

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE — NAPOLI
Dipartimento di studi letterari e linguistici dell'occidente

ANNALI
SEZIONE ROMANZA

Direttore: Raffaele Sirri

Redazione: Roberto Barchiesi - Teresa Cirillo - Giovanni Battista De Cesare
Giuseppe Grilli - Mariantonia Liborio - Gian Carlo Menichelli
Giampiero Posani - Maria Simonelli - Raffaele Sirri - Cristina Vallini
Segretario: Gerardo Grossi - Segretario aggiunto: Claudio Bagnati

XXXIX, 1

Gennaio 1997

INDICE

Articoli:	
Giancarlo Fasano, <i>Il Silenzio e la Parola</i>	5
Liliane Peduto, <i>Toujours Rousseau: une pensée de l'écart</i>	31
Contributi:	
Fernando Ainsa, <i>El Pacífico en la utopía del Nuevo Mundo</i>	61
Elena Candela, <i>Quasimodo, poeta critico e traduttore</i>	69
Gheorghe Carageani, <i>Riflessioni sulle traduzioni e sulla ricezione della letteratura romena in Italia</i>	95
Teresa Cirillo Sirri, <i>Dedicato a Delicado. Note a margine del «Retrato de la Lozana Andaluza»</i>	109
Pierrette Godoy - Barde, <i>Le secret dans «La Célestine»</i>	125
Antonella Palumbo, <i>Buchi zoliani: «La faute de l'Abbé Mouret» o il sogno di un'impossibile "clôture"</i>	171
Rita Stajano, <i>L'immagine dell'artista-creatore nell'«Hérésiarque et Cie» di Guillaume Apollinaire</i>	197
Giovanni Vagli, <i>Tematiche letterarie contenute nella novella «O Barão» di Branquinho da Fonseca</i>	227
Recensioni:	
Manuel Alegre, <i>Coimbra nunca vista</i> , Lisboa 1995 (Armando Maggi)	233
Florbela Espanca, <i>C'è in me una sete di infinito</i> , Napoli 1996 (Roberto Barchiesi)	234
Carlos Garcia, <i>La desordenada codicia de los bienes ajenos</i> , Pamplona 1996 (Giuseppe Grilli)	236
Nadia Minerva, <i>Manuels, maîtres, méthodes. Repères pour l'histoire de l'enseignement du français en Italie</i> , Bologna 1996 (Filomena Vitale)	238
George Monteiro, <i>The Presence of Camões. Influence on the Literature of England, America and Southern Africa</i> , University of Kentucky 1996 (Armando Maggi)	239
Beatriz Helena Ramos Amaral, <i>Poema sine praevia lege</i> , S. Paulo 1993 (Gian Luigi De Rosa)	241

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 (in triplice copia) 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

SCHEDE BIBLIOGRAFICA

ISSN: 0547-2121

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE — NAPOLI
Dipartimento di studi letterari e linguistici dell'occidente

ANNALI
SEZIONE ROMANZA

Direttore: Raffaele Sirri

Redazione: Roberto Barchiesi - Teresa Cirillo - Giovanni Battista De Cesare - Giuseppe Grilli - Mariantonia Liborio - Gian Carlo Menichelli - Giampiero Posani - Maria Simonelli - Raffaele Sirri - Cristina Vallini
Segretario: Gerardo Grossi - Segretario aggiunto: Claudio Bagnati

XXXIX, 1

Gennaio 1997

SOMMARIO

ARTICOLI

Giancarlo Fasano (Prof. ordinario di Lingua e Letteratura Francese, Dipartimento di Lingue e Letterature Romanze, Università degli Studi di Pisa; Via S. Maria 89, 56100 Pisa), *Il Silenzio e la Parola* (espressione drammatica di una profonda crisi poetica e personale, che si esprime soprattutto in un gesto di rottura e in una lunga fuga senza meta, nel 1924, gli scarni frammenti poetici che portano il titolo *Au défaut du silence* sollecitano ad una lettura prospettica e ad uno sforzo — assai arduo — di ricostruzione dei significati a cui questo studio cerca di dare un contributo), pp. 5-30.

Liliane Peduto (Collaboratore linguistico presso la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Istituto Universitario Orientale di Napoli; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Toujours Rousseau: une pensée de l'écart* (rilettura di Rousseau che mostra l'importanza della figura dell'«écart» per la genesi del pensiero roussoiano, seguendone le molteplici trasformazioni e il loro andare alla deriva nell'opera), pp. 31-60.

CONTRIBUTI

Fernando Ainsa (Scrittore e critico uruguayano, direttore del 'Departamento Editorial de Ediciones' dell'UNESCO, Parigi; 212 Rue de Vaugirard - Bat. C-5è, 75015 Paris), *El Pacífico en la utopía del Nuevo Mundo* (la rilettura di *Mitos y utopías del descubrimiento* di Juan Gil offre l'occasione per ricordare il fine utopico dell'impresa di Colombo, le terre leggendarie dell'Estremo Oriente, il Catay e Cipango), pp. 61-68.

Elena Candela (Ricercatore confermato di Letteratura Italiana, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lettere e Filosofia; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Quasimodo, poeta critico e traduttore* (si ripropone la produzione poetica e il lavoro critico del poeta in una sintesi itinerante dove si dà risalto alla sua importante presenza nella poesia italiana nel periodo post-bellico), pp. 69-94.

Gheorghe Carageani (Prof. ordinario di Lingua e Letteratura Romana, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lettere e Filosofia; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Riflessioni sulle*

traduzioni e sulla ricezione della letteratura romena in Italia (dopo essersi soffermato su alcuni tratti peculiari della letteratura e, più in genere, della cultura romena in Europa, il contributo rileva la scarsa presenza di traduzioni letterarie romene in italiano nonché la scarsa ricezione di tale letteratura e si sofferma sulle cause ed auspica il superamento della situazione attuale), pp. 95-107.

Teresa Cirillo Sirri (Prof. associato di Lingue e Letterature Ispanoamericane, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lettere e Filosofia; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Dedicato a Delicado. Note a margine del «Retrato de la Lozana Andaluza»* (si riprendono alcune considerazioni sull'arguta ambiguità con cui Delicado rielabora, nella *Lozana Andaluza*, la sua esperienza di letterato spagnolo legato alla cultura italiana del primo Cinquecento), pp. 109-124.

Pierrette Godoy-Barde (Maître de conférences, Université d'Amiens; 173 Rue d'Alesia, 75014 Paris), *Le secret dans «La Célestine»* (il contributo analizza il segreto in *La Celestina*, di Fernando de Rojas, dell'inizio del XVI secolo. Una prima parte studia la differente accezione del segreto e la relazione che questo provoca tra i protagonisti. La seconda parte studia i meccanismi della rivelazione dei segreti. La conclusione è che, se tutta l'opera è impregnata di segreti, nessun segreto è conservato), pp. 125-169.

Antonella Palumbo (Laureata in Lingue e Letterature Straniere - Francese -; Via Portamedina 53, 80134 Napoli), *Buchi zoliani: «La faute de l'Abbé Mouret» o il sogno di un'impossibile «clôture»* (il presente contributo cerca di dimostrare come ogni tentativo di chiusura dell'ampio universo zoliano sia votato al fallimento. Nel caso specifico di *La faute*, il buco rappresenta lo spazio attraverso cui l'irruzione di Thanatos con i suoi esiti esiziali sconvolge costantemente il provvisorio equilibrio della coppia Serge-Albine e interrompe la continuità della barriera di separazione del Paradou — luogo privilegiato di Eros — dal mondo esterno), pp. 171-196.

Rita Stajano (Ricercatore confermato di Lingua e Letteratura Francese, Università degli studi di Salerno, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere; Via Bruno Falcomatà 50, 80128 Napoli), *L'immagine dell'artista-creatore nell'«Hérésiarque et Cie» di Guillaume Apollinaire* (il contributo analizza come, nella sua raccolta di racconti *L'Hérésiarque et Cie*, Apollinaire proponga, attraverso il succedersi delle avventure dei vari protagonisti, in una dimensione simbolica originale, la storia del suo io creatore, dominata da una sottile ironia, cristallizzandola nel problema delle condizioni della creazione, della realizzazione dell'opera, legata all'integrità, al distacco critico, al continuo autorigenerarsi del soggetto creatore), pp. 197-226.

Giovanni Vagli (Dottorando di ricerca presso l'Università degli Studi di Bologna; Via Alessandro Poerio 7, 56121 Pisa), *Tematiche letterarie contenute nella novella «O Barão» di Branquinho da Fonseca* (il viaggio di un ispettore scolastico in un Portogallo a metà tra il reale ed il fantastico diviene occasione di confronto tra due personaggi diversi e distanti, lui stesso ed il Barone, nonché di dissertazione sul sentimento dell'amore), pp. 227-231.

RECENSIONI

Manuel Alegre, *Coimbra nunca vista*, Lisboa 1995 (Armando Maggi), pp. 233-234.

Florabela Espanca, *C'è in me una sete di infinito*, Napoli 1996 (Roberto Barchiesi), pp. 234-236.

Carlos García, *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, Pamplona 1996 (Giuseppe Grilli), pp. 236-237.

Nadia Minerva, *Manuels, maîtres, méthodes. Repères pour l'histoire de l'enseignement du français en Italie*, Bologna 1996 (Filomena Vitale), pp. 238-239.

George Monteiro, *The Presence of Camões. Influence on the Literature of England, America and Southern Africa*, University of Kentucky 1996 (Armando Maggi), pp. 239-241.

Beatriz Helena Ramos Amaral, *Poema sine praevia lege*, S. Paulo 1993 (Gian Luigi De Rosa), pp. 241-243.

PUBBLICAZIONI DELLA SEZIONE ROMANZA
DELL'ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE - NAPOLI

TESTI

- I. Luciana Stegagno Picchio, *Il «Pranto de Maria Parda» di Gil Vicente*. Introduzione, testo critico e commento, Napoli 1963, pp. 128. L. 15.000
(Da «Annali - Sezione Romanza», V, 1)
- II. Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, édition critique par Alberto Cento précédée des scénarios inédits. Tome premier. Naples-Paris 1964, pp. 698. L. 40.000
- III. Erilde Reali, *Le «cantigas» di Juyão Balseyro*. Napoli 1964, pp. 110. L. 15.000
(Da «Annali - Sezione Romanza» VI, 2)
- IV. Alfonso De Valdés, *Due Dialoghi*. Traduzione italiana del sec. XVI a cura di Giuseppe De Gennaro. Napoli 1968, pp. XCIII-444. L. 30.000
- V. Silvio Pellegrini, *Il Canzoniere di D. Lopo Liáns*. Napoli 1969, pp. 40. L. 7.000
(Da «Annali - Sezione Romanza», XI, 2)
- VI. Diego de San Pedro, *La pasión trobada*. Edition and introduction by Dorothy Sherman Severin. Napoli 1973, pp. 224. L. 25.000
- VII. Vincenzo Minervini, *Le poesie di Ayras Carpancho*, Napoli 1974, pp. 100. L. 15.000
(Da «Annali - Sezione Romanza», XVI, 1)
- VIII. Giambattista della Porta, *Teatro*, a cura di Raffaele Sirri, vol. I. - *Le tragedie*. Napoli 1978, pp. 488. L. 50.000
- IX. Id., *Teatro*, vol. II - *Le commedie* (primo gruppo). Napoli 1980, pp. 672. L. 60.000
- X. Id., *Teatro*, vol. III - *Le commedie* (secondo gruppo). Napoli 1985. L. 60.000

STUDI

- I. Giuseppe Carlo Rossi, *La «Gazeta Literaria» del Padre Francisco Bernardo de Lima (1761-1762)*, Napoli 1963, pp. 117. L. 15.000
(Da «Annali - Sezione Romanza», III, 2, IV, 1, e IV, 2)
- II. Claudia Liver, *Theater auf dem Theater in der italienischen Literatur, besonders bei Goldoni und Pirandello*, Napoli 1964, pp. 82. (fuori commercio)
(Da «Annali - Sezione Romanza», VI, 2)
- III. Cecil H. Clough, *Machiavelli Researches*, Napoli 1967, pp. 119. (esaurito)
(Da «Annali - Sezione Romanza», IX, 1)
- IV. Erilde Melillo Reali, *Itinerario nordestino di Graciliano Ramos*, Napoli 1973, pp. 160. L. 30.000
- V. *Studi e ricerche di letteratura e linguistica francese*, I, a cura di Gian Carlo Menichelli e Gian Carlo Roscioni, Napoli 1980, pp. 428. L. 40.000
- VI. Filomena Liberatori, *I tempi e le opere di Pedro Antonio de Alarcón*, Napoli 1981, pp. 222. L. 25.000
- VII. Fernando Figurelli, *Studi Danteschi*, Napoli 1983, pp. 381. L. 30.000
- VIII. *Studi di Iberistica in memoria di Giuseppe Carlo Rossi*, a cura di Giovanni Battista De Cesare e di Erilde Melillo Reali, Napoli 1986, pp. 294. L. 25.000
- IX. *Cronache iberiche di viaggio e di scoperta. Tra storia e letteratura. In memoria di Erilde Melillo Reali*, a cura di Giovanni Battista De Cesare, Napoli 1987, pp. 276. L. 35.000
- X. *Studi e ricerche di letteratura e linguistica francese*, II, a cura di Gian Carlo Menichelli, Napoli 1987, pp. 262. L. 40.000
- XI. Vito Galeota, *Galdós e Buñuel*, Napoli 1988. L. 45.000
- XII. Teresa Cirillo, «Valente Ercilla mandami un sonetto». *Rime in lode di Giovanna Castriota*. (fuori commercio)
(Da «Annali - Sezione Romanza», XXXI, 1)
- XIII. *Il Terzo Zola. Emile Zola dopo i «Rougon-Macquart»*. Atti del Convegno Internazionale (Napoli-Salerno 27-30 maggio 1987) a cura di Gian Carlo Menichelli e con la collaborazione di Valeria De Gregorio Cirillo. «Studi e Ricerche di Letteratura e Linguistica Francese», III. Napoli 1990, pp. 670.

La corrispondenza, le pubblicazioni periodiche per cambio e i manoscritti vanno spediti, nella forma definitiva, al seguente indirizzo: ANNALI - SEZIONE ROMANZA, Istituto Universitario Orientale, Largo San Giovanni Maggiore, 30, 80134 Napoli. Non si restituiscono i manoscritti non pubblicati.

Le pubblicazioni inviate per eventuale recensione debbono pervenire in duplice copia. La corrispondenza destinata al Direttore responsabile, Prof. Raffaele Sirri, va inviata al seguente indirizzo: Viale Nicola Fornelli 16/b - 80132 Napoli.

Gli «Annali» e le Pubblicazioni della Sezione Romanza sono in vendita presso Herder - Editrice e Libreria International Book Center, Piazza Montecitorio 120 - 00186 Roma (c. c. p. 00906008).

Autorizzazione del Tribunale di Napoli N° 1612, del 7-2-1963

Società Editrice Intercontinentale Gallo s.r.l. - Napoli
Cecom s.n.c. Bracigliano (SA)
Gennaio 1997

LEGATO

Via E. De
Tel./Fa

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

XXXIX, 1

Università degli Studi di Napoli
"L'ORIENTALE"
N. Inv. 63364
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI
E LINGUISTICI DELL'EUROPA



SOCIETÀ EDITRICE INTERCONTINENTALE GALLO
NAPOLI 1997

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

LXXXIX

Università degli Studi di Napoli
"L'ORIENTALE"
N. Inv. 12.544
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI
E LINGUISTICI DELL'EUROPA

SOCIETÀ EDITRICE INTERNAZIONALE GIARDI
NAPOLI 1975

GIANCARLO FASANO

IL SILENZIO E LA PAROLA

Questa comunicazione* verte su un unico testo, breve e sostanzialmente unitario, pur nella sua interna frammentarietà: *Au défaut du silence*¹. Su di esso ho scelto di far centro per impormi limiti ed obblighi di concretezza, certo; perché è tutt'ora poco studiato², e mi pareva consentisse di toccare temi di qualche interesse per il nostro colloquio, certo; ma anche e in primissimo luogo per la intensità dell'impatto comunicativo immediato che aveva su di me, cioè per quegli effetti di perturbazione dell'ordine simbolico, per quelle vivaci reazioni di tipo emotivo, immaginativo ed anche (ma a-logicamente) verbale che si manifestano di solito come primi interpretanti del segno poetico efficace (o comunque «ricevuto», a qualsiasi titolo, foss'anche di fraintendimento o di complicità nel disvalore). Reazioni che ricordo forti ai tempi della prima lettura, che tali continuo a sentire ad ogni rilettura totale o parziale, e che ovviamente tendo ad interpretare come segnali di presenza di valore poetico, pur opponendo il più rigoroso riserbo professionale ad entusiasmi come quelli di Soupault che indicava in questa piccola raccolta «quelques poèmes que je tiens pour les plus beaux que l'on ait écrits depuis Baudelaire»³. Per questa stessa ra-

* Presentata al Convegno *Aspetti della «Poiesis» in Francia da Baudelaire ai nostri giorni*, Napoli Istituto Universitario Orientale, 2-5 maggio 1995.

¹ Paul Eluard, *Au Défaut du Silence*, 1925, in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1968, vol. I, pp. 165-169.

² N. Boulestreau, nel suo libro *La poésie de Paul Eluard: la rupture et le partage, 1913-1936*, p. 113, nota n. 70, afferma di averne «tenté une étude», dal titolo *Demeures du Je-Tu: la bulle de cristal*, ma senza fornirne le coordinate bibliografiche.

³ *Un livre anonyme: «Au défaut du silence»*, in «La Revue Européenne», 1^{er} Avril 1925.

gione non vorrei né finire col sottoporlo ad una di quelle effusioni esegetiche che sembrano talvolta soffocare più che elucidare proprio le opere che ci stimolano di più, né sezionarlo freddamente per usarne i frammenti come prove a sostegno di linee di discorso generalizzanti. Le prove possono davvero «stancare» la verità⁴, le analisi logorare la forza comunicativa dei testi, e lo sforzo di urbanizzazione concettuale degli spazi poetici può davvero nascondere quella riduzione a bisogni minimi, quel lavoro sordo di neutralizzazione e di sterilizzazione dei valori nuovi e perciò «sovversivi» (o semplicemente perturbanti) che Eluard stesso denunciava⁵.

Au défaut du silence compare all'inizio del 1925, a breve distanza di tempo dai *152 Proverbes...* ricreati con Péret, un anno esatto dopo la clamorosa «scomparsa» di Eluard da Parigi, pochi mesi dopo il suo ritorno dall'altro capo del mondo e la sua reintegrazione nel gruppo che Breton ha rimotivato e ricompattato, a conclusione di una seria crisi, intorno al primo *Manifeste du Surréalisme*. Le coordinate cronistoriche del testo sono dunque così nitide e salienti da indurre quasi obbligatoriamente ad impostare su supporti biografici un primo approccio alla lettura. Se i *Proverbes* sono, come dice con evidenza anche il loro carattere sperimentale e provocatorio, il primo prodotto della rinnovata militanza nel gruppo surrealista⁶, nelle diciotto, scarse «violazioni del silenzio» che costituiscono questa raccolta sembra consistere l'intero distillato poetico di quell'anno difficile. Esse appaiono, cioè, come l'unica traccia di

⁴ «*Les preuves fatiguent la vérité*». Do atto volentieri di dovere l'incontro con questo acuto motto di Braque a Jean-Claude Mathieu che lo cita in esergo all'inizio del suo bellissimo studio su René Char.

⁵ «La poésie a presque toujours vaincu les poètes, mais elle n'a jamais réussi à se débarrasser de ses parasites, critiques rapportant tout aux plus petits besoins artistiques et sentimentaux du lecteur. Il en va de la conservation d'une élite directement intéressée à empêcher, retarder ou dissimuler la naissance ou l'existence de valeurs nouvelles, subversives par définition... etc.» *Poésie pure*, in *Donner à voir*, P. Eluard, *Oeuvres Complètes*, cit., vol. I, p. 974.

⁶ L'edizione stessa dei *Proverbes* porta il marchio delle nascenti «Editions Surréalistes», che sarà impresso anche su altre opere fortemente rappresentative, per non dire dimostrative, come *L'Immaculée Conception*, del 1930 (mentre lo stesso *Manifeste* del 1924 è ancora edito da Kra). *Au Défaut du silence* è invece un'edizione fuori commercio, senza luogo né data.

un'esperienza interiore che una serie di minute informazioni estrinseche, di ordine biografico appunto, ci dicono esser stata dolorosa e burrascosa, ma che sembra essersi prodotta in una sorta di rarefazione dell'atmosfera verbale, in uno stato di atrofia delle funzioni che presiedono al metabolismo simbolico dell'esperienza tale da far incombere sulla mente una minaccia di mutismo da disperazione, di impossibilità di dire, e quindi di riscattare in qualsiasi modo, un vissuto che sembra ridursi a nuda, dilavata realtà della sofferenza. *Mourir de ne pas mourir*, la raccolta - testamento che compare come «dernier livre», anzi quasi come un'opera postuma, al momento della sua fuga, prospetta già questo processo di desertificazione interiore:

Nudité de la vérité:

Je le sais bien

Le désespoir n'a pas d'ailes

L'amour non plus,

Pas de visage,

Ne parlent pas,

Je ne bouge pas,

Je ne les regarde pas,

Je ne leur parle pas

Mais je suis aussi vivant que mon amour et que mon désespoir⁷.

E gli sforzi che Eluard stesso compie, prima e dopo la partenza, per opporre una sorta di scontrosa censura ad ogni interrogativo su quella pagina della sua vita, bollando egli stesso di insensatezza e di insignificanza il suo gesto («*voyage idiot*»), cercando di dimenticarlo e di farlo dimenticare, appaiono come segnali convergenti di questo stesso «vuoto di senso», che sembra avvolgere e che tende a nullificare tutto il vissuto di quel periodo.

Della traversata di quel deserto parla, appunto, *Au Défaut du silence*.

L'assenza, il lutto, l'estraneazione e il silenzio, che sono non soltanto contenuti essenziali ma principi informatori dell'opera, hanno radici e motivazioni che si intrecciano tutte, in

⁷ *Mourir de ne pas mourir*, 1924, O.C., I, p. 149. La raccolta cita per semplice allusione in esergo Santa Teresa d'Avila: *Je meurs...*

modo fin troppo visibile, nella crisi che esplode alla fine del marzo 1924: crisi del rapporto con Gala, che si fa insostenibile sebbene il poeta continui a sentirlo come irrinunciabile; crisi del rapporto con la famiglia paterna e con la sua stessa identità sociale — lavoro, valori ambientali, regole del vivere quotidiano — cioè della sua doppia personalità di Paul Eluard, poeta «rivoluzionario» e di Eugène Grindel, «employé» (come lo definiscono le procure rilasciategli dal padre) di una impresa a base familiare, dedita a guadagnare, con modeste speculazioni immobiliari non prive di risvolti di ordinaria spietatezza, su una clientela composta in buona parte di lavoratori; crisi profonda, infine, dell'esperienza dadaista e dei primi entusiasmi del nascente gruppo surrealista nella fase detta «des sommeils», che porta, sul finire del 1923, Breton e i suoi più fratermi compagni (Eluard, appunto, Péret, Vaché) alla nota decisione di *boicottare*, nell'impossibilità di distruggerla, l'Idra della Letteratura rinunciando a scrivere.

Il sussulto di rivolta a cui questa somma di fattori patogeni dà luogo nel poeta assume fin dall'inizio una curiosa forma carica di ambivalenze e, nei fatti, contraddittoria: perentoria e al tempo stesso titubante, clamorosa e piena di riserve e di reticenze; brutale, e addirittura criminosa (e in misura non trascurabile, da un punto di vista oggettivo) ma entro i confini ovattati e sostanzialmente protettivi dei rapporti familiari. «*J'en ai assez. Je pars en voyage*», scrive saccamente al padre a titolo di commiato: ma quell'«en voyage» attutisce la perentorietà delle prime due dichiarazioni, nega implicitamente la radicalità della rottura e la definitività della partenza, che esse forse non disdegnano di far temere (l'idea di partenza può escludere il proposito del ritorno, quella di *viaggio* lo implica). Fugge con una forte somma di denaro dell'agenzia, lasciando per di più insoluto un debito anch'esso cospicuo; ma la parte lesa è, appunto, suo padre. Minaccia, con un'enfasi che fa sorridere, di «mettere nell'impossibilità di nuocere» chiunque sia inviato sulle sue tracce, ma ciò che sembra preoccuparlo è l'eventualità di un tentativo di farlo tornare contro la sua volontà, prima che lui stesso lo abbia deciso, piuttosto che la possibilità di reazioni giudiziarie nei suoi confronti. Abbandona il tetto coniugale lasciando formalmente moglie e figlia senza mezzi di sussistenza

(senza contare le difficoltà di ordine morale e psicologico a cui le espone); ma Gala sembra essere al corrente di tutto e, probabilmente complice fin dall'inizio, riceve dopo breve tempo una procura generale per la vendita di tutti i beni del marito che ritenga necessario alienare; e verrà poi, com'è noto, chiamata a raggiungerlo in Oriente, dove andrà infatti a recuperarlo cinque mesi dopo la «scomparsa». Si lancia, esteriormente, in un lunghissimo viaggio, ma interiormente si ripiega su se stesso, e lo compie chiuso nei suoi pensieri, o forse soprattutto assorto nello sforzo di non averne. Non può infine non pensare, tanto meno in un tempo «où régnait le romantisme des départs»⁸, alle risonanze rimbaldiane del suo gesto, improvviso, non spiegato e così strettamente concatenato con la scomparsa di quello che egli dedica a Breton come il suo «ultimo libro»⁹; e in realtà non può neppure averlo concepito senza riferimento a quell'antecedente, già mitico, di divorzio dalla poesia; ma raccomanda a quello che pare esser stato il suo unico confidente della vigilia, Aragon, di stroncare ogni affabulazione al riguardo (il che naturalmente non riesce); non scrive a nessuno dei suoi amici durante il viaggio; tenta di chiudere l'esperienza con un rientro in sordina, riprendendo semplicemente il suo posto e affrontando senza scuse quel misto di costernazione, di indignazione e di delusione che lo circonda per qualche tempo in modo più tacito che impercettibile: come se al voto di rinuncia alla scrittura non avesse mai veramente creduto, né per sé né per gli altri che lo avevano pronunciato insieme a lui.

La scelta di Rimbaud, radicale e irrevocata, resta un modello-limite. Il suo è soltanto un gesto, dalle valenze multiple e, in parte almeno, labili: per certi aspetti un appello all'amore di Gala, che egli incomincia a sentirsi sfuggire, un appello dalla forma punitiva, ricattatoria e supplichevole insieme, molto simile a quella dei tentativi «dimostrativi» di suicidio; per altri aspetti un tentativo di auto-espianto temporaneo da un groviglio di vincoli e di contraddizioni, alla ricerca di un bandolo,

⁸ L. Aragon, *Paul*, necrologio cit. in Jean-Charles Gateau, *Paul Eluard ou le frère voyant*, Paris, Laffont, 1988.

⁹ *Mourir de ne pas mourir*, Paris. N.R.F. 1924.

di una ripresa di contatto con se stesso e di un filo di «autenticità» (e forse di più matura responsabilità) nella propria vita. Ma senza alcun progetto né velleità apparente di costruirsi un'altra altrove.

Vi è dunque una crisi, iscritta nei fatti e in particolare nella lunga fuga, ma una crisi quasi completamente taciuta, la cui acutezza si può intuire a partire da sintomi ed indicatori esterni, ma è evidenziata soltanto dalla sua durata e, in parte almeno, proprio dal contrasto fra l'ampiezza dell'arco temporale in cui si dispiega e la quasi completa assenza di tracce apprezzabili di ciò che accadde in quei sette mesi e delle esperienze esterne ed interiori del poeta. Le settimane di clandestinità a Nizza, l'imbarco a Marsiglia, la traversata verso le Antille, Panama, la Polinesia, la Nuova Zelanda, l'Australia sembrano essere state vissute in uno stato di parziale assenza e comunque in una indifferenza degna di Raymond Roussel verso i luoghi e le esperienze esterne, come una sorta di puro, enorme accumulo di distanza da Parigi, fino alla virata verso Singapore, dove probabilmente avvenne il ricongiungimento con Gala — e con Ernst che la accompagnava — e poi verso Saigon, da dove ebbe inizio il viaggio di ritorno, con la sola Gala¹⁰. Nessun documento, se non i telegrammi indispensabili per il ritorno, qualche foto di un uomo magro dall'aria stralunata e un ritratto a penna, opera di una occasionale conoscente inglese. Nessuna «confessione», nemmeno postuma, nessuna rievocazione¹¹, nessuna traccia che non sia estrinseca, cioè di ordine puramente fattuale, degli esiti della vicenda. Nulla, oltre questo testo e qualche altra eco, più probabile che sicura, a distanza, in altre opere¹². Gli eventi

¹⁰ Sull'intera vicenda mi limito a rinviare alle attente ed intelligenti ricostruzioni di Jean-Charles Gateau, *Paul Eluard ou le Frère voyant*, cit., pp. 111-127 e di Violaine Vanoyeke, *Paul Eluard, le poète de la liberté*, Paris, Julliard, 1995, pp. 118-132 e passim.

¹¹ La più estesa ed esplicita è tutta in questo fugace accenno che una lettera a Gala del giugno del 1929 (data induttiva) fa al ricordo dei giorni di attesa della partenza in un albergo di Nizza: «J'y ai pleuré... tellement pleuré il y a cinq ans... Ce matin, la même impression qu'il y a cinq ans - mais l'impression de mon départ atténuée par mon retour». *Lettres à Gala*, n. 48, Paris, Gallimard, Nrf, 1984, p. 69.

¹² Si è ovviamente, più che tentati, certi di poter leggere una rimemorazione critica di quella crisi in un passo come questo, ad esempio, che è dell'ul-

sono una sorta di cornice vuota, all'interno della quale si situa logicamente (cioè a prescindere da qualsiasi certezza documentaria: la stesura potrebbe infatti essere iniziata prima, o aver avuto interamente luogo dopo) questa scarna traccia di scrittura: una sorta di *carnet* di appunti poetici, scevro di qualsiasi accenno a luoghi, immagini, esperienze suscettibili di riscontro biografico e che, tuttavia, sembra esprimere il senso più autentico di quel travaglio, tanto da lasciarsi leggere come un sofferto diario intimo di quel periodo (non importa quando esattamente redatto).

«Une ombre de Gala» lo definisce la dedica autografa a Théodore Fraenkel che figura sulla copia conservata alla Biblioteca dell'Arsenal di Parigi. E questa connessione diretta (sia pure nella forma del riflesso negativo e transeunte che la metafora dell'*ombra* designa) non è che una delle tante riaffermazioni della relazione inscindibile fra la vita e l'opera, la poesia e l'amore realmente vissuto che scandiscono l'esperienza poetica di Eluard. L'intera vicenda, sia sul versante biografico che su quello del suo «riflesso» letterario appare infatti come una manifestazione di quell'«integralismo» poetico che caratterizza il gruppo surrealista, e che non soltanto nega il principio classico e squisitamente «letterario» dell'eterogeneità fra scrittura e reale esperienza affettiva ed etica, ma pretende al superamento dell'opposizione baudelairiana fra *action* e *rêve*, ed anzi alla cancellazione della stessa distinzione fra poesia e vita ed alla affermazione di una coerenza capace di iscriverne nei comportamenti individuali e nell'insieme dei rapporti sociali ciò che non sembra trovare espressione adeguata, e soprattutto condizioni sufficienti di verità, nella scrittura poetica.

timo periodo della vita di Eluard: «Ce n'est pas le rêve que d'habiter entre Barbès et La Villette. Je ne m'en suis jamais plaint. Pour m'ennuyer, j'allais ailleurs, et mon désir d'ailleurs n'avait alors plus de bornes. Avais-je vraiment besoin de m'ennuyer? Avais-je vraiment besoin d'aller aux îles avec le secret espoir d'y attendre patiemment la mort? Je me le suis figuré parce que je fermis les yeux sur moi. Ma jeunesse me faisait un peu peur». *Dans mon beau quartier*, in *Poèmes politiques*, 1948, O.C., II, p. 218. Ma l'intensione poetica sfuma evidentemente la precisione informativa imponendo una riserva nell'identificazione del riferimento e, bisogna aggiungere, il tono di bonaria saggezza autocritica che informa il passo modifica (in senso semplificatorio, a mio avviso) il tenore dell'informazione anche per quanto riguarda i valori in gioco ed il senso di quell'esperienza.

A questo livello, appunto, e soltanto lungo queste linee generali di principi e di valori biografia e poesia si sostengono e si interpretano a vicenda. Accade così che si possa essere indotti a riconoscere una traccia di questa esperienza ed un aiuto ad interpretarla in un testo di molti anni dopo, in cui non si parla né di essa né dei suoi protagonisti, ma di *Picasso, bon maître de la liberté*¹³, e dove del pittore spagnolo viene tracciato un appassionato ritratto idealizzante, che ipostatizza in lui, facendone un loro possessore naturale e quindi un modello e un depositario-garante di tipo mitico, un insieme di valori che paiono dichiararsi come il cuore stesso della assiologia di Eluard. Fra questi, la volontà di «ne pas jouer le jeu, le jeu infâme où les hommes sont rivaux»; il «courage quotidien de ne pas être soumis aux apparences mortelles»; la convinzione che «marcher en soi-même est comme un châtiment» che impedisce di andare lontano, mentre il desiderio di conoscere trascina fuori di se stessi, «chaque jour sur une route inconnue»¹⁴. Ovviamente in quel testo non si parla soltanto di amore quando si auspicano rapporti umani senza rivalità (anche se il temine *rivaux* comprende necessariamente l'idea della rivalità amorosa, a differenza, ad esempio, da *ennemis*). Né si parla soltanto e neppure principalmente di aperture verso terre lontane quando si evocano le *routes inconnues* che l'uomo deve imboccare ogni giorno per sfuggire alla sottomissione alle *apparences mortelles* e alla «condanna» di deambulare soltanto dentro se stesso. Ma il progetto di libertà che in esso si delinea, e che il poeta affida ad un portatore mitico come per meglio proteggerne la purezza, mettendolo al riparo dalla precarietà della propria esperienza, sembra essere lo stesso che tenta di affermarsi nelle scelte e negli atti, sia pratici che poetici, del 1924, pur agendo allora come un'istanza ancora in parte oscura che egli sembra, in quel momento, più tentar di consolidare in sé e di proclamare all'esterno come sua esigenza irrinunciabile che praticare con sicurezza e senza stento.

Ciò mi pare emerga in modo abbastanza trasparente dal suo comportamento nella crisi coniugale, dove sono evidenti nel

¹³ *Picasso bon maître de la liberté*, 1948, O.C., II, pp. 161-170.

¹⁴ *Ibid.*

rapporto con Ernst non meno di come lo saranno in quello con Dali (e sono altrettanto evidentemente faticosi e contraddittori) sia il suo sforzo per negare o almeno reprimere la rivalità, accettando tutte le conseguenze del principio, da lui stesso proclamato, che l'amore fondato su valori reali non può non essere condiviso ed anzi deve esserlo, sia il suo (più istintivo) rifuggire da ogni prevaricazione sulla libertà della donna amata. Ma anche sugli altri versanti del suo gesto di rottura e di evasione e nella sofferta e faticosa elaborazione degli stati emotivi che ne conseguono e degli sviluppi conoscitivi (e quindi poetici) che ne insorgono è ben visibile la centralità del conflitto — che mi pare resti irrisolto in questo frangente — fra la tendenza (esaltata dallo stato di lutto) a rinchiudersi e a «marcher en soi-même» e la volontà di costringersi ad uscire da questa prigionia e a rinnovarsi imboccando delle «routes inconnues».

L'opera consta di diciotto componimenti, di cui ben quattordici monostici. Degli altri quattro¹⁵, due sono poemi in prosa (almeno a livello di configurazione superficiale) e due in versi. Nell'edizione originale (cinquantuno copie fuori commercio, senza luogo né data né nome d'autore e di illustratore, di cui cinquanta numerate e una, in carta speciale, contrassegnata da una G, cioè singolarmente destinata a Gala) ciascun componimento occupa una pagina e ad ogni pagina di testo fa riscontro una pagina di schizzi di Max Ernst che ripetono da una a ventisette volte per tavola il viso di Gala, sempre diverso e sempre impenetrabile nella mobilità sottilmente tempestosa degli umori che vi affiorano. L'insieme costituisce dunque una sorta di *guirlande* a due soli autori, offerta pubblicamente alla donna come atto uno e duplice di latria che nega ogni rivalità fra gli offerenti, ma portatrice, oltre che di senso poetico, di significati di ordine privato, noti agli autori e alla destinataria e solo ipotizzabili da parte dei lettori, non esclusi forse buona parte di quelli della ristretta cerchia che la piccola tiratura sembra voler delimitare. Remissione di un conflitto alla imperscruta-

¹⁵ Tutti ricompresi un anno dopo in *Capitale de la douleur*. E poi ancora nello *Choix de poèmes* curato da Eluard stesso nel 1949, con l'eccezione di *Les lumières dictées...*, che viene invece ripreso nel 1945 in *Doubles d'ombre. Poèmes et dessins de Paul Eluard et André Beaudin, 1913-1943*.

bile decisione di colei che ne è la fonte? Ammenda onorevole e addirittura offerta di ristabilimento di uno *status quo ante* che, essendo stato creato da lei, non poteva essere perturbato senza offenderla? Oppure ancora risposta ad un invito rivolto ad entrambi, e corrispondente ad un imperativo etico da entrambi riconosciuto, a sanzionare il superamento di una situazione di incompatibilità ormai risolta con il consolidamento di un sodalizio artistico? Non ci è dato di saperlo, ovviamente, per mancanza di documenti, né di stabilirlo induttivamente, per insufficienza di elementi concreti di giudizio. Non resta dunque che esplorare il testo, senza chiedergli di rivelare segreti di un ordine che gli è estraneo.

Una constatazione innanzitutto: il verso e (quasi paradossalmente, per uno scrittore che, come afferma André Spire, si era «résolument engagé» all'uso del *vers libre* già nel 1920, con *Les animaux et leurs hommes*¹⁶) il verso nelle sue forme più classiche, soprattutto quella dell'alessandrino e quella del suo antico predecessore il decasillabo, è veramente qui «dispensateur, ordonnateur du jeu des pages, maître du livre». «Visiblement — si potrebbe infatti continuare con Mallarmé — soit qu'apparaisse son intégralité, parmi les marges et du blanc; ou qu'il se dissimule, nomme-le Prose, néanmoins c'est lui»; essendo, tra l'altro, non «secrète» ma evidentissima la «poursuite de musique, dans la réserve du Discours»¹⁷ a cui Eluard si dedica. Anche se talvolta la dissimula, come nel caso dei versi sommersi, che restano visibili soltanto per chi li cerchi in trasparenza, dopo aver avvertito il loro movimento ritmico intorno a qualche scoglio o a qualche risucchio prosodico che — deliberatamente, si direbbe — lo rompe. In *Elle m'aimait pour m'oublier, elle vivait pour mourir*, ad esempio, l'alessandrino fluttua sensibilmente intorno all'insopprimibile dieresi di (*ou*)**bl**ier. In *A maquiller la démonsse, elle pâlit*, la distribuzione degli accenti

¹⁶ A. Spire, *Paul Eluard et le vers libre*, in «Europe» n° 91-92, juillet-août 1953, pp. 35-38, riedito alle pp. 27-32 di «Europe», numéro spécial, 1972, che riproduce parzialmente i nn. 91-92 (juillet-août 1953) e 403-404 (novembre-décembre 1962).

¹⁷ Mallarmé, *Quant au Livre. Etalages*, in *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 375.

allude alla prosa, le quantità immediatamente rilevabili sono quelle di un decasillabo, ma un alessandrino trimetrico può spettralmente emergere se si «rigonfiano» quelli che Jacques Réda¹⁸ chiama i «pneumatici» del verso francese, cioè se si restituisce pienezza sillabica alle due *e* mute; il che non è senza rapporto di significanza con l'effetto allucinatorio che il monostico produce a livello semantico¹⁹. O come nel caso di versi dissimulati dietro qualche artificio come quello di sdoppiare l'ultimo piede dando ad un sintagma nominale due determinanti, ciascuno dei quali completa perfettamente la misura dodecasillabica, con una sorta di effetto d'eco ritmica, ma la cui somma dà, ovviamente, un risultato a-metrico:

Où es-tu? Tournes-tu le soleil - de l'oubli / dans mon coeur?

oppure di portare il verso fuori misura mediante l'innesto di quantità moderatamente eccedenti in posizioni semanticamente rilevanti, che quasi le isolano, rendendo ben visibile la volontarietà dell'atto di negazione del parallelismo ritmico che il lettore attende, come in:

Mais tu n'as pas toujours été avec moi ma mémoire

dove la piena leggibilità di *Mais tu n'as pas toujours* come primo e di *avec moi ma mémoire* come secondo emistichio induce l'orecchio sconcertato a individuare in *été* (o in *toujours*) l'elemento bisillabico che quantitativamente eccede la misura dell'alessandrino evocato.

Dei due «poemi in prosa», l'alessandrino apre e chiude nitidamente il primo (*Les lumières dictées à la lumière constante... je baise partout pour toi l'espace abandonné*), riaffiorando più volte al suo interno ora in modo altrettanto limpido (*Je reconnais les femmes à fleur de leurs cheveux*) ora in forma appena

¹⁸ Citato in Jacques Roubaud, *La vieillesse d'Alexandre*, Paris, F. Maspéro, 1978.

¹⁹ «*A maquiller la démonsse elle pâlit*» est le vers le plus obsédant, il pénètre l'esprit par un accord particulier de son et de sens dont l'auteur a certainement le secret» scriveva già Jean Cassou nella sua segnalazione del libro per la «N.R.F.», n° 142, 1^{er} juillet 1925, p. 237.

più problematica (*Et toi tu te dissimulais comme une épée* è un alessandrino sottoposto ad un tipo di cancellazione della cesura che ha già, nel 1925, una lunga tradizione²⁰) ora solo serpeggiando, come misura evocata ed elusa nello stesso tempo (*Elles ont oublié le printemps, elles pâlisent [à perte d'haleine]... tu t'immobilisais, [orgueil], sur le [large] visage*²¹); e nel secondo si ripete con una tale frequenza, insieme ad altre misure minori da ridurre quasi alla pura scelta tipografica la differenza fra la sua forma attuale e quella di un poema in versi; una sorta di modello inverso rispetto a quello rappresentato da *La maison des morts*, di Apollinaire: là una prosa in cui il poeta ha introdotto gli «a capo», qui dei versi compattati togliendoli.

Una forte ragione di questa presenza pervasiva di misure metriche riconoscibili può probabilmente essere vista proprio nell'aspetto ritualistico della funzione metrica, che è tanto più saliente quanto più tradizionali sono le forme di verso utilizzate. Il modello ritmico codificato, quello che si rende disponibile per tradizione, come forma senza contenuto attuale, allude, in quanto calco di innumerevoli *performances* reali, alla parola possibile e favorisce l'attualizzazione della sua possibilità. La sua esistenza non è legata necessariamente ad una effettiva *performance* verbale che la riattualizzi. La sua sostanza è vocale, e per di più solo virtualmente vocale (si pensi al famoso ritmo decasillabico che avrebbe annunciato e in qualche modo generato il *Cimetière marin* di Valéry). Esso si offre come schema di ricevitività (comunicabilità) collaudata per la modulazione del discorso e, prima ancora, come modello primario di contenimento dell'esperienza emotiva sottostante alla parola. Le tempeste emozionali in atto non si cantano (mentre è possibile che la musica e il canto le plachino). E quello che si produce in questo testo è, appunto, uno sforzo di contenimento e di riduzione

²⁰ Sulle vicende della lunga e non conclusa lotta dei poeti moderni contro la metrica tradizionale, e in particolare contro l'alessandrino, mi limito a rinviare al lucido e prezioso studio di Jacques Roubaud, *La vieillesse d'Alexandre*, cit., e in partic. le pp. 115-161.

²¹ Ad ulteriore riprova della pervasività del verso, si noti che nel secondo caso anche l'eliminazione di entrambi gli elementi contrassegnati [...], che risultano alternativamente eccedenti per la riconoscibilità dell'alessandrino, darebbe luogo ad una misura classica (un decasillabo, appunto).

a forma d'una tempesta emotiva, non una delle travolgenti *randonnées* nelle meraviglie dell'immaginario, oltre i confini costrittivi della nuda realtà, che Eluard ha già tentato e che continueranno poi a costituire la modalità preferita e dominante della sua esperienza poetica. Nella sua mente c'è, probabilmente, una speranza di salvezza, una volontà di superare la depressione, piuttosto che di «attendere pazientemente la morte». Ma nel periodo approssimativamente misurato dai sette mesi di viaggio c'è anche, certamente, una sofferenza acuta, la quale può giustificare anche l'uso dei ritmi più noti come forme di lotta contro l'afasia depressiva; mentre non ha neppure bisogno di giustificazioni il largo uso che qui viene fatto di modulazioni elegiache, anche le più marcatamente romantiche. Tanto più che il destinatario virtuale esterno del discorso, l'unico alternativo all'io sdoppiato nel monologo è, qui, l'amata perduta, alla cui pietà fanno appello in modo tacito ma evidente le sequenze patetiche, che predominano, e persino i rari e blandi accenti di rimprovero (*Folle, évadée...*). E questo fino al primo paragrafo del poema conclusivo, dove il ristabilimento si annuncia anche attraverso la ricomparsa di un destinatario-pubblico, un terzo virtuale a cui ridiventa possibile comunicare in forma descrittiva e narrativa informazioni simboliche sia su *Elle* che su colui che dice *Je* (il monastico precedente di forma analoga: *Elle m'aimait pour m'oublier, elle vivait pour mourir* è infatti da ascrivere alla sequenza, peraltro assai ristretta, delle apostrofi a se stesso).

Il titolo (probabilmente escogitato solo al momento della pubblicazione, come avviene nella maggior parte dei casi) appare *a posteriori* come la più antipodica antitesi della futura figura della *Poésie ininterrompue* - così come l'esperienza che esprime è del resto parte essenziale di quello che *Poésie ininterrompue* definisce come *passé sinistre* e in qualche modo esorcizza come antipodicamente opposto ad un presente segnato dai valori (di ispirazione comunista) della solidarietà, della reciprocità e della speranza, che Eluard sembra sentire allora come dimensioni ormai stabili del suo rapporto col mondo. Esso è dunque anche impronta significativa di una tappa dell'evoluzione di una poetica. Ma è soprattutto un indicatore solidamente funzionale all'insieme a cui introduce, più consustanziale

al testo di buona parte dei titoli eluardiani: non è infatti né una semplice dichiarazione di ambito tematico, come ad es. *Les animaux et leurs hommes*, né una ingegnosa anticipazione metaforica polivalente come *Capitale de la douleur* (felice invenzione dell'ultimo momento per una raccolta già destinata ad intitolarsi, più banalmente, *L'Art d'être malheureux*) ma una pregnante definizione ellittica dell'opera e delle condizioni della sua genesi, che contribuisce a qualificarla come un libro unitario piuttosto che come una raccolta, e preannuncia e rafforza i segnali successivi che guidano a leggerla unitariamente. Esso introduce alla sua interpretazione, evocando il silenzio come involucro di ciascuno degli eventi poetici che si susseguono, e additandolo (anche graficamente, appunto) al lettore come dimensione in cui possano prolungarsi le vibrazioni emotive e le *rêveries* che il testo suscita in lui. E il segnale resta attivo lungo tutto il corso della lettura, includendo in ciascun poema ed anzi, in ciascun segmento della scrittura una drammatica figura implicita di relazione: quella di un'opprimente eccedenza del silenzio sulla parola poetica, di un faticoso e penoso trapezare della parola da sotto il peso di un'oscura forza negativa che tende a soffocarla. Il sintagma *au défaut du* si qualifica infatti, fin dai primi sviluppi del testo, come vettore metaforico, e non come semplice locuzione prepositiva. Assumendo come base il valore denotativo di stringhe come «**le défaut de ... l'armure**, etc...» (il punto di discontinuità di un sistema chiuso che tende all'impenetrabilità) esso inscena metaforicamente il dramma di una parola che insorge solo come saltuario *flatus vocis*, che si fa testo solo in quanto sfugge, come per uno stretto varco, ad una rigida chiusura: frammento di un opaco monologo interiore che prorompe in viva voce, ritentando inopinatamente la via della comunicazione con un destinatario assente, o, inversamente ma non contraddittoriamente, improvviso emergere interno della sofferenza alla parola cosciente che raggiunge, lancinante come un colpo inferto da fuori, la mente invano catafratta in un tentativo di contenimento sordo e di elaborazione sub-cosciente del lutto. L'angoscia e lo smarrimento interiore che queste pagine comunicano con tanta forza sono significati, non meno che dalle sequenze piene che li esprimono, dai «buchi» del testo, cioè dai vuoti di parola che restano aperti

a monte e a valle di ciascuna di esse (esempio particolarmente evidente: *Et si je suis à d'autres, souviens-toi*) a designare appunto silenzi di durata indefinita, in cui maturano oscuramente le intonazioni disparate e i bruschi cambi di direzione di questi ritorni ossessivi sul pensiero dominante.

Il primo monostico, oltre ad annunciare la centralità tematica dell'amore, parafrasa, quasi didascalicamente, questa figura, aggiungendovi connotazioni di chiusura, separazione, ripiegamento su se stesso che preparano e in qualche misura preannunciano espressioni di sofferenza (*je me suis **enfermé dans mon amour***; a cui fa significativo riscontro poco oltre, al primo dispiegarsi della memoria luttuosa, l'immagine di un mondo svuotato: *ta chevelure d'oranges dans **le vide du monde**...*). Oppone la sfera del silenzio all'intera realtà (*je rêve*). Predispose l'attesa di uno scenario di tipo notturno, che si attualizza poi pienamente nelle evocazioni esplicite di oscurità, sera, silenzio, occhi chiusi, attese e riti notturni, sonno; ma che aleggia anche, per contrasto, intorno a quelle opposte di crepuscolo mattutino, risveglio, ripresa della vita, «fioritura» del pianto, fino a quel pieno ritorno simbolico del giorno che segna lo scioglimento in apparenza «felice» del dramma (*La terre au loin se brise en sourires immobiles, le ciel enveloppe la vie: un nouvel astre de l'amour se lève de partout - fini, il n'y a plus de preuves de la nuit*), così come sul suo sfondo vanno necessariamente a campirsi le visioni allucinatorie (*Visage perceur de murailles, ... Grimace, petite fille de naissance..., Folle, évadée, tes seins sont à l'avant... A maquiller la démone, elle pâlit...*) e si sviluppano, come su un fondo di basso continuo, anche le rievocazioni del passato e le riflessioni patetiche.

Lo sviluppo frammentario del testo, che corrisponde ad una effettiva mancanza di «unità», nel senso letterario-formale del termine, cioè, più precisamente, ad una reale carenza di *elaborazione* unitaria (soltanto qualche anno dopo, nel 1929, Eluard stesso si sentirà di indicare in *L'amour la poésie* una raccolta, la prima, «qui se tient d'un bout à l'autre») ha una potente funzione espressiva, del resto pienamente coerente con una poetica che definirei per brevità «sostanzialista»: una poetica che si riconosce, ad esempio, nell'affermazione di Goethe (*Dichtung und Wahrheit*) secondo cui «ce qu'il y a de plus important, de

fondamental [...] dans une oeuvre poétique, c'est ce qui reste du poète dans une traduction en prose, car cela seul est la valeur réelle de l'étoffe dans sa pureté, dans sa perfection»²² e che costituisce il più solido, persistente *trait d'union* che collega Eluard a Breton e al gruppo surrealista, nonostante le divergenze che già affiorano in quest'epoca (mentre lo oppone ovviamente a Valéry, nonostante qualche profonda affinità, che appare già evidente). La poesia è per lui, in linea continua con una tradizione che va da Novalis («la poésie est le réel absolu»²³) e Blake a Lautréamont e Rimbaud, innanzitutto una specifica forma di conoscenza, la più alta, ovviamente, che scava nell'ignoto e ne estrae ciò che vi trova: forma se incontra forma, l'informe se incontra l'informe, perché la sua legge suprema è la verità (ancora sul finire della sua vita Eluard insisterà su questo punto, rispondendo ad esempio, ad un questionario sulla crisi dell'arte, che l'arte è in crisi soltanto se e quando gli artisti *mentono*, e che l'armonia formale può benissimo essere uno dei volti della menzogna²⁴).

Certo l'incongruenza logica, o meglio il sabotaggio del funzionamento dell'apparato *categoriale* di ricezione (quello di base, strutturato dagli interrogativi *quis, quid, ubi...* etc., cioè fondato sull'attesa di quelle determinazioni spazio-temporali, causali, etc. che stendono ampie reti di controllo sui contenuti del discorso, anzi istituiscono il discorso come lavoro di urbanizzazione mentale del *continuum* «informe» dell'esperienza, dunque come doppio e funzione del potere istituito sulle cose e sulle relazioni sociali) può essere vista anche qui, come lo è in tanta parte della poesia surrealista, come funzione di un metodo di produzione del discorso poetico che tende a farne una manifestazione di «contro-potere», un atto di sovversione e di liberazione. Cioè come *arte* (per non dire *artificio*) sia pure in un senso programmaticamente anti-letterario. Ma altro sono i «vuoti» che corrispondono alla distanza fra gli elementi messi in correlazione metaforica e che segnalano l'ampiezza dei balzi compiuti dalla ricerca poetica e il vigore della lotta contro le regole logiche di organizzazione del discorso, che la contra-

²² Citato da Eluard in *Donner à voir* 1939, O.C., I, p. 978.

²³ Cit. in *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, 1938, O.C., I, p. 767.

²⁴ Cfr. *Remarques sur le questionnaire*, 1951, O.C., II, p. 394.

stano, altro è il *mal à dresser le vol* che si esprime nel succedersi sussultorio di poemi di un solo verso, ciascuno dei quali è impaginato come un componimento finito e a sè stante, ma ha l'aspetto di un esordio rimasto senza sviluppo, o di un frammento di soliloquio interiore sfuggito in viva voce, di un conato di canto che ripetutamente sorge e ricade perché «*le désespoir n'a pas d'ailes, l'amour non plus...*». Altro ancora sono gli sbalzi di livello stilistico che si accusano fra i numerosi passi di ardua scrittura avanguardistica e il «romanticismo» ingenuo e comunque privo di involucri ironici, da canzone popolare, per non dire la quasi ostentata letterarietà *kitsch*, di versi come: *Je me suis enfermé dans mon amour, je rêve; Amour, o mon amour, j'ai fait vœu de te perdre;* o come *Pleure, les larmes sont les pétales du coeur*. Fenomeno interessante, non certo senza rapporto con quella sorta di disciplina di verità, già in corso di instaurazione nel gruppo bretoniano nella fase degli esperimenti ipnotici e destinata a farsi metodo nella scrittura automatica, che impone di smantellare le barriere intellettualistiche e di consegnare alla lettura, senza le censure e le mediazioni che sono considerate proprie della mistificazione letteraria, la traccia, per così dire, documentale, immediata di un'esperienza interiore che deve essere accettata e trascritta, come misteriosa epifania della parola, con rinuncia ad ogni riserva e ad ogni manipolazione difensiva. Ma fenomeno che sarebbe errato ridurre a questo, senza vedervi anche il segno, già divergente, dell'autonomia del poeta in seno al gruppo e della peculiarità della poetica che egli, pur nella militanza avanguardistica, viene maturando.

Uno altro scritto posteriore (di poco successivo, questo) mi pare getti luce, e in modo abbastanza diretto, su questo punto: si tratta dell'avvertenza che accompagna, nel 1926, *Les dessous d'une vie*, una raccolta dove Lucien Scheler non si limita a cercare correlazioni d'ordine generale con la crisi del '24, ma pensa addirittura di poter individuare — nella *Dame de carreau*, o almeno nel suo esordio: «*Tout jeune, j'ai ouvert mes bras à la pureté...*», etc. — un testo in cui l'Eluard redivivo, interiormente ristabilito, avrebbe «*livré le secret de cet équilibre ressaisi, l'origine de son énergie apparemment recouvrée*»²⁵.

²⁵ L. Scheler, *Préface*, in P. Eluard, O.C., I, p. xxx.

Il est extrêmement souhaitable que l'on n'établisse pas une confusion entre les différents textes de ce livre: rêves, textes surréalistes et poèmes.

Des rêves, nul ne peut les prendre pour des poèmes. Ils sont, pour un esprit préoccupé du merveilleux, la réalité vivante. Mais des poèmes, par lesquels l'esprit tente de désensibiliser le monde, de susciter l'aventure et de subir des enchantements, il est indispensable de savoir qu'ils sont la conséquence d'une volonté assez bien définie, l'écho d'un espoir ou d'un désespoir formulé.

Inutilité de la poésie: le monde sensible est exclu des textes surréalistes et la plus sublime lumière froide éclaire les hauteurs où l'esprit jouit d'une liberté telle qu'il ne songe même pas à se vérifier»²⁶.

La poesia, nettamente distinta sia dal *récit de rêve* che dal *texte surréaliste* (che si tratti di scrittura automatica o di qualsiasi altro procedimento di manipolazione diretta delle energie sedimentate nel linguaggio, volto a ricavarne imprevedibili deflagrazioni di immagini) viene definita come lavoro di sublimazione dei dati dell'esperienza sensibile («il mondo») teso a rendere possibili l'avventura (vs. rivisitazione del noto) e persino gli incantesimi (vs. condizionamento razionale dell'esperienza e del desiderio), ma viene anche decisamente *opposta* ad ogni attività che «escluda» il mondo sensibile (*désensibiliser le monde* significa, ovviamente, non «togliergli sensibilità» ma liberare i contenuti della mente dai vincoli categoriali che tendono a stabilizzare la loro corrispondenza con le condizioni oggettive, materiali, dell'esperienza ai fini del loro riutilizzo e della loro comunicazione, e perciò a contenere le loro combinazioni entro limiti sperimentalmente controllabili). *Opposta* alla «lumière froide» dello spirito nel suo stato di «suprema libertà», quello in cui esso non si cura neppure di «verificarsi», la scrittura surrealista può (forse?) «renderla inutile» (la costruzione per titolo e parafrasi: *Inutilité de la poésie*:... lascia indecisa la scelta); può (forse?) superarla come uno stadio imperfetto, anteriore al raggiungimento della sua (divina?) autosufficienza; ma non può inverarla includendola in sé, ad un livello che abolisca finalmente le distinzioni «letterarie» di generi e quelle corrispondenti di livelli, funzioni, limiti e specializzazioni dell'esperienza umana, nella prospettiva integralista

²⁶ «Prière d'insérer» per *Les dessous d'une vie, ou la pyramide humaine*, 1926, O.C., I, pp. 1385-1386

di Breton. Breton, infatti, vide subito in questo scritto il segno di una divergenza di fondo di Eluard dal Surrealismo²⁷; ed Eluard, da parte sua, dieci anni più tardi, tornò su queste proposizioni per riformularle in senso più radicale, escludendo l'ipotesi, che nel '26 veniva almeno contemplata, del superamento (riduzione all'«inutilità») della poesia (cioè della possibile superiorità della scrittura «automatica»), e lasciando alle pratiche surrealiste nulla più del riconoscimento di una possibile funzione coadiutoria, di stimolo e di arricchimento delle risorse della poesia, pienamente confermata nella sua centralità.

La visione di Eluard collega da allora in modo definitivo la poesia con la reale esperienza sentimentale ed etica del poeta, ad un livello di fondo designato da quei termini di «volontà», «speranza», «disperazione» che, nella proposizione teorica, inducono a supporre, se non a riconoscere con certezza, echi della più prossima esperienza personale in cui questi sono stati per lui sentimenti «ben definiti» e concretamente «formulati». Un livello di comune esperienza umana che non è in sé stato di poesia, sebbene sia da essa che sorge lo sforzo espressivo (come ricerca di una soluzione, e quindi necessariamente di un *sensu* riconoscibile e perciò comunicabile). Un livello basilare di esperienza la cui verità resta comprensibile quale che sia il linguaggio che la esprime; e che richiede, anzi, il superamento delle chiusure idiolettiche e la mescolanza dei linguaggi, perché il ricupero della duttilità e della versatilità espressiva è funzione non soltanto della comunicabilità dell'esperienza (e quindi della ricerca di solidarietà e reciprocità nei rapporti con altri) ma anche di quella pienezza di confronto con se stesso e con la propria situazione senza la quale nessun superamento reale della sofferenza (né pratico né espressivo) si rende possibile.

Questo ancoraggio, che gli sviluppi politici e ideologici della ricerca di Eluard non potranno che consolidare, resta un

²⁷ «Cette division par genres, avec prédilection marquée pour le poème [...] m'a paru d'emblée [...] en contradiction formelle avec l'esprit surréaliste» A. Breton, *Entretiens - 1913-1952*, Paris, Gallimard, N.R.F. «Le Point du Jour», 1969 (seconda ediz.), p. 106 (*Entr. avec A. Parinaud*).

tratto distintivo della sua poetica anche nella fase in cui tutto il gruppo surrealista si pone «au service de la revolution». Un tratto che fonda l'affinità della sua poesia con quella di Aragon, ma che orienta non soltanto la sua teoria, ma anche la sua concreta ricerca in una direzione divergente da Breton e dal resto del gruppo fin da prima del manifestarsi concreto dei loro dissensi. Fin da prima del loro incontro, dagli anni della guerra, probabilmente (*Le devoir et l'inquiétude* sembrerebbe testimoniarlo); e certo in modo assai pronunciato da questi anni di crisi personale, e in questo testo.

In quelli che, nella successione rapida messa in atto dal procedere fortemente ellittico della scrittura, si percepiscono come forti sbalzi di livello stilistico, un'ideale espansione dei nuclei che si susseguono, tale da prolungarne la durata nella lettura (o più semplicemente una valorizzazione adeguata delle pause, cioè della semiotica dei silenzi) può dunque far riconoscere piuttosto il segno di una padronanza eclettica e del libero uso di un'ampia varietà di registri nonché un'attenzione, più vigile e sapiente di come a prima vista si sia indotti a pensare, ai problemi della costruzione di un insieme strutturato, che qui probabilmente si ispira al modello compositivo dei *collages* di Max Ernst (la diversa disposizione di blocchi di poemi nella immediata riedizione dell'opera che Eluard congeda nell'aprile 1925²⁸ è anch'essa un probabile indizio di questa filiazione formale).

Tormentose incertezze emotive (*la forme de ton coeur est chimérique... Elle m'aimait pour m'oublier... La forme de tes yeux ne m'apprend pas à vivre...*), struggenti tracce di certezze dei sensi (*ô soupirs d'ambre...*), smarrimento della mente (*Ma mémoire/Est encore obscurcie de t'avoir vue venir/Et partir...*), bisogno di dire e, al tempo stesso, senso della precarietà e incertezza del lavoro di elaborazione (che in questo caso è elaborazione di lutto, giova ripeterlo) attraverso la parola (*Le temps se sert de mots comme l'amour*) slanci di venerazione (*tes mots d'auréole ont un sens si parfait... Toute ma vie t'écoute...*) e di abnegazione (*J'ai refermé les yeux sur moi, je suis à toi...*)

²⁸ Nella «Revue Européenne», n° 26, 1^{er} Avril 1925, pp. 63-66. Cfr. O.C., I, p. 1370 (nota).

fino alla misteriosa ed estatica rivelazione finale (*Elle est, mais elle n'est qu'à minuit...*) convergono a rendere plausibile l'accostamento all'esperienza mistica (e, dal punto di vista topico, alla letteratura mistica) che Nicole Boulestreau riprende e sviluppa ampiamente nel suo libro come interpretante della poesia amorosa di Eluard, adombrandolo di scorcio come chiave di lettura anche di quest'opera²⁹, o almeno della sua conclusione. Ma l'analogia dell'esperienza amorosa con la mistica, manifestamente accostate da Eluard come esperienze di esaltazione, di rinuncia a se stesso e di trasfigurazione dell'io per effetto di forze che lo trascendono e che, nell'uno come nell'altro caso, a coronamento di una lunga e dolorosa disciplina di sottomissione e di dedizione, lo trascinano lontano dal suo assetto esteriore di persona e lo svellono dal suo stesso radicamento interno, non sembra, almeno nel nostro caso, fondare illazioni che vadano molto oltre l'evidenza dell'uso della topica dell'esperienza mistica come paradigma privilegiato a cui attingere per la significazione metaforica di quella amorosa, rappresentata come momento cruciale del rinnovamento poetico del soggetto del discorso.

Qui de nous deux inventa l'autre?, l'ottonario che apre la serie delle *rêveries* annunciate dal primo alessandrino, designa nell'innamoramento la soglia di quella «desensibilizzazione» poetica del mondo, oltre la quale l'«avventura» e gli «incantesimi» diventano possibili. La stessa forma interrogativa della frase, che esclude ogni risposta, significa assenza già in atto di coordinate, proiezione già consumata del soggetto oltre il limite delle certezze razionalmente costruibili o verificabili. Gli amanti sono infatti ciascuno soggetto e oggetto primo di «invenzione», cioè di una presa in carico da parte dell'altro che imprime alla sua immagine e tende ad imporre alla sua stessa realtà di corpo e di persona (che ovviamente non è affatto

²⁹ «La suite des poèmes extatiques déborde le livre [*Mourir de ne pas mourir*]...» L'autrice associa infatti al fondamentale *L'égalité des sexes* e a *Celle qui n'a pas la parole* di tale raccolta, «dans *Au défaut du silence*, *Elle est mais...*, dans les «nouveaux poèmes de *Capitale de la Douleur*, les deux premiers, *Ne plus partager* et *Absences* I, II, puis *Les yeux toujours purs* et le dernier *Celle de toujours toute*». E cfr. in partic. i cap. v-vii dell'op. cit.

«esclusa» dal gioco, anzi ne è fattore imprescindibile) un movimento incessante di drammatizzazione e di trasformazione. L'«avventura» che qui si apre è disforica: perdita ed esilio sono il suo nucleo drammatico. Gli «incantesimi» assumono ripetutamente l'aspetto del delirio (*Visage perceur de murailles... A maquiller la démons elle pâlit... Grimace, petite fille de naissance...*). La prima anamnesi assume quello della focalizzazione ossessiva, visionaria sull'oggetto assente: le proposizioni principali della prima terzina non hanno predicati, enunciano la pura astanza di un'immagine, che la mente proietta nel vuoto, lontano (*ta chevelure d'oranges dans le vide du monde*) mentre le mani cercano qui ed ora la forma o almeno il riflesso di un corpo scorrendo su vetri che non lo rispecchiano, e su cui si fissano, sullo sfondo della notte (*vitres lourdes de silence/Et d'ombre...*), soltanto occhi abitati dal ricordo. La metafora mistica dell'«oscuramento» della memoria dopo la «visione» (venuta e ineluttabile partenza, apparizione e scomparsa dell'oggetto di desiderio) ripete e interpreta ciò che le frasi nominali significano in modo diretto: l'impossibilità attuale di dare a questa esperienza forma articolata di discorso, che vada oltre l'annotazione immediata dell'accendersi e dello spegnersi di immagini lancinanti. Non resta che attendere che ciò diventi possibile (*Le temps se sert de mots comme l'amour*). La parola è stata funzione della vicenda in quanto vissuta (l'amore si serve di parole) e potrà essere funzione soltanto del «tempo» (cioè di una necessaria decantazione) che consenta di narrarla e di valutarla. I monostici successivi sono a loro volta espressione e rappresentazione (drammatizzazione, mimesi) della lotta della parola contro l'«oscuramento» della coscienza, alternanza di conati valutativi, di forma logico-discorsiva, ma di prevalente contenuto patetico (*Elle m'aimait pour m'oublier, elle vivait pour mourir... Amour, ô mon amour, j'ai fait vœu de te perdre*) e di lampi metaforici, in cui predomina ancora la figura generale della perdita e dello sgomento conseguente: *Dans les plus sombres yeux se ferment les plus clairs* mi pare infatti leggibile in linea di continuità con quel *flamme éteinte dans mes yeux clos* che nell'ultimo componimento ripete in forma più esplicita — ma già proietta al passato, in un quadro di ristabilimento estatico — su una opposizione di fondo chiarore/oscurità, una

figura di passaggio negativo da chiarezza (data, aggiunta dagli occhi della donna, «*lumière dictée*», dono) a ottenebramento, da speranza o ragione di vivere (*flamme*) a disperazione (*éteinte, yeux clos*).

Il primo poema in prosa mima una prima messa in forma del ricordo nel modo narrativo. Gli attanti sono prevalentemente simbolici (anche il *toi* esplicitamente referenziale si identifica e per così dire si trasforma in parte nel suo primo equivalente figurale, la spada, ed entra in azione secondo le proprietà di quello, cioè in modo figurato: *tu te dissimulais... je t'ai saisie...*; in parte assume le proprietà e gli atteggiamenti del doppio traslato: *orgueil/déesse*, che gli dà status di superiorità e potere sull'universo). Ma lo schema narrativo introduce, almeno a livello simbolico, un ordine dei fattori ed una linea di sviluppo: presenza costante dell'amore (forse di amori: non è certo che *les lumières dictées* si irradiano tutte da Gala) in tutti gli stadi dell'esistenza del poeta, allontanamento (riconoscimento distaccato, *à fleur de...*) dalle *altre* donne, incontro salvifico con Gala, afferrata come «una spada nella disfatta» e, ancora, perdita, smarrimento e sofferenza che hanno inizio fin dal momento stesso in cui lo strumento di salvezza è stato impugnato, come se il pugno fosse rimasto vuoto in quello stesso istante (*Je t'ai saisie et depuis, ivre de larmes, je baise partout pour toi l'espace abandonné*). Estesa sistemazione, anche se la presa di coscienza (ma bisognerebbe forse parlare soltanto di assoggettamento al linguaggio) non risolve la crisi. L'abnegazione, o almeno il tentativo di imporsela, è il tema delle tre quartine che formano il terzo «componimento lungo» della raccolta: colei che infligge la sofferenza è proclamata in termini iperbolici fonte di giustizia e di verità da colui che subisce: la sua bocca è d'oro, le sue parole sono la perfezione stessa del senso, e il paziente non soltanto accetta con venerazione ma si sente interamente pervaso dalla verità che lo condanna a soffrire (*ta bouche aux lèvres d'or n'est pas en moi pour rire...*). Alla notte piena delle risonanze di quella voce succede la desolazione di un'alba baudelairiana in cui bisognerà, e non si vorrebbe, uscire dal torpore della «brute assoupie» e riaffrontare con sgomento l'incontro con se stesso, inutilmente eluso nella provvisorietà della *luxure*. In un'atmosfera ottenuta con colori anch'essi baudelairiani (*Ciel*

brouillé), ma anche rimbaldiani per necessaria connessione (*Larme*), bianco lattiginoso e verde arricchiti dalle valenze allusive che questa doppia evocazione contiene (ricordo, come in Baudelaire e in Rimbaud, e al tempo stesso luogo simbolico, come in entrambi i modelli, di un assopimento dello spirito) si compie il rito, potenzialmente rasserenante, della rinuncia a se stesso (*Souvenir de bois vert, brouillard où je m'enfoncé, J'ai refermé les yeux sur moi, je suis à toi*); ma l'atto si conclude con un rinnovato confronto con il vuoto dell'assenza (*je ne peux détruire/Les terribles loisirs que ton amour me crée*).

Quelli del pianto, dell'invocazione, (*Où es tu?... Donne-toi, que tes mains s'ouvrent comme des yeux*, dove il gesto di donazione invocato si associa per similitudine all'idea d'una nuova apertura degli occhi che rischiarano, ma non è un gesto mistico, come mistica non è la vista di quegli occhi/mani) dell'invettiva sono i toni dei successivi sussulti monostici della parola, l'ultimo dei quali evoca una presenza onirica del volto amato (la metafora della *démone* sembra designare un pensiero dominante fino all'evidenza visiva, sia che si alluda a un sogno, come è probabile, sia ad una *rêverie* in stato di veglia). La proprietà di quel volto resta quella di eludere, frustrandolo, ogni manipolazione che il desiderio intraprenda su di lui. Può subire, senza sottrarsi, un simbolico *maquillage*, e nello stesso tempo vanificarlo, «impallidendo» sotto di esso, cioè dissociandosi dalla maschera che si tenta di imporgli.

Quello che il testo mette in scena nello *happy end* del diciottesimo componimento, il maggiore dei quattro espansi, appare pertanto piuttosto come un ristabilimento prodigioso, provvidenziale, e in ultima analisi poco credibile, che come una compiuta risoluzione del lutto e una «guarigione» (le lettere a Gala mostrano d'altra parte in modo assai chiaro che l'elaborazione del lutto per la perdita di quella donna, che nel 1924 si preannunciava soltanto, rimase incompiuta fino alla morte del poeta). E perciò forse un limite insuperato, un nodo interiore non sciolto e, dal punto di vista estetico, il segno di un calo di energia (o motivazione propulsiva) in corrispondenza di un passaggio obbligato: la «conclusione», cioè il ritorno *artistico* al silenzio. Quello a cui si perviene solo realizzando — o simulando, come tante volte accade — il compimento di un disegno formale

e cercando di motivare esclusivamente come sua funzione necessaria l'esaurimento di un ciclo discorsivo. Il testo appare infatti una commistione di metafore audaci, che si estendono fino ai procedimenti associativi tipici della scrittura «automatica» (*j'avais peur des grandes ombres qui tissent les tapis du jeu et les toilettes, j'avais peur des contorsions du soleil le soir, des incassables branches qui purifient les fenêtres de tous les confessionaux où des femmes endormies nous attendent*) e di manierato lirismo amoroso, molto evidente in passaggi laudativi improntati di puro zelo (*Elle est si douce qu'elle a transformé mon coeur... Un nouvel astre de l'amour se lève de partout...*) ma che bisognerà necessariamente riconoscere anche in laudi propiziatriche della potenza di: *Je suis devant ta grâce comme un enfant dans l'eau, comme un bouquet dans un grand bois*, se l'esaltazione estatica³⁰ è qui, come pare, in relazione alla crisi «formulata», soltanto iperbole di una precaria euforia, sospensione e mascheramento di un travaglio incompiuto. Ed in parte anche se, come è più probabile, esse esprimono in realtà altro da ciò di cui parlano, o qualcosa di almeno parzialmente diverso: il ritrovamento, «au défaut du silence», di un nuovo flusso di parola, il recupero di un potere d'immagine, cioè di un'energia poetica, che non ha bisogno del raggiungimento di una vera compensazione, di una reale risoluzione di un nodo interiore, ma forse soltanto di un adattamento parziale, sufficiente a riportare la propria «vocazione» di scrittore a dominare sul proprio umano squilibrio, pur lasciandolo irrisolto.

Leggiamo, per concludere, la riscrittura che Eluard dà nel 1936 della dichiarazione di poetica che abbiamo citata:

Je n'écrirais plus aujourd'hui l'introduction que j'écrivis en 1926. J'ai varié. Mais le même désir me reste d'établir les différences entre rêves, poèmes et textes automatiques.

On ne prend pas le récit d'un rêve pour un poème. Tous deux réalité vivante, mais le premier est souvenir, tout de suite usé, transformé, une aventure, et du deuxième rien ne se perd, ni ne change. Le poème désensibilise l'uni-

³⁰ Cfr. *L'extase* in *Le temps déborde*, 1947, O.C., II, p. 107: «Je suis devant ce paysage féminin/ Comme un enfant devant le feu [...] Comme un branche dans le feu».

vers au seul profit des facultés humaines, permet à l'homme de voir autrement d'autres choses. Son ancienne vision est morte, ou fausse. Il découvre un nouveau monde, il devient un nouvel homme.

On a pu penser que l'écriture automatique rendait les poèmes inutiles. Non: elle augmente, développe seulement le champ de l'examen de conscience poétique, en l'enrichissant. Si la conscience est parfaite, les éléments que l'écriture automatique extrait du monde intérieur et les éléments du monde extérieur s'équilibrent. Réduits à égalité, ils s'entremêlent, se confondent pour former l'unité poétique³¹.

Le variazioni non vanno certo nel senso di una più rigorosa ortodossia surrealista, e comunque del superamento delle riserve di Breton. La preferenza accordata alla poesia si accentua. Il *récit de rêve* subisce una ulteriore, sensibile svalutazione. La scrittura automatica non si colloca più al grado supremo della libertà dello spirito ma viene livellata alla scrittura poetica che parla del mondo, ma per parlarne deve derealizzarlo, pena la perdita dei suoi poteri di trasformazione. L'ancoraggio dell'operazione poetica alla volontà, alla speranza o alla disperazione «formulate» non è riaffermato ma neppure negato. Ciò che si afferma invece in modo più esplicito che nel '26 è, oltre alla centralità della poesia, la sua capacità di rinnovare la visione che l'uomo ha delle cose e di se stesso, di rimuovere la visione «vecchia», per definizione falsa o necrotica. Di consentirgli di trovare, per sé e per altri, un «equilibrio» di elementi del mondo interiore e di quello esteriore, adattato alle sue facoltà e al loro libero gioco dalla derealizzazione a cui la poesia lo sottopone, e di costruire in questo gioco, per sé e per altri, avventure e incantesimi. Di far nascere un «nuovo uomo» in quanto uomo che ha cambiato in qualche misura il suo modo di vedere le cose.

Foss'anche soltanto un uomo che ha assimilato un poco più profondamente *l'art d'être malheureux* e di convivere con la propria sofferenza.

³¹ *Premières vues anciennes*, 1936, O.C., I, 1385-1386.

LILIANE PEDUTO

TOUJOURS ROUSSEAU: UNE PENSÉE DE L'ÉCART

Peut-être faudrait-il écrire «encore» Rousseau, en ajoutant des points de suspension allusifs, parce qu'il est impossible d'ignorer la pléthore de commentaires littéraires et philosophiques sur Rousseau, avec ses aller-retours de l'homme à l'oeuvre ou ses impasses sur l'homme ou l'oeuvre, sans oublier les ouvrages qui préfèrent à l'oeuvre son «impensé»¹.

A vrai dire, du «encore» au «toujours» la frontière est incertaine puisque la réitération peut déboucher sur un «toujours»; mais il serait de l'ordre de la surenchère: encore une fois, commentaire de commentaires.

Cependant, on peut imaginer un «toujours» qui, sans s'opposer au «encore» et s'aventurer sur le terrain du classicisme, qui dégage un «éternel» transcendant la durée, retrouve l'inspiration de «l'éternel retour» nietzschéen: un retour où la répétition serait première, et créerait l'éternité d'un toujours, mais sans qu'il y ait reproduction d'éléments identiques (pour Nietzsche, ce n'est pas le «même» qui revient mais le retour qui crée le «même»)².

Un «toujours», lié à «l'éternel retour», serait donc un retour possible dans la différence et qui se développerait parallèlement au cycle naturel des saisons, où s'établit une circulation de signes qui ne se représentent jamais de la même manière mais se réordonnent en fonction d'un thème dominant,

¹ Voir, à ce propos, la présentation de Tzvetan Todorov à *La Pensée de Rousseau*, Seuil, Paris, 1984 (choix de textes des interprètes les plus importants de Rousseau: Bénichou, Cassirer, Derathé, Eisenmann, Goldschmidt).

² Voir Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Flammarion, Paris, 1969.

ou mieux, à la mode vivaldienne, autour d'une vibration en écho.

Toujours Rousseau, parce que le problème Rousseau se repropose, s'agissant de l'écart, et qu'il n'est pas nécessaire d'aller:

«Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau»³

L'ÉCART VIA LE «MALHEUR»

Dans *Les Confessions*, Rousseau donne un curieux jugement rétrospectif sur l'ensemble de sa vie; jugement qui fait apparaître, dans toute sa complexité, la thématique rousseauiste de l'écart:

«avec celui-ci commence, dans sa première origine, la longue chaîne de mes malheurs»⁴.

Le «celui-ci» se réfère au livre VIII de la deuxième partie des *Confessions* où Rousseau évoque l'époque de sa vie qui le consacre personnage public après la parution du *Discours sur les Sciences et les Arts*. Ce jugement est surprenant car Rousseau associe «malheur» et succès, association elle-même présentée comme la réponse à une question — bien connue des rousseauistes — sur l'origine.

A prendre cette affirmation à la lettre, on peut établir l'équation suivante:

Succès = Malheur = Origine

équation, dans laquelle tous les termes sont interchangeable, de sorte qu'il faut lire: l'origine c'est le «malheur».

Comment, alors, interpréter le mot «malheur» puisque, manifestement, il déborde son cadre psychologique?

³ Baudelaire, *Les Fleurs du Mal* (le voyage), Garnier-Flammarion, Paris, 1964, p. 155.

⁴ Rousseau, *Les Confessions II*, Garnier-Flammarion, Paris, 1968, p. 97.

La solution simple et expéditive qui consisterait à lire dans le mot «malheur» le «délire de persécution» d'un paranoïaque est insuffisante et seulement vraie en partie⁵.

En revanche, il est important de rappeler que *Les Confessions* ont été écrites vingt ans après le premier *Discours* et que Rousseau est en pleine possession de son «système»⁶ que, par ailleurs, en accord avec la «réforme» de 1751 (déterminée précisément par l'événement-avènement du premier *Discours*), l'homme est appelé à légitimer les idées.

On comprendra que si la vie et l'oeuvre s'interpénètrent, cependant, chez Rousseau, cette interpénétration a un sens tout à fait particulier: les idées, c'est-à-dire la philosophie, se rabattent sur la vie, elles font ombre sur elle et en déterminent l'évolution.

L'identité que nous avons dégagée entre «malheur» et «origine» renvoie donc à une question essentielle pour l'interprétation de l'oeuvre de Rousseau.

On notera, en outre, que le mot «malheur» occupe une position stratégique dans l'ensemble des *Confessions*⁷ et que, contrairement à l'opinion courante qui illustre Rousseau par le thème du Bonheur (avatar sentimentalo-romantique de la pensée de Rousseau, pourtant distincte du «rousseauisme»), Alexis Philonenko a fait du «malheur» une clé de lecture de la philosophie de Rousseau⁸.

Nous tenterons, quant à nous, une approche conceptuelle de ce mot en rapprochant le «malheur» rousseauiste et la caté-

⁵ Il est utile de savoir, pour mieux juger de la paranoïa de Rousseau, qu'il est pendu en effigie à Paris à la suite de sa *Lettre sur la musique française* et que, après la condamnation de *L'Emile* par le parlement de Paris, Rousseau est obligé de fuir; qu'il est refoulé de Suisse et qu'il trouve refuge à Motiers, principauté prussienne, mais que les habitants de cette même ville prennent pour cible sa maison, lancent des pierres contre la porte et crient à l'antéchrist.

On fera la part du réel et de l'imaginaire et celle que le réel peut raisonnablement avoir sur l'imaginaire.

⁶ L'essentiel de son oeuvre est écrit: les deux *Discours*, *Du Contrat Social*, *La Nouvelle Héloïse* et *l'Emile*.

⁷ Voir Michel Launay, introduction aux *Confessions* de Rousseau, éd. cit., p. 26.

⁸ Voir Alexis Philonenko, *Jean-Jacques Rousseau et la Pensée du Malheur*, Vrin, Paris, 1984, T. 1.

gorie hégélienne de «la conscience malheureuse» qui exemplifie une déchirure, une scission entre intérieur/extérieur: le moi/le monde, le moi/les autres pour finir avec la lésion la plus grave: celle du moi scindé⁹.

Cette catégorie hégélienne, qui a l'avantage d'universaliser d'emblée le mot «malheur» en l'associant à la scission, nous servira d'hypothèse de lecture car elle permet de reconstruire l'unité de la pensée de Rousseau qui s'organise autour d'une thématique, sur plusieurs niveaux: anthropologique, social et politique, de la scission (oppositions: nature/histoire, homme de la nature/homme de l'homme, faits/Droit...qui occupent une position stratégique dans sa philosophie).

On nous objectera que la thématique de l'écart, sans exclure la scission, doit avant tout considérer le point de vue de la distance et de l'éloignement.

Or, l'optique de la distance apparaît bien chez Rousseau, notamment dans *Les Confessions*, *les Dialogues* voire *Les Rêveries*, et est également présente dans les oeuvres philosophiques: les deux *Discours* et *Du Contrat Social*, mais, dans ces dernières, elle est clairement liée à la scission qui lui est logiquement antérieure.

La question de l'écart est donc très complexe chez Rousseau d'autant plus que le «dispositif» Rousseau, pour lequel la vie est appelée en témoignage des idées, rend impossible l'utilisation du support autobiographique indépendamment des oeuvres philosophiques.

Nous tenterons donc d'illustrer le point de vue de la scission, chez Rousseau, d'en analyser les glissements vers une optique de la distance en cherchant à déterminer si le discours de la scission se résout dans celui de la distance, qui pourrait devenir «distanciation» à la façon brechtienne, ou bien si les deux termes subsistent dans une tension dialectique.

⁹ Voir Hegel, *La Phénoménologie de L'Esprit*, Aubier-Montaigne, Paris, s.d., T. 1, p. 301-302.

TOUT COMMENCE PAR LA SCISSION

Son importance est attestée par Rousseau lui-même qui intitule ses *Dialogues: Rousseau, juge de Jean-Jacques*. Cependant cette constatation, par trop évidente, n'a pas valeur de preuve et pourrait n'être qu'une heureuse coïncidence: ces *Dialogues*, en effet, bien qu'ils renvoient à une fracture de la personnalité de l'auteur (Rousseau et Jean-Jacques), rentrent dans un genre littéraire très populaire au XVIII^e siècle et représenté brillamment par *Le Neveu de Rameau* de Diderot.

Nous analyserons brièvement les enjeux de cette oeuvre, très représentative de son temps, pour voir si les *Dialogues* obéissent à la même logique.

Jeu entre «moi» et «lui», «lui» qui n'est pas «moi», «moi» qui ne suis pas «lui» ou peut-être «moi» qui suis «lui» parce que je ne suis pas «moi» ni «lui», «lui», *Le Neveu de Rameau* offre des variations indéfinies parce que Diderot opère un brouillage de l'identité en posant, pour la nier aussitôt, la différence entre «moi» et «lui»: allez donc savoir qui est «moi», qui est «lui», parce que nous avons une étrange arithmétique où $2=1$ et $1=2$.

