

**ANNALI DI CA' FOSCARI**  
**RIVISTA DELLA FACOLTÀ**  
**DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE**  
**DELL'UNIVERSITÀ DI VENEZIA**

XXVIII, 4

1989

**PROBLEMA DELLE FONTI,**  
**INTERTESTUALITÀ, MEMORIA**  
**DELL'AUTORE**  
Ciclo di seminari tenuto presso l'Istituto di Francese  
dell'Università di Venezia  
negli anni accademici 1986-87 e 1987-88

Editoriale Programma

## INDICE

- 5 Stefano Agosti, *Problema delle fonti, intertestualità, memoria dell'autore*
- 7 Elide Pittarello, *Vite da romanzo: modelli di autobiografia mondana nel Siglo de Oro*
- 27 Maria Teresa Biason, *La memoria dei moralisti*
- 37 Eloisa Paganelli, *Il diavolo e il libertino: il gioco delle fonti e delle citazioni in Clarissa di Samuel Richardson*
- 43 Mario Matucci, *L'Evangelo di Rimbaud: memoria o riscrittura?*
- 51 Lina Zecchi, *Il teatro intertestuale. Alcune osservazioni sulla retorica cinese e la struttura intertestuale di Stèles di Victor Segalen*
- 71 Rino Cortiana, *Il testo dell'«altro» nella poesia di Blaise Cendrars: «Collages» di reale*
- 87 Alessandro Costantini, *Impegno e memoria linguistica nella letteratura haitiana (Gouverneurs de la Rosée di J. Roumain)*
- 97 Giovanni Cacciavillani, *Tracciati per la teoria dell'intertestualità*

Stefano Agosti

PROBLEMA DELLE FONTI, INTERTESTUALITÀ,  
MEMORIA DELL'AUTORE

La terna di lemmi sotto cui si iscrivono i presenti seminari intende fornire, in entrata, una sommaria tipologia dei rapporti che intercorrono fra testo e testo, normalmente oggi condensata quasi esclusivamente sotto il secondo, l'«intertestualità», a scapito del primo, le «fonti», e con sostanziale ignoranza del terzo lemma, «memoria dell'autore», nonostante l'autorità del suo proponente, Gianfranco Contini, e l'eccezionalità delle verifiche effettuate dallo stesso nell'ambito dei primi, in ogni senso, scrittori di casa nostra: Dante e Petrarca.

Entrando subito nel merito della tripartizione, per la tipologia che fa capo al primo termine, le fonti, si dirà che essa si caratterizza per la *relazione esplicita* che un testo intrattiene con un altro testo, dal rispetto di quello che Goethe, con stupenda formulazione, denominava «contenuto formato», senza riguardo per il genere specifico che può essere sia letterario, sia mitico, sia popolare e così via. Di tale «contenuto formato» il testo secondo presenta o l'elaborazione ulteriore (si pensi a tutto il grande teatro classico, da Shakespeare a Racine), o lo stravolgimento assiologico (si pensi ad esempio a quanto ha effettuato Gide nei riguardi di miti della classicità come Prometeo o Teseo), o una diversa focalizzazione (ad esempio la figura di Didone nei «cori» della *Terra promessa* di Ungaretti), o il trapianto in una nuova situazione epistemologica e culturale (esempio superbamente dimostrativo: l'Ulisse dantesco).

La relazione al «contenuto formato» si dà – come si può constatare da questa brevissima lista – secondo le più varie modalità di utilizzazione, il cui termine estremo può essere rappresentato da un tipo di relazione di ordine squisitamente formale o, meglio, inerente puramente alle strutture: e qui l'esempio è quello dell'*Ulisse* di Joyce.

In ogni caso, ciò che caratterizza globalmente questo tipo di relazione, è la sua natura esplicita, e, perciò stesso, *contrattuale* nei riguardi del destinatario. Qualsiasi tipo di lettore è ritenuto passibile di individuare la «fonte», se non di conoscerla per lettura diretta.

Per la tipologia che fa capo all'intertestualità, diremo che qui la relazione da testo a testo può essere *sia di tipo esplicito sia di tipo implicito*. Inoltre, tale relazione riguarda non tanto i «contenuti formati» quanto la «testualità» del testo, o, in altre parole, la sua *superficie verbale*. Il testo secondo ricicla, localmente o su vaste superfici, materiali già adibiti in uno o più testi contemporanei o del passato. Il limite inferiore ed esplicito di questa pratica è rappresentato dal *pastiche*, quello superiore ed implicito dalla «cifatura» e dall'enigma (è il caso di Mallarmé).

Esempi mediani e rispettivi della pratica dell'intertestualità: Leopardi, che ricicla vistosamente, quasi ad ogni verso, materiali sia della tradizione alta (trecentesca e quattrocentesca) sia della tradizione popolare coeva; D'Annunzio che invece fagocita e metabolizza, in segreto, materiali altrui, che coerce stupendamente alle proprie specifiche necessità espressive (si veda in proposito il caso – studiato dal sottoscritto – di *Aube* di Rimbaud, quasi interamente trasfuso in *Stabat nuda aestas* dell'*Alcyone*).

Si può inserire in questa stessa tipologia il fenomeno della «citazione», abbastanza clamoroso nella poesia inglese contemporanea, da Eliot a Pound, ma subordinato a svariatissime modalità di impiego a seconda degli effetti da produrre. In Eliot, ad esempio, le citazioni concomitanti da Dante e da Baudelaire, nella *Terra desolata*, mirano ad effetti di volumetria temporale o, il che è lo stesso, *di incorporazione e di rappresentazione del tempo dentro il linguaggio*; in Pound, invece, sembrano mirare ad una molteplicità degli stili o delle voci enunciative, nell'ambito di una rappresentazione bidimensionale, non volumetrica.

Infine, per il terzo tipo di relazioni, designato come «memoria dell'autore», si dirà che *esso tende a situarsi, per il fattore, sotto il limine della coscienza*, nel gioco, appunto, della memoria inconscia fra il testo in atto e un altro testo, proprio o altrui. Esso può riguardare, come ha segnalato Contini, non solo elementi verbali specifici, ma addirittura schemi ritmici puri, o fenomeni timbrici non necessariamente collegati alle rispettive lessicalizzazioni e, in generale, le strutture formali. Esempi insigni, avanzati da Contini, quelli delle memorizzazioni dantesche in Petrarca. Ma si pensi ancora a Leopardi e alla sua immane memorizzazione delle forme poetiche, o, per fare un esempio di cui ho avuto modo di occuparmi recentemente in occasione di una tesi di laurea, al caso dell'*Adonis* di La Fontaine, che riprende e rielabora una cospicua massa di materiali classici e, insieme, funziona come serbatoio mnemonico per il futuro autore delle *Fables*.

