Madrid, Castalia, 1974, pág. 20), habla muy oportunamente de la «ideología feudal» de Quevedo que denuncia estas mismas taras «de la España todavía feudal de su tiempo».

las armadas, así los correos como la vida administrativa y económica; el desarrollo de la geometría urbana, la simetría y los proyectos de ciudades ideales le hacen pensar en una simetría que «parece estar en relação íntima com o significado (e valor) do tempo» (pág. 45). En este sentido recuerda la rigurosa distribución de las horas propuesta anteriormente por el rey D. Duarte de Portugal en su *Leal Conselheiro* y el *Trattato della Famiglia* de Leon Battista Alberti, donde la organización de la propia existencia está en función de la salvación eterna. Refiere además el autor que la conocida afición de Carlos V a estos objetos le inspiró a Jusepe Leonardo un tapiz cuyo símbolo es un reloj que va a dar la última hora; por otra parte — añade — ya desde fines del siglo XV se acentúan las relaciones entre el tiempo y la Muerte, a veces representada llevando en la mano una «ampolleta». Si en pleno Renacimiento se prefieren — literaria y plásticamente — otros símbolos más antiguos que el reloj, éste, que a menudo simboliza la Templanza, llega a ser un «símbolo proteico com que algum poeta gostará de jogar nas suas advertências aos príncipes» (pág. 46), como confirma la obra en prosa *Reloj de Príncipes* de Fr. Antonio de Guevara.

Pero son muchos los escritores que aluden a la importancia del tiempo y del reloj en la vida del siglo XVI; el conferenciante recuerda a Nebrija, al Brocense, a Santa Teresa, y también su presencia en obras escultóricas. Sin embargo, a medida que el siglo avanza, nota que, mientras se leen y se comprenden mejor los capítulos finales de las *Confesiones* de San Agustín sobre la fugacidad del tiempo, «essa preocupação se vai tornando dramática e vai introduzindo na concepção do mundo dos contemporâneos de Francisco de Quevedo (...) elementos de desequilíbrio que se tornarão obcesivos» (pág. 48).

Para el «museu» que da el título a su conferencia el Prof. de Freitas Carvalho presenta una serie de poemas construidos «directa ou indirectamente, sobre um objecto de medir o tempo» (pág. 50). No se trata sólo de formas normales como el reloj de sol, de arena, de agua, o el reloj mecánico, ya que se cantaron (y debieron de existir) «una caja de tabaco con un reloj encima», un «reloj-candil», otro con los personajes de la Sagrada Familia en porcelana, un «reloj de campanilla en forma de rosa» y hasta «un reloj y una muerte», el cual posiblemente tenía grabada, esculpida o pintada una calavera, o bien tenía forma de calavera. También en la pintura barroca — advierte el autor — muy frecuentemente se encuentra esa intensificación de símbolos, así como se conoce un reloj de viaje con una calavera encima, lo que pone de manifiesto la simbología múltiple: tiempo, viaje, muerte.

Junto a poetas poco notos como López de Zárate, el Príncipe de Esquilache, Jacinto Polo de Medina, Pantaleón de Ribera, Juan de Moncayo, Gaspar Alonso de Valeria y otros, el propio Quevedo trató el tema del tiempo y del reloj en seis poemas: sin lugar

a dudas puede afirmarse con el Prof. Carvalho que Quevedo «quase sintetisaría por si só todas as formas que atrás deixámos evocadas» (pág. 56). Refiriéndose a *El Reloj de Arena* de Quevedo el conferenciante nota que «a pequena quantidade de areia que se vê cair torna mais perceptível» la fugacidad del tiempo y la brevedad de la vida, así este objeto tan frágil se transforma en «o símbolo completo e evidente e visível da total vulnerabilidade do ser humano ao tempo» (págs. 57-8).

El desengaño, la lección que se desprende más a menudo de la lectura de tantas obras barrocas — añade — se manifiesta de manera muy clara en los poemas dedicados a este tipo de reloj, sobre todo si pensamos en los que sustituyen la arena por las cenizas de algún ser desaparecido.

A propósito de *El Reloj de Sol* de Quevedo el conferenciante afirma que ese objeto, basado «no concurso da aritmética e da geometria, é a exacta imagem da morte projectada sobre a vida», ya que en él se leen las horas «pela sombra do sol projectada no quadrante» (pág. 66): en la oposición sombra-sombrío-muerte/sol-luminosidad-vida se acentúa la meditación sobre la fugacidad del tiempo y la mortalidad. Además — agrega el autor — si la disposición de los poemas analizados es del propio Quevedo, es posible que con ese *Reloj de Sol* el poeta haya querido «encerrar a sua meditação sobre a velocidade com as sombras passam e se cerram sobre o homem e o mundo» (pág. 67).

Un amplio apéndice con los textos, citados y analizados, de los autores menos conocidos completa el panorama de tan interesante conferencia (artículo).

Alberto Navarro, *Quevedo ante el mar* (págs. 91-116).