Ce funambulisme peut ennuyer mais, au delà de ce qui est typiquement diderotien (exercices de passage à la limite où toutes les distinctions s'abolissent comme le montre, à son degré le plus achevé, *Le Rêve de D'Algèbre* qui s'appuie sur un monisme matérialiste), ce funambulisme, donc, est caractéristique d'une époque qui aime à mettre en scène ses idées et à se livrer au jeu du «pour et contre». Ce jeu s'effectue dans le cadre général d'un rationalisme sceptique où la raison — selon l'interprétation de Cassirer — n'est plus, à la mode cartésienne, la Faculté de la Vérité car Dieu aurait mis en elle ces «semences de vérité» (idées innées) qui nous donnent libre accès au Vrai, mais est considérée uniquement dans sa fonction, pouvoir de lier et de délier:

«Elle ne connaît pas de repos tant qu'elle n'a pas mis en pièces (...) la croyance et la vérité toute faite. Mais après ce travail dissolvant, s'impose de nouveau une tâche constructive (...); c'est par ce double mouvement intellec-

tuel que l'idée de la raison se caractérise pleinement: non comme l'idée d'un être, mais comme celle d'un faire»¹⁰.

Raison raisonnante, donc, qui caractérise l'esprit systématique par opposition à l'esprit de système simplificateur.

Au XVIII^{ème} siècle, la littérature est un terrain privilégié pour le débat d'idées qui alimente surtout la réflexion éthique: *Les Lettres Persanes* de Montesquieu, *L'histoire de M. Cleveland* de Prévost, les *Contes* de Voltaire, *Aline et Valcour* de Sade... mais dans ces oeuvres où s'affrontent, souvent avec la distance de l'ironie, des systèmes de valeur antagonistes (optimisme/pessimisme, religion/athéisme, tradition/exotisme, nature/civilisation), voire des antinomies insolubles (bonheur dans le mouvement/dans le repos, bonheur individuel/collectif), le «jeu» littéraire ne se soucie pas d'avoir un aboutissant.

En ce sens il n'est pas un exercice dialectique qui propose une solution-résolution des contradictions; disons plutôt que le moment dialectique de la synthèse représente l'horizon éthique des Lumières qui rêvent de concilier toutes les contradictions¹¹, cependant elles ne le font qu'en opérant un brouillage, en ménageant des transitions sans nuances ou plutôt des mariages heureux de la nature et de la morale, du bonheur et de la vertu, voire de la vertu et de la nature.

Sade, dont les personnages ne cessent de justifier leurs actes par leurs désirs et leurs désirs par la nature, usera abondamment des légèretés de son siècle. Ces légèretés qui confinent souvent à la facilité occultent la dimension du conflit et, en fin de parcours, le jardin de la sagesse voltairienne représente le dernier mot de l'éthique des Lumières; conclusion, plutôt douteuse, du «tout est bien dans le meilleur des mondes possibles» même si tout va mal.

¹⁰ Ernst Cassirer, *La Philosophie des Lumières* (1932, trad. P. Quillet), Fayard, Paris, 1966, p. 31-32.

¹¹ Voir Robert Mauzi, *L'Idée de Bonheur dans la Littérature et la Pensée française au XVIII^{ème} siècle*, Colin, Paris, 1960. Sade mérite pourtant un traitement à part car le jeu d'idées est une réfraction, dans le roman, des multiples énergies de la vie; mais il s'en dégage toujours une, l'énergie dominante, qui est la plus forte; la conciliation est donc inexistante.

Peut-être est-ce dû aux «incertitudes de l'éthique» mais les Lumières ne s'embarrassent pas de contradictions ou plutôt, comme Voltaire, elles les renvoient dos à dos: toute réalité a un contraire, aucune n'a le privilège d'être la seule vraie parce que son opposé l'est également; à la fin tout s'équivaut, c'est-à-dire que la contradiction n'a aucune importance... Dans le fond, elle ne nous empêche pas de dormir et Voltaire a raison.

Mais Rousseau dit bien autre chose et refuse toute conciliation; voici comment il décrit sa propre démarche:

«J'adoptai dans chaque question le sentiment qui me parut le mieux établi directement (...) sans m'arrêter aux objections que je pouvais résoudre, mais qui se rétorquaient par d'autres objections non moins fortes dans le système opposé. Le ton dogmatique ne convient qu'à des charlatans; mais il importe d'avoir un sentiment pour soi et de le choisir avec toute la maturité de jugement qu'on peut y mettre»¹².

Position de principe qu'il considère comme «inébranlable».

Nous nous demandons si, en écrivant ses *Dialogues*, Rousseau se conformait au goût de son siècle et sacrifiait à une mode; à l'évidence, non. «Vitam impendere Vero» est la devise de Rousseau qui figure en exergue aux *Lettres de la Montagne* et la vérité pour lui est une; les conciliations sont l'indice du faux:

«le faux est susceptible d'une infinité de combinaisons; mais la vérité est une»¹³.

De la même façon, la catégorie de la «transparence» élaborée par Starobinski¹⁴ n'est pour nous d'aucun secours car notre point de vue est autre: non pas considérer dans l'oeuvre la recherche d'une unité perdue, à partir d'une déchirure initiale, mais s'intéresser au surgissement-même de la scission:

¹² Rousseau, *Les Rêveries du Promeneur Solitaire*, Association pour la Diffusion de la Pensée Française, Paris, 1946, p. 47.

¹³ Rousseau *Discours sur les Sciences et les Arts*, Gallimard, Paris, 1987, p. 59.

¹⁴ Voir Jean Starobinski, *La Transparence et l'obstacle*, Gallimard, Paris, 1977.

Rousseau/Jean-Jacques qui est une fracture historiquement advenue de l'ordre de ce cataclysme naturel qui, dans le deuxième *Discours* détermine le passage au social — irrémédiable, donc, et sur laquelle il est impossible de revenir.

Dans les *Dialogues*, Rousseau, personnage public dépossédé de son identité, mais qui n'en représente pas moins la société, somme Jean-Jacques, «homme naturel», de s'expliquer.

Dans cet affrontement Jean-Jacques doit rendre compte de ses idées et de l'excentricité de son mode de vie; il le fait en utilisant une stratégie de défense globale qui consiste à opposer (et exposer) sa personne-même à l'image du «monstre», du «criminel», de «l'empoisonneur» que la société a de lui: voilà ce que je suis, autrement dit, je ne suis pas ce que vous avez fait de moi.

Rousseau refuse d'être «l'homme de l'homme» et veut être à lui-même sa propre origine, son propre géniteur; à cet égard l'acte par lequel Rousseau voulut déposer à Notre Dame le manuscrit des *Dialogues* a valeur de symbole. Michel Foucault a remarquablement montré, dans son introduction aux *Dialogues*, que l'écriture de cette oeuvre est «verticale» et qu'elle renvoie à un sujet «dressé» qui s'affirme dans la différence pour reprendre le «moi seul» des *Confessions*¹⁵.

Pour Rousseau, donc, c'est le refus de la coïncidence entre Jean-Jacques et Rousseau qui fait surgir l'ego comme affirmation d'un écart; en fait, c'est la fracture qui se pose à l'origine de l'autobiographie et en est la source toujours jaillissante.

Pour mieux comprendre ce point de vue, il convient de remonter «la longue chaîne» des malheurs de Rousseau puisque les *Dialogues* se situent en fin de parcours et que le premier maillon nous est généreusement donné: le succès de Rousseau a fait son malheur. Arrêtons-nous un instant.

LE MALHEUR ROUSSEAUISTE

On sait que le *Discours sur les Sciences et les Arts*, couronné par l'Académie de Dijon et à peine publié, déclenche une avalan-

¹⁵ Voir l'introduction de M. Foucault in *Rousseau, juge de Jean-Jacques*, Colin, Paris, 1962.

che de protestations. La plus significative est celle du Roi de Pologne:

«Le discours du citoyen de Genève a de quoi surprendre, et l'on sera peut-être également surpris de le voir couronné par une académie célèbre»¹⁶.

Le «peut-être» utilisé par le correspondant de Rousseau n'est qu'une prudence oratoire à l'égard de l'académie et cette première phrase, qu'on peut dire d'ouverture des hostilités, vise à déposséder Rousseau de son succès: le «citoyen» ne mérite pas la reconnaissance publique; la raison en est énoncée un peu plus loin:

«N'est-ce qu'un paradoxe dont il a voulu amuser le public?»¹⁷

Autrement dit, Rousseau ne peut pas parler sérieusement et le roi de Pologne de chercher à raisonner Rousseau qui ne sait pas ce qu'il dit.

On voit que Jean-Jacques, en devenant Rousseau, naît «homme à paradoxes», c'est-à-dire qui va à l'encontre de l'opinion commune et qui, par un effet de retour, a l'opinion publique contre lui.

A partir de la parution du premier *Discours*, Rousseau ne cessera de s'expliquer avec son siècle dans une tentative, toujours plus désespérée, de dissiper un malentendu; celui des *Confessions*, des *Dialogues*, des *Rêveries*-mêmes malgré leur ton résigné. Or, dit Rousseau:

«La science n'est bonne à rien, et ne fait jamais que du mal, car elle est mauvaise par sa nature. Elle n'est pas moins inséparable du vice que l'ignorance de la vertu. Tous les peuples lettrés ont toujours été corrompus; tous les peuples ignorants ont été vertueux: en un mot, il n'y a de vices que parmi les savants, ni d'homme vertueux que celui qui ne sait rien. Il y a donc un moyen pour nous de redevenir honnêtes gens; c'est de nous hâter de proscrire la science et les arts, de brûler nos bibliothèques, de fermer nos Académies, nos Collèges, nos Universités, et de nous replonger dans la barbarie des premiers siècles.

¹⁶ «Réponse au Discours», in *Suppléments au Discours sur les Sciences et les Arts*, éd. cit., p. 85.

¹⁷ Ibidem.

Voilà ce que mes adversaires ont très bien réfuté: aussi jamais n'ai-je dit ni pensé un seul mot de tout cela, et l'on ne saurait rien imaginer de plus opposé à mon système que cette absurde doctrine qu'ils ont la bonté de m'attribuer¹⁸.

La citation est longue mais chaque mot compte; nous ne disons pas chaque virgule car la ponctuation, qui n'est pas d'usage, reflète la division rythmique de la phrase en unités de «souffle». Rousseau, quand il s'explique, est remarquablement clair et ne laisse aucune distance entre le dire et le vouloir dire qui permettrait l'équivoque; aussi ne s'agit-il pas d'un simple malentendu entre Rousseau et son siècle mais d'une totale incompréhension.

Pourquoi?

L'affirmation sociale de Rousseau coïncide avec l'affirmation d'un homme qui s'inscrit en rupture avec son temps; le succès rencontré par Rousseau est un succès de scandale.

Gilbert Chinard a montré que Rousseau a abondamment utilisé les récits de voyage très en vogue au XVIII^e siècle, qu'il a exploité leur contenu critique à l'égard de la civilisation et qu'il n'a fait que reprendre un lieu commun de l'époque:

«Si le premier Discours contient un paradoxe, ce que nous ne refusons pas d'accorder, c'était au moins un paradoxe courant et qui ne pouvait choquer personne»¹⁹.

Toutefois, il appartient à Rousseau seul d'avoir donné à ces idées une forme logique, véritable machine de guerre qu'il dirige contre la société et l'homme qu'elle génère.

Avec Rousseau, la critique sociale et institutionnelle, née du choc de la rencontre «de l'autre» et d'un «ailleurs», avec la découverte des sociétés primitives, est transposée dans le hic et nunc de la réalité sociale du temps.

La voix que fait entendre le premier *Discours* paraît inédite parce qu'elle révèle la disharmonie et la discordance au cœur-

¹⁸ Rousseau, «Préface de Narcisse», in *Discours sur les Sciences et les Arts*, cit., p. 124-125.

¹⁹ Gilbert Chinard, *L'Amérique et le rêve exotique dans la Littérature Française au XVII^e et XVIII^e siècles*, Hachette, Paris, 1913, p. 350.

même de la société et de l'individu qui deviennent des foyers de tensions et de conflits latents.

Il est très significatif que Rousseau présente la conception du premier *Discours* comme le résultat d'une brusque révélation. Dans la deuxième partie des *Confessions*, Rousseau raconte que, sur le chemin de Vincennes et alors qu'il prenait connaissance dans le *Mercure de France* du sujet mis au concours par l'Académie de Dijon, il est pris d'une sorte «d'éblouissement»²⁰. Il arrive auprès de Diderot «dans une agitation qui tenait du délire» et, dit-il un peu plus loin, «cette effervescence se soutint dans mon cœur durant plus de quatre ou cinq ans»²¹.

Ce qui tendrait à prouver que la «révélation» de Vincennes représente l'origine commune des deux *Discours* ou, mieux, que le *Discours sur les Sciences et les Arts* contient in nuce le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité* et que, par là, comme nous le montrerons, on peut l'associer à *Du Contrat Social*.

Mais revenons à Vincennes:

«A l'instant de cette lecture je vis un autre univers, et devins un autre homme»²²

La «lecture», autrement dit la question éthique, a un effet catalyseur qui précipite Rousseau dans la dimension de l'altérité; cette dernière constituait donc pour lui un impensé qui est brusquement mis à jour: ni le monde ni le moi ne coïncident avec eux-mêmes.

Pour Rousseau, s'interroger sur la morale, c'est donc provoquer une fracture de notre conception du monde et de l'homme qui deviennent simultanément «autres».

Mais comment comprendre cet «autre»?

²⁰ On pourrait trouver dans l'épisode de Vincennes, un écho de l'expérience mystique racontée par Saint Augustin dans ses *Confessions*.

²¹ *Les Confessions II*, éd. cit., p. 99.

²² *Ibidem*.

A LA RECHERCHE DE L'AUTRE

Souignons d'abord que «l'autre», comme thème de réflexion, est bien présent dans la littérature du XVIII^e siècle mais en liaison avec les relations de voyage²³ que Rousseau fréquentait assidûment. Or, cet «autre» qui est d'abord un «ailleurs» est illustré de façon anecdotique (faits curieux, cocasses ou tragiques attribués à des peuples plus ou moins fantaisistes) et reçoit sa conceptualisation dans le thème de la relativité des mœurs que Montesquieu a magistralement transposé sur le plan politique dans *L'Esprit des Lois*²⁴.

Les lois ont un «esprit» au sens où elles reflètent un peuple et lui sont particulières car elles dépendent des facteurs démographiques, géographiques, climatiques, historiques, religieux... qui ont déterminé son installation et ses structures sociales et politiques. Cette définition permet à Montesquieu, à partir d'une analyse en grande partie sociologique, de dresser une typologie des régimes politiques. Rousseau, qui connaît bien son Montesquieu, s'en souviendra dans son *Projet de Constitution pour la Corse* et ses *Considérations sur le Gouvernement de Pologne*; mais «l'autre» pour lui n'est pas de l'ordre de l'anecdote de voyage et «l'ailleurs» du XVIII^e siècle est toujours retranscrit en un «chez nous».

On peut toutefois tenter une première approche de ce mot par le thème de l'extériorité: on sait que la société pour Rousseau ou plus précisément la ville, disloque l'individu qui vit hors de lui-même parce qu'il obéit à la tyrannie de l'amour propre qui le jette dans la course effrénée du paraître²⁵.

Or, ce thème, qui est devenu un lieu commun depuis Pascal,

²³ Notamment: voyages de Cook, cités par Sade dans *Aline et Valcour*, Livre de Poche, Paris, 1994, p. 357.

²⁴ Rappelons que: «être relatif à» signifie «dépendre de» et que la relativité implique, en fait, un rapport nécessaire entre une réalité et une autre; d'où la définition des «lois» de Montesquieu: «les rapports nécessaires qui dérivent de la nature des choses». Voir *Esprit des Lois*, Seghers, Paris, 1972, p. 69.

²⁵ Voir, en particulier, Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, 2^eme partie, lettre XIV, Garnier-Flammarion, Paris, 1967, p. 163-167.

n'a rien d'original dans la littérature du XVIII^e siècle et traîne notamment dans les romans libertins²⁶; il n'est donc pas propre à Rousseau et lui-même se présente comme une victime du «mirage» social que la huitième Promenade dénonce sous les pièges de l'amour propre:

«L'innocent persécuté prend longtemps pour un pur amour de la justice l'orgueil de son petit individu²⁷».

On croirait lire une maxime de La Rochefoucauld mais cette course, une fois épurée du souci de l'opinion qui se cache encore derrière le désir d'être «mieux connu des hommes», aboutit à un «renoncement» au monde, à une rupture donc, qui devient la condition d'un retour à soi.

Le thème de l'extériorité ne nous permet pas d'élucider le sens de «l'autre» et introduit, tout au plus, au thème de la duplicité sociale qui vient d'une inversion des valeurs entre l'être et le paraître.

Cependant ses retombées biographiques sont suffisamment intéressantes pour que nous nous y arrêtions un instant.

Le refus de l'extériorité détermine chez Rousseau un repli ou plutôt une concentration autour de l'ego qui apparaît dans les *Rêveries*:

«Je fais la même entreprise que Montaigne, mais dans un but tout contraire au sien: car il n'écrivait ses *Essais* que pour les autres, et je n'écris mes rêveries que pour moi²⁸».

On peut interroger la mauvaise foi manifeste de cette déclaration, mauvaise foi peut-être obligatoire dans toute entreprise autobiographique parce que s'y creuse un écart entre le «dire» et le «vouloir dire».

Or, l'épopée de l'écriture autobiographique dans ses démêlées narcissiques avec l'image qu'un auteur a de lui-même, celle

²⁶ Voir, notamment, *Les Egarements du Coeur et de l'Esprit* de Crébillon fils in *Les Romans Libertins du XVIII^e siècle*, Laffont, Paris, 1993.

²⁷ *Les Rêveries*, op. cit., p. 134-135.

²⁸ Idem, p. 22.

qu'il veut donner de lui et sa réalité vécue, qui n'est jamais la réalité immédiate, n'est pas ici notre propos puisque nous nous intéressons à la thématique de l'écart dans la philosophie de Rousseau.

Nous avons noté, au sujet du premier *Discours*, que lorsque Rousseau s'explique, il est remarquablement clair et que, s'il est incompris, c'est précisément «pour avoir dit ce qu'il a dit»; ce qui nous porte à penser que l'incompréhension, rencontrée par Rousseau, vient du fait que l'écart est le lieu-même de sa pensée.

Nous soulignerons, en revanche, que le processus de concentration autour de l'ego, qui apparaît dans les *Rêveries*, est en fait un recentrage de l'univers qui entraîne la construction d'un monde marginal dont la règle fondamentale est l'abstention:

«Ne pouvant plus agir sans nuire à autrui ou à moi-même, m'abstenir est devenu mon unique devoir»²⁹.

Cette règle du minimum est la suite logique des *Confessions* et des *Dialogues* qui, loin de provoquer un retour de l'opinion en faveur de Rousseau — mécanisme de l'autojustification qui devient élucubration³⁰ —, ne fait qu'accentuer le divorce et l'écart entre Rousseau et son temps; il finira par s'installer dans cet écart-même:

«Me voici donc seul sur la terre, n'ayant plus de frères, ni de prochain, d'amis, de société que moi-même»³¹.

La remarque est d'importance: l'écart devient le lieu «géographique» de Rousseau; il reste à la fonder dans l'oeuvre.

Le sens du mot «autre» dans «je vis un autre univers, je

²⁹ Idem, p. 21.

³⁰ A cet égard, la 4^{ème} Promenade est très significative: elle déroule une sophistique laborieuse sur les différentes sortes de mensonges, pour s'arrêter sur le mensonge par omission et le mensonge gratuit, et l'on finit par comprendre que Rousseau, toujours torturé par l'épisode du ruban volé, où il a menti en accusant l'innocente Marion et causé son renvoi, cherche encore à en rendre raison sans vraiment y parvenir. Voir, *Les Rêveries*, éd. cit., p. 56-57.

³¹ *Les Rêveries*, éd. cit., p. 14.

devins un autre homme» nous échappe toujours; reprenons la question de biais: par rapport à quoi sont-ils devenus «autres»?

Pour y répondre, la référence à l'état de nature s'impose.

«L'ÉTAT DE NATURE» EN QUESTION

Il faut souligner, chez Rousseau, son statut paradoxal; c'est, dit-il:

«un état qui n'existe plus, qui n'a peut-être jamais existé, qui probablement n'existera jamais»³².

Un peu plus loin, Rousseau précise que cet état a seulement une valeur hypothétique:

«Il ne faut pas prendre ces Recherches, dans lesquelles on peut entrer sur ce Sujet, pour des vérités historiques, mais seulement pour des raisonnements hypothétiques et conditionnels»³³.

Toutefois cette «hypothèse» a un statut ambigu qui justifie en partie tous les contre-sens qui se sont perpétués sur l'état de nature et qui tendent, tous, à en faire une réalité en soi.

En effet, Rousseau, d'une part, demande la caution de la physique et se réclame de la démarche scientifique de son temps car:

«ces raisonnements hypothétiques sont semblables à ceux que font tous les jours nos Physiciens sur la formation du Monde»³⁴,

mais il le fait d'une façon très évasive qui vise à banaliser son propos (le «tous les jours» est tout de même bien léger); d'autre part, il utilise, dans l'ensemble du deuxième *Discours*, et contrairement à ses autres ouvrages, des majuscules assez troublantes qui, rapportées au précepte méthodologique qu'il énonce: «commençons par écarter tous les faits»³⁵, tendraient

³² Rousseau: *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité*, Gallimard, Paris, 1965, p. 33.

³³ Idem, p. 45.

³⁴ Idem, p. 33.

³⁵ Idem, p. 45.

à montrer que, loin d'adopter un point de vue expérimental, Rousseau se meut sur le plan des essences ou des Idées au sens platonicien du terme: réalités intelligibles dont les phénomènes sensibles n'offrent que le «simulacre»³⁶.

De plus, on peut s'étonner que Rousseau, qui fait allusion à la physique de son temps, ne mentionne pas Newton et sa loi de «l'Attraction Universelle» qui constitue pour les philosophes du XVIII^e siècle, qui sans être des savants ont une culture scientifique importante³⁷, le modèle de la démarche scientifique, voire philosophique.

Pour tous, en effet, elle représente l'exemple de la méthode expérimentale qui donne un nouveau statut à la «loi scientifique»: la Gravitation tout en étant le résultat d'une déduction logique (elle reste en ce sens un principe, à la limite elle pourrait n'être qu'une hypothèse) est repérable par ses effets. C'est donc l'ensemble des phénomènes dont elle permet de rendre compte qui en attestent la validité; la «loi» n'est plus qu'un principe d'unification aussi exhaustif que possible.

Si «l'état de nature» est bien une hypothèse à vérifier par ses résultats: «elle permet de bien juger de notre état présent»³⁸, elle ne peut rendre raison de l'état social (le subsumer sous une «loi»), encore moins représenter une origine pour lui.

Nous reviendrons sur le mot «origine», mais précisons d'abord que Rousseau pose une dualité irréductible entre «nature» et «histoire» (c'est-à-dire «société» et/ou «civilisation»), dualité qui constitue un point essentiel de sa pensée que nous retrouvons, par ailleurs, dans son texte politique fondamental: *Du Contrat Social*.

Ce dernier, en effet, dénonce toutes les conceptions «natu-

³⁶ La pensée de Rousseau a une pente marquée vers le platonisme, voire l'orphisme, qui peut être vérifiée dans la «Profession de foi du Vicaire Savoyard», in *Emile*, Garnier-Flammarion, Paris, 1966, et en particulier p. 381: «Pourquoi mon âme est-elle soumise à mes sens et enchaînée à ce corps qui l'asservit et la gêne?».

³⁷ Voir J. Goldzink, *Le XVIII^e siècle*, Bordas, Paris, 1988. En outre, Voltaire se charge de vulgariser Newton à l'usage des Français dans ses *Lettres Philosophiques* et ses *Eléments de la physique de Newton*.

³⁸ *Ilème Discours*, éd. cit., p. 33.

ralistes» de la société qui, s'appuyant sur l'idée de «sociabilité», accordent à l'homme la propension naturelle à sortir de «l'état de nature» et à enclencher le processus historique³⁹.

Pour Rousseau, qui va à l'encontre de la pensée politique de son temps, il est impossible, en partant de la nature, d'aboutir à la société:

«Plus on médite sur ce sujet, plus (...) il est impossible de concevoir comment un homme aurait pu par ses propres forces (...) sans l'aiguillon de la nécessité franchir un si grand intervalle»⁴⁰.

On notera que Rousseau considère l'homme singulièrement — et non en groupe — car «l'isolisme» est la caractéristique de «l'état de nature», et que pour lui le passage au social est une énigme; elle ne peut être résolue que par l'intervention de facteurs extérieurs et contingents:

«concoits fortuits de plusieurs causes étrangères qui pouvaient ne jamais être»⁴¹.

Toute la vision historique de Rousseau, qui est en fait une reconstruction logique, est commandée par la présupposition de ruptures, de catastrophes, qui brisent l'équilibre de l'étape précédente et contraignent les hommes à franchir un nouveau pas dans le sens de la dépendance sociale et le progrès des facultés:

«Supposons que les hommes eussent tellement multiplié que les productions naturelles n'eussent plus suffi pour les nourrir (...) supposons que (...) les instruments du Labourage fussent tombés du ciel...»⁴².

L'originalité de Rousseau n'est donc pas d'avoir «créé» le concept «d'état de Nature», qui était un lieu commun de la

³⁹ Les conceptions, en particulier, du «droit naturel» et le «paternalisme» de Filmer. Voir *Du Contrat Social*, Aubier-Montaigne, Paris, 1943 (livre I, § 1 à § 4).

⁴⁰ *Ilème Discours*, cit., p. 61.

⁴¹ Idem, p. 85.

⁴² Idem, p. 62.

réflexion politique de l'époque, mais d'avoir séparé par un gouffre l'état originel des premières formes de société dont dépend l'évolution de l'humanité.

Le deuxième *Discours*, en effet, à partir du schéma de la scission (genèse de l'humanité par ruptures successives), réinterprète «l'état de nature»: non plus «commencement» historique mais référence normative.

L'enjeu de Rousseau, lorsqu'il avance «l'hypothèse de l'état de nature», n'est donc pas de trouver un principe qui, semblable à l'attraction de Newton, permettrait d'unifier des phénomènes, qui sans lui demeureraient incompréhensibles et soumis à la labilité du sensible, mais de montrer la distance qui sépare l'homme originel de l'homme civilisé.

«L'état de nature» se situe en fait en deçà de l'histoire et montre, par effet de contraste, que notre état social n'est pas ce qu'il devrait être ou plutôt ce qu'il pourrait être; Rousseau commente sa propre démarche en ces termes:

«Une conjoncture sur ce qu'aurait pu devenir le genre humain, s'il fût resté abandonné à lui-même»⁴³.

Par cette notion de «pouvoir être», Rousseau renoue, par-dessus son siècle, avec la vieille tradition métaphysique et platonicienne qui raisonne sur un réel scindé: être/phénomènes, essence/existence, substance/contingence; toutefois il renouvelle cette problématique car le «possible», autrement dit la «virtualité» s'inscrit dans la nature (l'être, l'essence ou la substance) de l'homme.

Rousseau l'appelle «perfectibilité».

Il existe, de plus (et ce n'est aucunement un paradoxe), une «expérience métaphysique» chez Rousseau; celle de la «conscience»: voix de la nature qui nous met directement en contact avec nos racines naturelles et nous restitue l'image originelle de l'homme, en harmonie avec lui-même et avec son milieu.

Rousseau ouvre donc la voie à une nouvelle métaphysique - «phénoménologique» - qui pose la thématique de l'écart dans

⁴³ Idem, p. 45.

la durée: le temps est cause de l'altération de la nature de l'homme et de la séparation de son être; mais il est toujours possible de retrouver le «vieil homme» en nous, malgré l'histoire des hommes et sous cette histoire⁴⁴.

«L'état de nature» n'a peut-être jamais existé, il est néanmoins présent en nous.

On voit donc que la scission, que nous avons jusqu'à présent considéré comme antérieure au point de vue de la distance dans la pensée de Rousseau, est en réalité un effet de cette même distance, éloignement ou plus précisément accumulation des temps = Histoire; ce qui nous oblige à penser la rupture dans l'histoire et comme le résultat de l'existence sociale.

VERS UNE OPTIQUE DE LA DISTANCE

La question de «l'autre» trouve donc sa solution dans la délimitation d'un «pouvoir être» qui représente les potentialités positives de l'homme; Rousseau leur donne un nom: «bonté naturelle»:

«Les hommes de cet état n'ayant entre eux aucune sorte de relations morales, ni de devoirs communs, ne pouvaient être ni bons ni méchants, et n'avaient ni vices ni vertus»⁴⁵.

Les connotations de ce terme sont, de façon surprenantes, négatives: à considérer les hommes en eux-mêmes, rien ne les détermine au mal.

Pour bien situer l'enjeu de cette «innocence originelle», saisie en-deçà de l'histoire, il convient de confronter Rousseau à la pensée hobbenne qui constitue pour lui une référence obligée: mêmes présupposés (l'isolisme et le caractère anti-naturel du social) et pourtant deux perspectives opposées.

⁴⁴ Voir l'exemple emblématique de la statue de Glaucus qui figure dans la préface du *IIème Discours*.

⁴⁵ *IIème Discours*, éd. cit., p. 41.

⁴⁶ Idem, p. 71-72.

Dans le *Léviathan*⁴⁷, Hobbes bâtit une inquiétante théorie sociale et politique car l'établissement de la «République», la société des hommes, exige que tous se démettent absolument de leurs pouvoirs; chacun étant originairement, un danger pour l'autre («l'homme est un loup pour l'homme»).

Dans *Du contrat Social*, Rousseau refuse l'anthropologie pessimiste de Hobbes et la théorie politique qui lui est liée en l'accusant de confondre: «état de nature» et état social puisque les passions sont absentes de l'état originel.

Or, ce refus que Rousseau exprime avec son concept de «bonté naturelle» qui, stricto sensu est un concept vide (il ne peut avoir qu'une charge affective), reformule l'énigme du passage au social car, à vouloir penser ce passage, on ne peut que reproduire ce qui relève déjà de l'existence sociale. Autrement dit, et c'est un aspect très moderne de la pensée de Rousseau, la société se présuppose toujours elle-même, elle est toujours déjà là et est son propre commencement (une énigme précisément).

On notera que, à la question sur «l'origine de l'inégalité parmi les hommes», deuxième sujet mis au concours par l'Académie de Dijon, Rousseau répond par la «société» parce qu'il est impossible de remonter au delà ou, mieux, que l'inégalité représente l'essence-même du social: le partage, qui est d'abord celui des terrains, la division, l'usurpation:

«Le premier qui ayant enclos un terrain, s'avisa de dire, ceci est à moi, et trouva des gens assez simples pour le croire, fut le vrai fondateur de la société civile»⁴⁸.

Rousseau n'en dira jamais plus pour rendre compte de l'établissement de la société.

On voit donc que, pour lui, le discours sur l'origine n'est

⁴⁷ Le mot «Léviathan» fait référence au monstre biblique dévoreur d'hommes. Le «souverain», en effet, est constitué par l'ensemble des pouvoirs que chacun remet en propre à la «République» en y renonçant; cette «créature artificielle» se nourrit, donc, de la substance de ses sujets. Voir T. Hobbes, *Léviathan*, Sirey, Paris, 1971, § XVII-§ XVIII, p. 173-191.

⁴⁸ *IIème Discours*, p. 87.

en rien un récit historique qui repère un commencement dans le temps, mais la reconstruction d'un processus logique de formation qui découvre la structure du réel et en représente la source; une source toujours jaillissante car la société, qui par essence divise les hommes, ne peut se perpétuer qu'en reproduisant indéfiniment l'inégalité:

«Si c'était le lieu d'entrer dans des détails, j'expliquerais facilement comment l'inégalité de crédit et d'autorité devient inévitable entre les Particuliers, sitôt que réunis en une même Société, ils sont forcés de se comparer entre eux, et de tenir compte des différences qu'ils trouvent dans l'usage continuel qu'ils ont à faire les uns des autres»⁴⁹.

Cette réflexion permet d'espérer l'abolition des inégalités qui sont fondées dans le passé et ne correspondent plus à l'usage présent que les hommes font les uns des autres, mais elle annonce, comme inévitable, un processus d'émergences d'inégalités nouvelles (ce qui suggère un ouvrage sur les métamorphoses de l'inégalité sociale au cours de l'évolution).

Lorsque Rousseau, en s'interrogeant sur l'origine de l'inégalité, remonte à l'instauration de la société, il se heurte à une tautologie: SOCIÉTÉ = INÉGALITÉ.

Tautologie, apparemment indépassable, puisque Rousseau la reproduit jusque dans ses modèles de sociétés les plus idylliques comme Clarens; dans ce dernier cas, cependant, elle emprunte le masque d'un paternalisme à peine supportable.

Tautologie, en outre déprimante, car l'optimisme anthropologique présent dans l'hypothèse normative de «l'état de nature», trouve sa contrepartie dans un pessimisme social radical.

Du moins, Rousseau a-t-il inventé un nouveau sujet d'imputation: le mal n'est pas dans l'homme, comme le croit Hobbes et toute la tradition chrétienne qui reprend à son compte le mythe de l'âge d'or et du jardin de l'Eden⁵⁰, mais dans la

⁴⁹ Idem, p. 120; à la deuxième phrase du texte cité, Rousseau, après «comment» indique en note: «sans même que le gouvernement s'en mêle».

⁵⁰ Voir André Delaporte, *L'Idée d'Égalité en France au XVIIIème siècle*, P.U.F., Paris, 1987.

société qui, loin de rapprocher les hommes en les rendant solidaires les uns des autres, les dissocie.

A l'encontre de «l'état de nature» où l'homme se pose dans l'évidence et l'immédiateté de son être, la société est le domaine de la médiation: elle n'est que le mode qu'ont les hommes de se rapporter les uns aux autres, une fois posé le partage du «tien» et du «mien» qui joue le rôle d'un schéma initial de division.

Le social est donc le lieu de l'écart qui aboutit, en dernier ressort, à la scission puisque l'homme est désormais déchiré entre l'instance naturelle et l'instance sociale ou, comme l'a représenté Rousseau dans ses *Dialogues*, privé de son nom de famille («carte d'identité» sociale où l'homme, réduit à un simple prénom, ne se reconnaît plus).

Mais peut-on imaginer un «remède au mal» puisque la thématique rousseauiste de l'écart n'a cessé de montrer la distance entre la réalité et ce qu'elle «pouvait être»; autrement dit, est-il possible de rétablir les virtualités positives du réel ou bien, chez Rousseau, l'optique de la distance se résout-elle dans une distanciation critique à l'égard du réel qui peut aboutir à l'apathe du sage?

DISCOURS SUR L'ORIGINE ET LES FONDEMENTS DE L'INÉGALITÉ ET DU CONTRAT SOCIAL

Nous avons considéré que «l'illumination» de Vincennes était l'origine — la source commune — des deux *Discours* et de *Du Contrat Social*; or, avec *Du Contrat Social*, l'évocation de «l'état de nature» disparaît; qui plus est, le chapitre huit du livre I oppose l'homme originel, «animal stupide et borné», à l'homme social qui devient «un être intelligent et un homme»⁵¹.

Il semble donc que Rousseau renonce à montrer la civilisation sous un jour dépravé et établisse le bilan positif de l'état civil en affectant d'un signe «moins», «l'état de nature».

⁵¹ *Du Contrat Social*, éd. cit., p. 114.

Ce chapitre est bâti, en effet, sur une série d'oppositions: penchants/raison, négativité de l'instinct/positivité de la justice, impulsions physiques/voix du devoir; de sorte que, et paradoxalement, les acquis sociaux apparaissent avant tout comme des acquis moraux qui culminent dans:

«La liberté morale qui seule rend l'homme vraiment maître de lui»⁵².

Or, toujours dans ce même chapitre, Rousseau écrit:

«Si les abus de cette nouvelle condition ne le dégradent souvent au-dessous de celle dont il est sorti, (l'homme) devrait bénir sans cesse l'instant heureux qui l'en arracha pour jamais»⁵³.

Cette réserve est essentielle et rejoint les conclusions du deuxième *Discours* où Rousseau, méditant sur la civilisation née de la mauvaise histoire, décrit l'escalade de la violence et montre que le dernier terme de l'inégalité est:

«la seule loi du plus fort et par conséquent un nouvel état de nature, différent de celui par lequel nous avons commencé, en ce que l'un était l'état de nature dans sa pureté et que ce dernier est le fruit d'un excès de corruption»⁵⁴.

L'état social et «l'état de nature», posés d'abord dans un écart maximum, finissent donc par se rejoindre; toutefois ils se distinguent toujours car l'entrée dans la société détermine un changement irréversible: l'homme vit désormais hors de lui-même.

Du deuxième *Discours* à *Du Contrat Social*, Rousseau opère un changement de perspective car il entend:

«prendre les hommes tels qu'ils sont et les lois telles qu'elles peuvent être»⁵⁵.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ *IIème Discours*, éd. cit., p. 124.

⁵⁵ *Du Contrat Social*, éd. cit., p. 54.

Or, ce point de vue réaliste exclut-il la perspective normative qui justifiait l'introduction de «l'état de nature»?

Elle réapparaît mais sous la forme d'une entreprise de légitimation d'un Etat de fait, entreprise surprenante de la part d'un homme qui a dénoncé la structure inégalitaire de la société:

«L'homme est né libre et pourtant il est dans les fers. Comment ce changement s'est-il fait? je l'ignore. Qu'est-ce qui peut le rendre légitime? je crois pouvoir répondre à cette question»⁵⁶.

Si l'on rapproche ce début du chapitre I de l'introduction du livre I où Rousseau dit vouloir prendre «les lois telles qu'elles peuvent être», on voit que le terrain du Droit sur lequel il entend se placer (et qu'il indique clairement en donnant pour sous-titre à *Du Contrat Social*: «Principes du Droit Politique»), appartient à cette région du «pouvoir être» déjà rencontrée et qui inscrit des virtualités positives au sein du réel (ce que Rousseau appelle «nature»).

Cependant, alors que l'existence de ces virtualités pouvaient s'appuyer, précédemment, sur l'expérience de la conscience qui met l'homme directement en contact avec sa nature originelle, le politique exclut toute référence à un originaire normatif:

«l'ordre social est un droit sacré qui sert de base à tous les autres. Cependant ce droit ne vient point de la nature; il est donc fondé sur des conventions. Il s'agit de savoir quelles sont ces conventions»⁵⁷.

Lorsque Rousseau parle de conventions, il ne fait que débayer un terrain propre au politique en éliminant tout renvoi à la nature.

Le politique se présente donc comme une réalité sui generis, affectée de sacralité parce qu'elle se suffit (comme Dieu) et qu'on ne peut remonter au-delà; autrement dit il s'autojustifie, par son existence-même, et n'est que la retranscription, en

⁵⁶ Idem, p. 58.

⁵⁷ Idem.

termes de pouvoir et d'autorité des structures inégalitaires de la société; retranscription et gestion, donc, de l'inégalité (ce que Rousseau appelle «ordre social»).

Rousseau a pressenti que le politique est affaire de langage, et d'un langage qui entend subjuguier en s'auréolant de légitimité.

Pour lui, en fait, le pouvoir se prend et relève du geste ou, plus précisément, d'une gestualité liée à l'usurpation que Rousseau considère comme l'acte fondateur de la société.

C'est pourquoi il écarte la question de l'origine du pouvoir en renvoyant dos à dos les monarchistes (et «paternalistes») et les juristes: le prince n'est pas le «père» de ses sujets (confusion du modèle familial et social); la force ne fait pas droit (abus de termes).

Chez Rousseau, la question du pouvoir se transforme dans la question de la souveraineté qu'il redéfinit en insistant sur le fait qu'il ne peut y avoir transfert de souveraineté, sauf à nier le terme lui-même:

«Le corps politique ou le souverain ne tirant son être que de la sainteté du contrat ne peut jamais s'obliger, même envers autrui, à rien qui déroge à cet acte primitif, comme d'aliéner quelque portion de lui-même ou de se soumettre à un autre souverain»⁵⁸.

Le «souverain» est donc un «corps politique» non une personne- et se réfère à l'acte par lequel les hommes s'associent pour se constituer en peuple; ce que Rousseau appelle «acte primitif» ou «contrat» qu'il conçoit sous la forme d'un «pacte social».

On notera que ce «pacte» est défini sous la forme d'un problème à résoudre:

«Trouver une forme d'association qui défende et protège de toute la force commune la personne et les biens de chaque associé, et par laquelle chacun s'unissant à tous n'obéit pourtant qu'à lui-même et reste aussi libre qu'auparavant»⁵⁹.

⁵⁸ Idem, p. 105.

⁵⁹ Idem, p. 90.

Lorsque Rousseau ajoute, immédiatement après: «tel est le problème fondamental dont le contrat social donne la solution»⁶⁰, il pose une définition fonctionnelle du contrat social qui se limite à n'être que l'obéissance à des clauses précises.

Le problème de l'étrange arithmétique de ce contrat, où personne ne perd sa liberté, s'évanouit si l'on considère que chacun est envisagé d'un double point de vue: en tant qu'adhérent au groupe, il perd sa liberté, mais en tant que membre de celui-ci, il gagne celle des autres dont la sienne.

Comme l'a remarqué Louis Althusser, dans son étude *Sur le Contrat Social*, il faut être au moins deux pour établir un contrat (chez Rousseau, le peuple contracte avec lui-même); mais plus essentiellement, Rousseau ne se pose aucunement comme un théoricien du contrat social: le titre de son livre est «Du Contrat Social», un «du» qui, au XVIII^e siècle signifie «à propos de»; autrement dit Rousseau utilise la catégorie du contrat élaborée par la philosophie politique du temps — et qui seule permet de rendre compte de la nature conventionnelle du politique — mais pour en énoncer les conditions de validité; les «clauses» précisément.

Ce faisant, Rousseau renverse les données du problème.

Dans la conception traditionnelle du contrat, le facteur d'union était interne: il naissait du péril pour chacun de la liberté de l'autre et aboutissait nécessairement à une limitation de celle-ci.

Chez Rousseau la liberté devient un acquis pour chacun au sein du corps politique et le facteur d'union est externe. Les hommes s'associent contre un danger que Rousseau ne nomme pas expressément (il parle «d'obstacle» et de «résistance») mais indique que, si les clauses du contrat n'étaient pas respectées

«L'état de nature subsisterait et l'association deviendrait nécessairement tyrannique ou vaine»⁶¹.

Yves Vargas⁶² fait remarquer que «ou» signifie ici «c'est-à-

⁶⁰ Idem.

⁶¹ Idem, p. 91.

⁶² Yves Vargas, *Rousseau. Economie Politique, 1755*, P.U.F., Paris, 1986.

dire» et que, par là, les hommes retourneraient à l'état de nature si l'association était tyrannique; la société, pour advenir en tant que telle, doit rassembler librement les hommes et non être l'effet de la contrainte.

La théorie du «contrat social» définie par Rousseau est donc une théorie de la «volonté générale» qui exprime le mode d'existence du corps politique:

«tant que plusieurs hommes réunis se considèrent comme un seul corps, ils n'ont qu'une seule volonté qui se rapporte à la commune conservation, et au bien-être général»⁶³.

On voit par là que, chez Rousseau, les notions de «pacte social», de «contrat social», de «volonté générale», de «corps politique» et «souverain» sont synonymes; ils désignent la même réalité mais sous des aspects différents:

«Ces termes se confondent souvent et se prennent l'un pour l'autre; il suffit de savoir les distinguer quand ils sont employés dans toute leur précision»⁶⁴.

Ce que Rousseau établit, à propos de la «personne publique» appelée par ailleurs «république» ou «corps politiques», mais aussi «souverain» et «peuple», et qui peut s'étendre aux autres termes puisque, à travers les notions de «pacte», «contrat», «volonté générale», le livre I de *Du Contrat Social* décrit les lois qui régissent la naissance des peuples:

«Bien qu'elles n'aient jamais été énoncées, elles sont partout les mêmes, partout tacitement admises et reconnues»⁶⁵.

Lois immanentes, donc, et qui réalisent une mise en perspective de la réalité sociale par rapport à une norme implicite qui, elle-même, définit un nouveau terrain — sociologique — de la politique.

Or, cette norme a un aspect proprement révolutionnaire — politique — qui demande un regard plus attentif sur le concept

⁶³ *Du Contrat Social*, éd. cit., p. 361.

⁶⁴ Idem, p. 94.

⁶⁵ Idem, p. 90.

de «volonté générale» car Rousseau le surcharge de sens. C'est, en effet, par elle que le peuple, non seulement manifeste son existence mais encore se prononce politiquement:

«Souvent, quand on la choque trop ouvertement, elle (la «volonté générale») se laisse apercevoir (...), la clameur publique ne s'élève jamais sans sujet»⁶⁶.

La «volonté générale» s'exprime pour résister, elle surgit, donc, sur fond de violence et devient synonyme d'insurrection populaire puisque c'est l'abus politique — les entraves à la liberté du peuple — qui l'active; autrement dit, la «fausse» société (rassemblement par contrainte) produit la «vraie» (société de «volonté générale») par l'intermédiaire de la révolte. Y. Vargas note que:

«la révolte (...) atteint dans *Du Contrat Social* le rang d'un opérateur théorique car la force est désormais la clef de voûte du social, non par le droit du plus fort, mais parce qu'elle est la force du droit»⁶⁷.

En dernier ressort, Rousseau fonde, donc, le droit par l'insurrection dépassant, par là, le pragmatisme politique du *Prince* de Machiavel; pour ce dernier la force était à l'origine d'un ordre social, mais elle devenait légitime, non par un droit absolu, mais par l'effet d'une manipulation sur l'opinion.

Rousseau, avec sa théorie de la «volonté générale», invente une légitimité impensable; impensable pour son temps et difficilement assimilable pour nous.

Il reste que, si Rousseau a pensé l'insurrection comme fondatrice du droit des peuples, il n'ose la souhaiter:

«On n'a jamais vu un peuple, une fois corrompu, revenir à la vertu (...) à moins de quelque grande révolution, presque aussi à craindre que le mal qu'elle pourrait guérir»⁶⁸.

On peut sourire de cette forme inattendue de l'écart qui

⁶⁶ Idem, p. 145.

⁶⁷ Y. Vargas, op. cit., p. 50.

⁶⁸ *Ier Discours*, éd. cit., p. 118.

surgit ici: écart par rapport aux hardiesses de sa propre pensée.

On peut, de même, rester sceptique sur les avancées révolutionnaires de *Du Contrat Social*, puisqu'elles expriment une dérive de l'entreprise rousseauiste de légitimation du fait par le droit; de plus, cette dérive est due au déplacement de la problématique normative de Rousseau vers la considération de réalités plus proprement sociologiques: définition de l'aire sociale et du groupe politique, qui, en le portant à privilégier l'organisme socio-politique aux dépens de l'individu, aboutit elle-même à une autre dérive: entreprise rigoriste de «dénaturation» de l'homme, qui s'aventure, inversement, vers l'autoritarisme — pour ne pas dire le régime de liberté surveillée — le plus noir.

Le social reste donc toujours, pour l'individu, le lieu d'un écart — indice d'un problème non résolu —, et Rousseau, lui-même, se tient dans les marges de sa propre pensée; pensée déchirée entre l'atomisme individuel et l'organicisme social.

Il n'y a pas de «remède au mal».

* * *

Todorov montre, qu'avec *l'Emile*, Rousseau relève son pessimisme social et politique en créant une nouvelle catégorie d'homme: «l'individu moral», qui permet de réconcilier la réalité de l'homme (sa socialité) avec son idéal (sa «naturalité») ⁶⁹. Par là, le principal foyer de tensions de la pensée rousseauiste serait résolu.

Or, cette «réconciliation» se fait au prix du «détachement» parce que l'homme nouveau, sans être indifférent aux institutions dans lesquelles il vit, ne leur demande plus d'être parfaites:

«Il ne cherche pas l'idéal à la place du réel. Il n'attend pas qu'elles (les institutions) le rendent libre; c'est à lui de conquérir sa liberté»⁷⁰.

En outre, la «moralité» qui le caractérise peut sembler bien

⁶⁹ T. Todorov, *Frêle Bonheur, Essai sur Rousseau*, Hachette, Paris, 1985.

⁷⁰ Idem, p. 86.

«frileuse»:

«Il respectera son Etat mais se dévouera à l'humanité: non (...) aux peuples souffrants qu'il ignore (...) mais à ses proches. C'est dans son rapport avec d'autres individus qu'il exercera son esprit universel et donc sa vertu»⁷¹.

En réalité, l'*Emile* représente une solution individualiste, bien modeste, qui ne résout en rien les conflits rousseauistes; du moins leur donne-t-il un visage plus aimable: la distanciation. L'écart resurgit donc toujours, semblable à une figure de danse, dans la pensée et la vie de Rousseau: pratique souriante ou tragique vécu.

FERNANDO AINSA

EL PACÍFICO EN LA UTOPIA DEL NUEVO MUNDO

A Juan Gil que me invitó a descubrir el Pacífico

La única certidumbre que tiene Cristóbal Colón en el viaje que emprende desde el puerto de Palos en 1492 es la meta que busca: las tierras legendarias de Catay y Cipango situadas en el extremo oriental del continente asiático, a las que pretende llegar navegando en la dirección del sol poniente. Tanta es su fe en el destino final de su empresa que el hecho de que un Nuevo Mundo se interponga en el trayecto, le impide percibir la verdadera dimensión del «encuentro» que ha realizado. Colón apenas «ve» la tierra americana que pisa el 12 de octubre de 1492, tan cegado está por la meta «asiatista» de su empresa: acceder por el Oeste a una parte del globo ya explorada desde el Este por vía terrestre y marítima. Por ello, dejando atrás la realidad que va descubriendo, Colón se proyecta ansiosamente en un desconocido «adelante». Lo único que busca es el «pasaje», la manera de contornear el inesperado «obstáculo» con que ha «tropezado»¹, el modo de llegar al único fin que le importa: las fascinantes tierras del lejano Oriente descritas por Marco Polo. Su diario de viaje, las cartas y «relaciones» que escribe no hacen sino reflejar esa decepción e insistir en que su meta es la riqueza que lo espera en Cipango² y en las tierras del Gran Can situadas «en el extremo de Oriente, en el fin de Catayo».

En esas tierras de confín se confunden no sólo las imágenes de opulencia recogidas por el veneciano en el *Libro de las Maravillas* sino también se localizan Orfis y Tarsis, las ciudades legendarias descritas

¹ Leopoldo Zea habla metafóricamente, pero gráficamente, del «gigantesco tropezón» que significó el encuentro de América en el diseño de Colón. «¿Qué hacer con quinientos años?», *Cuadernos americanos*, n° 11, set/oct. 1988, México, UNAM, p. 127.

² *Cipangu* proviene del chino «Je-Pên-Kuo» que quiere decir «tierra del sol naciente» o «país del sol naciente» recuerda Jorge Klor de Alva en «The Japanese image in Missionary Thought: Trope, Allure and Exemplar». (Conferencia pronunciada en la UNESCO). En esa oportunidad afirmó que Cipango, apenas descubierta América, se transforma en un modelo para el oeste y en símbolo de prosperidad. «Los futuros detractores y las frecuentes acusaciones de "adicción" a la sodomía, de extendida idolatría, de irreflexiva crueldad de que fue objeto Cipango, nunca pudieron sacudir los cimientos de aquellas primeras impresiones, ni siquiera cuando la sangre de los mártires comenzó a derramarse en 1597».

⁷¹ Idem, p. 86.

en la *Biblia* y de donde provendrían los «reyes magos» Gaspar, Melchor y Baltasar que adoraron a Cristo en el portal de Belén. En esa misma dirección del oriente se encuentran las buscadas minas del rey Salomón y se puede volver a España atravesando la India, Etiopía y Jerusalén. Pero, por sobre todas las cosas, esas tierras lejanas son la de la codiciada Especiería y la fina seda, cuyas rutas terrestres se habían interrumpido en 1453 con la conquista de Constantinopla por los turcos. Colón, desde América, sigue proyectándose en el oriente de los reinos y los seres extraordinarios que habían desencadenado «la fiebre de la imago» de que habla José Lezama Lima, esa «fiebre que recorrió la Europa prerrenacentista, la imaginación de Kublai Kan, desatada por los viajes de Marco Polo»³.

La búsqueda del estrecho pasaje hacia las Indias

Sin embargo, lo asombroso no es que Colón haya muerto con la insatisfacción de no haber llegado a su objetivo, aunque sospeche a partir de 1498 que está frente a un nuevo mundo, sino que sus descendientes y sucesores en la empresa de la conquista sigan buscando la misma meta asiática, pese a la certeza de que América es «la cuarta región del mundo», objeto de tantas especulaciones desde la antigüedad. Si Hernando Colón, consciente del descubrimiento de su padre, sigue situando el mítico reino de Tarsis en el fin de Catay, lo que más sorprende es que Hernán Cortés proyecte, apenas un año después de la conquista de México-Tenochtitlan en 1522, establecer la ruta del Mar del Sur, para proseguir el viaje inconcluso de Colón.

La vastedad y riqueza del imperio azteca no distrae al perspicaz estratega que es Cortés, sino que parece darle secretas razones para proseguir en ese empeño. Reconocimiento del golfo de México, exploración de la baja California, cartas de relación dirigidas al rey, construcción de navíos en la costa del Pacífico para adentrarse en el área, todo hace de Cortés uno de los precursores de la noción de globalidad que estaban forjando sin saberlo navegantes y conquistadores. ¿No escribe acaso al rey de España que «estaba muy ufano» porque en el descubrir le hace a su majestad «muy grande y señalado servicio», ya que «por esas partes del Mar del Sur, se había de descubrir y hallar muchas islas ricas de oro y perlas y piedras preciosas y especiería y

³ José Lezama Lima señala con poética agudeza que «Después que la imagen sirvió de compulsión a las más frenéticas o cuidadas expediciones por la *terra incognita*, por la incunnábula, tenía que remansarse. Tanto Colón como Marco Polo sufrieron prisión después de sus descubrimientos y aventuras, como si fuera necesario un sosiego impuesto después de la fiebre de la imago». *La expresión americana*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969, p. 27.

se había de descubrir y hallar otros muchos secretos y cosas admirables?»⁴.

De ahí la comprensible alegría que había tenido Vasco Núñez de Balboa en 1513 cuando, tras la penosa exploración de la selva del istmo de la llamada «Castilla de Oro» (lo que es hoy la provincia de Veragua en Panamá), descubrió el «Mar del Sur», ese vasto océano que se bautizaría con solemnidad Pacífico. Con ese descubrimiento de «la otra orilla» del Nuevo Mundo se redondeaba una imagen hasta ese momento confundida por la inesperada presencia del «obstáculo» americano. Como señala Juan Gil:

Cuando Vasco Núñez de Balboa dio vista a la Mar del Sur, no sólo se abrió por fin para la Corona española la posibilidad efectiva de llegar a Cipango y a la Especiería descrita por Marco Polo, sino que al mismo tiempo volvieron a proyectarse sobre esta meta, real y ya no imaginaria, los ensueños que el fructífero error de Colón había desencajado de su sitio y trasladado al Atlántico⁵.

La nueva proyección que integra un «mar» al occidente del continente americano, ratifica al mismo tiempo el principio clásico, sostenido por Estrabón y los geógrafos Eratóstenes y Posidonio, de que todos los continentes son islas. Bartolomé Díaz, al trasponer el Cabo de Buena Esperanza en el sur de África, lo había demostrado en la ruta marítima hacia las Indias emprendida en la dirección del sol naciente, la que sería «la ruta de las especies» de los navegantes portugueses.

Siguiendo el mismo razonamiento y habiendo descubierto la costa americana del Pacífico, los españoles buscarían a lo largo de la costa atlántica hacia el sur la vía marítima, el «estrecho», el «pasaje» que debería permitirles llegar a las Indias por el oeste. Había precedentes en la empresa. Pedro Alvarez Cabral en 1500, navegando hacia la India por la vía del África, se desvió de su ruta y abordó las costas del Brasil. Américo Vespucio, en contacto con Cabral, había explorado en 1501 y 1502 los litorales sudamericanos. En 1503, Juan de Solís llegó hasta los 42° grados de latitud sur y sus informes hablaron de la existencia de una gran masa de tierra prolongada hacia el mediodía.

En esa misma dirección del sur se dirige Sebastián Caboto, cuyas capitulaciones de navegación de 1526 anuncian que van «para las islas de Tarsis y Ofir, Cipango y Catay oriental», y cuyo naufragio en las orillas del río de la Plata permitiría el surgimiento de otros mitos áureos en tierras americanas australes, como el de la Sierra de

⁴ Hernán Cortés, «Tercera carta de relación de 15 de mayo de 1522» citada por Miguel León Portilla en su estudio sobre *Hernán Cortés y la Mar del Sur*, (Madrid, ICI, 1986, p. 31).

⁵ Juan Gil, *Mitos y utopías del descubrimiento*, 2. *El Pacífico*, Madrid, Alianza, 1989, p. 11. Esta obra de tan amena lectura como apasionante erudición ha sido fundamental para la concepción y desarrollo de este trabajo. De ahí la dedicatoria del epígrafe inicial.

Plata y de Oro, el reino del Rey Blanco y el de la Ciudad de los Césares⁶. Ello no le impide proponer al rey de España en 1532 una nueva empresa para el «descubrimiento de Tarsis e Ofir y el Catayo Oriental, Cipango (...) y la Grand Tartaria⁷».

En el origen, la lógica geográfica había sido la misma para los dos reinos peninsulares. Dirigirse a una idéntica meta, aunque por distintos caminos. No otra cosa sostiene Magallanes ante la corte del rey Carlos I. Se trata de trasponer el límite austral de las nuevas tierras descubiertas para alcanzar «islas y tierras firmes e ricas espeçerías e otras cosas de que seremos muy servidos y estos reinos muy aprovechados». Por su parte Juan Sebastián Elcano, al proseguir su empresa, no tiene otra intención que buscar Cipango navegando hacia el oeste, rumbo por el cual se había llegado a «la tierra firma de la Nueva España» y sostiene haber visto con sus propios ojos la «isla de oro» que no sería otra que la fabulosa Cipango de los relatos de Marco Polo o la «ilha d'ouro» de la que ya hablaban los navegantes portugueses. Las noticias del lejano oriente, brindadas por los escuálidos supervivientes de la primera navegación alrededor del mundo ratifican que esas islas eran tanto las buscadas de la Especiería como tierras donde vivían seres de cultura y civilización superior.

No se tarda en situar en las islas recién descubiertas las míticas tierras de Ofir y Tarsis o la posible localización de las minas del rey Salomón (De ahí el nombre de islas Salomón). Se las llama «las islas de oro», porque según las leyendas de la época «dizen que ay mucho oro» en ellas, como se comprueba con el descubrimiento de minas y arenas de oro en la isla de Mazagua.

Un nuevo espacio para el imaginario utópico

El Pacífico se transforma así en el nuevo espacio de conquista donde se enfrentan los imperios español y portugués. Como en el Atlántico se había fijado la línea divisoria del tratado de Tordesillas, en el Pacífico deberá fijarse otra en 1529 a partir del ubicuo reino del Maluco. De ahí la importancia que tiene el hecho de que Magallanes, en su navegación al codiciado Maluco, descubra en 1521 el archipiélago que bautiza de San Lázaro, las que serán las islas Filipinas, y que Miguel López de Legazpi las conquiste para la corona española entre 1564 y 1570.

Pero sobre todo, el Pacífico pasa a ser un nuevo espacio para el despliegue del imaginario colectivo que tan próspero campo había

⁶ En Fernando Ainsa, *Historia, utopía y ficción de la Ciudad de los Césares* (Madrid, Alianza Universidad, 1992) estudiamos en detalle estos mitos. Ver también *De la Edad del Oro a El Dorado. Génesis del discurso utópico americano* (México, FCE, 1992).

⁷ Citado por Juan Gil, o.c. p. 39.

encontrado en América. Por eso, cuando los ecos de la empresa de Magallanes y de Elcano llegan a la Nueva España, el inicial proyecto colombino se reactualiza. Una vez más, como había sucedido y seguiría sucediendo en la conquista de América, se mezclan en el Pacífico los signos de la espada y de la cruz, la vocación imperial de conquista con la de la propagación de la fe, la realidad empíricamente comprobada y la trasposición de mitos clásicos a nuevos escenarios. De la Edad de Oro a El Dorado, pasando por el Paraíso terrenal, todo lo que América fue capaz de albergar en su seno se repite en la dispersión geográfica del vasto océano.

La tentación del Pacífico invita en 1531 a Fray Martín de Valencia a encontrar «personas viriles» deseosas de recibir el Evangelio, a Fray Domingo de Betanzos en 1554 a proyectar alcanzar Jerusalén por el Occidente, a Cosme de Torres, franciscano que va a Nueva España en 1538 a enseñar latín a los frailes y a los hijos de la nobleza local en el Colegio de Santa Cruz de Santiago de Tlatelolco inaugurado en 1536, a zarpar al lejano Oriente en 1542 para proseguir su misión. Si el ejemplo de Francisco Xavier que había llegado finalmente a Cipango por el Este no es ajeno a este entusiasmo, creencias religiosas profundas dinamizan este ímpetu que la propia novedad americana no había hecho sino estimular. En el Pacífico se busca la isla de los Reyes (la isla de los Reyes Magos) y la «isla y tierra de promisión de los santos», una isla como la de San Bandrán, vagamente localizada en el Atlántico durante la Edad Media, o como esas «insulas extrañas» cantadas por la poesía de Juan de la Cruz o buscadas como en una vasta alegoría por Cervantes en *Los trabajos de Persiles y Segismunda* (1617).

Incluso, cuando en 1768, Bougainville explora los mares del sur el botánico Commerson que lo acompaña compara con entusiasmo la isla de Tahití con la de la Utopía de Tomás Moro. El puerto con forma de media luna creciente, las barreras de arrecifes que lo protegen y aíslan, todo lo lleva a identificar ese paraíso natural con la construcción racional del famoso Canciller.

Sin embargo, las tierras legendarias donde debían supervivir tantos mitos tan tenazmente buscados en el período del descubrimiento y la conquista del Pacífico, no se encuentran. La verdadera utopía que se va forjando sin saberlo será otra: la de la apasionante «globalización» del mundo, inaugurada a partir del momento en que un nuevo despliegue de comunicaciones ha puesto en contacto culturas y pueblos que se habían ignorado hasta ese momento en la más vasta y dispersa región del mundo.

En efecto, una vez descubierta la difícil ruta del «tornaviaje» que permitía volver desde las Filipinas a la Nueva España con vientos favorables, se regularizan los contactos a través del océano Pacífico. Entre 1571 y 1811 las «naos de Acapulco», llamadas también la «nao de la China», «the Manila galleon» cruzan las dieciocho mil millas de distancia que separan Acapulco de Manila en viajes que duran cinco meses

a la ida y dos o tres a la vuelta, trayendo y llevando mercaderías y refinados productos, ideas y hombres, a una y otra orilla del vasto océano. Las naos cargan oro, perlas, rubíes y zafiros de Siam, marfiles tallados, lacas, sedas de la China, marfiles tallados, ámbar, maderas de sándalo, arcas de alcanfor, armaduras de «samurai» japonés, tafetanes transparentes, figuras de jade, porcelanas de Ming, almizcle, canela, clavo, pimienta, curry, esa «ardiente especiería» a la que cantó el poeta portugués Camões.

Por su parte, Japón, el Cipango que fuera meta de los viajes del gran almirante y al cual en realidad no había llegado nunca Marco Polo⁸. Es abordado a partir del Indico por los portugueses establecidos en Malaca desde 1511. Un grupo llega en un junco chino a la isla de Tanegashima al sur de la isla de Kyushu en 1643 y poco después, en 1646, un barco portugués atraca en el puerto de Yamakawa de Kagoshima, para desarrollar, a partir de ese momento, los intercambios en el área, especialmente entre China y las Filipinas y entre aquella y Japón.

Habiendo perdido su carácter mítico que otras tierras legendarias de Asia conservarían durante siglos, Japón recibió con naturalidad los «namban mono» (las cosas de los bárbaros del sur) y acogió a los franciscanos en 1684, como había hecho anteriormente con los jesuitas que acompañaron a Francisco Xavier y estableció un convenio de comercio y amistad con Filipinas, convirtiendo el puerto de Nagasaki en el punto en que acostarían los galeones de Manila. En un astillero del Japón se llega a construir el galeón en que el gobernador interino de Manila, Rodrigo de Vivero, viajó a Nueva España con veintidós comerciantes de Sakai. Progresivas misiones como la de Hasekura en 1613 inauguraron un itinerario que iría de Japón a Roma, pasando por Acapulco, México, Veracruz, Sevilla, Madrid y Barcelona⁹.

El nuevo polo hispánico de España en Asia, Manila, queda enlazada a partir de 1570 directamente o a través de China con Japón, Borneo, Java, las islas de las especies, la India, Ceilán, Siam Camboya, Cochinchina, Malasia, y desde allí canaliza el flujo de las mercaderías orientales hacia América, de donde la Nueva España las envía a Europa y al resto de Hispanoamérica. Los chinos abastecen de produc-

⁸ Es interesante anotar que Marco Polo no estuvo en Cipango y que sólo habla por referencias. Pese a ello, Colón cifra su objetivo en el desconocido Cipango y anota con cuidado la versión de *Il milione* de Rodrigo de Santaella que lee probablemente sólo después de 1492, según fundamenta Juan Gil en la introducción a la edición de *El libro de Marco Polo anotado por Cristóbal Colón* (Madrid, Alianza, 1988).

⁹ Eichiki Hayashiya en «El Japón en la época de los descubrimientos» (Conferencia UNESCO) da detalles sobre las sucesivas misiones de los japoneses en Europa y el Nuevo Mundo, especialmente sobre la de Hasekura citada y la misión Tensho formada por cuatro jóvenes nobles japoneses escogidos entre los parientes de los señores feudales católicos Arima, Omuro y Otomo, que parten en febrero de 1582 para un viaje que dura 7 años y medio.

tos japoneses, como laca y porcelana, a los españoles y chinos establecidos en Manila¹⁰. Se integra así un comercio trascontinental que liga Asia y Europa a través de América. Un comercio legal dificultado por la complejidad de las leyes de Indias y facilitado por el contrabando entre Manila y Acapulco que rápidamente se establece y que luego se extiende al Callao, en Perú, al punto de que llega a sobrepasarlo. En esos barcos, muchas veces tripulados por chinos, llegan desde fines del siglo XVI los primeros inmigrantes asiáticos al Nuevo Mundo. Carlos de Sigüenza y Góngora hablará en *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690) de los «sangleyes», tripulantes del Galeón de Manila radicados en Yucatán.

El paso constante de estos productos y de estos hombres, muchos de ellos artesanos con oficio, dejarían sus huellas en la América española, en donde la arquitectura, la artesanía, la decoración recogió las trazas orientales que aún se descubren en las cerámicas mexicanas, en los rasgos de imágenes talladas, en las iglesias virreinales adornadas con elefantes y flores de loto en piedra. América que había recibido el arte hispanoárabe por el Atlántico recibe el del Oriente por el Pacífico. Allí se va forjando el territorio de una nueva utopía.

Por algo la primera utopía escenificada en el Pacífico, *La Nueva Atlántida* (1624) de Francis Bacon no es una utopía autárquica, aislada y cerrada al modo de las clásicas utopías renacentistas, sino una utopía abierta al intercambio, al hospitalario contacto con el «otro» (en la isla se levanta una comfortable «casa de los extranjeros»), a la investigación y al saber en la «Sociedad de la Casa de Salomón» que es el «verdadero ojo de ese reino». Una isla utópica en la que se habla castellano y que hallan por azar en «el más grande desierto de agua del mundo» los navegantes que se han dado a la vela desde «el Perú rumbo a la China y al Japón por el Mar del Sur». Allí se levanta una estatua de «vuestro Colón que descubrió las Indias Occidentales», junto a la del inventor de la música, a la del inventor de las letras, de la imprenta, del «pan y del trigo» y la de todos aquellos que han contribuido al progreso científico del mundo.

Pero, sobre todo, la isla de la Nueva Atlántida es una isla donde rige un sabio precepto digno de citarse como fin de este breve ensayo:

¹⁰ Eugenio Chang Rodríguez señala en *La presencia oriental en Latinoamérica: el ejemplo de China* que, gracias a las relaciones sino-filipinas que se oficializan en 1579, residían en Manila en 1602 veinte mil chinos, llamados «sangleyes» (derivado del chino, ¿shan-lu?, comerciante, viajero). Es a través de Manila que los chinos llegan al Nuevo Mundo abriendo las vías de la emigración, por no decir el «tráfico», ulterior, especialmente en Cuba, Perú y Panamá. A este respecto, se puede consultar la obra colectiva *Europa, Asia y Africa en América Latina y el Caribe* (México, Siglo XXI/UNESCO, 1989).

hay que preservar lo bueno que proviene de la comunicación con el extranjero y evitar lo malo y desarrollar el comercio, «no del oro, ni de plata, ni de joyas o especies, ni de ninguna comodidad material», sino para obtener «luz, luz del conocimiento de todas las partes del mundo¹¹».

¹¹ Lord Francis Bacon, *La Nueva Atlántida* (Buenos Aires, Librería Hachette, 1945, p. 171).

ELENA CANDELA

QUASIMODO, POETA CRITICO E TRADUTTORE *

Salvatore Quasimodo nel '53 pubblicava il suo *Discorso sulla poesia*, dove attaccava le posizioni di una certa critica contemporanea. Tra l'altro scriveva:

I filosofi, i nemici naturali dei poeti, e gli schedatori fissi del pensiero critico, affermano che la poesia (e tutte le arti), come le opere della natura, non subiscono mutamenti né attraverso né dopo una guerra. Illusione; perché la guerra muta la vita morale d'un popolo [...] La guerra richiama con violenza un ordine inedito nel pensiero dell'uomo, un possesso maggiore della verità: le occasioni del reale incidono nella sua storia [...].

In questo scritto si richiede un programma etico - civile al poeta: un impegno critico che agisca sulla realtà sociale e che lo caratterizzi come poeta eroico-civile, ormai non più isolato in struggenti autoanalisi o in eterna crisi esistenziale, ma impegnato in un ufficio sociale, cosciente della sua drammatica centralità. Il *Discorso* che non va preso in considerazione isolatamente, come giustificazione o razionalizzazione di una nuova concezione della poesia o quanto meno come programma poetico che però non ebbe, secondo alcuni, un appropriato

* Salvatore Quasimodo da poeta e da critico vive il suo allontanamento dalla Sicilia, la sua diaspora, come novello Ulisse; ma come poeta la traduce in vigore attivo e malinconico nei suoi versi, in una possibilità geometrica che lo ricongiunge, attraverso un varco sempre aperto, alla sua terra, alle sue origini di uomo e di poeta "siculo greco". Nato a Modica (Ragusa) nel 1901, cittadina che in quel tempo era provincia di Siracusa, è costretto ben presto a spostarsi in altri luoghi, piccoli centri della Sicilia come Aragona Caldara, Sferro, Comitini, Valsavoja, Gela che rimarranno nella sua memoria e nella sua poesia (il padre lavorava come capostazione), fino a fermarsi per più tempo a Messina. In questa città si formò culturalmente e insieme con amici, tra cui Salvatore Pugliatti e Giorgio La Pira, fondò nel 1917 una rivista mensile "Il nuovo giornale culturale", dove il giovane Quasimodo pubblicò le sue prime prove poetiche. Da Messina si allontana nel 1919 per frequentare i corsi universitari d'ingegneria a Roma, ma non conseguirà la laurea e non tornerà più stabilmente in Sicilia. Seguono anni di studio, è sempre più attratto e immerso in quello del greco e del latino che lo preparerà al lavoro di traduttore e sarà il fondo della sua poesia.

¹ Salvatore Quasimodo, *Discorso sulla poesia*, in *Il poeta e il politico e altri saggi*, Milano, Schwarz 1960, p. 27.

sviluppo, ma senz'altro si può intendere come punto fermo di una poetica dinamica, chiaramente preoccupata di aderire alla realtà².

Il *Discorso* ebbe a patire, ovviamente, delle polemiche da parte di critici attenti solo a ricerche formali e che Quasimodo aveva attaccato nello scritto in questione.

Nelle stesse pagine, a proposito del linguaggio del «reale» della poesia di Dante, che definisce poesia sociale, riferendosi a tali posizioni polemiche, scrive che i critici

teorizzano, e vorrebbero creare i poeti secondo i limiti delle loro idee sull'arte, credendo di poter ridurre la poesia a scienza, mentre sanno che sarà il poeta, poi, a costringere la loro scienza a piegarsi alla sua natura di «irregolare»³.

Pensieri simili erano formulati anche qualche tempo dopo nello scritto teorico *Poesia del dopoguerra* (1957). Qui, dopo aver dichiarato tra parentesi che la sua non è posizione negativa nei confronti della critica del dopoguerra, ma di osservatore storico, afferma che questa critica ha tentato di sottomettere la creazione poetica, e che i poeti che sono stati in esilio, ora ritornano "a precisare la loro separazione da una cultura matura, carica di dogmi spezzati"⁴ e che con un processo naturale hanno perfezionato i limiti della critica contemporanea non riconoscendole poteri formativi. Parlando ancora di critica, scrive,

bisogna chiarire, mi riferisco (qui, come altrove) contemporaneamente a due atteggiamenti del pensiero: alla critica formalista con sottofondi esistenziali, e alla critica che in certo senso si potrebbe definire marxista⁵.

In questi scritti va verso la conclusione un discorso già da tempo avviato a sistemazione teorica, di storicizzazione della nuova poesia. Quasimodo vuole per i nuovi tempi una poesia sociale, richiesta dal nuovo corso della storia, poesia corale per una nuova concezione del mondo, che si direbbe opposta ma non contrapposta alla poesia monologo degli anni Trenta. Una poesia che dovrà essere drammatica ed epica insieme e che non dovrà esprimere solo il disagio individuale ma sociale e individuale.

In questa scia di pensiero nel 1946 il poeta, che viveva nel Settentrione, pubblicava la raccolta *Con il piede straniero sopra il cuore* (Vigorelli 1946), che è poesia di denuncia contro l'oppressione politica. In quel tempo militava nel PCI (ma lo farà ancora per poco), mentre in letteratura rifiutava una poesia populistica. Ma il 1947 è l'anno della

² Cfr. Paolo Mario Sipala, *Quasimodo e l'intellettuale italiano nel dopoguerra, tra post-Ermetismo e neo-realismo*, in Atti del 2° incontro di studi su S. Quasimodo, Modica, Centro Nazionale di Studi su S. Quasimodo 1988, pp. 25-39.

³ Quasimodo, *Discorso sulla Poesia*, in *Il poeta e il politico*, cit., p. 35.

⁴ Ivi, *Poesia del dopoguerra*, p. 38.

⁵ Ibid.

poesia *Lamento per il Sud*, che ora figura per prima nella raccolta *La vita non è sogno* (1946-1948) dove si esalta un lamento d'amore senza amore, carico di "dolcezza" e di "furori", poesia sociale, e non sociologica appunto, come il poeta amava definire la sua poesia e come egli stesso scriveva ancora nel '53 nel *Discorso*:

Non poesia sociologica, perché nessun poeta sogna di fare del sociologismo, richiamando le forze dell'anima e dell'intelligenza. Dante, Petrarca, Foscolo, Leopardi, hanno scritto poesie sociali, poesie necessarie in un dato momento della civiltà⁶.

Significativamente i versi del *Lamento* furono scritti dopo i saggi critici del 1946: *Poesia contemporanea e L'uomo e la poesia*⁷, i saggi che affrontano l'impegno e il mutato ruolo del poeta nella società, dopo le due guerre. Nel primo saggio, tra l'altro, Quasimodo scrive:

Il poeta esprime se stesso, un uomo, l'«uomo» (se volete) parla della società in cui vive, grida se deve gridar, anche: e se uno [poeta] canta il dolore e l'altro [poeta] la colata di ghisa che precipita dall'altiforno o la passeggiata d'un operaio con la ragazza, chi dei due è nella verità? Parliamo di poeti, quindi tutti e due⁸.

Dai versi del *Lamento* affiora l'annosa questione del Meridione. Vi è un Sud dove la sofferenza è ancora presente e reale, dove il poeta sente ancora le sue radici, la sua cultura, il mito, la storia: legami sempre vivi nella sua poesia ma che ormai sembrano compromessi da un Nord che gli ha ricostruito il cuore, e il poeta dimezzato nei suoi sentimenti esclama: "Più nessuno mi porterà nel Sud". Le parole scorrono lievi e suggestive nella descrizione del paesaggio, ma si fanno inquiete e forti al riaffiorare di un ricordo e di un dolore ancora presenti nell'anima del poeta.

Ecco i versi:

La luna rossa, il vento, il tuo colore
di donna del Nord, la distesa di neve ...
Il mio cuore è ormai su queste praterie
in queste acque annuvolate dalle nebbie.
Ho dimenticato il mare, la grave
conchiglia soffiata dai pastori siciliani,
le cantilene dei carri lungo le strade
dove il carrubo trema nel fumo delle stoppie,
ho dimenticato il passo degli aironi e delle gru
nell'aria dei verdi altipiani
per le terre e i fiumi di Lombardia.
Ma l'uomo grida dovunque la sorte d'una patria.
Più nessuno mi porterà nel Sud.

⁶ Quasimodo, *Discorso*, in *Il poeta e il politico*, cit., p. 31.

⁷ Cfr. Rita Verdimare, *Quasimodo e il «lamento per il Sud»*, in Atti del 2° incontro di studi su S. Quasimodo, cit. p. 54.

⁸ Quasimodo, *Poesia contemporanea*, in *Il poeta e il politico*, cit. pp. 12-13.

Oh il Sud è stanco di trascinare morti
in riva alle paludi di malaria,
è stanco di solitudine, stanco di catene,
è stanco nella sua bocca
delle bestemmie di tutte le razze
che hanno urlato morte con l'eco dei suoi pozzi
che hanno bevuto il sangue del suo cuore.
Per questo i suoi fanciulli tornano sui monti,
costringono i cavalli sotto coltri di stelle,
mangiano fiori d'acacia lungo le piste
nuovamente rosse, ancora rosse, ancora rosse.
Più nessuno mi porterà nel Sud

E questa sera carica d'inverno
è ancora nostra, e qui ripeto a te
il mio assurdo contrappunto
di dolcezze e di furori
un lamento d'amore senza amore⁹.

Il poeta racconta, dunque, la sua storia, una vicenda comune ad altri esuli che sradicati dalla loro terra sentono il dramma lacerante della lontananza e dell'esilio: "Ma l'uomo grida dovunque la sorte d'una patria" e i versi diventano grido per la patria che nel cuore del poeta è tragicamente rivissuta nella visione ideologica e sociale: "Per questo i suoi fanciulli tornano sui monti / [...] mangiano fiori d'acacia lungo le piste / nuovamente rosse, ancora rosse, ancora rosse". Negli ultimi versi è ancora il poeta "protagonista di racconto contrastato, diviso nella sua psicologia oscillante tra le care, dolcissime immagini di un universo chiuso nella memoria in esatte e al tempo stesso stravolte forme, e l' aspro, ferroso volto della realtà esterna che urge"¹⁰. Il dolore di una patria perduta è sempre presente: lo era in *Vento a Tindari* (1930), dove la dolcezza dei versi cela ma non vince l'asprezza della realtà: "Aspro è l'esilio, / e la ricerca che chiudevo in te / d'armonia oggi si muta / in ansia precoce di morire; / ed ogni amore è schermo alla tristezza /". Lo è ancora nelle altre poesie come in *Le morte chitarre*, primi versi della raccolta *Il falso e vero verde* (1949-1955) soffusi di un anelito nostalgico, dove il poeta descrive, quasi a se stesso, la sua terra evocandola: "La mia terra è sui fiumi stretta al mare, / non altro luogo ha voce così lenta / dove i miei piedi vagano / tra giunchi pesanti di lumache. / Certo è autunno: nel vento a brani / le morte chitarre sollevano le corde / su la bocca nera e una mano agita le dita / di fuoco". Ma il poeta si scuote da questo richiamo che si illanguidisce nella descrizione di una patria perduta e di una storia lontana: ed ecco che le dita diventano di "fuoco", agitate dall'arte e dal senso, si tramutano in fremito di ribellione. Una ribellione ancora

⁹ Tutte le poesie di Quasimodo citate sono state riprese da: S. Quasimodo, *Poesie e Discorsi sulla Poesia* (a cura di Gilberto Finzi), Milano, Mondadori 1971.

¹⁰ Giuseppe Amoroso, *Sequenze narrative dell'ultimo Quasimodo*, in *Atti del 2° incontro di studi su S. Quasimodo*, cit. p. 8.

viva nel sangue di uomo del Sud; ed il poeta come tale esclama: "Chi piange? Chi frusta i cavalli nell'aria / rossa? Ci fermeremo a questa riva / [...] Chi piange? Io no, credimi: sui fiumi / corrono esasperati schiocchi di una frusta, / i cavalli cupi i lampi di zolfo. / Io no, la mia razza ha coltelli / che ardono e lune e ferite che bruciano".

L'idea qui evocata dello *status* e della condizione del poeta o più eroicamente della missione del poeta che si difende e vive fra coltelli era già stata annunciata in un saggio del '39 dal titolo *D'Annunzio e noi* dove in epigrafe si legge "Col tempo ogni cosa va variando" e a conclusione "Oggi i poeti si muovono fra coltelli"¹¹. Qui, in questo frasario realistico fa l'apparizione un tono e una scelta di temi nerudiani databili molto prima del tempo delle traduzioni, fatte dal poeta, dell'edizione Einaudi del 1952.

Nella stessa raccolta del *Falso e vero verde* si coglie l'espressione della crisi del poeta per l'incerta situazione storica e sociale. Ma a noi sembra che segni il passaggio dalla poesia del dopoguerra, positiva nel suo sicuro progetto di "rifare l'uomo", l'impegno celebrato nello scritto polemico *Poesia contemporanea*. Ora il poeta-critico esprime il disagio di una società che è in caotica ascesa economica, ma che non riesce a risolvere il problema di fondo, accentuando le differenze sociali ed economiche tra Nord e Sud.

Nella raccolta, che conta quattro parti, vi è la sezione col titolo *Dalla Sicilia*¹², formata di quattro poesie: *Che lunga notte; Al di là delle onde delle colline; Vicino a una torre saracena, per il fratello morto; Tempio di Zeus ad Agrigento*, le quali testimoniano l'amore e il legame che il poeta ha con la sua terra. Legame che nella sua poesia sarà indice e misura della sua mutata condizione da giovane siciliano di Modica (cittadina in provincia di Ragusa) a poeta amato e intellettuale impegnato ormai in un altro ambiente, quello del Nord, coi suoi freddi paesaggi e con le città dove è "la macchina che stritola i sogni" (*In questa città*, dalla sezione *Ancora dell'inferno* della raccolta *Terra impareggiabile* 1955-58), e dove non può che cantare la sua terra perduta in un canto 'd'amore e di furore'.

Nelle sue prime raccolte di poesie, quelle ermetiche, il poeta esprimeva il suo stato d'animo di esule e ricorreva spesso ad espressioni che sintetizzavano il suo sentimento di escluso non solo dagli affetti ma dalla conquista della vita stessa: "e gioia non mia riposa / sul tuo grembo" (*Vento a Tindari*), "Talvolta un bambino vi canta / non mio [...]" (*Spazio*), "come fossi non mio, / da me stesso scordato". (*Anche mi fugge la mia compagnia*), "Un òboe gelido risillaba / gioia di foglie perenni, / non mie, e smemora"; (*Òboe sommerso*), "Non mia; ma entro lo spazio / riemersa, in me tremi / fatta buio ed altezza" (*Fatta buio*

¹¹ Quasimodo, *D'Annunzio e noi*, in *Il poeta e il politico*, cit. pp. 129-31.

¹² Quasimodo, *Dalla Sicilia, Quattro poesie e manoscritti inediti* (a c. di Gilberto Finzi), Modica, Centro Nazionale di studi su S. Quasimodo 1989.

ed altezza), "a cui mi fingo leggero / ogni giorno non mio" (*Città straniera*), "[...] Questa è l'ora: / non più mia, arsi, remoti simulacri" (*Ride la gazza, nera sugli aranci*). Lo stesso sentimento di poeta errante, sentimento che prima ribolliva ma ora è smorzato da un lungo cercare, ritorna in una delle ultime poesie di *Dare e avere*. Il poeta, che si trova a Brasov nei Carpazi, esprime il suo smarrimento avanti ad una crudele e stravolta realtà: "[...] fra alberi / non miei cerco nel tempo / una donna d'amore. L'afa spacca / le foglie dei pioppi e io / mi dico parole che non conosco, rovescio terre di memoria." (*Basta un giorno a equilibrare il mondo*).

Nel '50 Quasimodo mutuando un verso dell'antico poeta conterraneo Jacopo da Lentini: "Meravigliosamente / un amore mi stringe", apre il suo saggio, *Una poetica*, esprimendo ancora una volta tutto il suo viscerale legame con la sua terra, e come il poeta antico, anche lui, non ha cercato lontano il suo canto. Poi apre il suo discorso teorico così:

La parola isola, o la Sicilia, s'identificano nell'estremo tentativo di accordi col mondo esterno e con la probabile sintassi lirica. Potrei dire che la mia terra è «dolore attivo», al quale si richiama una parte della memoria quando nasce un dialogo interiore con una persona amata lontana o passata all'altra riva degli affetti. Potrei dire altro: forse perché le immagini si formano sempre nel proprio dialetto e l'interlocutore immaginario abita le mie valli, cammina lungo i miei fiumi. E sarebbe un'indicazione sempre vaga, un voler determinare una matematica là dove non c'è che il mormorio dei primi numeri. Ma poi: quale poeta non ha posto la sua siepe come confine del mondo, come limite dove il suo sguardo arriva più distintamente? La mia siepe è la Sicilia; [...]¹³.

Questo pensiero, che vuole condurre a una riflessione teorica, diventa per il lettore una dichiarazione di sentimenti e non solo di poetica. Poco dopo aggiunge, spiegando, come il suo lavoro di ricerca e di chiarimenti è avvenuto con l'incontro con i classici, e senza dirlo apertamente chiarisce anche come ciò coincida con il suo staccarsi dalla poesia ermetica e monologante:

Anni di lente letture per giungere, mediante la filologia, a rompere lo spessore della filologia; a passare, cioè, dalla prima approssimazione laterale linguistica della parola al suo intenso valore poetico. Non nel corpo di una «poetica della parola», ma in quello della sua concretezza, della rappresentazione visiva (e non per allusione) dell'oggetto richiamato. Perché la purezza della poesia di cui s'è parlato tanto in questi anni, non è stata da me intesa come eredità del decadentismo, ma in funzione del suo linguaggio diretto e concreto. E qui è appunto il segreto dei «classici», dai poeti epici ai lirici: dai greci ai nostri grandi poeti fino a Leopardi¹⁴.