Su questi due ultimi esempi, che cumulano, in maniera si direbbe ottimale, tutte e tre le tipologie previste chiudo questa necessariamente sommaria rassegna del nostro triplice assunto.

Elide Pittarello

VITE DA ROMANZO: MODELLI DI AUTOBIOGRAFIA  
MONDANA NEL SIGLO DE ORO

1. Il nuovo stato nazionalista della Spagna del Cinquecento ha bisogno di un diverso assetto istituzionale<sup>1</sup>. Tramontata l'epoca dei cavalieri cortesi, si chiamano a corte folle di burocrati e si mandano in guerra eserciti di fanti. Penne e pergamene, picche e archibugi prendono tuttavia un sopravvento sulle spade che è riconosciuto più nei fatti che nelle parole, specialmente in quelle di un genere narrativo di grande successo come il romanzo di cavalleria, i cui topici letterari diventano in pochi anni una componente non secondaria del processo di integrazione sociale voluto dal regime assolutista di Carlo V. Si diffondono le moderne teorie militari di Macchiavelli e si resuscitano le remote imprese cavalleresche di Amadís: le prodezze che danno la vittoria sul nemico, e con essa l'onore e il potere, nella realtà sono sempre più delegate a scontri fra masse plebee e mercenarie che tentano di cambiar vita facendo la guerra, mentre nella finzione si esprimono ancora in duelli e tornei fra individui di rango eccezionale che riconfermano nel disinteressato esercizio della loro virtù l'inalterabile causa dei loro privilegi. Malgrado le opportunità di trasformazione offerte dalla scoperta delle terre americane, l'economia della Spagna continua a reggersi sullo sfruttamento del latifondo da parte dell'aristocrazia, la quale concepisce di incrementare i propri capitali unicamente attraverso i beni elargiti dal sovrano per meriti di fedeltà. Quando esiste, il lavoro subordinato riguarda soltanto i poveri, così come l'attività mercantile è per lo più occupazione da cristiani nuovi: gente senza onore, gente ignobile e sospetta che non gode di alcun credito sociale. Nella Spagna del

<sup>1</sup> Cfr. J.A. MARAVALL, *Antiguos y modernos*, Madrid, Alianza 1986; *Estudios de historia del pensamiento español. Serie segunda. La época del Renacimiento*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica 1984; *Estado moderno y mentalidad social. Siglos XV a XVII*, Madrid, Revista de Occidente, 1972, 2 voll.; A. DOMINGUEZ ORTIZ, *Instituciones y sociedad en la España de los Austrias*, Barcelona, Ariel 1985.

rinascimento, insomma, l'uomo vale meno per quel che fa che per quel che rappresenta o possiede: ogni sua iniziativa, finalizzata ad acquistare prestigio morale o beni materiali, tende a ricostituire quell'ideale equazione fra *essere* e *avere* che fonda l'antica onorabilità del *fare*. Il nobile dovrebbe essere ricco e il ricco dovrebbe essere nobile, possibilmente da tempo immemorabile come nelle finzioni cavalleresche. Questa sorta di neofeudalesimo posticcio è dunque il modello sociale che finisce per imporsi, fino al punto da indurre i pochi avvantaggiati e i molti bisognosi a interpretarne le possibili devianze come squilibri da emendare. Nella generalizzata fame di ricchezza che caratterizza la prima metà del cinquecento e il *siglo de oro*, la pretesa di abbinare a un patrimonio consistente anche un lignaggio accreditato finisce per plasmare gli impulsi di autoaffermazione propri della modernità in un immaginario conservatore che dà come risultato azioni spesso discordi, quasi sempre deludenti, alla lunga rovinose.

Una conferma di questa particolare situazione che combina con strani equilibrismi il nuovo e l'antico, ci viene dalla testimonianza personale del nobile sivigliano Alonso Enríquez de Guzmán<sup>2</sup>, in buona parte redatta prima del 1534 e successivamente arricchita di nuovi materiali fino al 1547. È una storia autentica<sup>3</sup>, notevole per qualità estetiche e valore documentale, dovuta a un autore empirico che è anche narratore e protagonista<sup>4</sup>, redatta secondo modelli discorsivi in gran parte comuni alla letteratura di finzione<sup>5</sup>, tranne che per l'esplicito progetto autobiografico, genuina novità del tempo

<sup>2</sup> *Libro de la vida y costumbres de don Alonso Enríquez de Guzmán*, por H. Keniston, B.A.E. CXXXVI.

<sup>3</sup> Per la storia dell'autobiografia in Spagna cfr. M. SERRANO Y SANZ, *Autobiografías y memorias*, N.B.A.E. 1905; R.D. POPE, *La autobiografía española hasta Torres Villarroel*, Bern - Frankfurt/M, Herbert Lang - Peter Lang 1974.

<sup>4</sup> Della vastissima bibliografia teorica sull'autobiografia, rimando solo a alcuni testi fra i più significativi: PH. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil 1975; *Je est un autre*, Paris, Seuil 1980; *Moi aussi*, Seuil 1986; E.W. BRUSS, *Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press 1976; AA.VV., *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton University Press 1980; AA.VV., *L'autobiografia. Il vissuto e il narrato*, in «Quaderni di retorica e poetica», I, 1986.