El Prof. Navarro introduce el tema recordando que Quevedo siempre, en las obras en verso y en prosa, en las serias y en las burlescas, «nos da la sensación de estar caminando por ásperas tierras desde las que nunca se divisa el mar», mientras sus numerosos personajes satíricos «desfilan en grotesca caravana por una tierra hostil y pelada» (págs. 91-2). El poeta, que se define fuego y tierra («Yo soy ceniza que sobró a la llama», «Todo soy ruina, todo soy destrozos»), que tan íntimamente aparece compenetrado con la tierra, tuvo también muchas ocasiones de viajar por mar. Su vida, a pesar de los períodos de soledad y estudio en la Torre de Juan Abad o en el calabozo de San Marcos, lleva el ritmo frenético del hombre de mundo, cortesano y político, y su obra, a pesar de su apego a la tierra, refleja de manera más o menos directa sus viajes, donde el mar no puede menos de tener un papel muy importante. Poesías serias y burlescas presentan «abundantes imágenes, metáforas y comparaciones marineras» (pág. 93); a veces

están inspiradas por la directa contemplación del mar, y otras por influencias literarias: «la mayoría de las veces una y otra fuente se interfieren y estimulan» dando «vida nueva a los viejos tópicos náuticos o marineros de Horacio», afirma el crítico (pág. 94).

En las composiciones graves y serias el mar — escribe el Prof. Navarro en el primer apartado de su trabajo — es un «estímulo para el sentir y el meditar del poeta», que siempre lo ve alborotado e inconstante, por lo cual — continúa — «situándose ante él como ante un ser vivo y cambiante» (pág. 95), intenta humanizarlo con una «abundante y contrapuesta adjetivación», de la que doy a continuación sólo pocos ejemplos entre los que propone el conferenciante: «Mar ancho», «amargo», «piadoso», «manso», «sagrado», «ocioso», «airado», «turbado», «sonante», «sordo», «alcahuete», «viento lisonjero», «sonoras sañas del viento», ... (págs. 95-6).

Así el mar — a diferencia de Jorge Manrique — es para este poeta barroco imagen «no del morir, sino del terrenal vivir al que se lanza a navegar la frágil y animosa nave del hombre», imagen en la que el Prof. Navarro ve la influencia de Horacio (Oda XIV del Libro I, *O Navis*: pág. 96)⁶, presente también en *Exhortación a una nave nueva al entrar en el agua*. Aquí, al recordarle al barco su vida primera, la del árbol en el monte, y también en las muchas metáforas de otros poemas, Quevedo confirma su apego a la tierra firme, lo que no le impide utilizar, incluso en las poesías burlescas, un vocabulario muy rico y específico de la vida humana y la fauna marineras, lo que revela su constante preocupación frente al quehacer literario. La personalidad tan compleja y contradictoria de Quevedo se manifiesta también al analizar este tema: a veces critica los que, por sed de riquezas o ambición, emprenden la vida marinera, otras canta «el valiente enfrentamiento contra el mar, de la nave, la roca o el fuego» (pág. 98) y manifiesta «preferir el navegar por el tormentoso mar de la vida, afrontando trabajos, infortunios y riesgos, al ocioso descanso en seguro puerto.» (pág. 100).

Luego el conferenciante se ocupa de los poemas en los cuales Quevedo utiliza otras imágenes literarias como la del fuego amoroso más fuerte que el agua: ¿quién no recuerda los famosos sonetos que empiezan «Cerrar podrá mis ojos la postrera», y «Fuego a quien tanto mar ha respetado»?

En el segundo apartado de este texto (*El mar y sus gentes en la poesía lúdica de Quevedo*) el Prof. Navarro apunta que el mar ahora se convierte en «salado charco», «casa de sardinas», y las naves en «almario de azotes», mientras los mitos cantados ante-

⁶ «Antes que sepa andar el pie, se mueve / camino de la muerte, donde envío / mi vida oscura: pobre y turbio río, / que negro mar con altas ondas hebe» (Segundo cuarteto del *Salmo XVIII*, el que empieza «Todo tras sí lo lleva el año breve»: F. de Quevedo, *Poemas escogidos*, ed. J.M. Riecuca, Madrid, Castalia, 1973, pág. 72).

riormente (Hero y Leandro, por ej.) le sirven al poeta para sus juegos conceptuales. En contraste con los personajes históricos de los poemas serios ahora no encontramos ni guerreros, ni descubridores y ni siquiera buscadores de oro: los hombres que viven en los poemas burlescos son «hampones y carreteros, grandes bebedores de vino, condenados a vivir en el agua» (pág. 107), lo que confiere a estos textos un aspecto grotesco que en ocasiones (*Los galeotes*, *Los borrachos*) le hacen pensar al conferenciante en el grabado *San Martín del Bosco*. Sin embargo no es todo burla, ya que el doloroso y «necesario» vivir de los galeotes revela cuán íntimamente unidos están «el poeta grave y el burlesco» (pág. 109).

Al concluir su conferencia, completada con la indicación de los principales poemas dedicados al tema, el Prof. Navarro confirma que Quevedo, con su doble y contrapuesta actitud «meditativa y grave y lúdica y burlesca» tiene «derecho a figurar en la más exigente antología de la poesía marinera española» (pág. 112).

Se trata, en fin, de textos muy diferentes entre ellos, cuya lectura ofrece la ocasión de volver a leer a Quevedo (hecho de por sí más que positivo), a veces desde perspectivas nuevas (el tema del tiempo visto exclusivamente a través del reloj) y otras con enfoques culturales distintos.

Filomena Liberatori

Ed. Intercontinentalia - Napoli
Via Mezzocannone, 39-43

Grafitalia s.r.l.
Stabilimento in Cercola - Napoli