Qui si ritrova il suo votarsi a una poetica nuova, una poetica che

¹³ Quasimodo, *Una poetica*, in *Il poeta e il politico*, cit. p. 23.

¹⁴ *Ivi*, pp. 24-25.

neghi l'appartenenza a un Ermetismo di maniera. Quasimodo ora più che mai rivolge la sua attenzione soprattutto a perfezionare i suoi versi. Una ricerca evidente nelle varianti delle sue poesie e in particolare riscontrabile nei manoscritti delle quattro poesie della sezione *Dalla Sicilia del Falso e vero verde* presentateci in volume da Gilberto Finzi. Nell'Introduzione, il critico mette le distanze dovute fra i due modi di essere di una stessa sensibilità poetica, espressi nelle due poesie *Vento a Tindari* (*Acque e terre* 1930) e *Nell'isola* (*Dare e avere* 1966), che sembrano segnare il punto di partenza e di arrivo di una poetica in evoluzione, dove la misura della "creatività" della poesia quasimodiana si estrinseca in una poetica che comunque non rimane mai uguale a se stessa, anche quando evoca la terra di Sicilia, che è tema ricorrente. Le due poesie, appunto, sono indicate dal Finzi come i "due estremi «alti» di una vocazione ininterrotta"¹⁵ durata all'incirca 36 anni:

Su questa creatività Quasimodo strutturò la propria vicenda di poeta innovativo, edificò con invenzione ed emozione un linguaggio che si evolve e muta quasi ad ogni libro successivo [...] Verso o strofa, ritmo e musica sono gli strumenti di questa ricerca, che le varianti ai testi definitivi hanno in più casi illustrato e dichiarato: anche con minuzia e accanimento sulla parola, sui significanti, con un perfezionismo che dimostra un grande amore e una grande professionalità¹⁶.

Alle quattro poesie, pubblicate nel volume modicano, nell'ultima stesura, quella definitiva, seguono in anastatica i manoscritti secondo l'ordine di ritrovamento e segnati dalla data, '54-'56, e dalla sigla dell'autore. Le pagine aprono al lettore la storia di tutto il mondo della sofferta ma attiva e puntigliosa ricerca di termini incisivi, ricerca di parole che risultino più ossequianti al ritmo, alla creatività del poeta. Si possono notare "Versi che cadono, elementi verbali che si spostano"¹⁷.

Il percorso poetico dagli anni messinesi a quelli vissuti nel continente, è avvertito, come continuità e non rottura o dualismo della poesia quasimodiana, da molti critici come Sanesi, Bo, Petrocchi, Finzi e dai critici che più recentemente si sono occupati di Quasimodo e che individuano nella sua nuova fase poetica una continuità rispetto alle prime raccolte ermetiche, mentre già si apriva alle problematiche sociali. D'altra parte è lo stesso poeta che ci chiarisce nelle sue riflessioni teoriche la sua poetica intrapresa nel periodo post-bellico. La sua posizione è di poeta civile militante per la libertà, quella stessa libertà preclusa prima e gridata ora, per riscattare l'uomo dalla sofferenza dell'oppressione ideologica e materiale. Questo impegno di poeta civile si effonde con grinta nelle sue poesie, sco-

¹⁵ Quasimodo, *Dalla Sicilia* (Introduzione), cit. p. 10.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

prendo alla critica ancorata ancora al suo poetare ermetico' la certezza di una totale frattura con il primo periodo vissuto nel proprio esistenziale, che si esprimeva con una scrittura solitaria - autobiografica e letteraria. Ciò che caratterizzava il suo poetare prima maniera era proprio il carattere autonomo della sua poesia, che però si manifestò anche come comune sentimento di una poesia che delineò buona parte di un'epoca. A supporto di un Quasimodo assertore di tale corrente si colloca Romano Luperini, che ritiene probante il rapporto che il poeta ebbe con la rivista «Circoli» di Grande e di Barile e con l'ambiente letterario ligure. Il poeta si trovava per lavoro ad Imperia, dove uscì la seconda raccolta di poesie, *Oboe sommerso*, che "risente fortemente dell'elettismo lirico di quegli anni" e che testimonierebbe il rapporto che intercorse tra i «moderni» e Quasimodo¹⁸. Così Sergio Solmi, uno dei sostenitori della poesia pura, nell'introduzione, *Quasimodo e la lirica moderna*, premessa alla terza raccolta, *Erato e Apollion*, e che sarà, con qualche ampliamento, posta come prefazione alla raccolta successiva di *Ed è subito sera*, scrive che "Con *Oboe sommerso* Quasimodo rinunciò coraggiosamente ad ogni giovanile indugio in cadenze prestabilite, in stasi descrittive o narrative per organizzare tutte le sue espressioni attorno al suo nucleo lirico più profondo"¹⁹. Bo dirà in seguito che il poeta "ci appare come un compagno di strada dell'Ermetismo" e che con gli emetici aveva creduto di condividere motivi critici e posizione, ma che in effetti contrastavano con la sua vera natura²⁰.

In Quasimodo la diversa disposizione poetica è certamente evidente ma non vuole essere categoriale, non vuole certamente, a mio avviso, essere motivo di rottura, di troncamenti. Non si tratta che di due momenti dello stesso "fondo umano" della sua poesia, che va goduta volta per volta, che prende corpo aprendosi espressivamente da chiusa qual era («parola res»), ma densa di significati, a un discorso epico, corale. L'impegno del programma etico del poeta è ora centrale, attivo proprio perché

non rinuncia alla sua presenza in una data terra; in un tempo esatto, definito politicamente [...] La guerra ha interrotto una cultura e proposto nuovi valori dell'uomo [...] La poesia italiana dopo il '45 è di natura corale, nella sua specie; scorre per lunghi ritmi, parla del mondo reale con parole comuni; talvolta presume all'epica²¹.

La nuova poesia critica di Quasimodo, non si oppone a quello che il poeta aveva già affermato, circa l'ufficio della poesia, in altre occasioni: "non moralistico perché la morale non può costruire una poe-

¹⁸ Romano Luperini, *Il Novecento*, tomo II, Torino, Loescher 1985, p. 601

¹⁹ Sergio Solmi, Prefazione a *Erato e Apollion*, Milano, Scheiwiller 1936, poi, aggiornata, in *Ed è subito sera*, Milano, Mondadori 1942, ora in *La critica e Quasimodo* (a c. di Mirko Bevilacqua), Bologna, Cappelli 1976, p. 41.

²⁰ Carlo Bo, *Quasimodo*, in *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da E. Cecchi-N. Sapegno, vol. IX, *Il Novecento*, Milano, 1969, ora in *La critica e Quasimodo*, cit. p. 174.

²¹ Quasimodo, *Discorso sulla Poesia*, in *Il poeta e il politico*, cit. p. 36.

tica", quando esplicita che si riferisce alla necessità di 'rifare l'uomo', quale impegno necessario del poeta proprio perché il poeta non deve essere considerato estraneo alla vita perché non è "uno che sale di notte le scalette della sua torre per speculare il cosmo"²².

In un altro scritto polemico dello stesso anno (1946), *L'uomo e la poesia*, aveva decretato che la morte del Surrealismo era coincisa da noi con la scomparsa dell'Ermetismo e alludeva a una crisi della cultura europea. Il passaggio in Eluard dalla scrittura "automatica" a una di pseudo-epica tradiva il Surrealismo di Lautreamont (il padre spirituale) che aveva invece creduto nella corallità della poesia non certo a una codificazione che porterebbe alla decadenza e a una assenza della poesia stessa. E poi polemizzando in *Una poetica* (1950) scriveva:

Con questa affermazione, in un limite di apparente contenutismo, avevo indicato un punto di rottura con la precedente stagione della poesia italiana ed europea... Rifare l'uomo, oltre che sul piano morale, aveva significato su quello estetico. Siamo sempre a determinare i territori delle poetiche, e quella più viva s'è allontanata dai nudi valori formali per cercare attraverso l'uomo, l'interpretazione del mondo²³.

È giusto ricalcare che queste affermazioni vengono da un poeta militante che si era già espresso nel saggio del '46 *L'uomo e la poesia* dando fiducia alla poesia, alla

verità della poesia, quella verità che egli (l'uomo) non ha il potere di esprimere e nella quale si riconosce, verità delusa o attiva che lo aiuti nella determinazione del mondo... a dare un significato alla gioia o al dolore in questa fuga continua di giorni, a stabilire il bene e il male²⁴.

Da Quasimodo non ci attendiamo coerenza teoretica, perché non è, né vuole essere, un filosofo sistematico. Non giunge a una teoria dell'arte perché nega nello stesso tempo sia l'estetica formalistica che l'estetica marxistica, ma ci attendiamo coerenza poetica, che c'è per fortuna, e dà misura della sua grandezza, del suo diritto ad una perenne contemporaneità. Sicché cogliere le contraddizioni del suo discorso teorico sarebbe non solo ingeneroso, ma del tutto gratuito. La poesia del poeta impegnato socialmente si arricchisce di contenuti e Quasimodo afferma che il poeta deve

cercare attraverso l'uomo, l'interpretazione del mondo. I sentimenti dell'uomo, il desiderio di libertà e quello di uscire dalla solitudine²⁵.

La guerra e la Resistenza sensibilizzano l'ispirazione del poeta verso

²² Ivi, *Poesia contemporanea*, p. 17.

²³ Ivi, *Una Poetica*, cit. p. 24.

²⁴ Ivi, *L'uomo e la poesia*, p. 21.

²⁵ Ivi, *Una poetica*, p. 24.

una poesia che si aggiunge e non si contrappone alla già sperimentata propensione realistico-ermetica, procurando contenuti e valori nuovi verso l'uomo e verso il sociale. Ed è ancora Quasimodo ad affermare che

Una poesia discriminata è un mostro a due fronti. Un poeta pensa, nella sua singolarità rivelatrice, che una sua poesia debba poterla leggere anche un uomo di razza negra o gialla, fuori cioè dei limiti della propria provincia letteraria; appunto questa è la verità di una poesia²⁶.

Quasimodo è un poeta di successo, ma è anche un intellettuale impegnato; saggista e critico letterario, si è occupato di critica d'arte, di teatro e di cinema. Potremmo cogliere il suo lavoro in una polemica sempre tesa alla riflessione critica che spazia dai poeti antichi e moderni, italiani e stranieri, al teatro, al cinema, alla pittura. Tali lavori di critica si dipanano dal 1939 al 1967, in un periodo contemporaneo alle sue prove poetiche, e a partire dalle prime raccolte di poesie antecedenti agli scritti teorici, quelle ermetiche, molto attese dalla critica militante, che trovarono subito un editore, ci si può subito rendere conto su quanto favore di critici e poeti (Montale, Vittorini, Solmi, Macri, Valgimigli, Fortini e come traduttore di personalissimo metodo fu apprezzato da Anceschi) potesse contare la sua poesia, ma anche da quanti illustri poeti fu seguito passo per passo.

Contemporanei ai discorsi sulla poesia, prima citati: *Poesia Contemporanea* del 1946; *L'uomo e la poesia* del 1946; *Una Poetica* del 1950; *Discorso sulla poesia* del 1953 — sono infatti le raccolte poetiche come *Con il piede straniero sopra il cuore* (Milano 1946); *Giorno dopo giorno* (Milano 1947); *La vita non è sogno* (Milano 1949); *Il falso e vero verde* (Milano 1954); *La terra impareggiabile* (Milano 1958); *Dare e avere* (Milano 1966). Nel '58 otteneva il premio Viareggio per la poesia, nel '59 il premio Nobel per la Letteratura.

A questo punto ci viene spontanea una domanda: si tratta di un Quasimodo che dopo il '45 ha intrapreso una svolta di stile e di poetica, avvenuta con consapevolezza e determinazione di programma? Sono stati in molti ad affermare questa mezza verità, e Quasimodo nei suoi *Discorsi* sembra esprimerla nel suo lanciarsi contro la pastorale fiorentina, cioè la scuola ermetica ormai in disarmo, o nel suo rifarsi alla tradizione letteraria, classica. A noi sembra una conquista avvenuta lentamente alla luce di un'esigenza che induce il poeta ad un impegno corale.

C'è stata dunque una svolta radicale? anche quando affermava, e siamo già nel 1946: "Non mi si fraintenda: «parola» ha per me, ha sempre avuto, significato anche di epica, di drammatica"²⁷?

Questo susseguirsi di due moduli diversi di poesia, poesia che è

²⁶ Ivi, *Poesia del dopoguerra*, p. 38.

²⁷ Ivi, *Poesia contemporanea*, p. 10.

ripresa e rivisitata e che subisce gl'interventi di rifacimento dell'autore stesso che la manipola e la rinnova, è visto dalla critica più agguerrita come "creatività" del poeta che "edificò con invenzione ed emozione un linguaggio che si evolve e muta quasi ad ogni libro successivo"²⁸. I due convegni o meglio incontri di studio tenuti a Modica (1984-1988), dove sorge un centro di studi sul poeta Quasimodo che s'impongono il titolo di *Quasimodo e l'Ermetismo* e di *Quasimodo e il post-Ermetismo*, non riprendono l'asfittica polemica di possibili differenze o che è peggior di differenze nette, se vi è un Quasimodo ermetico e un altro che ermetico non è, se vi è una rottura o continuità nelle sue raccolte. Questi temi sono sfiorati ma ampiamente superati per dar posto alla comprensione in chiave libera da preconcetti che hanno alcune volte offuscato la personalità dell'uomo e del poeta, per dar posto a una interpretazione più rispondente a una piena chiarezza su tutta la produzione poetica e teorica di lui. C'è rottura fra le ultime sue poesie, prima citate, e le prime raccolte: *Acque e Terre* (1930), *Oboe sommerso* (1932) *Erato e Apollion* (1936) *Poesie* (1938), le traduzioni *Lirici Greci* (1940) *Il fiore delle Georgiche* (1942), *Ed è subito sera* (1942), *Catulli veronensis Carmina* (1945)? Dunque, c'è differenza tra questi due nuclei di produzioni poetiche, e se c'è, quanto è quantificabile?

È bene ricordare quello che disse Bo nei confronti del premio Nobel:

Quasimodo sa benissimo che per un poeta l'unica metamorfosi, l'unico modo per rinnovarsi sta appunto nel protestare con tutto il sangue la natura della propria forma, sta nel sottolineare con le nuove esperienze l'immagine originaria, l'anima dei primi moti [...] ²⁹.

Questa spiegazione era dovuta (si riferiva alla condanna del Croce), aggiungerla ancora e senza indugi il critico per evidenziare le distanze sin dal principio o una possibile confusione tra la poesia di Quasimodo e la "così detta poesia della Resistenza, fra un mondo originario e un mondo gratuito e arbitrario nei suoi risultati"³⁰. E poi aggiungeva, indicando una continuità e non una rottura fra questo Quasimodo ed il primo, che

così diverso e ora abbiamo visto ancora così reperibile, di *Acque e Terre* era completamente negato ad una forma di discorso, il grido ogni volta vinceva la sua pazienza: grido e la parola come oggetto vibrante dell'anima [...] ³¹.

Altri, come Vittorini e Pavese, chiederanno una Nuova letteratura

²⁸ Quasimodo, *Dalla Sicilia* (Introduzione), cit. p. 10.
²⁹ Bo, Introduzione a *Giorno dopo giorno*, Milano, Mondadori 1947, ora in *La critica e Quasimodo*, cit. p. 85.
³⁰ Ivi, p. 86.
³¹ Ivi, p. 91.

per rinnovare l'ameba letteraria, l'uno rifiutando il realismo psicologico degli anni Trenta: "metodo che oggi gli appare inadeguato per un tipo di rappresentazione nel quale si voglia esprimere un sentimento complessivo o un'idea complessiva, un'idea riassuntiva di speranze o insofferenze"³², per un realismo che coglie una dimensione collettiva ed intima insieme, e l'altro mostrandosi più aderente ad una dimensione individuale, che però non trovò mai. Ma "non si impara a star soli perché l'uomo ha bisogno dell'uomo", e Pavese cerca parole fatte per l'uomo, per il compagno uomo; e il suo stile si estranea da quello monologante dei novecentisti italiani. I due scrittori si erano fatti, tra l'altro, promotori nel decennio 1930-40 di un filone americaneggiante traducendo e scrivendo saggi per una nuova letteratura. L'uomo è dunque al centro dell'attenzione del neo-realismo e Quasimodo giungerà a dire che "rifare l'uomo" è la missione del poeta.

Il *Discorso* porta a dei chiarimenti e discute sull'ufficio del poeta:

Chi sono questi poeti? [...] Giocano con le ombre in pure forme d'arte, o, attraverso uno svolgimeto di conoscenza e le temporali determinazioni, congiungono vita e letteratura? L'itinerario critico è necessario. La guerra ha sorpreso un linguaggio poetico che maturava una partecipazione con gli oggetti della terra per raggiungere l'universale³³.

Il poeta si riferisce al passato politico quando, alcuni critici preferivano le soluzioni intellettualistiche delle categorie poetiche, quando non contava la missione del poeta, il quale non esisteva con la sua partecipazione letteraria. Ma per il poeta Quasimodo "la letteratura «si riflette» mentre la poesia «si fa». Il poeta non esiste come partecipazione letteraria se non dopo la sua esperienza d'«irregolare» [...] il poeta modifica il mondo con la sua libertà e verità"³⁴. Proprio su questo attivismo e mobilità poetica, la critica che si interessa a *Quasimodo tra Ermetismo e post-Ermetismo* accende attorno all'autore ed alla sua opera una molteplicità d'interessi letterari e culturali sulla nostra letteratura e sulla nostra storia, tra le due guerre e dopo gli anni '60.

In *Poesia contemporanea* (1946) l'autore aveva affermato che

la nascita di un poeta è sempre un atto di «disordine» e presuppone un futuro nuovo modo di adesione alla vita, perché è bene dirlo subito: il poeta non rinnega mai la vita anche se attraverso la disperazione riconosce l'aridità [...] Vita, si intende, in ogni sua inesorabile manifestazione: gioia se gioia, dolore se dolore, delitto se delitto [...] la vita la verità. Sono gli uomini che chiedono questo al poeta [...]³⁵.

³² Cfr. Sipala, *Quasimodo e l'intellettuale italiano nel dopoguerra, tra post-Ermetismo e neo-Realismo*, cit. p. 27.

³³ Quasimodo, *Discorso sulla poesia*, in *Il poeta e il politico*, cit. p. 29.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Ivi, *Poesia contemporanea*, p. 9.

Quasimodo era convinto che se la contingenza del momento storico impegnava nel politico e nel letterario il poeta, lo faceva concretamente cosciente della sua valida centralità. Ma già sono espressi, nelle sue raccolte di poesie ermetiche, temi di denuncia sociale e una struggente malinconia per la sua terra abbandonata, ancora mito ma già "luogo della storia", sentita nei componimenti del giovane poeta come urgente bisogno di cambiamenti. Ricordiamo *Isola (Oboe sommerso 1930-32)*, dove in epigrafe si legge "io non ho che te cuore della mia razza", e *Città straniera (Erato e Apollion 1932-36)*.

Da quest'ultima poesia ecco alcuni versi che esprimono il disagio del poeta costretto dal lavoro a vivere in un luogo a lui estraneo:

[...] Il rombo
d'un frantoio che macina pietrame
sulla cala, presso barconi inerti,
la sabbia gialla che trabocca;
e al flutto arido la pena
a cui mi fingo leggero
ogni giorno non mio.
[...]

In una poesia della raccolta *Giorno dopo giorno* (1947) dal titolo *A me pellegrino* il ricordo della sua terra è già tema sociale: "[...] / La nostra terra è lontana, nel sud / calda di lacrime e di lutti. Donne / laggiù, nei neri scialli / parlano a mezza voce della morte, / sugli usci delle case /.

Il riferimento alla Sicilia e alla memoria di essa, ormai assunto come tema costante nella sua poesia, è ancora dolente nel '50; e la madre terra sarà la "sieve" per il poeta: una siepe che racchiude civiltà antiche e natura aspra, "cave di salgemma e zolfare e donne in pianto da secoli per i figli uccisi, e furori contenuti o scatenati, banditi per amore o per giustizia"³⁶. Ma la Sicilia nella poesia di Quasimodo non è solo cupo presente, urgenza di denuncia, patria smarrita perché madre esausta, è tutto questo ma è anche richiamo solare di splendidi paesaggi, della memoria classica e mitica di civiltà lontane, che si contrappone e convive con l'altra sofferente.

La critica più nuova, volta a considerare del poeta di Modica anche gli scritti ingiustamente tenuti in ombra, ha recuperato una bella pagina poetica del giovanissimo Quasimodo (il poeta poi si firmerà Quasimodo). Si tratta di un quaderno giovanile, rinnegato dal poeta stesso, al quale aveva dato il titolo di *Bacia la soglia della tua casa* (ora ripubblicato in copia anastatica a Siracusa, 1981): quaderno ritrovato dal figlio del poeta, Alessandro, tra le carte di Luigi Occhipinti.

Le prime manifestazioni poetiche di Quasimodo sono legate alla sua terra e i primi segni di tali radici si possono cogliere già nei primi

³⁶ Ivi, *Una poetica*, p. 23.

versi di una poesia di questo quaderno, forse degli anni '20-'22 (manoscritto) *La preghiera*:

Diventa buono, se vuoi ascoltare la mia voce,
e bacia la soglia della tua casa.
[...]

Ti dirò dei miei sogni lasciati sopra gli scalini,
dietro le porte chiuse e sconosciute,
dei sogni sbocciati in poveri giardini,
senza canti, in mezzo a le cicute.
[...]

Il quaderno non fu mai pubblicato dal poeta, ma il ricordo di quella fanciullezza è leggibile in molti suoi versi di adulto, anzi un legame si può cogliere nella poesia *Lettera alla madre (La vita non è sogno, '46-'48)*, scritta dal poeta quando si era, ormai da tempo, stabilito nel continente, i cui versi accorati sono carichi di ricordi ancora vivi e di sentimenti mai sopiti. Ne riportiamo alcuni qui di seguito;

«*Mater dulcissima* [...] [...] So che non stai bene, che vivi, come tutte le madri dei poeti, povera e giusta nella misura d'amore per i figli lontani. Oggi sono io che ti scrivo». Finalmente, dirai, due parole di quel ragazzo che fuggì di notte con un mantello corto e alcuni versi in tasca [...].

Quella esperienza isolana, così vitale, così piena di voglia di cambiare il mondo, o più semplicemente la propria condizione di poeta, è evocata in questi versi che descrivono così magistralmente lo stato emotivo delle sue condizioni spirituali. Nostalgie di un poeta lontano dalla persona cara e dalla sua terra, ma che non è mai partito del tutto. Ed il poeta, ormai non più fanciullo, apre una breccia nella sua memoria per riportarsi a quel ragazzo che già poeta progettava "una mitica fuga con un mantello corto e alcuni versi in tasca". Paolo Mario Sipala ha valutato nella sua estrema importanza questi primi versi, dove chiaramente prevale sì "il fatto letterario sull'esperienza biografica" che risulta però estremamente utile per la ricostruzione dell'intero percorso dell'opera del poeta, ritenendo il quaderno messinese storia, non preistoria della vita di Quasimodo, non antefatto di una storia che comincia dopo, nel 1930, ma "una fase di questa storia, cioè di tutta l'opera del poeta sino a *Dare e avere*, che è poi, essa stessa, una fase della storia della poesia italiana"³⁷.

³⁷ Sipala, *I versi di quel ragazzo*, in *Quasimodo e l'Ermetismo*, Atti del 1° incontro di studio su S. Quasimodo, Modica, Centro Nazionale di studi su S. Quasimodo 1984, pp. 9-19; ora ampliato in *Poeti e politici da Dante a Quasimodo. Saggi e letture*, Palermo, Palumbo, 1994, pp. 295-304.

Nel quaderno sono presenti Pascoli e D'Annunzio e dei due, i loro Poemi, conviviale del primo e paradisiaco del secondo, "Alle spalle di questo D'Annunzio e di questo Pascoli e del loro classicismo decadente c'è la grande esperienza del *Parnasse contemporaine*"³⁸. C'è Mallarmé e Valéry, i poeti simbolisti che negli anni '30-'40 nutrono i versi ermetici, modelli già sostanzialmente entrati nella letteratura novecentesca italiana e straniera. Quasimodo porta i segni di queste prime acquisizioni che andarono a formare il substrato della sua poesia ermetica e che sono riconoscibili anche nella produzione più matura, ma di cui il poeta apertamente contesterà l'assunto, così come contesterà anche per le attribuzioni pascoliane più evidenti. Montale, Ungaretti, saranno i modelli che molta critica ricercherà affannosamente nei suoi versi ermetici.

È chiara la continuità tra il quaderno e la prima raccolta di *Acque e terre* misurabile proprio sul tema del "ritorno", continuità che si propone in sintesi poetica nei versi dal ritmo musicale di *Vento a Tindari*³⁹ che della raccolta è il secondo componimento. Ecco i versi dal ritmo musicale dolce e piano per esprimere sentimenti intimi e nostalgici:

Tindari, mite ti so
fra larghi colli pensile sull'acque
dell'isole dolci del dio,
oggi m'assali
e ti chini in cuore.

Salgo vertici aerei precipizi,
assorto al vento dei pini,
e la brigata che lieve m'accompagna
s'allontana nell'aria,
onda di suoni e amore
e tu mi prendi
da cui male mi trassi
e paure d'ombre e di silenzi,
rifugi di dolcezze un tempo assidue
e morte d'anima.

[...]
Aspro è l'esilio
e la ricerca che chiudevo in te
d'armonia oggi si muta
in ansia precoce di morire;
e ogni amore è schermo alla tristezza,
tacito passo nel buio
dove mi hai posto
amaro pane a rompere.

Tindari serena torna;
[...]

Questi versi soffusi di dolci ricordi di una terra lontana e cara,

³⁸ *Ivi*, p. 12.

³⁹ Cfr. *Ivi*, p. 14.

di nostalgia per la madre e per gli amici, nacquero in Calabria (Reggio Calabria) dove il poeta aveva ripreso i contatti con gli amici messinesi (La Pira, Pugliatti e tutti gli altri), dopo il dolente soggiorno a Roma (1919-1926), li rivedeva quasi tutte le domeniche e ad essi leggeva le sue poesie. Fu un periodo di frenetica produzione che lo doveva avvicinare a Montale e a Bonsanti direttore di "Solaria" a Firenze, ai quali fu presentato da Elio Vittorini già suo cognato e suo entusiasta sostenitore. E dagli amici fiorentini, tra il '29 e il '30, fu pubblicata la sua prima raccolta di poesie *Acque e terre*, dopo alcuni versi usciti in riviste, fin dal 1917⁴⁰.

Così fu conosciuto Quasimodo, poeta ermetico-realista che in questa prima raccolta raggiunge un perfetto equilibrio di forme e ritmi. *I Ritorni* è un'altra poesia della stessa raccolta, della quale accenniamo prima, che ci appare come espressione di un sentimento coltivato e continuamente evocato, elemento costante, fondo di tutte le sue raccolte anche quando è apparentemente taciuto. Il poeta si trova a Roma in Piazza Navona e guarda le stelle, le stesse della sua fanciullezza e della sua terra di Sicilia: "[...] / le stesse che seguivo da bambino / disteso sui ciottoli del Platani / sillabando al buio le preghiere /". Il poeta pensa ai ritorni che era solito fare dai suoi soggiorni per lavoro, lontano dalla sua terra e dalla madre. Ritorno agli odori, ai sapori: "[...] odore di frutta che secca sui grati, / di violaciocca, di zenzero, di spigo; / [...] Ma ai morti non è dato di tornare, / e non c'è tempo nemmeno per la madre / quando chiama la strada; e ripartivo, chiuso nella notte / come uno che tema all'alba di restare". Anche qui come nel *Lamento per il Sud* c'è la consapevolezza del poeta di non poter restare nella sua terra e dolente accetta l'esilio, la diaspora.

Con le prime raccolte di poesie siamo nel periodo della produzione ermetica, ma Petrucciani, nel suo saggio *Quasimodo ermetico*, ci suggerisce di non seguire una certa critica che "procede per schemi, per tagli cronologici e per cartellini segnaletici"⁴¹ per cui secondo una ormai sedimentata prassi classificatoria Quasimodo verrebbe ad essere poeta ermetico dai suoi esordi (quelli ovviamente che si farebbero coincidere con le raccolte più note) fino al 1945, e un secondo Quasimodo, poi, teorizzatore e capofila della Letteratura della Resistenza, della letteratura impegnata, della letteratura neorealista, politica e sociale. Qui dobbiamo ammettere però che è pur vero quello che Finzi nell'Introduzione all'edizione delle *Poesie e discorsi* (Mondadori 1972) dice circa la complessità del rapporto Quasimodo-Ermetismo, dove sostiene che la critica sembrava divisa fra "un Quasimodo «dentro» quella provvisoria sistemazione del fervente lirico nuovo, comune che si definisce l'*ethos* lirico degli anni Trenta, e un Quasimodo

⁴⁰ Cfr. Salvatore Quasimodo, *Poesie e Discorsi*, (a cura di Finzi), cit. p. LXXXII.

⁴¹ Mario Petrucciani, *Quasimodo Ermetico*, in Atti del 1° incontro di studi su S. Quasimodo, cit. p. 21.

«creatore» di un mito o scuola dell'intima libertà"⁴². Certo è che lo stesso poeta aveva accettato "di buon grado che lo si situasse sul versante che in quella fase storica era considerato più nobile, più avanzato, più prestigioso della ricerca poetica in Italia, e cioè tra gli ermetici"⁴³. Il critico parte da un'affermazione molto nota agli studiosi dell'Ermetismo, quella dichiarata nel saggio introduttivo a *Poesie di Quasimodo* di Oreste Macrì, *Poetica della parola* del 1938⁴⁴, successivamente estesa ad altri poeti e a tutta la teoria e la prassi sull'Ermetismo. Insomma la parola è tutto, e Petrucciani vede che in virtù di questa sorta di "ontologia della parola" Quasimodo rettifica le sue poesie, operando anche solo in area semantica multi tagli e sostituzioni, metriche e lessicali. Tutto ciò per far "rifluire nella costellazione dell'Ermetismo anche le poesie precedenti alla raccolta *Oboe Sommerso*". *Parola* è una delle poesie della raccolta che rende in pieno il concetto: "Tu ridi che per sillabe mi scarno / [...]. Ma se ti prendo, ecco: / parola tu pure mi sei e tristezza": versi che Bo commenta positivamente: "La parola, come l'ultimo stadio di una lunga e indefinita operazione d'avvicinamento: ma presa non nella forma cristallizzata d'una definizione bensì in una miracolosa trasparenza di tutte le variazioni, infine come sede generale del sentimento"⁴⁵. Ma non è solo sentimento. Per Sipala, qui, Quasimodo prende la distanza della sua poesia dalla formula poetica della parola che Macrì ha adoperato, distanza che aveva preso anche da D'Annunzio: "[...] Noi gli fummo avversi [...] per sostanza della nostra natura impegnata al canto; e per essa cercheremo di rendere ragione della resistenza opposta a una poetica della parola [...]"⁴⁶, dando ampio spazio a una poetica della *quantità* della parola ("che per sillabe mi scarno") e non a una ricerca della *qualità* fino a deprimere la musicalità del verso. Sipala aggiunge: "A questo D'Annunzio, Quasimodo opponeva la misura leopardiana e l'esempio dei risultati musicali che sono nella libera metrica del «Dolce e chiara è la notte e senza vento»"⁴⁷. Tant'è che sono anche gli anni impegnati nelle traduzioni dei lirici greci. Traduzioni dei frammenti di Saffo furono pubblicate in un'edizione del 1938. Per esempio Quasimodo, interpretando il frammento 94 in chiave tutta leopardiana, secondo una sottile analisi fatta da Raffaele Sirri, tiene presente il *Tramonto della luna* e sicuramente anche il rifacimento dello stesso frammento che Leopardi aveva fatto nel 1814, intitolato *La impazienza* (sottotitolo *Ode di Saffo*). Col particolare di questa prova di traduttore si chiarisce

⁴² Quasimodo, *Poesie e Discorsi* (a cura di Finzi), cit. p. 22.

⁴³ Petrucciani, *Quasimodo Ermetico*, cit. p. 22.

⁴⁴ Oreste Macrì, *Poetica della parola e Salvatore Quasimodo*, Prefazione a *Poesie*, Milano, Primi Piani 1938.

⁴⁵ Bo, Introduzione a *Giorno dopo giorno*, cit.

⁴⁶ Quasimodo, *D'Annunzio e noi*, in *Il poeta e il politico*, cit. pp. 129-36.

⁴⁷ Sipala, *Montale e Quasimodo tra poesia e politica*, in *Poeti e politici*, cit. p. 310.

come Quasimodo intendesse riprodurre il canto della poetessa greca attraverso la musicalità dei versi leopardiani, proprio come Leopardi aveva inteso fare "attraversando Saffo e i lirici greci per ritrovare i grandi miti perduti"⁴⁸.

Quindi ciò appare come la riprova di un neoclassicismo quasimodeo lontano da quello dannunziano e pascoliano che gli veniva addebitato, tanto più che al poeta traduttore premeva di sentirsi sempre più interprete della civiltà della Magna Grecia, e sentiva se stesso poeta siculo-greco.

La Sicilia, la terra di Sicilia evocata, è ancora motivo esistenziale per il poeta nelle *Nuove Poesie* (1936-1942), dove affiora la prima infanzia.

Pugliatti enucleava fra le parole più frequenti del lessico quasimodiano i termini «esilio», «fuga/ritorno»⁴⁹, sottofondo psicologico dell'esperienza della sua terra tra migrazioni e disastri naturali: il terremoto che colpì in modo disastroso Messina (1908), gli spostamenti continui della famiglia (il padre era capostazione) sfoceranno nella sua poesia e saranno leggibili in alcune liriche di *Oboe Sommerso*. Gli anni trascorsi in Sicilia del giovane poeta saranno "infanzia imposseduta" nella poesia *Convalescenza* (dalla raccolta *Oboe sommerso*) e il ricordo del terremoto sarà presente nella lirica *Al padre* (dalla raccolta *La terra impareggiabile*)⁵⁰. Scrive, su questi motivi di vita isolana e formativa del poeta, Giuseppe Barone nel suo saggio *Il poeta e il Santo: note in margine al carteggio Quasimodo La Pira*, sottolineando l'estrema importanza della vita siciliana nella formazione ideologica e poetica del giovane Quasimodo. Ma non è solamente la terra della sua infanzia ad essere prioritaria nella vita giovanile del poeta, ma lo sono anche i rapporti e le affinità di vedute fra amici.

In particolare denso di significato fu il rapporto, poi col tempo divenuto solo epistolare, con l'amico La Pira. *Esilio e terremoto infanzia imposseduta*, sono argomenti che si calano negli aspetti deteriori della Sicilia, sofferti dal giovane Quasimodo e leggibili nei suoi versi ermetici e realistici, gli stessi motivi che meditati diventano sicuramente denuncia sociale nelle poesie del dopoguerra. Gli anni messinesi (1908-1919) furono carichi di scelte politiche e religiose e vedono i due amici, La Pira e Quasimodo, su fronti opposti tra Fascismo e Socialismo, misticismo e itinerario religioso della poesia, uniti da un costante richiamo di quell'ambiente siciliano, in quegli anni particolarmente ricchi di letture e di ricerca interiore.

⁴⁸ Raffaele Sirri, *Letture del 'Tramonto della luna' del Leopardi*, AION-SR, XXXVI, 1994, pp. 79-92.

⁴⁹ Giuseppe Barone, *Il poeta e il santo: note in margine al carteggio Quasimodo-La Pira*, in Atti del 1° incontro di studio su S. Quasimodo, cit. p. 52. Il critico cita da S. Pugliatti, «*Esilio*» e «*ritorni*» nella poesia di Salvatore Quasimodo, in *Parole per Quasimodo*, Ragusa 1974.

⁵⁰ Cfr. *Ibid.*

Verso la fine del '29, si era recato a Firenze dove aveva conosciuto Montale. Quasimodo giovane siciliano con Montale che gli aveva recensito *Acque e terre* e col gruppo fiorentino instaura subito una forte intesa, raccogliendo consensi per la sua poesia ermetica. La vicinanza del poeta degli *Ossi di seppia*, secondo alcuni critici del tempo (De Robertis, Gargiulo), avrebbe influenzato i suoi versi. De Robertis nella sua recensione, su "Pegaso", di *Oboe sommerso*, "Compila un puntiglioso elenco osservando severo: Passino le imitazioni da Pascoli e dai futuristi e da Gozzano, giovanili e tanto poco impegnativi, un puro esercizio; ma il contatto con la poesia di Ungaretti e di Montale tradisce in pieno lo sdoppiamento tra una sofferenza sia pure d'epidemia e una letteraria compiacenza"⁵¹. Vi furono diversi interventi di questo tipo all'apparire della prima raccolta di versi, ma vero è che nella poesia di Quasimodo si trova una continua osmosi di fatti poetici che corrono su ininterrotta linea evocativa e realistica, biografica e sociale: dualismo e contrapposizione di tono e di colore ci immettono in un ritmo piano e forte, dolce e impetuoso e convivono e si contrappongono nelle stesse raccolte, nella medesima poesia.

Quasimodo fu anche traduttore (del 1940 è la prima ediz. dei *Lirici greci*) come lo furono Ungaretti e Montale. Sarebbe utile per entrare in argomento citare una riflessione dello stesso Quasimodo, che al traduttore richiede qualità poetiche: "L'indicazione dello studioso, non può esaurire la «densità poetica» del testo; ma prepara alla scelta di quella parola o costruito che rientri nella situazione di canto del poeta che si traduce"⁵². Il suo lavoro di traduttore dunque è di natura poetica e non solo filologica. "Perché (scrive nel discorso *Una poetica*) la purezza della poesia di cui s'è parlato tanto in questi anni non è stata da me intesa come eredità del decadentismo, ma in funzione del suo linguaggio diretto e concreto. E qui è appunto il segreto dei «classici», dai poeti epici ai lirici: dai greci ai nostri grandi poeti fino a Leopardi"⁵³.

Le traduzioni di Quasimodo formano una vasta produzione che spazia dagli antichi ai moderni come dai lirici greci e latini a Shakespeare a Neruda. Marcello Gigante sottolinea, nell'*Ultimo Quasimodo e la poesia greca*, che "Fedeltà e letteralità possono ripagare la fatica oscura e meritoria del filologo; scoperta e resa in altra lingua dell'intensità della voce poetica è il problema di Quasimodo"⁵⁴. Per il nostro poeta-traduttore, quindi,

I poeti si riconoscono per la particolare pronuncia delle misure metriche, e in quella cadenza consiste la loro voce (il canto diciamo); e l'unità di espressione può

⁵¹ Cfr. in Sergio Campailla, *Quasimodo e Montale*, in Atti del 1° incontro di studio su Quasimodo, cit. p. 78.

⁵² Quasimodo, *Chiarimento alle traduzioni*, in *Poesie e Discorsi sulla Poesia* (a cura di Finzi), cit. p. 298.

⁵³ Quasimodo, *Una poetica*, in *Il poeta e il politico*, cit., pp. 278-9.

⁵⁴ Marcello Gigante, *L'ultimo Quasimodo e la poesia greca*, Napoli, Guida, 1970, p. 31.

essere lunga di numeri o breve, ma sempre quella «voce» sarà rivelabile in qualsiasi struttura. Abbiamo una voce per ogni poeta, e anche in quello «stile da traduzione», ciò che importa è la pronuncia poetica⁵⁵.

Quasimodo, con le traduzioni dai lirici greci e dai latini (*Il fiore delle Georgiche; Catulli veronensis Carmina*), così come con altre ugualmente significative, ha dato un singolare apporto alla storia del modo di rendere le traduzioni poetiche del nostro Novecento. In fondo il programma quasimodiano era motivato dalla sua incessante ricerca della verità e di una «poesia eterna che sapesse esprimersi in tutte le epoche e in tutte le lingue che è lo stesso che dire universale»: si va da *poeta novus a poeta nuovo*. Anceschi direbbe, «composizione nuova»⁵⁶.

Il traduttore si rivolgeva ai lettori nelle *Note e chiarimenti*, premesse alle traduzioni stesse, spiegando la sua posizione di traduttore-poeta impegnato a ridare la voce del poeta tradotto:

Queste mie traduzioni non sono rapportate a probabili schemi metrici d'origine, ma tentano l'approssimazione più specifica d'un testo: quella poetica [...] Il valido apporto della filologia decade sempre oltre i limiti d'una interpretazione del testo esaminato e ricostituito. L'indicazione dello studioso non può esaurire la «densità poetica» del testo [...]⁵⁷.

Questo che scriveva nel '39 non verrà mai smentito, ma semmai ripreso in *Una poetica*, nel '50, dove dice:

Lirici greci, Virgilio, Omero, Catullo, Eschilo, Ovidio, *Il Vangelo secondo Giovanni*, Shakespeare sono stati gli incontri poetici di molti anni di lavoro. Anni di lente letture per giungere, mediante la filologia, a rompere lo spessore della filologia. Non nel corpo di una «poetica della parola», ma in quello della sua concretezza [...]⁵⁸.

Le traduzioni che Quasimodo produsse ebbero un *iter* quasi parallelo ai suoi scritti teorici (quest'ultimi in buona parte raccolti da lui nel volume *Il poeta e il politico* Milano 1960), e non tenendo conto delle prime raccolte, quelle dichiarate ermetiche, furono parallele anche alla sua poesia impegnata e sociale. Le traduzioni non furono solo da lirici greci (1940) e latini (1942-1959) o del più spesso visitato Shakespeare (Milano 1948 a Milano 1966), ma anche dai contemporanei

⁵⁵ Quasimodo, *Discorso sulla poesia*, in *Il poeta e il politico*, cit. p. 34.

⁵⁶ Cfr. su le traduzioni di Catullo: Giuseppe Savoca, *Per Quasimodo traduttore di Catullo: il Carme LXV* in Atti del 1° incontro di studi su S. Quasimodo, cit. pp. 103-123; Cfr. Luciano Anceschi, *Introduzione ai Lirici greci*, Milano, Edizioni di Corrente, 1940; poi aggiornata: Milano 1951.

⁵⁷ Quasimodo, *Chiarimento alle traduzioni*, in *Poesie e Discorsi sulla Poesia* (a cura di Finzi), cit. pp. 297-8.

⁵⁸ Quasimodo, *Una poetica*, in *Il poeta e il politico*, cit. p. 278.

stranieri. Le poesie di Pablo Neruda (Torino 1952) gli funsero qualche volta da modello: il poeta sudamericano dal canto di ispirazione politica fu caro a Quasimodo, che ne tradusse dei versi e, in alcuni punti, secondo quanto scrive Franco Fortini, migliorandoli e «rendendone più robusto e secco il ritmo»⁵⁹. Altre traduzioni di stranieri sono da E.E. Cummings (Milano 1958) e C. Aiken (Milano 1963), quest'ultimi ripubblicati, in seguito, insieme (Milano 1968).

Quale importanza hanno avuto le traduzioni per la sua produzione poetica è lo stesso Quasimodo a rivelarcelo negli scritti teorici sulla poesia e nei chiarimenti sul tradurre e nelle dichiarazioni di poetica del tradurre. Nel '50 scriveva:

Una giustificazione al mio lavoro vuole essere di natura poetica, la sola che autorizzi la lettura di un testo sempre presente nei secoli di una raggiunta civiltà europea⁶⁰.

Questo pensiero esprime il suo fondo umano, l'essere fuori dalle righe, e combacia perfettamente con quello che apre un altro suo scritto teorico (*Poesia contemporanea*) quando dice: «quello della poesia è un tema aperto all'infinito»⁶¹. Poesia è qui da intendere anche come trasmissione di poesia e quindi traduzione. Anceschi, nell'Introduzione ai *Lirici greci*, giudicati da Eduardo Sanguineti «uno dei documenti più significativi dell'intera stagione ermetica»⁶², afferma che se con *Erato e Apollion* il poeta aveva

sognato, nei modi che la sua poetica della *qualità della parola* gli proponeva, una poesia che esprimesse questa sensuale aridità con le figure tutte antiche di una Sicilia originaria densa dei ricordi di desideri di un'infanzia remota, tumultuosa e perduta, proprio qui, proprio in questa Sicilia immutabile e favolosa, d'oro e di miele, nella misura della sua chiusa violenza, egli aveva avvertito — forse per l'inconsapevole affiorare di uno *strato* profondo della sua terra ideale — il musicale ricordo di una Grecia piuttosto dionisiaca che pitagorica, di una Grecia del sesso e degli elementi, tra gli urli di lutto delle madri e le estreme soavità dell'Anapo antico⁶³.

Dopo *Erato e Apollion*, Quasimodo si era trovato in un momento di vuoto poetico, di ricerca metodologica. Fu allora che si accinse a tradurre i *Lirici greci* che sentì consoni alla sua poetica. I frammenti di Saffo tradotti sono, per Anceschi, la prova che

gli antichi frammenti (la giustificazione della validità del frammento è sempre la prova di resistenza alle estetiche) ci confermavano con la loro forza che la poesia

⁵⁹ Franco Fortini, *Neruda tradotto da Quasimodo*, «Comunità», Milano, anno VI, n. 14, giugno 1952, ora in *La critica e Quasimodo*, cit. p. 81.

⁶⁰ Quasimodo, *Virgilio e le Georgiche*, in *Il poeta e il politico*, cit. p. 63.

⁶¹ *Ivi*, *Poesia contemporanea*, p. 9.

⁶² Eduardo Sanguineti, *Poesia italiana del Novecento*, Torino, 1969.

⁶³ Anceschi, *Introduzione a «Lirici greci»*, Milano, Edizione di Corrente, 1940; poi aggiornata, Milano, 1951; ora in *La critica e Quasimodo*, cit. p. 65-66.

non sta nella struttura, non sta nella «musica interiore», non sta nel «contenuto morale» [...] tutto può andar perduto, eppure una bellezza intensa e veloce resta, e ci commuove⁶⁴.

Per il fine critico, la poetica nuova s'accordava con una "alta" lezione di stile con un riscatto tutto nuovo del senso tradizionale della lingua e della retorica: "era la vittoria sulla letteratura non rifiuto delle sue ragioni". Quasimodo si disseta alla fonte dei lirici greci e ne assorbe il canto. Non è proprio così per Valgimigli, che rettifica scrivendo che si tratta del contrario: "dov'è questo contatto, che cosa è questo incontro di questi nostri ultimissimi poetae novi o neòteroi coi poeti di Grecia? [...] quando questi stessi poeti traducono [...] è il loro poetare che si riflette sul tradurre, e non già il tradurre sul loro poetare"⁶⁵. La *vexata quaestio* si risolve da sé ed è Quasimodo stesso che negli anni Cinquanta, nel pieno della sua attività di traduttore scrive:

Dalla mia prima poesia a quella più recente non c'è che una maturazione verso la concretezza del linguaggio: il passaggio fra i greci e i latini è stata una conferma della mia possibile verità nel rappresentare il mondo⁶⁶.

Il compito della poesia e il passaggio da una poesia monologo a quello di natura corale, è in rapporto ai nuovi tempi. I nuovi tempi sono gli anni del dopoguerra.

Alcuni critici fanno coincidere il passaggio dal primo al secondo modulo poetico con la raccolta *Giorno dopo giorno* (1947), ritenendola però, giustamente, legata in parte alla prima fase ermetica, altri con la raccolta *La vita non è sogno* (1949); altri invece la ritengono avvenuta già da tempo. Certo è che la prima raccolta, indicata sopra, si apre con la famosa poesia *Alle fronde dei salici* i cui versi, che fanno da prologo, ci immettono in una poesia impegnata socialmente. Non si può negare un certo fascino di ritmo narrativo ed a ritroso nel tempo. I versi narrano di disimpegno forzato e doloroso del poeta, di giorni tristi e muti:

E come potevamo noi cantare
con il piede straniero sopra il cuore,
fra i morti abbandonati nelle piazze
sull'erba dura di ghiaccio, al lamento
d'agnello dei fanciulli, all'urlo nero
della madre che andava incontro al figlio
crocifisso sul palo del telegrafo?

⁶⁴ Ivi, p.72.

⁶⁵ Manara Valgimigli, *Poeti greci e «Lirici nuovi»*, "La Fiera letteraria", Roma, 30 maggio 1946; poi in *Del tradurre ed altri saggi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957; ora in *La critica e Quasimodo*, cit. p. 77 e p. 80.

⁶⁶ Quasimodo, *Una poetica*, in *Il poeta e il politico*, cit. p. 25.

Alle fronde dei salici, per voto,
anche le nostre cetre erano appese,
oscillavano lievi al triste vento.

La guerra, l'occupazione nazista, erano state sofferte, ma tacite dal poeta che aveva sentito di non poter cantare quando, come recitano gli ultimi versi, "anche le nostre cetre erano appese, / oscillavano lievi al triste vento". Ora quelle sofferenze sono forza morale per il poeta che rivolge il suo canto verso l'uomo: "Oggi, poi, dopo due guerre nelle quali l'«eroe» è diventato un numero sterminato di morti, l'impegno del poeta è ancora più grave perché deve «rifare» l'uomo"⁶⁷ e cercare nell'antica voce, nei classici "un segno che superi la vita" (verso della poesia *19 Gennaio 1944*, da *Giorno dopo giorno*), come prima aveva detto "è un segno vero della vita" (*Ride la gazza, nera sugli aranci* da *Nuove Poesie* 1936-42) per indicare il nuovo modo di far poesia. Una nuova impostazione della parola ora fa appello alla voce vera degli antichi classici. Per Franco Musarra questa poesia funge da spartiacque tra la lirica del passato e quella a venire⁶⁸. Potremmo aggiungere che oramai decisamente il poeta è un testimone del presente storico, parla all'uomo del suo tempo con una poesia che da lirica è divenuta drammatica ed epica, che è passata dall'*io* al *noi*. L'ultima poesia della raccolta è *Uomo del mio tempo* dove i versi mettono in risalto l'impegno del poeta a stare nella storia, portatore di un messaggio etico. L'uomo ora esprime la storia dell'umanità: prima uomo della pietra e della fionda, ora sterminatore razionale del suo prossimo con la sua scienza esatta. I versi parlano del cammino distruttore dell'uomo nella storia dell'umanità:

Sei ancora quello della pietra e della fionda,
uomo del mio tempo. Eri nella carlinga,
con le ali maligne, le meridiane di morte,
- t'ho visto - dentro il carro di fuoco, alle forche,
alle ruote di tortura. T'ho visto: eri tu,
con la tua scienza esatta persuasa allo sterminio,
senza amore, senza Cristo. Hai ucciso ancora,
come sempre, come uccisero i padri, come uccisero
gli animali che ti videro per la prima volta.
[...]
Dimenticate, o figli, le nuvole di sangue
salite dalla terra, dimenticate i padri:
le loro tombe affondano nella cenere,
gli uccelli neri, il vento, coprono il tuo cuore.

Una giusta osservazione ci viene da Eugenio Greco quando scrive che in Quasimodo post-bellico

⁶⁷ Quasimodo, *Poesia contemporanea*, in *Il poeta e il politico*, cit. p. 17.

⁶⁸ Franco Musarra, *Rinnovamento ritmico nel Quasimodo post-ermetico*, in *Atti del 2° incontro di studi su S. Quasimodo*, cit. p. 111.

il mito si storicizza, i soggetti del tempo, gli uomini, recuperano le modalità entro le quali la Storia si fa e successivamente gli eventi ritornano, carichi di significato, alla condizione mitica [...].⁶⁹

La raccolta successiva *La vita non è sogno*, che ci riporta al Caldeoniano *La vita è sogno*, prende il titolo da un verso della poesia *Thánatos Athanatos* (Morte Immortale) della stessa raccolta. Dicono i versi: "[...] / La vita non è sogno. Vero l'uomo / e il suo pianto geloso del silenzio. / Dio del silenzio, apri la solitudine". In altri versi della stessa raccolta (*Colore di piogge e di ferro*), il poeta aveva esclamato additando all'uomo-cristo: "Dicevi: morte silenzio solitudine, / come amore, vita. Parole / delle nostre provvisorie immagini. / [...] Ancora la verità è lontana. / E dimmi, uomo spaccato sulla croce, / e tu dalle mani grosse di sangue, / come risponderò a quelli che domandano?".

La raccolta ci presenta un risentito autobiografismo, e le poesie che si succedono delineano dei ritratti ben definiti. Il secondo componimento autobiografico è l'*Epitaffio per Bice Donetti*. Dicono di lei i versi: "[...] la donna emiliana da me amata / nel tempo triste della mia giovinezza"; poi rivolgendosi al lettore: "O tu che passi spinto da altri morti / davanti alla fossa undici sessanta, / fermati un minuto a salutare / quella che non si dolse mai dell'uomo / che qui rimane, odiato, coi suoi versi, / uno come tanti, operaio di sogni". Il poeta è ora un operaio di sogni per un'umanità insensibile: per colui che passa "spinto da altri morti". Chiude la raccolta *Lettera alla madre*, che segue ancora una volta la fase memorialistica, riprendendo il filo mai interrotto con la sua terra e il focolare domestico: "[...] Ah gentile morte, / non toccare l'orologio in cucina che batte sopra il muro, / tutta la mia infanzia è passata sullo smalto / del suo quadrante, su quei fiori dipinti: / non toccare le mani, il cuore dei vecchi".

La raccolta, che si era aperta col *Lamento per il sud*, rivelava la suggestione già viva da qualche tempo in Quasimodo per le poesie del cileno Pablo Neruda. Ambedue avvertono che la posizione del poeta è centrale nell'umanità, come missione civile e impegno etico. Li accomuna la consolazione dei temi e il ritmo dei versi, l'ansia e il desiderio di un ritorno nella antica patria ideale. Il loro inno è di libertà: il canto dolente per le madri "trafite da angoscia e da morte" riecheggia dai versi di *Espana en el corazon* ai versi di Quasimodo.

Tra le poesie tradotte vi è *Voglio tornare nel Sud* (*Quiero volver al Sur*). I versi nella traduzione di Quasimodo dicono: "Qui inferno a Veracruz, ricordo un giorno / del Sud [...] / Voglio andare / su un tronco [...] / Portami Oceano, / un giorno del Sud, un giorno aggrappato alle tue onde, / un giorno d'albero umido, trascina un vento / azzurro

⁶⁹ Eugenio Greco, *I simboli del tempo nell'ultimo Quasimodo*, in *Atti del 2° incontro di studi su S. Quasimodo*, cit. p. 84.

polare alla mia fredda bandiera". I versi del *Lamento* del siciliano invece esprimono il disappunto per la condizione della sua terra. Celano la malinconia e soffocano un grido strozzato: "Più nessuno mi porterà nel Sud".

La raccolta successiva, intitolata *Il falso e vero verde*, come abbiamo già detto, si connota in quattro sezioni. Particolarmente ricca e variegata nei contenuti ha come motivo portante ancora la terra di Sicilia, patria lontana e sofferente, e colora di tinte forti la sua realtà dolorosa ed evocata nel mito; canta i morti eroi, martiri delle guerre, nella sezione *Quando caddero gli alberi e le mura: Ai quindici di piazzale Loreto; Auschwitz; Ai fratelli Cervi, alla loro Italia*. Poesia che vive sulla realtà storica e umana. Siamo negli anni 1949-55, i contenuti diventano simboli "la *res* si è trasformata nel *logos*, e il *logos* vale esattamente la *res*"⁷⁰. L'ultima poesia nella sezione *Epigrammi* è *A un poeta nemico*, che pecca forse un po' di livore, troppo pessimistica, ma che la dice lunga sul senso della raccolta che vive sull'onda di un malessere sentito fin nel profondo per la patria lontana e vilipesa ma che per il poeta è integra e nobile nel suo passato di grande civiltà:

Su la sabbia di Gela colore della paglia
mi stendevo fanciullo in riva al mare
antico di Grecia con molti sogni nei pugni
stretti e nel petto. Là Eschilo esule
misurò versi e passi sconsolati,
in quel golfo arso l'aquila lo vide
e fu l'ultimo giorno. Uomo del Nord che mi vuoi
minimo o morto per tua pace, spera:
la madre di mio padre avrà cent'anni
a nuova primavera. Spera: che io domani
non giochi col tuo cranio giallo per le piogge.

I versi annunciano il percorso della successiva raccolta, *La terra impareggiabile*, preceduta in epigrafe da un verso (886) dalle *Coefore* di Eschilo "Dico che i morti uccidono i vivi". Di Eschilo parlano anche i versi precedenti, come la sezione *Dalla Sicilia* annuncia la sezione *Dalla Grecia* della nuova raccolta. La *Terra impareggiabile* è la penultima raccolta dell'intera produzione poetica di Quasimodo. Si divide anch'essa in quattro sezioni: *Visibile invisibile, Ancora dell'inferno, Dalla Grecia, Domande e risposte*. Osserva giustamente Elena Salibra che Quasimodo ha pensato e ideato una "specie di geometria entro cui si iscrive la magmatica materia poetica e che si esprime tra l'altro attraverso quei legami semantici, ritmici e metrici, che connettono tra loro raccolte contigue"⁷¹. C'è continuità di temi tra le sezioni dell'una e l'altra raccolta, e continua sembra soprattutto la percezione, pian

⁷⁰ *Ivi*, p. 82 e nota 3.

⁷¹ Cfr. Elena Salibra, *La geometria dell'assurdo in «La terra impareggiabile»*, in *Atti del 2° incontro di studi su S. Quasimodo*, cit. pp. 61-79.

piano più evidente della delusione di un rinnovamento storico sotto la guida del poeta. Quasimodo non è più ottimista come quando impugnava la sua missione con l'impegno principale di "rifare l'uomo". Ma il poeta, che già si era detto "operaio di sogni", ora parla di "dissonanza" e ripete con Eschilo in un ultimo verso della lirica *Eleusi (Dalla Grecia)*: "che c'è di bene, che c'è privo di male?".

Dare e avere (1966) è l'ultima raccolta, scritta dopo il primo infarto che lo aveva colpito a Mosca nel 1958, sconvolgendo la sua esistenza. Quasimodo sembra trasportare nei versi questa esperienza vissuta in prima persona, la possibilità di una morte vicina e reale coglie il poeta in uno stato psicologico di immensa solitudine. La caducità delle cose insieme a un profondo senso religioso pervade i versi che ci riportano al poeta di *Ed è subito sera*: "Ognuno sta solo sul cuor della terra / trafitto da un raggio di sole: / ed è subito sera." Ma ora, il poeta, sotto il peso di un'esperienza lunga e grave, trasferisce nel suo poetare un immenso, distaccato e insanabile senso del dolore.

GHEORGHE CARAGEANI

RIFLESSIONI SULLE TRADUZIONI E SULLA RICEZIONE DELLA LETTERATURA ROMENA IN ITALIA

1.0. È sorprendente che, a prescindere dalle varie formule adoperate (modernizzazione, sincronizzazione, integrazione della letteratura e — più in genere — della cultura romena in Europa) la stragrande maggioranza degli studiosi di un fenomeno talmente importante, si limiti di solito ad analizzarlo solo dall'interno verso l'esterno, minimizzando o ignorando totalmente l'altra faccia della medaglia, ovvero la ricezione della letteratura (cultura) romena in Europa.

Le conseguenze di tali approcci non sono indifferenti perché determinano alcune alterazioni anche nella valutazione della dimensione europea e/o universale dei massimi valori letterari (o culturali in senso lato) romeni. È nostra convinzione che in Romania si sia talvolta abusato in proposito dell'aggettivo «universale», attribuito dalla critica ad alcuni scrittori proprio in virtù di una tale prospettiva univoca, caldeggiata soprattutto nell'ultimo periodo della dittatura comunista, quello del cosiddetto nazional-comunismo, prospettiva che ha trovato massima espressione, sul piano culturale, nell'ormai ben noto *protocronismo*.

Tra i significati che comprende l'aggettivo romeno *universal* c'è anche il seguente: «care se bucură de o mare faimă; vestit, ilustru, celebru»¹. La fama, la celebrità, l'universalità di un autore o di una sua opera non si deve limitare, però, al circuito interno, entro i confini del proprio Paese, e non deve riguardare solo il valore 'assoluto', intrinseco di tale opera ma deve implicare necessariamente anche la sua circolazione e ricezione all'estero, innanzitutto nell'Europa occidentale.

1.1. Analizzando con acume e in questa prospettiva la posizione della letteratura (e, più in genere, della cultura) romena in Europa alla fine dell'Ottocento e ai primi del Novecento, Sorin Alexandrescu enun-

¹ Academia R.S. România - Institutul de lingvistică din București, *Dicționarul explicativ de limbii române DEX*, Ed. Academiei R.S.R., București 1975, s.v. *universal* 2: 'che gode di una grande fama; rinomato, illustre, celebre'.

ciava la sua affascinante teoria dei paradossi: dell'appartenenza, della simultaneità e della continuità/discontinuità².

Il paradosso dell'appartenenza, attinente alla posizione del romeno e dei Romeni nello spazio culturale europeo consiste nel fatto che i Romeni appartenevano a tre diverse zone di influenza e di dominazione (turca nella Valacchia, russa e polacca nella Moldavia, austriaca e ungherese nella Transilvania), ma in realtà a... nessuna³!

Il paradosso della simultaneità riguarda l'integrazione dei Romeni, nel tempo, nella storia culturale europea ed è caratterizzato dal fatto che le grandi correnti (letterarie e di idee) si sono succedute nella cultura europea, mentre in quella romena sono state simultanee.

Nel terzo paradosso, la continuità è rappresentata dalla straordinaria unità dimostrata dalla lingua e dalla cultura romena, malgrado le sfere di cultura e gli influssi differenti e a volte opposti che hanno agito nelle tre province storiche romene. Le discontinuità invece sono due: quella verticale concerne l'esistenza, nello spazio romeno, di due culture: il folclore e la cultura delle persone colte, dotte. Forse sulla scia di E. Lovinescu, S. Alexandrescu non esita a considerare il folclore romeno e l'ideologia che lo sosteneva «le vrai classicisme roumain»⁴. La seconda discontinuità è orizzontale e consiste nella rottura, nell'Ottocento, in Romania «entre l'état et la culture, entre le politique et le culturel, entre la poussée vers un synchronisme à tout prix avec l'Occident et le poids d'un passé encore aimé et respecté, entre une fuite en avant et une fuite en arrière»⁵.

Senza parlare esplicitamente di eurocentrismo, S. Alexandrescu spiega la non penetrazione della cultura romena in Europa anche mediante questa nota teoria, rilevando che la Romania non era riuscita ad acquisire un peso politico autonomo alla fine dell'Ottocento e tra le due guerre mondiali. In più, aggiunge Alexandrescu, i valori culturali esportati dai Romeni in questo periodo erano o ritardatari o troppo sorprendenti⁶. Tutto ciò mentre «La carrière, la fortune, de tel

² Cfr. S. Alexandrescu, *Le paradoxe roumaine*, in "International Journal of Rumanian Studies", Lisse, The Netherlands [Olanda], I (1976), 1-2, pp. 9-20. Per una presentazione della sua teoria, con alcune integrazioni, cfr. il nostro contributo *La specificità della letteratura romena nell'ambito delle letterature romanze: i paradossi della cultura (e letteratura) romena*, in Università degli Studi della Basilicata - Potenza, *Annuario. Anno accademico 1987/1988*, vol. II, Potenza 1989, pp. 44-61.

³ La spiegazione è la seguente: "Toute sorte d'échanges et d'influences se sont donc croisées sur le territoire roumain, parfois se mélangeant, parfois s'annulant réciproquement, et souvent étant absorbées dans la profondeur de la terre, mais nulle d'entre elles n'a réussi à s'imposer d'une manière tellement définitive que toute différence soit abolie et que la Roumanie soit intégrée dans une des zones environnantes" (S. Alexandrescu, *op. cit.*, p. 10).

⁴ S. Alexandrescu, *op. cit.*, p. 14.

⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁶ "Eminescu a été le dernier romantique en Europe. Rebreanu est arrivé trop tard, Bacovia aussi, en revanche Camil Petrescu et Urmuz sont arrivés trop tôt. La vague littéraire russophile et hispanophile n'a pas été suivie par une vague roumanophile, alors que

ou tel écrivain a été donc dépendante non pas de sa valeur dans le système culturel émetteur, mais de la cote de ce système tout entier dans le système receveur»⁷. La conclusione di Alexandrescu è che la Romania «a raté sa chance»⁸ nell'Ottocento e nella prima metà del Novecento tra l'altro perché non ha fatto niente per 'esportare' i propri valori.

1.2. Nel 1974, quando enunciava la sua teoria dei paradossi ad Amsterdam, al Primo Congresso Internazionale di Studi Romeni (relazione poi pubblicata in rivista nel 1976), S. Alexandrescu rilevava, in quel momento, un maggiore interesse per la cultura romena e lo spiegava sia mediante il crescente ruolo politico della Romania in quel periodo, sia tramite la decentralizzazione culturale nel mondo⁹.

Entrambe le spiegazioni sono essenzialmente pertinenti, ma richiedono una particolare discussione e vanno corrette, almeno in parte.

1.2.1. Già nei suoi ultimi tre anni di vita (1963-1965), l'allora primo segretario del P.C.R. nonché Presidente del Consiglio di Stato, Gheorghe Gheorghiu Dej, aveva cominciato a prendere le distanze, con la dovuta cautela, dall'U.R.S.S. Con la sua morte, comincia l'ascesa del nuovo dittatore, Nicolae Ceaușescu, il quale prosegue questo tipo di politica, i cui veri contenuti e consistenza reale non sono stati ancora del tutto chiariti. Si tratta, comunque, di un breve periodo di relativo disgelo, di una certa liberalizzazione, traducibile sul piano letterario in una diffusa sostituzione del famigerato realismo socialista coll'umanesimo socialista.

La liberalizzazione permette l'apertura verso la cultura e le letterature occidentali, ma favorisce indubbiamente anche l'aumento dell'interesse per la cultura e la letteratura romena in Europa e nel mondo. Solo che si è trattato di un periodo estremamente breve e dopo la conferenza degli scrittori del 1972 ricomincia gradualmente il «rigelo»¹⁰.

les Roumains bénéficiaient de poètes comme Bacovia, Blaga, Arghezi et Barbu, ed d'une douzaine d'essayistes et prosateurs brillants" (*op. cit.*, p. 17).

⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁸ *Ibid.*, p. 17. L'autore precisa, però, che la 'colpa' non sta solo nella situazione culturale europea, ma "L'échec est redevable aussi à la structure même de la culture roumaine [...] Elle a toujours été difficilement classable, trop différente par rapport à ce que l'on assimilait à l'époque. En même temps, ou de loin et un peu à la hâte, son paysage culturel paraissait trop mélangé, trop brusquement construit, trop désireux d'être à la page et à la fois trop obsédé par son propre passé" (*ibid.*).

⁹ [...] "la décentralisation culturelle est un fait accompli. Il n'y a plus de centre en Europe et l'Europe même n'est plus le centre du monde. Les échanges mondiaux ont presque annulé les hiérarchies préétablies" (*ibid.*, p. 19).

¹⁰ Per l'intera questione cfr. le acute osservazioni di I. Guția nel suo bel libro *Le traduzioni d'opere letterarie romene in italiano (1900-1989)*, con una bibliografia di I. Chiriță, Bulzoni Editore, Roma 1990, spec. i capitoli IV-V-VI, pp. 61-119. Sul piano politico un'utile analisi si trova ora, in italiano, nel vol. di A. Biagini e F. Guida, *Mezzo secolo di socialismo reale. L'Europa centro-orientale dal secondo conflitto mondiale alla caduta dei regimi comunisti*, G. Giappichelli Editore, Torino 1994, pp. 89-91, 120-124.

Analizzando in chiave quantitativa le traduzioni d'opere letterarie romene in italiano, I. Guția osserva che in 69 anni, dal 1920 al 1989, i titoli tradotti ammontano a 196, con una media di 2,55 all'anno. Ma la cosa più interessante è che, in certi anni, è ben al di sopra di tale media. Due di questi veri *boom* (del terzo ci occuperemo più avanti) si registrano nel 1929-1930 (16 titoli, con una media di 8 all'anno) e tra il 1964 e il 1967 (circa 60 titoli, con una media di 15 all'anno)¹¹.

L'esplosione del 1929-1930 trova la spiegazione, per Guția, nello sviluppo senza precedenti della letteratura romena negli anni Venti, mentre quella del 1964-1967 è dovuta al fatto che, abbandonato il dogmatismo in Romania, si riprende il filo del discorso letterario con gli scrittori romeni del periodo interbellico¹². Sarà pure vero, ma per gli anni 1964-1967 si deve tener conto anche dell'interesse politico che suscitava all'epoca ciò che gli storici A. Biagini e F. Guida indicano nel loro libro come «l'eresia romena (1963-1971)»¹³. Fu proprio una certa cauta apertura verso l'occidente che portò poi Ceaușescu, nei suoi primi anni di dittatura (a cominciare dal marzo 1965), a ripetuti scambi di visite, ad alto livello, con capi di Stato e ministri degli Esteri occidentali (tra i quali due presidenti statunitensi), e che lo portò, poi, nel 1968, all'esplicita condanna dell'invasione della Cecoslovacchia da parte delle truppe del Patto di Varsavia (in particolare, dell'Unione Sovietica). Tutto ciò creò nei Romeni l'illusione e la speranza che l'apertura potesse continuare ed aumentare, senza intuire subito che si potesse trattare, in fondo, soprattutto di un sottile e perfido disegno politico di Ceaușescu per consolidare la sua leadership, conquistando un certo consenso della popolazione e allontanando definitivamente i possibili controcandidati alla guida del Partito Comunista romeno e dello Stato romeno.

Proprio sulla scia di questa speranza, S. Alexandrescu rilevava nel 1974 il maggior interesse per la cultura romena, anche se, sulla base dei dati offerti dalle traduzioni letterarie romene in Italia, risulta che la situazione mutò quasi subito, in peggio, dopo tre anni di vero *boom*: 33 titoli apparsi in volume, fra il 1964 e il 1966, e solo 16 titoli nei seguenti 14 anni (1967-80)¹⁴.

¹¹ Cfr. I. Guția, *op. cit.*, p. 153.

¹² *Ibid.*, p. 154. Relativamente agli anni 1964-1967 Guția aggiunge che "in buona parte questo primato è l'effetto del boom editoriale dei tascabili" (*op. cit.*, p. 153). Infatti, in un altro lavoro, questa volta esclusivamente bibliografico e strutturato diversamente, per anni (e non per autori raggruppati alfabeticamente, come fanno Guția e Chiriță), i dati statistici, quantunque diversi (solo 42 titoli tradotti dal romeno in italiano fra il 1964 e il 1967, dei quali 36 in volume) indicano comunque in soli tre anni (1964-1966) 26 opere letterarie romene apparse in volume presso le Edizioni Paoline di Pescara (Cfr. P. Buonincontro, *La presenza della Romania in Italia nel secolo XX. Contributo bibliografico 1900-1980*, De Simone Editore, Napoli 1988, pp. 153-165).

¹³ *Op. cit.*, p. 89.

¹⁴ Cfr. P. Buonincontro, *op. cit.*, pp. 153-194.

1.2.2. Per quanto riguarda la seconda spiegazione di S. Alexandrescu, connessa alla scomparsa di ciò che viene comunemente denominato *eurocentrismo*, siamo del parere che il tramonto della supremazia assoluta delle «grandi culture» occidentali europee è appena iniziato e che il loro peso, soprattutto per quanto riguarda la ricezione delle «piccole culture» è ancora notevole.

Significativa in tal senso è la persistenza del complesso di «superiorità/inferiorità», caratteristico delle piccole culture che non solo non è scomparso, ma si è addirittura amplificato nelle condizioni create dai regimi comunisti, eziandio nel loro ultimo periodo, quello del cosiddetto nazional-comunismo.

Nel suo eccellente libro sugli intellettuali dell'Europa dell'est, M. Botez definisce la «piccola cultura» come "cultura la cui lingua non è una lingua di circolazione universale" e che "si sviluppa tra confini «informativi» che possono essere superati solo con uno sforzo sconosciuto alle grandi culture, una cultura spesso collegata a certe frontiere nazionali e/o ideologiche, le quali possono agire come vere barriere sulla via della comunicazione e, certamente, anche con le grandi culture"¹⁵. L'autore rileva che la tradizione culturale nazionale tipica delle «piccole culture» — la quale esalta la sua specificità intraducibile ed irriducibile — viene fagocitata dalla versione nazional-comunista della nuova società, assumendo sovente sfumature xenofobe/scioviniste, poiché si confonde la specificità con la «superiorità»/«inferiorità»¹⁶.

Gli esponenti delle «piccole culture» sentono sempre la responsabilità (per non dire il «peso») di rappresentare dovunque nel mondo non solo se stessi (come accade, di solito, agli intellettuali delle «grandi culture»), ma anche le rispettive culture¹⁷.

La possibile spinta autonomistica tipica delle «piccole culture», specialmente durante il periodo nazional-comunista e l'enfasi della tradizione culturale nazionale hanno determinato la nascita, in Romania, della corrente di idee nota col nome di "protocronismo" e hanno alzato ulteriori barriere sulla via della ricezione della letteratura romena nell'Europa orientale.

1.3. Nel 1969 G. Petronio affermava: "La letteratura romena, dunque, è stata, in Italia, una grande sconosciuta; dico la letteratura, per-

¹⁵ Cfr. M. Botez, *Intellectualii din Europa de est (Intellectualii est-europeni și statul național-comunist) - Un punct de vedere românesc*, Editura Fundației Culturale Române, București 1993, p. 126, n. 29.

¹⁶ *Ibid.*, p. 127.

¹⁷ Che Botez abbia ragione ce lo dimostra il seguente episodio: invitato all'improvviso, la sera, a presentare, il giorno seguente, una relazione al Congresso Internazionale degli Scrittori, nell'ottobre 1987, a Belgrado, il maggiore comparatista romeno, vivente, Adrian Marino afferma: «Costretto [...] accetto col sentimento di trovarmi in piena avventura. Questione nello stesso tempo di prestigio... personale e nazionale [il corsivo è nostro: C.G.]» (Cfr. A. Marino, *Evadări în lumea liberă*, Institutul European, Iași 1993, p. 200).

ché ancora più sconosciuta è stata, ed è ancora, la cultura romena: se si eccettua un certo numero di libri di Nicola Jorga — tradotti soprattutto intorno al '30 e in modo parecchio episodico — credo che della cultura romena niente altro sia penetrato fra noi, a prescindere, si capisce, da scrittori o intellettuali, romeni di origine ma che hanno scritto all'estero e in lingue straniere: come può essere il caso di Mircea Eliade, o quello, assai più importante, di Ionescu¹⁸.

In realtà, Petronio considerava la letteratura romena sconosciuta, o quasi, in Italia solo "fino a qualche decennio fa", rispetto al 1969, e aggiungeva che "probabilmente la stessa constatazione farebbe chi riflettesse sulle traduzioni da altre letterature «minori»"¹⁹.

All'attività pionieristica ed episodica degli anni '20 e '30 seguì, negli anni '50 e '60, l'attività di traduzione fatta da alcuni di coloro che avevano insegnato italiano nelle Università romene, questa volta "con capacità di scelta e uno scrupolo che la generazione precedente, in genere, non aveva avuti: Rosa Del Conte, Anna Colombo, Giuseppe Petronio"²⁰.

Nel periodo interbellico, di massima importanza per i rapporti culturali italo-romeni furono soprattutto l'Istituto di cultura italiana (inaugurato a Bucarest nel 1924), l'Istituto per l'Europa Orientale (fondato a Roma nel 1920), Școala română din Roma (più nota come Accademia di Romania, creata a Roma da Vasile Pârvan nel 1922) e la Casa romena (comperata a Venezia, a Cannaregio, da Iorga, nel 1929, e inaugurata nel 1930). Alla fine della II guerra mondiale e con l'avvento del comunismo in Romania tutti questi Istituti cessarono la loro attività o cambiarono profilo e solo alla fine degli anni '50 e negli anni '60 furono create nuove istituzioni con scopo e intenti diversi: l'Associazione italiana per i rapporti culturali con la Romania, gestita praticamente dal Partito Comunista Italiano ed intenta a glorificare innanzitutto i «successi» del regime comunista romeno; la Societas Accademica Daco-romana, fondata dagli esuli romeni su iniziativa di Monsignor Octavian Bârlea ed attiva fra il 1958 e il 1968 con intenti ovviamente opposti a quelli dell'Associazione indicata precedentemente; la Fondazione Europea Dragan. Fu parimenti riaperta l'Accademia di Romania in Roma, nel periodo di disgelo degli anni '60, particolarmente attiva all'inizio (però sempre come organo di propaganda del nuovo regime instaurato in Romania) e poi in evidente calo, ripresasi solo dopo gli eventi del dicembre '89 sotto la sapiente e qualificata guida della prof.ssa Zoe Dumitrescu Bușulenga²¹.

¹⁸ Cfr. G. Petronio, *Traduzioni italiane dalla letteratura romena*, in "Il Veltro", 1-2, XIII, febbraio-aprile 1969, p. 159.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 161.

²¹ Per ulteriori notizie rimandiamo all'utilissimo ed informatissimo libro di I. Guția, precedentemente citato, specie alle pp. 29-35 e 63-64.

Sulla scia di un certo entusiasmo che accompagnò il periodo di relativo disgelo romeno (avvenuto fra il 1963 e il 1971), G. Petronio elogiava l'attività dell'Associazione per i rapporti culturali con la Romania²² e arrivava ad una conclusione abbastanza ottimista sulla diffusione della letteratura romena in Italia, nell'anno di grazia 1969²³. Si trattava, presumibilmente, di una presa di posizione almeno in parte congiunturale, condizionata dal relativo disgelo al quale accennavamo prima e rilevabile, d'altronde, anche confrontando le due edizioni della storia della letteratura romena pubblicate da Gino Lupi. Mentre nella prima, del 1955, Lupi divideva gli scrittori del dopoguerra in due gruppi ben distinti: quelli dell'Esilio e quelli della Repubblica Popolare Romena, nell'edizione aggiornata del 1968 non menzionava più gli scrittori dell'esilio ed inseriva un nuovo capitolo (*Il secondo dopoguerra: dal 1944 ai nostri giorni*) in cui collocava scrittori della vecchia generazione però, per così dire, riciclati e disposti ad elogiare le realizzazioni del regime comunista (M. Beniuc, E. Jebeleanu, M. Banuș, M. Davidoglu, A. Baranga, H. Lovinescu, L. Demetrius, Nagy István, I. Călugăru) nonché, accanto a loro, giovani rappresentanti del realismo socialista come V. Em. Galan, Marin Preda, T. Popovci, F. Munteanu, N. Labiș²⁴.

1.3.1. La verità è che, malgrado i due periodi di relativo boom editoriale già ricordati, malgrado un certo numero di traduzioni effettuate, comprese alcune antologie stampate negli anni '70 e '80, la letteratura romena rimane, a tutt'oggi, quasi sconosciuta in Italia. Prendiamo come esempio la ricezione del maggiore poeta romeno di tutti i tempi, M. Eminescu. Versioni italiane, in volume, delle sue poesie sono apparse grazie a R. Ortiz (1927, ristampa nel 1950), U. Cianciolo (1941), M. Ruffini (1964) e R. Del Conte (1989)²⁵, mentre della sua prosa sono stati pubblicati in volume *Novelle e racconti* (F. Di Miceli Fanara, 1974), *Il bel principe nato da una lagrima* (L. Valmarin, 1981) e *Genio desolato* (S. Mattesini e M. Farnetti, 1989). Eminescu è presente, ovviamente, anche in varie antologie di poesia romena (e anche

²² "Ed è doveroso avvertire che a promuovere e a coordinare questo lavoro è stata l'Associazione per i rapporti culturali con la Romania, la quale ha svegliato l'interesse di traduttori e editori, li ha messo in contatto con uomini ed enti culturali romeni, ne ha favorito in ogni modo l'attività" (*op. cit.*, p. 163). Senza negare certi meriti di tale associazione, è doveroso tuttavia ricordare l'abisso che essa creava fra la cultura e la letteratura prodotta in Romania e quella realizzata, oltre i suoi confini, dall'esilio romeno.

²³ "Così, per la prima volta nella storia dei rapporti culturali fra i due paesi, è possibile oggi al lettore italiano più colto avere un'idea, abbastanza chiara, anche se lacunosa, della letteratura romena nell'età moderna e contemporanea" [...]. (*op. cit.*, p. 164).

²⁴ La differenza tra le due edizioni viene notata dall'attento I. Guția (*op. cit.*, p. 62, n. 2).

²⁵ A queste si possono eventualmente aggiungere *Lucifero* (a c. di M. Mincu, traduzione di S. Albisani, 1989 - che comprende solo il più noto poema di Eminescu) e la brochure di ridotte dimensioni e scarso valore *Eminescu* (con traduzioni di M. Câmpeanu del 1982).

di prosa) apparse in Italia²⁶. Con tutto ciò, almeno per la sua ricezione a livello dei manuali scolastici e delle enciclopedie, in un'indagine del 1984, si arrivava alla seguente conclusione: "[...] anche quando l'opera di Eminescu non viene completamente ignorata, manca in ogni caso, nei testi che costituiscono in Italia la cultura di base, una trattazione realmente esauriente e significativa della figura e della produzione poetica, narrativa e pubblicistica dell'autore, in relazione alla quale, non venendo comunque mai tentato un approccio più strettamente critico-estetico, viene nei casi migliori tracciato un quadro di volta in volta più o meno superficiale della vita e dell'evoluzione dell'autore che si riduce quasi sempre ad una sterile serie di date e titoli"²⁷.

Un giudizio negativo sulla ricezione *tout court* di Eminescu in Italia viene espresso nel 1990 da Fulvio Del Fabbro in un'apposita ricerca: "Atteniamoci per il momento alle sole date di pubblicazione sia dei saggi sia delle traduzioni; non risulta molto confortante la tanto conclamata attenzione della critica italiana nei riguardi dell'opera emineschiana [...]"²⁸. Con questa sua asserzione l'autore lancia frecciate ai curatori e al prefatore di un volume apparso in Romania che raccoglieva i giudizi degli studiosi italiani attinenti a Eminescu²⁹; infatti,

²⁶ Cfr. I. Guția, *op. cit.*, pp. 209-241.

²⁷ Gruppo di ricerca del seminario di rumeno (Università di Roma), *Indagine sulla presenza dell'opera emineschiana in Italia: i sussidi scolastici ed enciclopedici, ne il momento Eminescu. Aspetti e problemi della ricezione dell'opera letteraria - Aspecte și probleme în receptarea operei literare*. Atti dell'incontro di studio svoltosi a Roma, 3-5 dicembre 1984, raccolti e pubblicati a cura di L. Valmarin e V. Râpeanu, București 1987, pp. 175-176.

²⁸ F. Del Fabbro, *La ricezione di Eminescu in Italia*, nel libro *Eminescu e il romanticismo europeo*, a cura di M. Mincu e S. Albisani, Bulzoni Editore, Roma 1990, p. 283. Trasferendo il concetto espresso da Blaga, ovvero «boicottaggio della storia» al concetto di inserimento culturale rumeno, De Fabbro crea, parafrasando, il concetto di «boicottaggio della cultura», il quale «meglio interpreta la nostra sensazione di letteratura destinata alla marginalità, non per volontà propria né per mancanza di valori, ma quasi per fatalità, per sfortunata perdita d'occasioni, per intempestivo inserimento di un autore nel circuito internazionale di valori omologati in un dato periodo» (*op. cit.*, p. 284). Tra le presumibili cause della mancata penetrazione in un contesto culturale italiano più vasto, Del Fabbro elenca: "l'inadeguata ma invalsa attribuzione di carattere «esotico» ed «arcaico-rurale» alla letteratura rumena" (*ibid.*), "la pubblicazione di saggi, anche importanti, in edizioni universitarie o di scarso prestigio, di scarsa diffusione e di difficile reperimento" (*ibid.*); il fatto che alcuni studiosi italiani pubblicano i loro saggi in Romania, alimentando in tal modo "i cosiddetti binari morti della circolazione culturale internazionale" (*ibid.*). D'altronde anche altrove, per esempio in Francia, la ricezione dell'opera di Eminescu è stata nulla, secondo attendibili testimonianze: «Commençons par dire qu'Eminescu n'est pas «reçu» en France. Qu'il s'agisse de traduction, qu'il s'agisse de critique, Eminescu demeure pour les Français un inconnu (G. Barthouil, *Comparatisme et réception: le cas d'Eminescu en France*, ne *Il momento Eminescu*, cit., p. 31).

²⁹ Si tratta di *Mihai Eminescu în critica italiană*. Texte alese și traduse de Radu Boureanu și Titus Pârvolescu. Argument de Radu Boureanu. Prefață de Ștefan Cuciureanu, Editura Junimea, Iași 1977.

il quadro delineato da uno dei due curatori Radu Boureanu e dal prefatore Ștefan Cuciureanu era estremamente idilliaco per quanto concerne la diffusione dell'opera emineschiana in Italia, travisando la realtà.

La scarsa ricezione della letteratura rumena si può spiegare, parzialmente, anche col fatto che la maggior parte delle traduzioni letterarie sono apparse in Italia presso piccole (e raramente medie) case editrici, mentre la pubblicazione presso grandi editori è stata un'eccezione.

Va poi ricordato che la limitata ricezione della letteratura (e cultura) rumena in Italia non rappresenta un evento inconsueto, ma è caratteristico, in genere, per la ricezione delle «piccole culture».

1.4. In questo panorama davvero deludente una posizione del tutto particolare assume la ricezione delle opere scritte dagli esuli romeni. Già nel suo articolo del 1969, G. Petronio evidenzia l'importanza degli «scrittori o intellettuali, romeni di origine ma che hanno scritto all'estero e in lingue straniere: come può essere il caso di Mircea Eliade, o quello assai più importante, di Ionescu»³⁰, riprendendo, in un certo senso, il suggerimento di Gino Lupi del 1955, al quale abbiamo già accennato (cfr. *sopra*, 1.3.).

A prescindere dalla falsa dicotomia (scrittori o intellettuali) e dal fatto che, come si sa, Eliade ha adoperato le «lingue straniere» solo nei suoi lavori scientifici, mentre per gli scritti a carattere letterario ha utilizzato sempre il rumeno (anche nel suo lungo esilio), Petronio intuiva comunque il peso di autori come M. Eliade o E. Ionesco, per la diffusione della letteratura e cultura rumena all'estero. Ai due famosi esuli romeni Guția aggiunge il terzo, E.M. Cioran, e spiega perché, in Italia, tutti e tre vengono collocati fra gli autori romeni, quantunque Ionesco e Cioran abbiano scritto solo in francese da quando si autoesiliarono a Parigi, più di 50 anni or sono³¹.