<sup>5</sup> Considero la letterarietà separatamente dalla fizionalità, in quanto la prima discende da norme istituzionali e la seconda da principi convenzionali. La possibilità di stabilire la fizionalità di un testo è legata alla possibilità di verificare l'esistenza di un doppio atto enunciativo non co-referenziale: quello veramente fizionale dell'autore empirico e quello fizionalmente vero del narratore fittizio. Sull'argomento cfr. W. MIGNOLO, *Semantización de la ficción literaria*, in *Teoría del texto e interpretación de textos*, México, U.N.A.M. 1986.

rinascimentale<sup>6</sup>. Nella tradizione del medioevo si diventava illustri per pubblico plauso e al cavaliere – non importa quale mondo abitate, immaginario oppure reale – corrispondeva l'obbligo di far parlare di sé e il divieto di raccontarsi da solo. Egli aveva accesso alla fama solo con i fatti; le parole, ossia la memoria delle sue gesta, appartenevano agli storici, i quali sancivano nella scrittura le virtù indispensabili a rendere esemplare la vita di un uomo. A uomini eccezionali non potevano perciò che corrispondere storie eccezionali, distinguibili fra loro solo per grado di «verità» referenziale e «inverosimiglianza» ornamentale. La finzione, lungi dall'essere intesa come volontaria menzogna o intenzionale contraffazione del vero, era sostanzialmente un apologetico fatto di stile, delegato alla competenza degli scrittori. Tra la fine del quattrocento e l'inizio del cinquecento, quando succedono eventi che sembrano prossimi ai miti, si comincia tuttavia ad avvertire il disagio di simili inquinamenti referenziali nelle storie che, sotto il peso di inamovibili convenzioni e istituzioni letterarie, sembrano appiattare anziché esaltare l'importanza delle imprese eccellenti da esse registrate. È sintomatico che se ne preoccupi proprio chi fa resuscitare a nuova e brillantissima vita il genere narrativo più finto di tutti, ovvero quel romanzo di cavalleria che allora si designava appunto con il termine polivalente di «libro» o «hystoria». Rodríguez de Montalvo, rifacitore e continuatore del celebre *Amadís de Gaula*<sup>7</sup>, sentendo ormai improrogabile la necessità di differenziare le invenzioni dalle testimonianze, chiarisce che le «hystorias fengidas», costruite senza «algún cimientu de verdad» o «rastro della», trattano di «cosas admirables fuera de la orden de natura», tali che «más por nombre de patrañas que de crónicas con mucha razón deuen ser tenidas y llamadas» (p.9). È questa una prova importante di come i tempi fossero maturi per una revisione profonda del rapporto esistente fra le convenzioni della scrittura e le istituzioni letterarie e civili. La facoltà di inventare non doveva più essere di ostacolo alla necessità di informare.

Alonso Enríquez de Guzmán, che nasce esattamente nel 1500, se ne dimostra infatti interprete sagace, riconoscendosi autonomamente le qualità che rendono un'avventura esistenziale degna di essere raccontata e soprattutto creduta. Storico di se stesso, testimone oculare

<sup>6</sup> Cfr. POPE, *op. cit.*; J. MOLINO, *Strategies de l'autobiographie au siècle d'or*, in *L'autobiographie dans le monde hispanique*, Actes du Colloque International de la Baume-lès-Aix, 11-12-13 mai 1979, Université de Provence 1980; M. LEVISI, *Autobiografías del siglo de oro. Jerónimo de Pasamonte, Alonso de Contreras, Miguel de Castro*, Madrid, S.G.E.L. 1985.

<sup>7</sup> *Amadís de Gaula*, por E.B. Place, Madrid, C.S.I.C. 1959.

di fatti eccezionali che acquistano ordine e senso in funzione del soggetto che li vive e ne scrive, Alonso Enríquez esibisce la veridicità della propria storia attraverso l'autorevolezza tutta moderna della forma autobiografica. I tempi sono cambiati ed egli non vuole correre il rischio di essere dimenticato a causa di momentanei rovesci di fortuna che crede di poter neutralizzare.

Imparentato con la dinastia reale del Portogallo, Alonso Enríquez si dichiara infatti «pobre de hazienda y rico de linaje» (p.7) ed è per questo motivo che, con intenti pragmatici opposti a quelli degli eroi dei romanzi di cavalleria, decide di andare in cerca d'avventure «congoxado de la pobreza y deseoso de la riqueza» (p.9). Ma fin da principio si tratta piuttosto di disavventure. A Barcellona cerca inutilmente di entrare nell'ordine cavalleresco di Santiago rivendicando i suoi natali: «soy hijodalgo» – dice – «y vengo de illustres» (p.9b); vittima delle lusinghe di un nobile scaltro, egli è anzi costretto a spendere in inutili attese i pochi averi in suo possesso e ad arruolarsi infine come semplice soldato:

Los quatro [meses] tube que gastar y los dos comí de mis carnes y de mis bestias, vendiéndolas y despidiendo criados, hasta que quedé en calças y jubón, que me fué menester tomar una pica e yrme a la guerra que el presente se hizo para yr a tomar los Gelves, que fué quando la tomamos. Y pasé por mitad de Barcelona delante del Rey y de su Corte y de algunos de mi tierra en hordenança con los otros soldados, con la pica en el hombro. Y dos cavalleros de mi tierra, regidores della, – el uno se llama Francisco del Alcázar y el otro Juan Melgarejo –, desque me vieron, hinchieronse los ojos de agua, y llegaron para me sacar. E yo no quise y emvarquéme.  
(p.10a-b)

Ma Alonso Enríquez, in incognito per salvare almeno le apparenze dell'onore, non riesce a ottenere i mezzi sufficienti al proprio mantenimento neanche facendo il mercenario. Non viene infatti pagato e ha fame, e poiché è un nobile che non si identifica troppo con gli inflessibili eroi dei libri di cavalleria, egli preferisce una temporanea degradazione dell'anima al definitivo annientamento del corpo: per sopravvivere esegue infatti lavori manuali, inventa piccoli commerci, convive con una prostituta, chiede l'elemosina per le strade, ruba il cibo nelle osterie e si fa perfino passare da ebreo. Spinto da avverse condizioni, questo nobile diventa insomma un picaro ante litteram, le cui traversie sono narrate nelle vivacissime pagine di una autobiografia autentica che precede di molti anni l'apparizione del *Lazarillo*, prototipo dell'autobiografia fittizia del romanzo picaresco.