L'importanza degli esuli romeni viene sottolineata da I. Guția il quale rivela che dopo la II guerra mondiale non si può più parlare di una letteratura rumena *tout court*, ma di tre letterature: quella elaborata in Romania, poi la cosiddetta letteratura «moldava» (di fatto la letteratura creata negli ex territori romeni della Bessarabia e della

³⁰ *Op. cit.*, p. 159.

³¹ «Sta di fatto che in Italia, quando si parla di letterature dell'Est, non si guarda tanto alla lingua in cui si scrive quanto soprattutto al paese dove un esule o dissidente è nato e si è dapprima affermato come scrittore. Così, ad esempio, vengono considerati romeni sia Eugène Ionesco e E.M. Cioran che scrivono in francese sia Mircea Eliade che ha scritto letteratura esclusivamente nella madre lingua. Non solo, ma insieme agli scrittori di Romania, essi vengono collocati nella letteratura rumena *tout court*. Scrittori come Eugène Ionesco e E.M. Cioran, pur servendosi di un'altra lingua, si ispirano di fatto alla spiritualità del paese natio. E appunto per ciò sono praticamente prestigiosi introduttori della cultura rumena in Italia e in tutto l'Occidente» (I. Guția, *op. cit.*, p. 155, n. 6).

Bucovina settentrionale nonché in Transnistria³²) e infine la letteratura dell'esilio³³. Ed è proprio a quest'ultima che appartiene il terzo boom delle traduzioni d'opere letterarie romene in italiano alla quale alludeva Guția (accanto a quelle, già ricordate prima, degli anni 1929-1930 e 1964-1967): si tratta delle traduzioni della narrativa di Mircea Eliade negli anni '80. Favorite dalla fama di Eliade quale storico delle religioni e anticipate da due traduzioni realizzate negli anni '70³⁴, esse si sono concretizzate in otto apparizioni tra il 1982 e il 1989, tutte presso la casa editrice Jaca Book di Milano: *Șarpele* (Il serpente, 1982), *Nuntă în cer* (Nozze in cielo, 1983), *Domnișoara Christina* (Signorina Christina, 1984), *Nopti la Serampore* (Notti a Serampore, 1985), *Noaptea de Sânziene* (La foresta proibita, 1986), *Nouăsprezece trandafiri* (Diciannove rose, 1987), *Secretul doctorului Honigberg* (Il segreto del dottor Honigberg, 1988) e *Maitreyi* (Maitreyi. Incontro bengalese, 1989).

La diffusione della narrativa di Eliade in Italia, collegata, come si è detto, alla sua fama di studioso della storia delle religioni³⁵, trova, però, a monte, un'altra spiegazione: negli anni '80 si registra un indebolimento, su scala europea, della sinistra, che tanto aveva osteggiato Eliade, in nome del marxismo e del neopositivismo.

È stato proprio Mircea Eliade (da noi conosciuto a Roma nella casa della pittrice Nina Batalli) a dichiararci che la sua intenzione era stata quella di stabilirsi definitivamente a Parigi, ma, fortemente avversato dalla 'sinistra' francese con a capo J.P. Sartre, accettò alla fine l'offerta dell'Università di Chicago e si trasferì negli U.S.A. L'atteggiamento della sinistra francese (e non solo francese) era di chiara matrice politico-ideologica di fronte ad un autore con un passato considerato di 'destra' e che condannava il comunismo e l'Unione Sovietica³⁶.

Analizzando il peso dell'esilio romeno nei termini della teoria dei

³² Si potrebbe aggiungere qui la letteratura romena del Banato iugoslavo (serbo) e della Voivodina.

³³ I. Guția, *op. cit.*, pp. 61-62, 121-134.

³⁴ Ovvero da *Giornale* (Boringhieri, 1976) e *Il vecchio e il funzionario* (Jaca Book 1979). La prima traduzione in assoluto da un'opera letteraria di M. Eliade risale agli anni '40: *Passione a Calcutta* (La Caravella, 1945).

³⁵ Guția ci informa che fino al 1990 più di venti delle opere scientifiche di M. Eliade erano state tradotte in italiano (*op. cit.*, p. 156).

³⁶ Rivolgendosi, nel 1948, ai suoi commensali fuggiti dalla Romania ormai comunista e dopo aver definito la diaspora romena, che si era allora costituita, come "o variantă modernă a transumanței pastorale", M. Eliade afferma: "momentul istoric actual [...] incurajează și, ceva mai mult, solicită chiar o experiență și o înțelegere globală a lumii și a existenței; experiență și înțelegere mai spornic înfăptuită în cadrul diasporei" [...] "Din sinul ei, din suferințele, nădejile și revelațiile ei, va trebui să se deslușească o viziune ecumenică a lumii și istoriei". (M. Eliade, *Două tradiții spirituale românești*, in "Lucașfărul" - Revista scriitorilor români în exil, Anul I, numărul I, Noiembrie 1948, Paris, p. 28).

paradossi di S. Alexandrescu, abbiamo proposto, alcuni anni or sono, di integrare questa teoria con il *paradosso della notorietà*, "una specie di discontinuità orizzontale, seppur differente, ma tuttavia connessa alla discontinuità orizzontale determinata dalla rottura tra Stato e cultura coll'avvento del comunismo in Romania"³⁷. Si tratta del fatto che la cultura (e, nell'ambito della cultura, soprattutto la letteratura) non si è affermata nel mondo con i Romeni che hanno svolto la loro attività in Romania, ma oltre i suoi confini. Accanto ai già citati E. Ionesco, M. Eliade e E. Cioran, si sono affermati all'estero — ovviamente la maggior parte in misura assai minore — altri scrittori romeni sfuggiti al regime comunista: Vintilă Horia³⁸, H. Stamatu, C.V. Gheorghiu, V. Posteuca, G. Asztalos, I. Constantin, P. Dumitriu, P. Goma (considerato il Solženicyn romeno), G. Melinescu, B. Nedelcovici, D. Tudoran, M. Vișniec, ecc.

Abbiamo avuto personalmente la conferma della validità di tale paradosso quando abbiamo presentato presso vari circoli culturali della Basilicata e della Puglia un volume bilingue che abbiamo pubblicato, traducendo in italiano una raccolta delle poesie di M. Sorescu. La platea (composta prevalentemente da studenti, professori, avvocati, ingegneri, impiegati, giornalisti) generalmente male informata per quanto riguarda la letteratura e la cultura romena, conosceva, tuttavia, i nomi dei più famosi esuli romeni e, a volte, anche la loro opera³⁹.

1.5. Chiudiamo la carrellata sulla ricezione della letteratura romena in Italia occupandoci delle traduzioni d'opere letterarie romene effettuate negli ultimi tre anni per i quali disponiamo di dati attendibili (1989, 1990 e 1991)⁴⁰, cercando anche di identificare nel complesso e variegato universo dei libri che si pubblicano oggi in Romania i settori che possono presumibilmente meglio rispondere all'orizzonte d'attesa del fruitore italiano.

L'anno 1989 registra sei apparizioni: tre dell'opera di Eminescu —

³⁷ G. Carageani, *op. cit.*, pp. 53-56.

³⁸ A Vintilă Horia era stato assegnato il prestigioso premio Goncourt per il suo romanzo *Dieu est né en exil* (Fayard, Paris 1950), ma lo scrittore dovette rinunciare al premio in seguito alla campagna denigratoria scatenata nei suoi confronti dalla 'sinistra' che dominava all'epoca la cultura francese.

³⁹ Ecco una testimonianza nella stampa locale, dopo aver presentato presso il circolo culturale "La Scaletta" di Matera il volume di M. Sorescu, *Poesie d'amore*: "La Scaletta chiama e il poeta viene. Tocca a Marin Sorescu, esponente della letteratura rumena (o romena?) di una cultura le cui voci sembrano affiochirsi nelle nebbie cimmerie, tranne quelle di Ionesco, Vintila Horia, Mircea Eliade e Cioran che dalla loro terra si sono staccati, almeno fisicamente" (B. Gavazzeni, *Romanticismo controcorrente come insegna Marin Sorescu*, in "Città domani", Matera, domenica 20 marzo 1988, p. 14).

⁴⁰ Per il 1989 cfr. Guția, *op. cit.*, pp. 145-149. Per il 1990 e il 1991 cfr. I. Guția, *Le traduzioni d'opere letterarie romene in italiano nel 1990 e nel 1991*, nei suoi *Studi di lingua e letteratura romena*, Bulzoni Editore, Roma 1992, pp. 171-183.

in occasione del centenario della sua morte — un'antologia della lirica di Blaga, un'altra di narrativa popolare e infine una nuova versione del romanzo di M. Eliade *Maitreyi*⁴¹.

Siccome i noti eventi del dicembre '89 hanno fatto parlare molto della Romania in Italia (come un po' dappertutto in Europa) c'era da aspettarsi per il '90 e il '91 un incremento dell'interesse editoriale per la Romania, ma così non è stato. Infatti, nel 1990 sono quattro le traduzioni d'opere letterarie romene: due di poesia (Eminescu e Ion Barbu) e due di prosa contemporanea (M. Eliade e Norman Manea)⁴², mentre nel 1991 le traduzioni sono state addirittura solo due, secondo Guția, ma si è trattato, in realtà, di un'unica traduzione, anche questa da M. Eliade⁴³.

Nella seppur scarsissima presenza di traduzioni letterarie romene in italiano, riemerge, dunque, costantemente, in ognuno di questi tre anni, il nome di Mircea Eliade, ovvero di un rappresentante dell'esilio. Questo dimostra da un lato che non esiste sempre un rapporto diretto tra l'interesse politico suscitato da un evento straordinario editoriale nei riguardi della letteratura di una «piccola cultura»; dall'altro rispecchia la situazione complessa, per non dire caotica, esistente oggi in Romania nel settore editoriale.

Infatti, col passaggio verso l'economia di mercato si è aperta una crisi della cultura o almeno una crisi economica della cultura⁴⁴. Cercando di delineare un quadro anche se approssimativo dei libri che

⁴¹ Cfr. M. Eminescu, *Genio desolato*, trad. di S. Mattesini e M. Farnetti, introduzione di M. Mincu e postfazione di M. Farnetti, Pierluigi Lubriana Editore, Bergamo; M. Eminescu, *Poesie*, trad. di Rosa Del Conte, Mucchi Editore, Modena; M. Eminescu, *Lucifero*, a c. di M. Mincu, trad. di S. Albisani, V. Scheiwiller, Milano; L. Blaga, *I poemi della luce*, a c. di M. Mincu e S. Albisani, trad. di S. Albisani, Garzanti, Milano; *Fiabe romene di magia*, introduzione di M. Mincu, trad. di F. Del Fabbro e C. Molinaro, Tascabili Bompiani, Milano; M. Eliade, *Maitreyi. Incontro bengalese*, Jaca Book, Milano.

⁴² Nel suo articolo citato sopra alla nota 40, I. Guția indica sempre la cifra di quattro traduzioni, inserendo, però, qui, le 11 poesie tradotte da S. Albisani e comprese nel vol. *Eminescu e il romanticismo europeo*, a c. di M. Mincu e S. Albisani, Bulzoni Editore, Milano 1990, pp. 21-29, 73-86, 132-139 e 239-249. Non si tratta, dunque, di un libro di letteratura vera e propria. A Guția sfugge invece un importante volume: Ion Barbu, *Liriche*, introduzione, traduzione, note bio-bibliografiche e critiche di Aldo Cuneo, Giardini Editori e Stampatori in Pisa, Agnano Pisano e Pisa 1990, pp. 313. Gli altri tre libri usciti nel 1990 sono: M. Eminescu, *Poesie*, a c. di E.M. Satti, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca; M. Eliade, *Dalle zingare*, prefazione e nota biografica di I. Guția, trad. di I. Chiriță, Editoriale Sette, Firenze; N. Manea, *Ottobre ore otto*, trad. di M. Cuneo, Serra e Riva Editore, Milano.

⁴³ Infatti, il primo volume citato da I. Guția (I. Stăvărș, *Storie medievali su Vlad Tepeș - Dracula*, trad. di E. Bajaliu, Lalli Editore, Poggibonsi 1991) comprende uno studio critico sul viovoda valacco e un'appendice in cui, fra i racconti in varie lingue su Vlad Tepeș, sono inseriti i racconti romeni che non superano le 15 pp. nella traduzione italiana.

⁴⁴ Nel 1993 la rivista "România literară" ha posto il seguente quesito a varie personalità: "Există astăzi, în România, o criză a culturii?". Una sintesi delle risposte si trova nell'articolo di C. Dobrescu, *Cosa nostra*, in "România literară", XXVI, 22, 9-15 iunie 1993, p. 5. Per pertinenti considerazioni cfr. anche Gelu Ionescu, *Reflecții asupra literaturii române de azi, de mâine*, in "Lucaefărul", serie nouă, miercuri 29 ianuarie 1992, 2 (101), p. 7.

si pubblicano oggi in Romania, abbiamo identificato le seguenti categorie (escludendo i volumi a carattere unicamente scientifico): a) libri scritti dagli esuli romeni; b) memorialistica (che comprende anche i testi sull'universo concentrazionario); c) libri a carattere politico, storico-politico, filosofico, religioso o paranormale; d) ristampe di autori romeni; e) letteratura da cassetto ("literatura de sertar")⁴⁵; f) letteratura romena contemporanea; g) letteratura universale; h) libri "scandalistici" (appartenenti alla letteratura consumistica occidentale, raramente pure romena) con netta predilezione per quelli ad alto contenuto erotico e/o pornografico.

Delle otto categorie elencate possono forse interessare il lettore occidentale soprattutto i libri memorialistici, poi la cosiddetta letteratura da cassetto (in verità ridottissime quantitativamente) e infine (ma solo un gruppo ristretto di lettori) i libri a carattere storico-filosofico-politico, questi ultimi però non produzioni letterarie (vere e proprie e dunque al di fuori della nostra ricerca).

È stato giustamente rilevato da M. Botez che l'Occidente non solo ha valori culturali diversi rispetto alla Romania, valori consolidati lungo i secoli (nell'ambito dell'eurocentrismo), ma possiede pure sistemi diversi di valutazione, connessi al concetto di «grande cultura», con tutte le restrizioni che implica un tale concetto. Senza un'accurata indagine su questi sistemi di valutazione e, più in genere, sull'orizzonte di attesa del fruitore occidentale — indagine che spetta all'operatore culturale romeno (statale o privato che sia) sarà difficile superare le barriere esistenti. In tale processo che deve avere le proprie strategie e tattiche, a breve e a lungo termine, un ruolo importante spetta (ancora) agli organi istituzionali e governativi romeni: ministeri competenti, direzioni nell'ambito dei vari ministeri, per es. nell'ambito del M.A.E., degli istituti di cultura romeni all'estero, ecc. I fondi allocati o gli organi istituzionali e governativi romeni preposti oggi in Romania alla cultura sono troppo esigui, le persone che gestiscono il settore culturale in Romania e all'estero non sono sempre le più rappresentative e non riescono sempre a sbarazzarsi della vecchia mentalità. Con uno sforzo queste difficoltà *devono* e *possono* essere superate, altrimenti la Romania rischia di rimanere un fanalino di coda in Europa e sarebbe davvero un peccato sia per i reali valori che possiede in campo culturale, sia per le sue enormi potenzialità.

⁴⁵ Per "letteratura da cassetto" si intendono gli scritti il cui contenuto non permetteva la pubblicazione durante un regime totalitario come quello comunista romeno.

TERESA CIRILLO SIRRI

DEDICATO A DELICADO
NOTE A MARGINE DEL *RETRATO DE LA LOZANA ANDALUZA*

Visto da varie angolazioni, il *Retrato de la Lozana Andaluza*, del sacerdote cordovano Francisco Delicado, è stato riconosciuto come testo letterario autonomo, originale, che offre la misura di un umoroso, sbrigliato anticonformismo nell'ambito del complesso panorama culturale del primo Cinquecento.

Ripercorrendo strade e sentieri tracciati dall'indagine critica su quest'opera di Delicado, si nota che la mossa e variegata superficie testuale nasconde indicazioni ellittiche e snodi complessi, tanto che è difficile applicare un'etichetta o delimitare uno spazio, un genere narrativo in cui collocare quest'allusiva *novela dialogada* che gioca alcune delle sue carte migliori scommettendo sulla frenesia linguistica, l'impulso erotico e burlesco e le tensioni parodistiche, tracce rilevate e feconde degli intenti dissacranti e dell'ambigua sensibilità moralistica dell'autore quando si propone di mettere in rapporto la scrittura con le mutevoli forme della vita.

In effetti, i tentativi di precisare l'ambito letterario del *Retrato*, e di collocare l'opera in una prospettiva storica, sembrano confermare l'impressione di una sua posizione eccentrica, rafforzata da una specifica pregnanza culturale. D'altra parte, la presenza nel testo di alcune analogie con personaggi, spunti narrativi o motivi tradizionali può indirizzare verso depositi patrimoniali della memoria collettiva, fonti comuni e serbatoi di aneddoti popolari, suggerendo influenze e collegamenti con testi letterari precedenti o contemporanei, tra i quali, citando alla rinfusa, opere del filone *celestinesco* e il *Decamerone*, il *Cancionero de obras de burlas* con la *Carajicomedia*, le *Coplas del Provincial* e alcuni testi di Torres Naharro, la *Cazzaria* del Vignali o alcune opere di Pietro Aretino.

La novità sta nel disegno che guida l'autore quando guarda e interpreta il mondo, quando seleziona, analizza e disarticola dialetticamente temi, forme e valori codificati.

Uno dei punti di partenza per una ricognizione nel pittoresco itinerario narrativo proposto dalla vita della esuberante protagonista della *novela*, l'andalusa Aldonza, può essere ravvisato nei diversi nomi che la identificano nel corso degli anni: a Roma è conosciuta nel suo mestiere di prostituta e di ruffiana come Lozana; col sopraggiungere della vecchiaia diventerà la Vellida. I nomi differenti alludono sia alle

tre tappe che qualificano l'esperienza di vita dell'eroina, sia alla sua complessa identità: la donna appare ambigua e inafferrabile attraverso la sorniona visione dal narratore il quale esibisce una strategia divagante che coinvolge linguaggio e contenuti.

Ai nomi si ricollegano i tre diversi aspetti del volto della protagonista del *Retrato*: giovane e fresco per Aldonza in Andalusia, grazioso ma segnato dalla sifilide per Lozana a Roma, rugoso e barbuto per Vellida a Lipari, secondo una tipica iconografia *celestinesca* che, nel *Retrato*, ricompare anche nei doppioni o controfigure della protagonista, la *galán portuguesa* «una mujer que mandaba en la mar y en la tierra, y señoreó a Nápoles, tiempo del gran Capitán, y vesla allí asentada demandando limosna» (*mamotreto* XLIX)¹ o la prostituta Divicia bonariamente presa in giro dall'amico Sagüeso: «Agora está vuestra merced en el adolescencia, que es cuando apuntan las barbas, que en vuestra puericia otrie gozó de vos, y agora vos de nos» (*mamotreto* LIII).

E si potrebbe continuare, per affinità e per contrasto, con altre verifiche, sollecitati dalla singolarità degli ingredienti tematici e dei tratti formali del *Retrato* che si prestano alla varietà e alla fluidità dei giudizi e delle interpretazioni.

La cauta valutazione di Menéndez y Pelayo² di fronte alle puntigliose e divertite descrizioni dell'attività della protagonista e della miriade di personaggi che l'attorniano, o la collocazione dell'opera di Delicado in ambiti morali e didascalici passano comunque attraverso il riconoscimento di un supporto realistico del *Retrato*, per cui l'aderenza documentaria della scrittura alla vita indirizza anche verso la ricostruzione del doppio volto etico e formale della narrazione³. Un'analisi del *Retrato* condotta da Claude Allaigre⁴ sottolinea, invece, la tensione burlesca e parodistica che piega il fondo naturalistico e quotidiano delle peripezie della Lozana verso un piano di astratta schematizzazione, tanto da costituire la matrice di un simbolo di vita, indipendente dal contesto, slegato dal contingente; il *Retrato* è un'opera che non significa se non se stessa tramite l'ambigua funzione del tessuto verbale.

In un gioco di incastri tra intenti moraleggianti⁵ o realistici («solamente diré lo que oí y vi»)⁶ proclamati ma, di fatto, contraddetti dallo

¹ Cfr. F. Delicado, *Retrato de la Lozana Andaluza*, ed. de C. Allaigre, Madrid, Cátedra, 1985; le citazioni sono tratte da questa ed.

² M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, IV, Madrid., C.S.I.C., 1962, p. 54.

³ Cfr. l'introduzione all'ed. critica del *Retrato* di B.M. Damiani e G. Allegra, Madrid, Porrúa Turanzas, 1975; una rassegna bibliografica sul *Retrato* viene curata da Damiani: si vedano il «Boletín de la Real Academia Española», XLIX (1969), pp. 117-139; «Iberoromania», 6 (1980), pp. 47-85; «La Torre», 14 (1990) pp. 151-169.

⁴ Cfr. l'introduzione a F. Delicado, *Retrato de la Lozana Andaluza*, cit., pp. 17-166, in cui Allaigre rielabora un suo ampio studio, *Sémantique et littérature: le «Retrato de la Lozana Andaluza» de F. Delicado*, pubblicato a Grenoble nel 1980.

⁵ La formula dell'*exemplum* mediolatino, divenuto nucleo di svariate e articolate soluzioni narrative, appare nel *Retrato* ironicamente manipolata nelle sue istanze etiche.

⁶ Cfr. il *Prólogo* del *Retrato* dove già si avvertono significative contraddizioni.

stesso narratore, e l'orientamento più segreto verso la rappresentazione esemplarmente emblematica, il risultato d'arte, nel *Retrato*, appare realizzato da un impegno irridente che richiede una lettura globale del testo, come è detto nell'*Argumento* («solamente gozará d'este retrato quien todo lo leyere»), e fa leva sulla calcolata invenzione linguistica che connota la tecnica da *divertissement* scenico usata nel racconto.

A questo punto, il recupero dei significati dell'opera (che forse risulta elaborata in forma ambigua anche per un destinatario contemporaneo di Delicado, che pure condivideva con l'autore del *Retrato*, almeno in parte, i codici linguistici e il bagaglio culturale), reclama mediazioni e chiavi di lettura per penetrare le stravaganze dell'invenzione, capacità di effrazione per smontare gli ingegnosi meccanismi testuali o la complicità di un enigmista per afferrare gli incroci tra il piano della parola e il piano del significato.

Sta di fatto che la condizione allusiva, i sensi ambigui presenti nel *Retrato* trovano riscontro sia nel nocciolo tematico sia nella scenografia entro la quale si muove la protagonista. Strade, interni domestici, botteghe, piazze, ponti e monumenti di Roma che «voltando las letras dice amor»⁷, sono selezionati con intenzione maliziosa che spesso gioca sul significante e sul significato dei toponimi⁸, formando la cornice adatta per ambientare convenientemente vita e costumi certamente non morigerati della protagonista.

Nel «ritrarre» la Lozana intenta a esercitare nei quartieri del centro antico i mestieri di prostituta e di mezzana, di guaritrice, di esperta nell'arte dei lisci, dei belletti e delle pratiche magiche, anche l'autore finisce per entrare nell'arioso affresco dello scenario cittadino popolato dalla più varia umanità. Egli abbozza il proprio autoritratto e inserisce la propria voce presentandosi come interlocutore-cronista che regge le fila dell'azione e interviene direttamente come personaggio nel fitto intreccio dialogico; inoltre, soprattutto nei testi posti a cornice delle vicende della Lozana (*Argumento*, *Epístola del autor*, *Carta de excomunió contra una cruel doncella de sanidad*, *Epístola de la Lozana a todas las que determinan venir a ver Campo de Flor en Roma*, *Digresión que cuenta el autor en Venecia*), egli si destreggia in una serie di variazioni autobiografiche, commenti moraleggianti e digressioni speculative che rafforzano il gioco continuo e fuorviante dei contrasti e delle opposizioni interne al testo, offrendo differenti

⁷ Il gioco verbale si ripete nel *mamotreto* LXVI e nell'*Epístola de la Lozana a todas las que determinan venir a ver Campo de Flor en Roma*.

⁸ Cfr. su questo tema le osservazioni di Allaigre nello studio introduttivo alla sua ed. del *Retrato de la Lozana Andaluza*, cit., pp. 127-132 e *passim*: «La realidad romana se ofrece muy llanamente al autor [...] para entrar en su *Retrato*, con un nombre evocador o cargado de simbolismo [...] Puente Sixto, realmente barrio de la prostitución, pero que evocaría más bien el seis o el sexto del pecado de lujuria que no el Pontífice de ese nombre [...] y si la calle *Calabrache* - que era dónde vivía Rampin, de quien se conoce el papel respecto de Lozana - se ve españolizada por Delicado en *Cala-braga*, tampoco parece esto inocente».

chiavi di lettura sul suo ruolo di autore e sulle intenzioni più o meno sinceramente edificanti che sono alla base della narrazione.

Il procedimento sistematico delle volute contraddizioni — una presenza istituzionale tanto da diventare forma e sostanza del *Retrato* — può essere sinteticamente esemplificato da una ammiccante affermazione di ignoranza dell'autore, «confieso ser un asno, y no de oro» (*Apología*), dichiarazione smentita sia dal gioco che allude immediatamente all'opera di Apuleio sia, in generale, dagli sfoggi di erudizione disseminati in tutto il racconto⁹. Il trattamento comico si estende alle dotte citazioni goliardicamente travisate: un interlocutore di Lozana si lamenta della freddezza dell'amante con le parole di Scipione l'Africano, «*patria ingrata, non habebis ossa mea*», tradotte in: «puta ingrata, non intrabis in corpore meo» (*mamotreto* XXXV), versione che appare anche nella *Carajicomedia*.

L'estroso divertimento traspare perciò dalle invenzioni verbali e dalle spericolate acrobazie semantiche (che formano la trama nascosta, il rovescio del tessuto testuale) in cui l'autore si cimenta spesso per rafforzare il trattamento erotico e burlesco della materia narrativa. Nella sua sfuggente complessità l'intento ludico si realizza con la continua mediazione della scrittura tra vissuto e narrato e l'effetto si sviluppa dall'insieme di parole in maschera, di doppi e tripli sensi irridenti e spregiudicati. La corrosione o l'exasperazione di forme e contenuti nei dati nominali si annunziano con l'arguta scelta di parole polisemiche come *Retrato* e *Lozana*¹⁰ che compaiono già nel titolo del libro, o con lo schema irregolare del racconto che prevede la divisione in *mamotretos*¹¹, vocabolo certamente meno usuale di «capitolo» ma anche più prodigo di maliziose accezioni.

Inoltre il proposito malizioso si rivela nell'impostazione del ritmo prosastico, nel gioco di una forma di anadiplosi continuata, con la ripetizione di una parola che, in costrutti contigui, prende sensi diversi e allusivi, nel dialogo, nella scaltra riproduzione del parlato dei personaggi, nell'uso di lessico e detti pittoreschi. Ambiente e situazioni inducono lo scrittore a sfruttare con ironica partecipazione le variegate sfaccettature, sia orali sia gestuali, dell'espressionismo popolare, a moltiplicare le opportunità di avvalersi dello sperimentalismo verbale, di registrare, in un coacervo di voci, le varietà linguistiche e ger-

⁹ Sulle contraddizioni di varia natura presenti nel testo di Delicado cfr. V. Scorpioni, *Un ritratto a due facce: «La lozana andaluza» di F. Delicado*, «Annali-sez. romanza» dell'Istituto Orientale di Napoli, XXII, 2, 1980, pp. 441-476.

¹⁰ Cfr. su questi punti l'*Introducción al Retrato* curato da C. Allaire, soprattutto pp. 45-60 e 106-131.

¹¹ C. Allaire, *op. cit.*, p. 43, suggerisce che Delicado, adeguando il nome dei capitoli al contenuto dell'opera, dà a *mamotreto* il significato di: «División formal del libro (sus capítulos, su composición). Memorándum (perspectiva didáctica, ejemplaridad, orientación). Paroxismo erótico (materia, objeto principal del libro)». Anche Rabelais, nel cap. VII del suo *Gargantua*, riprende in forma scherzosa il vocabolo *Mamotret*.

gali, le parlate caratterizzanti ed espressive dei nuclei sociali alloglotti o emarginati che s'industriano a vivere nella città papale.

I personaggi che si muovono sulla scena romana incarnano l'insieme di tipi umani che compongono la società urbana più consona al singolare ritratto letterario che Delicado va componendo con puntiglio, assegnando a ciascuno la battuta giusta, il pettegolezzo volgare, il guizzo plebeo, il gesto scurrile che caratterizzano l'esperienza quotidiana dei dialoganti: una figuralità accentuata che il lettore recepisce subito, in prima battuta, fin dal livello di lettura ingenua e contenutistica, correlando il modello con una presunta realtà-verità, anche se poi dovrà tener presenti la polivalenza e le convenzioni dei mondi possibili creati dalla invenzione letteraria.

Enfasi plateale e sberleffi, determinanti per l'indole del personaggio e il senso del testo, propiziano la colorita irruenza con la quale, appena arrivata a Roma, Lozana racconta, alle camiciaie spagnole del quartiere di Pozzo Bianco, come sia stata costretta a litigare con «unas buenas mujeres españolas» con le quali ha diviso una stanza per la notte:

Lozana: ¡Ay, señoras! Contaros he maravillas. Dejáme ir a verter aguas que, como eché aquellas putas viejas alcoholadas por las escaleras abajo, no me paré a mis necesidades, y estaba allí una beata de Lara, el coño puto y el ojo ladrón, que creo hizo pasto a cuantos brunetes van por el mar océano.

Camisera: ¿Y qué os hizo?

Lozana: No quirié que me lavase con el agua de su jarrillo. Y estaba allí otra habacera, que de su tierra acá no vino otra mayor rabanera, villana, tragasantos, que dicen que viene aquí por una bulda para una ermita, y trayé consigo un hermano fraire de la Merced que tiene una nariz como asa de cántaro, y el pie como remo de galera, que anoche la vino acompañar, ya tarde, y esta mañana, en siendo de día, la demandaba, y enviéla lo más presto que pudo, rodando. Y, por el Dios que me hizo, que, si me hablara, que estaba determinada comerle las sonaderas porque me pareciera¹². Y viniéndome para acá estaban cuatro españoles allí, cabe una grande plaza, y tiñén muchos dineros de plata en la mano, y dijome el uno: - ¿Señora, querésnos contentar a todos? y tomá. Yo presto les respondí, si me entendieron.

Camisera: ¿Qué, por mi vida? ¡Ansi gocéis!

Lozana: Díjeles: - Hermanos, no hay cebada para tantos asnos. Y perdonáme, que luego torno, que me meo toda (*mamotreto* VII).

Un sapido scambio d'improperi — che suggeriscono il gesto volgare che certamente li accompagna — suggella un litigio tra la protagonista e una donna catalana che cerca il figlio Aguilaret che si è allontanato in compagnia della Lozana:

Sogorbessa: Vens aci, tacañet.

Aguilaret: ¿Qué voleu ma mare?, ara ving.

Sogorbessa: ¡Not cures, penjat, traïdoret! Aquesa dona, ¿hon te ha tengut tot vuy?

Lozana: Yo señora agora lo vi, y le rogaron unas señoras que me enseñase aquí junto a una casa.

Sogorbessa: Anau al burdell, i laxau estar mon fill.

Lozana: Id vos, y besaldo donde sabéis. (*mamotreto* X)

¹² La bella Lozana ha il naso corroso dalla sifilide.

Il rilievo dato alla formalizzazione del comico attraverso il modo trasgressivo e triviale di mettere a fuoco il comportamento quotidiano dei personaggi, rifinisce l'ambito plebeo e degradato in cui prendono consistenza le scelte di vita, i calcoli economici, le piccole ambizioni sociali della protagonista, la Lozana andalusa che, arrivata fortunatamente a Roma, è ben decisa a sfruttare astuzia e avvenenza per mantenersi libera e indipendente in un nucleo cittadino aperto, cosmopolita, disponibile e indulgente verso ogni genere di avventure individuali.

La rapida carriera romana di Lozana è sintetizzata dal giudizio di un amico dell'*autor*, il quale traccia argutamente un rapido profilo della donna: «Esta Lozana es sagaz, y bien mirado ha todo lo que pasan las mujeres en esta tierra, que son sujetas a tre cosas: a la pinsión de la casa, y a la gola, y al mal que después les viene de Nápoles; por tanto, se ayudan cuando pueden con ingenio, y por esto quiere ésta ser libre. Y no era venida cuando sabía toda Roma y cada cosa por extenso: sacaba dechados de cada mujer y hombre, y quería saber su vivir, y cómo y en qué manera, de modo que agora se va por casas de cortesanias, y tiene tal labia que sabe quién es el tal que viene allí, y cada uno nombra por su nombre, y no hay señor que no desee echarse con ella por una vez. Y ella tiene su casa por sí, y cuánto le dan lo envía a su casa con un mozo que tiene [...]. Veisla allí, que parece que le hacen mal los asentaderos, que toda se está meneando...» (*mamotreto* XXIV). Sagace e avveduta, Lozana amministra la sua procace avvenenza in una Roma fin troppo «libre», secondo il punto di vista dell'amico del *autor*, «que cada uno hace lo que se le antoja, agora sea bueno o malo y mirá cuánto, que si uno quiere ir vestido de oro o de seda, o desnudo o calzado, o comiendo o riendo, o cantando, siempre vale por testigo, y no hay quien os diga mal hacéis ni bien hacéis, y esta libertad encubre muchos males. ¿Pensáis vos que se dice en balde, por Roma, Babilón, sino por la muncha confusión que causa la libertad? ¿No miráis que se dice Roma meretrice, siendo capa de pecadores?...» (*mamotreto* XXIV).

In una cornice di ironica partecipazione, l'autore si orienta verso l'indagine capillare sui trucchi, i costumi e il galateo dell'amore venale che segnano la traiettoria percorsa da Lozana, a partire dall'infanzia nella natia Andalusia in cui apprende, dalla madre, le principali regole di una esemplare carriera libertina che poi continuerà a Roma. La dinamica di questo itinerario, che da frammento di cronaca quotidiana si muta in disincantata concezione della vita, sembra sfociare, in vecchiaia, nella prospettiva di una incerta conversione, di una dubbiosa imitazione dell'esempio della Maddalena nella solitudine dell'isola di Lipari.

In realtà, in tutta la storia rimane sempre vigile il potere del narratore che seleziona a suo arbitrio gli eventi, confermando o sminuendo un gioco di indizi e di significati, occulti o palesi, seminati a bella posta. Ma non è tutto: su questo terreno a lui noto e familiare, il narratore sparge deliberatamente anche l'ambiguo veleno di un pessimismo etico

e di un moralismo vestito d'ironia. Nel *mamotreto* XLII, durante un lungo colloquio, l'autore-personaggio ammonisce lungamente la Lozana per le pratiche ingannevoli, «ensalmar y encomendar, y santiguar cuando alguno está aojado...», con le quali carpisce la buona fede di chi si rivolge a lei. Ma quando la donna replica che «Cuanto vos me habéis dicho es santo y bueno, mas mirá bien mi respuesta, y es que, para ganar de comer, tengo de decir que sé mucho más que no sé, y afirmar la mentira con ingenio...», la reprimenda dell'*autor* si cambia nella arguta costatazione che l'avidità sottintende una sua necessità etico-sociale: «*quidquid agunt homines, intentio salvat omnes*. Donde se ve claro que vuestra intención es buscar la vida en diversas maneras, de tal modo que otro cría las gallinas y vos coméis los pollos sin perjuicio ni fatiga».

Venalità e un'allegria mancanza di scrupoli guidano l'attività di maga, indovina e fattucchiera della Lozana che però non possiede il fornitissimo laboratorio della sua esemplare collega, la Celestina, che ha due stanze stipate di alambicchi, vasi, ampolle, erbe diverse e strane sostanze indispensabili per le pratiche della stregoneria. Nei suoi viaggi giovanili in Oriente Lozana ha visto praticare la magia; a Roma mette a frutto l'esperienza con le donnette del vicinato servendosi di arnesi e ingredienti casalinghi, pentole, bacinelle, vasi da notte, chiara d'uovo, piombo fuso o, nel migliore dei casi, un paio di polli portati dall'ingenuo cliente e poi divorati insieme a Rampín e agli amici. L'esercizio della magia nel *Retrato* prende sfumature ironiche e canzonatorie, diverse dal senso cupo e misterioso che acquista l'attività di ruffiana e di *hechicera* nella *Celestina*.

Mettendo in evidenza gli interessi, le debolezze, gli inganni e i disinganni di una comunità mista di spagnoli, italiani e ebrei che vivono nel centro del cattolicesimo, Delicado propone una riflessione di parte su una casistica di esperienze di forte attualità in una società disarticolata e decadente, su esemplari eroi degradati che, comportandosi in modo totalmente diverso dagli eroi delle favole, nel bene e nel male, mano a mano vanno a occupare gli spazi lasciati liberi, nelle narrazioni, dalle icone esemplari di cavalieri erranti e di eterree castellane.

Come rivela Rampín¹³, il giovane amante che porta in giro per Roma la Lozana da poco arrivata nella corte papale, le protagoniste della vita cittadina sono le cortigiane: per questa ragione sulle bocche di tutti c'è il detto popolare che Roma è «triumfo de grandes señores, paraíso de putanas, purgatorio de jóvenes, infierno de todos, fatiga de bestias, engaño de pobres, peciguería de bellacos» (*mamotreto* XV).

La definizione di Rampín concorda e si riallaccia all'atmosfera,

¹³ I tratti divertiti che delineano la figura di Rampín si rafforzano nelle scene in cui il maldestro compagno della Lozana prima è portato in prigione per aver tentato di truffare un ortolano e poi cade nel pozzo nero di casa, diventando l'involontario emulo di Andreuccio da Perugia, il protagonista della novella inclusa da Boccaccio nella seconda giornata del *Decamerone*.

le sensazioni e gli umori diffusi che traspaiono anche dall'opera di Bartolomé de Torres Naharro, il poeta e commediografo spagnolo che osserva, con intenti realistici, «en realidad de verdad», la babelica vita romana, più o meno negli stessi anni di Delicado e restando anch'egli relegato ai margini dei centri del potere. Nel *Capítulo III*, dopo aver premesso che descrivere che cosa è Roma gli provoca «sudor de muerte», Torres Naharro la dichiara:

castillo de malicia;
y aun la llaman, como fundo,
otros, cabeça del mundo,
yo cabeça de inmundicia [...] Y es, al menos,
hinchapobres, váziallenos,
perdición de tiempos y años,
hospital de los agenos,
carnicera de los buenos,
esclaua de los tacaños [...] vna escuela de peccar,
do quien biue sin matar
paresce que haze harto [...] Y en verdad
qu'es vna gran vanidad
do nos perdemos a furia,
purgatorio de bondad,
infierno de caridad,
paraíso de luxuria¹⁴.

Nel *Retrato*, Roma *meretrix* entra da protagonista nel ruolo simbolico di modello collettivo della venale Lozana. Il racconto di Delicado mostra la città in una dimensione mercantile, centro di traffici e d'interessi non sempre moralmente leciti: infatti, come afferma Lozana, «en Roma todo pasa sin cargo de conciencia» (*mamotreto XXIX*).

Nello spazio e nel tempo teatralizzati¹⁵, l'attività della Lozana

¹⁴ *Propalladia and other works of Bartolomé de Torres Naharro*, edited by J. E. Gillet, v. I, Bryn Mawr: Pennsylvania, 1943, pp. 161-163. J. B. Hughes in «La Lozana Andaluza» and the «Comedia Jacinta», *Essays on Hispanic Literature in honor of Edmund King*, London, Tamesis Books Limited, 1983, pp. 97-121, propone una lettura parallela del *Retrato* e della *Jacinta* di Torres Naharro premettendo che «Delicado like Torres Naharro in the *Comedia Jacinta*, portrays Rome as a 'patria común' and a refuge against the fires of the Inquisition and his heroine, like the city, however corrupted and corruptible, as an admirable symbol of freedom, grace and humanity in a still more corrupt and dangerous world» (p. 97).

¹⁵ L. Imperiale, in *El contexto dramático de «La Lozana Andaluza»*, Scripta Humanistica, Potomac, Maryland, 1991, pp. 9-10, osserva, che «Delicado, aunque no escribió un texto eminentemente dramático, tuvo, a través de su experiencia romana, la oportunidad de permanecer en contacto con toda una cultura hispano-italiana cuya nota dominante era la teatralidad inmanente del *Theatrum Mundi*. Tal dominante teatral estaba hecha a la medida de una ciudad-escenario tan controvertida e inimitable, en su marco urbano, cuya artificialidad e hipocresía en las costumbres realzaban la nota dramática y teatralizante del diario vivir de sus habitantes». Il taglio dato al *Retrato* si avvale, come avviene nella *Celestina*, di una prosa dialogata che si attarda in lunghe enumerazioni o scatta in un rimbombare di fulminee battute inserite in un tessuto narrativo che è soprattutto drammatizzazione a livello potenziale.

— in gioventù prostituta con una serie di clienti di varia estrazione e caratterizzazione, e poi ruffiana con l'avanzare degli anni — diventa il filo conduttore per assommare uno dietro l'altro episodi esemplari di lucro, amore cortigiano e sfacciata avidità, risolti soprattutto in chiave ironica e irridente. Dall'insieme dei *mamotretos*, dei capitoli o quaderni di appunti che si susseguono nel *Retrato*, si delinea un disegno ambientale che ha un legame intrinseco con uno stile di vita precario, in diretto rapporto con i mestieri servili e le carriere libertine che appaiono ancor più degradanti per lo squallore di un tramestio quotidiano basato sui miseri traffici di piccoli bottegai, domestici, ruffiane e prostitute.

Le ruberie e il basso profitto dei servitori e delle loro amanti è motivo ricorrente di un altro emblematico scenario romano, quello prospettato dalla *Tinellaria* di Torres Naharro¹⁶. Nella commedia il *credenciero* di un palazzo cardinalizio, Barrabás, che ruba a man salva sulle provviste, si lamenta dell'ingratitude della sua amica lavandaia:

Esta nuestra lavandera
no viene con las tobajas.
¿Si piensa la escopetera
que me duermo yo en las pajas?
Ya va mal.
Por vida del Cardenal
que yo os la ponga del duelo,
y aun que no halle otro tal
credenciero del tinelo.
De contino
le doy pan, y carne, y vino
que suma buenos cuatrines,
que al menos cada camino
se lleva cinco carlines.
Todavía
sé yo que trinfaria,
y aun con ella sus vecinas,
pues con sólo el pan podría
mantener bien cien gallinas.
Mas es necia.
Harto le digo: Lucrecia,
conserva mi buen partido;
mas el bien nunca se precia
hasta después qu'es perdido.
Pues, andar,
que a mí no puede faltar
por mis dineros corambre,
y a ello espero llegar
a verla morir de hambre. (*jornada I, 1-29*)¹⁷

¹⁶ Nella commedia *La Cortigiana* dell'Aretino, il tinello è «il ventre del Palazzo dove domina l'ingordigia e il capriccio e la gente che lo affolla è destinata ad essere spinta in basso dai pochi fortunati che restano in alto: verso quella bocca d'inferno che è il 'tinello', descritto rabbiosamente dal Rosso nell'atto quinto», nota N. Borsellino in *La tradizione del comico. L'eros l'osceno la beffa nella letteratura italiana*, Milano, Garzanti, 1989, p. 154.

¹⁷ B. de Torres Naharro, *op. cit.*, v. II, pp. 89-90.

Riprende il tema Delicado, disegnando a forti tratti di colore beffardo la figura di una vecchia lavandaia calva e sdentata per effetto della sifilide che, tra una bugia e una lamentela, racconta alla Lozana di godere a turno dell'interessata 'compagnia' di due 'amici', uno dei quali è un servo italiano che arraffa ogni ben di Dio in casa del padrone:

Lavandera: ¡Ay, señora!, que cuando pienso pagar la casa, y comer, y leña, y ceniza, y jabón, y caldera, y tinas, y canastas, y agua, y cuerdas para tender, y mantener la casa de cuantas cosas son menester, ¿qué esperáis? Ningún amigo que tengáis os querrá bien si no le dais, cuándo la camisa, cuándo la capa, cuándo la gorra, cuándo los huevos frescos, y así de mano en mano, do pensáis que hay tocinos no hay estacas. Y con todo esto, a mala pena quieren venir cada noche a teneros compañía, y por eso tengo dos, porque lo que el uno no puede, supla el otro.

Lozana: Para tornar los gañivetes, éste, que se va de aquí, ¿quién es?

Lavandera: Italiano es, canavario o botiller de un señor; siempre me viene cargado.

Lozana: ¿Y sábelo su señor?

Lavandera: No, que es casa abastada. Pues estaría fresca si comprase el pan para mí, y para todas esas gallinas, y para quien me viene a lavar, que son dos mujeres, y doyles un carlín, o un real y la despensa, ¡que beben más que hilan! Y vino, que en otra casa beberían lo que yo derramo porque me lo traigan fresco, que en esta tierra se quiere beber como sale de la bota. ¿Veis aquí do viene el otro mi amigo, y es español? [...] Pues iré yo a llevar toda esta ropa a sus dueños y traeré la sucia. Y de cada casa, sin lo que me pagan los amos, me vale más lo que me dan los mozos: carne, pan, vino, fruta, aceitunas sevillanas, alcaparrras, pedazos de queso, candelas de sebo, sal, presunto, ventresca, vinagre, (que yo lo do a toda esta calle), carbón, ceniza, y más lo que traigo en el cuerpo, y lo que puedo garbear, como platos y escudillas, picheles, y cosas que el hombre no haya de comprar.

Lozana: D'esa manera no hay galera tan proveída como las casas de las lavanderas d'esta tierra.

Lavandera: Pues no's maravilléis, que todo es menester; que cuando los mozos se parten de sus amos, bien se lo pagamos, que nos los ayudan a comer (*mamotreto* XII).

Il vissuto dei protagonisti del *Retrato* scandisce un ritmo di esistenza condizionata dall'avidità di cibo e denaro più che dagli ideali e dalle passioni. Appena ci si addentra nell'affollato mondo in cui vive Lozana, seguendo le tracce di battute e conversazioni che s'intrecciano tra i personaggi, acquista risalto una aggressiva voglia di vivere, una confusa dialettica tra norma e infrazione, tra ordine razionale e disordine insensato, ingredienti propri di una società disincantata e sensuale che collega il piacere al guadagno perseguito senza scrupoli: «es la mejor acordante que nunca nació y parece que no pone mano en ello», commenta ammirato un *galán* del *mamotreto* LVII, elogiando nella Lozana la sua abilità di ruffiana.

Nel gioco degli adescamenti e degli inganni condotti magistralmente dalla protagonista, l'altra faccia della medaglia è data dalle disavventure, dai tranelli tesi dagli uomini profittatori in cui, nonostante l'esperienza e l'astuzia, incappa anche Lozana. Ci sono amanti che l'ammaestrano, come l'ineffabile *valijero* che, con le sue informazioni sulle cortigiane di Roma («hay putas graciosas más que hermosas, y putas que son putas antes que mochachas. Hay putas apasiona-

das, putas estregadas, afeitadas...»), si compiace di esibirsi nella iperbolica dilatazione dei tradizionali e scherzosi elenchi delle qualità e dei luoghi di provenienza delle prostitute, secondo il modello della *Carajicomedia*, delle *coplas* di Rodrigo de Reinosa o del *Ragionamento del Zoppino*, attribuito all'Aretino. L'enumerazione si chiude con un imprevedibile rovesciamento del tono umoristico, con la funerea assicurazione che le meretrici provenienti dalla Spagna sono le migliori e sono tutte «En Campo Santo»¹⁸. Ma c'è anche un *canónigo* senza scrupoli che gioca alla Lozana il brutto tiro appena accennato dalla rubrica del XXIII *mamotreto*: *Cómo fue la Lozana en casa d'esta cortezana, y halló allí un canónigo, su mayordomo, que la empreñó*.

Le opere letterarie che riconducono, con vari intenti, alla figura delle prostitute nel Cinquecento, oltre al motivo dell'attività truffaldina di quelle ingannatrici, puntavano «in maggior misura sul tema del sicuro triste destino che le attendeva alla fine della loro carriera [...] il mal francese prima, la miseria poi, ed infine l'ospedale»¹⁹. In effetti, insieme al contagio della sifilide, l'usanza dei balzelli riscossi illecitamente dai gendarmi, l'onta del «trentuno», ossia l'atroce punizione data con lo stupro collettivo, l'esperienza del trasporto in ospedale delle ammalate povere sulla «carretta», il dileggio e la morte in solitudine insidiavano la carriera della cortigiana²⁰.

La sifilide, «malattia - che ispirò trattazioni scientifiche non prive anche di intendimenti letterari, dal Leoniceno al Fracastoro - diede spunto a tutto un filone di componimenti burleschi, come il *Lamento dello Strascino*, *L'Ariosto in purga per il mal francese* (una sorta di rifacimento parodico del *Furioso*), e *I sette dolori del mal francese*, per citare solo i titoli più noti»²¹. In questo clima s'inserisce un trattato scientifico di Delicado che, aggredito anch'egli dalla malattia, non solo sparge nel *Retrato* frequenti e icastici riferimenti alle sofferenze che lo affliggeranno per lungo tempo costringendolo a ricoverarsi nel-

¹⁸ Cfr. i *mamotretos* XX e XXI.

¹⁹ Cfr. G. Padoan, *Rinascimento in controluce. Poeti, pittori, cortigiane e teatranti sul palcoscenico rinascimentale*, Ravenna, Longo editore, 1994, p. 184.

²⁰ Nella *Cortigiana* di Aretino (III, 6) una prostituta, Aluigia, rievoca le sue attività a Roma ricordando anche alcune cortigiane nominate nel *Retrato*: «Né Lorenzina, né Beatrice, né Angioletta da Napoli, né Beatrice, né Madrema non vuole, né quella grande Imperia erano atte a scalzarmi al mio tempo. Le fogge, le maschere, le belle case, l'ammazzar de' tori, il cavalcare i cavalli, i zebellini co' l' capo d'oro, i papagalli, le scimie, e le decine de le cameriere e de le fantesche erano una ciancia al fatto mio; e signori, e monsignori, e ambasciatori a iosa, ah, ah! Io mi rido che feci trarre fino a la mitera a un vescovo, e la metteva in testa a una mia fantesca burlandoci del povero uomo. E un mercatante di zuccheri ci lasciò fino a le casse, onde in casa mia per un tempo ogni cosa si condiva co' l' zucchero. Vennemi poi una malattia, che non si seppe mai come avesse nome, tamen la medicammo per mal francioso, e diventai vecchia per le tante medicine, e cominciai a tener camere locande, vendendo prima anelli, vesti e tutte le cose de la gioventù; dopo questo mi ridussi a lavare camiscie lavorate. E poi mi son data a consigliar le giovane acciò che non sien si pazze, che vogliono che la vecchiezza rimproveri a la carne...».

²¹ G. Padron, *op. cit.*, p. 183.



l'ospedale romano di San Giacomo, ma scrive anche, in italiano, il *Modo de adoperare el legno de India occidentale*, elogio del decotto derivante dall'albero americano di *guyaco* che l'ha aiutato a combattere la dolorosa infermità²².

C'è da rilevare, inoltre, che gli autori di molti componimenti che irrondono le cortigiane, le devote dell'immaginaria 'santa' Nefissa evocata anche nei *Ragionamenti* dell'Aretino, non vengono dai ranghi dei moralisti ma dai «frequentatori del mondo puttanesco e in tal modo ritenevano di rintuzzare la superbia delle più belle evocando loro lo spettro di quel futuro, o intendevano vendicarsi di ripulse subite, se non, più semplicemente, offrir materia di riso ad amici e compari di bisboccia»²³.

Nel *Retrato*, il dato erotico e satirico connesso alla malattia si riverbera oltre che sulle cortigiane, compagne della Lozana, anche sull'autore-personaggio che si rivela un cliente della protagonista, esperta nei rimedi per questo male. Nel *mamotreto* XVII, rivolgendosi proprio all'autor, Rampin magnifica l'abilità di guaritrice della Lozana: «Saná presto [...] Mirá, ya [Lozana] ha sanado en Velitre a un español de lo suyo, y a cabo de ocho días se lo quiso hacer...». La scena che acquista un tono paradossale, con l'elogio della sospetta attività di Lozana tessuto proprio dal servo-amante Rampin, rientra nell'ambiguo gioco di sovrapposizioni e di scambi che anima tutto il taglio narrativo di quest'opera equivocamente moralistica.

Comunque la sifilide non risparmia il volto e la persona della protagonista del *Retrato*: la giovane Lozana, appena arrivata a Roma, non può nascondere alle curiose e pettegole camiciaie spagnole del quartiere di Pozzo Bianco i segni del male, la «estrellica»²⁴ in mezzo alla fronte che l'acconciatura alla moda genovese non riesce a dissimulare, e soprattutto il naso smangiato, la *naríz roma*²⁵, pretesto per alcuni

²² Il *canónigo* che «empreña» Lozana descrive efficacemente i dolori: «ha veinte días que soy estado para cortarme lo mio, tanto me duele cuando orino y según dice el médico, tengo que lamer todo este año y a la fin creo que me lo cortarán» (XXIII). Le proprietà del legno d'India sono ricordate dall'Aretino nella *Cortigiana* (I,21); ironici accenni agli effetti devastanti che il decotto di *guayaco* produce su chi è costretto a ingurgitarlo si ritrovano nelle commedie di fine Cinquecento del napoletano Giovambattista della Porta: «Io gli darò a ber un poco d'acqua di legno, che gli lo sconcerà di sorte che per parecchi giorni non gli verrà voglia di mangiare» (*Olimpia*, II, 7). Cervantes accenna alla cura della sifilide col sudore, all'inizio del *Coloquio de los perros*: «Salía del Hospital de la Resurrección que está en Valladolid, fuera de la Puerta del Campo, un soldado que, por servirle su spada de báculo y por la flaqueza de sus piernas y amarillez del rostro, mostraba bien claro que, aunque no era el tiempo muy caluroso, debía de haber sudado en veinte días todo el humor que quizá granjeó en una hora. Iba haciendo pinitos y dando traspiés...».

²³ G. Padoan, *op. cit.*, p. 185.

²⁴ Ha osservato G. Allegra nello studio preliminare alla edizione della *Lozana Andaluza*, Madrid, Taurus, 1983, p. 32, che «las manchas de la enfermedad no sólo no apartan a los cortejadores de la Lozana, sino que parecen cautivarlos, [...] con la atracción de la muerte, el *cupio dissolvi*, si la misma alusividad al tremendo azote no fuera, como siempre, desprecupada o chistosa...».

²⁵ Nel VII *mamotreto* del *Retrato*, la camiciaia Beatriz esclama, riferendosi alla Lozana: «¿vistes tal hermosura de cara y tez?»; ¡Si tuviese asiento para los antojos! Mas creo que si se cura que sanará».

dei tanti doppi sensi sparsi da Delicado nel suo libro, come l'osservazione di Silvio, nel XXIV: «Ésta comprará oficio en Roma, que beneficio ya me parece que lo tiene curado, pues no tiene do poner antojos». D'altra parte, il soprannome Lozana, che evoca la freschezza e la gagliardia della gioventù e della buona salute, viene dato ad Aldonza nel periodo in cui vive con il mercante Diomede, proprio quando rimane contagiata dalla sifilide. Il segno negativo del mal francese²⁶ si sovrappone e modifica, rendendola ambigua, la grazia della Lozana: si conferma l'uso di un ingrediente essenziale che aggiunge sapore e sostanza al racconto, la duplicità che favorisce il compromesso, l'equivoco tra apparenza e realtà, istanze che rafforzano il carattere poliedrico del *Retrato*²⁷.

A Roma il chierico Delicado, emigrato forse a causa delle sue origini ebraiche, somma in sé i tratti provenienti dalla cultura spagnola e dalle esperienze acquisite in Italia. Già il titolo completo della sua opera, una codificazione essenziale del testo, *Retrato de la Lozana: andaluza: en lengua española: muy clarissima. Cõpuesto en Roma. El qual Retrato demuestra loque en Roma passava y contiene munchas mas cosas que la Celestina*, rivendica la conoscenza di un'opera-chiave di quella letteratura spagnola che ha per protagonista una *alcahueta* e lancia un segnale di appartenenza alla stirpe dei frequentatori di ambienti e di opere letterarie dove prosperano intrigo e ruffianeria.

D'altra parte a Roma, dal suo particolare angolo visuale di portatore di verità rivelate o celate, Delicado assume e rielabora orientamenti, suggerimenti e indicazioni provenienti dalla realtà e dalla cultura locale e contingente, esasperando fatti e costumi fino a modificarli in polemiche contromodelli.

Durante la permanenza di Delicado a Roma, il centro del cristianesimo appare sempre più degradato tanto che si moltiplicano sinistri fustigatori dei costumi, allucinati interpreti di avvenimenti straordinari, profeti di sventura che invocano una riforma radicale dei costumi.

La città in continua fibrillazione, convulsamente godereccia, ancora non ha subito l'onta dei lanzichenecchi, ma già si percepisce una crisi generalizzata. Lampi sarcastici e corrosivi attraversano scritti di diverso spessore e aggressività, così come sono diverse le situazioni personali e culturali da cui muovono le riflessioni sull'attualità: dalle buffonesche condanne comminate da mastro Pasquino, simulacro della critica e della maldicenza contro chierici e potenti, alla

²⁶ Nel *mamotreto* LIV la vecchia prostituta Divicia racconta a Lozana di essere stata testimone dell'espandersi in Italia dell'infermità che è chiamata anche *mal de Nápoles* perché a Napoli cominciarono a diffondersi le piaghe e, assicura Divicia, «también me hallé allí cuando decían que habían enfecionado los vinos y las aguas. Los que las bebían luego se aplagaban, porque habían echado la sangre de los perros y de los leprosos en las cisternas y en las cubas...».

²⁷ Cfr. L. Imperiale, *Una realidad disfrazada en «La Lozana Andaluza»*, «Revista de Filología Española», LXXII (1992), 1°-2°, pp. 159-163. Sulla duplice visione del mondo in commedia cfr. M. G. Profeti, *Essere vs Apparire nel teatro barocco*, in *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 543-55.

dolente, polemica di Lilio Gregorio Giraldi nei confronti dei personaggi della corte di Leone X²⁸.

Le cupe previsioni di un intervento divino contro la corruzione e il comportamento intemperante dei romani, troveranno di lì a poco una conferma nel Sacco di Roma del 1527 visto, a posteriori, nei circoli politici e nelle Corti europee, a seconda dei punti di vista, come un inqualificabile sacrilegio commesso dall'autorità imperiale o un meritato castigo per la Chiesa.

La diatriba, che si accende particolarmente velenosa tra il Castiglione e Alfonso de Valdés, si riattizza perfino nel Nuovo Mondo, quando, con l'*Antijovio*, don Gonzalo Jiménez de Quesada reagisce alle opinioni espresse nelle *Historiae sui temporis* da Paolo Giovio, vescovo di Nocera, appartenente all'*entourage* di Clemente VII. L'assalto alla città, la carneficina tra gli abitanti e la successiva epidemia di peste ispirano un mordace sonetto di Francesco Berni indirizzato al pontefice sempre tentennante nelle decisioni politiche: «Un papato composto di rispetti, / Di considerazioni e di discorsi, / Di più, di poi, di ma, di se, di forsi, / di pur, di assai parole senza effetti»²⁹, o un'allusione dell'Ariosto nel XXXIII canto del *Furioso*: «Vedete gli omicidi e le rapine / in ogni parte far Roma dolente...». Giovan Battista Giraldi Cinzio si avvale del Sacco di Roma e della peste come cornice, alla maniera del Boccaccio, dei suoi *Ecatommiti* sottolineando, nel *Proemio*, l'atrocità dei fatti; Matteo Bandello, nella dedica della novella LXII, ricorda «Roma crudelissimamente essere stata saccheggiata, spogliate le chiese, violate le monache...», mentre Gil Vicente con l'allegorico *Auto da feria* auspica una pacificazione tra papa e imperatore. L'Aretino, nella *Cortigiana*, (stesura del 1534) liquida con poche battute sarcastiche la caduta di Roma che «è stata a purgare i suoi peccati in mano de gli Spagnuoli, e ben s'è ella ita a non star peggio» (*Prologo*); Roma è «più scelerata che mai» anche dopo «il castigo che l'ha dato Cristo per mano de gli Spagnuoli» (I, XIII):

Messer Maco: Infine Roma è coda mundi.
Sanese: Capus voleste dir voi.
Messer Maco: Tant'è...(I,1)

Nella prima stesura della commedia, del 1525, Messer Maco aveva espresso il proprio stupore entrando in città: «Per certo Roma è capus

²⁸ Cfr. R. Alhaique Pettinelli, *Uno scritto polemico nella Roma di primo Cinquecento: il «Progymnasma Adversus Literas et Literatos» di Lilio Gregorio Giraldi*, in *Tra antico e moderno. Roma nel primo Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 23-49. Recentemente Luigi Malerba con le *Maschere*, Milano, Mondadori, 1995, ha ambientato nella Roma di pochi anni prima del Sacco una favola romanzesca basata sui giochi di potere, condotti da nobili e cardinali, che s'intrecciano con i casi di vita quotidiana di preti, servi e prostitute. La narrazione, di evidenza cronachistica, è permeata da una serpeggiante vena d'ironia.

²⁹ F. Berni, *Rime*, a cura di C. Salinari, in *Antologia della letteratura italiana*, diretta da M. Vitale, v. III, Milano, Rizzoli, 1970, p. 265.

mundi». In meno di dieci anni, Roma ha perso il suo aspetto di luogo «bello e alteramente adorno».

L'insieme degli accenni profetici al Sacco di Roma sparsi nel *Retrato* formano una sovrastruttura aggiunta solo nel 1528, quando il libro sta per arrivare sul banco del tipografo veneziano³⁰. Inoltre Delicado riprende l'eco delle profezie sulla distruzione della città in una *Epístola* finale, dove una sorta di *ubi sunt?* («¿dónde son los galanes, las hermosas que con una chica fosa en diez días cobriste y enceraste...?») si unisce alla gravità degli accenni al castigo: «No se puede huir a la Providencia divina, pues con lo sobredicho cesan los delinquentes con los tormentos, mas no cesarán sol, luna y estrellas de pre-osticar la meritoria que cada uno habrá. Por cierto no fui yo el primero que dijo: ¡Ve tibi civitas meretrix!». Gli accenti severi sono smentiti, però, da un velato contrappunto sul binomio 'meritoria' e 'meretrix', e che tocca, con allusioni e doppi sensi, anche la lettera finale indirizzata dalla Lozana alle giovani «amigas y en amor hermanas» che vogliono venire a Roma dopo il disastro. Lozana riprende, nella descrizione del Sacco fatta alle «colleghe», il tono catastrofico usato dai cronisti quando riferiscono la devastazione della città, ma un controcanto ironico ridimensiona la tragicità della devastazione collettiva e l'orrore della peste: «fue el oscuro día y la tenebrosa noche para quien se halló dentro, de cualquier nación o condición que fuese, por el poco respeto que a ninguno tuvieron, máxima a los perlados, sacerdotes, religiosos, religiosas, que tanta diferencia hacían de los sobredichos, como haría yo de vosotras, mis hermanas. Profanaron sin duda cuanto pudiera profanar el gran Sofi si se hallara presente». Ma, in conclusione, «si del todo no es destruida Roma, es por el devoto femenino sexu, y por las limosnas y el refugio que a los peregrinos se hacían agora»³¹.

Il narratore usa la scrittura come un grimaldello per sconvolgere e far saltare il ricordo dell'avvenimento storico e il linguaggio istituzionalmente grave e dolente con cui viene tramandato. La lettera alle

³⁰ Il *Retrato*, senza data e nome dell'autore e dello stampatore, appare a Venezia dove Delicado si trasferisce dopo il Sacco di Roma. L'anno di pubblicazione, indicato generalmente nel 1528, viene posticipata intorno al 1530 da F. Ugolini in *Nuovi dati intorno alla biografia di Francisco Delicado desunti da una sua sconosciuta operetta*, «Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Perugia», XII (1974-75), pp. 443-616.

³¹ Cfr. *Epístola de la Lozana a todas las que determinan venir a ver Campo de Flor en Roma*. Rafael Alberti, nel prologo al rifacimento teatrale della *Lozana Andaluza* (*Teatro*, Buenos Aires, Losada, 1964, p. 11), così reinterpreta la lettera della Lozana: «Yo, en este nuevo retrato teatral, he hecho que la Lozana, en vez de terminar sus días, retirada de su oficio, en las islas Lipari, presenciase aquel naufragio de la barca papal, atroz desconcierto de cuerpos y conciencias, donde únicamente el poderoso sexo femenino se salvó de ser lanzado a las aguas del Tiber. El irresistible ejército de las cortesanas avanza como escudo hacia la furia española y tedesca [...] En resumen, son las muchas Lozanas de Roma las que detienen a los soldados imperiales». All'Aretino si deve una burlesca rielaborazione dell'*Eneide* in cui il protagonista diventa un cavaliere scampato al Sacco.

prostitute che arriveranno a Roma suggella la parte finale del *Retrato* e la Lozana, da attrice e interprete del copione preparato per lei da Delicado, diventa spettatrice e cronista della rovina della città. Nell'affidarle quest'ultimo ruolo, le risorse inventive dell'autore tendono ancora a stravolgere gli schemi pedagogici del pentimento e del riscatto morale della peccatrice che indugia a Roma, in attesa delle *hermanas en amor*, prima di partire per Lipari, luogo di un mistificante proposito di rigenerazione col quale dovrebbe chiudere il cerchio delle sue movimentate esperienze.

In realtà il movimento, la precarietà, l'incertezza della vita hanno sempre accompagnato la Lozana fin dall'infanzia, con gli spostamenti in varie città dell'Andalusia e con le peripezie, degne di una *novela* bizantina, del lungo viaggio attraverso gli empori mediterranei e orientali compiuto insieme al commerciante Diomede. Anche la rappresentazione della vita romana è scandita dal movimento incessante, enfatizzato. L'aggirarsi della protagonista per strade, vicoli, case e botteghe, luoghi deputati per intrighi, pettegolezzi, adescamenti, propone un tortuoso itinerario per la città evidenziato dalla successione dei sommari dei *mamotretos* che, nella loro funzione di guida tematica e di riepilogo, ostentano continuamente i verbi di movimento, *ir, tornar, entrar, venir, despedirse, encontrar, salir, visitar, enviar*³².

L'affaccendato andirivieni della Lozana chiusa nel labirinto dell'amore venale e dell'inganno, sembra poter trovare lo sbocco liberatorio, il punto d'approdo pacificante per gli ultimi anni di vita in un presidio per deportati, la ventosa isola di Lipari. Ma ancora una volta la *novela* di Delicado non intende superare i confini dell'ironia: infatti a partire dalla stramba etimologia del nome dell'isola³³, si ribadiscono un sistema di ambiguità e un impulso deformante che toccano valori e significati anche nella conclusione del racconto siglato dall'ennesima strizzata d'occhio dell'autore.

³² Per analoghe modalità nel comportamento di Celestina cfr. P. Botta, *Itinerarios urbanos en la «Celestina» de Fernando de Rojas*, «Celestinesca», 18.2 (Otoño 1994), pp. 113-131.

³³ «Antiguamente aquella insula fué poblada de personas que no había sus pares, d'adonde se dijeron li pari: los pares: y dicen en italiano: 'li pari loro non si trovano', que quiere decir: no se hallan sus pares». (*Explicit*). C. Allaigre, *op. cit.*, p. 139, commenta che il gioco «introduce a la isla en la geografía burlesca del *Retrato*, junto a Jodar, o Cornualla. Aprovechándose del significante y de la paronimia en italiano, Delicado hace de dicha isla el lugar soñado para su *Sin Par Lozana* [...] Y en calidad de *par* va a reunirse en la isla de los pares (*li pari*) con todos los *sin par* y *sus pares*». Il viaggio di Lozana presenta qualche analogia con quello delle cortigiane che vanno all'isola della Gomera, descritto nelle *coplas* A la *chinagala* di Rodrigo de Reinosa.

PIERRETTE GODOY-BARDE

LE SECRET DANS LA CÉLESTINE

A Juan

INTRODUCTION

On a beaucoup écrit sur *La Célestine*¹, sur l'œuvre elle-même ou sur sa genèse. Aussi le présent article vise-t-il à aborder le texte dans une perspective nouvelle, celle du secret. Selon l'étymologie, «secret» vient du participe passé «secretus» de «secernere», qui veut dire «mettre à part». Le secret, c'est ce qui est séparé, et donc, d'après le dictionnaire Robert, «ce qui n'est connu que d'un nombre limité de personnes». Il représente essentiellement un savoir que l'on cache, et c'est bien ainsi qu'il nous apparaîtra dans *La Célestine*. Mais, si «caché» signale l'invisible, «secret» renchérit sur la notion de bien propre et sur la volonté de silence. Le secret est donc d'abord refus. S'il est confié, rien n'est perdu, ou presque rien, de l'idée de silence et de dissimulation. Mais tout dépend, comme nous le verrons, de la discrétion du dépositaire ou de l'existence d'autres circuits qui peuvent faire découvrir le secret à des intrus potentiels.

Si *La Célestine* démontre amplement que le secret est avant tout un savoir caché, cette œuvre en fait ressortir également le polymorphisme. Nous verrons qu'un léger glissement de sens rattache le secret aux arrière-pensées ou projets dissimulés dans le fond des cœurs. Dans une autre acception, le secret appartient toujours au domaine du caché, mais il cesse d'être un élément purement psychique car il devient une activité clandestine: intrigue amoureuse ou agissements parfois liés à un pacte, ou encore science occulte quand il touche aux arts secrets de Célestine².

Le secret change de nature dans ses deux dernières acceptions: quand il passe au rang de ce qui cache. Il correspond en premier lieu

¹ *La Celestina*, Paris, Aubier-Montaigne. Notre étude s'appuie sur l'édition de 1970.

² Le lien persiste entre secret et savoir caché. Par contre, il ne s'agit plus d'une information mais d'une science.

à un comportement, et nous renvoie alors à cette dissimulation qui semble être un mot d'ordre chez les protagonistes de *La Célestine*. C'est encore la fonction de cacher que nous retrouvons quand le secret a le sens — qui rappelle son étymologie — d'isolement.

On ne trouve donc rien d'original à ces premières définitions du secret, ce mot pouvant être substantif ou adjectif. Nous verrons que l'originalité se situe à un autre niveau dans *La Célestine*. Ce que nous pouvons déjà dire c'est que le secret implique une multiplicité d'orientations, que nous retrouverons dans la manière dont les personnages le gardent ou le livrent. Multiplicité certes, mais ambiguïté aussi, car le secret est toujours plus que du caché. Il pose la question des motivations qui le firent cacher, des jeux dont il s'entoure, et de ce qui, de lui, nous échappera toujours.

I - LE CONTENU DU SECRET

1) - **Un savoir caché.** Quand le secret porte sur la connaissance de quelque chose de caché, il représente des mots, ou plus précisément, s'il est confié, verbalisé, des paroles.

Parler du secret dans *La Célestine* amène à évoquer la mystérieuse genèse de l'œuvre. Plusieurs études montrent que l'anonymat de l'acte I et le semi-anonymat des autres actes, loin d'éclipser les auteurs, ont pour effet de multiplier les questions sur leur nombre et leur identité. Le secret, on le voit, a pour fonction d'éveiller la curiosité. La remarque vaut pour les personnages sur lesquels semblent avoir déteint les secrets de l'anonyme et de Rojas, car ils ne proposent au lecteur que des fragments biographiques greffés sur les dialogues. Cette parcimonie d'informations intrigue d'autant plus qu'elle laisse passer des indices infamants: évocation de l'aïeule de Calixte et du «ximio»³ — donc d'un secret de famille honteux — et de la balafre de Célestine, souvenir d'une péripétie ignorée.

Un secret personnel peut être un bien précieux, source de plaisir: Pármemo appelle «tan gran secreto» sa nuit avec Areusa. Mais la vanité le pousse à confier tout de suite ce secret. Ce qui consacre le secret, c'est le désir de le cacher, désir si fort chez Mélibée car son secret, même douloureux, a une fonction de protection. Célestine énonce ce principe à l'acte VII, devant Pármemo: «Una cosa te diré, porque veas qué madre perdiste, aunque era para callar». Cette règle à laquelle souscrit Sempronio — lui qui conseille si bien Calixte: «No descubras

³ *La Celestina*, op. cit., acte I, p. 136. Voir *Celestinesca*, *Boletín informativo internacional*, Athens, Georgia, vol. 2, mai 1978, n° 1, pp. 7-11: Henry N. Bershas émet l'hypothèse que «ximio», par paronomase entre «mono» et Maimonides, représenterait l'amant juif de la grand-mère de Calixte, et il conclut: «El cuchillo del abuelo prueba que hubo historia más o menos nefanda en la familia de Calisto».

tu pena a los extraños...»⁴ —, Célestine elle-même ne peut s'en affranchir. A l'acte VII, quand Pármemo lui rappelle qu'elle a été arrêtée en même temps que Claudine, elle ne cache pas son dépit de voir rappeler ses démêlés avec l'Inquisition: «...yo me espanto cómo te acuerdas, que es la cosa que más olvidada está en la ciudad». Le secret a donc pour fonction de dissimuler, fût-ce par l'oubli, tout ce qui fait figure de mauvais objet dans une biographie.

Si le secret est confié à autrui, à l'exclusion de tiers, il se définit selon trois éléments, illustrés par l'intrigue amoureuse de *La Célestine*: Calixte et Mélibée sont les détenteurs d'un secret, celui de leurs amours. L'entremetteuse, les deux couples de valets et Lucrèce représentent ceux qui sont mis dans le secret, parfois après un délai d'exclusion. Entrent dans le dernier groupe les destinataires exclus, qui peuvent ignorer jusqu'à l'existence du secret, tels Pleberio et Alisa, tenus jusqu'au dénouement à l'écart des amours cachées de leur fille. Du coup, le secret est dormant et, d'une certaine façon, privé de vie. Mais ce groupe compte aussi ceux qui connaissent, sinon le contenu du secret, du moins son existence. C'est alors que le secret prend tout son sens, qu'il s'anime, scintille et fascine, donne du pouvoir à son détenteur ou à son dépositaire, et fait converger, par exemple, l'attention de Célestine sur Mélibée et celle d'Elicia et d'Areusa sur Sosie, mis dans le secret des amours de son maître.

La qualité requise pour tout confident est cette discrétion attendue par Mélibée de Lucrèce et des valets de Calixte, et que rend si bien le mot «secreto» dans *La Célestine*. Mais cette qualité ne ressortit pas toujours au pur désintéressement d'un Tristan. Lorsque Sempronio recommande à Pármemo, à l'acte IX, de ne pas répéter à Calixte ce qu'ils savent sur Célestine, il y va de leur intérêt, pour que leur maître ne se tourne pas vers une autre entremetteuse: «...no lo publicemos para nuestro daño». Ce calcul nous rapproche de la seconde forme du secret dans *La Célestine*.

2) - **Une arrière-pensée ou un projet secret.** Le secret est toujours de l'ordre du psychique et du caché, mais il change de nature lorsqu'il met en jeu ce qu'un personnage pense ou projette à part soi. Son domaine recoupe alors celui du mensonge et de la dissimulation⁵.

Les arrière-pensées correspondent aux sentiments dissimulés sous de fausses paroles. Double langage par conséquent, et dont nous avons l'illustration avec la malignité que Célestine et Areusa cachent sous

⁴ Acte XI, p. 360. Il faut y voir l'une des nombreuses références de *La Célestine* à la tradition biblique. Voir le *Livre du Siracide*, section A, 8, verset 19: «Ne découvre pas ton cœur à n'importe qui...».

⁵ Une tirade de Sempronio, riche en prépositions et locutions prépositives exprimant ce qui est dessous, donc caché, nous avertit contre ce que les femmes cachent sous leur apparence apprêtée: «¡Qué sesito está debajo de aquellas grandes tocas! ¡Qué pensamiento so aquellas gorgueras, so aquel fausto...!» (I, p. 136).

leur argumentation douceuse, parfois même l'une vis-à-vis de l'autre. Chez Mélibée, certaines arrière-pensées n'obéissent pas à un calcul, mais à une sorte de fuite symbolique devant la hâte grossière de Calixte. Mélibée — qui exprime, aux actes XIV et XIX, le désir d'éloigner Lucrèce — semble souffrir du voyeurisme autour de ses amours et des façons de Calixte, qui voit dans les valets des «testigos de mi gloria». Le décalage entre les faits et la formule qui clôt le dernier rendez-vous⁶ relèverait du désir de fermer les yeux sur ce qui n'est pas la part glorieuse de cet amour. Calixte, Sempronio et Pármeno dissimulent eux aussi leurs vraies pensées. Le premier n'éprouve qu'indifférence envers le sort d'une Célestine qu'il comble d'égards quand elle est devant lui. Quant aux valets, dans ce jeu de trompeur trompé si caractéristique de l'œuvre, ils font eux aussi double visage à leur maître et à Célestine, puisque leurs conciliabules et apartés n'expriment qu'animosité.

Ce double langage menant à la notion de double jeu, une forme particulière d'arrière-pensée est celle des projets secrets: projets matrimoniaux des parents de Mélibée, visées proxénètes de Célestine en vue d'une intrigue entre Areusa et Calixte, décision de Centurion d'arranger à sa façon la vengeance promise à Elicia et Areusa. La formule de Sempronio, qui croit Calixte mort et songe à le dépouiller — «Quizá con algo me quedaré que otro no sabe...» — pointe l'intention d'agir à l'insu d'autrui. Lorsqu'une telle intention est mise en pratique, nous touchons à la troisième acception du secret.

3) - **Une activité secrète.** Dans ce cas, le mot «secret» cesse de représenter un élément psychique et s'applique à l'intrigue amoureuse entre Calixte et Mélibée, avec son déploiement d'ambassades et de rendez-vous secrets, et aux trafics des ruffians, qui introduisent dans l'œuvre le monde célestinien.

La notion de pacte commande les intrigues secrètes: l'élaboration d'alliances s'entoure de conciliabules, ce que confirme la formule «so secreto sello». La complicité est lente à se faire pour Pármeno: elle n'est pas effective avant l'acte VIII — où le jeune homme, sorti du lit d'Areusa, se voit gratifié du titre de «hermano» par Sempronio — et surtout avant l'acte IX: la réunion des valets et des prostituées autour d'une table présidée par Célestine, évoque une parodie de société secrète, composée d'initiés, qui changent de conversation à l'arrivée de Lucrèce⁷. Le repas de l'acte IX est le plus beau moment de cette société secrète, avant la rupture proche. Car il faut souligner — à rebours de la règle de cohésion propre à toute société secrète — la mobilité des alliances, qui se dénouent par mort ou

⁶ «...yo soy la que gozo, yo la que gano...».

⁷ Mais d'une société secrète dénuée de confiance réciproque entre ses membres.

trahison⁸. Les groupes se défont, se ressoldent autrement, toujours secrètement. C'est le cas du groupe formé par Sempronio et Pármeno, qui trahit Célestine, et du groupe formé ensuite par Areusa, Elicia, et Centurion. Quant à la tentative de Célestine pour enrôler Lucrèce dans ses trafics, il semble bien que ce soit la mort de l'entremetteuse qui l'empêche d'aboutir.

- **Les trafics occultes.** Ils ont cours surtout chez Célestine, «causadora de secretos yerros» selon Mélibée à l'acte IV. Son logis abrite maints trafics secrets, dits «conciertos», et d'abord de discrètes rencontres entre des «mozas» prostituées et une clientèle principalement religieuse. N'oublions pas le trafic d'adultères, les «mozas» servant de rabatteuses entre Célestine et les femmes infidèles, ce qui ressort de ces défilés clandestins que décrit Pármeno⁹. La maison de l'entremetteuse est d'autre part le point d'aboutissement des produits dérobés chez leurs maîtres par les servantes — pour payer les services de la vieille — et des vivres volés dans la dépense de Calixte par ses valets. A en croire le récit de Pármeno, ce logis sert même au recel, ce qui souligne le lien entre le secret et le caché: «...otros hurtillos de más cualidad allí se encubrian».

Pármeno appelle le premier métier de Célestine — celui de «labradora» — une «cobertura», couverture donc pour les activités que nous venons d'évoquer, et aussi pour les arts secrets de Célestine.

- **Les arts secrets de Célestine.** Ils se rattachent à sa science dans des domaines particuliers. Le Littré appelle «secret» «la partie la plus difficile et la plus essentielle d'un art, d'une science...» Nous parlons de science et d'art parce que ces termes figurent dans *La Célestine*: Elicia parle à l'acte VII de cette «sciencia» si mal employée chez elle, et Célestine appelle «arte» sa connaissance des augures¹⁰. Mais son «arte» ratisse large: divination, talents de guérisseuse — bon prétexte pour que Mélibée l'appelle à l'acte X —, aptitudes à élaborer philtres, potions, onguents...

Si le secret des méthodes de préparation de notre «hechicera» est gardé, nous sommes au moins informés de l'étrange composition de ses mixtures, à savoir de tout ce qu'à l'acte VII Célestine appelle «aparejos para nuestro oficio». Les indications ne manquent pas non plus sur les éléments nécessaires à ses conjurations propitiatoires

⁸ Trahison des valets contre le maître, de la fille contre les parents — avec la complicité forcée de sa servante —, trahison amoureuse de la part d'Elicia et d'Areusa, et trahison entre complices.

⁹ Acte I, p. 154: «...por medio de aquéllas comunicaba con las más encerradas... muchas encubiertas vi entrar en su casa. Tras ellas, hombres rebozados...».

¹⁰ Acte IV, p. 208. A l'acte X, p. 344, elle dit qu'on est médecin «por experiencia», «por natural instinto», ou «por arte». A l'acte XVII, Areusa conclut, après avoir fait parler Sosie: «...otra arte es ésta que la de Celestina...».

visant à provoquer l'amour ou les retours d'affection, à «remediar amores», selon Pármeno: pain mordu, cheveux, cœurs en cire et percés d'aiguilles. La pratique de la magie noire est évidente ici, comme lorsque, parlant des activités qu'elle pratiqua avec Claudine, Célestine évoque le «cerco»: le cercle de sorciers, où n'entrent que les initiés. A l'acte III, c'est quand elle est seule qu'elle se livre à une conjuration démoniaque, riche en formules rituelles, visant à entortiller secrètement le Diable autour du fil qu'elle vendra à Mélibée. Ce fil constitue un contrepoint au cordon béni que la jeune fille porte secrètement sur elle, si bien que le licite et le sacré partagent avec le diabolique l'usage d'objets secrets.

A l'instar d'un alchimiste, entourée des «alambiques» cités par Pármeno, Célestine est donc immergée dans une atmosphère de mystère, qui lui donne une aura de puissance. Car le secret implique un pouvoir. Et c'est justement pour préserver ce pouvoir que s'exerce une sorte de «culte magique du secret»¹¹ auquel Pármeno est sensible. Dans le passage du premier acte où il décrit ce qu'il a pu entrevoir enfant des activités de Célestine, ses commentaires montrent qu'il s'est senti exclu de mystères qui l'ont impressionné: «...cosas en barro y en plomo fechas, muy espantables al ver. Pintaba figuras, decía palabras en tierra... ¿Quién te podría decir lo que esta vieja hacía?»¹² Les secrets de Célestine transpirent donc. Il est vrai que Pármeno a été témoin de ces pratiques, non parce qu'il était initié, mais parce que dans sa «tierna edad», il représentait un observateur dont Célestine ne se méfiait pas. Le seul témoin adulte admis par elle est une femme, Elicia, et encore en tant que simple accessoiriste, étrangère aux préparations et aux conjurations.

On peut donc parler de «secret professionnel», dans l'échelle des valeurs célestiniennes¹³, et de secrets de métier. Ceux-ci correspondent en général à un simple tour de main et à des secrets de fabrique, mais les activités clandestines de Célestine vont plus loin, car elle domine son art — ne nous laissons pas prendre à sa feinte modestie devant Mélibée¹⁴ —, dans ce mélange saisissant de minutie et de passion dont Pármeno nous a fait un rapport étonné. La preuve en est dans l'unanimité des autres personnages face au savoir, fondé sur les années, de cette «vieja sabida» et «maestra grande».

Dans ce domaine du savoir — et du savoir-faire — de Célestine, on observe une cohérence absolue de l'auteur anonyme à Rojas, qui

¹¹ Pour reprendre une belle formule d'Octavio Paz dans *El laberinto de la soledad*.

¹² Pármeno, devenu jeune homme, clôt ainsi son exposé, p. 158: «Y todo era burla y mentira». Peut-être fait-il l'esprit fort parce qu'il ne s'est pas encore mesuré à Célestine, qui sera si habile à le manipuler.

¹³ Le registre secret de Célestine sur le nombre de filles nées dans la ville, dont elle ne fait la confidence qu'à son complice Sempronio, renvoie à cette même notion de secret professionnel, parodiquement aussi (III, p. 196).

¹⁴ Acte X, p. 344: «...fueron repartidas las gracias en las gentes de hallar las melecinas...alguna partecica alcanzó a esta pobre vieja...».

insistent sur un registre précis: l'art de manœuvrer autrui pour le faire parler. Nous pensons aux secrets de Célestine, à ses clés pour arracher les secrets. De même que l'on parle en ébénisterie de meubles à secrets, pourvus de mécanismes qui en actionnent les ressorts cachés, on peut parler des ressorts de l'aveu, requérant pour les faire jouer une maîtrise dont Célestine nous fait d'éclatantes démonstrations avec Pármeno et Mélibée. Elle se reconnaît même le don de percer le secret des âmes: «Que no sólo lo que veo, oyo y conozco, mas aun lo intrínseco con los intelectuales ojos penetro»¹⁵. Le même orgueil transparaît à l'acte V, quand elle a réussi à avancer ses pions auprès de Mélibée et qu'elle exprime le sentiment que ses cadettes ne pourront jamais l'égaliser.

C'est le cas d'Elicia, qui participe aux activités secrètes de Célestine, non en initiée, mais en acolyte, créature ancillaire chargée d'apporter les composants nécessaires aux préparations de sa maîtresse, d'ouvrir la porte aux «mozas» et à leurs clients, ou d'exécuter quelques menus travaux clandestins, et qui fait une bien mauvaise apprentie. Célestine, qui lui a prodigué tant de bons exemples, perd tout espoir à l'acte VII: «...ahí te estarás toda tu vida, hecha bestia sin oficio...» Inutile d'insister sur le mot «bestia». Insistons plutôt sur «oficio», relevé dans treize autres répliques, presque toutes de Célestine, qui revendique bien haut la légitimité de son «oficio»: «Esto tengo yo por oficio...», dit-elle peu de temps avant de mourir. Cet «oficio» se transmet entre commères de générations parallèles ou successives, et avec des croisements: Célestine, qui essaye en pure perte d'initier Elicia, cousine d'Areusa et de Lucrèce, le fut par la grand-mère d'Elicia et par Claudine. Ces liens de parenté définissent donc un univers féminin, fermé sur son savoir secret. Mais, si ce savoir relève d'une hiérarchie — à l'acte VII, Célestine appelle Claudine «la prima de nuestro oficio» —, nous avons vu qu'Elicia, qui avoue d'ailleurs ses piètres dispositions¹⁶, pose le problème de sa transmission. Par contre, quand elle ajoute que bien souvent le disciple dépasse le maître, elle évoque un cas de figure illustré par Célestine — qui se vante d'avoir dépassé la grand-mère d'Elicia, son initiatrice —, et par Areusa, meilleure disciple qu'Elicia, et que son orgueil portera à mépriser Célestine disparue, après lui avoir cédé le pas de son vivant. Cependant, c'est dans un domaine particulier que Rojas montre le passage du talent de Célestine à Areusa: celui d'arracher son secret à autrui, en l'occurrence à Sosie¹⁷.

¹⁵ Acte I, p. 164. Célestine, appelée par Calixte «más que mujer» à l'acte VI, p. 256, participe donc des pouvoirs de divination de Dieu dont elle dit à l'acte I, p. 168: «Aquel que...los corazones y entrañas escudriña...».

¹⁶ L'élève est indigne de ce savoir: «Ninguna ciencia es bien empleada en el que no le tiene afición, yo le tengo a este oficio odio...» (VII, p. 300).

¹⁷ Le lexique du savoir — «sabia», «saber» —, réservé auparavant à Célestine, est alors reporté sur Areusa par Elicia: «...Areusa, que sabe más del mundo que yo... ¡Oh sabia mujer!» (XVII, pp. 456 et 466).

Ces activités secrètes ont pour caractéristique commune, dans leur diversité, un parti pris de dissimulation. Sous cet angle, le secret devient un comportement, un moyen de se protéger ou d'atteindre un but, il n'est plus ce qui est caché, mais ce qui cache, comme nous allons le voir.

4) - **Un comportement.** L'interdit rend le secret nécessaire — interdit des relations amoureuses entre les deux héros et de tous les trafics célestiniens — et dicte aux meneurs d'intrigues un comportement d'esquive et de dissimulation. Le secret requiert en effet certaines conditions d'exercice, soigneusement appliquées dans *La Célestine*, à commencer par la recherche du tête-à-tête, modalité la plus secrète du dialogue. On note la variété des formules de «l'à part», de ce qui est tenu à l'écart: «...que no esté persona delante», dit Célestine pour faire sortir Lucrèce à l'acte X¹⁸.

Mettre à part n'est pas seulement exclure, c'est aussi cacher, ou ranger, ce qu'atteste l'acte VII: l'entremetteuse évoque l'endroit où l'on serre l'argent — «buena arca para guardar dinero» — et insiste auprès de Pármeno sur la somme, confiée par son père, qu'elle lui tient en réserve. Plus tard, elle mourra d'avoir caché la chaîne d'or de Calixte. Se cacher soi-même implique la recherche d'un lieu retiré, la maison de Célestine, bien sûr, et aussi la limite du jardin de Mélibée, que celle-ci appelle «secreto lugar», que Sosie situe «a las espaldas de su casa», et que Lucrèce qualifie lors du drame final de «sospechoso logar». Ces termes sont donc en rapport avec la dissimulation. En ce qui concerne le passage d'un lieu à un autre, *La Célestine* se signale par des éléments cachés, interdits à qui n'est pas dans le secret: éléments fixes, comme la porte dérobée de l'acte XVI, ou rapportés, comme l'échelle, qui fait office de porte secrète. Une autre condition du secret est la recherche d'une heure favorable, toujours nocturne, sous la consigne du silence, qui ressort de la récurrence de termes comme «quedo», «paso», «callar», avec des itérations synonymiques¹⁹.

Un système de ruses s'est donc mis en place, qui se fonde avec le secret: ruses de Célestine, dissimulation féminine qui porte les amantes à feindre des maladies et à graisser les gonds de portes, sournoiserie des valets ou comportement furtif des visiteurs de Célestine. L'effet produit est celui d'un théâtre d'ombres, à silhouettes prestes et chuchotantes qui se coulent en tapinois d'une maison à l'autre, se fondent dans la nuit, et se faufilent par un chemin détourné, comme Calixte et

¹⁸ De même: «sin que esté presente» ou «sin otro testigo». La pratique de «l'à part», familière à Célestine et ses satellites, est peut-être liée au fait que ces personnages sont socialement à part, sans autre fonction qu'ancillaire.

¹⁹ «Anda paso...Entremos quedo...», dit Célestine en arrivant avec Pármeno chez Areusa à l'acte VII, p. 286.

ses valets quand ils vont au rendez-vous de l'acte XII: «...porque más encubiertos vamos».

La dimension dramatique de ce comportement clandestin est évidente, la «comédie du secret» portant d'abord sur le costume, dont la fonction est de dissimuler. A l'acte I, Pármeno décrit les «encubiertas» et les hommes «rebozados» qui se glissaient chez Célestine. On ne s'étonnera pas de cette phrase de Centurion à Areusa: «No te cubras con el manto...» On croit voir se couler dans l'œuvre les descendantes des «encubiertas» évoquées par Trotaconventos ou, déjà, les femmes «tapadas» de *la Comedia*. La mise en scène s'applique aussi aux mimiques et aux gestes du secret: les personnages sont parfois saisis dans l'immobilité de celui qui guette, mais, le plus souvent, ils sont vus dans la dynamique même du secret: gestes pour se dissimuler, prestesse pour cacher un amant, se faufileur, prendre un chemin détourné, approche tactique pour chuchoter à l'oreille de quelqu'un²⁰, mouvement méfiant pour identifier un arrivant, ou précautionneux pour désigner un lieu entre complice, ou encore mouvement détourné de qui se partage entre le vrai dialogue et l'aparté.

Nous avons écrit «aparté». C'est que la mise en scène du secret porte aussi sur le langage: langage des signes lorsque Pármeno, excédé de voir Célestine laisser divaguer Calixte, à l'acte VI, dit à Sempronio de lui faire du pied pour qu'elle mette le holà, et surtout langage verbal.

On voit les héros célestiniens recourir fréquemment à des formules types, visant à pointer le tournant vers le plus secret d'un conciliabule, entrée en matière qui peut apparaître sous la forme d'un double impératif réclamant l'attention: «...oye, agora, mi hijo, y escucha...», dit Célestine à Pármeno à l'acte I. Le plus souvent, c'est le verbe «saber» qui apparaît, sous la forme d'un futur immédiat destiné à suggérer la complicité: «Saberlo has». Ainsi commence le récit de Pármeno à son maître sur Célestine. La variante «has de saber» sert aussi bien à Célestine qu'à Areusa. D'autres variantes sont confirmations d'un savoir — «Bien sabes cómo...», «Ya sabes cuánto...» —, ou admission autoritaire au secret²¹. Intervient aussi certaine façon de changer de cap, pour orienter le dialogue vers ce qui jusque là était tenu caché, tactique propre à Célestine, qui capte ainsi l'attention de Pármeno à l'acte I: «...que aunque a un fin soy llamada, a otro soy venida...»²² Inversement, dès que survient un tiers, à ces formules destinées à inaugurer le conciliabule répondent des injonctions visant

²⁰ Ce qui provoque cette question d'Areusa à Célestine à l'acte VII, p. 294: «¿Qué te dice ese señor a la oreja?».

²¹ Sempronio déclare à Célestine, à l'acte I, p. 148: «Quiero que sepas de mí lo que no has oído...».

²² Voir aussi la déclaration de Célestine, après les préambules de l'acte IV, p. 220: «...diréte la necesitada causa de mi venida, que es otra que la que hasta agora has oído...».

à le clore, fondées sur des termes de congé ou d'intimation au silence²³.

Y a-t-il langage secret, requérant un complice qui en connaisse l'existence et en comprenne le code? C'est un peu ce qui se produit avec quatre comédies à haute voix à l'intention d'un tiers censé être absent. Seuls les complices savent que leur discours est simulé²⁴. Dans une autre sorte de comédie, le groupe des complices est disloqué, à la manière de ces scènes où Célestine conjure le Diable en aparté. A l'acte XVII, Elicia se cache pendant qu'Areusa fait parler Sosie. Parlons d'un double sens, qui échappe à Sosie, mais pas à Elicia qui entend Areusa répondre en minaudant aux galanteries du valet: «Ya me correría con tu razón si alguno estuviese delante...» Là réside toute la malice du secret: la subordonnée conditionnelle correspond à une réalité, et Areusa parle pour deux auditeurs dont un seul — Elicia, cachée derrière la tenture — saisit le double sens de son propos.

Le secret est également mis en scène dans les apartés et les monologues. Les premiers font du lecteur, mis dans le secret, le complice d'un valet — ou de Célestine — parlant pour soi, ou de deux protagonistes chuchotant entre eux. Voilà donc le lecteur admis à partager un secret avec les héros de *La Célestine*, alors que, pour le personnage visé, l'aparté met en jeu le mécanisme de l'exclusion. Passons au monologue. Celui qui s'y livre démonte ses mensonges et livre ses secrets, il se montre sous son vrai jour, et c'est là une des fonctions essentielles du monologue dans ce récit de la tromperie qu'est *La Célestine*. Ce trait est renforcé par le fait que les monologues ont presque tous pour cadre une chambre. Parmi les principaux, celui de Célestine à l'acte IV nous révèle que, malgré ses fanfaronnades devant ses complices, elle connaît le doute quand elle est seule. Quant à Mélibée, le jeu fluctuant de ce qu'elle cache et de ce qui lui échappe ne nous permet pas d'avoir la confirmation de son amour avant son monologue de l'acte X. Ceux de Calixte le montrent en proie à des sentiments contradictoires: de déshonneur et de lâcheté après la triple mort de l'acte XII, peut-être même d'insatisfaction, mais aussi volonté de s'abandonner à une passion qui l'enferme.

Nous avons parlé d'enfermement. Ceci nous amène à évoquer l'isolement, dernier aspect du secret, lié au monologue et aux diverses formes de dissimulation que nous avons examinées.

5) - **L'isolement, l'espace du secret.** L'étymologie de ce mot — «secernere», «mettre» à part — s'applique parfaitement à la maison

²³ Par exemple dans ces mots de Célestine à l'acte X, p. 356: «Adiós, que viene hacia acá tu madre».

²⁴ Célestine et Sempronio feignent le dévouement envers Calixte, aux actes I et V. A l'acte VII, Pármene est abusé par Célestine et Areusa. Celle-ci joue la comédie avec Elicia à l'acte XVII, à l'intention de Centurion.

de Célestine. Sa première évocation — dans la bouche de Sempronio à l'acte I — la définit, car elle met en relief sa situation à l'écart, «en fin desta vecindad», propice aux trafics clandestins. Pármene prend le relais: «Tiene... al cabo de la ciudad, allá cerca de las tenerías, en la cuesta del río, una casa apartada...» Cette formule, où l'isolement est rendu par une locution prépositionnelle, un adverbe, et un participe passé, renchérit sur le caractère secret de ce logis délabré en bordure du fleuve. D'autres témoignages sont à l'unisson. Sa maison, à l'image de ses activités occultes, définit donc Célestine. C'est un inquiétant repaire de femmes où les hommes ne font que passer — aucun n'y demeure —, un antre de louches activités. Le cri de Célestine à l'heure de mourir — «Si aquella que allí está en aquella cama me hobiese a mí creído, jamás quedaría esta casa de noche sin varón...» — souligne que l'on est au cœur d'un univers féminin, quasi clandestin, fermé sur les mystères que lui prête l'imaginaire médiéval, et raccordé à la vision misogyne d'un monde à part des hommes.

Le secret caractérise donc la maison de Célestine. Il s'applique aussi — secret dans le secret — aux éléments qui la composent: ce qui renchérit sur l'aspect secret de ce logis, c'est que chaque pièce a une fonction en rapport avec les secrets de la maîtresse des lieux. Pármene cite à l'acte I une «cámara llena de alambiques». Un peu plus tard, Célestine envoie Elicia dans la «cámara de los ungüentos». Le participe «apartado», évoqué pour la maison dans sa totalité, devient parfois un substantif expressif, au sens de «réduit», pour évoquer des parties de la maison, des pièces retirées, dotées d'une fonction spécifique pour entreposer, selon leur catégorie, les étranges mixtures de Célestine. Écoutons encore Pármene: «Y en otro apartado tenía para remediar amores...» Quant à l'ordre de Célestine à Elicia, chargée de lui apporter l'huile de serpent — «...sube presto al sobrado alto de la sotana...» —, il signifie que le secret augmente puisqu'il faut monter, donc s'enfoncer dans la maison. A une échelle plus réduite, il faut associer à l'idée de «garder», «ranger», celle de tous les récipients du secret, évoqués par des termes attestant que les registres du secret et du caché se recourent²⁵.

Plusieurs scènes ont pour décor une chambre, et il est souvent signalé qu'on y accède en montant, ce qui en accentue le caractère secret. De plus, cette pièce étant la plus secrète d'une maison, y être admis est une marque d'honneur. C'est le cas pour Célestine, que Calixte invite à monter avec lui dans sa propre chambre, à l'acte VI,

²⁵ Des «redomillas», une «cajuela» pour les aiguilles, un «bote» pour l'huile de serpent, des «arcas» pour ranger les lisses ou l'argent, et même une «pelleja del gato negro» pour enfermer des «ojos de loba». A l'opposé de tout ce qui est clos, même lorsque l'espace s'agrandit, la notion de mise à l'écart demeure, avec le jardin où les amants se rencontrent, la tour où Mélibée s'enferme, et aussi, bizarrement, la rue, théâtre des monologues de Célestine qui donne l'impression d'y être la seule passante.

pour qu'elle lui fasse un compte-rendu plus détaillé de sa première visite à Mélibée. De même que le réduit — «el apartado» — est l'un des sanctuaires de Célestine, la chambre devient donc temple des confidences, et l'entremetteuse, en y accédant, se trouve haussée au rang d'égale.

Si nous approfondissons l'analyse du secret comme retraite, une forme particulière se dessine, liée à la condition féminine. Il existe un lien étroit entre le secret et la réserve exigée d'une fille du rang de Mélibée, à propos de laquelle abondent les termes «honra», «honestidad», «vergüenza», «castidad», «discreción», liés à une vie retirée. Nous sommes encore loin de l'expression «mettre au secret», dans laquelle, d'après le dictionnaire Robert, le mot «secret» signifie «lieu où l'on enferme un prisonnier en l'empêchant de communiquer avec l'extérieur», mais quand il s'agit de Mélibée, que sa mère appelle «mi guardada hija» à l'acte XVI, le lexique renforce la notion de réclusion. Rien de plus significatif que le terme «retraimiento», par lequel Pleberio désigne la chambre de sa fille: «¿No oyes bullicio en el retraimiento de tu hija?», demande-t-il à l'acte XII²⁶. D'après la Real Academia, ce mot évoque une retraite: «habitación interior y retirada». Mais «retraimiento» emporte aussi l'idée de ce qui est caché, comme l'attestent la définition donnée par Oudin — «un lieu secret et caché» — et le verbe correspondant, employé par Elicia lorsqu'elle cache Crito: «...retráete ahí». La même idée ressort des participes «escondida» et «encerrada», appliqués aux femmes recluses, sans oublier Lucrèce, ce qui offre un parallèle intéressant entre la maîtresse et la servante, soumises à la même loi du secret parce qu'elles sont femmes²⁷.

L'étymologie de «cacher» souligne ce que cette condition a d'intolérable. Selon Pierre Boutang, dans *Ontologie du secret*²⁸, ce verbe vient de «coactitare» qui veut dire «serrer, faire tenir dans le moindre volume». Dans son article «Secret et sujétion»²⁹, Andras Zempléni analyse ainsi l'adjectif «coactus», d'où dérive «caché»: «quelque chose de foulé, de serré, de contraint, c'est-à-dire chargé de tension». Cette définition s'applique à ce que l'auteur appelle «la tension du refus qui a institué le secret», mais elle pourrait tout aussi bien s'appliquer à la tension qu'impose à Mélibée sa vie retirée. Des éléments qui ferment l'espace font ressortir la matérialisation physique de cet enfermement. C'est le cas des murs, fenêtres et portes qui, selon Célestine à l'acte

²⁶ Voir aussi acte XXI, p. 512.

²⁷ Voir les actes IX — où est déploré le «mucho encerramiento» de Lucrèce — et X, dans lequel Mélibée, qui se qualifie de «encerrada doncella», s'entend dire par Célestine: «...las encerradas doncellas como tú».

²⁸ Boutang Pierre, *Ontologie du secret*, Paris, Quadrige / PUF, 1988, p. 49.

²⁹ Zempléni Andras, «Secret et sujétion», *Traverses*, (Paris, Centre Georges Pompidou. Revue du Centre de Création Industrielle, Editions de Minuit, numéros 30-31, mars 1984, réunis sous le titre: *Le secret*), p. 103.

III, symbolisent la réclusion féminine, celle de Mélibée étant rendue tangible par les hauts murs du jardin dont elle maudit à l'acte XII les «puertas crueles» et les «fuertes cerrojos».

A l'opposé, des personnages choisissent de vivre à l'écart, telles Célestine et Areusa, pour se livrer à leurs trafics. Quand les auteurs insistent sur la retraite volontaire de Calixte, l'isolement est renforcé par le fait que le jeune homme s'enferme dans un espace clos, et transforme le jour en nuit, dès l'acte I, sur cet ordre à Sempronio: «Cierra la ventana y deja la tiniebla acompañar al triste...» Cette retraite — qu'il revendique³⁰ — dans une chambre devenue tanière, a pour fonction de se rattacher à la folle amour de Calixte, absorbé dans l'évocation maniaque de l'aimée. Mais son isolement est aussi synonyme de défection. Hormis les contacts nécessaires à son entreprise amoureuse, il n'y a plus de communication entre Calixte, monologuant dans le vide, et autrui. Et ce personnage apparaît d'autant plus refermé sur lui même qu'en dehors de vagues allusions à ses «parientes», «padres», «pasados», il est étrangement dépourvu de tout lien familial.

Soulignons pour finir que le bonheur de Calixte et Mélibée est lié à la nature clandestine de leurs rencontres. Sans doute aiment-ils le secret, bien que trois serviteurs soient témoins, parce qu'il s'accorde au caractère passionné de leur relation, et pour les renversements de situation qui l'accompagnent: inversion du jour et de la nuit — on est tenté de dire qu'ils s'aiment «à la nuit la nuit» — et rupture des relations sociales. Ils ne peuvent se complaire qu'à de secrètes amours, qui perdraient leur attrait au grand jour. Pour eux, le secret n'est donc pas seulement un moyen, il est aussi une fin.

Nous pouvons conclure de cette analyse du secret qu'il adopte des formes diverses dans *La Célestine*. Un autre aspect, qui doit être approfondi, c'est que dans cette œuvre l'originalité ne tient pas à la nature des secrets, mais à leur rôle de premier plan.

6) - Une œuvre imprégnée de secrets. Le lecteur s'étonne devant l'imprégnation de *La Célestine* par le secret. Visiblement, le sens de celui-ci va bien au delà de sa fonction dramatique. Nous nous bornons à lancer ici quelques hypothèses, dont la première serait que le secret s'inscrit face à un tissu social fortement hiérarchisé, sans rapports ouverts entre les êtres, et miné par la suspicion qui pesait sur Rodrigo de Cota — auteur supposé du premier acte —, sur Rojas, et leurs frères «conversos». C'est le milieu qui susciterait le secret, d'où l'omniprésence de celui-ci dans *La Célestine*. Une autre hypothèse serait qu'en donnant tant d'importance au secret, chaque auteur rend peut-être compte tout uniment d'une création littéraire et d'un univers dont la

³⁰ Acte XIV, p. 424: «¡Cuánto me es agradable de mi natural la solitud y silencio y escuridad!»

complexité lui apparaît de plus en plus au tournant du XVI^e siècle, et qui opposent à ses tentatives de description leurs propres secrets. Ces ambiguïtés sont de surcroît reflétées par la complexité stylistique, autre caractéristique de *La Célestine*.

Retrouvons à présent dans le texte même de *La Célestine* l'omniprésence du secret. Même en dehors des péripéties principales, déjà grouillantes de secrets, l'œuvre est infiltrée de clandestinité, ce que souligne l'inflation de pluriels, d'indéfinis, appliqués à des situations greffées sur l'intrigue centrale³¹. Un autre aspect attire l'attention: l'effet «gigogne», dû à la polysémie du secret, lequel peut en cacher un autre, quand se superposent ce qui est caché et l'acte de le cacher, autre forme du secret, traduite par la dissimulation et la complicité, ou par le fait que les secrets se disent en secret. Secret dans le secret aussi que le Diable invisible, enroulé autour du fil vendu par Célestine, lors de l'entretien clandestin avec Mélibée, que les pièces secrètes de la maison isolée de l'entremetteuse, ou que la pratique secrète par celle-ci d'arts connus d'elle seule. Le caractère de secret peut être commun à une technique et son objet — Célestine et Areusa savent le secret d'arracher les secrets —, ou à deux actions: à l'acte XVI, Pleberio et Alisa tiennent une conversation privée, confidentielle, sans savoir que Mélibée et Lucrèce les observent en secret. Cette conjonction de secrets de niveaux différents a pour effet d'en compliquer les mécanismes, et Rojas se fait ironique lorsqu'il nous montre que les créateurs de secrets sont parfois pris à leurs propres mystères³².

L'ambiguïté du secret lié à l'enfermement réside dans sa nature mutante. Les portes, dont la fonction est de fermer, servent aussi d'écran pour épier. C'est l'usage qu'en font Lucrèce et Célestine cachées derrière la portière à l'insu de Mélibée à l'acte X, ou Elicia dissimulée derrière la tenture, qui écoute Areusa faire parler Sosie. Portes et murs peuvent même fonctionner à contre-emploi, la «clôture» servant parfois de passage — par exemple à ces femmes qui ouvrent les fenêtres et graissent les gonds des portes pour les empêcher de grincer —, ou de protection pour se cacher: avant son deuxième entretien avec Célestine, Mélibée demande à Lucrèce de tirer la portière. Quant aux murs qui l'enfermaient, ils les cachent, Calixte et elle, de ceux qui passent dans la rue. Les amants ont donc détourné le secret à leur profit.

Le secret, c'est l'inconnu, et il règne une atmosphère de mystère et de menace, reposant pour beaucoup sur l'importance prêtée au moindre bruit. Ces bruits sont amplifiés par l'emploi insistant des substantifs «estruendo» et «bullicio», et du verbe «sonar», particulière-

³¹ Pármemo désigne les visiteurs clandestins de Célestine par les mots: «muchos hombres y mujeres».

³² Les pièces de sa maison deviennent des secrets pour Célestine: «Jamás te acuerdas de cosa que guardes», lui reproche Elicia (II, p. 202).

ment à l'acte XII, et sont rendus plus inquiétants par l'incapacité à les identifier, d'où l'emploi fréquent des indéfinis³³. Ceux-ci renvoient à une interrogation obsédante sur «qui est de l'autre côté», autrement dit de l'autre côté de la porte, ou des murs de la chambre³⁴, ou encore du jardin: «...parece que fablan destotra parte del huerto», dit Mélibée à l'acte XIV. La multiplication du relatif interrogatif «quién», quand les amants se retrouvent, souligne que leurs rendez-vous concentrent le mystère sur cette question de savoir qui est de l'autre côté. La rencontre de l'acte XII s'ouvre sur un étonnant dialogue à plusieurs voix, de part et d'autre du mur qui, séparant Calixte et Mélibée pendant tout le rendez-vous, accentue l'impression d'étrangeté³⁵.

La sensation d'irréalité tient également au fait qu'au cœur de la nuit les personnages se voient à peine. L'atmosphère de secret s'en trouve renforcée. Or, la multiplication des signes nocturnes atteste justement que le cœur de l'œuvre, c'est la partie la plus secrète du temps: la nuit.

Signalons d'abord le lien entre la nuit et Célestine. Dans ses secrètes préparations entrent des éléments prélevés sur une faune furtive — serpents, chats, bêtes des bois —, qui ne sort que la nuit — hiboux —, ou de préférence la nuit, et renvoie à la sorcellerie, secrète par excellence: chats, boucs³⁶. Célestine, appelée par Sempronio, à l'acte V, «venenosa víbora», communique donc avec un monde caché et nocturne, jusqu'à pactiser avec Pluton, appelé par elle à l'acte III maître de «la profundidad infernal» et des «cárceles tristes y oscuras», et donc fortement lié à ce qui est sombre et enfoui.

Si la nuit cache, elle favorise donc tous ceux qui font le mal, et pas seulement Célestine, à qui Rojas s'amuse à faire dire à l'acte VI: «Quien mal hace aborrece la claridad...» Pour Claudine aussi, la nuit fut «capa de pecadores», selon Célestine, et objet de plaisir, car l'entremetteuse ajoute: «Así se holgaba con la noche oscura como tú con el día claro...»³⁷ La nuit étant propice à ces silhouettes furtives qui glissent dans le décor de *La Célestine*, ne nous étonnons pas de la chronologie nocturne des événements. Dans l'effet de monde à l'envers propre à l'œuvre, Calixte intervertit les notions temporelles. Emporté par une passion qui le coupe du monde, il reste tout le jour dans sa chambre,

³³ «A malas andan», «gente», «eso»: «¿Qué es eso que en la calle suena?», dit Mélibée à l'acte XII, p. 388.

³⁴ Acte XII, p. 390: «¿Quién da patadas y hace bullicio en tu cámara?»

³⁵ L'interrogatif «quién», répété, se mêle à d'autres formules exprimant le doute sur l'identité. C'est aussi le cas à l'acte XIV, avec l'emploi du relatif «quién» et du pluriel indéfini dans cette déclaration de Tristan, p. 418: «...yo iré contigo, porque no sabemos quién está dentro. Hablando están».

³⁶ Notons la propension à employer l'adjectif «nocturno»: le hibou devient «nocturna ave» pour Célestine à l'acte III; Les gardes sont appelés «alguaciles nocturnos» par Mélibée à l'acte XIV.

³⁷ Acte VII, p. 278. C'est aussi le cas pour Célestine à qui Elicia déclare p. 298: «andar de noche es tu placer».

entre le sommeil et la pensée de Mélibée, et ne se réveille que pour la retrouver, toujours à minuit. Notons avec quelle insistance Sempronio l'assure que l'obscurité les protégera des regards dans leur route vers le jardin³⁸. Comme jadis Claudine, dont Célestine rappelle à l'acte VII qu'elle hantait les cimetières à minuit, c'est en pleine nuit que l'entremetteuse va quérir de quoi faire ses conjurations, ou qu'elle s'en retourne après ses démarches. De nombreux trafics d'adultères et de prostitution ont cours la nuit, chez elle, sous le prétexte de pieuses cérémonies que Pármene décrit à l'acte I dans une liste couronnée par l'adjectif «secretas»: «...en tiempo honesto, como estaciones, procesiones de noche, misas del gallo, misas del alba, y otras secretas devociones, muchas encubiertas vi entrar en su casa». C'est encore de nuit que Célestine emmène Pármene chez Areusa et que les valets vont lui réclamer leur dû, comme si Rojas s'était appliqué à limiter les scènes diurnes. Les limiter, mais non les supprimer, car *La Célestine*, qui joue constamment sur l'alternance entre le jour et la nuit, la veille et le sommeil, l'un excluant l'autre, se partage entre les êtres de la nuit et ceux du jour. Dans une œuvre aussi parodique, les premiers n'ont rien à voir avec la passion de la nuit évoquée par Denis de Rougemont dans *L'amour et l'Occident*. Ce qui les distingue, c'est d'être marqués d'un signe négatif — ainsi des amants qui abdiquent toute norme —, voire maléfique, comme Célestine.

Ce décalage va jusqu'à la perte du contact avec le réel. On dirait que dans *La Célestine* les yeux des héros clignent à la lumière du jour. Calixte s'étonne de la clarté à chacun de ses réveils. A l'acte VIII, dans ce jeu de doublets propre à l'œuvre, Pármene offre une attitude similaire, à son réveil dans le lit d'Areusa. Sa stupeur donne l'impression que la lumière a cessé de lui être familière: «¿Amanece, o qué es esto, que tanta claridad está en esta cámara?» Ce passage surenchérit autour des notions de clarté et de lumière, sources de malaise. Il y a ce mot «claridad» déjà vu, suivi d'une double répétition de la même idée, quand Pármene ouvre la fenêtre et que la lumière fait irruption dans la pièce³⁹. *La Célestine* présente d'autres récurrences du terme «claridad». Une recommandation de Sempronio à Calixte, à l'acte VIII, illustre deux attitudes antagoniques: «Olvida, señor, un poco a Melibea y verás la claridad»⁴⁰. La clarté est donc un élément ennemi. Arme brandie par Célestine contre Pluton à l'acte III, s'il lui refuse son concours — «Si no lo haces... heriré con luz tus cárceles tristes y escuras...» —, elle est l'antithèse du secret et du mal⁴¹.

³⁸ Acte XII, p. 374: «...la mucha escuridad privaría el viso y conocimiento a los que nos encontrasen».

³⁹ «...es de día claro, en ver entrar luz entre las puertas» (p. 302).

⁴⁰ Et acte III, p. 200, pour les femmes coupables: «...el lucero del alba...su claridad les escurece el corazón».

⁴¹ La notion de clarté est même détournée, réadaptée à l'univers des héros. Pour Mélibée, celui qui remplace le jour, c'est l'être aimé: «¿Dónde stabas, luciente sol? ¿Dónde me tenías tu claridad escondida?» (XIX, p. 484).

Un monde exclut l'autre, selon un jeu d'opposition entre sommeil et veille, nuit et aube. D'où l'attention prêtée à l'horloge de fer, car les héros doivent soit attendre que le temps bascule pour que vienne le moment de mener leurs secrètes intrigues — Calixte attend avec impatience à l'acte XIV le coucher du soleil et soupire après les mois d'hiver aux longues nuits —, soit profiter d'un créneau favorable, d'un délai juste entamé pendant lequel dorment ceux qui pourraient les surprendre. Le sommeil autour des amants et des ruffians sonne alors comme une défection, ce que souligne Lucrèce dans un aparté visant ses maîtres à l'acte XVI: «¡Tarde acordáis! ¡Más habiades de madrugar!»

Sosie résume poétiquement la première alternative — attendre l'heure propice à l'horloge de fer — quand Areusa lui demande à quelle heure les amants se retrouvent: «...esperar que repose la gente, que descansan todos en el dulzor del primer sueño». La seconde alternative prédomine, celle du créneau nocturne des secrets, du délai favorable non arrivé à son terme, pour les ruffians — à l'acte XII, Sempronio décide d'aller réclamer son dû à Célestine «antes que venga el día» —, et surtout pour les amants. Mais, ce créneau favorable, Rojas souligne sa précarité en l'infiltrant des notions de crainte et de dépit, voire d'exaspération, devant la fuite d'un temps précieux. Le verbe «amanecer» est alors récurrent, et tout imprégné d'angoisse. A l'acte III, Célestine prête ce sentiment aux femmes coupables de clandestines amours: «...nunca querrián que amaneciese. Maldicen los gallos porque anuncian el día, y el reloj porque da tan a priesa». Cette phrase se retrouve presque mot pour mot dans les propos anxieux de Calixte lors de ses rendez-vous avec Mélibée⁴². Le délai du secret n'est donc pas encore expiré, alors que la tirade si fluide de Sosie, qui appelle ses compagnons au silence lors du départ de chez Mélibée à l'acte XIV, montre que cette fois on touche au terme du délai: «...debemos ir muy callando, porque suelen levantarse a esta hora los ricos, los devotos, los trabajadores...» Comment ne pas percevoir une fascination sur le moment de la transition, qui est celui du plus grand risque, et qui reproduit symboliquement le moment ambigu où le secret navigue entre voilement et dévoilement?

Un constant mouvement de bascule entre le moment où la nuit cède la place au jour et celui où le jour s'efface devant la nuit et ses secrets caractérise donc *La Célestine*, selon un rigoureux système d'exclusion réciproque. L'expression, souvent axée sur l'énoncé simultané des contraires, souligne cette opposition⁴³, ce qui nous amène à parler du lexique du secret.

⁴² Actes XIV — «Ya quiere amanecer... da el reloj las tres!» — et XIX: «Jamás querria, señora, que amaneciese...».

⁴³ «De día estaré en mi cámara, de noche en aquel paraíso dulce...», décreta Calixte à l'acte XIV, p. 428.

7) — **Le lexique du secret.** Son champ sémantique est très riche, le mot «*secreto*» apparaissant vingt-quatre fois comme substantif et seize fois comme adjectif, jusqu'à figurer sous les deux formes dans ce cri de Calixte après la mort de Célestine et des valets: «¡O mis secretos más secretos...!» En ce qui concerne les adverbes, outre deux formes banales, «*ocultamente*» et «*secretamente*» — avec le fameux «*ven mañana por ella muy secretamente*» de Mélibée à Célestine à l'acte IV, si scandaleux que Lucrèce reprend l'adverbe en écho —, des locutions adverbiales s'élaborent autour du substantif «*secreto*»: «*en su secreto*» et «*en mis secretos*». Le possessif y renforce le lien entre le secret et l'autonomie individuelle⁴⁴. Une formule solennelle, rencontrée deux fois, donne aux relations entre les personnages un caractère de pacte, car la combinaison du mot «*sello*» et de l'adjectif «*secreto*» souligne que l'on est lié par le sceau du secret. Mélibée y recourt pour demander le secret à Lucrèce: «*Ruégote, por Dios, se cubra con secreto sello*»⁴⁵.

Un dérivé de «*secreto*» — «*secretario*» — désigne le dépositaire du secret. Ce titre est décerné à Célestine que Mélibée appelle «*mi fiel secretaria*» après lui avoir avoué son amour pour Calixte, à Lucrèce que la jeune fille, consciente de ce que sa situation requiert de complications, nomme aussi «*fiel secretaria*», et à Sempronio et Pármeno auxquels Calixte décerne ce titre posthume: «*mis fieles secretarios y consejeros*». Rojas ironise, lui qui associe dans ces trois cas l'adjectif «*fiel*» au mot «*secretario*», l'inadéquation étant complète entre les personnages en question et les notions positives qu'implique le statut de dépositaire. Le thème du secret est si riche que la notion de confident se développe sept fois, sous forme de périphrases ou de constructions verbales. Apprécions la saveur de deux d'entre elles, lorsque Calixte appelle Pármeno «*rincón de mi secreto*», et que Célestine bienveillante souffle à une Mélibée enfin rendue: «*...echa tus secretos en mi regazo...*»⁴⁶ Plus neutres sont les autres cas, où s'alignent verbe et complément. Y figure deux fois le verbe de la connaissance, «*saber*»: «*sabía mis secretos*», dit Célestine de Claudine à l'acte VII. Apparaissent également des verbes exprimant la loyauté, avec les formes «*guardar secreto*» et «*tener secreto*»⁴⁷. La qualité exigée du dépositaire d'un secret, la discrétion, est toujours rendue par le substantif

⁴⁴ Célestine glisse à Pármeno, à propos de son père: «*...en su secreto te me encargó*» (I, p. 168), et dit à Areusa: «*...nunca el viejo ni la vieja echaba de mi lado, ni su consejo, en público, ni en mis secretos*» (VII, p. 296).

⁴⁵ Acte X, p. 358. Calixte emploie une formule presque identique à l'acte I, p. 158: «*Y so secreto sello...*».

⁴⁶ Ce qui renvoie à l'étymologie de «*secreto*»: «*ce qui est à l'écart*». Actes I, p. 160, et X, p. 356.

⁴⁷ Actes XII, p. 388 — Mélibée dit des valets de Calixte: «*...porque en todo te guarden secreto*» — et XVII, p. 462, où apparaissent les formes «*guardar secreto*» et «*tener secreto*».

«*secreto*», ce qui confirme la polysémie de celui-ci. Le mot ne représente plus alors le contenu caché, mais l'aptitude à le tenir caché⁴⁸.

Voyons maintenant les mécanismes verbaux articulés autour du secret: ceux de la dissimulation, et — nous anticipons donc sur la suite de ce travail — ceux de la révélation.

Dans l'ordre du secret gardé, nous avons rencontré les verbes «*guardar*» et «*tener*» à propos des dépositaires du secret. Mélibée emploie «*disimular*» quand elle dépeint ses efforts pour dissimuler sa passion. Ce verbe recoupe parfois la notion d'hypocrisie, ce qu'atteste l'emploi, dans la diatribe de Sempronio contre les femmes à l'acte I, du substantif «*disimulaciones*», du même champ sémantique. «*Celar*», qu'utilisent Lucrèce et Calixte — lorsqu'il se demande pourquoi il ne se confie pas à son entourage⁴⁹ — souligne le lien entre le secret et le caché, déjà rencontré avec l'adverbe «*ocultamente*», l'adjectif «*oculto*», et les participes «*encerrada*» et «*escondida*». Toujours dans le champ sémantique du caché, le substantif «*retraimiento*», que nous connaissons pour la chambre de Mélibée, a son correspondant verbal, lorsqu'Elicia se hâte de cacher Crito: «*...retráete ahí*»⁵⁰. Revenons plus près de l'idée de «*dissimuler un secret*» avec le verbe «*callar*», par exemple dans la déclaration de Lucrèce à Mélibée, à l'acte X: «*...tengo sentida tu llaga y callado tu deseo...callaba con temor...*» Le verbe le plus répandu est «*cubrir*» avec, pour variantes, «*encubrir*» et les formes étymologiques «*cobrir*» et «*encobrir*»⁵¹. Ces verbes apparaissent plus de vingt fois, à commencer chez Célestine qui déclare rondement à Mélibée à l'acte IV: «*...todo lo sé sufrir y encobrir*». C'est d'ailleurs à propos de l'entremetteuse — dont le métier de couturière fut «*cobertura de los otros*» — que s'emploient ces verbes, sous forme d'hommage ou de critique, dans cinq cas, dont la déploration d'Elicia à la mort de sa maîtresse: «*¡O Celestina, cuántas faltas me encobrias con tu buen saber!*» Si «*cubrir*» et ses dérivés n'expriment parfois que l'action de «*se dissimuler*»⁵², ils traduisent le plus souvent le fait de «*couvrir*» quelque chose d'illicite, donc de le tenir secret, par exemple dans cette déclaration de Lucrèce à Mélibée qui lui demande le secret: «*...encobría con fieldad...*»⁵³.

⁴⁸ Célestine culpabilise Mélibée à l'acte IV, p. 234 — «*Mucho me maravillo, señora Melibea, de la dubda que tienes de mi secreto* —, et tance Areusa à l'acte VII, p. 296: «*...me haces a mí...de poco secreto...*» A l'acte X, c'est au tour d'Areusa de dire à Sosie: «*...estaré segura de tu secreto...*» (p. 464).

⁴⁹ Actes X, p. 358, et XIV, p. 424: «*¿Por qué lo celo a los otros mis servidores y parientes?*».

⁵⁰ Voir aussi la recommandation de Célestine à Pármeno: «*No te retrayas...*» (I, p. 174).

⁵¹ Célestine utilise le substantif dérivé, «*encubrimiento*», lorsqu'elle reproche à Areusa ses cachotteries.

⁵² «*No te cubras con el manto...*», dit Centurion à Areusa à l'acte XVIII, p. 468.

⁵³ Acte X, p. 358. N'oublions pas ce beau cri d'Elicia à propos de Célestine assassinée: «*...aquella que me encobría...*» (XV, p. 438).

La révélation des secrets, dans le registre opposé, permet d'aborder la relation à l'autre, avec le verbe «comunicar» et l'expression «dar parte» — «...no le des parte de lo que pasó a ese caballero...», demande Mélibée à Célestine⁵⁴ —, à laquelle répond la formule «haber parte»⁵⁵. Le verbe le plus répandu est évidemment l'antonyme de «cubrir» et «encubrir»: le verbe «descubrir», avec parfois sa variante «descobrir». Ils apparaissent plus de vingt fois et introduisent des effets de style opposant les antonymes du secret et du découvert: «...encubriendo, descubres... callando, voceas...», reproche Tristán à Sosie à l'acte XIV. Le substantif «secreto» est parfois exprimé — Elicia explique ainsi la mort de Célestine: «Ella... descubriendo otras cosillas de secretos...» —, mais, même lorsque ce mot n'apparaît pas, la découverte porte toujours sur quelque chose de caché, donc de secret. Quant aux verbes «contar», «recontar», «decir» et «echar»⁵⁶, ils n'apparaissent qu'une fois. S'il s'agit là de révélations volontaires, nous reconnaissons le registre de l'aveu — et la pression qu'il implique — avec le verbe «confesar»: «la hicieron confesar lo que no era», dit Célestine de Claudine à l'acte VII. L'évocation du «confesor», auquel Célestine ne craint pas de s'assimiler face à Mélibée, introduit le thème de la confession.

Si le secret est carrément extorqué, le verbe qui s'impose est «sacar». Mélibée met en relief l'aspect d'extorsion en employant deux fois la tournure «sacar del pecho», par exemple à l'acte XX: «...sacó mi secreto amor de mi pecho». Ce verbe «sacar» est appliqué trois fois à Sosie, d'abord par celle qui lance l'opération, Elicia, puis par Areusa, future opératrice — dans cette formule brutale: «...sacarle he yo lo suyo y lo ajeno del buche...» —, et enfin dans une mise en garde trop tardive de Tristan à Sosie⁵⁷. Quand le secret a été arraché à ce dernier, Elicia emploie malignement le verbe bon pour celui qui s'est laissé tirer les vers du nez, «vaciar»: «...¡el asno que ha vaciado su secreto tan de ligero!»

Quand la révélation ne s'effectue plus par un simple bouche-à-oreille entre individus, que le secret est propagé jusqu'au scandale, Rojas emploie alors les termes «público», «publicar», que l'on retrouve dans l'étude de la découverte du secret, dernière partie de ce travail.

⁵⁴ Acte IV, p. 234. Voir aussi la question de Pármene: «¿A quién daré yo parte de mi gloria?» (VIII, p. 304).

⁵⁵ «...me enojo cuando presente se habla cosa de que no haya parte» (Mélibée, IV, p. 236).

⁵⁶ Avec le fameux «...echa tus secretos en mi regazo...».

⁵⁷ «Quiero trabajar de se lo sacar todo el secreto...» (Elicia, XV, p. 442). Pour l'avertissement de Tristan à Sosie, voir l'acte XIX, p. 480: «...acuérdate bien si te quería sacar algún punto del secreto deste camino...».

II - LA DECOUVERTE DU SECRET

1) - **Le regard de l'autre.** Avant d'étudier les modalités de la révélation, arrêtons-nous sur l'observation à laquelle sont soumis les personnages de *La Célestine*, parce que cette pratique, dont nous avons vu qu'elle donne peut-être la réponse aux questions que l'on se pose devant l'imprégnation de l'œuvre par le secret, joue un rôle important dans la mise au jour de celui-ci.

Épier peut être le fait de personnages précis, et pas seulement des «alguaciles» dont c'est la fonction. Célestine, qui a ses entrées partout grâce à ses petits métiers-prétextes, n'est pas la seule à exercer ses talents d'observatrice. Les valets et Lucrèce en font autant, et même Mélibée, qui surprend les conversations secrètes de ses parents. Mais c'est surtout sous la forme de collectives peu définies qu'est évoqué le regard de l'autre. L'effet généralisateur qui en découle renforce la systématisation de l'observation. Ce regard guetteur qui commence par repérer autrui et reste posé sur lui, ouvrant la voie à de futurs commérages, nous ne le surprenons pas, nous en sommes informés par ceux qui le vivent, quand ils évoquent, sous la forme de craintes ou de mises en garde, la peur d'être surpris et épiés. Dénoncé par ceux qui le sentent peser sur eux, ce regard a une charge plus forte, par exemple pour Sosie à l'acte XIV, quand vient le moment de s'éloigner du jardin de Mélibée, et qu'il exhorte Tristan au silence, car c'est l'heure où se lèvent les dévots et ceux qui travaillent⁵⁸. Les serviteurs de Pleberio sont à craindre eux aussi, à en croire Pármene, tout comme la maison de Calixte — «...no nos sientan en casa» —, quand il rentre à l'aube avec ses valets⁵⁹. Rojas insiste sur le danger potentiel d'un voisinage malintentionné, désigné deux fois par un terme non marqué en genre: «vecinos» ou «vecindad»⁶⁰. Plus intéressants sont deux emplois du féminin «vecinas», lors de la venue de Célestine et de Pármene chez Areusa. Au «no nos sientan sus vecinas» de l'entre-metteuse fait écho l'observation d'Areusa: «Tengo vecinas envidiosas, luego lo dirán». Plus que le topique misogynne sur le rapport entre la femme et la curiosité, l'emploi du féminin pourrait bien évoquer le guet jaloux d'autres prostituées, rivales d'Areusa.

Le plus souvent, les auteurs emploient carrément de l'indéfini pour désigner ceux qui sont susceptibles d'être alertés et de se mettre à épier. Le danger paraît d'autant plus grand qu'il n'est pas identifié. Une phrase sentencieuse de Sempronio à Célestine, à l'acte I, donne le ton: «Callemos, que a la puerta estamos; y, como dicen, las paredes

⁵⁸ «...y podría ser que cogiesen de pasada alguna razón por do toda su honra y la de Melibea se turbase».

⁵⁹ Actes XII, p. 384, et XIV, p. 424.

⁶⁰ Acte XII, p. 384. Sempronio s'inquiète ainsi: «...nos han en tanto tiempo de sentir de su casa o vecinos».

han oídos». L'acte d'épier évoqué ici par l'anonyme l'est ensuite par Rojas, sous la forme de la troisième personne du pluriel dans quatre cas, dont l'un, une mise en garde de Sempronio à Calixte à l'acte XI, va droit à ce qui découle de l'observation, le commérage⁶¹. Rojas choisit certains termes pour leur expressivité dans l'ordre de la médisance. Ainsi, Célestine, qui évoque à l'acte IV «el viento del vulgo», communique-t-elle dans le rejet du vulgaire avec Pleberio, lequel déclare à l'acte XVI, soucieux de préserver sa fille: «quitarla hemos de lenguas del vulgo». Ce mot «lengua» permet d'autres emplois métonymiques aussi expressifs, comme dans ce conseil de Sempronio à Calixte à l'acte XI: «...que huyas de ser traído en lenguas...»⁶² Plusieurs constructions verbales, qui rendent compte de l'inquisition privée et du commérage, visent à exprimer la crainte, au moyen du subjonctif de but ou de défense — «que huyas de», «no quieras», «no nos oigan», «que no seamos sentidos» —, et de tournures exprimant la précaution ou un pronostic pessimiste: «Quitarla hemos de...», «debemos ir muy callando porque...y podría ser que...», à darás causa a que...».

On est épié jusque dans sa chambre, ou à l'église, ce qui est implicite à l'acte XI où, selon Sempronio, trop d'assiduité dans ce lieu fait jaser⁶³. Dans une scène rappelant le regard des vieux chrétiens sur les «conversos», ce valet commente l'attitude de Célestine à la messe⁶⁴. Dans la rue aussi, on attire le regard, celui d'autres passants, ainsi des ruffians reconnaissant un complice⁶⁵, ou regard jeté d'une fenêtre, comme celui de Tristan et Sosie sur Elicia à l'acte XIV. Quand ces exemples font état d'une observation fugitive, ils se bornent à noter la présence de quelqu'un, tout en trahissant du moins une société où sont connus les moindres faits et gestes parce que les regards y pullulent. Mais lorsque Rojas insiste sur les détails observés, nous sommes au cœur de l'action d'épier. Célestine, déjà exposée au regard de Sempronio à l'église, est l'objet à l'acte V d'un compte-rendu détaillé de ce valet sur son attitude dans la rue, avec une répétition significative du verbe «vido»⁶⁶. Plus représentatives encore sont deux observations — avec une insistance frappante sur les verbes «ver» et «mirar» — étalées sur une durée rythmée par des changements d'attitude⁶⁷.

⁶¹ «¿Qué dirán, sino que andas royendo los santos?» Dans les autres cas, on note le triple emploi d'un verbe de perception, exprimant des craintes ou des mises en garde: «que nos sentirán», «que nos oirán», «no nos oigan». Rojas use parfois de tournures passives, d'effet tout aussi indéfini: «ser sentido», «ser visto y conocido».

⁶² Ou dans le «No quieras poner mi fama en la balanza de las lenguas maldicientes» de Mélibée (XII, p. 378).

⁶³ P. 360: «...tu estada es dar a todo el mundo que decir».

⁶⁴ Acte IX, p. 318: «Lo que en sus cuentas reza...Cuando menea los labrios...».

⁶⁵ Sempronio repérant Célestine à l'acte V, p. 240.

⁶⁶ «¿Quién jamás te vido por la calle, abajada la cabeza?... ¿Quién te vido hablar entre dientes...?» (p. 240).

⁶⁷ A l'acte V, p. 244, dans un passage que Rojas a grossi d'une interpolation, Pármeno voit Célestine et Sempronio s'approcher de la maison de son maître, et décrit à celui-ci

L'observation permet de juger des effets de la passion: Mélibée est guettée par Lucrèce, ou par Célestine, comme Calixte par ses valets, qui détaillent cyniquement sa mine. Le regard scrute aussi les attitudes: le délire de Calixte, ses libéralités envers Célestine, les comportements à l'église ou dans la rue. S'il s'agit là d'observations visuelles, épier passe aussi par l'acte d'écouter, en particulier de la part des valets, et de Lucrèce et Mélibée, lorsqu'elles surprennent l'entretien de Pleberio et Alisa. Le regard se fait insistant jusqu'au voyeurisme, les chambres, pourtant symboles d'intimité, n'isolant pas des regards. Le voyeurisme, violation de tout secret, culmine à l'acte VII, quand Célestine détaille et palpe le corps d'Areusa au lit, et qu'elle assiste aux préambules amoureux entre celle-ci et Pármeno. Elle en fera autant, à l'acte IX, devant les deux valets et les prostituées. Enfin, Tristan, Sosie et Lucrèce — malgré les tentatives de sa maîtresse pour éloigner cette dernière — sont témoins des scènes d'amour entre Calixte et Mélibée. Ce voyeurisme, sur fond de grossièreté verbale — encouragements équivoques de Célestine ou commentaires gaillards de Tristan et Sosie —, prouve que les secrets du corps ne sont pas respectés. L'imagination intervient elle aussi dans la dépossession physique, ce qui ressort des commentaires acides des prostituées sur le corps de Mélibée, et du délire de Calixte sur le cordon qui a touché la jeune fille, délire dans lequel se détache, justement, le mot «secretos»: «¡O qué secretos habrás visto de aquella excelente imagen!»⁶⁸ De son côté, Célestine, qui dresse un registre secret de toutes les filles à leur naissance, pour savoir combien échappent à ses filets, s'arroge un état-civil clandestin. Ce fait s'ajoutant à plusieurs cas de transgression de l'intimité, on peut dire que ce qui devrait rester secret est vu, écouté, transcrit, et qu'il n'y a pas de vie privée dans *La Célestine*.

L'action d'épier s'organise selon une mise en scène. L'espace de *La Célestine* semble agencé de façon à favoriser l'observation. Soulignons le rôle des fenêtres, car c'est souvent de là que les héros observent l'un d'entre eux à son insu. C'est le cas de Tristan et de Sosie, qui épient Elicia passant dans la rue: «...aquella que desde esta ventana yo veo ir por la calle...», dit Sosie⁶⁹. De nombreux verbes de mouvement et de perception, au futur ou à l'impératif, sont autant d'indications scéniques: «Llégate acá y verla has antes que trasponga. Mira...», poursuit Sosie. Lucrèce, lorsqu'elle vient de surprendre le dia-

leur progression, leurs arrêts, et les gestes qui ponctuent leur dialogue. A l'acte XIV, p. 432, le regard des valets sur Elicia se maintenant au long de quinze lignes, Sosie a le temps d'assortir son observation d'un portrait détaillé.

⁶⁸ Acte VI, p. 264. Voyons-y peut-être un écho railleur de ce passage dans lequel Calixte, qui décrit Mélibée à Sempronio, parle de «lo descubierto», mais pas de «lo oculto» (I, p. 140).

⁶⁹ Acte XIV, p. 432. La scène fonctionne comme une réplique de ce passage de l'acte V où Pármeno, depuis la fenêtre, décrivait à son maître Célestine et Sempronio arrivant chez Calixte.

logue entre Pleberio et Alisa, lance une scène à relais, où elle appelle Mélibée avant de la placer, le point d'observation se prolongeant en point d'écoute⁷⁰.

Des moyens lexicaux soulignent le prurit de savoir qui est là ou d'épier: verbes de désignation — «Muéstramela», dit Sempronio à Célestine, à l'acte I, à propos de la fille cachée à l'étage — et surtout de perception. On en trouve une quarantaine, avec, en partant des verbes les plus employés, «sentir», plutôt de l'ordre de la perception immédiate, et surtout «ver» — «Escóndete y verás», dit Areusa à Elicia, avant de faire parler Sosie —, puis «escuchar», «oír», «mirar», et «conocer». Une répétition ou l'emploi conjoint de deux d'entre eux renforcent parfois ces verbes, procédés réunis dans une phrase de Sempronio à l'acte XII: «¡Escucha; escucha! ¿Oyes, Pármeno?»

L'instinct compulsif d'épier anime donc les personnages célestiniens, de l'observation machinale à la maniaquerie, un instinct auquel se rattache cet art du portrait qui leur est propre. Il se tisse un réseau de regards, réels ou imaginaires, avec une alternance dans le fait d'épier ou de l'être. Qui épie l'est à son tour — Lucrèce et Mélibée épient Pleberio et Alisa à l'acte XVI, et le sont à l'acte XIX par Calixte — avec une multiplication des perspectives, si bien que le lecteur, gagné par cette curiosité, se sent lui aussi observateur. La systématisation de l'observation est renforcée par des incidences chronologiques: renvois au passé sous la forme de références à des observations antérieures réalisées en coulisse, ou bien, en creux, expression du regret de n'avoir pu être observateur⁷¹.

Le voisinage indéfini, les passants, mus par la seule curiosité, représentent l'observation gratuite. Mais quand au plaisir d'épier s'unit l'intérêt, ce sont les héros de *La Célestine* qui apparaissent, animés par un sentiment d'amour — Calixte observant Mélibée à l'acte XIX — ou de calcul: Célestine et ses satellites. Quant aux secrets qu'ils s'efforcent de percer, ils finissent par être révélés, selon trois modalités que nous allons maintenant analyser.

2) - Le secret surpris. Pour cette première modalité, Il suffit que le détenteur d'un secret se trahisse par son comportement, donnant raison au dicton: «Rien ne pèse tant qu'un secret». A l'acte X, quand Mélibée lui avoue sa passion pour Calixte, Lucrèce répond qu'elle avait tout deviné: «Cuanto más tú me querías encobrir y celar el fuego que

⁷⁰ Acte XVI, p. 450: «¡Escucha, escucha, señora Melibea!... Llégate aquí, señora, y oírás a tus padres...» A l'acte XVII, le passage où Elicia, dissimulée derrière la tenture, écoute Areusa arracher à Sosie le secret des amours de son maître s'ordonne de la même façon, puisqu'Areusa règle la scène en plaçant Elicia, comme Lucrèce avait placé Mélibée: «Escóndete... tras ese paramento y verás...».

⁷¹ Observation de Mélibée par les prostituées ou Lucrèce, de Célestine à l'église, de ses parents par Mélibée. A l'acte VI, p. 254, Calixte aurait bien voulu se cacher sous le manteau de Célestine pour assister secrètement à son entretien avec Mélibée.

te quemaba, tanto más sus llamas se manifiestaban en la color de tu cara, en el poco sosiego del corazón...»

La servante n'a pas eu à se cacher pour décrypter les sentiments de Mélibée. Par contre, surprendre un secret implique une démarche plus volontaire s'il faut se dissimuler et épier, ce qui permet à Lucrèce de surprendre les projets secrets de Pleberio et d'Alisa vis-à-vis de leur fille. Or, Mélibée a découvert depuis un mois que ses parents ne parlent que de la marier. Il y a donc une répétition par deux personnes de l'action de surprendre le même secret.

3) - Le secret confié. Dans cette deuxième forme de révélation, le détenteur d'un secret le confie à un dépositaire. Il s'agit d'un aveu spontané, et donc d'une opération opposée à la précédente.

La confiance, d'abord autobiographique, se limite parfois à rapporter des faits passés n'ayant plus guère d'incidence sur le présent. Célestine ne dédaigne pas, entre truands, de conter à Sempronio son ancien compagnonnage avec Claudine, et sa vieille passion pour les intrigues amoureuses. A l'acte IX, parce qu'elle a bu, elle évoque devant ses convives et Lucrèce son louche passé⁷². D'autres confidences ont plus de portée, car leur auteur livre quelque chose de compromettant, ainsi de Célestine qui confie à Sempronio l'histoire de son registre clandestin. Mélibée dépend de Lucrèce dès lors qu'elle l'admet dans le secret de ses amours. A l'acte I, Calixte ne s'intéresse guère au récit de Pármeno sur son ancienne vie auprès de Célestine, mais lorsque, dans ce même acte, Pármeno confie à l'entremetteuse elle-même qu'il l'a connue jadis, il entre dans un engrenage mortel. Quand il met Sempronio dans le secret de sa liaison avec Areusa, il achève de se lier au monde des ruffians, tout comme Calixte s'était lié à Célestine en lui confiant sa passion pour Mélibée.

Quand le secret rapporté n'est pas autobiographique, la confiance se confond avec l'information sur les secrets d'autrui. Elle est parfois fautive — comme le faux secret du trésor d'Alberto —, ou inutile⁷³. Le plus souvent, le secret rapporté est celui d'un amour. Célestine révèle à Pármeno la passion de Calixte et les liens entre Elicia et Sempronio, et sert d'intermédiaire à Calixte et Mélibée pour révéler à chacun l'amour de l'autre. La confiance fait donc avancer l'action en tendant des passerelles entre les personnages.

Le rôle de confident — désigné par un terme qui en dit long, «secretario» — se distribue entre les deux couples de valets, Lucrèce, et Célestine, laquelle remplit le mieux cette fonction: assez rouée pour s'introduire partout, elle s'est tellement bien insinuée auprès de

⁷² A l'acte XII, l'échange de leurs souvenirs d'enfance par Sempronio et Pármeno appartient au même domaine.

⁷³ Lucrèce prévient des projets matrimoniaux de Pleberio et d'Alisa une Mélibée déjà informée; Calixte ne tient pas compte des révélations de Pármeno sur Célestine.

Calixte qu'il l'entraîne dans sa chambre pour l'écouter à son aise, et auprès de Mélibée qu'elle peut lui dire benoîtement: «...echa tus secretos en mi regazo...» En outre, conformément au processus de dégradation propre à *La Célestine*, elle occupe un rang inférieur à celui du personnage qui se confie. C'est aussi le cas de Lucrèce, et de Pármeno que Calixte appelle «rincón de mi secreto». La confidente est parfois une amie, ce que fut Claudine pour Célestine et que sont Areusa et Elicia l'une pour l'autre. A l'inverse, des confidents trahissent, ce que font Sempronio et Pármeno envers leur maître et Célestine, tandis que Sosie trahit Calixte, mais involontairement.

Pourquoi se confie-t-on? On cache un secret qui fait peur — Mélibée se refuse longtemps, même si le secret la torture, à avouer son amour pour Calixte —, ou qui rabaisse⁷⁴. Mais si le secret représente un objet plaisant, le confier peut être une jouissance, déjà décrite à Pármeno par Célestine à l'acte I: «El deleite es en recontar las cosas de amor y comunicarlas». Prenons note du mot «deleite». A l'acte VI, le terme «placer» apparaît, significativement placé tout près du mot «secretos», dans une phrase de Pármeno dépit de voir Calixte entraîner Célestine dans sa chambre «para poder llorar a su placer... y por descubrirle mil secretos...» Un peu plus tard, c'est à Pármeno de se montrer sensible au plaisir de se raconter, lorsque, encore tout chaud du lit d'Areusa, il part en quête d'un confident. Dans sa bouche se présentent des phrases emphatiques, où le mot «secreto» et les verbes «contar», «descubrir» et «comunicar» s'unissent aux substantifs «gozo», «gloria», et «placer» pour conjuguer les délices de la confiance⁷⁵. Sosie, son successeur auprès d'Areusa, frétille lui aussi du plaisir de raconter à Tristan son entrevue avec la jeune femme. D'autres raisons que le plaisir amènent nos héros à la confiance, tel l'intérêt, qui pousse Célestine à promettre des secrets de beauté à Lucrèce pour la tenter, et à lui confier les souvenirs de sa gloire passée. A l'inverse, c'est par naïveté, mâtinée d'un certain plaisir, que Pármeno révèle à Célestine qu'il l'a connue quand il était enfant.

La confiance prouve que certains personnages n'ont pas l'obsession du secret. Mais elle peut fonctionner avec des freins, à commencer par l'impossibilité pure et simple de se confier... faute de confident, ce que déplore Calixte dans son monologue de l'acte XIV: «¿A quién descubriré mi mengua? ¿Por qué lo celo a los otros mis sirvientas y parientes?» Il est vrai que les seuls confidents qu'on lui ait connus, Célestine et les valets, viennent de mourir. Certains personnages sont totalement exclus de la confiance, et pour cause: ils ignorent jusqu'à l'existence du secret, tels Pleberio et Alisa, tenus à l'écart des amours

⁷⁴ Célestine croyait oubliée son ancienne condamnation, que Pármeno vient lui rapeler.

⁷⁵ Acte VIII, p. 304: «¿A quién contaría yo este gozo? ¿A quién descubriría tan gran secreto? ¿A quién daré yo parte de mi gloria? El placer no comunicado no es placer».

de leur fille. L'arrêt du dialogue entre Célestine et Mélibée à la fin de l'acte X, quand Alisa est de retour, est significatif. Le mécanisme de l'exclusion joue ici contre la mère, après avoir joué contre Mélibée à l'acte IV, où Célestine avait conclu son aparté avec Lucrèce sur ses mots: «No lo digas a tu señora».

L'exclusion provisoire, pur report, implique moins un plaisir qu'un intérêt, dont témoigne Célestine aux actes VI et XI en faisant attendre à Calixte la bonne nouvelle de l'amour de Mélibée. L'information différée n'en sera que meilleure pour le jeune homme: rendu plus généreux, il promet à Célestine une mante et une cotte, qu'il remplacera par la fatale chaîne d'or. Nous disons «fatale», car le marché se fait aux dépens des valets. A l'acte V, en effet, Célestine exclut Sempronio, qui l'a rejointe dans la rue, de toute confiance anticipée sur son entretien avec Mélibée. Elle semble insister sur son désir d'apporter à Calixte une nouvelle de première main⁷⁶, mais elle montre le bout de l'oreille en enchaînant: «De mi boca quiero que sepa lo que se ha fecho... quiero yo todas las gracias del trabajo». C'est donc qu'elle chasse pour son propre compte, s'attirant des inimitiés qui causeront sa perte. La rancœur des valets est portée à son comble lorsque, à l'acte suivant, Calixte invite Célestine à le suivre dans sa chambre pour qu'elle lui conte plus longuement son entrevue avec Mélibée. Le commentaire dépit de Pármeno montre qu'il a bien senti la volonté de les tenir à l'écart, Sempronio et lui, et que c'est à cela qu'il est sensible: «¡Qué rodeos busca este loco por huir de nosotros...por descubrirle mil secretos...!»

Une telle irritation rappelle le sentiment d'exclusion de Calixte et Mélibée devant les apartés, surtout les apartés à deux, qui s'assimilent à un échange de confidences. «Nous avons nos secrets» — «Acá nos entendemos» —, dit Célestine à Mélibée qui lui demande, à l'acte IV, de quoi elle parle avec Lucrèce. Curieusement, à la fin de l'acte VI, c'est au tour de Célestine, qui raisonne Calixte à propos du cordon, de recevoir une réponse où figure le même verbe «entenderse»: «Calla, señora, que él y yo nos entendemos». Il y a donc toujours, fût-ce avec un objet, ce jeu entre complicité et exclusion, et le double emploi de «nos entendemos» déclare ouvertement la mise à l'écart. La réaction de ceux qui sont exclus des apartés est éclairante: «en dehors de la simple curiosité — «¿Qué dices, madre?» —, ils usent le plus souvent de formules propres à exprimer l'irritation, comme nous l'avons vu avec Pármeno, ou comme le prouve le «¿No te digo que hables alto?» de Calixte à Sempronio à l'acte I⁷⁷.

Quand la révélation s'obtient par la ruse ou la force, la confiance

⁷⁶ «Vete conmigo delante Calisto, oirás maravillas: «que será deflojar mi embajada comunicándola con muchos».

⁷⁷ Voir aussi l'exaspération de Mélibée à l'acte IV, p. 224 — «¿Aun hablas entre dientes delante mí para acrecentar mi enojo...?» — et p. 236.

cède la place à l'aveu, ce qui nous amène à parler de la dernière forme de mise au jour des secrets.

4) - **Le secret arraché.** Dans un premier cas, le secret est celui du personnage à qui on l'arrache: Mélibée, poussée par Célestine à avouer son amour pour Calixte. Signalons une particularité: le secret que l'entremetteuse va extorquer, elle le connaît à l'avance. Ce qu'elle vient chercher, ce n'est pas le contenu du secret mais son aveu, indispensable à la poursuite de l'intrigue. Une autre particularité tient au fait que Calixte et Mélibée n'échangent pas de lettres secrètes, car tout passe par l'omniprésente Célestine.

L'opération est compliquée. Si Célestine veut faire avouer son amour à Mélibée, elle doit vaincre une à une ses résistances. La jeune fille ressent un désir d'aveu — aussi se garde-t-elle bien de se plaindre à sa mère des avances de Calixte et de Célestine —, mais son rang et sa condition de femme l'obligent à cacher ses désirs secrets. Célestine, sorcière-sourcière, va l'obliger à les avouer, donc à se défaire de son armure, le secret ayant une fonction de protection. L'extorsion de l'aveu de Mélibée se fait par un long siège, réparti entre l'acte IV et l'acte X. Célestine s'y attend, elle qui dit à l'acte VI: «Las escondidas doncellas... por su honestidad muestran un frío exterior...» Le monologue exalté de l'acte X, axé sur les notions de chasteté et d'honneur, et sur l'emploi fiévreux et contradictoire des verbes «publicar», «descubrir», et «disimular», souligne ce qu'il en coûte à Mélibée de se plier à une norme qui interdit aux «encerradas» de révéler leurs sentiments⁷⁸.

Célestine possède les secrets pour faire parler autrui. Son arme principale, contre un adversaire aussi désarmé que Mélibée, c'est le langage. Rodée par l'expérience, elle glisse d'insinuantes tentations, en jouant d'un vaste registre, à variations brusques et d'une grande diversité de ton, où s'articulent d'astucieux raisonnements. Dans ce registre entrent des phrases sentencieuses, qu'elle se plaît à rattacher avec bonhomie à une connaissance collective: «se dice», «como se dice», «como dicen». Elle sait aussi s'appuyer sur l'autorité que lui donnent un discours religieux d'emprunt et un langage d'école, où son intelligence se déploie en sophismes. Voilà comment Mélibée se prend peu à peu à la toile de Célestine. Mais ce n'est pas tout. L'entremetteuse et Mélibée savent que des simulacres s'imposent pour sauver les apparences, ce qui lie secret et comédie. Deux fictions liées à la notoriété de guérisseuse de Célestine rendent le dialogue licite: le mal de dent de Calixte à l'acte IV et les douleurs que Mélibée prétend ressentir au cœur à l'acte X. Mélibée saura bien, passé le premier mouvement de fureur,

⁷⁸ Les plaintes de Lucrèce à l'acte XIX, devant le manque d'initiative de Tristan et de Sosie, révèlent un intéressant parallélisme de situation entre ces deux femmes, pourtant séparées socialement.

entrer dans ce jeu. Tacitement, les deux femmes savent que l'innocente demande d'assistance à un malade constitue un excellent alibi pour maintenir le contact entre elles et Calixte et faciliter l'aveu du secret. Sans porter préjudice à la dignité de Mélibée — «...pues todo viene de buena parte...», dit celle-ci à l'acte IV —, et en lui évitant la honte de l'aveu direct, feindre de chercher le remède à une maladie constitue le support décent du dialogue. A l'acte X, ce sera à Mélibée de recourir à la même fiction. Notons l'importance du langage médical, avec les termes «dolor», «melecina», «cura», «remedio», «sana», et les métaphores sur les praticiens. Dans un simulacre de consultation médicale, Mélibée expose la localisation, les symptômes, la chronologie de son mal, procède par élimination pour en trouver la cause. La maladie-alibi lui permet d'avancer une hypothèse: la requête faite au nom de Calixte lors du premier entretien. Célestine rattrappe habilement la balle: en laissant supposer une autre cause que celle avancée par Mélibée, elle répond à sa demande implicite et prend en charge son secret.

L'extorsion du secret de Mélibée fait alterner sur un rythme chaotique les dérobadés et les tournants décisifs. Dans une première phase, Célestine, échaudée par la brutale colère de Mélibée, opte pour une prudente expectative. Cette phase, qui englobe l'acte IV et une partie de l'acte X, s'aligne sur un dialogue où les fictions médicales aident une Mélibée empêtrée dans ses contradictions. C'est aussi la phase la plus riche en silences expectatifs de la part de Célestine, définis ainsi par Mélibée à la fin de l'acte IV: «el poco hablar en mi enojo» et «el mucho sufrir». Outre ce levier du silence, l'entremetteuse se sert de formules dilatoires pour obliger Mélibée à s'avancer, formules si pesantes que la jeune fille, à bout de patience, prononce deux fois le verbe «dilatarse»⁷⁹. Dans une deuxième phase, Célestine sait qu'elle a partie gagnée et qu'elle peut avancer ses pions. Un aparté de Lucrèce, qui souligne la folie de sa maîtresse, correspond au tournant à partir duquel Mélibée se compromet. Ce tournant s'aligne sur trois répliques où elle supplie Célestine de lui indiquer le remède dont elle a besoin. Si dans les deux premières elle maintient des réserves pour son honneur, elle abdique dans la troisième⁸⁰.

Célestine peut maintenant aller droit au but pour faire avouer un secret que Mélibée ne contrôle plus. Cette avancée se règle sur le départ de Lucrèce, que l'entremetteuse peut désormais exiger afin de lancer, seule avec sa proie, des coups de boutoir décisifs. Elle prononce alors quatre fois le nom fatidique de Calixte: Sésame, levier secret sur le sensible mécanisme de l'aveu. La pâmoison de Mélibée

⁷⁹ Acte X, p. 348: «Cuanto más dilatas la cura...» et «¡O cómo me muero con tu dilatar!».

⁸⁰ De «...tal que mi honor no dañes con tus palabras»: «Agora toque en mi honra...» (X, pp. 348-350).

consacre la victoire de Célestine: la jeune fille revient à elle pour se rendre. Célestine s'est comparée à un confesseur, et l'aveu par Mélibée de son amour secret fait effectivement penser à une confession: contre la discrétion absolue de sa «fiel secretaria», elle fait montre d'une totale sincérité.

En avouant son secret, Mélibée se compromet définitivement. Donnons-en pour preuve son comportement aussitôt après: elle s'abaisse devant Célestine qu'elle appelle «madre», «amiga» et «secretaria». Alors que Lucrèce aurait pu être une confidente toute désignée, c'est une sordide entremetteuse qui reçoit la première l'aveu de cet amour. Ceci va dans le sens de la dégradation des personnages au contact de Célestine. Mélibée se compromet aussi en mentant à sa mère, en fixant avec la complicité de Célestine un rendez-vous clandestin, et en demandant le secret à Lucrèce. En fin de compte, Mélibée, à qui on imposait jusque là une vie dans le secret, où elle chérissait secrètement un Calixte ignorant de cet amour, va remplacer de tels secrets par celui de sa liaison clandestine avec Calixte. Mais cette fois, le secret se retourne contre Mélibée. Jusque là, en celant son amour, elle se protégeait des dangers de la révélation. Dorénavant, plusieurs personnages auront son secret. Une fois qu'elle a parlé, il faut que continue d'être gardé un secret connu de Calixte et Célestine, des deux couples de valets, et de Lucrèce. Or, plus il y a de dépositaires, plus il y a de risques, et le secret exerce donc maintenant une énorme puissance contre Mélibée.

Saluons par contre le tour de force de Célestine: ce n'est pas Mélibée qui a l'air d'avoir un secret, mais l'entremetteuse elle-même, avec le soi-disant secret professionnel du remède réclamé par Mélibée. Célestine se pare de ce secret pour mettre sa proie en position de faiblesse, dans une curieuse inversion de situation, puisque c'est elle que la jeune fille, devenue solliciteuse, essaye de faire parler. En fait, Célestine n'a pas autant de secrets qu'elle s'en donne l'air, mais il lui est nécessaire de faire croire à leur existence pour être en position de force.

Mélibée doit encore avouer son amour à Calixte — ce qu'elle fera à l'acte XII, après un dernier sursaut de froideur feinte —, et toute l'histoire à son père, au dénouement. C'est alors à Pleberio de tenter de percer son secret, mais dans une optique radicalement opposée à celle de Célestine, puisque c'est l'amour paternel qui détermine l'opération. Mélibée dit tout à Pleberio, cette fois sans avoir été manœuvrée pour parler. Sous la poussée dramatique des événements, le récit coule d'un trait, avec la rapidité du prétérit, un abandon de fin de course. Il est à souligner en outre que nous avons affaire à une forme particulière d'aveu: détaillé, aligné sur une chronologie rigoureuse, appuyé par de nombreux verbes, et articulé sur des relatives, il est construit comme une méticuleuse confession.

Après la mort de Célestine, le *Tratado de Centurio*, interpolation

de 1502, décrit une autre extorsion de secret: Areusa, tout aussi habile que le fut Célestine, fait parler Sosie. Il s'agit d'un secret sur autrui, et — autre différence par rapport au secret arraché à Mélibée — celui à qui on arrache son secret n'a aucun désir d'aveu. Il est complètement berné.

Le projet vengeur d'arracher à Sosie le secret des amours de Calixte et Mélibée naît à l'acte XV, quand Elicia annonce à Areusa son intention de le faire parler: «Quiero trabajar de se lo sacar todo el secreto...» Pure forfanterie de sa part, car c'est Areusa qui mènera toute l'opération, ce qu'elle annonce dans une formule où perce la volonté d'arracher tous les détails du secret: «...cuándo se veen, y cómo, por dónde y a qué hora...» Le sentiment d'indignité du valet joue contre lui en face d'Areusa, si bien mise et parfumée. Sosie, gratifié dans son dos des termes de «palefrenier» et de «muletier», honteux de ses origines rustiques et de son odeur d'écurie, ne fera pas le poids devant la jeune femme.

C'est dans ce passage que le secret représente le plus nettement une information à soutirer à quelqu'un. Et c'est alors justement que le lexique du secret est le plus riche, avec six occurrences du mot «secreto» — adjectif ou substantif —, et les antonymes «sacar» et «guardar» ou leurs équivalents⁸¹. Areusa berne machiavéliquement Sosie: c'est en ayant l'air de plaider pour la discrétion, en insistant sur le lexique du secret gardé — avec deux mises en garde impérieuses⁸² —, qu'elle lui extorque son secret. Elle s'y prend en le flattant, procédé déjà cher à Célestine, en l'exhortant à la prudence dans l'intérêt de son maître, et en montant de toutes pièces une mystérieuse histoire qu'un informateur non nommé — «...vino a mí una persona...» — lui aurait racontée sur les rendez-vous nocturnes. De plus, elle pique Sosie en l'accusant d'avoir révélé le secret de Calixte à cet informateur, ce qui pousse l'ingénu palefrenier à un démenti immédiat, point par point, qui est justement l'aveu du secret. Areusa a plaqué le faux pour savoir le vrai, si bien que Sosie, tombant dans le piège, trahit son maître sans le vouloir et se laisse arracher le secret morceau par morceau.

L'extorsion de ce secret s'entoure d'une mise en scène perverse. Une incroyable charge de raillerie et de cynisme se répartit entre Elicia, cachée derrière la tenture, et Areusa. Cette dernière emploie un langage à double sens, un langage secret puisque perceptible seule-

⁸¹ On peut se demander si l'emploi trop appuyé de la terminologie du secret ne confirme pas la théorie de Miguel Marciales, qui voit dans le *Tratado de Centurio* l'œuvre d'un troisième auteur. Marciales Miguel, *Celestina. Introducción y edición crítica*. University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1985.

⁸² Acte XVII, p. 462: «que te guardes de peligros, y más de descubrir tu secreto a ninguno...» Et aussi, à la même page: «...no confies que tu amigo te ha de tener secreto de lo que le dijeres...».

ment pour ce témoin caché qu'est Elicia, laquelle souligne dans un aparté venimeux les avancées d'Areusa — «¡Tiénte don andrajoso!» —, et applaudit dans un autre aparté la façon dont Areusa se débarrasse de Sosie, qui n'est plus rien dès qu'il a lâché son secret⁸³. Et chez Areusa, quel orgueil! Les manœuvres de la jeune femme, qui a ouvert la scène d'extorsion sur la même formule que celle débitée par Célestine à Pármeno — «has de saber» —, font pendant à celles de l'entremetteuse pour arracher les secrets. C'est comme si Areusa avait pris la place encore chaude de Célestine, en mieux selon elle: «Pues, prima, aprende que otra arte es ésta que la de Celestina...».

Ce secret arraché, celui d'un tiers, est un secret trahi. La trahison, involontaire, était prévisible à cause de la rouerie d'Areusa face à la candeur de Sosie, candeur soulignée par les apartés d'Elicia qui l'appelle «asno» et «badajo». Tristan a déjà déploré tant de naïveté à l'acte XIV — «¡O simple rascacaballos!» —, et il y reviendra, trop tard, à l'acte XIX, en prévenant Sosie contre Areusa. D'autre part, Areusa ayant déclaré à Sosie, au début de sa comédie, que ne pas garder un secret est le propre des femmes viles et des enfants — «Cata, amigo, que no guardar secreto es propio de las mujeres, no de todas, sino de las bajas, y de los niños»⁸⁴ —, cette formule rend d'autant plus féroce le tour joué par la prostituée à Sosie qu'elle met un comble à la dégradation de ce dernier, ravalé au niveau des femmes de basse condition et des enfants.

Le troisième cas d'extorsion du secret ne se produit pas devant nous. Célestine le rapporte à l'acte VII. Cette fois, le secret a été arraché légalement, à Claudine, par les représentants d'une institution, l'Inquisition⁸⁵. On l'a extorqué non par la ruse, mais par la force, à un être mis à la question: «...a tuerto y sin razón, y con falsos testigos y rezios tormentos, la hicieron aquella vez confesar lo que no era». Ce ton polémique suggère que Rojas pourrait avoir glissé là une satire contre l'Inquisition, par le truchement de son héroïne, dont une formule ambiguë, «los que padescían persecución por la justicia», n'est pas innocente. Si «por» exprime la cause et non le but, l'interprétation biblique, «en faveur de la justice», disparaît au profit d'une accusation: «du fait de la justice».

Derrière la procédure inquisitoriale se profile, encore plus redoutable que l'extorsion de tel ou tel aveu, la volonté sadique de faire parler Claudine — ce qui n'est pas sans rappeler Célestine et Areusa —, sous couvert d'un dogme qui donne le droit de la juger pour sorcellerie. Forcer un être à parler, c'est l'humilier, le déposséder de son auto-

⁸³ «¡Oh despediente propio, cual le meresce el asno que ha vaciado su secreto tan de ligero!» (XVII, p. 466).

⁸⁴ Appréciations la réserve en faveur des femmes autres que «bajas».

⁸⁵ Qui gardait ses fichiers dans un endroit bien cadenassé appelé ... «el secreto». Voir Gilman, Stephen, *La España de Fernando de Rojas*, Madrid, Taurus, 1978, p. 53.

nomie, du droit de décider de ce qu'il livre ou garde pour soi, car la possession d'un secret est en rapport avec l'identité individuelle. C'est procéder à ce que Guy Rosolato nomme la «mise à plat de l'individualisme»⁸⁶. La confession de Claudine est dérisoire parce qu'elle a été obtenue par la force, et aussi parce que les témoins sont faux, le secret aussi. Tout aveu ainsi obtenu se trouve dévalorisé, ce que confirme Guy Rosolato: «...obliger à parler rend toute confession dérisoire et, partant, en dévalorisant la parole, disqualifie tout dire possible...»⁸⁷.

Les pages qui précèdent montrent donc la diversité des modes de révélation du secret. Une question se pose maintenant: «celle des effets de la révélation.

5) — **Effets de la révélation.** Le secret révélé participant du mécanisme du monde à l'envers caractéristique de l'œuvre, il s'opère un gommage des différences sociales, qui est le signe d'une perte de pouvoir, visible dans la relation qui se crée d'emblée entre Célestine et Calixte: il appelle «madre», «señora madre», ou «tia» une vulgaire entremetteuse⁸⁸. La même loi s'applique à Mélibée: dès qu'elle a reconnu son amour devant Célestine, celle-ci passe au rang de confidente. «Mi fiel secretaria», dit-la jeune fille à une Célestine qui lui suggère d'un ton patelin: «...echa tus secretos en mi regazo...» L'entremetteuse accède également au titre d'amie et de mère — «mi madre y mi señora», «mi leal amiga» dit Mélibée à Célestine qui lui donne en retour du «amiga y señora mía» —, et de complice, les deux femmes interrompent leur dialogue au retour d'Alisa. Dans un effet de parallélisme significatif, les rapports entre Mélibée et Lucrèce suivent la même évolution, la jeune fille suppliant sa servante, après son aveu, de garder le secret⁸⁹.

Un autre stade est celui de la manipulation du secret, liée à l'état de dépendance dans lequel tombe celui qui a parlé. Cela va de l'insolence de Sempronio et Pármeno envers leur maître, qui s'est confié à eux, jusqu'au chantage, qui est l'aspect le plus redoutable de l'exploitation des secrets d'autrui. «Porque a quien dices el secreto das tu libertad», dit Pármeno à Calixte⁹⁰. Nous allons voir que cet aphorisme biblique s'applique tout à fait aux relations entre les personnages de *La Célestine*.

⁸⁶ Rosolato Guy, «Le non-dit», *Nouvelle revue de psychanalyse*, Paris, Gallimard, N° 14 — *Du secret* —, automne 1976, p. 22.

⁸⁷ Art. cit., p. 21.

⁸⁸ Le processus va donc à rebours de la hiérarchisation entre maître et serviteur déplorée par Célestine: «...con él no pienses tener amistad, como por la diferencia de estados o condiciones pocas veces contezca» (I, p. 170).

⁸⁹ «Amiga Lucrecia, mi leal criada y fiel secretaria...Ruégote...se cubra con secreto sello...» (X, pp. 356-358).

⁹⁰ Acte II, p. 186. Formule venue de Salomon, et appelée à de nombreux réemplois. Voir Alfonso X, *Las siete partidas*, partida II, título 5, ley 16 — «...dixo el rei Salomón que el que mete su poridad en poder de otro faze se su siervo...» —, et La Rochefoucauld, *Mém.* 41: «Celui à qui vous dites votre secret devient maître de votre liberté».

C'est parce qu'elle connaissait leurs secrètes turpitudes que les religieux faisaient porter des présents à Célestine, laquelle «tient» Calixte, Mélibée, et Pármeno. C'est à propos de la relation entre celui-ci et l'entremetteuse que Rojas décrit le plus longuement les rapports de chantage, car l'attaque est à double sens. Quand Pármeno ramène à la mémoire de Célestine leur passé commun, il l'humilie, mais il prête le flanc aux piques de la vieille, qui nous avise, dans un aparté de l'acte VII: «...yo te tocaré donde te duela». L'attaque la plus redoutable est celle de Célestine parce qu'elle a un double effet: en rappelant à Pármeno l'infamie de sa mère, non seulement elle se venge en l'humiliant à son tour, mais elle laisse entendre qu'il pourrait retomber dans le monde d'où il vient, ce qu'elle commente devant Sempronio⁹¹. Il se poursuit donc un jeu pervers. Aux pointes de Pármeno sur son passé de prostituée ou sur ses démêlés avec la justice répondent celles de Célestine sur Claudine, dont elle prend soin de rappeler qu'elle fut logée à la même enseigne qu'elle: prostitution, sorcellerie, arrestation, exposition publique. Elle porte son coup le plus perfide en louant l'excellence professionnelle de Claudine — «la prima de nuestro oficio» —, ainsi que à sa notoriété et sa popularité⁹². Et elle parachève le tableau — véritable inversion de valeurs — en parlant du contenu de ses révélations comme de secrets auxquels un fils, devenu homme, a légitimement accès: «...aunque tú no sabías sus secretos, por la tierna edad que habías, agora es razón que lo sepas, pues ella es finada y tú hombre». Sous le couvert de cette tutélaire déclaration, comme si la mort avait effacé le péché, elle inflige à Pármeno des révélations sur l'infamie de sa mère. La vieille a touché juste, à en croire les apartés vexés de Pármeno, et l'explosion rageuse de l'acte XII: «No me hinchas las narices con esas memorias...».

Cet acte XII frappe par l'emploi hystérique du chantage. Face aux valets qui menacent de la dénoncer⁹³, Célestine saura encore crâner — «...no pienses que soy tu cativa por saber mis secretos...», dit-elle à Pármeno —, et jouer à son tour les maîtres-chanteurs: «...no queráis que salgan a plaza las cosas de Calisto y vuestras». Dans les vociférations sur lesquelles s'achève l'acte XII, c'est cette menace de tout révéler qui précipite la mort de Célestine. Elicia l'a bien compris, qui fut témoin, et qui rapporte ainsi la scène, à l'acte XV: «Ella... descubriendo otras cosas de secretos...».