Per Alonso Enríquez, personaggio reale e non d'invenzione, questo genere di trasgressività infamante non dura però che il tempo del

suo anonimato: basta infatti che un altro nobile lo riconosca per sottrarlo al suo indebito destino di povero, ossia di delinquente potenziale, restituendogli con una confortevole ospitalità e un vestito nuovo la buona reputazione e l'impiego di riguardo cui per nascita è chiamato. L'aggiustamento è però effimero, perché malgrado i titoli Alonso Enríquez avrà ugualmente la vita burrascosa che i tempi nuovi riservano a molti individui di condizione pari, inferiore o superiore alla sua, al di là delle belle favole diffuse dai romanzi cavallereschi. Le cariche importanti non lo salvano né dal carcere né dall'esilio, e ad ogni bilancio esistenziale la fortuna risulta sempre esigua rispetto alle speranze. Gli è soprattutto duro accettare la scissione fra società ideale e società reale che si sta verificando nella Spagna del suo tempo, cui egli contribuisce non poco con opportunismi che calpestano o ossequiano le tradizioni più conservatrici a seconda delle circostanze. Sebbene di indole rissosa, poco consona alle antiche qualità nobiliari, Alonso Enríquez si sente pur sempre un interprete della tradizione guerriera ed è quindi poco incline a spartire i meriti con chi ora serve il re svolgendo mansioni amministrative. Da uomo d'armi egli non avrà mai una grande opinione dei *letrados*, e meno che mai sopporterà di obbedire al sovrano riconoscendo gerarchie diverse da quella militare. Ed è per questo, infatti, che si mette nei guai con un governatore. Incredulo di fronte al progressivo scadimento della morale nobiliare, di cui poteva violare le leggi senza per questo rinnegarne i principi, Alonso Enríquez finisce per dubitare della stessa integrità dell'imperatore. Carlo V, verso il quale l'autore non sente nemmeno l'obbligo di mantenere la parola, «pues él no la mantiene a nadie» (p.16a), appare in queste pagine figura ambigua e ingrata, che incrina per prima la doverosa corrispondenza fra la perfezione dell'*essere* e dell'*avere* e la perfezione del *fare*. Alonso Enríquez, avendo verificato su di sé e sugli altri che all'eccellenza delle origini può non corrispondere affatto l'eccellenza dei beni o delle azioni, finisce così per svincolare la virtù dal lignaggio, scoprendo un inaspettato magistero nell'esperienza di chi, per consuetudine, non avrebbe dovuto meritare né considerazione né stima.

Riproponendo il tipico letterario del confronto fra il ricco e il povero che, per motivi didattici, poteva figurare in una storia immaginaria come in una storia vera, e anticipando di quasi un secolo il gustosissimo conversare di don Quijote e Sancho, questo nobile trova infatti in un plebeo l'interlocutore saggio di cui ha bisogno. La novità, però, sta nel fatto che questi non rappresenta un diseredato per nascita o per scelta, che rinsalda nella povertà o nella rinuncia al mondo uno stato di privazione o di penitenza edificante agli occhi degli uomini in quanto meritevole agli occhi di Dio; al contrario, qui

si tratta addirittura di un oste, un «mesonero» esperto del mondo, cui la professione venale non preclude il singolare epiteto di «filosofo» (p. 82b). Chi egli sia e che cosa faccia è dunque meno importante di quel che dimostra di sapere; ed essendo un personaggio di finzione può anche esprimere opinioni che sarebbero poco prudenti in un personaggio vero. Il rappresentante di una categoria solitamente spregiata per avidità e scostumatezza appare in questo episodio – certamente polemico ma non ancora farisaico – come un acuto conoscitore dei rivolgimenti istituzionali in atto, capace di sentenziare da un lato che il mondo va a rovescio (cfr. p.88b) e di raccomandare dall'altro mediazioni più vicine alla tolleranza che alla doppiezza. Tanto basta perché l'autore fittiziamente gli apra il suo animo cruciato, ricevendone in cambio fittizi e sensati orientamenti di vita:

Yo soy don Alonso Enríquez, cavallero de la orden de Santiago, como veys. Soy criado del Emperador en uno de los quatro estados de su casa, y no el menor de ellos. E sydo su capitán particular y general. No l'é hecho trayción ni cometido vileza, no le tiniendo desamor ni é sydo desagradescido. No me é quexado dél, no syendo tan bien pagado de los servicios que le é hecho quanto mi obra á mereçido. No soy puto ni ereje, ni tan mal cristiano que no tenga y crea todo lo que tiene y cree la yglesia; y rezo lo que a mi orden conviene, como todo cristiano deve hazer, syn ninguna iproquesía. (p. 82b)

Ma proprio in questa mancata ipocrisia, che mette continuamente in luce i conflitti del tempo, è forse da cercare la mancata fortuna di Alonso Enríquez, l'alto prezzo che egli aveva sempre dovuto pagare da quando aveva voluto «por los mundos andar para beer e adquirir e triunfar» (p.165a), tentando di equilibrare con una nuova ricchezza l'antica rispettabilità. Fra il 1534, anno in cui firma i prologhi a una parte della sua autobiografia specialmente attenta alle forme della comunicazione epistolare allora in voga, e il 1547, anno in cui data ulteriori materiali per il suo interminabile e comunque non compiuto progetto di scrittura, Alonso Enríquez si fa eco di quel rinnovamento di tipo erasmista che a poco a poco viene assorbito, corretto e sfigurato dal trasformismo gesuitico e dal settarismo post-tridentino<sup>8</sup>. Non ritenendosi né santo né eroe ma fondamentalmente «hombre de bien» (p.17b), pur fra la caduta di molte illusioni questo umanista continua infatti a mantenere una consapevolezza del proprio valore

<sup>8</sup> Cfr. M. BATAILLON, *Erasmus y España*, México-Buenos Aires, F.C.E. 1950, 2 voll.; *El erasmismo en España*, Ponencias del coloquio celebrado en la biblioteca de Menéndez Pelayo del 10 al 14 de junio de 1985, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo 1986.

che lo induce a raccontarsi senza interruzione, a costruire il senso di sé nella narrazione di peripezie che stanno progressivamente a ridosso della scrittura e che vengono consegnate a un racconto aperto ma punteggiato di frequenti considerazioni metadiscorsive, nelle quali appare costantemente rinnovato il fiducioso autocompiacimento della propria fatica. Pensando a una possibile pubblicazione di questa sua storia, peraltro avvenuta integralmente solo cent'anni fa, Alonso Enríquez così infatti si presentava al lettore del suo tempo:

Título del presente libro, el qual fué hecho por un cavallero ymitando al Çesar Magno; el qual cavallero salió de su patria por las del mundo partidas por vellas y adquirir gloria y fama para dexar de sí perpetua memoria. Es repartido en [*en blanco*] libros. En él concurren cosas saludables para el ánima y para la honrra y salud del cuerpo. Veréys en él cosas de muy gran saver y aviso. En el qual veréys cartas de nuestro Çesar, que oy reyna en España para el autor y otras suyas a su Católica y Sacra Majestad y otras personas, ansí de burlas como de veras; y otras de Su Magestad al serenísimo rey y reina de Portugal, sus hermanos, embiándoles a visitar y çertificar de la prisión del Rey de Françia con el autor, que era su criado en el estado de los gentileshombres de su real casa. Es obra muy provechosa y nesçesaria para todo estado y género de personas y grand generalidad de cosas apetitosas y onrrosas. Y demás de lo que a él propio acaesçió, toca en otras cosas que vió y oyó. Por ende, o tú, amantísimo letor, si eres curioso por saver e ynvestigar la monarquía del orbe terreno, hágote saver que leyendo esta mi scriptura abrás sabido lo que con verdad dél se puede dezir, porque ví lo que screví y screví lo que ví. (p.7)

2. Ignoriamo i motivi per cui queste pagine autobiografiche non sono arrivate alle stampe nel tempo in cui visse l'autore; è facile supporre, però, che nella Spagna della metà del cinquecento esse non avrebbero avuto comunque vita facile. Gli occhiuti guardiani dell'ortodossia controformista potevano indurre il soggetto a non rischiare il biasimo della censura già attraverso la mortificazione dell'autocensura, in conformità al crescente irrigidimento ideologico che toccava l'intera gerarchia della società spagnola, compreso il suo vertice, l'imperatore, la cui autorità terrena trovava diretta legittimazione nell'autorità divina.

Le chimere neofeudali di un eroe fittizio come Amadís e i compromessi rinascimentali di un uomo realmente esistito come Alonso Enríquez si immiseriscono dunque nell'integralismo pragmatico del *miles christianus* di Ignazio di Loyola, e la vittima più insigne della nuova disciplina che esilia l'autonomia, del dubbio interiore che smaglia la certezza, sarà lo stesso Carlo V che per primo aveva accolto e promosso la nuova compagine cattolica del mondo. Grazie ad essa, le storie cavalleresche del medioevo sono bandite e le storie vere

della contemporaneità sono addomesticate, delegando il controllo dell'individuo ad apparati politici e confessionali sempre più coercitivi. Mentre lo spazio dell'autobiografia autentica si va così restringendo inevitabilmente al campo religioso, l'imperatore in persona, per curiosa simmetria nato nel 1500 come il suo intraprendente suddito Alonso Enríquez, pur avendo al suo servizio schiere di riverenti biografi, sente la necessità di tracciare da sé il complicato itinerario della propria vita. Detta infatti in lingua volgare – forse in francese – un'autobiografia politica in terza persona, modellata sui commentari di Cesare, che però non fa pubblicare perché pensa ora di distruggerla, ora di riscriverla, tentando inutilmente di conciliare il lecito orgoglio del sovrano con l'afflittiva umiltà del cristiano. La perdita degli esatti contorni del proprio io da parte di un soggetto così importante significherà alla fine anche la perdita di un importantissimo originale. Il testo, noto agli storici del tempo quando l'imperatore era ancora in vita, ci è infatti accessibile solo per lo zelo di un portoghese che, nel 1620, a Madrid, lo tradusse dal francese nella propria lingua<sup>9</sup>.

Nella lettera in castigliano, datata «Inspruche 1552», con cui il manoscritto veniva spedito in Spagna per depositarlo – ironia della storia – in luogo sicuro, Carlo V così esprimeva i suoi tormenti al figlio e futuro successore Filippo II:

Esta historia es la que yo hize en romance, quando venimos por el Rin, y la acabe en Augusta: ella no esta hecha, como yo queria. Y Dios sabe que no la hize con vanidad, y si della el se tuuo por ofendido, mi ofensa fue mas por ignorancia que por malicia: por cosas semejantes el se solia mucho enojar, no queria que por esta lo vuisse hecho agora conmigo. Assi por esta como por otras ocasiones no le faltaran causas. Plega a el de templar su yra, y sacarme del trabajo en que me veo. Yo estuue por quemarlo todo, mas porque, si Dios me da a vida, confio ponerla de manera que el no se deseriua della, para que por aca no ande en peligro de perderse, os la embio, para que agays que ella sea guardada, y no abierta hasta...  
(p.184)

3. Eliminata l'opportunità di un vero e proprio sviluppo borghese, la Spagna che disprezza il commercio e il lavoro promuove ancora nel tradizionale istituto del *servizio* la conciliazione fra lealtà politica e pietà religiosa, fra prosperità economica e rispettabilità sociale. La statica equivalenza fra *essere* e *avere* si corregge gradualmente con il dinamico apporto dell'*acquisire*, del «medrar», idealmente rappresentato da una bella vita sulla terra che dovrebbe anche

<sup>9</sup> *Mémoires de Charles-Quint. Texte Portugais et traduction française*, par A. Morel-Fatio, Paris, Librairie Honoré Champion 1913.

garantire la vita eterna nell'aldilà. Al suddito devoto e all'ineccepibile cristiano si aprono promettenti carriere in campo militare, amministrativo o ecclesiastico, viziate però alla base da concezioni economico-finanziarie sostanzialmente arcaiche e inadeguate. Mentre le ambizioni degli individui si espandono, le risorse dello stato si contraggono, creando assai meno casate di recenti signori che folle di nuovi poveri. Di qui l'insorgere di ulteriori compromessi: se da tempo l'*avere* si coniuga con l'*acquisire*, ora l'*essere* si sdoppia nell'*apparire*. Ogni spagnolo vorrebbe essere nobile ricco e santo o, nella speranza di diventarlo presto, farsi già credere tale.

Ma all'interno del generalizzato conformismo che implica di necessità connivenze e imposture, si leva, dissacratoria e inattesa, la voce di Lazarillo. È una voce che mima l'autenticità referenziale dell'enunciazione autobiografica – nell'edizione del 1554 il testo si intitola *Vida de Lazarillo de Tormes: y de sus fortunas y adversidades*<sup>10</sup> –, ma che esibisce nell'enunciato anche una stratificata letterarietà, gran parte della quale è di natura fittizia, proveniente da tradizioni folcloriche e classiche che sono riorganizzate in una nuova combinatoria intertestuale e interdiscorsiva. È questo l'unico modo in cui il testo svela che è fittizia anche la sua enunciazione, retta dal doppio atto linguistico non co-referenziale dell'autore empirico e di Lazarillo. Il primo, infatti, protetto dall'anonimato che i tempi avevano reso consigliabile, si eclissa del tutto anche come voce, lasciando che la sua creatura immaginaria ci parli direttamente attraverso la parodia di un genere discorsivo molto di moda nella società del tempo e già recepito nella letteratura testimoniale come in quella d'invenzione.