Au terme de cette étude, le secret s'avère encore difficile à cerner. Il reste ambigu, déconcertant, et une vue d'ensemble sur sa portée dans l'œuvre en dégagera mieux les paradoxes.

⁹¹ «...acordéle quién era su madre...porque, queriendo de mí decir mal, tropezase primero en ella» (III, p. 196).

⁹² Acte VII, p. 280: «...era de todo el mundo conocida y querida...».

⁹³ «...no quieras que se descubra quién tú eres» (Sempronio, p. 400).

6) - Le destin paradoxal du secret: du silence à la publication. Tout secret est en principe chargé d'une tension qui correspond à la résistance de son détenteur pour empêcher sa venue au jour. Mais il est des secrets sans tension, objets d'une révélation volontaire, immédiate, comme s'ils avaient vocation à être partagés. Calixte parle spontanément de sa passion à ses valets et à Célestine, il dit tout, tout de suite, de même qu'il se réjouit de la présence de témoins lors des scènes d'amour. Pármeno s'empresse de raconter à Sempronio le «gran secreto» de sa nuit avec Areusa, et Sosie de répéter à Tristan qu'il est allé chez cette même Areusa.

Ces personnages ont, surtout Pármeno, un rapport de plaisir avec leur secret, mais leur plaisir exige de dire tout de suite ce secret, qui, d'une certaine façon, n'existe pas. Pármeno a beau l'appeler «tan gran secreto», il n'a pas le temps de vivre sa vie de secret, fondée sur un jeu de cache-cache entre détenteur et destinataire. Dans *La Célestine*, personne ne propose vraiment cette curieuse relation fétichiste au secret, fondée sur le plaisir de mener le jeu et de faire attendre la révélation. Le détenteur du secret agit alors comme le tricheur, qui jouit de ses mystères, de la curiosité qu'il inspire et fait durer, tout en souhaitant que l'on finisse par s'apercevoir de ses stratagèmes pour que ses talents soient reconnus. Le secret est alors un bien précieux, dispensateur d'un plaisir narcissique, plaisir du non-dit et plaisir du dit, avec cette réserve que sa révélation décevra toujours, car elle ne sera pas en rapport avec la curiosité qui l'aura précédée. C'est Pármeno qui se rapprocherait le plus de cette relation ludique au secret, à l'acte IX, quand il dit à Sempronio qu'il en sait encore beaucoup sur Célestine, mais qu'il n'en dira pas plus, sous le fallacieux prétexte de la colère de Calixte. Célestine ferait elle aussi penser à ce rapport où entrent plaisir et volonté de puissance quand elle fait attendre à Mélibée la révélation de son remède, et aux valets et à leur maître le compte-rendu de ses démarches, si son plaisir était aussi grand que la cupidité qui la pousse à agir ainsi. Car il est vrai que dans *La Célestine* tous les secrets sont exploités dans un but intéressé.

Lorsque son détenteur ne veut pas le révéler, le secret est chargé de tension. Il est alors animé d'une redoutable puissance, puissance de la tension qu'il exerce sur Mélibée, par exemple, et puissance de la menace qu'il représente s'il sort au jour, car un secret découvert peut nuire à son détenteur. Mais, sous l'effet conjugué de cette tension et des pressions extérieures, le résultat est le même que lorsqu'il n'y a pas de tension: le secret finit par sortir, contre la volonté de son détenteur, qui en a d'ailleurs parfois inconsciemment le désir, comme Mélibée.

La première façon qu'a le secret de se frayer une voie vers ses destinataires, d'abaisser la tension créée par le refus, est la sécrétion. Andras Zempléni souligne «...la propriété la plus remarquable et paradoxale du secret, à savoir qu'il ne peut subsister comme tel sans se

signaler d'une manière ou d'une autre à ses destinataires...»⁹⁴ On peut parler de «sécrétion» telle que la définit le dictionnaire Robert: «phénomène physique par lequel un tissu produit une substance spécifique». Le mot «sécrétion» a d'ailleurs la même étymologie que le mot «secret»: il vient lui aussi de «secernere», il exprime une séparation. On peut dire, avec Andras Zempléni, que le secret se détache de son détenteur, qu'il transpire tout seul⁹⁵. Dans *La Célestine*, c'est Mélibée qui se trahit en émettant à son insu de semblables signaux sur sa secrète passion. Lucrèce le souligne dans une tirade où se détache le mot «señales»⁹⁶. On est en plein dans la dynamique du secret, entre voilement et dévoilement. Dans cet entre-deux, le secret est à la fois ce qui est caché et ce qui cache, l'information celée et l'acte mystérieux d'apparaître et de disparaître. Encore faut-il voir qu'il existe, ce qui n'est pas le cas pour Pleberio et Alisa, qui continuent de l'ignorer parce qu'ils n'en ont vu aucun des signaux. À l'inverse, certains personnages savent au moins l'existence du secret, comme Lucrèce avant l'aveu de Mélibée.

Si l'abaissement de la tension est excessif, le secret atteint le dernier stade: sa totale révélation. C'est le cas pour Mélibée, Sosie et Claudine. Leurs secrets sont arrachés, par la ruse ou par la force. Un autre aveu qui finit par se faire est celui de Mélibée à Pleberio au dénouement, sous la poussée des événements.

Mais le secret serait-il resté un secret s'il n'était pas venu au jour?

En effet, si ces divers exemples montrent que le secret a une sorte d'autonomie qui le conduit, paradoxalement, vers sa mise au jour, nous allons voir maintenant que cette dynamique vient à l'appui d'une autre singularité du secret: son degré d'existence est lié à son degré de révélation⁹⁷.

On sait que plus un secret est enfoui, plus la tension nécessaire à sa conservation est forte, mécanisme amplement illustré par Mélibée. Mais la complexité du secret est telle que s'il est maintenu hors de toute communication, si la tension triomphe, paradoxalement, il perd du sens. D'une certaine façon, il n'est pas vraiment caché, puisqu'il est ignoré de ses destinataires exclus et que personne ne cherche à le découvrir, comme si, pour qu'il y ait secret, il fallait chez autrui

⁹⁴ Zempléni Andras, «Secret et sujétion», *Traverses*, art. cit., p. 106.

⁹⁵ Art. cit., p. 106: «J'appelle sécrétion (et l'étymologie m'y autorise) l'ensemble des processus plus ou moins involontaires ou organisés au moyen desquels les détenteurs ou les dépositaires (A et B) exhibent des fragments du secret devant ses destinataires (C et D) sans pour autant le révéler ni le communiquer».

⁹⁶ Acte X, p. 358: «Cuanto más tú me querías...celar el fuego que te quemaba, tanto más sus llamas se manifestaban en la color de tu cara, en el poco sosiego del corazón, en el meneo de tus miembros, en comer sin gana, en el no dormir...contino se te caían, como de entre las manos, señales muy claras de pena».

⁹⁷ Voir Andras Zempléni, «la chaîne du secret», *Nouvelle revue de psychanalyse*, op. cit., pp. 313-324.

la conscience de ce secret. S'il n'a plus à se défendre des soupçons, il se réduit à une simple conservation. Profondément enfoui, il tourne à vide et perd sa charge de secret, étrangeté soulignée par Marc Le Bot: «Vous taisez le secret, nul n'en parle... Vous êtes muré dans le silence»⁹⁸. On peut dire que pour Pleberio et Alisa le secret de Mélibée n'existe nulle part. Pour qu'un secret soit reconnu comme tel, il doit être confronté à celui à qui il est refusé, ce qu'Andras Zempléni exprime ainsi: «Faute de contrainte externe et sans les échanges de signaux déclenchés par son exhibition, il est, pourrait-on dire, voué à l'extinction»⁹⁹. L'émission de ces signaux correspond au premier stade du dévoilement, celui de la sécrétion, illustré par Mélibée dans *La Célestine*. Alors, le secret montre et cache, à l'instar de cette sculpture de Rodin appelée *Le secret*, qui représente deux mains levées, incomplètement refermées sur un objet.

Mais l'exhibition ne suffit pas. Pour parvenir au terme de sa logique d'authentification, le secret doit vraiment sortir au jour. C'est donc paradoxalement sa fonction d'être communiqué, ce à quoi concourt justement le poids de la tension interne et des pressions extérieures, ainsi que nous avons pu le constater dans *La Célestine*¹⁰⁰.

Or, voici un autre paradoxe: le secret paye cher sa révélation, qui implique sa disparition. Qu'il se dise, et il cesse d'exister: il a été secret, et le voilà conjugué au passé. Quand il bat son plein, il dit une existence qui vient de s'achever. Il se produit donc un phénomène étrange, la simultanéité de la découverte du secret et de sa disparition, car le mot ne recouvre plus qu'un vide, ce qui inspire à Marc Le Bot ce mot étonnant: «...ça tue le nom générique du secret. Ça fait une mort brève dans le vocabulaire»¹⁰¹. Cependant, quand Célestine révèle à Sempronio l'existence de son registre secret, ou que Parmeno décrit les arts célestiniens à Calixte et sa liaison à Sempronio, le secret reste caché au plus grand nombre. Mais il est au moins amputé dans son existence, puisqu'il n'existe plus dans l'absolu. Georg Simmel va jusqu'à souligner «...qu'un secret connu de deux personnes n'est déjà plus un secret»¹⁰². Révélé à tous, le secret n'existera plus du tout. De la sorte, entre deux extrêmes — trop bien gardé ou divulgué —, il n'a que quelques intervalles fugitifs de vie.

Et pourtant, malgré le prix à payer, le travail du secret le fait sor-

⁹⁸ Le Bot Marc, «Le vide des mots», *Traverses*, op. cit., p. 5.

⁹⁹ Zempléni A. «Secret et sujétion», *Traverses*, art. cit., p. 106. Dans un autre article de *Traverses*, «Les jeux du dévoilement», p. 120, H-P Jedy a cette formule éloquent: «Le secret est appelé à pourrir faute d'être dévoilé...».

¹⁰⁰ Pierre Boutang souligne l'ambivalence du secret. Op. cit., p. 129: «...le secret c'est quelque chose qui ne doit pas se dire... d'autre part, le secret n'a de sens que pour être dit, communiqué, même sous le sceau du secret».

¹⁰¹ Le Bot Marc, «Le vide des mots», *Traverses*, art. cit., p. 3.

¹⁰² Simmel Georg, *Secret et sociétés secrètes*, Strasbourg, Editions Circé, 1991, p. 65.

tir au jour. La preuve qu'il finit toujours par en être ainsi, c'est qu'il n'y a pas un seul secret gardé dans *La Célestine*, comme nous allons le voir.

Nous savons déjà, à en croire Areusa, que les femmes, du moins «las bajas», et les enfants, ne savent pas garder un secret. Cet adage en dit long sur les rapports entre la misogynie et le secret, dont un proverbe français se fait l'écho: «Une femme ne cèle que ce qu'elle ne sait pas». Femmes, enfants, voilà deux catégories fatales à la conservation du secret. Areusa en dénonce deux autres à l'acte XVII: «...no confies que tu amigo te ha de tener secreto de lo que le dijeres, pues tú no lo sabes a ti mismo tener». On ne peut donc pas non plus se fier à un ami, ni à soi-même. Il est vrai que l'œuvre pose le postulat qu'aucun secret n'est gardé, et elle le démontre autant dans l'ordre du secret arraché, avec Mélibée et Sosie, que du secret confié, avec Pármemo, créatures certes sans malice, face à deux femmes redoutables.

À l'opposé, si l'on cherche à savoir qui sait garder un secret, on découvre que seuls Lucrèce et Tristan font exception. Mais quelle différence entre le silence honteux de la servante et l'intégrité du page! Champion du non-dit, ce «discreto mancebo» donne dans la théorie des leçons de secret: «... acuérdate bien si te quería sacar algún punto del secreto deste camino», dit-il à Sosie à l'acte XIX. Dans la pratique, il ne trahira jamais son maître, jusqu'à tenter de garder secret le déshonneur de Calixte en emportant son corps loin du jardin de Mélibée. Pour rendre plus exemplaire cette personnification du secret que représente Tristan, Rojas ne l'expose pas à la tentation amoureuse, comme il le fait d'un Pármemo ou d'un Sosie, ce qui garantit son intégrité face au secret qu'on lui a confié¹⁰³. Et pourtant, pour montrer qu'un secret finit toujours par sortir, Rojas a placé à côté de Tristan un codétenteur du secret, Sosie, dont la naïveté devant Areusa fait tout manquer. Lucrèce, qui ne trahit jamais le secret de sa maîtresse, est doublée elle aussi par un circuit parallèle: c'est le drame de l'acte XIX qui fait tout sortir au jour¹⁰⁴.

On est donc amené à conclure à la faillite du secret dans *La Célestine*. Il n'y a pas de vie privée, et les secrets d'alcôve, comme toujours, n'en sont pas. Les secrets circulent tous, comme dans la légende où les roseaux répètent l'histoire des oreilles d'âne du roi Midas. Des secrets surgissent du passé: Pármemo connaît ceux de Célestine, Sempronio celui de l'aïeule de Calixte. Dans le présent, à l'acte XIV, quand Sosie décrit Elicia à Tristan, on voit qu'il sait tout d'elle, comme

¹⁰³ Tristan n'est amoureux de personne. Même s'il est persuadé d'être capable de faire aussi bonne mesure que son maître, son approche de l'amour se limite à des commentaires admiratifs sur l'ardeur de Calixte.

¹⁰⁴ Le récit de Lucrèce à Pleberio, simple annexe à la confession de Mélibée — «La causa...más la he sabido por estenso desta su triste sirvienta» —, vient trop tard (XXI, p. 506).

d'Areusa dont il se met à narrer la biographie. Lucrèce et Alisa savent aussi bien que Pármemo la réputation de Célestine, dont les pensées à l'église sont connues de Sempronio, ce qui dénie le droit de penser secrètement. En outre, le récit est tout gonflé de rumeurs répandues, de notations annexes — par exemple sur les mœurs de certains religieux — qui font à l'œuvre une toile de fond tissée de secrets qui n'en sont plus. On dirait un monde livré au phénomène de la sécrétion, où le secret affleure et reste en suspension, où il est «ce que tout le monde dit à voix basse».

Certaines révélations se caractérisent par leur instantanéité: Lucrèce court informer Mélibée de la conversation de ses parents. De plus, comme pour insister sur la systématisation de la circulation du secret, Rojas procède souvent à une réalisation de l'information en coulisse. À l'acte VI, on voit que Sempronio a déjà été instruit par Pármemo de son passé avec Célestine. Une phrase rageuse de l'acte XV prouve qu'Elicia est informée, mais on ne sait pas comment, des rencontres nocturnes de Calixte et Mélibée. Plus significatif encore est le phénomène de court-circuitage de l'information, laquelle tombe à plat, l'informateur ayant été devancé. C'est ce qui se passe lorsque Mélibée rétorque à Lucrèce, qui croit lui apporter une information de première main sur les projets de ses parents, qu'elle sait tout depuis un mois. Cet étrange effet de miroir, de télescopage entre l'information et le déjà su, on le retrouve d'une façon aussi frappante dans ce passage de l'acte XVIII où Centurion péremptoire interrompt Areusa venue lui demander vengeance contre les amants: «No me digas más, al cabo estoy. Todo el negocio de sus amores sé ...por dónde va y a qué hora y con quién...»¹⁰⁵.

Centurion fanfaronne-t-il? Ou le secret arraché à Sosie l'a-t-il été inutilement puisqu'il courait déjà tout seul? Le secret des amants semble s'être propagé. Il s'est d'abord inscrit dans un rapport à deux termes: Calixte et Mélibée vivent un amour secret dont Célestine, Lucrèce, et les deux premiers valets constituent les dépositaires. Mais voilà que sont mis dans le secret Tristan et Sosie qui, à l'origine, ne devaient pas être informés. Peu à peu, il se produit une reduplication des destinataires, par information d'intrus potentiels: à savoir d'Elicia et d'Areusa, et aussi de Centurion, instruit par un circuit resté inconnu. Autrement dit, en vertu du proverbe «Secret de deux, secret de Dieu, secret de trois, secret de tous», le secret se propage de destinataire en destinataire.

L'étape suivante est celle de la notoriété — Calixte, à l'acte XIV déjà, qualifie de «notorio» le crime de ses valets —, avant le stade final: l'éclatement du scandale. Cette ultime forme de révélation représente le passage au tout-publié, quand se réalisent les craintes exprimées par

¹⁰⁵ Voilà un contrepoint remarquable aux «cuándo», «cómo», «por dónde», et «a qué hora» d'Areusa annonçant son intention d'arracher son secret à Sosie.

Mélibée à l'acte XII — «...en un punto será por la ciudad publicado» — et par Elicia, quand elle craint les retombées d'une vengeance confiée à Centurion¹⁰⁶. Le scandale pointe déjà au milieu du récit, avec la mort de Célestine et des valets, avant d'éclater au dénouement. Tous les efforts pour l'étouffer — les deux amants, Calixte mort et Mélibée vivante, sont éloignés du lieu du drame, que Lucrèce appelle «tan sospechoso lugar» — sont alors vains. L'éclatement des secrets sous la poussée des événements est la dernière forme de révélation. Tout le monde sait tout, brutalement, depuis les individus — Pleberio et Alisa sont violemment arrachés à leur ignorance par le récit de Mélibée à son père — jusqu'à la ville tout entière. Le passage de l'individuel à la multitude apparaît dès le dénouement partiel de l'acte XII: les valets tentent de fuir en voyant accourir «mucha gente», et Elicia, le seul témoin, raconte l'histoire «a cuantos la querían oír». Quant au drame final, il suscite la même insistance sur les indéfinis collectifs¹⁰⁷.

On observe l'antithèse de l'atmosphère de complots et d'isolement qui a caractérisé l'œuvre, ce dont le lexique est le reflet. A l'acte XIII, après la mort de Célestine et des valets, dans cette première percée du dénouement, apparaissent cinq fois en deux pages les termes «público» ou «publicar», l'exemple le plus représentatif étant ce cri de Calixte: «¡O mis secretos más secretos, cuán públicos andaréis por las plazas y mercados!» Les mots «plazas» et «mercados» montrent aussi que, de confiné qu'il était, l'espace, brutalement agrandi, correspond maintenant aux lieux où, par essence, tout devient public. Célestine elle-même en a lancé l'idée avant de mourir, à l'acte précédent: «...no queráis que salgan a plaza las cosas de Calisto y vuestras». Cette même «plaza» est devenue le théâtre de la mort des valets, «...descabezados en la plaza como públicos malhechores...» Le passage du privé au public est représenté aussi par ceux qui ont pour fonction de publier le crime — les «pregones», présents à l'exécution —, et par le support de la parole, la bouche, ce qui inspire à Calixte l'évocation métonymique et redondante des colporteurs de rumeurs, à l'acte XIII: «¡O mi triste nombre y fama, cómo andas al tablero de boca en boca!», et «¡anda mi nombre de lengua en lengua!» Le double emploi de «andar», bon révélateur de l'autonomie du secret, en souligne la rapide propagation.

Dans ce contexte d'éclatement de la tension du secret s'opère également une remarquable mutation: le passage du fermé à l'ouvert, de l'obscur au clair, de l'assourdi au bruyant.

¹⁰⁶ Acte XVIII, p. 474: «Más vale que se quede por hacer que no escandalizar la ciudad...» Voir aussi le «No escandalices la casa» de Mélibée revenue de son évanouissement (X, p. 354).

¹⁰⁷ Mélibée évoque à l'acte XX, p. 500, l'agitation qui parcourt «toda la ciudad». Au dernier acte, c'est au tour de Pleberio de s'exclamer, p. 506: «¡O gentes que venís a mi dolor!».

La fin du secret entraîne en effet la rupture de ce qui est fermé, à commencer par ce qui matérialise la réclusion des femmes. Qu'elles s'en affranchissent, et le lexique de la rupture envahit le texte. Cela vaut aussi bien pour Mélibée que pour celles dont Sempronio dit, dans le texte de l'anonyme: «...desque se descubren, así pierden la vergüenza...» «On note l'exagération: «rompen paredes», dit Célestine à l'acte III. Quant à Mélibée, elle s'écrie dans son monologue: «¡...Lucrecia...Cómo te espantarás del rompimiento de mi honestidad!» Elle utilise aussi, anaphoriquement, «quebrar» et «quebrantar»: «Quebróse mi honestidad, quebróse mi empacho...», avoue-t-elle à Célestine triomphante, bien avant de tout confesser à Pleberio en termes synonymes¹⁰⁸. L'idée de rupture suggère celle d'ouverture du décor, calquée sur le passage du secret au public. Ce phénomène, apparu avec l'exécution des valets sur la «plaza», se répète au dénouement lorsque Pleberio veut emmener Mélibée devant l'horizon de «la ribera», antithèse de l'atmosphère confinée de l'œuvre. La réponse de Mélibée va dans le même sens: «Subamos, señor, al azotea alta, porque desde allí goce de la deleitosa vista...» Le champ de vision s'élargit enfin, Mélibée mourra devant un horizon ouvert.

C'est aussi au grand jour que le drame se produit. En effet, parallèlement à cette ouverture de l'espace, la venue de la lumière accompagne la fin des secrets. Chaque épisode dramatique met fin à la présence obsédante de la nuit. Il y avait déjà quelque chose de prémonitoire, à l'acte VIII, dans l'étonnement bavard de Pármeneo devant le jour, à son réveil dans le lit d'Areusa. A l'acte XII aussi, le conseil de Pármeneo à Calixte pour qu'il se retire — «...viene mucha gente con hachas y serás visto y conocido...» — préfigurait que toute lumière, fût-elle artificielle, signifiait la fin des secrets.

Venons-en à la mort de Célestine. Malgré leur intention d'arriver plus tôt, Pármeneo et Sempronio arrivent chez elle quand le jour se lève: «¿Cómo venís a tal hora, que ya amanece?», leur dit Célestine. C'est donc à l'aube que Rojas la fait mourir, et que les valets seront exécutés¹⁰⁹. A l'acte XIII, un peu avant que Tristan et Sosie ne sortent Calixte de sa torpeur pour lui annoncer cette triple mort, Rojas insiste sur l'ordre d'ouvrir la fenêtre, donné par Calixte lui-même à Tristan, qui lui confirme qu'il fait grand jour. Calixte a beau se rendormir, nous savons maintenant que c'est avec la clarté qu'il se réveillera, peu après, pour apprendre la mort des ruffians et mesurer l'ampleur du scandale. Le dénouement coïncide lui aussi avec la venue du jour. Après un mois de rendez-vous secrets au cœur de la nuit, Calixte — à qui Rojas fait dire, peu avant l'arrivée des ruffians: «Jamás querría, señora, que amaneciese...» — meurt à l'aube.

¹⁰⁸ Actes X, p. 354, et XX, p. 502: «Quebrantó con escalas las paredes de tu huerto, quebrantó mi propósito».

¹⁰⁹ «...madrugaron a morir», dit Sosie à l'acte XIII, p. 410.

A l'acte XX, Pleberio perce à son tour le secret de Mélibée. Au matin, c'est le père lui-même, aveugle jusque là, qui fait entrer la lumière dans la chambre de sa fille, dans le même mouvement que Tristan ouvrant les fenêtres de Calixte à l'acte XIII. Pleberio ordonne à Lucrèce d'ouvrir la fenêtre et de tirer la portière, celle-là même derrière laquelle Mélibée s'était enfermée avec Célestine à l'acte X: «...alza esa antepuerta y abre bien esa ventana porque le pueda ver el gesto con claridad». Le sème «claro» apparu avec le mot «claridad», réapparaît dans ces mots de Mélibée à son père: «te quiero más aclarar el fecho». Il y a une mise à plat évidente de la fin des intrigues dans l'irruption du lexique de la clarté et des gestes qui lèvent le secret. Nous voilà à l'opposé de ces scènes vécues dans des chambres obscures ou des extérieurs nocturnes.

On dit en français qu'un secret «s'ébruite». Or, un dernier aspect de l'éclatement du secret, antithèse des conciliabules de l'œuvre, est le caractère sonore du dénouement provisoire des actes XII et XIII et du drame final. L'heure n'est plus au «por no hacer bullicio» que Calixte prêtait au juge à l'acte XIV. C'est déjà par des cris que s'expriment la fureur, puis la douleur et le scandale, à l'occasion de la mort de l'entremetteuse et des valets. Il n'est pas besoin d'insister sur les vociférations qui accompagnent le règlement de comptes des truands. Peu après, au grand jour, Tristan s'étonne ainsi: «¡O qué grita suena en el mercado!»¹¹⁰ Le page emploie également, dans le même paragraphe, le terme «voces», qui sera repris un peu plus loin pour évoquer la douleur bruyante d'Elicia. Dans le même passage, l'évocation des «pregones» n'est pas gratuite, puisque c'est bien haut qu'ils proclament pour quel crime Pármemo et Sempronio sont exécutés.

Après la mort de Calixte prédominent des termes exprimant quelque chose d'encore plus strident que «voces» et «grita». On observe une surenchère autour du mot «alaridos», qui apparaît deux fois dans les propos de Mélibée, avant d'être repris par Alisa¹¹¹. Ce n'est pas tout: la tournure adverbiale insistante incluse dans la question de Lucrèce à Tristan — «¿Qué es eso que lloras tan sin medida?» — cadre avec les procédés d'accumulation de Rojas, tant pour dépeindre les lamentations de Sosie et Tristan que pour évoquer la douleur de la foule et des parents de Mélibée. On relève, comme si l'auteur voulait insister sur l'irruption de bruits variés, plusieurs répétitions anaphoriques du démonstratif «este» et du verbe «oír», et l'accumulation de termes propres à exprimer une douleur bruyante: «alarido», «aullido», «clamor», «gemidos», «voces», «quejas». Laissons la parole à Mélibée, dans ses aveux qui ne peuvent être que clamés puisque c'est du haut de la tour qu'elle révèle tout à Pleberio resté en bas: «...oyes este triste,

¹¹⁰ Signalons ici une récurrence du mot «mercado».

¹¹¹ Actes XIX, p. 490, XX, p. 500, et XXI, p. 506, avec la question d'Alisa: «¿Por qué son tus fuertes alaridos?».

doloroso sentimiento que toda la ciudad face. Bien oyes este clamor de campanas, este alarido de gentes, este aullido de canes, este estrépito de armas».

Ce grand tumulte est bien la preuve qu'à la fin de *La Célestine* tous les secrets sont levés. Le lexique se caractérise par une invasion des antonymes du secret. Il s'est donc produit une inversion: tout ce qui était enfoui, obscur, tu, a été surpris, confié, arraché, publié, mis en pleine lumière et proclamé.

CONCLUSION

Dans cette étude qui s'est voulue exhaustive, nous voyons *La Célestine* — énigmatique jusque dans sa genèse — témoigner d'une convergence de l'anonyme et de Rojas autour de la notion fascinante du secret¹¹². Indispensable aux trafics célestiniens, celui-ci est moins une fin, celle du plaisir qu'on en tire, qu'un moyen. Il est tantôt un contenu caché qui se décline en éléments psychiques ou en activités occultes, souvent nocturnes, tantôt ce qui cache: comportement furtif, ou isolement s'il ferme l'espace. Cette fermeture représente l'aspect matériel du secret, prolongé en objets destinés à cacher et, au sens figuré, en mécanismes endiguant la parole.

Quel usage son détenteur fait-il de ce secret polymorphe, non limité à un savoir caché? Pármemo y voit un bien précieux, Mélibée un objet de souffrance, en même temps qu'un moyen de protection. Mais la première des fonctions du secret tient peut-être au pouvoir qu'il confère à son détenteur, de sorte que tout aveu rabaisse aussitôt celui-ci: voilà Calixte et Mélibée sur un pied d'égalité avec Célestine, Pármemo menacé de son chantage, et Sosie raillé et congédié par Areusa et Elicia.

Point de particularité marquante, donc, dans les définitions des secrets célestiniens. L'originalité, nous la trouvons dans l'obsession du secret. Celui-ci est plus qu'un simple ressort de l'intrigue, car il reflète les incertitudes du monde dans lequel s'inscrit *la Célestine*. En outre, la lutte entre l'acte de cacher et la compulsion à épier caractérise une œuvre qui, peut-être parce qu'elle a été écrite sous le règne de l'Inquisition et du secret, est peuplée d'yeux guetteurs pareils à ceux qui épiaient les «conversos» vers 1500. Quand il ne s'agit pas d'une manie de voisins ou de passants curieux, le plaisir de traquer un secret — bien réel chez Célestine et son émule Areusa — le cède à l'intérêt, le secret étant avant tout objet d'exploitation dans *La Célestine*. Saluons surtout le génie manipulateur de l'entremetteuse: symbole du lien entre secret et tromperie, elle monopolise le pouvoir du secret, pouvoir attesté par la peur qu'elle inspire et par la fascination de Pármemo

¹¹² Rojas accentue une orientation déjà bien marquée par l'anonyme.

enfant devant ses sciences secrètes. En réalité, elle n'a pas autant de secrets qu'elle s'en donne l'air, mais elle a besoin du pouvoir que donne le secret. Voilà pourquoi celui-ci gravite principalement autour d'elle, qui cristallise, dans sa maison à l'écart, les différents secrets répertoriés dans l'œuvre.

La mise au jour du secret se réalise selon des modalités diverses, selon le désir — ou la capacité — qu'a son détenteur de le garder. Il est des secrets que l'on veut dire — ceux de Pármeno —, que l'on veut et ne veut pas dire — celui, pourtant cousu de fil blanc, de Mélibée —, ou que l'on ne veut pas dire du tout, ce qui est, avec des fortunes différentes, le cas du secret dont Tristan et Sosie sont dépositaires. Dans une première forme de révélation, le secret est surpris, tel celui de Mélibée par Lucrèce, ou celui de ses parents, incapables pour leur part de rien deviner. Quant à la confiance, elle est liée à la notion de plaisir, particulièrement pour Pármeno. Mais elle peut s'exercer avec parcimonie, selon une géométrie du secret, répartissant admission et exclusion, laquelle se réduit parfois à un simple report de la confiance. Le dernier mode de révélation, l'extorsion du secret, s'offre en trois versions: opération ardue pour Mélibée effrayée par l'aveu, comédie cruelle pour Sosie qui trahit involontairement son maître, et déploiement de la machine inquisitoriale pour Claudine. Les deux premières versions attestent les talents de Célestine et d'Areusa pour arracher les secrets. La troisième dépeint l'aveu sous sa forme la plus directe: une institution légale, l'Inquisition, use de la force pour faire parler Claudine, la dépouillant ainsi de son autonomie.

La séduction du secret tient à son caractère déconcertant. Il a pour essence d'être caché, mais, s'il n'a pas été spontanément révélé, il se manifeste par des signaux plus ou moins volontaires, suivant le mécanisme de la sécrétion. Le «travail du secret» — la dynamique entre tension interne et pressions extérieures — finit par déboucher sur la révélation de celui-ci, donc sur la confirmation de son existence, mais aussi, paradoxalement, sur sa disparition. Et, justement, tous les secrets sortent au jour dans *La Célestine*, comme pour confirmer que c'est leur fonction d'être révélés, quelle que soit la volonté de leurs détenteurs. Le jeu ambigu entre voilement et dévoilement débouche sur la conclusion suivante: *La Célestine*, dans laquelle tout est découvert puisqu'il y a toujours au moins un circuit parallèle pour faire sortir la vérité, et où toute vie privée est déniée, représente la faillite du secret, qui est toujours de Polichinelle. Après une série de découvertes au coup par coup, le scandale final ne fait qu'achever de tout révéler.

Au dénouement, quand le vacarme et la lumière mettent un terme à toutes les messes basses de l'œuvre, et que le lexique, dont on a vu la richesse dans le domaine du secret, nous renvoie systématiquement aux antonymes de celui-ci, tout vole en éclats. Plus personne n'est exclu de la révélation, il n'y a plus un seul secret gardé dans *La Célestine*.

BIBLIOGRAPHIE

- *La Celestina*, Paris, Aubier-Montaigne, 1970.
- *Nouvelle Revue de Psychanalyse*. Association psychanalytique de France, Paris, Gallimard: N° 9 (*Le dehors et le dedans*, printemps 1974, pour l'article de M. Masud R. Khan: «L'espace du secret») et N° 14 (*Le secret*, automne 1976).
- *Traverses*. Centre Georges Pompidou. Revue du Centre de création industrielle. N°s 30-31: *Le secret*, Mars 1984.
- Boutang Pierre, *Ontologie du secret*, Paris, Quadrige / P.U.F., 1988.
- Dujardin Philippe (Textes réunis par), *Le secret*, Presses universitaires de Lyon, Ed. du CNRS, 1987.
- Gilman Stephen, *La España de Fernando de Rojas*, Madrid, Taurus, 1978.
- Marcialis Miguel, *Celestina, introducción y edición crítica*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1985.
- Puiseux Hélène, *Des secrets mal gardés*, Paris, Editions du Félin, 1990.
- Simmel Georg, *Secret et sociétés secrètes*, Strasbourg, Editions Circé, 1991.

ANTONELLA PALUMBO

BUCHI ZOLIANI: LA FAUTE DE L'ABBÉ MOURET
O IL SOGNO DI UN'IMPOSSIBILE "CLÔTURE"¹

«C'è un buco dove non c'è qualcosa»,
«L'oggetto che ospita un buco non è un buco»
(R. Casati-A. C. Varzi, *Buchi e altre superficialità*,
Milano, Garzanti, 1996, pp. 20 e 239)

«Écoute, dit-elle enfin, il ne faut pas rester là.
C'est ce trou qui nous glace... Revenons chez nous.
Donne-moi ta main.
Et ils s'enfoncèrent dans le Paradou»
(F.A.M., 1500)

«Un moment, ils regardèrent le Paradou étalé à leurs pieds. - Et tu vois, continua-t-elle, on n'aperçoit pas le moindre bout de muraille. Tout le pays est à nous, jusqu'au bord du ciel»²; lo sguardo della coppia comporta una presa di possesso, coincide con un'affermazione di sovranità³.

Ma il microterritorio edenico del Paradou⁴, che per lo sguardo

¹ Il presente saggio è stato concepito e realizzato nel quadro di una ricerca concernente la totalità del ciclo dei *Rougon-Macquart* sotto la guida assidua del professor Giampiero Posani, che qui ringrazio (cfr. G. Posani, «Buchi zoliani (Eros e/o Thanatos)», in *Studi e ricerche di letteratura e linguistica francese*, II, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1987, pp. 9-24). La sigla F.A.M. rinvia al numero della pagina dell'edizione della «Bibliothèque de la Pléiade»; la sigla R.M. rinvia al numero del volume, seguito da quello della pagina, della medesima edizione. Tutti i corsivi delle citazioni zoliane sono nostri.

² F.A.M., 1386.

³ A prescindere dall'uso banale del termine *souverain* (e *souverainement*), pertinente al frasario del dominio amoroso o alla dimensione della sudditanza propria dell'esperienza del sacro, riscontriamo in *La Faute* la ricorrenza di un senso forte tipico di un testo che narra la presa di possesso del Paradou da parte della coppia in una situazione fondante, di recupero dei valori e dei significati originari. Cfr. F.A.M., 1232, 1285, 1287, 1295, 1335, 1353, 1378, 1382, 1390, 1406, 1409, 1464, 1483, 1505.

⁴ Cfr. F.A.M., 1687 (nota I a 1248); e A. Palumbo, «Émile Zola, *La Faute de l'abbé Mouret*: alcuni aspetti del conflitto natura-religione nella simbologia della vita e della morte», in *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli - Sezione Romanza*, XXXVIII, 2, 1996, p. 404, n. 4. Il giardino di François Mouret era un «paradis fermé»: «Notre jardin est un paradis fermé, où je défie bien le diable de venir nous tenter» (*La Conquête de Plassans*, R.M., I, 932); un «petit paradis», in bocca a Faujas (*ibid.*, 928).

dominatore si identifica con «tout le pays» e confina solo con il cielo, ha comunque un limite, un bordo, evocato da Albine nella lontana dimensione memoriale di un ricordo: «Mais, comme ils s'éloignaient, Albine parut céder à un souvenir; elle ramena Serge, en disant: - Là, au bas des rochers, j'ai vu la muraille, une fois. Il y a longtemps»⁵. Ed è proprio Serge, che ha avuto a suo tempo modo di accostarsi al

François Mouret aveva fatto chiudere la porta d'uscita sull'*impasse* in contrasto con le «allées et venues mystérieuses» che si verificavano nelle proprietà finitime (*ibid.*, 928-929). Si tratta di un giardino dominato dalla nozione borghese di utilità (le cui «superbes salades» ci richiamano alla memoria quelle dell'«étroit jardin» di Jeanbernat), rigorosamente strutturato, provvisto di «un étroit bassin sans eau», diametralmente opposto a quello di M. Rastoil, dotato di una costosa cascata, la cui funzione è esclusivamente estetica: «Et pas un légume, rien que des fleurs». L'invidioso invasore *Trouche* (!?) (*ibid.*, 1160-1161), inizialmente escluso con la moglie da questo «paradiso proibito», sconvolgerà l'equilibrio conferito al giardino dal proprietario in nome di una prevalenza della dimensione estetico-ornamentale e con l'intenzione di installare in futuro un'architettura acquatica simile alla *cascade* di M. Rastoil. Sarà il materiale costituito dai «grands buis sombres» - che provocano il paragone di Olympe «ça ressemble à un cimetière» - asportati per far posto a «des branches de fonte imitant des bois rustiques» e dagli «arbres fruitiers», eliminati in quanto «gênaient la vue», ad alimentare, incrementato dalla «provision de chauffage pour l'hiver», il rogo iniziale che, via via ulteriormente accresciuto dai mobili e metodicamente distribuito in vari *tas* distruggerà la casa e tutti i suoi nefasti invasori. Quanto a Faujas, ricordiamo che riesce a imporre il proprio «désir de voir le jet d'eau marcher» (*ibid.*, 1029) e che elimina la fragile barriera costituita dalla porta «condamnée» (i «deux bons clous» (*ibid.*, 929) di François Mouret, in realtà, si riducono a uno solo, perché l'altro è già rotto!) (*ibid.*, 1036), con le conseguenze di intercomunicazione del caso (*ibid.*, 1045). Cfr. I. Chessid, «Au seuil du désir: le dévoilement de la transgression chez Zola», in *Cahiers Naturalistes*, 70, 1996, pp. 7-17, p. 8: «Un deuxième genre de porte, condamnée cette fois, est introduite dans *La Conquête de Plassans*. Elle se trouve dans le mur au fond du jardin de François Mouret. Le jardin de Mouret, point focal du roman, sépare le camp bonapartiste du camp légitimiste à Plassans. L'abbé Faujas vient réconcilier les deux groupes à l'aide de cette porte qui est ouverte ou fermée selon les exigences stratégiques de l'intrigue».

⁵ In effetti, nonostante la sua altezza, la muraglia, che lascia passare «les grosses branches qui se tendaient par-dessus ce mur, comme des bras de géants cachés» (*F.A.M.*, 1255), ha offerto a suo tempo ad Albine la possibilità di salutare in maniera esuberante padre Mouret e il dottor Pascal: «Le cabriolet sortait enfin du chemin creux. Là, le mur du Paradou faisait un coude, se développant ensuite à perte de vue, sur la crête des coteaux. Au moment où l'abbé Mouret tournait la tête pour donner un dernier regard à cette barre grise, dont la sévérité impénétrable avait fini par lui causer un singulier agacement, des bruits de branches violemment secouées se firent entendre, tandis qu'un bouquet de jeunes bouleaux semblaient saluer les passants, du haut de la muraille» (*F.A.M.*, 1256). Questo evento, prova tangibile di una intercomunicazione al di sopra della muraglia di cui Albine ha disinvoltamente approfittato, viene in seguito censurato in nome di un'altezza che suscita paura e all'episodio citato viene sostituito quello dell'individuazione e dell'occlusione dell'insidioso orifizio. E ancora, l'apparente incongruenza testuale costituita dalla localizzazione del moto di avvicinamento al sito del castello - «à gauche, le long du mur de clôture» (*F.A.M.*, 1358) - che potrebbe implicare una consapevolezza da parte di Albine negata in *F.A.M.*, 1386, può essere agevolmente sciolta, se si vuole, considerando tale localizzazione (di un tragitto compiuto peraltro sul far della notte) una mera notazione topografica coinvolgente esclusivamente autore e lettore ad esclusione dei personaggi. Cfr. *F.A.M.*, 1393: «Il [= le jardin] le [= le soleil] voyait, tous les matins, sauter le mur de clôture de ses rayons obliques, s'asseoir d'aplomb à midi sur la terre pâmée, s'en aller le soir, à l'autre bout, en un baiser d'adieu rasant les feuillages». Un muro metaforico viene evocato da Serge per indicare la barriera che lo separa da Albine rendendo impossibile la comunicazione: «Il y a quelque mur entre nous que mes poings fermés ne sauraient abattre» (*F.A.M.*, 1388).

Paradou e di allontanarsene lungo la «haute muraille interminable»⁶ e «l'interminable mur»⁷ del parco a replicare: «-Mais on ne voit rien, murmura Serge, légèrement pâle». Dopo una sua decisa riaffermazione dell'esistenza del muro, con un tentativo di localizzazione dello stesso, che provoca un'accentuazione del nervosismo di Serge, Albine cerca di placarlo prospettando una possibilità di errore, subito corretta dalla concreta riemersione del ricordo: la muraglia esiste e la sua altezza ha impaurito la fanciulla. Ma ciò che veramente ha colpito Albine e accentua ulteriormente l'inquietudine di Serge è stata la presenza di un «trou énorme» attraverso il quale «on apercevait tout le pays d'à-côté». In effetti, se il muro *hic et nunc* invisibile significa di per sé delimitazione di uno spazio totalmente assoggettato alla sovranità della coppia e sua identificazione con la totalità del territorio circostante, nonostante sia ragionevolmente presumibile l'esistenza di un altrove, il buco che ne interrompe la continuità pone in primo piano l'Altrove, evidenzia la sussistenza di un «pays d'à-côté» e quindi, nel mentre rende inevitabile una comunicazione fra il Paradou e il «resto del mondo», stabilisce in maniera inequivocabile che la sovranità della coppia si esercita, peraltro provvisoriamente, su un oggetto parziale e non è, pertanto, che un modesto simulacro dell'onnipotenza divina (o naturale).

La naturale reazione di Albine, in quella circostanza ormai lontana nel tempo, è stata quella di chiudere ermeticamente («Je défie bien à un moineau de passer...») quella beanza, di rendere di nuovo impene-trabile lo spazio recintato del Paradou. Dopo la consumazione dell'amplesso e dopo il senso di vergogna prodotto dal riconoscimento della loro nudità, Albine e Serge si ritrovano in prossimità della muraglia, inizialmente presentata come «un obstacle», «une masse grise, haute, grave»⁸ e priva di aperture verso l'esterno («sans une fente sur le dehors»), ma subito dopo il buco a suo tempo occluso dalla fanciulla si presenta ai loro occhi ripristinato da un intervento consumato all'insegna della violenza («agrandi par quelque main furieuse») come «une fenêtre de lumière» che si affaccia «sur la vallée voisine». L'impossibilità da parte di Serge, paralizzato, di distogliere il proprio sguardo dallo spettacolo «pareil à une vision» provoca la reazione angosciata di Albine, consapevole del rischio mortale insito nella rottura della *clôture* da lei stessa a suo tempo ristabilita: «la mort entrera par ce trou»⁹.

I ripetuti tentativi da parte della fanciulla di impedire che lo sguardo di Serge fuoriesca dal giardino e attraverso la «brèche» entri in contatto con il mondo esterno sono destinati al fallimento: in tre

⁶ *F.A.M.*, 1248.

⁷ *F.A.M.*, 1255.

⁸ *F.A.M.*, 1413.

⁹ *F.A.M.*, 1414.

successivi approcci descrittivi, l'immagine reale del villaggio¹⁰ si configura progressivamente agli occhi dell'uomo. Il paragone iniziale - «pareil à une vision» - si rovescia - «il se passa les mains sur la face, comme pour chasser de ses yeux et de son front un reste de sommeil», «de quel rêve s'éveillait-il (...)?» - e il riconoscimento del luogo si metamorfosa perentoriamente in anamnesi: «Il se souvenait. Le passé ressuscitait». È stato Frère Archangias, l'«arcangelo» nero, crudele custode della Legge antinaturale, a scoprire il buco e a riaprirlo, allargandolo. E sarà Frère Archangias, il cui «grand corps» è immerso in un sonno rumoroso e bestiale («vautré») - equiparato dallo sguardo troppo favorevolmente disposto del prete a quello di un santo! - che cumula l'osceno e un pullulamento di insetti cui non possiamo non associare automaticamente la nozione di insensibile immobilità cadaverica (anche se smentita dalla sonorità del «souffle terrible!»), l'«arcangelo» belluino che brandisce un bastone «ainsi qu'une épée flamboyante», a sbarrare la soglia della breccia¹¹, ostacolo inerte e inerme facilmente superabile. Repressore inutile per impedire l'ingresso di Serge nel Paradou, Frère Archangias si risveglia giusto in tempo per contrappuntare, con le proprie bestemmie e le proprie imprecazioni oscene, la scoperta dell'avvenuta penetrazione, effettuata tramite lo spostamento delle pietre, e la sua uscita-espulsione. Da otto giorni Albine attendeva l'ingresso di Serge «par ce trou de muraille»; e da tre settimane Frère Archangias, certo della sua venuta, lo spia e guarda «dans le jardin, par le trou du mur» con un misto di compiacimento voyeuristico (quello di chi guarda attraverso il buco della serratura!) e di aggressività (quella di colui che ha già subito nella sua carne il processo di castrazione e, aspettando che coinvolga anche gli altri, ne invidia i godimenti).

Il buco iscritto nella muraglia che delimita il Paradou, mettendone in crisi la funzione protettiva evocata da Albine - «Les murailles

¹⁰ «Le village des Artaud, pareil à une vision» - «le village s'animait du retour des champs» - «au loin, il entendait nettement vivre le village». Nel primo approccio, riscontriamo un'immagine di *clôture*: «Une jupe de cotonnade bleue venait d'apparaître sur le perron du presbytère, si large, qu'elle bouchait la porte».

¹¹ Cacciata dalla chiesa, Albine aveva preannunciato la sua attesa in questi termini: «Écoute, tous les jours, quand le soleil se couche, je vais au bout du jardin, à l'endroit où la muraille est écroulée... Je t'attends» (F.A.M., 1474); e padre Mouret, a sua volta, guarda la campagna dalla finestra aperta: «Au loin, il apercevait le mur blanc du Paradou, un mince trait pâle courant à la crête des hauteurs, parmi les taches sombres des petits bois de pins. A gauche, derrière un de ces bois, se trouvait la brèche; il ne la voyait pas, mais il la savait là; il se souvenait des moindres bouts de ronce épars au milieu des pierres» (F.A.M., 1496); a prescindere dall'esistenza concreta della breccia che interrompe materialmente la continuità del muro, lo sguardo del prete percepisce in lontananza il muro stesso come «un mince trait pâle» intervallato da «taches sombres»: «Mais, à cette heure, il s'oubliait impunément à reprendre, après chaque bouquet de verdure, le fil interrompu de la muraille, pareil au liséré d'une jupe accroché à tous les buissons» (*ibid.*). Da notare l'eloquente analogia con la bordatura di una gonna che acclude all'esilità della traccia il femminile nelle modalità proprie alla scatenata abitatrice del Paradou.

sont trop hautes. Nous ne les voyons pas, mais elles nous gardent, comprends-tu?»¹² -, rende imperfetta la *clôture* del sito edenico, lo rimette in comunicazione con il mondo esterno, favorendo l'irruzione di Thanatos¹³, nella forma specifica della Legge religiosa mortifera incarnata in Frère Archangias.

Ma è proprio sicuro che la morte faccia il suo devastante ingresso dal di fuori, «par ce trou», nel giardino, o non bisogna piuttosto constatare che, fin dall'inizio, Thanatos appare *naturaliter* rappresentarne la cifra costitutiva? O, in altri termini, se la beanza che si installa nella *clôture* e ne insidia la compattezza può essere considerata, ad un primo livello, un sintomo di pericolosa apertura, un indizio di esposizione all'irrompere dall'esterno e alla fuoriuscita dall'interno, non sarà piuttosto, ad un ulteriore e più significativo livello, la *clôture* stessa, a prescindere dall'evidenza dell'interstizio, a costituire la fonte primaria, il supporto fondamentale dell'insorgenza dell'istinto di morte e del suo scatenamento pulsionale?¹⁴

La grande camera mortuaria che ospita il suicidio floreale di Albine esaspera - come avremo modo di vedere - in maniera enfatica il sogno di un'impossibile *clôture* o meglio di una *clôture* possibile solo nel trionfo di Thanatos. La *clôture* implica uno stato di quieta sonnolenza, di tranquilla, statica «mortificazione», profondamente analogo alla morte. È la lacerazione del *continuum* indotta dalla beanza, introducendo una dimensione squisitamente erotica, a mettere in moto un processo inarrestabile e incontrollabile che sconvolge il provvisorio equilibrio con esiti inevitabilmente esiziali.

¹² F.A.M., 1380. Cfr. «Peur? de quoi donc? dit-elle avec des yeux étonnés. Les murs sont trop hauts, personne ne peut entrer... Il n'y a que moi. C'est mon jardin, à moi toute seule. Il est joliment grand. Je n'en ai pas encore trouvé le bout» (F.A.M., 1254).

¹³ Albine invita Serge a immergersi nel Paradou, individuando nel «buco» una fonte di disagio che cumula il gelo della morte, il freddo dei corpi e il raffreddamento del fuoco della passione: «C'est ce trou qui nous glace...» (F.A.M., 1500).

¹⁴ Un'analisi della *Conquête de Plassans*, testo in cui il sistema delle *clôtures* (della casa di Marthe e François, dell'appartamento di Faujas e della madre, del giardino) appare determinante, ci induce a riflettere sull'ambivalenza della *clôture*, fonte di pace e di raccoglimento, sinonimo di una tranquillità che equivale al sonno e alla morte: «Le logis semblait mort de nouveau» (R.M., I, 919). In altri termini, l'intrusione di Faujas nello spazio chiuso costituito dal «coin étroit» della «maison heureuse» (R.M., I, 904) (cfr. la «paix heureuse» del padiglione, F.A.M., 1249 e 1253) è all'origine di esiti tragici, mortali, che sconvolgono una situazione che potremmo definire di «pre-morte». La penetrazione di François Mouret nell'appartamento di Faujas dopo il fallimento dell'espedito della palla lanciata attraverso la finestra, resa possibile da un buco «au bord du toit» che produce un'infiltrazione d'acqua, illustra eloquentemente la portata erotica della *fêlure* che interviene a interrompere la compattezza della *clôture*: la curiosità dell'uomo, che trova finalmente il modo di essere appagata, suscita un paragone che ancora l'emozione del desiderio ad una dimensione squisitamente sessuale, nella forma forte di un'iniziazione: «Arrivé au second étage, Mouret était plus ému qu'un écolier qui va entrer pour la première fois dans la chambre d'une femme» (R.M., I, 926). Potremmo dire che nella fenditura si coniugano la percezione di un irrimediabile vuoto di reale, l'esperienza del nulla (Thanatos) e l'apparato (reale, immaginario e simbolico) della sessualità al femminile (Eros), il luogo dell'assenza e quello dell'emersione-emergenza feconda.

Il Paradou non possiede soltanto il buco, la breccia liminare che lo rende penetrabile, permeabile al mondo esterno, ma appare dotato al suo interno di innumerevoli cavità, anfratti, buchi conosciuti soltanto da colei che ne detiene il possesso, Albine, e che designano l'estrema familiarità della fanciulla con lo spazio del parco: «Le Paradou est à elle. Dès le lendemain de son arrivée, elle en a pris possession. Elle vit là, sautant par la fenêtre, lorsque Jeanbernat ferme la porte, s'échappant quand même, allant on ne sait où, *au fond de trous perdus*, connus d'elle seule... Elle doit mener un joli train, dans ce désert»¹⁵. La stessa Albine rivendica una conoscenza totale dei buchi: «La jeune fille disait que c'était inutile, qu'elle connaissait *tous les trous*»¹⁶, anche se in precedenza ha confessato a Serge che qualcuno le è sicuramente sfuggito nel corso della sua familiarità ormai pluriennale con il vastissimo territorio: «- Et moi-même (...) je n'ai encore pu aller partout. Il y a bien des coins que j'ignore. Depuis des années que je me promène, je sens *des trous inconnus* autour de moi, des endroits où l'ombre doit être plus fraîche, l'herbe plus molle...»¹⁷. E ne ha evocato uno in particolare, da cercare in quanto sede privilegiata di una vita in comune, luogo topico e utopico di una perfetta felicità: «Écoute, je me suis toujours imaginé qu'il y en avait un surtout où je voudrais vivre à jamais. Il est certainement quelque part; j'ai dû passer à côté, ou peut-être se cache-t-il si loin, que je ne suis pas allée jusqu'à lui, dans mes courses continues... N'est-ce pas? Serge, nous le cherchons ensemble, nous y vivrons»¹⁸.

Il territorio del Paradou è, dunque, uno spazio «bucato», e, in conformità con la sua natura, i suoi sono essenzialmente buchi vegetali, iscritti più o meno in profondità nel contesto della materia vegetale. Così troviamo «une haie vive d'aubépine, *une muraille* de verdure, *trouée de brèches*»¹⁹, quasi una riproduzione vegetale del recinto del Paradou. Bucata appare anche la sostanza dura dei tronchi: «tandis que d'autres [= troncs], bossués de noeuds énormes, *crevassés de cavités profondes*, ne semblaient plus tenir au sol que par les ruines géantes de leur écorce»²⁰, «Entre les trois saules, un coin de pré descendait par une pente insensible, mettant des coquelicots jusque *dans les fentes des vieux troncs crevés*»²¹.

¹⁵ F.A.M., 1256.

¹⁶ F.A.M., 1360.

¹⁷ F.A.M., 1329-1330.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ F.A.M., 1361.

²⁰ *Ibid.* E ancora: «Entre eux, les arbres se prêtaient des étais naturels, n'étaient plus que des piliers tordus, soutenant une voûte de feuilles, qui *se creusait en longues galeries*, s'élançait brusquement en halles légères, s'aplatissait presque au ras du sol en soupentes effondrées» (*ibid.*).

²¹ F.A.M., 1370-1371. E cfr. la descrizione del *caroubier*: «Et sur l'écorce, *toute crevée de déchirures* saignantes, des gousses mûrissaient. Le fruit même du monstre était

Il *trou* può assumere provvisoriamente la funzione di alcova: «L'ombre restait si claire, qu'elle ne leur soufflait pas les langueurs des taillis profonds, les sollicitations des *trous perdus*, des alcôves vertes»²². Durante la sua visita a Serge-prete, Albine evoca «au fond d'un buisson, *un trou* de verdure large comme un grand lit»²³, un «coin perdu» da lei contrassegnato con un fiore. E l'alcova per eccellenza, quella che ospita l'amplesso della coppia, viene connotata in senso squisitamente religioso: «Les autres arbres, autour de lui, bâtittaient le mur impénétrable qui l'isolait *au fond d'un tabernacle* de silence et de demi-jour; il n'y avait là qu'une verdure, *sans un coin de ciel, sans une échappée d'horizon*, qu'une rotonde, drapée partout de la soie attendrie des feuilles, tendue à terre du velours satiné des mous-ses»²⁴: ci troviamo di fronte, in questo caso, ad un muro metaforico la cui impenetrabilità, diversamente da quella della recinzione del Paradou, è davvero assoluta, ad un microterritorio completamente impermeabile al mondo.

Ricordiamo, infine, un «bucio vegetale» *sui generis*, quello prodotto artificialmente dalla consuetudine di ornare la cappella della Vergine: «Il la voyait venir à lui, *du fond de sa niche verte*, dans une splendeur croissante»²⁵.

«Se l'universo zoliano oscilla fra le due opposte postulazioni della pulizia e della sporcizia»²⁶, niente di più «zoliano» dell'*incipit* di *La Faute*: «La Teuse, en entrant, posa son balai et son plumeau contre l'autel. Elle s'était attardée à mettre en train la lessive du semestre»²⁷. In effetti, la Teuse si comporta come una brava massaia

un effort qui lui *trouvait* la peau. Ils firent lentement le tour, entrèrent sous les branches étalées où se croisaient les rues d'une ville, fouillèrent du regard *les fentes béantes* des racines dénudées» (F.A.M., 1379). Nel contesto della riproduzione del gioco infantile in cui vengono esercitati i ruoli di marito e moglie, Albine designa «*le creux* d'un saule» «l'armoire».

²² F.A.M., 1373. In questo caso, l'eventualità della funzione appare negata dall'apertura delle praterie circostanti e dalla trasparenza materiale della «tente des saules» cui corrisponde a livello spirituale la purezza dell'«amour avant le sexe». Cfr. la variante «bassa» evocata da Frère Archangias: «J'ai maintenant sa soeur Catherine, une gamine de onze ans qui promet d'être plus éhontée que son aînée. On la rencontre *dans tous les trous* avec ce petit misérable de Vincent...» (F.A.M., 1239). Cfr. «Et quel joyeux coin de nature pour cette première escapade! *Un trou de feuillage*, avec des cachettes excellentes» (F.A.M., 1366). Qui ci troviamo in presenza di un «bucio» che sarebbe prematuro considerare un'alcova, sede di un'attività infantile preamora.

²³ F.A.M., 1472.

²⁴ F.A.M., 1404-1405.

²⁵ F.A.M., 1286.

²⁶ G. Posani, «La cucina di Gervaise, Gastrografie zoliane», in *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli - Sezione Romanza*, XXVIII, 1, 1986, pp. 165-204, p. 192. Possiamo considerare la pulizia, in senso lato, una forma simbolica di *clôture*, in quanto implicante il rifiuto dell'aggressione consumata sugli oggetti (e sulle persone) da parte degli agenti esterni fino alle estreme conseguenze del buco, sintomo evidente di deterioramento dell'integrità, non solo fisica, dell'oggetto.

²⁷ F.A.M., 1215.

all'interno della chiesa-casa²⁸: «Après avoir ramené son bonnet d'une légère tape, essoufflée, la Teuse revint donner un coup de balai devant l'autel. La poussière s'obstinait là, chaque jour, entre les planches mal jointes de l'estrade. Le balai fouillait les coins avec un grondement irrité»²⁹.

Ma pulire non basta, l'usura aggredisce e intacca gli arredi sacri: «Elle enleva ensuite le tapis de la table, et se fâcha, en constatant que la grande nappe supérieure, déjà reprise en vingt endroits, avait un nouveau trou d'usure, au beau milieu; on apercevait la seconde nappe, pliée en deux, si émincée, si claire elle-même qu'elle laissait voir la

²⁸ Circondando anche di attenzioni e premure materne padre Mouret sia per quanto concerne l'alimentazione e il rispetto degli orari sia per quanto concerne la cura e la pulizia della persona: «Puis, comme le curé allait sortir, elle courut à lui, s'agenouilla, en criant: - Attendez, les cordons de vos souliers ne sont seulement pas noués... (...)» (F.A.M., 1227), «Alors, la vieille femme, enchantée, se montra maternelle. Elle ne gronda plus, elle courut chercher une brosse, disant: - Vous n'allez peut-être pas sortir avec de la boue d'hier à votre soutane! Si vous l'aviez laissée sur la rampe, elle serait propre... Elle est encore bonne, cette soutane. Seulement, relevez-la bien, quand vous traversez un champ. Les chardons déchirent tout» (F.A.M., 1228). Per ciò che riguarda Désirée, «La Teuse en était quitte pour la débarbouiller» (F.A.M., 1264). Anche la malattia rappresenta per Serge una forma radicale di pulizia: «- Je vais être tout neuf. Ça m'a joliment nettoyé, d'être malade...» (F.A.M., 1320), «Son sang, furieusement, lavait ses veines (...) son corps, du crane à la plante des pieds, était nettoyé (...)» (F.A.M., 1481). Il *cauchemar* che attraversa e sintetizza la malattia di Serge, reduce da una sorta di «long voyage» «iniziativo», appare dominato dalla figura del tunnel in cui si svolge il gioco dialettico della chiusura e dell'apertura, dell'ostacolo e della liberazione, fermo restando comunque il senso unico della direzione di marcia. Serge convalescente ignora il punto di partenza del suo viaggio «sotterraneo», così come il protagonista dell'incubo ignorava quello d'arrivo, consapevole che si trattava comunque di un percorso obbligato, senza possibilità di ripensamenti, di nostalgici ritorni all'indietro. Il tunnel equivale ad un «buco nero»: «Je souffrais tout seul, au fond d'un trou noir» (F.A.M., 1320). Serge estende al mondo vegetale i propri incubi: «Mais, il plaignait aussi les plantes. Les semences devaient souffrir sous le sol, à attendre la lumière; elles avaient ses cauchemars, elles rêvaient qu'elles rampaient le long d'un souterrain, arrêtées par des éboulements, luttant furieusement pour arriver au soleil» (F.A.M., 1321). L'attraversamento del tunnel, dunque, comporta la ricerca della luce e implica dal punto di vista temporale il passaggio dall'inverno alla primavera. Ricerca e passaggio non ancora completati al momento, per cui Serge richiede un supplemento di *clôture*, al fine di impedire l'intrusione di tutta una serie di segnali di morte: «Serge avait voulu qu'Albine fermât hermétiquement les volets. La lampe allumée, il n'avait plus le deuil des rideaux blafards, il ne sentait plus le gris du ciel entrer par les plus minces fentes, couler jusqu'à lui, ainsi qu'une poussière qui l'enterrait» (F.A.M., 1321). In seguito, Serge presenta la propria nascita-rinascita come un'operazione di dispeppellimento in cui la parte attiva è sostenuta da Albine, mentre lui sostiene un ruolo di totale rassegnata passività: «C'est étrange, avant d'être né, on rêve de naître... J'étais enterré quelque part. J'avais froid. J'entendais s'agiter au-dessus de moi la vie du dehors. Mais je me bouchais les oreilles, désespéré, habitué à mon trou de ténèbres, y goûtant des joies terribles, ne cherchant même plus à me dégager du tas de terre qui pesait sur ma poitrine... Où étais-je donc? Qui donc m'à mis enfin à la lumière?» (F.A.M., 1343-1344). Il «buco nero» della malattia viene a coincidere con il processo di liberazione dalla massa tenebrosa di quell'ideologia di morte che è l'educazione religiosa cattolica a poco a poco inscritta nella carne del prete. Cfr. A. Dezalay, «Le thème du souterrain chez Zola» in *Europe*, aprile-maggio 1968, pp. 110-122.

²⁹ F.A.M., 1215.

pierre consacrée, encadrée dans l'autel de bois peint»³⁰. Da brava massaia, la Teuse (zoppa, come Gervaise), dopo essersi riservata dei lavori di pulizia per il futuro - «Puis, montant sur une chaise, elle débarrassa la croix et deux des chandeliers de leurs housses de cotonnade jaune. Le cuivre était piqué de taches ternes. - Ah! bien! murmura la Teuse à demi-voix, ils ont joliment besoin d'un nettoyage! Je les passerai au tripoli»³¹ -, si sofferma a verificare l'accuratezza dell'opera svolta, con una significativa equiparazione di Dio al padrone della casa-chiesa: «En emportant son balai, elle jeta un coup d'oeil autour d'elle pour s'assurer que le ménage du bon Dieu était bien fait»³². E rimprovera il curato a proposito del *trou* citato, con un'equivalenza simbolica fra la materialità dell'altare e quella supposta del corpo di Cristo, sviluppata dal curato stesso. Anche la *chasuble* «d'étoffe d'or» appare soggetta alle nefaste conseguenze dell'usura, come del resto il *cordon*. La Teuse mette al corrente il prete, che si sta apprestando alla funzione, dei propri ordinati preparativi pertinenti alla sfera del *ménage*: «J'ai pris hier soir tous les purificateurs, les pales et les corporaux sales pour les blanchir, à part bien sûr, pas dans la lessive... Je ne vous ai pas dit, monsieur le curé: je viens de la mettre en train, la lessive. Elle est joliment grasse! Elle sera meilleure que la dernière fois»³³. Dopo avere così rivendicato le proprie capacità di accurata *blanchisseuse* ed esaltato l'alto tenore alcalino della propria *lessive*, la Teuse si crede addirittura in diritto di offrirsi per servire messa. Del resto, agli occhi della Teuse, la paura del curato è assurda: come potrebbe proprio lei, pulitrice per eccellenza, «sporcare il buon Dio»? L'ininterrotta cura maniacale della «vieille servante» per la pulizia si esplica anche nel corso della funzione: «La Teuse ne put tenir davantage. Elle passa derrière l'autel, atteignit le cierge, qu'elle nettoya du bout de ses ciseaux. Le cierge coulait. Il y avait déjà deux grandes larmes de cire perdues. Quand elle revint, rangeant les bancs, s'assurant que les bénitiers n'étaient pas vides (...)»³⁴, «-Les gueux! ils vont tout salir... (...)»³⁵. Accanto al decadimento degli oggetti liturgici (che la

³⁰ *Ibid.* Non possiamo fare a meno di pensare al deperimento degli oggetti liturgici caratteristico del testo mallarméano, metafora materiale di una decadenza ideologico-spirituale. Cfr. G. Posani, *Mallarmé: il tramonto di Dio e il mezzogiorno del Capitale*, Napoli, Guida, 1975.

³¹ *Ibid.*

³² F.A.M., 1216.

³³ F.A.M., 1217.

³⁴ F.A.M., 1220.

³⁵ F.A.M., 1223. Lo stesso accade durante la celebrazione del matrimonio di Fortuné e Rosalie: «La Teuse, qui n'avait pas eu le temps de faire le ménage du bon Dieu, épousait les autels, se haussait sur sa bonne jambe pour essuyer les pieds du Christ barbouillé d'ocre et de laque, rangeait les chaises le plus discrètement possible, s'inclinant, se signant, se frappant la poitrine, suivant la messe, tout en ne perdant pas un seul coup de plumeau» (F.A.M., 1418-1419).

Teuse si sforza di contrastare), doppiamente ancorato, a livello della realtà, agli effetti usuranti del tempo e all'estrema marginalità gerarchico-territoriale della chiesa «povera» degli Artaud anche se dotato di un indiscutibile corollario simbolico³⁶, troviamo quello dell'edificio sacro: la chiesa degli Artaud è una chiesa «bucata»³⁷: «Même la campagne entrainé avec le soleil: à une des fenêtres, un gros sorbier se haussait, jetant des branches par les carreaux cassés, allongeant ses bourgeons, comme pour regarder à l'intérieur; et, par les fenêtres de la grande porte, on voyait les herbes du perron, qui menaçaient d'envahir la nef (...) Un moineau vint se poser au bord d'un trou; il regarda, puis s'envola; mais il reparut presque aussitôt, et, d'un vol silencieux, s'abattit entre les bancs, devant l'autel de la Vierge. Un second moineau le suivit. Bientôt, de toutes les branches du sorbier, des moineaux descendirent, se promenant tranquillement à petits sauts, sur les dalles»³⁸, «Ils étaient là chez eux, comme dans une grange, dont on aurait laissé une lucarne ouverte, piaillant, se battant, se disputant les mies rencontrées à terre»³⁹. Se le fenditure della porta lasciano intravedere la minaccia di un'invasione erbacea, i vetri rotti favoriscono l'irruzione degli uccelli, permettendo una presa di possesso da parte del mondo animale dello spazio sacro, fruito alla pari dello spazio profano della *grange*⁴⁰.

Anche il presbiterio appare in rovina: «Il quittait la salle à manger, lorsqu'il se heurta à un plâtras, dans le corridor. - Qu'est-ce donc? demanda-t-il. - Rien, répondit la Teuse de son air terrible. C'est le presbytère qui tombe. Mais vous vous trouvez bien, vous avez tout ce qu'il vous faut... Ah! Dieu, les crevasses ne manquent pas. Regardez-moi ce plafond. Est-il assez fendu!»⁴¹. E la Teuse evoca anche i «carreaux cassés» della chiesa, buchi attraverso i quali penetra il freddo - «L'hiver, le bon Dieu gèle» - e fanno irruzione «ces gueux de moineaux», e che la donna si ripromette di sigillare con la carta. La reazione del prete di fronte alla paura di un crollo del presbiterio espressa dalla Teuse si configura in una frase - «La maison nous enterrera tous» - fortemente ambivalente⁴². La chiesa viene presentata, all'inizio del quarto capitolo, «pareille à une bergerie abandonnée, percée de larges

³⁶ Anche l'orologio, cioè lo strumento per la misurazione del tempo, è un oggetto antropomorficamente caratterizzato da una forma di malattia che comporta «la poitrine fêlée» (F.A.M., 1468).

³⁷ Anche la camera di padre Mouret, «trouée sur deux de ses faces de deux immenses fenêtres carrées» (F.A.M., 1297), appare ampiamente finestrata e doppiamente esposta, sia al pollaio di Désirée che al villaggio.

³⁸ F.A.M., 1222-1223.

³⁹ F.A.M., 1224.

⁴⁰ Una «barrière de bois» separa la *basse-cour* di Désirée dallo spazio sacro, impedendo a «tout ce monde de pénétrer dans l'église» (F.A.M., 1264).

⁴¹ F.A.M., 1228.

⁴² Il prete è comunque un «sepolto vivo»...

fenêtres»⁴³, in una chiave desacralizzante (la *bergerie* è uno spazio profano semanticamente affine a quello già notato della *grange*!); e già conosciamo le condizioni pietose in cui versano le finestre: «De chaque côté, trois hautes fenêtres à vitres claires, fêlées, crevées pour la plupart, ouvraient des jours d'une crudité crayeuse»⁴⁴. Finestre che, permettendo l'intrusione brutale del «plein air du dehors», detengono una funzione di disvelamento, «mettant à nu toute la misère du Dieu de ce village perdu», miseria il cui trasferimento dal piano economico a quello morale si può operare facilmente in un contesto di critica alla religione. Miseria che peraltro può essere esorcizzata, «arricchita» metaforicamente, sempre per il tramite delle finestre, dalla penetrazione delle «flammes jaunes» del sole che presenza alla messa illuminando lo spazio interno «de larges nappes dorées», attivandolo a livello sonoro, umanizzandolo (con il tenero sorriso della Vergine), riscaldandolo, rivitalizzandolo con un immaginario popolamento prodotto dal pulviscolo danzante dei suoi raggi che viene a sopperire all'assoluta carenza di fedeli-spettatori della sacra cerimonia. Niente di più normale, di più naturale, del già citato ingresso della campagna nella chiesetta che altro non è che un'«étable blanchie» (prima di essere paragonata, come abbiamo visto, a una *grange* e a una *bergerie*). La «grande porte», che di per sé potrebbe costituire un duplice segno di *clôture*, sia perché non viene aperta mai sia perché la sua soglia appare sbarata dalle erbe, rappresenta in realtà un'immagine estremamente fragile, pericolante, di chiusura, «crevassée, mangée de poussière, de rouille, de toiles d'araignée, si lamentable sur ses gonds arrachés, que les coups de vent semblaient devoir entrer, au premier souffle», esposta com'è alla minaccia di un'invasione erbacea e all'irruzione del vento. La chiesa si dimostra così, in tutta la sua fragilità, spazio irrimediabilmente «bucato», aperto ad un'intrusione dall'esterno che non implica alcuna forma di effrazione o di intervento violento (anche se la violenza può diventare implicita), in quanto la circolazione avviene naturalmente attraverso le faglie inscritte lungo le superfici che dovrebbero delimitare a tutti i livelli (reale, immaginario e simbolico) l'interno sacro dall'esterno naturale.

La beanza, che taglia i confini fra il miniterritorio consacrato e lo spazio naturale circostante, installa nel luogo stesso della sua negazione l'esperienza della «vie montante», il pullulare dell'emersione-emergenza feconda. Crivellata di orifici⁴⁵, la chiesa appare predesti-

⁴³ F.A.M., 1229-1230.

⁴⁴ F.A.M., 1220.

⁴⁵ Cfr. «La façade de l'église, toute nue, rongée par les soleils et les pluies» (F.A.M., 1230), «le mur crevassé de l'église» (F.A.M., 1236). Gli orifici della chiesa si collocano all'ingresso di Thanatos, mentre quelli della Natura - sia pur soggetta, come il castello del Paradou, ad un incendio (in questo caso, metaforico) distruttivo «laissant son éclat et sa chaleur de fournaise dans les creux» (F.A.M., 1230-1231) - sono cavità produttive, interstizi fecondi. Il cattolicesimo stesso, religione della sofferenza, del dolore, della morte, offre i propri

nata ad una sicura morte: «En mai, une végétation formidable *crevait* ce sol de cailloux. Des lavandes colossales, des buissons de genévriers, des nappes d'herbes rudes, montaient sur le perron, plantaient des bouquets de verdure sombre jusque sur les tuiles. La première poussée de la sève menaçait d'emporter l'église dans le *dur taillis* des plantes nouvelles»⁴⁶. Maggio, il mese mariano, viene a coincidere con questa fecondità iperbolica, accentuata dalla connotazione fallica doppiamente presente nel «*dur taillis* des plantes nouvelles».

Così come Albine ha provveduto a richiudere con mezzi di fortuna l'apertura che interrompeva la continuità della barriera di separazione del Paradou dal mondo esterno, Serge Mouret si dà da fare innanzitutto per portare a compimento il progetto già della Teuse di *boucher* con della carta le aperture prodotte nelle finestre dai vetri rotti. Ma, oltre al fatto che i «vetri di carta», applicati con estrema attenzione al lato estetico, non possiedono lo stesso potere di chiusura di quelli veri, in ottemperanza al desiderio di Désirée il prete lascia un certo numero di spiragli che permettono l'ingresso degli uccelli. Se il naturale destino di un buco fedele alla propria vocazione sembrerebbe quello di venire tappato, sia nel caso della muraglia del Paradou che in quello dei vetri della chiesa si tratta di un'occlusione oltremodo provvisoria, instabile, nel secondo caso addirittura fin dall'inizio imperfetta, destinata ad un sicuro insuccesso: il buco resta, masche-

buchi, esibiti sia nel corpo della Vergine - «La Vierge, souriant d'une façon sereine, écartait son corsage, montrait dans sa poitrine un *trou rouge*, où son coeur brûlait, traversé d'une épée, couronné de roses blanches» (F.A.M., 1292) (agli esatti antipodi di questo buco-piaga possiamo situare le fossette che «bucano» le gote di Albine (F.A.M., 1342), pertinenti al campo semantico della bellezza femminile eroticamente suggestiva, come un «*petit trou adorable*» si scava sul mento di Nana) - sia in quello del Cristo: «Il rêvait de s'y attacher à la place de Jésus, d'y être couronné d'épines, d'y avoir les membres *troués*, le flanc *ouvert*» (F.A.M., 1448), «Des larmes rouges ruissellent de son front *troué*. Une grande *déchirure*-lui a fendu la tempe...» (F.A.M., 1470), «Les clous imitaient le fer, les *blessures* restaient *béantes*, atrocement *déchirées*» (F.A.M., 1473). Anche se resta essenzialmente, in quanto religione repressiva, un apparato ideologico centrato sulla *clôture*, quale si incarna nella figura di Frère Archangias, «gendarme» e «carceriere» «qui pousse son devoir jusqu'à cacher *les coins* de ciel entrevus par les lucarnes»: «Frère Archangias se tenait toujours là, à *boucher* le soleil, à empêcher une odeur d'entrer, à *murer* si complètement le cachot, que rien du dehors n'y venait plus» (F.A.M., 1441). Potremmo, in altri termini, parlare di una religione «asfissiante», che impedisce la libera circolazione degli slanci vitali e che autorizza Albine a parlare al prete come a un «sepolto vivo»: «Elle s'arrêta, elle montra d'un geste les murs écrasés de l'église. - Et, ici, tu es dans une fosse. Tu ne pourrais élargir les bras sans t'écorcher les mains à la pierre. La voûte te cache le ciel, te prend ta part de soleil. C'est si petit, que tes membres s'y raidissent, comme si tu étais couché vivant dans la terre» (F.A.M., 1469). Ricordiamo l'evocazione del confessionale: «Le confessionnal faisait une masse noire, découpant sous la tribune le profil étrange d'une *guêrite crevée*» (F.A.M., 1285): sede di una pratica ferocemente criticata da Michelet in quanto «spionistica», assume, con le sembianze inquietanti di una «masse noire» bucata (cfr. la «masse noirâtre» dei conigli) la connotazione di «sorveglianza» conferitagli dalla terminologia militare.

⁴⁶ F.A.M., 1230.

rato o quantitativamente ridotto, la *clôture* è solo apparente, la circolazione si mantiene intatta. E, in effetti, solo i buchi nei muri della chiesa vengono regolarmente eliminati: «Dès lors, l'abbé Mouret *boucha les trous* des murs avec des poignées de plâtre»⁴⁷.

Nel corso della sua allucinazione, il prete assiste al tramonto del sole, che comunque ha sempre avuto modo di entrare in chiesa attraverso le finestre⁴⁸, sotto la forma iperbolica di una penetrazione incendiaria che aggredisce la struttura stessa della chiesa, la sua *carcasse*: «Il sembla que le feu de ce coucher d'astre venait de *crever* la toiture, de *fendre* les murailles, d'*ouvrir* de toutes parts des *brèches béantes* aux attaques du dehors»⁴⁹. La penetrazione solare precede l'assalto successivo. L'attacco della campagna fa vacillare la chiesa: «Les murs *se fendirent*, des tuiles s'envolèrent»⁵⁰. L'ulteriore aggressione umana, se di umanità si può propriamente parlare a proposito degli Artaud, e animale arreca danni significativi all'edificio sacro: «Ils montaient jusqu'à l'église, ils *en crevaient* la porte d'une poussée, ils menaçaient d'obstruer la nef des branches envahissantes de leur race. Derrière eux, dans le fouillis des broussailles, accouraient les bêtes, des boeufs cherchant à enfoncer les murs de leurs cornes, des troupeaux d'ânes, de chèvres, de brebis, battant l'église en ruine, comme des vagues vivantes, des fourmilières de cloportes et de grillons attaquant les fondations, les émiettant de leurs dents de scie»⁵¹. Anche il pollaio di Désirée collabora a questa attività «perforante»: «les poules descellaient les pierres à coups de bec, les lapins creusaient des terriers jusque sous les autels afin de les miner et de les abîmer»⁵². «Cette fois, l'église eut un pan de muraille abattu; le plafond fléchissait, les boiseries des fenêtres étaient emportées, la fumée du crépuscule, de plus en plus noire, entrainait *par les brèches bâillant affreusement*»⁵³: questa estrema lacerazione dei confini che delimitano lo

⁴⁷ F.A.M., 1435.

⁴⁸ Durante la celebrazione del matrimonio di Fortuné e Rosalie, il sole non si dimostra, in verità, particolarmente desideroso di penetrare in chiesa: «Il était de grand matin. Le soleil n'entraît pas encore par les larges fenêtres de l'église» (F.A.M., 1418), «Ce matin-là le ciel restait gris d'une poussière de chaleur, qui noyait le soleil. Par les carreaux cassés, il n'entraît qu'une buée rousse, annonçant un jour d'orage» (F.A.M., 1421). Anche gli uccelli restano confinati nello spazio esterno (ben diverso è stato il loro comportamento nel corso della messa iniziale!): «Au-dehors, sur les branches du sorbier, dont la verdure semblait avoir enfoncé les vitres, on entendait le réveil bruyant des moineaux» (F.A.M., 1418). Nell'assenza, comunque significativa, delle suddette penetrazioni «alte», da notare quella «bassa» - «tandis que les herbes du perron, devenues géantes, laissaient passer sous la grand-porte de longues pailles mûres, peuplées de petites sauterelles brunes» (F.A.M., 1421) - in conformità con la presenza interna del «trou de fourmis à mademoiselle Désirée» (F.A.M., 1426).

⁴⁹ F.A.M., 1487.

⁵⁰ F.A.M., 1488.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ F.A.M., 1488-1489.

spazio consacrato assume la forma di «buchi neri» che crivellano di «ferite» la superficie divisoria. Ma la chiesa resiste: «Il semblait que cette ruine, pour demeurer debout, n'eût besoin que du pilier le plus mince, portant, par un prodige d'équilibre, la toiture crevée»⁵⁴. Il topos ideologico francese del conflitto fra la Rivoluzione e la Chiesa (topos alla cui edificazione ha prepotentemente contribuito il testo storico micheletiano) - «C'était l'émeute victorieuse, la nature révolutionnaire dressant des barricades avec des autels renversés, démolissant l'église qui lui jetait trop d'ombre depuis des siècles»⁵⁵ - viene piegato da Zola alle proprie esigenze dialettiche: è la Natura a incarnare in prima persona il mito rivoluzionario (del resto «la poignée de bâtards» che popola il villaggio non sembrerebbe molto predisposta a farlo). L'universale indistinta fornicazione degli Artaud è sinonimo di una Rivoluzione squisitamente sessuale: le erbe (quelle secche si infiltrano sotto) si metamorfosano in organi eretti «comme des piques d'acier» (paragone in cui l'arma falliforme appare chiaramente tributaria dell'immaginario rivoluzionario e della sua violenza omicida!) pronti ad una copula-stupro situata all'insegna della morte («éventrant la grand-porte»)⁵⁶. La fase finale, supremamente iperbolica, dello stupro configura l'intero spazio della chiesa come una vagina⁵⁷, la quale viene fatta esplodere da uno sviluppo abnorme del tronco = fallo in erezione che si produce al suo stesso interno: l'albero⁵⁸ appare dotato di una smisurata furia generativa, in preda ad un autentico furore «genealogico», in maniera tale che «les débris de l'église, trouée comme un crible, volèrent en éclats, en semant aux quatre coins du ciel une cendre fine»⁵⁹. L'assalto devastante della Natura feconda e fecondante al modesto edificio sacro si prolunga nella perforazione definitiva della sua matrice simbolica, la superficie celeste: «L'arbre de vie venait de crever le ciel. Et il dépassait les étoiles»⁶⁰. Questa

⁵⁴ F.A.M., 1489.

⁵⁵ Ibid..

⁵⁶ Cfr. «Ils me font peur, à la fin. Les hommes ressemblent à des bandits, les femmes ont des yeux mourants de personnes qu'on tue» (F.A.M., 1395): Albine percepisce il coito in maniera squisitamente infantile come aggressione omicida consumata ai danni della donna. E cfr. *La Bête humaine*: «il cédait au rut du crime, en mâle farouche qui éventre les femelles» (R.M., IV, 1327).

⁵⁷ Cfr. J. Borie, *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Paris, Seuil, 1971, pp. 217-218: «Si le vagin est une cathédrale ("Une vraie cathédrale où le mari devait loger tout entier"), la cathédrale est - symétriquement pourrait-on dire - un vagin, ou plus justement peut-être un vagin archaïque, un boyau: nous avons déjà signalé les rapports de l'église et du souterrain».

⁵⁸ Nel contesto di una Natura micheletianamente nel suo complesso «femminile», gli alberi - in primis quello del sito dell'amplesso - rappresentano «la virilité même de la terre» (F.A.M., 1404): la simbologia zoliana, squisitamente materialista, rende superflua un'eventuale ermeneutica freudiana!

⁵⁹ F.A.M., 1490.

⁶⁰ Ibid..

iperbolica rottura della volta celeste enfatizza ulteriormente la portata dello stupro e accentua a livello cosmico le dimensioni del gigantesco albero fallico⁶¹. E se l'analisi costituisce il «centro pulsante dell'universo zoliano»⁶² niente di più naturale, dopo aver assistito allo spettacolo della sodomizzazione simbolica di Dio, di trovarne esibita la cifra alimentare⁶³: «Et comme il riait de lui, qui, une heure auparavant, affirmait que l'église mangerait la terre de son ombre! La terre s'était vengée en mangeant l'église»⁶⁴. E quando l'allucinazione cessa, gli unici «buchi» del cielo sono quelli luminosi delle stelle visti attraverso le finestre: «Stupide, il regarda la nef lentement noyée de crépuscule; par les fenêtres, des coins de ciel se montraient, piqués d'étoiles»⁶⁵.

Alla pluralità dei buchi di cui è detentrica Albine nel parco - equiparato da Jeanbernat a un «cimitero» e da lui criticato in questi termini: «C'est trop grand. C'est stupide, ces arbres qui n'en finissent plus, avec de la mousse partout, des statues rompues, des trous dans lesquels on manque de se casser le cou à chaque pas»⁶⁶ - si oppone lo spazio personale limitato, molto ridotto, in cui si isola e si chiude Jeanbernat: «Et j'ai dû m'arranger un trou...»⁶⁷. Colpito da una sorta di agorafobia, Jeanbernat corre ai ripari: «Et je me suis barricadé pour que le parc n'entrât pas ici... Un coin de soleil, trois pieds de laitue devant moi, une grande haie qui me barre tout l'horizon, c'est déjà trop pour être heureux». Il vecchio ha appena detto che vorrebbe che il suo giardino fosse ancora più piccolo e sembra aspirare ad uno spazio ancora più ristretto, che verrebbe ad identificarsi con quello terminale della sepoltura: «Rien, voilà ce que je voudrais, rien du tout, quelque chose de si étroit que le dehors ne pût venir m'y déranger. Deux mètres

⁶¹ In precedenza, accingendosi ad espellerne Albine, padre Mouret ha esaltato la potenza «fallica» della sua chiesa, piccola, brutta e povera - «Tu vois, l'église est bien petite (...) Elle est plus grande que ton jardin, que la vallée, que toute la terre» (F.A.M., 1473) -, «forteresse redoutable» soggetta all'assalto esterno e interno della pullulante, straripante materia vitale: «Les vents, et le soleil, et les forêts, et les mers, tout ce qui vit, aura beau lui livrer assaut, elle restera debout, sans même être ébranlée. Oui, que les broussailles grandissent, qu'elles secouent les murs de leurs bras épineux, et que des pullulements d'insectes sortent des fentes du sol pour venir ronger les murs, l'église, si ruinée qu'elle soit, ne sera jamais emportée dans ce débordement de la vie!» (ibid.). La chiesetta, «mort inexpugnabile», «deviendra si colossale, elle jettera une telle ombre, que toute la nature crèvera» (F.A.M., 1474). La natura «crepa», mentre qui è l'albero di vita a «crepare» il cielo; e sulle rovine del mondo distrutto «le ciel béant» si apre comunque, schiudendosi per accogliere le anime beate!...

⁶² G. Posani, «La cucina di Gervaise», art. cit., p. 168.

⁶³ Dal momento che l'analisi «si situa al punto di confluenza dell'alimentare e del sessuale» (ibid.).