Lazarillo adotta infatti il modello epistolare della carta messaggera per rispondere a una autorità, più volte apostrofata «Vuestra Merced», che in precedenza gli aveva chiesto di giustificare un episodio moralmente sospetto della sua vita. Narratore e protagonista della vicenda che si appresta a riferire, Lazarillo dichiara di voler dare avvio alla ricostruzione del caso dall'inizio, affinché si abbia – egli dice – «entera noticia de mi persona» (p.11). Secondo la tradizione aristotelica, le storie di finzione cominciavano *in medias res*; questa, che vuole sembrare una testimonianza vera, inizia invece *ab ovo*, seguendo il canone della biografia antica, a sua volta preso senza ritocchi dall'ancor incerto statuto discorsivo dell'autobiografia moderna. Tale mantenimento delle forme, però, serve solo da segnale per l'interpretazione ironica dei contenuti, la cui assiologia è invece sfregiata rispetto ai modelli in molte componenti semantiche

<sup>10</sup> *Lazarillo de Tormes*, Edición de F. Rico, Madrid, Cátedra 1987.

di superficie e in tutte le strutture profonde del testo.

Nella Spagna della realtà che andava somigliando alla finzione e della finzione che cominciava a travestirsi da realtà, un personaggio vero come Carlo V rinuncia per ortodossia cattolica a diffondere la versione autografa della sua eccezionale vita di imperatore, mentre un personaggio fittizio come Lazarillo esibisce per eterodossia giudaica la versione autografa della sua volgare vita di plebeo. Nel prologo, che è inaugurato da un trionfalistico pronome di prima persona, il protagonista di questo romanzo, con orgoglio pari a quello di Alonso Enríquez, suo predecessore non fittizio, scrive: «Yo por bien tengo que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas, vengán a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido» (p.3). Entrambi i narratori ritengono che le proprie vicende siano straordinarie ed esemplari, ma – a differenza di Alonso Enríquez che fu povero e travolto per una breve stagione e che tornò poi a vivere da nobile ogni successiva peripezia – Lazarillo, nato in miseria da un ladro e da una prostituta, è consapevole di aver dovuto percorrere il più duro cammino riservato agli uomini che si fanno interamente da soli. In polemica con i privilegiati, egli così conclude il suo prologo: «consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña salieron a buen puerto» (p.11).

Il processo di riscatto e di ascesa si compie per gradi. Dopo aver fornito i dati relativi alla sua antogenealogia e agli anni sordidi dell'infanzia, Lazarillo inizia la carriera di picaro entrando prima al servizio di un mendicante cieco e poi di un sacerdote, i quali si rivelano subito padroni avidi, spilorci e falsi, molto diversi dai padri cui per tradizionale funzione tutoria dovevano somigliare. Sfruttando ipocritamente la condizione di cristiana povertà in cui dovrebbero trovarsi per disgrazia congenita o per scelta di fede, il mendicante e il sacerdote negano al loro *criado* sostentamento materiale ed educazione morale, allevandolo piuttosto alla scuola della fame e dell'imbroglio. Dopo un efficace tirocinio, Lazarillo passa quindi al servizio di un *hidalgo* che è a sua volta in attesa di entrare al servizio di un nobile più importante di lui. Il nuovo padrone, che nasconde sotto una grande alterigia il proprio stato di assoluta indigenza, è in grado di coltivare l'anima di Lazarillo spiegandogli complesse questioni d'onore, ma non di garantire al suo corpo la benché minima quantità di cibo. Sarà invece lo stesso Lazarillo che, impietositosi di lui, finirà per procurargli da mangiare chiedendo di nascosto l'elemosina, a dimostrazione di un mondo che va ormai alla rovescia: il servo, divenuto liberale, sfama con comprensione il proprio padrone e il

padrone, braccato dai creditori, abbandona con vergogna il proprio servo.

A partire da questo momento i bisogni materiali di Lazarillo saranno di ordine diverso: prima doveva mantenere in vita il suo corpo, ora deve preoccuparsi di rivestirlo. Non più affamato, Lazarillo acquista con un frate licenzioso e incline agli affari, il suo primo paio di scarpe e, insieme, il primo briciolo di rispettabilità; ma solo dopo aver servito un imbroglione che smercia bolle papali nelle chiese, e aver successivamente aiutato un capellano a vendere acqua in città, Lazarillo impara a usare il denaro come mezzo di affermazione sociale. Per quattro anni tesaurizza infatti i suoi guadagni al fine di rivestirsi «muy honradamente» (p.127) con roba usata e autopromuoversi alla categoria di «hombre de bien» (p. 127) – e non bisogna dimenticare che «hombre de bien» si considerava pure il nobile Alonso Enríquez – ormai incompatibile con qualsiasi traffico commerciale. Lazarillo cambia infatti mestiere e passa a servire indirettamente il re, diventando per poco tempo «hombre de justicia» (p. 127) del governatore. L'antico ladruncolo emarginato è ora un integrato custode della legge, che sceglie infine il più comodo *oficio real* del banditore, non disdegnando di migliorare ulteriormente le proprie entrate con il segreto mercimonio dell'istituzione coniugale. In cambio di benefici economici, Lázaro sposa infatti la serva-amante di un arciprete che vende vino, ed è appunto per dissipare i sospetti su questo suo scandaloso matrimonio di copertura che egli poi risponde con la storia della propria vita all'autorità che lo aveva interpellato. È il 1525, il tempo della scrittura della storia, quando l'avanzamento sociale dell'ex picaro è ormai suggellato dalla definitiva assunzione di un comportamento apparentemente virtuoso e sostanzialmente corrotto. Il lungo apprendistato di immoralità è dunque valso a Lázaro la ricostituzione del nucleo familiare disonesto da cui era uscito, ma con il vantaggio non secondario di una falsa rispettabilità che l'ha insediato nella «prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna» (p.135).