⁶⁴ F.A.M., 1490.

⁶⁵ Ibid..

⁶⁶ F.A.M., 1252.

⁶⁷ F.A.M., 1251. Cfr. la domanda del prete: «- Et ce vieillard vit seul, au fond de ce trou perdu?» (F.A.M., 1249).

de terre, si vous voulez, pour crever sur le dos». L'ottavo capitolo del primo libro si apre con un'immagine di chiusura interrotta dall'arrivo della coppia padre Mouret-dottor Pascal - «Au soleil de midi, la maison dormait, les persiennes closes, dans le bourdonnement des grosses mouches qui montaient le long du lierre, jusqu'aux tuiles. Une paix heureuse baignait cette ruine ensoleillée. Le docteur poussa la porte de l'étroit jardin, qu'une haie vive, très élevée, entourait»⁶⁸ - e ripristinata all'atto della loro partenza: «Il laissa retomber la barrière de bois qui fermait la haie. La maison reprit sa paix heureuse, au soleil de midi, dans le bourdonnement des grosses mouches qui montaient le long du lierre, jusqu'aux tuiles»⁶⁹. Dal lato che dà sul parco «le gardien semblait avoir barricadé sa demeure»⁷⁰. E la curiosità del prete nei confronti del Paradou, che lo trattiene a cercare di individuare uno spiraglio che gli permetta la visione - «Il restait là, allant au bout du petit jardin, fouillant le vestibule du regard, comme pour voir au-delà, derrière les murs. Par la porte grande ouverte, il n'apercevait que la cage noire de l'escalier. Et il revenait, cherchant quelque trou, quelque échappée sur cette mer de feuilles, dont il sentait le voisinage, à un large murmure qui semblait battre la maison d'un bruit de vagues»⁷¹ - viene infine soddisfatta: «Une porte venait de s'ouvrir brusquement, au fond du vestibule; une trouée éclatante s'était faite, dans le noir de la muraille. Ce fut comme une vision de forêt vierge, un enfoncement de futaie immense, sous une pluie de soleil»⁷².

⁶⁸ F.A.M., 1249-1250.

⁶⁹ F.A.M., 1255.

⁷⁰ F.A.M., 1249.

⁷¹ F.A.M., 1253.

⁷² *Ibid.*. Questa visione-éclair si colloca a buon diritto nel novero delle evenienze ricordate in G. Posani, «Buchi zoliani (Eros e/o Thanatos)», *art. cit.*, p. 10 n. 1: «Se il buco è sovente un buco nero, accade, al contrario, che una superficie oscura sia "bucata" da una fonte di luce». Cfr. «Serge s'était arrêté à une trouée jaune qu'une large allée faisait devant lui, au milieu d'une masse épaisse de feuillage; tout au bout, au levant, des prairies trempées d'or semblaient le champ de lumière où descendait le soleil; et il attendait que le matin prit cette allée pour couler jusqu'à lui» (F.A.M., 1333), «Puis, lorsqu'il n'y eut que des feuilles autour d'eux, lorsque aucune trouée ne leur montra les lointains ensoleillés du parc, ils se regardèrent, souriants, vaguement inquiets» (F.A.M., 1375). Accanto al sole, la luna: «Comme ils sortaient de la forêt, le crépuscule était tombé, la lune se levait, jaune, entre les verdure noires. Et ce fut un retour adorable, au milieu du parc, avec cet astre discret qui les regardait par tous les trous des grands arbres» (F.A.M., 1383). E, ancora, ricordiamo la diffusa penetrazione del cielo azzurro attraverso «des nefs étrangement hardies, portées par des piliers très minces, dentelées, ouvragées, si finement fouillées, qu'elles laissaient passer de toutes parts le bleu du ciel» (F.A.M., 1378).

In seguito, Albine aprirà la porta per introdurre Serge nel Paradou: «Et elle poussa la porte toute grande. Ce fut une aurore soudaine, un rideau d'ombre tiré brusquement, laissant voir le jour dans sa gaieté matinale. Le parc s'ouvrait, s'étendait, d'une limpidité verte, frais et profond comme une source. Serge, charmé, restait sur le seuil, avec le désir hésitant de tâter du pied ce lac de lumière» (F.A.M., 1333). E il dottor Pascal l'attraverserà per raggiungere Jeanbernat intento a scavare il *trou* per la nipote: «Personne ne répondit. Alors, en entrant dans le vestibule, il vit une chose qu'il n'avait jamais vue. Au fond du couloir, au bas de la cage de l'escalier, une porte était ouverte sur le Paradou; l'immense

Anche padre Mouret ha voluto, chiedendo come sede il «suolo sterile» degli Artaud, realizzare il suo personale sogno di «anéantissement humain»: «il avait rêvé un désert d'ermite, quelque trou dans une montagne, où rien de la vie, ni être, ni plante, ni eau, ne le viendrait distraire de la contemplation de Dieu»⁷³. Ma il buco costituito dal villaggio sfugge alla definizione di un luogo riparato in cui è possibile isolarsi e rinchiudersi: così come il suolo pietroso viene, a maggio, «crepato» da «une végétation formidable»⁷⁴, il sonno degli Artaud immersi nell'ombra non è abbastanza mortifero per il prete: «Le village n'était pas assez mort; les toits de chaume se gonflaient comme des poitrines; les gerçures des portes laissaient passer des soupirs, des craquements légers, des silences vivants, révélant dans ce trou la présence d'une portée pullulante, sous le bercement noir de la nuit»⁷⁵. Non possiamo fare a meno di pensare alla *portée* dei conigli⁷⁶: «Puis, c'était, dans une case, un trou de poils, au fond duquel grouillait un tas vivant, une masse noirâtre indistincte, qui avait une grosse haleine, comme un seul corps. A côté, les petits se hasardaient au bord du trou, portant des têtes énormes»⁷⁷: l'analogia fra la *portée* animale, caratterizzata dall'oscura massa pelosa, e quella «umana» degli Artaud

jardin, sous le soleil pâle, roulait ses feuilles jaunies, étendait sa mélancolie d'automne. Il franchit le seuil de cette porte, il fit quelques pas sur l'herbe humide» (F.A.M., 1518). Anche padre Mouret si ricorda «Albine bondissant hors du Paradou, avec la porte qui claquait sur l'apparition d'un jardin enchanté» (F.A.M., 1310).

Possiamo citare alcuni significativi «buchi neri»: «Ils gardaient leur allure de promenade; ils échangeaient à peine quelques mots, ne se séparant pas une minute, se suivant au fond des trous de verdure les plus noirs» (F.A.M., 1377), «Des coins les plus reculés, des nappes de soleil, des trous d'ombre, une odeur animale montait, chaude du rut universel» (F.A.M., 1408); e, di particolare rilevanza, una grotta che funge da tomba acquatica per «une femme de marbre» - nel cui corpo di «noyée» i seni intatti si contrappongono alla consunzione del volto -, cavità di accesso difficoltoso occultata dall'effervescenza della materia vegetale: «Au fond d'un bouquet de peupliers et de saules, une rocaille se creusait, effondrée, des blocs de rochers tombés dans une vasque, des filets d'eau coulant à travers les pierres. La grotte disparaissait sous l'assaut des feuillages (...) - Jamais je n'ai osé entrer dans tout ce noir, dit Albine à l'oreille de Serge. Il l'encouragea, il la porta par-dessus les orties; et comme un bloc fermait le seuil de la grotte, il la tint un instant debout, entre ses bras, pour qu'elle pût se pencher sur le trou, béant à quelques pieds du sol (...) Au milieu des joncs et des lentilles d'eau, dans le rayon de jour glissant du trou, la femme était sur l'échine, nue jusqu'à la ceinture, avec une draperie qui lui cachait les cuisses» (F.A.M., 1346-1347) (qui «le rayon de jour» penetra nel «buco nero» consentendo la visione). Anche il sito dove è alloggiata la campana può essere in qualche modo considerato un «buco nero» (F.A.M., 1230).

⁷³ F.A.M., 1232. Ricordiamo la definizione spregiativa in bocca alla Teuse: «Un trou, ce village (...)» (F.A.M., 1218). Il paese circostante appare delimitato da «un mur de collines jaunes» (F.A.M., 1230).

⁷⁴ F.A.M., 1230.

⁷⁵ F.A.M., 1309.

⁷⁶ E alla critica péguiana del *lapinisme*. Cfr. J.-L. Planchais, «Émile Zola, panthéisme et lapinisme», in *Annali dell'Istituto Universitario Orientale - Sezione Romanza*, XXXIV, 2, 1992, pp. 789-794; *Europe*, aprile-maggio 1968, p. 37.

⁷⁷ F.A.M., 1265.

appare fondata sull'indistinto pullulamento della vita⁷⁸.

Come Jeanbernat e padre Mouret, nel cui caso si tratta di una dimensione conflittuale in quanto non corrispondente effettivamente alle sue aspirazioni di annullamento, anche Désirée possiede un suo spazio personale, un suo sito privato in cui «seppellirsi»: «Elle possédait une basse-cour, un trou qu'on lui abandonnait, où elle pouvait faire pousser des bêtes à sa guise»⁷⁹.

A questa nozione di *trou* corrisponde, a livello animale, il significato di «tana»: «Des vols de sauterelles s'envolaient, des lézards rentraient vivement dans leurs trous»⁸⁰ (un duplice movimento vitale, verso l'alto e verso il basso, contrappunta la cerimonia di sepoltura di Albine e del figlioletto di Rosalie) - nel corso della celebrazione del matrimonio di Fortuné e Rosalie, Catherine si disinteressa del figlio della sorella e va «sous la tribune, guetter un trou de fourmis, dans l'encoignure cassée d'une dalle»⁸¹; raggiunta da Vincent, compiono insieme un'azione ludica in cui possiamo senza troppi sforzi cogliere una mimesi violenta dell'atto sessuale che sconvolge la quiete di «bêtes» poste anch'esse sotto la tutela di Désirée: «Tous les deux se penchaient anxieusement au-dessus du trou de fourmis. Catherine, avec une longue paille, fouillait dans le trou si violemment qu'un flot de fourmis effarées coulait sur la dalle. Et Vincent disait qu'il fallait aller jusqu'au fond pour trouver la reine»⁸². Il pullulamento delle formiche che sigilla il primo capitolo del terzo libro con la celebrazione del matrimonio, comporta sia un'ulteriore desacralizzazione della stessa sia un confronto automatico fra la proliferazione degli insetti e la numericamente limitata procreazione umana (ci troviamo di fronte ad un matrimonio riparatore!). Scatenato nel Paradou come un qualsiasi *galopin*, «Serge faisait sortir les grillons de leurs trous»⁸³; e, nel corso del terzo approccio descrittivo, prima degli uccelli che penetrano «d'un coup d'aile par les carreaux cassés» Serge individua una scena analoga di caccia agli insetti ambientata nel personale Paradou di Vin-

⁷⁸ L'endogamia para-incestuosa che caratterizza la collettività primitiva degli Artaud costituisce una forma rigida di *clôture*, a cui sfuggono Serge e Albine. Protagonisti peraltro, secondo F. Brown (*Zola. Une vie*, Paris, Belfond, 1996, p. 346), di un dramma incestuoso: «il défile la vierge dont les soins maternels lui ont redonné la vie», «Après sa nouvelle naissance, Serge, amnésique, assouvit le voeu parricide que dissimulait son culte de Marie et s'accouple avec une mère qu'un homme n'a jamais pénétrée. Ovide Faujas avait rendu Marthe malade d'amour; Serge fascine la jeune maîtresse du Paradou, éveillant en elle la même passion démoniaque que le bourreau de son propre père avait suscitée chez sa mère».

⁷⁹ F.A.M., 1264.

⁸⁰ F.A.M., 1523.

⁸¹ F.A.M., 1423.

⁸² F.A.M., 1426. A quanto pare si tratta per Désirée di un'abitudine inveterata: «Mouret, en rentrant, avait trouvé Désirée "faite comme un petit cochon", toute seule dans le jardin, à plat ventre devant un trou de fourmis, pour voir ce que les fourmis faisaient dans la terre» (*La Conquête de Plassans*, R.M., I, 991).

⁸³ F.A.M., 1392.

cent - «le cimetière, ce paradis où il y avait des nids, des lézards, des fleurs»⁸⁴ - : «Il reconnaissait aussi les deux galopins, dans le cimetière, ce vaurien de Vincent et cette effrontée de Catherine, en train de guetter les grosses sauterelles volantes, au milieu des tombes; même ils avaient avec eux Voriau, le chien noir, qui les aidait, quêtant parmi les herbes sèches, soufflant à chaque fente des vieilles dalles»⁸⁵. «Luttant contre la crise», Serge attribuisce alla fornicazione l'assassinio della fede e la conseguente animalizzazione dell'uomo che, venute meno le certezze celesti, si crogiola nella propria *ordure*: «La règle divine irritait, les mystères faisaient sourire; dans un coin de la religion abattue, on se couchait en discutant son sacrilège, jusqu'à ce qu'on se fût creusé un trou de bête cuvant sa boue»⁸⁶.

La camera del padiglione⁸⁷ in cui si è verificata la morte della dama, sembra essere uno spazio predestinato alle *clôtures*.

La prima è quella fatta eseguire dal signore: «Il fit barricader toutes les ouvertures, pour qu'on n'allât pas déranger la dame...»⁸⁸.

⁸⁴ F.A.M., 1236.

⁸⁵ F.A.M., 1415. Cfr. «Rien autre que (...) de vieilles dalles fendues, mangées de mousse» (F.A.M., 1236).

⁸⁶ F.A.M., 1486. Agli esatti antipodi spaziali e metaforici possiamo citare la cavità positiva del «nido»: «C'est doux comme dans un nid. Voilà une chambre où il y a du bonheur» (F.A.M., 1355).

⁸⁷ La camera del padiglione, microcosmo miniaturizzato dall'alto soffitto «jadis à fond bleu de ciel», i cui colori si stemperano in un grigio diffuso «qui gardait l'attendrissement de ce paradis fané», ospita pitture che potremmo definire in un certo modo «bucate», sulle quali l'opera di *ature* esercitata dal trascorrere del tempo è intervenuta a censurare i «giochi» effigiati rendendoli indistinguibili (F.A.M., 1316). L'ottavo capitolo del secondo libro - che presenta la camera-*paradis* e il Paradou in felice intercomunicazione: «Les fenêtres étaient grandes ouvertes, le Paradou entrant, riait avec eux, dans la chambre» - evoca un processo di riverginazione che accomuna il luogo chiuso, già sede degli amori della coppia settecentesca (in concorrenza con il parco nella sua totalità e in particolare nel suo «endroit de félicité parfaite» (F.A.M., 1356)) e del duplicato costituito dalla raffigurazione degli *ébats* libertini nella loro integralità che precede la loro parziale *ature*, al parco, sede mitica dell'amore naturale, «sous la gloire tranquille du soleil»: «Les détails trop crus, auxquels paraissait s'être complu l'ancien amour dont l'alcôve gardait la lointaine odeur, avaient disparu, mangés par le grand air» (F.A.M., 1354-1355). Il quattordicesimo capitolo, caratterizzato dalla volontà da parte di Serge di barricarsi in camera e di rimuovere il Paradou, offre una sorta di ricostituzione del tessuto figurativo, di «resurrezione» pressoché integrale delle immagini desuete, in altri termini i «buchi» vengono sottoposti ad un processo di riempimento che viene fatto scattare da un'osservazione di Serge il quale prospetta ad Albine una rassomiglianza con «une femme peinte», che la fanciulla respinge. Questo restauro fittizio che rivivifica il passato produce una messa in relazione immaginaria della «massa» amorosa con la coppia Serge-Albine, inizialmente a livello di uno sguardo fonte di disagio e in un secondo tempo come possibile esorbitamento-coinvolgimento degli *ébats* libertini dai loro supporti murali. Quando la camera, infine, diventa il sito della morte di Albine, un'evocazione scarna e sintetica - «les peintures érotiques mangées par le temps» (F.A.M., 1515) suggerisce il ripristino della situazione originaria, cioè di superfici erose, «bucate».

⁸⁸ F.A.M., 1355. Possiamo considerare la coppia costituita dalla dama e dal signore del castello come una proiezione della coppia genitoriale François-Marthe, con uno scarto cronologico accentuato dalla collocazione settecentesca. Collocazione settecentesca ripresa

La seconda è quella operata da Serge come risoluta presa di distanze, soprattutto a livello olfattivo, dal Paradou: «Dès le lendemain, Serge se barricada dans sa chambre»⁸⁹. In ogni caso, nonostante i ripetuti tentativi di arriaggiamento compiuti da Albine, la

su di sé a livello ideologico dal solitario «Philosophe» Jeanbernat, libero pensatore (come François) formatosi nella lettura ventennale del cospicuo patrimonio librario superstite dall'incendio. In entrambi i casi (dama-signora, Albine-Serge), è il membro femminile della coppia a morire, anche se il signore parte ormai incanutito e Serge può essere considerato «morto» almeno a livello simbolico. Cfr. *La Conquête de Plassans*, il cui incendio finale illumina sinistramente la morte di Marthe: «Puis, elle joignit les mains avec une épouvante indicible, elle expira, en apercevant, dans la clarté rouge, la soutane de Serge» (R.M., I, 1212). Nel contesto del ciclo narrativo è questa l'ultima apparizione di Serge Mouret, preparatoria della sua ricomparsa in *La Faute*, che significativamente si colloca all'insegna del gioco di colori contrastivo fra il rosso delle fiamme e il nero della tonaca, la cui lettura simbolica comporta comunque necessariamente la presa in considerazione di un atto di violenza omicida dagli effetti mortali e di un elemento, il fuoco, di indubbia valenza erotico-passionale nonché ludica e spettacolare. Basti pensare all'evocazione dell'incendio (con la quale possiamo sopperire all'assenza di una analoga per il castello del Paradou): «En effet, l'incendie devenait superbe. Des fusées d'étingelles montaient dans de larges flammes bleues; des trous d'un rouge ardent se creusaient au fond de chaque fenêtre béante; tandis que la fumée roulait doucement, s'en allait en un gros nuage violâtre, pareille à la fumée des feux de Bengale, pendant les feux d'artifice» (R.M., I, 1208). Inserito nello spazio «bucato» del Paradou, il castello o meglio ciò che ne resta dopo l'incendio e l'abbandono-clôture (anche visiva) («L'année suivante, le château brûla, les portes du parc furent clouées, les meurtrières des murs elles-mêmes s'emplirent de terre; si bien que, depuis cette époque lointaine, pas un regard n'était entré dans ce vaste enclos, qui tenait tout un des hauts plateaux des Garrigues» (F.A.M., 1248)) altro non è che un insieme di buchi e di fenditure, degna dimora per le lucertole: «C'était l'ancien emplacement du château, encore noir de l'incendie qui avait abattu les murs. Sous les ronces, des pierres cuites se fendaient, des éboulements de charpentes pourrissaient. On eût dit un coin de roches stériles, raviné, bossué, vêtu d'herbe rude, de lianes rampantes qui se coulaient dans chaque fente comme des couleuvres. Et ils s'égayèrent à traverser en tous sens cette fondrière, descendant au fond des trous, flairant les débris, cherchant s'ils ne devineraient rien de ce passé en cendre. Ils n'avaient pas leur curiosité, ils se poursuivaient au milieu des planchers crevés et des cloisons renversées; mais, à la vérité, ils ne songeaient qu'aux légendes de ces ruines, à cette dame plus belle que le jour, qui avait traîné sa jupe de soie sur ces marches, où les lézards seuls aujourd'hui se promenaient paresseusement» (F.A.M., 1358).

⁸⁹ F.A.M., 1394. Il che non toglie che il Paradou penetri ugualmente nel chiuso della stanza: «Et ils le sentaient quand même là, tout-puissant, énorme, derrière les rideaux minces; des odeurs d'herbe pénétraient par les fentes des boiseries; des voix prolongées faisaient sonner les vitres; toute la vie du dehors riait, chuchotait, embusquée sous les fenêtres» (ibid.). Anche la camera diventa impraticabile, funebre fonte d'angoscia come il giardino, dopo i tentativi infantili di giochi amorosi ingenuamente compiuti dalla coppia nel comune apprendistato di una ritualità, di una gestualità passionale collocata all'insegna del passato e della morte. In questo contesto, la porta sostiene un ruolo fondamentale: «Elle s'échappa gaiement, s'enferma dans la chambre au plafond bleu. Puis, après avoir laissé Serge frapper deux fois à la porte, elle l'entrebâilla discrètement, le reçut avec une révérence à l'ancienne mode» (F.A.M., 1359). «Tu te souviens, le jour où je t'ai reçu, en te disant: "Bonjour, mon cher seigneur..." Mais ce n'était pas tout, n'est-ce pas? Il lui baisait les mains, quand ils avaient réfermé la porte... Les voilà, mes mains. Elles sont à toi» (F.A.M., 1397). «Albine n'y entrait presque plus; elle restait sur le seuil, la porte grande ouverte derrière elle, comme pour se ménager une fuite prompte» (ibid.).

camera è un ambiente sempre più soffocante, dominato dalla calda presenza pervasiva della Morta⁹⁰.

La terza e ultima, nonché la più significativa, è quella ermetica che produce la morte di Albine. La «grande chambre» diventa una sorta di camera a gas⁹¹ scaturita dall'impossibile tentativo di voler costringere nei suoi limiti ristretti l'infinito del Paradou, di trasferirvi metonimicamente la Natura nel suo insieme: i lacerti vegetali, i frammenti floreali vengono utilizzati per occludere tutti gli interstizi, per sigillare ogni spiraglio: «Et elle ramassa les légumes odorantes, les citronnelles, les menthes, les verveines, les baumes, les fenouils; elle les tordit, les plia, en fabriqua des tampons, à l'aide desquels elle alla boucher les moindres fentes, les moindres trous de la porte et des fenêtres»⁹². La liquidità della «pioggia» floreale si deposita negli interstizi del pavimento. «Pendant quelques minutes, il plut des roses, à grosses touffes, une averse de fleurs lourdes comme des gouttes d'orage, qui faisaient des mares dans les trous du carreau»⁹³. Sappiamo che in *La Faute* il ritmo iperbolico della fecondità coinvolge anche la materia minerale⁹⁴: «Même un jour, il avait voulu descendre l'escalier; mais, trahi par ses forces, il s'était assis sur une marche, parmi des parietaires grandies dans les fentes des dalles»⁹⁵. E ancora più eloquente appare detto coinvolgimento nel sito cimiteriale, per eccellenza deputato alla morte: «Là, en effet, dans la fissure même de la pierre [di padre Caffin], des plantains magnifiques étalaient leurs larges feuilles»⁹⁶ (subito dopo, Désirée aiuta nella sua ascensione Albine «qui s'aidait des moindres creux du roc avec une agilité extraordinaire»). Il cimitero, ricordiamolo, è anche la sede privilegiata, «vitalissima», delle pratiche ludiche di Vincent, da solo o in compagnia... E non dimentichiamo, infine, che dalla roccia scaturiscono le acque delle sorgenti: «Elles naissaient en plein soleil, dans un trou du roc, sans un brin d'herbe qui verdît leur eau bleue»⁹⁷.

⁹⁰ Possiamo considerare l'odore una rottura, reale e simbolica, delle clôtures spaziotemporali: esso non solo penetra procedendo dall'ailleurs, ma anche emanando dall'autrefois.

⁹¹ È impossibile non ricordare, per quello che può valere la mera coincidenza del dato biografico, che quella di Zola fu una morte per asfissia (accidentale o intenzionale, la questione rimane aperta).

⁹² F.A.M., 1515.

⁹³ Ibid..

⁹⁴ Cfr. «Puis, c'était, au milieu des débris d'une fontaine, une collection d'oeillets splendides: des oeillets blancs débordaient de l'auge moussue; des oeillets panachés planaient dans les fentes des pierres le bariolage de leurs ruches de mousseline découpée; tandis que, au fond de la gueule du lion qui jadis crachait l'eau, un grand oeillet rouge fleurissait, en jets si vigoureux, que le vieux lion mutilé semblait, à cette heure, cracher des éclaboussures de sang» (F.A.M., 1350).

⁹⁵ F.A.M., 1336.

⁹⁶ F.A.M., 1455.

⁹⁷ F.A.M., 1385. Anche l'acqua può presentarsi come un buco insidioso: «(...) ils durent se laisser glisser à tâtons au beau milieu des branches, avec le risque de tomber dans quelque gros trou d'eau» (F.A.M., 1374).

Il suicidio floreale di Albine, la sua morte «nuziale» per soffocamento-orgasmo all'unisono con «le hoquet suprême des fleurs», addita nella morte l'indicibile di un godimento nel cui istante Eros e Thanatos si cumulano in un nesso inscindibile e indistinguibile. Il «profumo soffocante dei fiori» viene a identificarsi con la persistente «odeur d'amour ancien» sviluppatasi fino all'asfissia, con l'*haleine* avvolgente e mortifera della dama ivi defunta. E l'armonia sinestetica dei profumi contribuisce potentemente allo stordimento.

Un buco attende, in ogni caso, Albine defunta, ma quale? Jeanbernat ne scava uno «naturale» nel giardino tanto amato dalla nipote morta: «- Je fais un trou, répondit-il simplement. Elle a toujours aimé le jardin. Elle sera bien là pour dormir»⁹⁸. La sua intenzione è quella di far succedere alla morte floreale della fanciulla una sepoltura doppiamente floreale⁹⁹: «- Si vous m'aidez, dit-il au docteur, nous la

⁹⁸ F.A.M., 1519.

⁹⁹ Anzi triplamente, visto che anche la fanciulla è un fiore! Albine rappresenta una metonimia del Paradou, del tutto naturale quindi che concluda la sua breve giornata terrena fiore - «- Les fleurs, ça ne vit qu'un jour, dit-il encore; tandis que les mauvaises orties comme moi, ça use les pierres où ça pousse... Maintenant, bonsoir, je puis crever. On m'a soufflé mon dernier coin de soleil. C'est de la farce» (*ibid.*) - tra i fiori. La sua prima apparizione si colloca all'insegna di un odoroso tripudio floreale - «Elle continuait à rire, la tête renversée, la gorge toute gonflée de gaieté, heureuse de ses fleurs, des fleurs sauvages tressées dans ses cheveux blonds, nouées à son cou, à son corsage, à ses bras minces, nus et dorés. Elle était comme un grand bouquet d'une odeur forte» (F.A.M., 1254) - di cui lo zio coglie il lato più «triviale» - «Tu sens l'herbe, à empesté...» (*ibid.*) - Albine assicura la comunicazione fra il Paradou e Serge convalescente confinato in camera e bisognoso di entrare in relazione con l'esterno - «Maintenant, il passait des heures à regarder la branche verte; il aurait voulu la voir pousser, la voir s'épanouir, lui jeter des rameaux jusque dans son lit» (F.A.M., 1325) (struttura analoga a quella della penetrazione dei rami del *sorbier* attraverso i vetri rotti della chiesa!) - «- Tu viens du jardin! tu viens du jardin! répétait-il, ravi. Je le savais. Quand tu es entrée, tu avais l'air d'une grande fleur... Tu m'apportes tout le jardin dans ta robe. Il la gardait auprès de lui, la respirant comme un bouquet» (F.A.M., 1326). Per Serge, Albine viene a costituire una fonte inesauribile di odori, come una straordinaria creatura floreale non soggetta all'appassimento. La fanciulla assicura così a livello olfattivo la trasmissibilità del giardino a Serge: «Il se tournait vers la ruelle, frissonnant, lorsque Albine rentrait et lui criait qu'elle sentait l'aubépine, qu'elle s'était griffé les mains en se creusant un trou dans une haie pour lui apporter toute l'odeur» (F.A.M., 1327). Del resto, se Albine è una fanciulla-fiore, Serge è un uomo-albero provvisoriamente *enraciné*: «La jeune fille, qui le poussait, lui dit encore en riant: - Tu as l'air d'un arbre qui marche» (F.A.M., 1333). Padre Mouret febbricitante, in preda ad una crescente sensazione di soffocamento, evoca Albine: «Mais, devant lui, Albine reparut comme une grande fleur, poussée et embellie sur ce terreau. Elle était la fleur naturelle de ces ordures, délicate au soleil, ouvrant le jeune bouton de ses épaules blanches, si heureuse de vivre, qu'elle sautait de sa tige et qu'elle s'envolait sur sa bouche, en le parfumant de son long rire» (F.A.M., 1311). Albine viene ad incarnare una sorta di anti-Nana: entrambe hanno a che fare con l'*ordure*, ma la prima è la fanciulla-fiore in intimo contatto con la Natura, mentre la seconda nasce, cresce e si muove nel fango metropolitano, cioè nell'anti-Natura. Ricordiamo che Nana è una mosca d'oro: «Elle avait poussé dans un faubourg, sur le pavé parisien; et, grande, belle, de chair superbe ainsi qu'une plante de plein fumier, elle vengeait les gueux et les abandonnés dont elle était le produit (...) Et c'était à la fin de l'article que se trouvait la comparaison de la mouche, une mouche couleur de soleil, envolée de l'ordure, une mouche qui prenait la mort sur les charognes tolérées le long

descendrons à nous deux, nous l'enterrerions avec toutes ces fleurs»¹⁰⁰. Ma la legge sottrae a Jeanbernat la disponibilità del cadavere e il vecchio miscredente, dopo essersi augurato la riapparizione del fantasma della nipote in funzione aggressiva nei confronti dei «curés», conclude «Le trou sera pour moi»¹⁰¹ (in precedenza, il vecchio «Philosophe» aveva materialisticamente invitato il dottor Pascal a provvedere alla sua sepoltura in questi termini: «- Docteur (...) si vous me trouviez mort, un de ces quatre matins, rendez-moi donc le service de me jeter dans le trou au fumier, là, derrière mes salades... (...)»¹⁰²). Il sole penetra nella fossa di Albine «creusée à gauche de la tombe de l'abbé Caffin»¹⁰³, la quale sembra possedere un notevole potere d'attrazione: «Le trou béant, frais du matin, s'ouvrait parmi de grosses touffes d'herbes; sur le bord, de hautes plantes, à demi arrachées, penchaient leurs tiges; au fond, une fleur était tombée, tachant le noir de la terre de ses pétales rouges. Lorsque l'abbé Mouret s'avança, la terre molle céda sous ses pieds; il dut reculer pour ne pas rouler dans la fosse»¹⁰⁴. Gli astanti osservano con curiosità il buco pronto a ingurgitare la bara: «Et, pendant l'antienne, les assistants, instinctivement, jetaient des coups d'oeil furtifs au fond du trou, vide encore». E Vincent non può fare a meno di giocare utilizzando la fossa durante il rito funebre, suscitando il riso di Catherine. Il suo atteggiamento infantile, ludico, nei confronti della morte (in fin dei conti, per lui si tratta solo di un buco prima di essere il sito predisposto per una tomba...) contrasta con quello successivo, adulto e vendicativo, di Frère Archangias il quale, dopo l'intervento punitivo ad opera di Jeanbernat, si trattiene «voulant voir descendre Albine dans le trou»¹⁰⁵. Sappiamo che il pollaio di Désirée e il cimitero sono spazi strettamente intercomunicanti: la topografia materiale viene a coincidere con quella simbolica, l'odore della vita e quello della merda¹⁰⁶ appaiono intimamente connessi nella misura stessa in cui il *déchet*, lo scarto, cumula in sé la fase terminale del processo escretivo e quella iniziale del potere fecondante: «Le fumier s'élevait contre le mur du cimetière en un tas énorme qui

des chemins, et qui, bourdonnante, dansante, jetant un éclat de pierreries, empoisonnait les hommes rien qu'à se poser sur eux, dans les palais où elle entrait par les fenêtres» (R.M., II, 1269-1270).

¹⁰⁰ F.A.M., 1520.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² F.A.M., 1255.

¹⁰³ Il caso vuole che *post mortem* Albine confini con un esemplare di prete ben diverso da padre Mouret sia nei confronti del cibo che in quelli del sesso. Per lui gli Artaud hanno rappresentato una punizione: «Le pauvre homme était assez puni de vivre dans ce trou...» (F.A.M., 1432).

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ F.A.M., 1526.

¹⁰⁶ Cfr. G. Posani, «Buchi zoliani (Eros e/o Thanatos)», *art. cit.*, p. 17 n. 9.

fumait»¹⁰⁷. L'apparizione finale di Désirée, presumibilmente «montée sur le tas de fumier»¹⁰⁸, le cui braccia «regali» sono esse stesse «poussés comme des roses blanches et grasses dans ce fumier»¹⁰⁹, anzi cresciuta lei stessa *tout court* «en plein fumier»¹¹⁰, con la sua appendice sonora urla il trionfo della natura animale più forte della morte nel momento stesso in cui sulla bara di Albine, fiore umano, troppo umano (preceduto poco prima dal fiore rosso reale caduto nella fossa) viene a depositarsi «une première pelletée de terre»¹¹¹. Il desiderio, quello inscritto a tutte lettere nel nome di Désirée, «la mère commune, la mère naturelle»¹¹², cioè il flusso inarrestabile della catena fecondante, trionfa sull'esperienza amorosa di Albine la «bianca» e sulla sua singola maternità interrotta dalla morte (così come la morte colpisce il figlioletto di Rosalie vanificando ironicamente la funzione riparatrice delle nozze).

Zola non si dimostra per il momento in grado (ma lo sarà mai?) di concepire l'umanità amorosa e l'amore umano senza lasciarsi trascinare a un ritmo iperbolico, quello, tanto per intenderci, che ritroveremo in *Fécondité*, il quale edificò una barriera difensiva contro Thanatos reintroducendo la morte a pieno titolo nel processo vitale; in altri termini, se per Zola «un livre c'est une pierre» e «dix livres c'est un mur»¹¹³, per il suo universo irrimediabilmente «bucato»¹¹⁴ l'orifizio viene a costituire il sito privilegiato nel quale e attraverso il quale il vuoto della morte e la pienezza della vita (a prescindere dall'eventuale rovesciamento del polo negativo e di quello positivo implicito nel discorso filosofico-religioso) si incontrano e si scontrano con la mediazione di Eros¹¹⁵.

¹⁰⁷ F.A.M., 1265. Dopo la ripetuta segnalazione da parte della Teuse dello stato pietoso in cui versa l'altare della Vergine, equiparato ad una tomba abbandonata, il prete, dietro suggerimento di Frère Archangias, compie un gesto fortemente simbolico: «L'abbé fit encore quelques pas, la tête penchée; puis il jeta les fleurs dans le trou au fumier, par-dessus la claire-voie» (F.A.M., 1438).

¹⁰⁸ F.A.M., 1526.

¹⁰⁹ F.A.M., 1265.

¹¹⁰ F.A.M., 1262.

¹¹¹ F.A.M., 1527.

¹¹² F.A.M., 1263-1264.

¹¹³ Dichiarazione di Zola a Louis Desprez (1882) cit. in H. Mitterand, *Zola*, Paris, P.U.F., 1990, p. 27.

¹¹⁴ E sappiamo quanto la figura paterna abbia contribuito a configurarlo in questi termini...

¹¹⁵ È per l'appunto proprio questa mediazione che affonda le sue radici immaginarie e simboliche nel grado zero della logica inarrestabile della perpetuazione del ciclo naturale della vita a rendere insolubile l'opzione sollevata da Ph. Bonnefis - «est-ce la vie qui nourrit la mort ou la mort qui prépare la vie?» - delineando «le vertigineux tourniquet qui fait s'échanger les contraires» (*L'Innommable. Essai sur l'oeuvre d'Émile Zola*, Paris, SEDES («Présences critiques»), 1984, p. 19). Così Zola può evocare per Albine «la mort comme une jouissance suprême» (F.A.M., 1511). E l'autunno dell'individuo umano Albine, condiviso con il giardino, comporta una rinascita primaverile in forma vegetale: «Peut-être avaient-ils déjà résolu qu'à la saison prochaine elle serait un rosier du parterre, un saule blond des

Il lavoro della scrittura rappresenta, dunque, per Zola un *ethos*¹¹⁶, la produttività costituisce per il lavoratore della scrittura una variante metaforico-metonimica della fecondità naturale. E per Zola l'obiettivo di fondo resta quello di trasferire il mito produttivistico paterno nel proprio settore specifico d'intervento: le parole sono pietre utilizzate per «chiudere i buchi» di un universo intrinsecamente *fêlé* e tutte insieme accumulate per edificare quei muri metaforici la cui costruzione viene rivendicata nella lettera a Valabrègue del febbraio 1866: «Vous me dites qu'on est en train d'ôter au canal dont mon père est l'auteur le nom de canal Zola. Précisez, je vous prie, dans votre prochaine lettre: dites-moi comment et dans quelles circonstances ce changement de nom a été tenté. Vous devez comprendre qu'en ce moment surtout, je ne tiens guère à la faible renommée que peut m'attirer un nom donné à un mur; quant à moi je me sens de taille à bâtir plusieurs murs, s'il le faut. Mais j'ai là un devoir à remplir, et s'il y a une lettre à écrire, je l'écrirai, ne serait-ce que pour protester»¹¹⁷.

Il buco non è assenza se non virtuale, non è mancanza se non provvisoria, non è un vuoto di reale inserito fra lembi di realtà concreta, ma la sua indubbia proliferazione nell'universo zoliano, la sua significativa disseminazione testuale rappresentano la cifra intima di un universo e di un testo¹¹⁸.

Mi piace concludere questa rassegna, il più possibile esaustiva, dei buchi in *La Faute* con quello inscritto nel collo di Mathieu, ferita simbolica che riassume l'inesorabile ciclo naturale della morte e della vita. Mentre la specie animale si perpetua nella nascita del vitello, il maiale, associato nella morte ai personaggi umani (Albine, il figlioletto di Rosalie), offre un significativo esempio dell'assoluta indifferenza del

prairies, ou un jeune bouleau de la forêt. C'était la grande loi de la vie: elle allait mourir» (F.A.M., 1511-1512). Cfr. la metamorfosi in maggiorana di Loïs e Odette (*La Fée amoureuse*).

¹¹⁶ Cfr. A. Dezalay, *Travail de l'écriture et écriture du travail chez Zola*, in *Éthique et Écriture. Actes du Colloque international de Metz*, 14-15 mai 1993, Paris, Klincksieck, 1994, pp. 95-105.

¹¹⁷ *Correspondance*, t. I (1858-1867), Montréal-Paris, Les Presses de l'Université de Montréal-Éditions du CNRS, 1978, p. 444.

¹¹⁸ Così, in altri termini, l'intrapresa letteraria assume in Zola, nel suo complesso, la figura di un tentativo disperato, quello di praticare un'impossibile *clôture*, di instaurare una compartimentazione sufficientemente rigida degli spazi (reali, immaginari e simbolici) intercomunicanti, che blocchi gli effetti nefasti dello scatenamento pulsionale, i suoi esiti esiziali. In effetti: «La scrittura zoliana appare dominata - fin dalle sue origini - da un problema di fondo: l'economia - in tutti i sensi del termine - dei flussi discorsivi e la loro canalizzazione» (G. Posani, «Fécondité-Facondité: un'ipotesi di lettura freudiana», in *Il terzo Zola. Émile Zola dopo i «Rougon-Macquart»*, Studi e ricerche di letteratura e linguistica francese, III, Istituto Universitario Orientale di Napoli, 1990, pp. 251-271, p. 253). Ma non dimentichiamo che Thanatos si dimostra comunque inaggirabile e che la figura perfetta di *clôture* costituita dalla camera nuziale-mortuaria di Albine produce inevitabilmente morte per asfissia.

ciclo naturale nell'inesauribile ritmo dialettico in cui il cadavere si fa cibo per altri esseri viventi: vittima sacrificale, prima di cibare gli uomini Mathieu offre (anche se non volontariamente!) il proprio sangue a una gallinella bianca: «*Le trou du couteau, à son cou, était tout frais, avec des gouttes de sang qui perlaient. Et une petite poule blanche, l'air très délicat, piquait une à une les gouttes de sang*»¹¹⁹. Il sovrano materialismo zoliano, così ben percepito da Barbey d'Aurevilly, si esercita qui riuscendo a conferire un'innegabile dimensione estetica alla morte nel contempo violenta e naturale di Mathieu.

RITA STAJANO

L'IMMAGINE DELL'ARTISTA-CREATORE
NELL'HERÉSIRIQUE ET CIE DI GUILLAUME APOLLINAIRE *

«Poète avant tout Guillaume Apollinaire le reste, quand même il écrit en prose» scriveva G. Valdemar nella sua recensione al *Poète assassiné* nel marzo del 1917¹. Di certo tali parole lusingarono Apollinaire, il quale non aveva esitato a confessare alla fidanzata Madeleine la sua debolezza di credersi «un grand talent de conteur» oltre che «un grand talent de poète»². In quella affermazione egli dovè individuare soprattutto il pieno riconoscimento della sua personalità di «creatore». «Les poètes sont des créateurs (poète vient du grec et signifie en effet créateur et poésie signifie création)» scriveva infatti a Lou nel 1915³. E nell'*Esprit nouveau et les poètes*, alla fine del 1917, ribadiva: «c'est que poésie et création ne sont qu'une même chose; on ne doit appeler poète que celui qui invente, celui qui crée...»⁴.

In nome di tale principio egli fu sempre preoccupato di salvaguardare la sua originalità contro chi tendeva a mettere in rilievo le influenze operanti nella sua produzione per far emergere soprattutto la figura di un artista di maniera, di un imitatore.

Ora, l'opera narrativa di Apollinaire si costituisce come un campo d'indagine estremamente fertile per definire la sua fisionomia di «creatore». A lungo trascurata, oggi è assunta anch'essa a pieno titolo come oggetto di studio da parte della critica. In passato ci si è fermati soprattutto alla prima impressione che può suscitare. Per il tono spesso umoristico, la provocazione, i particolari scabrosi, l'atteggiamento disinvolto, lo scrittore può apparire infatti, come osserva C. Debon, il continuatore della tradizione francese del racconto satirico o libertino «auquel l'influence germanique aurait ajouté le sel d'un fan-

* Relazione presentata al Convegno *Aspetti della «Poiesis» in Francia da Baudelaire ai nostri giorni*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 2-5 maggio 1995.

¹ «La Caravane», rubrica «Scolies» del 20 marzo 1917.

² G. Apollinaire, *Tendre comme le souvenir*, Paris, Gallimard, 1952, p. 103 (lettera del 23-8-1915).

³ G. Apollinaire, *Lettres à Lou*, Paris, Gallimard, 1969, p. 120 (lettera del 18-1-1915).

⁴ G. Apollinaire, *L'Esprit nouveau et les poètes* in *Oeuvres en prose complètes II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 250.

¹¹⁹ F.A.M., 1522.

tastique de pacotille»⁵. Gli studi più recenti, invece, registrano un profondo mutamento di prospettiva: l'attenzione si rivolge sempre più alla portata esistenziale dei testi, al modo in cui la problematica dell'io - centrale nell'opera poetica - vi si configura.

Tali analisi tendono a mettere in luce l'unità della produzione apollinariana. «Tous les critiques l'ont montré - afferma D. Delbreil - son oeuvre entière n'a qu'un sujet: le moi»⁶. Ma tendono anche a rilevare il duplice orientamento dello scrittore. Laddove questi sembra concedersi con maggior trasparenza nell'opera poetica, nell'opera narrativa, nei racconti in particolare, la sua "tentazione autobiografica", che pure affiora con forza, si traspone in modo molto più complesso: alla «présence massive de références au vécu» corrisponde «un constant effort de dissimulation et de redistribution»⁷. In altri termini, Apollinaire cosparge i suoi racconti di allusioni più o meno dirette o velate alla sua vita vissuta. Il lettore si troverebbe così coinvolto in un gioco di indovini, alcuni dei quali risultano più espliciti, altri meno immediatamente decifrabili. Se tutta la creazione apollinariana è posta sotto il segno del vero e del falso, dell'incertezza fra apparenza e realtà, nella prosa narrativa tale gioco d'ombre e di riflessi, di doppi e di travestimenti si accentua all'estremo e avvolge più che mai l'io dell'autore.

Proprio per questo configurarsi come area di tensione fra il segreto e la rivelazione, i racconti sono il campo privilegiato degli studi psicocritici. L'intera opera di Apollinaire - e questo sembra oggi il presupposto acquisito di ogni approccio critico - testimonia di un vuoto originario, di una crisi di identità legata ad origini note: l'assenza della figura paterna, il conseguente precario statuto sociale di Guillaume, orfano, "bastardo", apolide. Ma al contempo tale vuoto appare come il motore stesso della sua invenzione artistica: «[...] pour réparer à la faille liée à l'absence du père - scrive A. Clancier - Apollinaire a engrangé des richesses spirituelles qui ont été les germes de sa future création»⁸. Così la sua opera è specchio sia dei suoi conflitti interiori, sia del modo in cui egli cerca di risolverli: luogo della ricerca, della costruzione di un io altro da quello impostogli dalla fatalità della sua condizione umana. Luogo, insomma, tanto dell'elaborazione di un "romanzo familiare" quanto di un processo di identificazione multipla fondato sulla assimilazione da parte sua di modelli letterari e mitici, ma anche sul suo proiettarsi in essi ricreandoli, per possederli e non essere semplicemente posseduto. Il fantasma di autogenerazione, comune ad ogni "creatore", nutre Apollinaire:

⁵ C. Debon, *Apollinaire de 1914 à 1918*, tesi per il dottorato di Stato, univ. di Paris IV, II, p. 346.

⁶ D. Delbreil, *Le Je autobiographique dans les contes de Guillaume Apollinaire*, tesi per il dottorato di 3° ciclo, univ. Paris III, 1983, p. 179.

⁷ *ivi*, p. 186.

⁸ A. Clancier, *Apollinaire et le masque*, «Berenice», luglio 1981, p. 86.

Il n'a pu s'engendrer en tant qu'homme, il va s'engendrer en tant que poète [...] Guillaume de Kostrowitzski se donne un nom [...]. Ce n'est pas n'importe quel prénom, car il contient le nom d'Apollon, Dieu des arts [...] et ensuite va créer son oeuvre. [...] Enfin et surtout c'est par son oeuvre qu'il va se créer lui-même⁹.

Ancor più della poesia è la prosa narrativa a riflettere questo tentativo di ricreazione di sé. I racconti gli offrono un'area quanto mai estensibile per la trasposizione dei propri conflitti interiori in «aveux travestis»¹⁰ e per l'elaborazione di un io ideale. Le figure di identificazione di Apollinaire sono molteplici in tutta la sua produzione e, tra di esse, quelle mitiche, com'è noto, sono dominanti: attraverso il recupero, l'assimilazione e la reinvenzione dei grandi miti dell'umanità egli cerca di far coincidere la propria storia con la leggenda. Questa dimensione fantasmatica si esprime in tutta la sua intensità nell'*Enchanteur pourrissant* e nel *Poète assassiné*. Nell'*Enchanteur pourrissant* - la prima opera pubblicata, prototipo di tutta la sua creazione futura - come osserva J. Burgos «Apollinaire constamment présent derrière son enchanteur, ne cesse à travers lui de se manifester à la fois comme homme et comme poète»¹¹. *Le Poète assassiné* è la biografia mitica che egli costruisce nel modo più compiuto - dalla nascita alla morte di Croniamentale - in tutta la sua produzione.

Nella prosa narrativa, dunque, Apollinaire appare più che mai come scrittore di miti, recuperati, inventati, miranti tutti a fondare, in una sorprendente multiformità, il mito stesso del "poeta": la storia di un uomo, cioè, che ha vinto la morte con la propria morte, che è riuscito a dominare il tempo e lo spazio. Ma se questa storia si struttura secondo gli schemi del mito solare, orfico, cristico, e si incarna per lo più nelle rappresentazioni classiche di tali diverse tradizioni o in varianti assimilabili ad esse, può anche prendere forma attraverso le più varie figure di "artisti" di ogni ordine e tipo: poeti, drammaturghi, pittori, cineasti, uomini di scienza, ma anche medici, sarti, cuochi..., o più semplicemente, attraverso figure di esseri che testimoniano della loro volontà di trascendere i limiti della condizione umana, di divinizzarsi: «Avant tout - scrive Apollinaire nelle sue "meditazioni estetiche" che costituiscono una vera e propria forma di poetica - les artistes sont des hommes qui veulent devenir inhumains. / Ils cherchent péniblement les traces de l'inhumanité, traces que l'on ne retrouve nulle part dans la nature»¹².

"Poeta", "creatore", potrà essere considerato allora chiunque vorrà fare della propria esistenza un'impresa di creazione: il ri-crearsi

⁹ *ivi*, p. 85.

¹⁰ D. Delbreil, *cit.*, p. 193.

¹¹ J. Burgos, introduzione a G. Apollinaire, *L'Enchanteur pourrissant*, Paris, Minard, 1972, p. CXXV.

¹² G. Apollinaire, *Les peintres cubistes*, Paris, Hermann, 1965, p. 48.

sarà affidato al compimento di un'opera. Al di là dell'impulso primo che determina tale volontà, l'illustrazione del mito del "poeta" assumerà come vero problema quello delle condizioni di tale realizzazione. Solo da essa, infatti, per colui che si vota a un'impresa «inumana» dipenderà il successo, la possibilità di giungere a contemplare «le spectacle de sa propre divinité»¹³.

In questo contesto, in cui un'analisi di tale problema estesa all'intera produzione narrativa apollinaria sarebbe impensabile, cercherò di mettere in rilievo il modo in cui lo scrittore lo prospetta all'interno dell'*Hérésiarque et Cie*. La mia scelta è motivata non solo dalla predilezione che egli confessò di avere per questa sua prima raccolta di racconti - l'unica concepita e davvero organizzata in quanto tale - ma anche soprattutto dal fatto che, a differenza di testi come *L'Enchanteur pourissant* e *Le Poète assassiné* i quali lo propongono attraverso la rappresentazione di un destino individuale eccezionale, dai forti seppur mascherati richiami autobiografici, qui il tema dell'avventura della "creazione" può apparire, nella molteplicità delle singolarissime storie che si succedono, meno immediatamente decifrabile.

In realtà, tutta la materia narrativa dell'*Hérésiarque et Cie*, dall'intreccio delle singole vicende al processo di enunciazione che le regge, all'architettura che le ordina, porta il lettore lungo un percorso ben tracciato, svelato più che occultato dal motivo, apertamente assunto dal titolo, dell'"eresia": i "philtres de phantase"¹⁴ sono destinati - come l'autore stesso suggerisce nella sua presentazione del libro - a renderlo sensibile a una logica che struttura l'opera in profondità: quella della riflessione sull'invenzione artistica. La figura dell'artista-creatore che il testo cristallizza prende forma attraverso due immagini che si sovrappongono: l'una emerge attraverso le figure dei protagonisti delle singole storie, dalle loro avventure, dal rapporto che le unisce, l'altra si delinea attraverso la percettibile presenza dell'autore-narratore Apollinaire all'interno della *fiction*. Nel gioco dialettico, assolutamente ironico, che si instaura fra le due, Apollinaire iscrive la sua stessa avventura di creatore.

* * *

Ciò che fa dei protagonisti dell'*Hérésiarque et Cie* dei corrispettivi allegorici dell'artista-creatore è dunque il loro desiderio di «inhumanité»: una sorta di impulso che li spinge a proiettarsi al di là dell'esperienza reale. In essi vive un aspirante Prometeo, che anela ad annet-

¹³ *ivi*, p. 47.

¹⁴ Con questa formula Apollinaire dedica l'*Hérésiarque et Cie* a Thadée Natanson. La raccolta fu pubblicata dall'editore Stock, nell'ottobre del 1910. Comprende racconti già pubblicati, su varie riviste, tra il 1902 e il 1910. L'opera fu in gara per il premio Goncourt di quell'anno. L'edizione da me citata è G. Apollinaire, *Oeuvres en prose*, I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977. L'indicazione della pagina sarà data tra parentesi quadra immediatamente dopo la citazione.

tersi in qualche modo attributi e prerogative divine per ricrearsi un destino secondo un sogno di affermazione di sé, del proprio ideale, di dominio degli altri e del mondo. Il tema dell'eresia ricopre pertanto, almeno in un primo ordine di significato, il gesto di trasgressione che i personaggi - al di là del loro diverso statuto, "religioso", "sentimentale", "filosofico", "soprannaturale", incarnano. E lascia trasparire al contempo la nozione di "écart" su cui si fonda la creazione poetica. L'«*hérésiarque*» e i suoi compagni, sono, al pari del poeta, esseri di immaginazione: l'immaginazione è all'origine delle avventure che essi intraprendono così come è il fondamento stesso del *poiein* artistico.

Un gruppo di racconti si costituisce, all'interno della raccolta, in una sorta di unità teologica, dando un rilievo "letterale" al tema dell'eresia.

Ne *Le Sacrilège* il Père Séraphin, celebre predicatore e avvocato del diavolo nei processi di canonizzazione, è più che mai preoccupato del problema della purificazione dell'umanità. Ma all'improvviso, una notte, crede di avere una rivelazione che gli consente di farsi artefice della venuta di Cristo sulla terra: se tutti gli uomini si nutrissero dell'Eucarestia l'empietà sarebbe distrutta. Così, prima dell'alba, in uno stato di ansia frenetica, va a consacrare tutti i pani appena sfornati, prima che siano distribuiti in città. In lui, la visione del miracolo è già una realtà:

Après l'aurore il sentit qu'il était las et reconnu qu'il avait consacré une quantité de pains suffisante pour donner à communier à près d'un million d'hommes. Cette multitude se rassasierait de l'Eucarestie le jour même. Grâce à elle, les hommes redeviendraient bons. Quel miracle et quelle jubilation! [96]

Ad ispirare il «*Juif Latin*»¹⁵ è, invece, un'intenzione ben diversa: egli, dichiarando superata la dottrina ebraica, vuol diventare cattolico. Per esserlo, - proclama al narratore cui svela il suo proposito - gli manca solo il battesimo. Ma, convinto della virtù efficace posseduta da tale sacramento di cancellare ogni peccato, attende i suoi ultimi istanti per riceverlo. Nel frattempo, immagina di godere di un'immunità totale, pur infrangendo, per il proprio criminale piacere, tutte le leggi della religione, della società, della morale:

Je vis pleinement. Je m'amuse superbement. Je vole, je tue, j'éventre des femmes, je viole des sépultures, mais j'irai en paradis car j'espère le Baptême et l'on ne dira pas le *Kadisch* pour ma mort. [104]

Benedetto Orfei, l'«*hérésiarque*»¹⁶, contesta il dogma dell'infallibilità papale e fonda, in seguito alla sua «conversion illuminatrice» [112]

¹⁵ Protagonista del racconto omonimo.

¹⁶ Nel racconto intitolato, appunto, *L'Hérésiarque*.

il dogma delle tre vite. Ispirato da un sogno e da un ritornello popolare, afferma che sul Golgota i ladroni e il Cristo rappresentano le tre persone della Trinità. Se non esita a intraprendere l'opera di rovesciare la credenza su cui si fonda il Cristianesimo è perchè non nutre dubbi sull'autenticità della rivelazione ricevuta, e si sente investito pertanto di una missione essenziale per l'umanità:

Je compris que ce rêve était un événement grave de ma vie et pour les hommes. L'heure à laquelle il s'était produit ne me laissait guère de doute sur la véracité d'un tel songe. [113]

Se il sogno dell'«hérésiarque» è descritto con una ricchezza di particolari tale da renderci sensibili alla coerenza interna del processo di immaginazione in atto nel protagonista, l'eresia dell'abate Delhonneau¹⁷ non è da meno. Questi osa infatti chiedere al Papa di proclamare, proprio in virtù della sua «infallibilità», la dissoluzione del cattolicesimo, non in nome di semplici dubbi, ma della scoperta della falsità dei dogmi: dunque di «illuminations», «certitudes», da cui non riesce più a distogliersi. [121]

* * *

Un altro gruppo di racconti si costituisce, invece, intorno allo statuto "sentimentale" dei personaggi. Qui è infatti l'amore il punto di partenza delle loro avventure. Anche qui la trasgressione è di norma.

Ne *La Rosa de Hildesheim*, Egon, il cugino della bella Ilse, innamorato di lei e ricambiato, è respinto dal padre della ragazza per la sua povertà. Egli fantastica allora sui possibili modi di conquistare la ricchezza. Avendo ascoltato, una domenica in chiesa, la storia dei Magi che offrono a Gesù oro, incenso e mirra, ne è affascinato e nella sua immaginazione essi assumono presto le sembianze di negromanti che al loro passaggio tramutano tutto in oro. Egon giunge così a sognare di ritrovare il tesoro perduto dei Re Magi:

Toute cette fantasmagorie ne lui était suscitée que parce qu'il aimait l'or qui lui permettrait d'épouser sa cousine [...] Enfin un soir il s'avoua qu'il voulait le trésor des Rois Mages. Outre le bonheur amoureux, cette trouvaille lui donnerait une gloire incontestable. [160-1]

Ne *Les Pèlerins piémontais*, un'analoga disposizione a trasformare la realtà secondo il movimento della propria immaginazione posseggono, oltre tutti i pellegrini in attesa di un miracolo della Madonna del Laghet, Amedeo e Apollonia. La ragazza, paralizzata da quando Amedeo si è fatto monaco, ha fede che il suo ritorno a casa e il suo

¹⁷ Nel racconto *L'Infaillibilité*.

amore potranno guarirla. Il giovane è pronto a farsi strumento della sua salvezza, a tornare indietro:

Le moine regardait les Pèlerins. Il se sentait leur frère, vêtu comme eux et parlant leur dialecte. Tous le contemplaient extasiés, chuchotant:

«Le miracle»

[...] Amédée prononça tout haut:

«Venez, vous autres, retournons en Piémont»

Et portant le brancard, il sortit de la foule de pèlerins qui criaient:

«Miracle». [169]

Ne *Le Matelot d'Amsterdam* domina ancora il registro sentimentale, ma determina uno scenario completamente diverso. A iscriversi non è un gesto generoso, sia pur nella trasgressione, come quello del racconto precedente, bensì un delitto perfetto. Lord Finngal, convinto di essere tradito dalla moglie, costringe un giovane marinaio straniero sconosciuto a ucciderla, per poi sparargli egli stesso subito dopo. La giustizia non farà mai luce sul caso. Ma quel che conta è che è stata la passione amorosa a ispirare il Lord nella organizzazione del suo crimine. Alla giovane sposa che, disperata, protesta la sua innocenza, egli risponde con una dichiarazione d'amore:

Ce sont vos dernières paroles, je les enregistre avec soin [...] Car je vous aime encore [...] si je vous aimais moins, je vous tuerais moi-même. Mais cela me serait impossible, car je vous aime. [179]

All'interno del racconto *Histoire d'une famille vertueuse, d'une hotte et d'un calcul*, si ritaglia un ulteriore episodio frutto dell'immaginazione amorosa. Un vecchio senatore, innamorato e geloso alla follia di una giovane attrice, teme, dopo aver subito un'operazione, l'indifferenza della sua amante. Ma, avendo avuto da lei proteste rassicuranti e prove irrefutabili d'amore, non dubita più d'essere amato e immagina un modo singolarissimo, confidando nel proprio fascino, per commemorare la sua guarigione: regala alla donna un anello, ornato di una pietra sconosciuta, accompagnando il dono con questa spiegazione: «Cette bague porte, à l'intérieur, la date gravée du jour où nous nous connûmes et la pierre qui l'orne c'est un calcul de ma vessie» [190] L'anello rappresenta dunque per lui la consacrazione di un amore eterno e come tale egli è convinto che sarà accolto.

Al di fuori di tale contesto si situano altre due storie: quella di Honoré Subrac e quella di Pertinax Restif, che mettono entrambe in scena delle proiezioni del desiderio fuori della norma, a partire, però, da situazioni completamente diverse.

Inseguendo un sogno di gloria Pertinax Restif¹⁸ prende alla let-

¹⁸ Sempre nel racconto su citato, *Histoire d'une famille vertueuse, d'une hotte et d'un calcul*.

tera la falsa genealogia imperiale inventata da un suo antenato. Il culto della propria stirpe cresce a tal punto in lui che egli non può concepire per sé una discendenza contaminata da sangue estraneo e fonda quindi con orgoglio la sua famiglia nell'incesto. La deviazione morale si trasforma così nella certezza di una purezza raggiunta:

J'avais une soeur [...] Nous étions orphelins et vivions ensemble. [...] La popote, la famille, un bon chez soi... nous étions heureux, et le bonheur engendre toute vertu. Le sang vertueux de notre ancêtre nous cria de ne point gâcher ce bonheur, d'être vertueux j'usqu'au bout. Nous fîmes l'amour [...] Et je vis heureusement, vertueusement, élevant ces enfants que m'a donnés mon épouse, ma soeur. [183-4]

Quanto a Honoré Subrac¹⁹, con la forza del suo desiderio egli oltrepassa ogni limite umano. Terrorizzato all'idea di subire la vendetta del marito della sua amante, sviluppa all'improvviso una facoltà "inumana": quella del mimetismo:

Une nuit, j'étais chez ma maîtresse [...] Nous étions nus comme des divinités, lorsque la porte s'ouvrit soudain, et le mari apparut un revolver à la main. Ma terreur fut indicible, et je n'eus qu'une envie, lâche que j'étais et que je suis encore: celle de disparaître. M'adossant au mur, je souhaitai me confondre avec lui. Et l'événement imprévu se réalisa aussitôt. Je devins de la couleur du papier de tenture, et mes membres, s'aplatissant dans un étirement volontaire et inconcevable, il me parut que je faisais corps avec le mur et que personne désormais ne me voyait. C'était vrai [173]

L'energia immaginativa del personaggio è dunque tale da realizzare il desiderio. La virtù che egli acquisisce attesta spettacolarmente la metamorfosi del proprio essere.

Attraverso storie come queste Apollinaire sembrerebbe allora celebrare nell'immaginazione la facoltà che consente all'uomo di trascendere i propri limiti originari e di farsi artefice e padrone del proprio destino, testimoniando così la sua natura di demiurgo o di Prometeo. Questa prima impressione viene però smentita dallo sviluppo delle vicende considerate. Puntualmente ognuna di esse conosce infatti una parabola discendente. La tensione del desiderio, lo slancio dell'immaginazione che ha dato l'avvio a ogni singola avventura, rimane senza effetto. Il gesto «eretico» non si rivela all'altezza del "rêve" che lo ha generato, quando non si risolve addirittura nella rovina del suo autore.

Il Père Séraphin si rende improvvisamente conto di avere, per eccesso di presunzione, commesso sacrilegio consacrando i pani, poiché, per opera sua, riceverà l'Eucarestia anche chi è in peccato mortale. Questa colpa segna la fine della carriera ecclesiastica dell'illustre teologo che, ritornato alla sua antica condizione di militare, muore combattendo nella legione straniera.

¹⁹ Ne *La disparition d'Honoré Subrac*.

Il «Juif latin» sembra aver vinto la sua sfida contro la morale religiosa e umana: fattosi battezzare in punto di morte, dopo una vita di crimini e misfatti, è addirittura in odore di santità per i miracoli operati dal suo cadavere. Un cavillo giuridico, però, rischia di invalidare il suo battesimo e di ostacolare dunque la sua beatificazione: la presenza di una stazione di cavalli sul luogo in cui è spirato suscita dubbi sulla autentica natura dell'acqua del rigagnolo con cui è stato battezzato: «[...] l'avocat du diable insinuera que cette eau ne fut peut-être que du pissat de cheval». [109]

L'eresia di Benedetto Orfei, nonostante la pubblicazione dei suoi «Vangeli veridici» non farà proseliti e la missione di cui si era sentito investito sarà stata una pura chimera:

L'hérésie des trois vies ne se répandit pas. Benedetto Orfei mourut au seuil du siècle. Ses quelques disciples se dispersèrent, et il est probable que l'enseignement de l'hérésiarque aura été vain, qu'il n'en sortira rien et que nul ne songera à le reprendre. [118]

L'intrigante abate Delhonneau, blandito dal potere temporale della Chiesa con la sua nomina a vescovo, rinnega le «illuminazioni» accumulate con i suoi studi e le sue riflessioni e si riconverte perfettamente al cattolicesimo.

Il ciclo "sentimentale" è contrassegnato da un analogo percorso di caduta. Anzi, l'immaginazione nutrita dall'amore si rivela non solo impotente a trasformare la realtà, ma addirittura suscettibile di generare la rovina degli esseri.

Il desiderio dell'oro, suscitato dalla brama d'amore e di gloria, toglie ad Egon dapprima la fame e la sete, poi lo conduce progressivamente alla follia. La sua follia distruggerà anche Ilse portandola pian piano dal deperimento alla morte.

Ne *Les Pèlerins piémontais* le cose non vanno diversamente: la guarigione di Apollonia non durerà più di un istante e la fanciulla ricadrà inerte per sempre, sulla barella. L'illusione di Amedeo si infrange contro una realtà materiale squallida, che lo induce a constatare l'ingiustizia di un mondo che non offre più valori da coltivare:

Amédée se dressa, livide. Il regarda les Piémontais qui se taisaient consternés. Puis, levant son poing vers le ciel très bleu il s'écria: «Frères chrétiens, le monde est mal fait!» Et il rentra dans le cloître, pour toujours. [169-170]

Quanto al Lord del *Matelot d'Amsterdam*, il suo delitto perfetto lo sottrae alla giustizia ma lo condanna ugualmente a rinunciare alla vita: egli si chiude in sé, nell'evocazione instancabile e inesauribile di un'unica visione, nell'ascolto di un'unica frase:

Depuis ces événements, il s'est retiré du monde. Il vit dans sa maison de Kensington, sans autre compagnie qu'un domestique muet et un perroquet qui répète sans cesse: «Harry, je suis innocente!» [180]

Il senatore innamorato viene a sapere, per un concorso fortuito di circostanze, che la sua giovane amante, disgustata dal suo dono d'amore, lo ha gettato nell'immondizia. Il suo cuore non regge alla disillusione: «Le sénateur X venait de s'abattre près de sa chaise [...] Il était violet, gonflé et irrémédiablement mort, comme un éléphant, du *coeur brisé*». [190]

Nella storia di Pertinax Restif, invece, la denuncia del rapporto immaginazione-realtà è affidata non ad un finale in cui le premesse "esaltanti" conoscono una riconversione sconcertante e tragica, bensì, con non minore efficacia, alle sensazioni espresse dal personaggio del narratore, che il patriarca incestuoso ha eletto a suo confidente:

J'écoutai avec peine ce récit. Un malaise indéfinissable faisait battre, mes tempes, et j'éprouvais un grand dégoût pour cette famille et l'odeur de sa maison. La Thamar de Pertinax Restif écoutait droite et les yeux hagards. La face défigurée par le masque de la grossesse s'allongeait comme celle d'une serve mal nourrie. Sa lippe pendait, [...] et, un peu de salive s'écoulant sans mousser, dénotait un abrutissement honnête et une vertu de chienne. [...] A un moment, elle souleva sa main droite pour gratter sa tête peut-être pouilleuse. Je lui vis à l'annulaire une vilaine bague dont le chaton sertissait une opale: pierre de malheur, gemme infâme, mélange immonde de pissat, de crachat, de sperme, et d'yeux écrasés. [...] [184]

Alla trasfigurazione della realtà operata dal cenciolo si oppone dunque la registrazione lucida e impietosa, compiuta dall'io narrante, del suo squallore, della sua miseria.

Anche l'unico protagonista che sia riuscito davvero a dotarsi di una facoltà «inumana» non riuscirà a trovare in essa la salvezza sperata. Un giorno in cui, inseguito ancora una volta dal marito geloso, si mimetizza, «comme par enchantement», nel muro di una caserma, paradossalmente sarà proprio la virtù che ha acquisito a precludergli ogni possibilità di scampo, a provocare la sua «scomparsa». Il narratore, amico di Honoré Subrac, ci dà la sua testimonianza:

L'homme au revolver s'arrêta, stupéfait, poussant une exclamation de rage, et, comme pour se venger du mur qui semblait lui avoir ravi sa victime, il déchargea son revolver sur le point où Honoré Subrac avait disparu. Il s'en alla ensuite, en courant.

Des gens se rassemblèrent, des sergents de ville vinrent les disperser. Alors, j'appelai mon ami. Mais il ne me répondit pas. [175]

Un inesorabile movimento di caduta contrassegna dunque ognuna di tali vicende. Gli esseri di immaginazione dell'*Hérésiarque et Cie* fin qui considerati appaiono infine come altrettante figure destinate al fallimento. All'ingigantimento iniziale della loro immagine subentra un ridimensionamento che ne cristallizza la miseria ontologica. La loro *vis imaginativa* sembra imporsi in una prima fase come forza che serve l'azione, che induce ad un superamento dell'esperienza immediata. Successivamente si attesta come fattore di ripiegamento del soggetto nel proprio spazio interiore, se non del suo annullamento. Nella storia del

Père Séraphin, dell'*hérésiarque*, del «Juif Latin», è un'energia che si degrada in un delirio illusorio e derisorio. Nella storia d'amore di Egon, del Lord, di Amedeo e Apollonia, del vecchio senatore, segna un'esperienza della perdita di sé: morte o alienazione dell'essere, rinuncia o secessione dal mondo. Nel caso di Honoré Subrac, il fenomeno di sopravvivenza dell'essere si tramuta in quello della sua dissoluzione.

Tema centrale dell'*Hérésiarque et Cie* potrebbe allora apparire la denuncia dei poteri malefici, o quanto meno nocivi, dell'immaginazione. La presenza, però, di altri elementi testuali interagenti fra di loro, interviene a incrinarla per dare consistenza, contemporaneamente, ad altri percorsi di lettura.

* * *

A insidiare la coerenza del tema fin qui individuato è il movimento critico che lo accompagna costantemente. Già molte delle avventure si configurano come vere e proprie "situazioni ironiche", per il completo rovesciamento di prospettiva che propongono nel finale: è il caso dell'eresia del tutto inoperante di Benedetto Orfei, della "fine" ridicola del progetto del «Juif Latin», del sogno di gloria di Pertinax Restif. Inoltre, lo sviluppo di particolari interni alle singole storie, o le appendici in cui talora esse si prolungano, contribuiscono a far sì che il paradosso risulti immanente alla vicenda stessa. Così, a crearlo nell'*Hérésiarque* è il contrasto tra il misticismo di cui egli si mostra pervaso, le automortificazioni che si impone e gli istinti assolutamente materiali - gola e sensualità - che egli asseconda con volgarità. Se ogni particolare del resoconto fatto dal narratore è eloquente in tal senso, quanto egli riferisce della fine di Benedetto Orfei assume un valore emblematico:

Il mourut, à ce qu'il semble, des suites d'une indigestion, mais son corps fut trouvé, tout couvert de plaies, résultant des tortures qu'Orfei s'imposait, si bien que le médecins hésitèrent à attribuer son décès à sa gourmandise ou à ses mortifications. [118]

Ne *Le Juif Latin*, a rafforzare l'impressione di ridicolo che suscita il «dénouement» della storia, oltre ai miracoli operati dal cadavere di Fernisoun, è la conversione di Nella, la ragazza cui è toccato impartirgli il battesimo, la quale, donna di facili costumi fino allora, diviene «Petite Soeur des Pauvres» e «édifie ses compagnes de couvent». [104]

Ne *Le Sacrilège*, il dramma interiore vissuto dal Père Séraphin, consapevole di aver compiuto un grave sacrilegio, è travolto dalla fragorosa risata dell'arcivescovo, il quale, dopo aver lanciato un anatema su di lui, contaminando nella sua mente l'antica carica del prete con reminiscenze classiche, esclama: «Advocat infame vatem dici», pronunciando «spirituellement à la façon des Français du XVI^e s.»: «Avocat infame va-t-en d'ici». [98]

Ma gli effetti di contrasto più forti risultano, soprattutto, dallo sguardo ironico che il narratore porta sugli esseri e le cose, sguardo che oscilla tra la partecipazione emotiva e l'ironia²⁰. Questa duplicità è apertamente ostentata nella *Histoire d'une famille vertueuse*, in cui quella specie di "emozione lirica" del tutto nuova che l'io narrante sente crescere, a tratti, in sé di fronte allo spettacolo di quella singolare famiglia, si intreccia con la derisione suscitata in lui dalle elucubrazioni genealogiche di Pertinax Restif. Egli riassume così, ironicamente, la lunga illustrazione compiuta dal patriarca: «Au début de la généalogie un empereur; à la fin un chiffonier content de son sort. Décemment et vertueusement ton fils sera vidangeur». [212]

Nello stesso racconto, trovatosi ad essere testimone della morte del vecchio senatore, cui l'ingratitudine della donna amata ha spezzato il cuore, egli si investe del compito di dare l'epilogo che ritiene più giusto a quella storia d'amore, compiendo un atto che ne costituisce una solenne quanto derisoria consacrazione: «Mentalement, j'honorai cette victime de l'amour. Le lendemain, ne pouvant supporter d'avoir en ma possession la bague devenue relique, j'allai dans une église, la déposer sur un autel». [190]

Le note umoristiche, gli effetti di comicità che proliferano in tutta l'opera e di cui in questa sede non è possibile compiere un inventario esaustivo, muovono nella direzione opposta rispetto a tutti gli elementi mobilitati dal processo di enunciazione per indurre il lettore a compiere quella «sospensione dell'incredulità» che gli consenta d'integrarsi nell'universo della «fiction».

L'esempio più evidente ce lo fornisce *La Disparition d'Honoré Subrac*.

Il narratore, unico depositario della verità, si è investito con grave consapevolezza del compito di rivelarla alla giustizia. Testimone della eccezionale facoltà posseduta dall'amico, ha del resto registrato fedelmente la rivelazione che quegli gli ha fatto riguardo ai poteri sviluppati dal suo corpo. Il racconto procede, così, chiuso in una coerenza ineccepibile che avvince il lettore alla logica della virtù soprannaturale dell'immaginazione posta al servizio dell'istinto di sopravvivenza. All'improvviso, però, un intervento "straordinario" del narratore stesso, nel punto culminante del "récit", smonta decisamente la *suspense* instauratasi:

²⁰ Sia che si trovi incarnata, come si è visto, in un io narrante, dotato anch'esso dello statuto di personaggio (v. lo «héros-narrateur» secondo G. Genette, capitolo «Voix» in *Figures III*, Paris, Seuil, 1972) sia che emani da un'istanza anonima del discorso, dalla «non-personne» (v. E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1989 p. 241) viva e presente nel testo è la voce che organizza il racconto. Il problema delle tecniche del "punto di vista" adottate da Apollinaire nella prosa narrativa è affrontato con metodica precisione da D. Delbreil nella tesi su citata come nel saggio *La mise en «je» dans les contes de Guillaume Apollinaire*, in *Apollinaire II, Fictions*, «L'école des lettres», n° 13, giugno 1992, pp. 23-43.

Les jours suivants, je ne pensai qu'à cela et je me surprénais à tous propos, tendant ma volonté dans le but de modifier ma forme et ma couleur. Je tentai de me changer en autobus, en Tour Eiffel, en académicien, en gagnant du gros lot. Mes efforts furent vains. Je n'y étais pas [...]. [174]

Tutte queste derisorie figure di metamorfosi che l'io narrante suscita per offrirle allo sguardo del lettore, disintegrano la credibilità della «fiction» fin qui tanto efficacemente sostenuta.

L'ironia domina dunque in molti di questi testi, rendendosi percepibile su due piani diversi, o meglio, attraverso la loro interazione: sul piano dell'intreccio, che si prospetta per lo più come "situazione ironica", su quello dell'enunciazione che attiva frequenti procedimenti di rottura della illusione. Il lettore è indotto allora a non prendere sul serio i personaggi, nè le loro avventure, ad essere soprattutto sensibile alla dimensione di comicità, di ridicolo del loro fallimento.

Alla luce di quanto si è rilevato potrebbe sembrare, allora, che Apollinaire abbia messo in scena una denuncia divertita e distaccata dei fantasmi di «divinità», di metamorfosi nutriti dai suoi eroi. Neanche questa impressione, tuttavia, riesce a fissarsi nel lettore, in modo esclusivo: in molti dei testi esaminati opera infatti intensamente un'aura magica, una sorta di suggestione poetica che l'impronta parodico-umoristica non riesce ad alterare, a dissipare. Così, nel racconto appena considerato, il finale - ricongiungendosi perfettamente con l'*incipit*, ripristina la *suspense* interrotta poco prima, per drammatizzare - attraverso un rilievo anche tipografico - non solo la scomparsa di ogni traccia umana di Subrac, ma anche il profondo mistero che il muro racchiuderà per sempre in sé:

Je tâtai la muraille, elle était encore tiède, et je remarquai que, des six balles de revolver, trois avaient frappé à la hauteur d'un coeur d'homme, tandis que les autres avaient éraflé le plâtre, plus haut, là où il me sembla distinguer vaguement, vaguement, les contours d'un visage. [175]

Ne *Le Sacrilège*, dopo il fallimento della sua avventura di redentore dell'umanità, il Père Séraphin recupera il prestigio che la sua figura possedeva al principio. La sua morte ripropone il mistero inquietante del suo passato, segnato da un amore straordinario:

Le Père Séraphin ne reparut pas au couvent. Personne ne pourrait dire ce qu'il devint, si les journaux n'avaient rapporté la mort, à l'assaut de Pékin, d'un soldat anonyme de la Légion étrangère, sur l'avant-bras droit duquel était tatoué un nom de femme; Elinor, qui est aussi un nom de fée dans les anciens romans de chevalerie... [99]²¹

²¹ Apollinaire riprende nel finale, per evocare l'antico e misterioso amore del Père Séraphin, la stessa frase che aveva posto al principio della storia del personaggio, creando così, all'interno della narrazione, una sorta di eco, di *refrain* magico.

Ne *La Rose de Hildesheim* domina un'atmosfera di incantesimo esplicitamente sottolineata dalla voce narrante. Siamo introdotti direttamente nel «merveilleux». Una corrispondenza assoluta esiste infatti fra Ilse, la sua casa, lo scenario «fatato» della città:

C'est une des plus jolies petites villes du monde que Hildesheim. Avec ses maisons peintes, de forme étrange, aux toits démesurés, elle semble sortir d'un conte de fée. Quel voyageur pourrait oublier le spectacle de sa place de l'Hôtel-de-Ville, qui est d'un pittoresque fait pour encadrer du lyrique? [158]

La dimensione poetico-magica, sembra voler suggerire il «conteur», rimarrà impressa nel lettore: sarà alimentata non solo dallo spettacolo delle figure scolpite sulla casetta di Ilse, che al rientro di lei si animano, ma soprattutto dall'immagine finale del miracolo. La morte della fanciulla coincide con la resurrezione del leggendario roseto della città. Questa trasmutazione della vita di Ilse - «la rose de Hildesheim» - nella pianta millenaria segna, rispetto alla miseria e ai limiti della condizione umana incarnati nella follia di Egon, la rivincita della forza del mondo del sogno e dell'immaginazione.

Così, montando e smontando la tensione all'interno dei suoi «récits», Apollinaire sembra da un lato invitare il lettore a prendere le distanze dalle avventure dell'immaginazione - nefaste - dei suoi eroi, e guardarle con occhio distaccato e divertito; dall'altro, però, suscitando le più seducenti visioni del «surnaturel», sembra voler accendere in lui la sua *vis imaginativa*, indurlo ad astrarsi per un po' dalla sfera dell'esperienza sensibile, per penetrare nella «région des phantasmes»²² e dar credito alla realtà dell'immaginario.

Ma questo duplice movimento, apparentemente contraddittorio, non è per Apollinaire solo la manifestazione di un divertimento gratuito, o un modo di ostentare la virtù di seduzione della sua parola. Attraverso di esso egli mette in gioco molto più del suo «talent de conteur»: se stesso in quanto autore, cioè, il fragile equilibrio del «creatore». Questa «mise en jeu» del suo io di artista-creatore, la suggerisce non soltanto e non tanto dando, come si è visto, un forte rilievo alla voce narrante, rappresentata o meno da un «héros-narrateur» o da un «éros-témoin»²³, ma soprattutto tessendo, su piani diversi, una trama sottile di rinvii particolari alla propria persona. L'invito, chiaramente percettibile, a oltrepassare l'istanza narrativa per raggiungere quella letteraria - il suo io «hors-texte» - prende forma, all'interno della raccolta, attraverso tre racconti: *Que vlo-ve?*, *Le Passant de Prague*, *Le Juif Latin*.

²² v. Jean Starobinski, *L'oeil vivant II*, Paris, Gallimard, p. 174.

²³ v. G. Genette, *cit.*

* * *

Come osserva D. Delbreil, se Apollinaire non esita a introdurre il proprio nome in alcune sue poesie, questo non avviene nella prosa narrativa. L'unica eccezione, rilevante peraltro, è costituita proprio da *Que vlo-ve?*. In un «récit» scritto interamente in terza persona, interviene infatti improvvisamente un narratore esterno che si presenta come il cantore della gesta dei suoi eroi:

[...] voici l'instant difficile. Il s'agit de dire la gloire et la beauté du gueux déguenillé Que vlo-ve? et du poète Guillaume Wirin [...] [151] Allons, d'ahan!.. Apollon! Mon Patron, tu t'essouffles, va-t'en! Fait venir cet autre: Hermès le voleur [...] Qu'il amène avec soi mon second Patron, en mitre et pluvial, l'évêque saint Apollinaire. [151]

«Le je - osserva D. Delbreil - dans cette intervention unique dans le conte, met en rapport son nom avec celui figurant sur la couverture. Le je est un narrateur dont les deux patrons nominaux sont Apollon et saint Apollinaire, éléments textuels patents de l'identité, par le nom, du narrateur et de l'auteur»²⁴.

Tuttavia questo riferimento alla propria identità non possedebbe, a mio avviso, un interesse particolare in sé, se non fosse accompagnato da un ulteriore rinvio. Questo io, già così trasparentemente designatosi attraverso i suoi due patroni, li invoca per di più per celebrare un personaggio il quale non solo si chiama Guillaume, ma è oltretutto il poeta di Stavelot. E questo richiamo, istituito mediante una duplice sovrapposizione di figure, alla propria condizione di artista, ad essere dunque estremamente significativo. L'io dell'autore Apollinaire si fa, insomma, narratore-cantore di un eroe che si configura inequivocabilmente come il suo doppio: come la proiezione, nel testo, della sua duplice parola di creatore. Guyame è infatti poeta, ma è dotato anche lui di un «grand talent de conteur»: facendo dell'«eau-de-vie» la sua linfa vitale, racconta fiabe, storie incredibili, declama e fa versi, «canta la gloria» di quanto la natura produce di buono per l'umanità:

Comme on lui donnait partout à boire gratis, Guyame allait boire partout. Et dès qu'il avait bu, il en contaît des contes bleus, des histoires de brigands, de l'autre monde ou à dormir debout! Il en déclamait des vers contre la famille protestante de la place de l'Eglise [...] Mais il chantait aussi la gloire des aïelles, des myrtilles [...] [149]

Alla figura di Guyame si associa quella di Que vlo-ve?: l'altro eroe che l'io narrante intende celebrare incarna anche lui gli attributi del «creatore». Egli è infatti il cantore mitico di Stavelot; gli accenti della

²⁴ D. Delbreil, *La mise «en je»... cit.*, p. 27.

sua chitarra che lo accompagna ovunque sono il respiro vitale, l'anima stessa, l'eco perpetua di quei luoghi. Nella cornice del racconto, in cui la «féerie» più incantevole si affianca al naturalismo più crudo, generando quel «surnaturalisme» felicemente individuato da André Breton²⁵, queste due figure finiscono addirittura col fondersi in un'unica entità mitica. Que vlo-ve? è la «divinité de cette forêt où erra Geneviève de Brabant»: la sua morte, che piangeranno gli Elfi dell'Amblève, in un'atmosfera di leggenda nordico-mediterranea, è anche la sua apoteosi. Guyame, col suo dono dell'ubiquità, è il lirismo che non conosce frontiere, è l'immaginazione poetica con il suo potere magico e miracoloso di trasformare ogni realtà, anche la più cruda (il dramma cruento e brutale della rissa fra Que vlo-ve? e il Babo) in visione trasfigurata, ora leggendaria, ora onirica. O è pura affabulazione, monologo sconnesso: «Guyame divaguait». Ma è anche la voce che perpetua la memoria popolare, e quando Que vlo-ve? perderà memoria e sapere nell'Amblève, che comunica sotterraneamente col Lete, spegnendosi così per sempre, egli rimarrà unico erede del suo canto.

La personalità dei due eroi, le loro imprese, anche se avvolte, al pari delle vicende della maggior parte degli altri protagonisti dell'*Hérésiarque et Cie*, dall'ironia, conferiscono al racconto una forte dimensione mitica. L'avventura poetica è assunta qui direttamente, non più raccontata come aspirazione alla metamorfosi in senso «inumano», ma celebrata come stato in qualche modo originario, luogo però di esperienze sempre nuove, connotate da ispirazioni e prerogative ignote agli esseri comuni. L'invocazione, poi, rivolta dalla voce narrante ai suoi due patroni e al dio Hermes, contribuisce a dar forma al mito del poeta, colorando il testo di una nota epica in cui rivive la suggestione della parola del poeta-narratore del tempo antico.

Per quanto riguarda gli altri due racconti indicati il richiamo alla persona dell'autore Apollinaire si esprime attraverso un riferimento preciso formulato ne *Le Juif Latin*. Tale riferimento non è relativo questa volta al nome, ma è un invito rivolto al lettore a considerare coincidenti, nell'intera raccolta, l'istanza letteraria e l'istanza narrativa. Ne *le Juif Latin* infatti Fernisoun si rivolge all'io narrante affermando: «J'ai lu *Le Passant de Prague*, et j'y ai vu que vous m'aimiez». [100]

L'interlocutore dell'ebreo latino è dunque designato esplicitamente come l'autore del racconto che apre l'*Hérésiarque et Cie*, ma anche di conseguenza, implicitamente, di tutta la raccolta. Questo rinvio così singolare agisce inoltre in un'ulteriore direzione in quanto delinea la figura di un autore che, come nel caso del *Juif Latin*, appunto, si fa narratore di particolari esperienze personali, vissute da protagonista o da testimone. Ora, che il racconto su cui, nel testo suddetto, si attira l'attenzione sia *Le Passant de Prague* è perfettamente

²⁵ A. Breton, *Les pas perdus*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1974, p. 31.

coerente dal punto di vista della logica narrativa: l'eroe esemplare che vi è celebrato è infatti Isaac Laquedem, l'Ebreo Errante, e Fernisoun si rivolge all'io narrante proprio in nome dell'omaggio reso da questi al mitico rappresentante della sua razza. Tuttavia, è nella prospettiva di una lettura globale della raccolta che tale rilievo dato al *Passant de Prague* risulta, a mio avviso, illuminante ai fini dell'analisi portata avanti fin qui.