4. La finzione autobiografica del *Lazarillo de Tormes* mette a nudo una Spagna dalle facciate di cartapesta, le cui contraddizioni saranno destinate a peggiorare nel tempo: dal regno di Filippo II in poi molte categorie di picari cresceranno proporzionalmente alle svariate forme di miseria, riversando le loro malefatte per le vie dell'impero e sulle pagine della letteratura<sup>11</sup>. Fiorisce con grande successo il

<sup>11</sup> Cfr. J.A. MARAVALL, *La literatura picaresca desde la historia social (Siglos XVI y XVII)*, Madrid, Taurus 1986.

romanzo picaresco, che conserva la forma discorsiva dell'autobiografia, accompagnata però da inequivocabili prove di fizionalità. L'autore empirico firma il testo e si adopera in tutti i modi (con dediche, prologhi, istruzioni per la lettura, componimenti encomiastici ecc.) affinché il suo «io» non venga confuso con l'«io» del narratore inventato. E questo soprattutto quando la vita dell'autore è un'odissea che può far concorrenza alle peripezie della sua creatura immaginaria, com'è per esempio il caso del *converso* Mateo Alemán cui si deve il secondo romanzo picaresco *Guzmán de Alfarache* (1599)<sup>12</sup>, così sintetizzato nella quartina di un sonetto italiano della seconda parte del testo: «La vita scelerata d'un poltrone / vedrai con alto stil fabuleggiata, / acchió che la virtù sia cercata; / lasciato il vizio d'ogni mal cagione» (II, p.27).

La vigilanza controriformistica permette che ora si parli dei vizi soltanto a fin di bene ed è quindi al riparo di una finzione dagli intenti didattici che gli autori possono far dire ai personaggi «tutta la verità» circa le furfanterie e le depravazioni commesse nelle loro vite. Si tratta quindi di un'esemplarità rovesciata che mira a educare attraverso la deformazione comica, mostrando come in uno specchio (il concetto è dell'epoca) i comportamenti che *non* si devono seguire. Mentre il gioco dell'ipocrisia è tutto rinviato alle destrezze simulate degli autori, eroi di carta e inchiostro come don Quijote possono far rivivere nobilmente le antiche virtù cavalleresche, e antieroi e antieroine come Honofre o Pablos, Justina o Teresa possono sboccatamente sciorinare le moderne degenerazioni picaresche. Scrive infatti il malizioso Quevedo, nel prologo al *Buscón*<sup>13</sup>, che per salvarsi l'anima è sufficiente non dimenticare la lezione finale, l'implicito «escarmiento» di ogni storia, e che perciò conviene leggere i romanzi picareschi, in quanto «tiene más deleyte, saber vidas de Picaros, descritas con gallardía, que otras inuenciones de mayor ponderación» (p.78).

Ma lo spartiacque aristotelico che dovrebbe differenziare questo antimodello della testimonianza «verosimile» dal modello della testimonianza «vera» appare nel tempo sempre più pretestuoso: inizialmente il romanzo picaresco mutua dall'autobiografia le strutture formali del proprio discorso; poi l'autobiografia recepisce dal romanzo picaresco contenuti non previsti dalla tradizione, con il risultato di minare l'attendibilità storica delle narrazioni non fittizie. Intrecciate

<sup>12</sup> M. ALEMÁN, *Guzmán de Alfarache*, Edición de B. Brancaforte, Madrid, Cátedra 1984, 2 voll.

<sup>13</sup> F. DE QUEVEDO, *La vida del Buscón llamado Don Pablos*, Edición de D. Ynduráin, Texto fijado por F. Lázaro Carreter, 7 ed., Madrid, Cátedra 1985.

da relazioni intertestuali e interdiscorsive sempre più complesse, le *vidas* – che devono ammaestrare la gente comune attraverso fatti singolari – mescolano a poco a poco l'eccezionalità encomiabile con l'eccezionalità riprovevole, finendo per sembrare tutte «inverosimili», tutte romanzesche. Ne risulta, per il lettore, una sfida ermeneutica che richiede più che mai strumenti d'analisi di tipo pragmatico.

5. Conoscere le istituzioni e le convenzioni letterarie del tempo, oltre al più ampio contesto culturale, ci permette di riconoscere, per esempio, che il testo del *Lazarillo* è una autobiografia fittizia e di stabilire invece che il testo dei *Comentarios del desengañado de sí mismo. Vida del mismo autor* di Diego Duque de Estrada<sup>14</sup> non è un romanzo. A differenza del suo predecessore cinquecentesco Alonso Enríquez, per dare alle stampe il racconto della propria vita – anch'esso però pubblicato solamente il secolo scorso – Diego Duque de Estrada ha ora bisogno della giustificazione di un titolo dai propositi penitenziali. Quest'autobiografia, che riguarda un periodo compreso fra il 1598 e il 1644, nasce perciò all'insegna del *desengaño*. L'autore, però, sebbene in anni maturi sia entrato con mansioni direttive nell'ordine religioso degli Ospedalieri di San Giovanni di Dio, è molto lontano dal concepire il proprio testo come una sorta di confessione autoaccusatrice. Al contrario, egli manifesta una forte passione per il mondo e un'ansia mai placata di protagonismo che lo porta a enfatizzare indiscriminatamente le azioni virtuose consone al suo rango e le azioni delittuose proprie dei ceti sociali più meschini. In più di un'occasione egli si comporta da picaro, ma per il fatto di essere nobile schiva le più severe sanzioni della giustizia senza comunque sfuggire alle insidie della povertà. Come tanti, anche Diego Duque de Estrada è spinto dalla «necessidad, maestra de todas artes» (p.159) a cercare un miglioramento della propria condizione economica nella carriera militare, e i casi fortunosi che gli toccano in sorte sono di tale portata da indurlo a precisare che «parecen sucesos de comedias, siendo reales y verdaderos» (p.252). Tutta la sua vita è infatti un divertente carosello di sfarzi e miserie, di successi e disfatte, ma egli non la ricostruisce più secondo il modello di letteratura aulica cui per nascita sarebbe stato tenuto. Da uomo del proprio tempo, Diego Duque de Estrada sfrutta a fondo i privilegi della condizione nobiliare soprattutto per la qualità mon-