Nella sua configurazione generale, il «récit» sembra proporre le condizioni di un'esperienza straordinaria secondo un modello tipico del «conte fantastique» del secolo scorso: uno straniero (lo «héros-narrateur») che si trova a visitare luoghi a lui sconosciuti (Praga, appunto) vive per caso un'avventura inquietante: l'incontro con l'Ebreo Errante. Questo schema essenziale risulta poi consolidato da una serie di elementi. L'Ebreo Errante è anche l'«Eternel Juif»: l'eternità del personaggio è assimilabile a quei fenomeni di «Survie» che costituiscono uno dei campi privilegiati del genere. Inoltre, la presenza di un narratore protagonista, la fisionomia di *reportage* che assume spesso la narrazione, la precisione delle strutture spazio-temporali delineate fin dall'*incipit* («En mars 1902 je fus à Prague [...]») hanno la funzione di autenticare il «récit» favorendo l'integrazione del lettore nel mondo dei personaggi.

L'efficacia di tali componenti si rivela, però, poi, progressivamente e irrimediabilmente compromessa da due fattori essenziali: il modo in cui il protagonista vive il suo incontro straordinario, la natura stessa del soprannaturale rappresentato. La semplice «intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle»²⁶ non è sufficiente, infatti, - com'è noto - ai fini del fantastico: che si traduca in terrore, paura, perplessità, esitazione, determinante è l'atteggiamento che assume lo «héros-narrateur» nei confronti dell'evento narrato.

Ora, ne *Le Passant de Prague* l'incontro col «surnaturel» si articola in tre fasi. Le prime due sono relative alla percezione che il narratore ne ha, la terza corrisponde alla vera e propria rivelazione. Nella prima fase emerge la singolarità del «passante» di cui l'io narrante registra con attenzione i segni. Questi sottolinea soprattutto ciò che lo caratterizza come «errante», poi come ebreo²⁷.

Nella seconda fase si delinea l'immortalità del singolare personaggio. Le indicazioni sono tutte nel racconto che egli stesso intraprende mentre fa da guida, per le vie della città, al suo compagno. Nel vedere incisa una data sul portale di un palazzo pronuncia un'affermazione sconcertante: «1721. Où étais-je donc? Le 21 juin 1721 j'arrivai aux

²⁶ P.-G. Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951, p. 8.

²⁷ v. p. 87. Rinvio, per un'analisi puntuale della dimensione «fantastica» del racconto, al mio studio «*Le Passant de Prague* di G. Apollinaire», in «Il Lettore di Provincia», dic. 1981.

portes de Munich». Il commento del narratore a tali parole risponde alla normale reazione della razionalità nei confronti dell'irrazionale: «Je l'écoutai, effrayé, et pensant avoir affaire à un fou» [85]. Imperturbato, lo sconosciuto continua a evocare il suo soggiorno nella città, la sua incarcerazione, il suo interrogatorio. Infine, del tutto naturalmente arriva a dichiarare la sua eternità:

En chemin, la vue de Saint Onuphre [...] m'assura que je vivrais au moins jusqu'au lendemain. Car cette image a la propriété d'accorder un jour de vie à qui la regarde. Il est vrai que, pour moi, cette vue n'avait que peu d'utilité: je possède l'ironique certitude de survivre [...] [85-6]

Si produce qui un completo rovesciamento della logica narrativa. Il narratore, dal prudente controllo del proprio disagio, passa ad assumere un atteggiamento di compiacente interesse. E quando la sua guida, infine, si decide a dichiarare la propria identità: «Je suis le Juif Errant. Vous l'aviez sans doute déjà deviné. Je suis l'Eternel Juif [...] Je suis Isaac Laquedem», la sua reazione si trasforma in una vera e propria identificazione del fenomeno: «Je lui donnai ma carte en disant: «Vous étiez à Paris, l'an dernier, n'est-ce pas? Et vous avez écrit à la craie votre nom sur un mur de la rue de Bretagne [...]» [87].

La rottura dell'illusione si rivela in questo caso assolutamente sconcertante. Anche qui nel lettore si consoliderebbe l'impressione di assistere al predominio dell'atteggiamento puramente ludico di Apollinaire se altre indicazioni essenziali non venissero a illuminare diversamente questo capovolgimento di prospettiva.

Dal momento della "rivelazione", l'incontro col «surnaturel» sarà vissuto infatti come uno spettacolo dallo «héros-narrateur». Questi apparirà non come la vittima di un'esperienza allucinante, ma piuttosto come il testimone privilegiato di un'esistenza straordinaria. La natura stessa del "soprannaturale", dunque incarnato nel personaggio, la fisionomia del narratore e il modo in cui questi si trova a confronto col fenomeno, lasciano trasparire, sotto lo schema fantastico, il percorso iniziatico tracciato dal racconto.

La "rivelazione" avviene in fasi e forme diverse. Una prima fase si sviluppa nel corso del rapporto dialogico che si instaura fra i due personaggi ed è costituita da ciò che l'Ebreo rivela di sé, dal modo in cui si definisce. Ai fini del fantastico, il "soprannaturale" nascerebbe dalla individualizzazione di un simbolo. L'indicazione è iscritta chiaramente nel testo attraverso un'osservazione del narratore: «Je croyais - dis-je - que vous n'existiez pas. Votre légende - me semblait-il - symbolisait votre race errante...»[88].

Nella rivelazione, invece, non si definirà affatto l'individualità del personaggio, ma emergerà piuttosto la sua natura rappresentativa. Di lui non trapela nulla che riguardi l'uomo. Rispondendo evasivamente alle domande del suo compagno desideroso di conoscere la sua vera storia, egli lascia che la sua personalità si costituisca attraverso ciò

che di lui si presume, è stato tramandato. Si rifà alla leggenda e agli autori che ha ispirato. Sulla sua identità tace ostinatamente per confermare solo la sua condizione di «errante»: «Mais je ne dirai rien sur mon identité si non que Jésus m'ordonna de marcher jusqu'au à son retour» [87]. E quando il narratore cerca di fargli rivelare qualcosa in più sulla punizione subita: «Ainsi, c'est vrai, Jésus vous chassa?» si trincerà nel silenzio: «C'est vrai, mais ne parlons pas de cela» [88]. Attraverso le sue parole si delinea solo un destino contrassegnato da uno stato emblematico: «Je suis accoutumé à ma vie sans fin et sans repos. Car je ne dors pas, je marche sans cesse et marcherai encore pendant que se manifesteront les Quinze Signes du Jugement Dernier» [ivi]. Dalla condanna all'erranza senza fine scaturisce infatti la sua immortalità. L'erranza, l'eternità sono i soli «attributi» con i quali si è presentato allo «héros-narrateur». Perfino il nome di Isaac Laquedem risulta solo il punto di riferimento prescelto tra i tanti nomi attribuitigli.

La figura dell'Ebreo assume così un valore particolare. Tacendo sulla sua storia personale, Laquedem mette in rilievo solo ciò che, sottraendolo ai limiti della condizione di individuo, lo trasforma in un essere dotato di un privilegio unico:

Témoin immortel et unique de la présence du Christ sur la terre, j'atteste aux hommes la réalité du drame divin et rédempteur qui se dénoua sur le Golgotha. Quelle gloire! Quelle joie! Mais je suis aussi depuis dix-neuf siècles le spectateur de l'Humanité qui me procure de merveilleux divertissements. Mon péché [...] fut un péché de génie, et il y a bien longtemps que j'ai cessé de m'en repentir. [89]

Tutto si svolge, allora, come se l'individualizzazione del simbolo, lungi dall'annullarlo, lo ricreasse, dilatandone il valore: più che l'erranza del popolo ebreo, il personaggio viene a rappresentare una condizione esistenziale che trascende i limiti dell'umano.

Ora, a questa prima fase - tutta verbale - della rivelazione, succede una seconda caratterizzata dall'azione: lo «héros-narrateur» sarà spettatore delle sorprendenti manifestazioni di vitalità dell'Ebreo. Dapprima infatti questi si rivelerà un «gros mangeur» [90], poi, dando vita ad uno spettacolo esaltante, danzerà con eccezionale esuberanza fra gli applausi del pubblico, con la figlia dell'oste. La sua instancabile ricerca del piacere, la sua inesauribile energia, cui si contrappone la riluttanza del narratore, si cristallizzano nella scena vivacissima che lo ritrae mentre, senza mai smettere di camminare, fa l'amore con una «Hongroise tétonnière et fessue», assolutamente sconvolta dal suo modo di amare.

Lo spettacolo che Laquedem offre al suo compagno di strada sembra venire a costituire la verifica della condizione esistenziale che egli rappresenta. Al momento del congedo, quegli mostra di aver compreso, di esser quindi in grado di giudicare: «Adieu, Juif Errant, voyageur heureux et sans but! Votre optimisme n'est pas médiocre, et qu'ils sont

fous ceux qui vous représentent comme un aventurier hâve et hanté de remords» [92]. La replica dell'Ebreo svela il segreto della sua condizione privilegiata: «Oui! Je vis une vie quasi divine, pareil à un Wotan, jamais triste. [...] Des remords? Pourquoi? [...] Le Christ! Je l'ai bafoué. Il m'a fait surhumain [...]» [ivi]. Dominando, dunque, il castigo subito, egli accede a una *sur-humanité* che lo eleva all'altezza della divinità.

Ma il valore e il prezzo di questa *surhumanité* si definiranno pienamente, agli occhi del narratore, nella fase ulteriore in cui la sua avventura si prolunga. Seguendolo con lo sguardo mentre si allontana, egli vedrà Laquedem abbattersi improvvisamente al suolo. Precipitatosi in suo soccorso, coglierà dalle sue labbra un'ultima rivelazione: «Merci. Le temps est venu. Tous les quatre-vingt dix ou cent ans, un mal terrible me frappe. Mais je me guéris et possède alors les forces nécessaires pour un nouveau siècle de vie».

Questa scena finale che sembra conferire al personaggio un risvolto tragico, di fatto cristallizza il significato ultimo della sua eternità: configurandosi come un processo ininterrotto di morte-rinascita, la sua *sur-vie* è legata alla sua capacità di dominare la fatalità umana, di riscattarsi da essa, accettandola.

A definire pienamente, tuttavia, lo spettacolo e la natura del «sur-naturel» rappresentato nel testo, è la figura stessa dello «héros-narrateur». Finora l'abbiamo considerato solo nella sua funzione di «narrateur-témoin» che si offusca presto come protagonista per lasciare tutto lo spazio alla parola e all'azione dell'Ebreo. Questo io risulta al principio assolutamente indeterminato, privo di uno spessore psicologico, di una storia personale: è soltanto un viaggiatore straniero che percorre luoghi a lui sconosciuti. Ora, però, l'incontro con l'eccezionale «passante» avviene proprio sul filo della sua erranza attraverso la città. E sempre sul filo di questa «marche», nel rapporto dialogico instauratosi con l'Ebreo, la struttura vuota dell'io del narratore troverà una sua definizione.

Fin dal primo istante, infatti, attraverso le parole del «passante», si istituisce un rapporto fra due condizioni: «Je suis étranger comme vous, mais je connais assez bien Prague et ses beautés pour vous inviter à m'accompagner à travers la ville» [84]. Unite da un denominatore comune (l'essere «étranger»), esse si contrappongono sulla base di un valore discriminante: il «passante» si definisce attraverso il possesso di una conoscenza di cui il narratore risulta privo. Ma la funzione di guida di Laquedem andrà ben oltre quella di semplice illustratore di luoghi: il cammino attraverso la città diventerà per l'io narrante l'iniziazione a un'esperienza molto più rilevante. L'apice della tensione drammatica del «récit» sarà segnato da un episodio particolare, sottolineato dal movimento di ascesa della «marche» dei due personaggi. L'esperienza si situerà nel momento successivo alla loro salita sulla collina dello Hradschim e si svolgerà in un luogo inquietante, ma doppiamente sacro, per gli eventi di cui è stato teatro: la cappella della

cattedrale:

Dans la chapelle où l'on couronnait les rois de Bohême, et où le saint roi Wenceslas subit le martyre, Laquedem me fit remarquer que les murailles étaient de gemmes: agathes et améthystes. Il m'indiqua une améthyste:
«Voyez, au centre, les veinures dessinent une face aux yeux flamboyants et fous. On prétend que c'est le masque de Napoléon.
- C'est mon visage, m'écriai-je, avec mes yeux sombres et jaloux!»
Et c'est vrai. Il est là mon portrait douloureux [...] Nous dûmes sortir. J'étais pâle et malheureux de n'être vu fou, moi qui crains tant de le devenir [89].

Generato dall'indicazione dell'Ebreo, questo attimo di smarrimento vissuto dallo «héros-narrateur», unico dato che viene a contrassegnarlo in tutto il «récit», si configura come un'angoscia esistenziale connaturata al suo essere. Nello stesso istante in cui la struttura vuota dell'io acquisisce una sua fisionomia, si definisce ancor più esplicitamente il ruolo e la natura del personaggio del «Juif Errant». Riconducendo la «marche» dal luogo chiuso nelle vie della città, egli assumerà una funzione consolatoria nei confronti dell'esperienza del suo compagno:

Laquedem, pitoyable, me console et me dit:
«Ne visitons plus de monuments [...] Regardez bien Prague; Humboldt affirme qu'elle est parmi le cinq villes les plus intéressantes d'Europe.
- Vous lisez donc?
- Oh! Parfois, de bons livres, en marchant... Allons, riez! J'aime aussi parfois en marchant.
- Quoi! Vous aimez et n'êtes jamais jaloux?
- Mes amours d'un instant valent des amours d'un siècle. Mais, par bonheur, personne ne me suit, et je n'ai pas le temps de prendre cette habitude d'où s'engendre la jalousie. Allons, riez! Ne craignez ni l'avenir, ni la mort. On n'est jamais sûr de mourir. Croyez-vous donc que je sois seul à n'être pas mort! Souvenez-vous d'Enoch, d'Elie, d'Empédocle, d'Apollonius de Tyane. N'y a-t-il plus personne au monde pour croire que Napoléon vive encore? Et ce malheureux roi de Bavière, Louis II! Demandez aux Bavarois. Tous affirmeront que leur roi magnifique et fou vit encore. Vous-même, vous ne mourrez peut-être pas. [89-90]

Laquedem inizia così il suo compagno di strada al significato di una *survie* legata a un distacco «surhumain» dalle cose terrene, pur intensamente vissute nella loro realtà. Ma in lui la figura dell'iniziatore si fonde con quella del profeta: l'auspicio finale racchiuso nelle sue parole appare come il presagio che l'interiorizzazione di quell'esperienza consentirà al narratore di realizzare l'aspirazione umana all'immortalità, di far parte un giorno anche lui della schiera eletta degli «Eternels».

* * *

In *Que vlo-ve?* attraverso la duplice autoproiezione più su descritta, Apollinaire contempla e celebra un'immagine compiuta di sé

in quanto «poeta-creatore» già forgiata in mito e di questa rende anche noi spettatori. *Le Passant de Prague* ci propone invece, direttamente, un confronto molto diverso dell'autore con sè stesso, che ci conduce ben lontano da quella «ostentation ludique» dell'io apollinario rilevata da D. Delbreil a proposito di altri racconti dello scrittore²⁸. L'immagine che vi si cristallizza non è solo meno netta - colui che narra non ha un nome, nè numi tutelari - ma è anche estremamente problematica. La scena in cui lo «héros-narrateur» si vede con terrore riflesso nell'ametista focalizza la fase in cui la scissione dell'io può divenire minaccia, volgersi in fantasma di alienazione. La pietra preziosa²⁹ acquista una carica «perturbante» più intensa di quella che potrebbe racchiudere lo specchio (topos consumato nell'elaborazione del tema del «doppio» in letteratura) in quanto è di per sè raffigurazione di un volto alterato dalla follia. Volto il cui potere di turbamento, però, la credenza comune sembra voler neutralizzare, attraverso un procedimento illusionista: facendo di esso, cioè, la maschera dell'identità di un essere recante in sè un'impronta di «sur-humanité», entrato anche lui, al pari di altri esseri - come ricorderà alla fine Laquedem - nell'eternità. L'io temuto dal narratore assimila così la duplice connotazione della pietra, divenuta il suo «agent réflé-chissant»: follia e perdita della propria personalità, assorbita nella immagine di un altro, vengono a contrassegnarlo.

Ma la funzione di «guida» di Laquedem consisterà nel suggerire al suo compagno di erranza la possibilità di trasformare l'esperienza dolorosa dello sdoppiamento in occasione di un definitivo e risolutivo ri-appropriarsi di se stesso: di farne, cioè, il momento a partire dal quale il soggetto può cogliersi come oggetto senza smettere di affermare la sua autonomia. In quanto egli rivela di sè, nello spettacolo che gli offre della propria *survie* c'è la chiave del modo di tale riconversione.

Custode geloso della propria identità - che non intende, appunto, «alienare» - del segreto del proprio essere, l'Ebreo si è insediato nell'eternità in virtù della accettazione di un duplice limite. Per un verso questo è legato all'immagine altra di lui, cui hanno dato forma tanto le leggende elaborate da popoli diversi, quanto artisti che vi hanno trasferito la loro sensibilità individuale. Proprio questa continua rielabora-

²⁸ D. Delbreil, *La mise «en jeu»... cit.*, p. 27.

²⁹ Sull'importanza che Apollinaire attribuiva alle pietre preziose, rinvio al saggio di J. Burgos *Sur la thématique d'Apollinaire. Lapidaire, herbier, bestiaire*, in *Guillaume Apollinaire 8*, colloque de Varsovie, «La Revue des Lettres modernes», 1969, pp. 142-148. Quanto alla figura di Isaac Laquedem, guida nel racconto del narratore e generatore dell'esperienza che provoca in lui la vista delle pietre preziose, ricordiamo che essa è già presente ne *L'Enchanteur pourrissant*, ma assolutamente priva della funzione che riveste qui. La sua conoscenza è denunciata infatti come vana dall'«Enchanteur», incapace di divenire «insegnamento»: «Tu as beau savoir sans pouvoir enseigner, tu as beau voir, sans pouvoir indiquer». (v. G. Apollinaire, *cit.*, p. 62).

zione del suo mito è divenuta la condizione stessa della sua perenne attualità, del suo infinito perpetuarsi nella memoria del mondo. La verità da lui taciuta, lasciando intatto l'enigma, corrobora il processo ininterrotto della sua reviviscenza. Il limite sta inoltre nella punizione subita: ma è proprio la condanna all'erranza a procurare a Laquedem il dominio sul tempo e sullo spazio. Così, coscienza del limite e superamento del limite cristallizzati nel ciclico alternarsi della morte e della rinascita - hanno, in entrambe le prospettive suddette, come denominatore comune l'ironia, giacchè tutto si fonda sull'«ironique certitude de survivre» di Laquedem. Fallita la sfida iniziale, il primo slancio verso l'«inhumanité», il trionfo non si concretizza nella contemplazione morbosa o estatica dell'io ideale, ma nel farsi spettatore delle infinite possibilità di rigenerazione del proprio essere. Giacchè, se il primo atteggiamento può risolversi in pulsione autodistruttiva, in perdita delle identificazioni garanti dell'integrità del soggetto, l'interiorizzazione del limite consente di conciliare l'ideale e il reale: di vivere, cioè, l'ideale come proiezione di un sogno, continuando, tuttavia, ad essere attore nella realtà.

La liminalità del *Passant de Prague* nella raccolta si rivela così decisiva ai fini della lettura globale dell'opera, in quanto illumina il susseguirsi delle vicende dell'«hérésiarque» e dei suoi compagni. Il racconto si costituisce come il «foyer» a partire dal quale si snodano le visioni che affollano la mente del «poeta-creatore», costituite in altrettante avventure dell'immaginazione. In esso ha origine il problema centrale che progressivamente prende forma compiuta nello sviluppo dell'opera: quello dell'integrità dell'io creatore, dell'essere di immaginazione diviso tra il reale e il fantasma, che aspira a divenire «inhumain». L'incontro con Isaac Laquedem inizia lo «héros-narrateur» a un esercizio dell'immaginazione mediato da una auto-coscienza critica, la quale, lungi dal reprimerla, coopera ad arricchirla, dotandola di una libertà assoluta che è il fondamento dell'unica possibile ri-creazione di sè.

Laddove l'Ebreo vive l'avventura del suo io eterno senza mai negare la realtà del mondo, traendo bensì da essa i suoi «merveilleux divertissements» gli altri protagonisti dell'«Hérésiarque et Cie» proiettano, nel loro narcisismo esacerbato, le proprie chimere sulla realtà e, incapaci di elaborare una sintesi, si chiudono nel più puro soggettivismo. In tutti i casi più su esaminati, il gesto «eretico» iniziale dei personaggi non riesce a trasformare il reale, nè il loro essere. Essi non si rivelano in grado di risolvere le contraddizioni che li oppongono al mondo e a meno che, in vista di un beneficio, non si convertano, come l'abate Delhonneau, al filisteismo, rinnegando il loro originario spirito sovversivo, finiscono col condannarsi al silenzio, all'isolamento, come l'«hérésiarque». O continuano a nutrirsi della propria ossessione, come Lord Finn-gal; o rinunciano per sempre, come il giovane monaco Amedeo, a qualunque ideale, di fronte alla forza di sopraffazione del mondo.

L'idolatria di un io ideale, la ricerca di un compenso alla frustrazione del limite, rende, in modi e gradi diversi, tutti i personaggi vittime di quella «fantasmagoria» che, generata dalla brama d'amore e di ricchezza, tormenta Egon. Il suo fermento mentale non potrebbe essere connotato più efficacemente, giacché la forte carica semantica del termine, mutuato dal campo dei fenomeni ottici, consente di pensare - come sottolinea M. Milner - «le rapport fascinant et déceptif qui existe entre la réalité et la conscience qui la reflète, la déforme ou la transforme»:

La fantasmagorie [...] suppose l'ouverture d'un espace intérieur, d'une autre «scène», dans laquelle les images se projettent, se méthanorphosent, et se succèdent avec l'illogisme du rêve, et [...] constitue à la fois une voie d'accès vers les profondeurs où l'être intérieur et l'être extérieur, le désir et la réalité, entretiennent des rapports autres que dans la vie de tous les jours, et une puissance redoutable, mettant l'homme à la merci de ce qu'il y a en lui de moins contrôlé, le soumettant au règne de l'illusion, et le privant, au risque de la folie, de ses facultés d'adaptation au monde³⁰.

Lungi dall'istituirsi in una visione che guida verso la verità del mondo e di se stessi, la «fantasmagoria» elaborata da ognuno dei nostri eroi diventerà la «puissance redoutable» che, agendo come una forza ipnotica, imprigionerà il soggetto nell'ossessione del desiderio, nell'illusione, rendendo sterile il suo primo slancio creativo. Sarà lo specchio, dunque, di una aspirazione alla ricreazione di sé vissuta come una ricerca dell'assoluto, senza lucidità. La metamorfosi - realizzata nel senso letterale del termine, di Honoré Subrac, - per l'esito cui è destinata diviene pertanto emblematica del potere distruttivo di un'attività immaginativa non mediata da alcuna distanza critica: la quale, peraltro, rispetto alla profonda coscienza dell'ideale e del reale che sola - secondo la lezione del «Juif Errant» - può nutrire la creazione artistica, si costituisce di fatto come la vera «eresia».

* * *

Il problema, a lungo dibattuto, dell'unità dell'*Hérésiarque et Cie* trova sul filo delle avventure dei protagonisti la sua risoluzione. L'opera si configura come il prisma in cui l'immagine dell'autore si rifrange, diversificata nel volto dei vari «hérésiarque», in ognuno dei quali egli ha depositato almeno un granello dell'attività creatrice da lui esercitata nel suscitargli. Il loro problema è il suo problema: quello delle condizioni della creazione, della realizzazione dell'opera legata all'integrità del soggetto creatore. Ma mentre i suoi eroi per lo più falliscono nelle loro imprese, incapaci di dominare i propri fantasmi, l'autore-narratore Apollinaire porta a compimento la sua opera assimi-

³⁰ M. Milner, *La fantasmagorie*, Paris, P.U.F., 1982, p. 23.

lando la lezione del suo personaggio mentore Isaac Laquedem. Attraverso, cioè, un duplice sdoppiamento: facendo di sé al contempo l'attore e lo spettatore dell'avventura «inumana» dell'artista, proponendosi - sotto diverse sembianze - sia come personaggio del dramma della creazione, sia come lo sguardo superiore che abbraccia tutto, perfino il suo stesso sguardo incarnato nella figura di un «héros-narrateur» testimone e giudice degli eventi.

Così, è a questo duplice sdoppiamento che si accompagna il duplice movimento più su descritto di denuncia dell'artificio e di esaltazione dell'«illusione»: trasposizioni, sul piano narrativo, del distacco ironico e del coinvolgimento emotivo dell'autore, il quale, di fronte allo spettacolo ora tragico, ora ridicolo, del suo volto, lascia coesistere la sua malinconia e l'ironia, destinata a guarirla, garantendosi così quella libertà suprema che lo riscatta dalla sua stessa sconfitta. È questa la manifestazione più «hoffmaniana»³¹ dell'io creatore di Apollinaire, che coglie la dismisura delle sue ambizioni di ricreazione di sé e di metamorfosi del mondo, ma al contempo conquista, proprio come il suo «Juif Errant», parte dell'energia creatrice divina nel momento in cui «se moque de sa propre grimace»³²: nel convertire, cioè, la propria immaginazione nel ruolo più fecondo di attiva collaboratrice della mente nell'atto di messa a distanza del sogno.

Imponendosi al lettore anch'essa come una sorta di fantasmagoria, per la rappresentazione sconcertante che inscena del complesso rapporto realtà-illusione, frustrando, proprio mentre sembra appagarlo, il suo desiderio di scoprire un percorso definito di lettura, attraverso un gioco ininterrotto di interferenze, la raccolta dell'*Hérésiarque et Cie* lo invita in realtà a prendere parte attiva ad una riflessione sulla creazione artistica secondo una prospettiva molto affine a quella proposta dall'ironia romantica³³.

Mentre rappresentano l'aspirazione all'«inhumanité» dell'artista, la tensione del desiderio di contemplarsi dio nella realizzazione di un'opera, e al contempo gli effetti nocivi, il potere alienante di un'immaginazione non mediata dalla coscienza del limite, i racconti ci offrono lo spettacolo della suprema libertà di spirito del loro autore-creatore: della sua capacità di trasferirsi in ognuno dei suoi eroi, senza lasciarsi imprigionare nella loro «persona», di emigrare con estrema leggerezza da un'immagine all'altra, annullando di volta in volta la precedente con la seguente, per dominare infine tutte queste sue emana-

³¹ Alla pubblicazione dell'*Hérésiarque et Cie* i recensori dell'opera non mancarono di individuare, tra le altre, l'influenza dello scrittore tedesco.

³² V. J. Starobinski, *Ironie et mélancolie (II): La Princesse Brambilla de E.T.A. Hoffmann*, «Critique», maggio 1966, p. 452.

³³ Rinvio in particolare, oltre che al saggio su citato de J. Starobinski, al saggio fondamentale di René Bourgeois, *L'ironie romantique*, Presses Universitaires de Grenoble, 1974.

zioni e dare testimonianza, in virtù di tale proteismo che è la cifra della sua genialità creatrice, della propria inafferabilità.

Via via che le varie storie si succedono, si completa il quadro di questa riflessione ininterrotta e al lettore si svela la dimensione in cui l'autore ha situato la sua creazione. Nulla, nell'architettura della raccolta, sembra di fatto lasciato al caso. Essa diviene lo specchio in cui Apollinaire vede riflesso lo spettacolo della propria origine, della propria storia. Così, in un auspicio propizio, al principio di tutto, sorge la figura di Isaac Laquedem, l'«éternel», destinata a neutralizzare, nella sua natura di perfetto ironista, dal destino glorioso, i fantasmi di un io lacerato appena inoltratosi su un cammino oscuro e misterioso. Significativamente, a partire da questa apparizione iniziale, sfilano numerose le immagini della follia, dell'alienazione, della rinuncia alla vita, costituendosi rispetto ad essa come altrettante "eresie", aberranti deviazioni senza ritorno. Il prevalere di tali visioni esprime con forza l'ostacolo primo e assoluto dell'attività creatrice: il mancato raggiungimento dell'equilibrio nella condizione dell'artista, in bilico tra il suo universo immaginario e il mondo della realtà.

Tuttavia, al di là dell'angoscia dell'alienazione, del desiderio frustrato di «inumanità» nello specchio dell'artista Apollinaire altre visioni sorgono a completare la sua storia³⁴. Non manca, come si è visto in *Que-vlo-ve?*, quella, sempre ironica, ma esaltante, del sogno realizzato, dell'affermazione del poeta consacrata in mito nella persona del leggendario cantore di Stavelot e del suo compagno Guillaume. Ma non manca neppure, sul versante opposto, quella, grave e perturbante, della tentazione che può minacciare la coscienza del creatore. A incarnarla è l'impresa del demoniaco Simon mago, il quale, desideroso - per la sola gloria che ne ricaverebbe - di comprare da S. Pietro la sua conoscenza del vero e il suo dono di conferire lo Spirito Santo, reagisce alla maledizione lanciata su di lui dall'apostolo fondando nella sua magia un potere assoluto, nemico e rivale dell'infinita scienza e della prodigiosa spiritualità divina. L'immagine finale del Mago nelle sembianze del santo martire e vittorioso su di lui, nel mettere in discussione il trionfo della verità, dà corpo allo spettro della contraffazione e dell'impostura: visione torbida della degenerazione, dello snaturamento dell'atto creatore. Sarà *La Serviette des poètes* a

³⁴ I racconti della raccolta che non ho preso direttamente in considerazione rientrano anch'essi nella logica qui individuata. I tre testi che compongono le *Trois histoires de châtements divins* (I *Le giton*, II *La danseuse*, III *D'un monstre à Lyon*) sono storie in cui il narcisismo esacerbato dei personaggi o la loro passione cieca è causa della loro sventura. Ne *L'Otmika*, invece, il giovane Omer è un eroe vincente. Respinto dalla ragazza che ama e offeso dall'opposizione del padre di lei, dopo vari tentativi non saggi, destinati a fallire, egli riesce nel suo intento seguendo i consigli del buon parroco del paese. Questi - altra figura di mentore - gli suggerirà di rapire la fanciulla per conquistarne l'amore, attuando *L'Otmika*, la «buona e sacra norma» della tradizione locale.

fugare gli spettri minacciosi, cristallizzando la dimensione ortodossa del "poiein" artistico. Travestito da «conte merveilleux»³⁵, la storia del prodigioso tovagliolo che - novello velo della Veronica - dopo la loro morte riproduce l'immagine dei quattro poeti che se ne erano serviti, traccia un percorso narrativo equivalente a un circuito chiuso: si apre «sur la limite de la vie, aux confins de l'art» per chiudersi: «sur la limite de l'art aux confins de la vie». Caratterizzato da questo movimento circolare impressogli, e strutturato sul piano dell'enunciazione come nell'intreccio dagli ormai noti procedimenti di esaltazione dell'incantesimo e di rottura dell'illusione, il «récit» ostenta la sua portata simbolica rinviando al processo stesso dell'invenzione artistica. E mentre celebra - evocando continuamente le figure dei protagonisti (gli unici veri poeti dell'*Hérésiarque et Cie*) e i loro versi incantevoli - la virtù magica della poesia, circoscrive il suo campo d'azione: le conferisce il ruolo di moltiplicare le immagini del possibile, ma non quello di sostituire la realtà. Rispecchiando la comprensione acquisita della natura dell'arte, il racconto segna la tappa dell'equilibrio raggiunto dalla coscienza dell'aspirante creatore Apollinaire, pronto ormai ad affrontare l'esperienza cui si è destinato.

Ma all'ultimo stadio di questo viaggio iniziatico in visioni e in immagini, da lui messo in scena, l'autore incarna la sua conquista della libertà suprema, il trionfo della sua completa liberazione da ogni fantasma nella serie degli ultimi racconti, gli unici costituiti in ciclo all'interno di tutta la raccolta: *L'Amphion faux Messie ou histoire et aventures du baron D'Ormesan*. Dando prova di un'immaginazione operante con straordinaria agilità e leggerezza, Apollinaire costruisce nel finale una storia che fa da ironico *pendant* al racconto liminale, *Le Pas-sant de Prague*.

Lo «héros-narrateur» ha questa volta di fronte il suo vecchio compagno di scuola, D'Ormesan, autonobilitatosi "barone". L'incontro fra i due avviene per caso, a Parigi; anche qui, dunque, nelle vie di una città. Subito affiora una evidente corrispondenza parodica. Se Laquedem è il mentore che guida verso la saggezza il narratore, D'Ormesan si presenta subito come la guida che confonde il cammino, che inganna i turisti organizzando false escursioni e finti itinerari in vista di facili guadagni. Ma un altro aspetto ancora fa di lui una sorta di doppio negativo dell'eroe della prima esperienza dell'io narrante: laddove l'Ebreo incarna fin dal principio un destino compiuto (significativamente, l'unico di tutta la raccolta) divenuto mito, egli nutre, in nome della sua smisurata intelligenza artistica, l'ambizione di dar vita al proprio mito. La sua stessa attività mistificatrice di guida altro non

³⁵ Rinvio, a tale riguardo, al mio studio «*La Serviette des poètes: un esempio di "fantastico apollinariano"*», in «Studi di Letteratura e di Linguistica», Quaderno n. 1, Pubblicazioni dell'Università degli Studi di Salerno, E.S.I., Napoli, 1982.

è che l'«anfionia», una geniale trovata ispirata ad Anfione, dotato - in virtù della sua musica -, di uno straordinario potere sui materiali di costruzione delle città. E l'ultima «antiopea»* da lui composta - un itinerario sul fiume, in battello, che approda al saccheggio delle gioiellerie della rue de la Paix, riproduce nelle sue intenzioni il mito degli Argonauti e del vello d'oro. La dotta evocazione, però, non sarà compresa dal giudice incolto che condannerà il novello Anfione.

Da questo avventuriero senza scrupoli, truffatore, impostore, perfino criminale per sete di gloria e di ricchezza, il narratore sente emanare tuttavia una forza di attrazione che lo induce, ad onta di tutto, ad assumere verso di lui un atteggiamento di complicità. Le manifestazioni della sua camaleontica personalità lo incantano, così come lo seduce l'arte della sua parola. Ultima delle figure che sfilano sotto il suo sguardo, D'Ormesan riassume in sé le caratteristiche degli altri personaggi, ma li supera tutti in virtù della sua *vis imaginativa* molto più potente, che accresce di conseguenza smisuratamente la sua aspirazione all'«inumanità». Questa dismisura può condurlo anche al crimine: ma se non esita a organizzare delitti, è per farne, al pari di ogni sua altra attività, materia artistica, dimostrazione della sua suprema genialità creativa. Tuttavia, ciò che soprattutto lo distingue è la metamorfosi continua cui si sottopone, nella ricerca affannosa di quella espressione artistica che meglio gli consenta di affermare la propria natura. In lui, «le plus miraculeux des mortels», Prometeo e Proteo si confondono: la sua inafferrabilità sembra preservarlo, nelle sue avventure, da ogni monomania, dal rischio di alienazione, di ripiegamento interiore, cui non sanno sottrarsi i suoi compagni di «eresia». Il suo essere è un continuo ricrearsi, farsi e disfarsi, inaugurato e perpetuato da lui con un atteggiamento di curiosità e distacco: consacrando a esperienze artistiche sempre nuove, non teme di distruggere, di volta in volta, quanto ha intrapreso. Così - confida al narratore - «endoctriné en tous les arts» vi primeggia, come del resto nella scienza, ma essendo tutte le carriere artistiche sovraccariche, disperando di divenire celebre come pittore, brucia tutti i suoi quadri; rinunciando poi «aux lauriers poétiques» strappa i suoi cinquantamila versi [195-196]. Vivendo un continuo processo di auto-generazione, fa del mondo il suo teatro, e della sua esistenza una perpetua rappresentazione, e sa narrare con *verve* e umorismo all'amico le fasi alterne del suo destino: clamorosi successi e cadute, ingenti fortune accumulate e presto dissipate, imprese straordinarie e smarrimenti improvvisi³⁶. E questa mobilità costitutiva del personaggio - ricalcante parodicamente il moto perpetuo, la «marche» incessante del «Juif Errant», nonché il dinamismo morte-rinascita in cui si iscriveva

* Così detta dal nome della madre di Anfione, Antiope.

³⁶ Rinvio ai vari episodi del ciclo.

il suo destino privilegiato - a incuriosire e sedurre il narratore, a suscitare in lui, quando l'amico è assente, «comme un désir de le retrouver» [213]. Nell'ultimo episodio, però, tutto precipita, la situazione, improvvisamente, si capovolge: lo «héros-narrateur» è irrefrenabilmente spinto ad abbandonare il suo ruolo passivo di spettatore soggiogato dalle avventure del barone, per trasformarsi in attore. A infrangere l'incantesimo è la rivelazione che D'Ormesan gli fa della sua nuova impresa: è lui, grazie alla propria prodigiosa invenzione del «toucher à distance», l'Aldavid che, aparendo simultaneamente nei cinque continenti, si fa passare per il Messia atteso dagli Ebrei. La sua straordinaria scoperta gli consentirà di proclamarsi Dio e Re, facendosi autore della rifondazione del regno di Giuda. Giudicando il suo piano un intollerabile crimine contro l'umanità, il narratore minaccia l'amico e tenta di convincerlo a desistere dal suo proposito. Ma, di fronte all'ostinato rifiuto che quegli gli oppone, la sua reazione è decisa e violenta: accecato dall'ira, impugna la sua arma e lo uccide.

Il «Faux-Messie» muore così simultaneamente, oltre che nell'appartamento dell'io narrante, nelle ottocentoquaranta città in cui si stava manifestando. Questa abnorme profusione di corpi appartenenti ad un solo uomo - derisoria realizzazione del sogno di ubiquità da lui perseguito, immagine a rovescio del possesso dello spazio e del tempo che l'eterna erranza assicurava a Laquedem - non suscita eccessivo scalpore nel pubblico cui Aldavid aveva fornito «bien d'autres sujets d'étonnement» [222]. Quanto allo «héros-narrateur», dapprima lo assale il rimpianto di aver ucciso l'amico «criminel, mais compagnon si agréable [...] fantastique et charmant» [221]. Poi, con più forza lo invade il mistero dell'«invention prodigieuse» del «toucher à distance». Il suo «récit» assume pertanto una duplice funzione liberatoria.

Le corrispondenze stabilite secondo un registro parodico, il capovolgimento di tono - da quello grave della drammatica esperienza esistenziale dell'io narrante nel *Passant de Prague*, a quello aereo, leggero e beffardo delle avventure dell'«Amphion Faux Messie» creano fra il racconto liminale e il racconto conclusivo dell'*Hérésiarque et Cie* un nesso evidente. «Le toucher à distance», ultimo episodio della saga del «barone», diviene lo specchio della liberazione cui approda, dopo il lungo corteo di immagini sfilate sotto i suoi occhi, la coscienza del narratore-autore. Il passaggio dalla sua passività di spettatore al ruolo di attore rivela che egli ha interiorizzato ogni particolare di quello spettacolo, che ha acquisito infine la consapevolezza della condizione del «creatore».

D'Ormesan avrebbe potuto essere l'artista plasmato secondo la lezione del «maestro», di quel perfetto ironista che è Isaac Laquedem, se non avesse rinnegato improvvisamente la sua vocazione, se non si fosse votato anche lui a una monomania: la volontà di farsi uno e assoluto, in Aldavid, è imprigionarsi in una sola forma, in un solo nome; è l'autocondanna alla sterilità.

Col suo gesto l'io narrante interviene a impedire questa aberrazione. E, uccidendo il barone nel suo delirio di onnipotenza e di divina regalità, annienta anche l'ultimo tentacolo del fantasma dell'alienazione che temeva di nutrire dentro di sé. Per sempre «désensorcelé», sa ormai che solo nel divenire, in un "poiein" continuamente rinnovato, la creazione umana trova la sua cifra «inumana», può offrirsi lo spettacolo della propria «divinità».

Quanto all'«Amphion Faux Messie», morendo, ritroverà - contro quel "senso" unico da lui ricercato - la sua integrità nella sua primitiva natura polimorfa, nella originaria vocazione: risorgerà, al pari di Laquedem, l'inconoscibile «éternel», come enigma, di cui nessuno - Cristiani, Ebrei, uomini di scienza, autorità - riusciranno mai a dare l'ultima interpretazione. E il «faux corps apparent et solide» di Aldavid-D'Ormesan, che racchiude in sé il segreto della prodigiosa scoperta del suo inventore, incarna definitivamente per lo «héros-narrateur» l'invincibile incantesimo, il mistero - impenetrabile e ineffabile della creazione.

* * *

Sul filo del lungo percorso narrativo tracciato dai racconti dell'*Hé-résiarque et Cie*, Apollinaire delinea una storia del suo io creatore più intensa, nella sua dimensione simbolica, di quella che avrebbe potuto affidare alla convenzione di un «patto autobiografico». Rivivendola e ricostruendola nelle vicende di ognuna delle sue "creature", la cristallizza nell'andirivieni incessante, assunto dal movimento di tutta la raccolta, di un essere che la frustrazione del limite umano proietta nel mondo dell'illusione, ma che l'illusione stessa non manca di ricondurre costantemente alla realtà.

Tuttavia, di racconto in racconto, questo caos apparente del rinnovarsi dell'«eresia» e della sua riconversione, si compone in una visione armonica, riflessa in uno sguardo superiore che coniuga, temperandole nell'ironia, la sua profonda malinconia e la sua assoluta lucidità.

A questo sguardo Apollinaire affida la consacrazione dell'immagine compiuta del suo io creatore, ormai cosciente della verità che nel limite l'artista trova l'origine stessa del suo impulso creatore, ma che solo interiorizzando la sua "misura" umana egli potrà dar vita all'opera³⁷.

³⁷ Nel 1917, nel già citato testo de *L'Esprit nouveau et les poètes*, la sua completa definizione del poeta è questa: «on ne doit appeler poète que celui qui invente, celui qui crée dans la mesure où l'homme peut créer» (Corsivo mio).

GIOVANNI VAGLI

TEMATICHE LETTERARIE CONTENUTE
NELLA NOVELLA *O BARÃO* *
DI BRANQUINHO DA FONSECA

Un ispettore scolastico, che a causa del suo lavoro è costretto a compiere frequenti spostamenti ed è per questo che detesta viaggiare, desidererebbe cambiare attività, però qualcosa lo trattiene dal farlo: si ha dapprima una spiegazione pragmatica (economica), ma poi prevale un senso di innata incongruenza, una naturale tendenza a compiere ciò che non desidera per apprezzare meglio i momenti di riposo. La sua condizione sociale gli permetterebbe di trascorrere le ferie all'estero, non di meno egli preferisce rimanersene a casa in una placida routine che gli restituisce tranquillità e benessere. Si rende conto di non essere l'unica persona in tale situazione; la sua esperienza lo ha portato a contatto con molti individui in contraddizione con se stessi, che lottano per cambiare senza riuscirci: sono incapaci di rinunciare alla sicurezza che offre loro la stabilità già acquisita, nonostante si rendano conto che la strada che stanno percorrendo non sia quella per cui avrebbero vocazione.

È durante una delle sue ispezioni, che lo ha condotto in un imprecisato villaggio del Portogallo interiore nella regione dei monti del *Barroso*, che conosce un soggetto appartenente a quella categoria: il Barone. Questi gli offre la sua ospitalità ed è in tal modo che sorge il confronto fra i due personaggi, il cui temperamento è assai diverso, però sono accomunati da qualcosa che unisce i loro destini. Il Barone è aggressivo e autoritario, l'ispettore invece è molto controllato. Fra i due non c'è simpatia all'inizio, ma man mano che si conoscono entrano sempre più in confidenza l'uno con l'altro. E a conoscersi fanno presto. Durante il tragitto che dalla locanda condurrà i due alla magione del Barone e, soprattutto, nel corso della cena che qui sarà consumata, si avverte un bisogno di sfogo confidenziale, di una sorta di confessione, che porterà entrambi verso l'acquisizione di una maggiore conoscenza reciproca. È in particolare il Barone che, anche grazie al forte consumo di vino, si lascia andare ad una ricostruzione bio-

* Prima edizione portoghese 1942; ora anche in traduzione italiana a cura di A. Camardo, L. Sammarco e N. Strianese, Sellerio, Palermo 1993.

grafica che marca i momenti salienti della sua esistenza. Si inizia dagli anni dell'Università trascorsi in una Coimbra goliardica, ove viene laureato un cavallo, si passa alle avventure mercenarie, e non femminili, visto che il Barone si definisce intenditore di puttane ma non di donne, e si giunge, attraverso un «battesimo catartico» compiuto con l'uso di vino bianco, alla confessione di un amore platonico osteggiato dai familiari. Su quest'ultimo versante il Barone nutre molte riserve e difficoltà di apertura emotiva; se a dichiarare le proprie malefatte non fa molti problemi, a riconoscere che esiste una sua componente positiva lo trattengono molte remore; neppure i fiumi di alcol ingerito riescono a sciogliere del tutto quei nodi che lo legano al cinismo cui si è convertito per far sì che la donna amata non avesse rimorsi per la mancata realizzazione del rapporto.

La presenza femminile comunque non si limita a queste circostanze, essendovi altre due figure nell'ambito della storia: la maestra di paese, giovane e bruttina, che incontriamo di sfuggita all'inizio e che presenta l'ispettore al Barone (il viaggio del primo riguardava proprio lei, tuttavia egli rinuncia ad adottare misure nei suoi confronti, in quanto capisce la sua condizione di persona frustrata che vive in un ambiente non adatto ai suoi interessi culturali), e la serva-amante del Barone, unica persona che riesca a tenere testa a quest'ultimo nei suoi atteggiamenti di tracotanza.

Al termine della cena lo sfogo emozionale prende una forma differente: la perdita delle inibizioni a causa dello stato di ebbrezza porta l'ispettore ed il Barone, cui si unisce pure Idalina, la serva-amante, a darsi al ballo sfrenato al ritmo della musica della *tuna*, gruppo musicale folcloristico, elemento che dà colore al racconto¹.

Si esce quindi dall'abitazione del Barone ed inizia un percorso notturno il cui scopo sarà svelato solo per gradi. Ciò rappresenta l'uscita dal luogo delle costrizioni, la ricerca di se stesso da parte del Barone attraverso l'aiuto dell'ispettore, che grazie alla conversazione gli ha permesso di effettuare un'introspezione liberatoria, quasi una regressione analitica, la quale lo ha sciolto dai costringimenti che lo rendevano prigioniero del proprio essere. Il gesto è simbolico e allo stesso tempo concreto, adatto alle necessità che sentiva; è il compimento di un'aspirazione antica resa possibile dalle circostanze non comuni. Il Barone era solito invitare persone, però si trattava di amici o conoscenti; l'incontro con qualcuno di cui non sapeva niente è stata l'occasione per un diverso modo di rapportarsi con se stesso e di superare quelle barriere personali che lo ostacolavano. Detta uscita viene interrotta dal rientro dell'ispettore alla magione, ove rischia di morire soffocato, o arso dalle fiamme, a causa della sua disattenzione (si era

¹ Roberto Francavilla in *O Barão di Branquinho da Fonseca, una novella espressionista*, «Studi Ispanici» 1991-93, p. 162, vede in questo episodio un'influenza della farsa e del teatro grottesco italiano.

addormentato fumando una sigaretta): il Barone e Idalina lo salvano. Prima di iniziare di nuovo l'escursione notturna i due uomini brindano al salvataggio: scorrono ancora litri di alcol, però questa volta è l'ispettore a lasciarsi andare ad una confessione amorosa, dell'unico amore della sua vita, anch'esso finito male, di cui non aveva mai parlato a nessuno e di cui non tornerà mai più a parlare. Tale confessione è più contenuta rispetto a quella del Barone, elemento che rispecchia la differenza di personalità tra i due, i quali si cercano e si separano in un disperato bisogno di qualcuno a cui rivolgersi, sebbene in piena coscienza della loro diversità, dei loro modi di essere così distanti, ma non per questo motivo di disuguaglianza nella rispettiva sorte affettiva.

Usciti di nuovo, prende consistenza l'obiettivo della peregrinazione: raggiungere l'abitazione dell'amata del Barone per offrirle una rosa bianca. Le insidie non mancheranno neppure questa volta e si avrà un'ulteriore separazione tra i due protagonisti. L'ispettore riuscirà a fare ritorno all'abitazione solo la mattina seguente, momento in cui apprenderà che il Barone è stato vittima di un incidente che gli ha causato una frattura del cranio ed una pallottola nella spalla: il Barone stesso, seppur con fatica a causa del suo stato, riesce a comunicare all'ispettore il buon esito della sua missione.

La narrazione si conclude con la promessa dell'ispettore di un futuro ritorno a visitare il Barone per compiere le medesime imprese.

L'aspetto che maggiormente risalta durante la lettura della novella è la dialettica degli opposti che ci accompagna durante tutto il suo corso, dialettica che non va intesa in senso unilaterale, bensì polimorfo e vario. Esiste, infatti, un'opposizione psicologica che riguarda i sentimenti e le aspirazioni dei personaggi, in particolare del Barone e dell'ispettore, ed un'opposizione relazionale che si riferisce alle diverse attitudini degli stessi; questa attrae e respinge i due soggetti in un gioco che è a sua volta dialettico. Ma non ci si può limitare a ciò. Vi è pure una contrapposizione tra i sessi che ricopre diversi aspetti e significati; il rapporto femminile-maschile si evolve lungo il cammino dell'opera in una dimensione che passa dalla quasi indifferenza (rapporto ispettore-maestra di paese), alla sfera fisica e sessuale (Barone-meretrici) ed infine culmina nell'acme sentimentale (amore puro del Barone verso una sconosciuta e, quantunque in maniera inferiore, dell'ispettore per un'altrettanto anonima creatura). È opportuno soffermarsi su questa mancanza di riferimenti precisi nei confronti delle donne per le quali i protagonisti nutrono il sentimento più nobile: non ci sembra che ciò sia dovuto alla mera negazione dello stesso (per entrambi i soggetti le storie non hanno avuto un finale positivo)²,

² José Régio nella sua postfazione a *O Barão* (la si veda nella citata traduzione italiana, pp. 88 e segg.) si sofferma sull'amore così come è vissuto dai protagonisti e sostiene che in questo aspetto vi è una chiara influenza di Camilo Castelo Branco.

quanto piuttosto all'imbarazzo di esprimere l'intimità più profonda; nasce una discrepanza tra il bisogno di confidarsi e l'atteggiamento adottato, che limita, nei fatti, l'espressione di tale necessità. L'amore è un tema di cui si può parlare, però solo entro certi confini, a causa della difficoltà dell'argomento sia in senso soggettivo (il Barone ammette di non saper amare ma di conoscere il significato di ciò) sia, forse, assoluto, in quanto il raggiungimento di tale scopo costituisce un fine ultimo cui solo una limitata parte dell'umanità può pervenire. Pure la conclusione del racconto va in questa direzione: il Barone arriva alla casa dell'amata e riesce a metterle sulla finestra una rosa bianca, simbolo della purezza del sentimento, ma non è capace di fare niente di più: manca un incontro fra i due; inoltre, è proprio in quel frangente che gli capita il grave incidente (sulla cui dinamica non si hanno ragguagli), come se il fato lo volesse interdire dalla sommità del bene, forse per punirlo per gli antichi peccati. In ogni caso, è da rilevare che non esiste una sensazione di punizione a livello di *pathos*, pertanto essa va intesa solo nel suo significato puramente etico, oltre tutto molto approssimativo.

Il sito geografico ove hanno luogo le vicende è volutamente mantenuto ignoto dall'autore, il quale ci offre soltanto l'iniziale del nome del villaggio: è un tentativo di oggettivazione dei fatti e dei sentimenti, di trascendere le coordinate che collocano la storia, per ammissione esplicita dello scrittore, in Portogallo; ciò è corroborato da un'ulteriore circostanza, ossia dal fatto che non ci viene dato alcun riferimento circa l'esatto periodo di svolgimento degli avvenimenti (si sa solo che era inverno). Il tempo, tuttavia, non è assente dall'insieme di attuazione degli eventi ed assume precisi significati: è il passato che domina la scena nella narrazione dei personaggi (il Barone sostiene: "Ma che altro siamo se non passato")³, mentre il presente è descrittivo, collocandosi sovente negli intermezzi tra i racconti autobiografici. Il futuro è irrilevante, oggetto di scarsa attenzione: se ne ha un vago sentore solo nella promessa finale dell'ispettore al Barone, ma per il resto è totalmente assente, non merita l'interesse dei personaggi (né dei lettori), in quanto meramente ipotetico e non "realistico". Circa il "realismo" che pervade l'opera conviene spendere alcune parole⁴. Nonostante l'ubriachezza dei protagonisti, i fenomeni che li riguar-

³ Sul tema del passato è interessante l'analisi di Alexandre Pinheiro Torres, *Uma interpretação sociológica de O Barão de Branquinho da Fonseca*, in «Ensaio escolhidos I - Estudos sobre as literaturas de língua portuguesa», Lisboa 1989 (ma il saggio è del 1961). Pinheiro Torres considera la valorizzazione del passato un elemento che accomuna i due protagonisti, entrambi esponenti di classi sociali in decadenza, il Barone dell'aristocrazia, l'ispettore della piccola borghesia.

⁴ Si veda (nella postfazione citata a nota 2) quanto José Régio dice a proposito dell'elemento realistico della novella, che convive con l'elemento fantastico e lirico, «anche se tutto quello che vi accade può succedere senza violare le leggi della natura. Il soprannaturale non interviene in nulla...» (p. 95).

dano e di cui si rendono attori o comunque partecipi, non oltrepassano mai il limite della veridicità (o della credibilità); vi è, pertanto, un "eccesso di realismo" che porta Branquinho da Fonseca ad adattare al "reale-vero" anche quei fenomeni che a rigor di logica e di coerenza situazionale, dovrebbero manifestarsi in forma un po' più nebulosa: sono, al contrario, assenti episodi di allucinazione o di travisamento della realtà. Con ciò si è creata un'incongruenza tra il piano percettivo e quello narrativo, incongruenza necessaria per far proseguire la storia verso la conclusione desiderata.

Manuel Alegre, *Coimbra nunca vista*, Publicações Dom Quixote, Lisboa 1995, pp. 91.

La più recente collezione di poesie di Manuel Alegre segue le modalità stilistiche e tematiche inaugurate con *Vinte poemas para Camões* (Lisboa 1992) ma modifica sensibilmente il senso del discorso poetico del poeta portoghese. Alegre, artista il cui impegno intellettuale da sempre ha riflesso le condizioni politiche e sociali portoghesi, è passato da una scrittura intesa quale 'insegnamento', 'testimonianza', in cui il dire poetico aveva una forte valenza politica, ad una messa in crisi del ruolo del poeta quale intellettuale *engagé*. Tale mutamento ha generato un ripensamento radicale del ruolo dell'artista in una società — quella portoghese posteriore alla rivoluzione dei garofani — in cui la massificazione culturale propria del resto dell'Europa si è imposta in breve tempo. Se in *Vinte poemas para Camões* Alegre invitava i propri connazionali ad ascoltare il poeta che della lingua portoghese era stato il maggiore esponente, per rivolgersi alle 'radici' dell'essere portoghese stesso, in una identificazione tra linguaggio e identità culturale, in *Coimbra nunca vista* il poeta analizza il paesaggio portoghese stesso, le sue strade, i suoi palazzi, le sue piazze, non più col desiderio di 'leggere' in esso le vestigia di una storicità remota, ma piuttosto per coglierne l' 'essere', quel 'mostrarsi' del reale che è proprio dell'identità di una nazione, il suo volto, se si vuole. Nella raccolta precedente, *Sonetos do obscuro quê* (Lisbona 1993), Alegre era ancora ancorato ad un esame idealizzato della decadenza della cultura sia portoghese che europea. Alegre si era rifatto ai modelli della poesia italiana medievale, Dante, Cavalcanti, nel tentativo di ancorare le sorti della nazionalità portoghese a quelle più ampie dell'Europa stessa. Era evidente che attraverso la sua poesia Alegre mirava alla scoperta di un nuovo ruolo per l'intellettuale europeo, nel momento in cui la sua 'necessità' è messa fortemente in dubbio.

Tuttavia, nella più recente collezione Alegre, pur mantenendo le modalità stilistiche proprie di questa sua seconda fase poetica, si muove verso un netto realismo. Sebbene, come nelle collezioni precedenti, i segni linguistici vengano ad identificarsi con i 'segni' del reale, come se la realtà fosse una lingua che parlasse e che richiedesse di essere interpretata («Havia uma cidade do outro lado da/memória./E os rios que corriam./Do outro/lado/das palavras.../Havia/por detrás dos erros dobrados/o mistério dos rios/subterrâneos...», p. 11), questo linguaggio/realtà non corrisponde più a memorie letterarie, quali Camões o Dante ci hanno tramandato. I 'fiumi' di cui Alegre parla in *Coimbra nunca vista* sono i corsi che il poeta osserva *ora* e che «non vanno verso alcun mare» («Por dentro dos erros dobrados/e talvez por baixo dos rios subterrâneos/ocultos profundos rios/que nunca vão/nunca vão para nenhum mar», p. 13).

La malinconia che pervade ogni componimento del volume non è il risentito osservare la fine del proprio ruolo politico-letterario come nelle precedenti raccolte, ma piuttosto l'umana consapevolezza dell' 'essere per la morte' del reale, come direbbe Hedegger, e della 'lingua' del reale stesso. In *Coimbra nunca vista* il poeta giunge all'accettazione del 'non-senso' del proprio dire, e in tale 'non-senso' si accomuna alla condizione sia degli esseri umani, degli 'amici', sia della città, Coimbra, nella quale si imprimono i segni del tempo e della perdita: «Coimbra é uma palavra que se escreve/com amigos a partir em cada letra./Diz-se Coimbra e é o Largo da Portagem/a ponte sobre o i as claras sílabas/do Mondego correndo...» (p. 25). E nel tono pressoché tardo romantico di alcuni componimenti («Caem folhas no Parque junto ao rio/caem folhas e sílabas/dos plátanos», p. 49), si stagliano le figure di 'amici', quali Miguel Torga e Herberto Helder in visita: «Fui ao seu consultório muitas vezes./Tratou-me da garganta e do nariz. Limpou-me as ventas...» (p. 65); «Pela noite adiante de repente/Coimbra era uma Europa loucamente/tocada por um ritmo por um rito./Era o oculto tremor de uma grafia». (p. 71).

La novità di *Coimbra nunca vista* risiede appunto nel distogliere l'attenzione da un esame idealizzato del passato e nel rivolgere il discorso poetico a ciò che ora accomuna il poeta alla realtà oggettiva. Alegre comprende che la crisi del proprio ruolo di scrittore 'vate' corrisponde ad una crisi più ampia che coinvolge le strade, i monumenti, i fiumi del Portogallo di oggi. In tal modo il poeta giunge a dividere la propria 'condizione umana' con quella di coloro che insieme a lui vivono questo momento storico. La 'riscrittura' di Coimbra («procura outra cidade em outra escrita/... procura em ti: talvez então Coimbra», p. 91) non concerne soltanto il poeta, ma è 'progetto' che coinvolge una nazione intera.

Armando Maggi

Florbel Espanca, *C'è in me una sete di infinito*. Traduzione e cura di Livia Apa, Salvatore Pironti Editore, Napoli 1996, pp. 218.

Di Florbel Espanca i cultori di poesia portoghese hanno sempre conosciuto i grandi sonetti della solitudine e del tormento che si innestano — come ha evidenziato la curatrice di questo volume — nella tradizione del decadentismo lusitano che va da Antero ad António Nobre. Fino a pochi anni fa la figura di Florbel era tutta ritagliata sulla falsariga della sua lirica e sullo stereotipo dell'amore infelice; nello stesso Portogallo erano ignorate le prose d'invenzione (di poco conto, a dire il vero), le numerose lettere-confessione e le vibranti pagine del *Diário* dell'ultimo anno di vita. La presentazione, in Italia, di una buona scelta di lettere e di pagine del *Diário*, è senz'altro opportuna e viene a proporre la conoscenza ad un pubblico più vasto di lettori, attraverso la traduzione. Sulla scelta e sulla presentazione si può senz'altro essere d'accordo,

dato che chi l'ha compiuta ha al suo attivo vari anni di studi sul personaggio e sulla scrittrice Florbel; quanto alla forma, in alcuni momenti si sarebbe potuto agire con maggiore scioltezza nei confronti dell'originale.

L'antologia delle lettere è stata organizzata con l'intenzione di evidenziare soprattutto il rapporto che Florbel ha costruito, nel corso degli anni, con tre interlocutori privilegiati. Le missive della poetessa, numerose e spesso dai toni insistenti, mirano tutte a costruire quello che la curatrice definisce il «romanzo della sua vita» in cui far agire, come unico personaggio, se stessa, nell'atto di aprirsi a persone degne della massima fiducia. Così assistiamo alle confessioni ancora acerbe a Júlia Alves, il modello femminile a cui Florbel tenta di avvicinarsi con le blandizie della dedizione e dell'imitazione un po' sdolcinata. Segue un folto gruppo di lettere indirizzate al fratello adorato Apeles (Peles, Pelesinho, nella corrispondenza) con il quale a volte sembra civettare e che sente come un *alter ego* cui vanno permesse cose che mancano a lei: «realizzati per noi due...» (p. 87); è un fratello venerato per la sua avvenenza e per la vita avventurosa (è un pilota, e morirà in un incidente aereo): lo si vuole ammirato dalle donne e interessato ad esse... Importanza maggiore, per la storia del periodo finale della vita di Florbel, hanno gli scritti indirizzati a Guido Battelli, singolare figura di letterato italiano presente in Portogallo a cavallo degli anni Trenta. Il suo interesse per la poetessa era noto, lo si sapeva suo traduttore e presentatore, promotore della pubblicazione dell'ultimo libro di lei; le lettere che Florbel gli invia ci fanno conoscere l'atteggiamento di discepola che assume nei suoi confronti. La vediamo confessare la propria scarsa conoscenza, attraverso traduzioni, degli scrittori italiani: troviamo nominati alla rinfusa Leopardi, D'Annunzio e Guido da Verona (!); la vediamo accettare il suggerimento del «maestro» di interessarsi e di confrontarsi con donne scrittrici che operano in Italia: compaiono i nomi, un po' datati, di Ada Negri e Sibilla Aleramo... Proprio a proposito della prima scopriamo una Florbel lettrice attenta della poesia altrui, capace di giudizi comparativi pienamente condivisibili: «Come sappiamo soffrire in maniera diversa! Il dolore di Ada Negri porta sulle spalle un manto di porpora, il mio veste un saio e va scalzo» (p. 118).

L'Italia resta per Florbel un sogno, a quanto pare ben alimentato da Battelli. Il paese immaginato è quello dei luoghi comuni: Venezia, Firenze con i suoi grandi che riposano in Santa Croce e che le parlerebbero, assecondandola nel suo desiderio di quiete, nella ricerca di una «Italia delle pietre morte» (p. 129) lontana dalle fanfare del presente. «Solo Machiavelli, diplomaticamente, non direbbe niente, per paura di complicazioni con Mussolini...» (*ibid.*): il cenno a Mussolini e al silenzio machiavellico va rapportato a quanto la scrittrice, sempre a proposito del suo asserito desiderio di riservata solitudine, ha affermato poco prima, riferendosi, in modo un po' malizioso alla realtà politica del momento: «lo direi ai *beaux garçons en chemise noire*: silenzio, ragazzi!» (*ibid.*).

La ricerca di silenzio caratterizza lo scorcio finale dell'esistenza di Florbel. Nella più poetica delle sue prose, quella del *Diário*, si trovano momenti di pacata contemplazione: «come si fanno belli gli alberi quando spiano la primavera!» (p. 209); i gesti sostituiscono le esclamazioni e gli interrogativi di un tempo: «Faccio a volte il gesto di chi tiene un figlio in braccio. Un figlio, un

figlio di carne ed ossa, non mi interesserebbe più forse, adesso... ma sorrido a questo che è solo amore tra le mie braccia» (p. 210). Ma poi anche i gesti di Florbela sono venuti a mancare, come si legge nell'ultima, gelida notazione che chiude il volume e annuncia la morte volontaria: «E non aver nuovi gesti né nuove parole!» (p. 218).

Roberto Barchiesi

Carlos García, *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, edición, introducción y notas de Victoriano Roncero López, Anejos de Rilce n. 17. Universidad de Navarra, Pamplona 1996, pp. 191.

Nella bella collana coordinata da Ignacio Arellano per le edizioni dell'Università di Pamplona sono già apparsi interessanti titoli di studiosi assai noti per i loro contributi ad una più attenta e moderna valorizzazione del patrimonio letterario del *siglo de oro*. Studi o edizioni che hanno segnato tappe importanti nel rinnovamento della critica «aurea» sono stati firmati da Lia Schwartz, Francisco Ruiz Ramón, Trevor J. Dadson, oltre che dallo stesso Arellano, né sono mancati i contributi italiani, con Alessandro Martinengo e Fausta Antonucci. In questo programma si iscrive perfettamente il testo di Carlos García che Victoriano Roncero riscatta dalla marginalità critica e riporta nel pieno del dibattito, di nuovo vivace sui limiti, i temi e i modi della letteratura picaresca.

L'edizione, la sola moderna realmente disponibile sul mercato con un sufficiente apparato di note esplicative capaci di favorire il dialogo del testo con la letteratura coeva, è corredata da una introduzione che, rifuggendo ogni prolissità, fa il punto della situazione. Roncero riassume e riordina dapprima i materiali relativi all'identificazione e alla biografia dell'autore, che restano scarni, ma non insufficienti a farci un'idea di Carlos García come di un personaggio non estraneo al dibattito culturale. Se resta senza conferma la sua laurea parigina, la pubblicazione nel biennio 1617-1619 di due sue opere conferma una sua raggiunta credibilità nell'ambiente. Il saggio introduttivo analizza quindi i rapporti del testo con il genere e lo utilizza anche nella prospettiva della discussione, ancora aperta sul genere della *novela del pícaro*. Sono pagine da leggere con attenzione; è evidente che *La desordenada codicia de los bienes ajenos* costituisce un modello diverso dal *Guzmán*, ma credo di interpretare il pensiero dell'autore non abusivamente se affermo che con il racconto di Carlos García si offre in fondo una conferma del fatto che la stessa tappa classica della picaresca (*Guzmán*, *Buscón*, *Justina*) si fa riconoscibile in quanto tale anche grazie al contorno di testi più o meno divergenti. Tra questi un ruolo importante può essere riservato al breve racconto che commentiamo. Alcuni suoi tratti vanno segnalati: innanzi tutto, forse, la sua stessa relativa brevità, che lo riconduce alla misura che fu del prototesto della serie, il *Lazarillo*. Poi la peculiare

struttura narrativa che mitiga (o maschera) la forma autobiografica mediante il dialogo tra due interlocutori di cui uno solo assume su di sé l'identità picaresca. Infine la prossimità alla manualistica capovolta, che lo avvicina alla letteratura delinquenziale (così da restituire una credibilità al discorso di A. Parker, tanto bistrattato a partire dalla reprimenda di Lázaro Carreter): non a caso nell'apparato di note i riferimenti alle *novelas cervantine*, e in particolare, alla corte di Monipodio del "duo" *Rinconete y Cortadillo* sono assai frequenti. Ma neppure va trascurata la coincidenza con il *Guitón Onofre* nella predilezione e l'attenzione per la serie proverbiale e il catalogo delle frasi fatte.

A questo punto non può sorprendere che il racconto non goda di una sua peculiarità e risulti elaborato come per effetto di una contaminazione di materiali diversi giustapposti, più che autenticamente amalgamati. Di ciò danno fede i titoli medesimi dei singoli capitoli. Si legga il primo: *En el cual compara el autor la miseria de la prisión a las penas del infierno* e lo si confronti con i capitoli per così dire generali sulla condizione e la natura del ladrocinio, come il quinto (*Del primer ladrón que hubo en el mundo y dónde tuvo principio el hurtar*), oppure il settimo: *De la diferencia y variedad de los ladrones*.

Tuttavia il desiderio dell'autore di inserire il suo libro in un preciso contesto culturale mi pare chiaramente espresso nell'esordio del capitolo quarto che vorrei sottolineare come segnale di una intenzionalità letteraria piuttosto marcata, in cui persino il riferimento cronologico (1604) credo possa avere una valenza di esplicita indicazione al canone picaresco: «Cuando a mi descendencia y linaje, sabrá vuestra merced que yo nací en una villa deste mundo, cuyo nombre perdí en una enfermedad que tuve en el seiscientos y cuatro. Mi padre se llamaba Pedro y mi madre Esperanza, gente aunque ordinaria y plebeya, honrada, de buena reputación y loables costumbres. Y cuantos a los biens de fortuna, no tan ricos que pudiesen comprar baronías ni casar algunas huérfanas con lo que les sobraba, ni tan pobres que pidiesen limosna ni se sujetasen a nadie, porque era gente, como se suele decir, vividora, que tenían pan para comer y paño para vestir».

Tutti i tratti qui presentati hanno infatti dei riferimenti ed un'ascendenza letterari: dal "vuestra merced" al tema del "pedir limosna" o a quello del mettersi a servizio, passando per l'occultamento del luogo di nascita o il riferimento al vestito come "seña de identidad". Per questo mi pare un po' riduttiva la conclusione di Roncero che, richiamandosi a Maravall e la sua teorizzazione sul barocco ispanico, suggella l'interpretazione del romanzo in una chiave critica socio-politica secondo la quale «*La desordenada codicia* refleja ese carácter de cultura conservadora y manipuladora típica del barroco; su mensaje no puede ser más claro: el orden social no debe ser alterado». E naturalmente affermo questa mia divergenza proprio grazie agli elementi che il suo lavoro ci fornisce. Il racconto di Carlos García infatti qualcosa ha, seppur parzialmente e lievemente, alterato: la natura e forma del racconto picaresco.

Giuseppe Grilli

Nadia Minerva, *Manuels, maîtres, méthodes. Repères pour l'histoire de l'enseignement du français en Italie*, Bologna, CLUEB, 1996 (Heuresis, 3, Strumenti/collana del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne, Università di Bologna), 235 pp.

Nadia Minerva, già autrice di preziosi contributi in materia di storia dell'insegnamento del francese lingua straniera, mette a disposizione degli studiosi del settore uno strumento di lavoro di grande rilievo. Risultato di anni di ricerche, condotte parallelamente all'elaborazione di un repertorio dei manuali per l'insegnamento del francese pubblicati in Italia¹, *Manuels, maîtres, méthodes* presenta una documentazione e una riflessione di notevole ampiezza, sia per l'estensione dell'arco di tempo preso in considerazione, che per la diversità e la complementarietà dei temi affrontati.

Cronologicamente parlando, il punto di partenza dell'indagine dell'autrice è l'anno 1677, data di pubblicazione di uno dei primi manuali di francese in Italia: *L'arte di insegnare la lingua francese per mezzo dell'italiano o vero la lingua italiana per mezzo della francese*, del fiorentino Michele Berti. Il punto di arrivo è, se si eccettua qualche considerazione sullo stato attuale delle cose, l'anno 1923, data in cui la riforma scolastica del Ministro Gentile permise l'istituzionalizzazione e la regolamentazione dell'insegnamento del francese nelle scuole secondarie.

Per quanto riguarda invece i temi su cui il discorso si articola, essi sono stati intelligentemente sviluppati secondo un filo logico che, dall'esame storico-linguistico dei manuali passa alla formulazione di un profilo degli insegnanti che li redigevano per condurre infine alla ricostruzione dei metodi da essi elaborati e proposti.

L'analisi dei manuali suggerisce una serie di riflessioni, in cui valore storico, linguistico e didattico si intrecciano costantemente. Degli otto saggi da cui è composta l'opera, di interesse prevalentemente storico sono il primo, *Histoires de manuels* (pp. 17-78), dove si illustrano le caratteristiche e le riedizioni di tre manuali di successo di fine Seicento: *L'arte di insegnare la lingua francese* di Michele Berti, *Il Maestro Francese in Italia* di Lodovico della Spina e le edizioni italiane di *Le Maître Italien* a cura di della Spina e di Veneroni; il quarto, *L'Italie, Napoléon et la langue française* (pp. 99-122), in cui è sottolineato come la dominazione napoleonica e il conseguente processo di francesizzazione che ne scaturì abbiano influito sull'edizione dei manuali; e il settimo, *Le français au lycée (fin XIX^e-début XX^e siècles)* (pp. 177-197), che affronta la problematica delle disposizioni legislative concernenti l'insegnamento del francese tra il 1860 e il 1923.

Le conclusioni tratte dallo studio dei manuali hanno un valore soprattutto

¹ V. Nadia Minerva/Carla Pellandra, *Insegnare il francese in Italia. Repertorio di manuali pubblicati in Italia dal 1625 al 1860*, Bologna, Patron, 1991. Il seguito di questo volume è in fase di preparazione e si avvarrà, come il precedente, della collaborazione dei membri italiani della SIHFLES (Société Internationale pour l'Histoire du Français Langue Etrangère ou Seconde).

linguistico nel secondo contributo, *Echos des débats phonético-orthographiques dans les manuels de la fin du XVII^e siècle*, (pp. 79-88), che evidenzia la nascita dell'esigenza di normalizzare e codificare le conoscenze linguistiche. L'autrice spiega come tale esigenza derivi dalla sostituzione di manuali poliglotti con manuali bilingue, per i quali erano richieste delle competenze più specifiche.

Dalla lettura dei manuali possono infine essere elaborate delle considerazioni di grande importanza didattica-metodologica. Il saggio *Les manuels des années 1800-1860* (pp. 123-136), analizza infatti le cause della caduta in disuso del metodo Goudar e mostra come la nascita del metodo teorico-pratico sia attribuibile al passaggio del francese da uno statuto di lingua dei salotti a quello di lingua di utilità pratica; mentre il saggio *Du titre et de la préface. L'évolution des options didactico-méthodologiques à travers les manuels (1860-1923)* (pp. 137-176) dimostra, attraverso lo studio di titoli e prefazioni dei manuali, come l'evoluzione dei metodi sia stata dettata dalla necessità di rispondere ad un pubblico sempre più diversificato.

Le profil du maître à travers les lettres et les dialogues (XVII^e-XVIII^e siècles) (pp. 89-98) e *La formation des enseignants de FLE*, (pp. 199-224) sono infine consacrati alla ricostruzione dell'immagine dell'insegnante di francese. In particolare, il primo, partendo sempre dall'analisi dei manuali, prende spunto dal valore documentario di lettere e dialoghi tra maestro e allievo utilizzati come strumento pedagogico nelle parti dei manuali consacrate all'esempio e all'esercizio. Prendendo invece spunto dall'esame dei testi legislativi, il secondo traccia le linee lungo le quali si è evoluta, fino alla riforma Gentile, la riorganizzazione didattica del francese, dalle scuole primarie all'università. La conclusione prospettiva contenuta in quest'ultimo capitolo apre sul futuro della didattica delle lingue straniere in Italia, suggerendo che, tra il fiorire di iniziative relativamente recenti e il permanere di difficoltà notevoli, uno sguardo retrospettivo sulla storia della didattica rappresenta uno strumento di primaria utilità.

Completa l'opera un'esaurientissima bibliografia, in cui, accanto agli studi più recenti figurano preziosi testi antichi, e che permette di apprezzare adeguatamente l'ampiezza del lavoro e almeno quanto la sua profondità.

Filomena Vitale

George Monteiro, *The Presence of Camões. Influences on the Literature of England, America and Southern Africa*, The University Press of Kentucky, 1996, pp. 189.

L'importante lavoro di George Monteiro sulle influenze, indirette soprattutto, della poesia di Camões sulla cultura letteraria anglo-americana è di indiscutibile interesse. Monteiro non si limita ad aggiornare ed approfondire le sottili concordanze tra i versi o i personaggi dell'epica camoniana e scrittori quali

Elizabeth Barrett, Edgar Allan Poe, Herman Melville ed Emily Dickinson, ma traccia con cura il complesso processo di traduzione/assorbimento che ha portato Camões ad essere una non secondaria, seppur spesso celata, presenza in testi chiave della letteratura anglosassone, fino alla più recente produzione della poetessa americana Elizabeth Bishop. In questo, George Monteiro dimostra un'eccellente sensibilità, nel percepire il modo come le traduzioni camonianie, a partire da quella di Sir Richard Fanshawe nel 1655 e quella di William Julius Mickle nel 1776, seppero «infiltrare» il messaggio del poeta de *Os Lusíadas* nel tessuto linguistico-letterario inglese prima, e americano poi. Monteiro inizia il proprio studio sottolineando come la traduzione di William Julius Mickle del poema camoniano avesse anche un valore strettamente ideologico (p. 9) in quanto Mickle era un impiegato dell'«East India Company», in tal modo «traducendo» il messaggio delle conquiste di Gama nella colonizzazione britannica dell'India. Inoltre, Monteiro giustamente sottolinea come Camões giunge in Inghilterra anche, e soprattutto, attraverso le lodi intessute da Torquato Tasso dei viaggi di Vasco de Gama nel sonetto «Vasco, le cui felici ardite antenne / incontro al Sol, che ne riporta il giorno [...]». Il Tasso della *Gerusalemme liberata*, anch'essa opera di «conquista», conduce il lettore inglese ad apprezzare il poema di Vasco de Gama (pp. 7-16). La presenza «ideologica» di Camões non viene da Monteiro che brevemente accennata, sebbene tale tema sia di centrale importanza nell'iniziale interesse del pubblico inglese per l'opera del poeta portoghese. Tuttavia, tale sommario esame delle condizioni storiche che portarono alle prime traduzioni di Camões può essere giustificato nel quadro complessivo del lavoro, centrato essenzialmente sugli echi, rimandi, appropriazioni linguistiche e tematiche di Camões nelle letterature di lingua inglese.

Se le prime traduzioni di Camões trovano origine pressoché esclusivamente nell'interesse per il personaggio Vasco de Gama, a partire dall'epoca romantica è il «personaggio» Camões, con la sua aura romantica, a provocare l'interesse del pubblico inglese. Monteiro mette ben in risalto come la poesia camoniana acquisti una fisionomia diversa a seconda del momento culturale in cui essa venga recepita. Un momento fondamentale del passaggio di Camões in campo americano è la poesia, oggi caduta in oblio, «Catarina to Camoëns» di Elizabeth Barrett, pubblicata nel 1843. A partire dalle lodi entusiastiche di John Ruskin prima (p. 27) e di Browning poi (p. 39), la poesia della moglie di quest'ultimo, Elizabeth Barrett arriva ad essere conosciuta ed apprezzata anche da Emily Dickinson e Edgar Allan Poe. Monteiro porta alla luce connessioni affascinanti tra il poeta del «The Raven» e la poesia di Camões. Ad esempio, in *Narrative of Arthur Gordon Pym, of Nantucket* Poe attinge dal quinto canto de *Os Lusíadas*. Navigando nel cuore della notte, i due protagonisti Pym e Peters s'imbattono in una sorta di gorgo improvviso. Ad essi va incontro una figura assai simile all'Adamastor camoniano: «[T]here arose in our pathway a shrouded human figure, very far larger in its proportions than any dweller among men. And the hue of the skin of the figure was of the perfect whiteness of the snow» (p. 49). Monteiro mette a confronto il testo di Poe con la traduzione di Mickle: «Appall'd we saw an hideous Phantom glare; / high and enormous o'er the flood he tower'd, / and thwart our way with sullen aspect lour'd: / an earthy paleness o'er his cheeks was spread» (p. 50).

Dopo un capitolo dedicato alle influenze di Camões sulla narrativa e poesia di Melville, Monteiro si occupa delle letture camonianie di Elizabeth Bishop (pp. 102-19). Di tutto il lavoro di Monteiro questo è senza dubbio il più interessante e suggestivo. Infatti, al contrario della maggior parte degli autori precedenti, la poetessa americana ebbe una conoscenza diretta dei versi camonianie, essendo vissuta a lungo in Brasile. Lo studio di Monteiro acquista una sottigliezza interpretativa non comune nel collegare momenti della biografia di Elizabeth Bishop a pagine dell'opera di Camões. Nel 1951 Elizabeth Bishop giunge in Brasile, che avrebbe dovuto essere una mera tappa di un viaggio intorno al mondo. Qui si innamora della sua amica Lota de Macedo Soares. È all'inizio di questo amore che la poetessa scrive la sezione «Brazil» di quella che sarebbe stata la collezione *Questions of Travels* (1965). In particolare, la poesia «Brazil, January 1, 1502» deriva fortemente dal famoso brano del canto nono de *Os Lusíadas* concernente «l'isola dell'amore». Bishop attinge da Camões in altre parti di questa sua collezione «brasiliiana», come ad esempio nella dedica alla sua amata amica dell'intero libro, citazione dagli ultimi due endecasillabi del sonetto «Quem vê, Senhora, claro e manifesto», sebbene oggi venga messa in discussione la sua appartenenza a Camões (pp. 105-06). Un componimento della poetessa americana, scritto al momento della morte della sua amata, è fondato sulla eloquente rima «master/distaster» («The art of losing isn't hard to master; / so many things seem filled with the intent / to be lost that their loss is no disaster»), che Monteiro vede come possibile derivazione sia dal *The Raven* di Poe che dalla poesia «Luís de Camões» del poeta sudafricano Roy Campbell: «Camões, alone of all the lyric race, / born in the angry morning of distaster / can look a common soldier in the face. / I find a comrade where I sought a master» (p. 116).

Il lavoro di George Monteiro è allo stesso tempo solido e suggestivo, capace di connettere un serio studio delle fonti (soprattutto le varie traduzioni inglesi) con una sapiente disamina di come la poesia camoniana abbia saputo influenzare o anche modellare alcuni dei testi maggiori della letteratura anglosassone.

Armando Maggi

Beatriz Helena Ramos Amaral, *Poema sine praevia lege*. Apresentação de M. Cecília de Salles Freire César, Massao Onho Editor, São Paulo 1993.

Poema sine praevia lege è il quarto libro che la Ramos Amaral ha pubblicato. La giovane autrice dopo aver esordito nel 1981 con il romanzo *Desencontro*, scritto nell'età dell'adolescenza, ha rivolto il suo interesse in modo premiente verso la poesia, pubblicando *Cosmoversos* (1983) e *Encadeamentos* (1988), e «não se cansa de afinar seu instrumento poético em busca de uma nota cada vez mais modulada», come leggiamo nella presentazione del volume.

Nella Ramos Amaral si trova una preoccupazione costante di esaurire le possibilità del segno, «as probabilidades / do vento / sobre o texto» (p. 22), dandogli più significati in tutti i livelli: verbale, sonoro, visuale, finanche tattile, il tutto teso verso una ricerca della concretezza del linguaggio poetico. Alcuni elementi della poesia di Beatriz Helena Ramos Amaral, quali l'assenza di titolo, l'abolizione del verso, la non linearità, la mancanza dei segni di punteggiatura e lo stesso uso costruttivo del bianco/vuoto mettono in risalto le precise influenze letterarie dell'autrice. Alla base di tutta la sua opera ci sono i poeti concreti del '56 con la loro rivoluzione nel significante più che nel significato, con il loro gusto grafico della pagina stampata, con i loro ideogrammi, con i giochi polisemici, i nonsensi, il plurilinguismo e l'uso del neologismo. Ma è notevole anche l'influsso di autori di lingua inglese come T.S. Eliot. In *Poema sine praevia lege* si trova un componimento poetico che ricorda molto da vicino *Gerontion*, dove i pensieri/venti entrano ed escono dalla testa/casa dell'anziano personaggio/maschera di Eliot: «...And an old man driven by the Trades / To a sleepy corner. / Tenants of the house, / Thoughts of a dry brain in a dry season»; in Ramos Amaral al posto del vento, ci sono vagoni cromati che seguono la loro traiettoria senza rifiutare il proprio destino, sono dei fantasmi completamente depotenziati che riempiono il bianco, il vuoto così come il vuoto della testa di *Gerontion* viene riempito dal vento: «linha férrea / que os vagões cromáticos / seguem / sem recusar destino / ...sutil, a memória flui / entrância por entrância: / pincel andante / que tuas lides grava» (p. 40). L'opera qui analizzata segue le orme del precedente libro *Encadeamentos*, scritto all'età di ventotto anni, dove è presente la radicale ricerca della contemplazione, resa dall'autrice con il ricorso all'*haikai* (genere poetico giapponese, consiste in una forma metrica di diciassette sillabe, distribuite in tre versi in cui due quinari si alternano ad un settenario) e con l'esplorazione dei silenzi attraverso spazi in bianco, cioè momenti figurati che possono potenziare maggiormente immagini insolite. Il foglio bianco viene percepito come un enorme pentagramma su cui l'autrice cerca costantemente di esprimere in modo esaustivo le possibilità del segno. In questo senso la poesia che maggiormente si distingue nell'opera è senza dubbio: «Reflexão de Patamar / DES / CER / OU / NÃO / DES / CER». Qui le parole sono disposte in maniera discendente in modo da raffigurare una scala obliqua dove l'immagine visiva eguaglia il concetto. Il componimento emerge particolarmente sia per l'immediatezza del messaggio, per la sua "visibilità" (possiamo ricollegarla ai poemi figurativi greci e latini, ai carmi figurativi medievali, ai giochi barocchi e alle esperienze simboliste, senza tralasciare i poeti concreti), sia per la maniera originale con cui l'autrice esprime l'assimilazione della propria cultura. Oswald de Andrade nel suo "Manifesto do movimento antropofágico", partendo da Shakespeare (simbolo di quella cultura occidentale che gli intellettuali modernisti volevano a tutti i costi superare, pur essendone soggiogati), aveva dato inizio ad un processo di assorbimento della cultura europea attraverso la pratica della antropofagia culturale, e partendo dal primo verso del più noto dei soliloqui dell'*Amleto*: «To be or not to be, that is the question» (III, i, v56), arriva a: «Tupi or not Tupi, that is the question». La Ramos Amaral va oltre. Il dubbio amletico sul dogma cartesiano, trasformato da Oswald de

Andrade in problematica politica sul recupero nativistico, diviene, tramite il gioco di parole e la struttura iconica usata dall'autrice, una comunicazione espressiva del tutto in sintonia con i canoni della poesia concretista. L'autrice è chiaramente consapevole di aver superato il complesso d'inferiorità nei confronti della cultura occidentale, conscia oramai di aver proseguito il lento processo di «deglutizione» culturale intrapreso dalla rivoluzione modernista del '22.

Gian Luigi De Rosa