<sup>14</sup> D. DUQUE DE ESTRADA, *Comentarios del desengañado de sí mismo. Vida del mismo autor*, Edición, introducción y notas de H. Ettinghausen, Madrid, Castalia 1982.

dana dell'esperienza che gliene deriva e che gli consente di affrontare con nuove risorse le situazioni più incresciose, facendogli scoprire che «la verdadera carta de encomienda es la que cada uno lleva en sus virtudes y proceder» (p.338). Ne é esempio significativo l'episodio in cui l'autore racconta di quando fu derubato a Venezia di ogni suo avere e si ritrovò poi a Padova senza alcun mezzo di sostentamento. Essendo diventato povero, egli cessa di esistere per il mondo; ma essendo anche nobile, egli può attingere per prima cosa agli insegnamenti libreschi ricevuti per educazione. Con evidente ironia, Diego Duque de Estrada si mette a cercare perciò nel repertorio di *exempla* fornito dalle storie fittizie e dalle storie vere del passato, il rimedio alle difficoltà contingenti del presente:

Revolví las historias de mí leídas y los muchos emperadores, reyes y varones invencibles e ilustres que por desdichas de guerras, vencimientos, esclavitudes y aun amor, pasaron su vida en servitud, esclavitud y aun en cocinas y en caballerizas, que ni yo era mayor señor que éstos ni de menos corazón y sufrimiento, y que podía pasar mi vida no teniendo menos habilidades que otros.

(p.332)

Di fatto, però, chi non può *avere* e non può *apparire* non può nemmeno *essere*: i signori non riconoscono nel nobile straccione un loro pari e ne rifiutano perfino il servizio di cameriere, mentre un ebreo, che non dovrebbe rispettare affatto gli obblighi dell'onore, nel nome di un antico debito di riconoscenza gli offre vitto e alloggio presso una «muy principal posada» (p.333). Il mondo è dunque tanto cambiato che la tradizione non serve più a nulla e Diego Duque de Estrada la ricusa completamente, respingendone perfino gli aspetti ludici già immortalati da Cervantes. Il *Quijote* era una storia di finzione mentre la sua è una storia «vera», dalla quale i topici cavallereschi sono banditi come futile trucco di storiografi inattendibili. Al contrario, egli ci tiene a precisare che il suo racconto si snoda invece

sin hurto de venta ni madrugón de posada, huida de criado, salteo de camino, despojo de soldados, vuelco de barca, navajada de forzado, cautiverio de moros, pérdida de mula, desencaje de coche, olvido de alforjas, fantasma, encanto, visión en cementerio, duende en casa, espíritu a orillas de río. No dormí un instante, ni pedí a pastores, perdí camino, pasé vado con peligro, ni me acosté sin cena, ni dejé comer y tener cama, ni me faltó dinero para no ir a pie. No he topado oso, dragón, serpiente, lobo, alacrán ni perro rabioso, gracias a Dios: cosas de que suelen llenar las historias para llenar papel.

(p.333)

Le eventuali finzioni di questo testo, che pure è pieno di vicende straordinarie, hanno a che vedere più con la menzogna che con l'invenzione. Respingendo le modalità narrative dell'inverosimiglianza, il narratore intorbida il patto di lettura e si rende credibile come fonte di enunciazione per poter poi autenticare nel senso a lui più favorevole enunciati dal dubbio statuto referenziale.

Con ambiguità tutta barocca, anche al di fuori dell'ambito delle istituzioni puramente letterarie, il metodo con cui Diego Duque de Estrada rende autorevoli le proprie asserzioni è quello di demolire alcuni falsi valori, affinché le prove frammentarie della sua serietà di testimone contaminino implicitamente di «verità» l'intera narrazione autobiografica. Nella Spagna di Filippo III e Filippo IV, dove si ricorre con sempre maggiore frequenza alla vendita dei titoli nobiliari per far fronte ai bisogni finanziari dell'impero, e dove la «honra» è irrimediabilmente una funzione sostanziale della «hacienda» e una variabile accidentale del «linaje»<sup>15</sup>, un narratore di origini nobili e realmente esistito denuncia senza veli che quel che si continua a chiamare *servizio* è in realtà soltanto un *mestiere*; che il diffuso desiderio di gloria è a tutti gli effetti un generale appetito di lucro. La vita militare, egli scrive, è durissima in ogni caso; per il soldato povero, che non trova adeguate ricompense alle sue fatiche; e per il soldato ricco, che non sfugge alle scomodità, avendo inoltre i maggiori oneri che la sua condizione di nobile comporta. Tuttavia, con provocatoria lucidità, egli aggiunge pure che

comúnmente me arrojaría a decir que pocos o ningunos sirven más que por su interés, porque si el pobre soldado sirve por cuatro escudos de paga, el rico por ocho de ventaja, el alférez por quince, el capitán por cuarenta, el de caballos por ochenta, el sargento mayor por ciento, y va discurrendo. Y el que, como yo, no servía por estos intereses, aunque cuando me venían los tomaba y aun los solicitaba (como hice con el Duque y el secretario, con no poco riesgo), sirve por el premio, que también es interés. Y el príncipe o señor que deja tantas comodidades y sin necesidad de nada y a su costa sale a servir, también lo hace por interés, pues lo es el granjear a su Majestad para que engrandezca sus casas, estados y familias, y es interés de logro, pues sacan ciento por uno; de manera que, aunque sean intereses tan grandes, no se paga una mala noche con ellos. Y de esta razón se prueba que nadie sirve por amor, sino por interés, al cual jamás satisface que paga, pues no la hay para recompensar la vida que se pierde.

(pp.250-251)

<sup>15</sup> Cfr. J.A. MARAVALL, *Estudios de historia del pensamiento español. Serie tercera. El siglo del Barroco*, 2 ed., Madrid, Ediciones Cultura Hispánica 1984; *La cultura del Barroco*, 2 ed., Barcelona-Caracas-México, Ariel 1980; *Poder, honor y élites en el siglo XVII*, Madrid, Siglo Veintiuno 1979.

6. Nella prima metà del seicento, i fondamenti assiologici della nobiltà che per un signore sono ormai lettera morta, per un plebeo rappresentano ancora un ambitissimo traguardo. Lo mostra efficacemente il *Discurso de mi vida* del capitano Alonso de Contreras<sup>16</sup>, scritto nel 1630 ma, ancora una volta, pubblicato solo in epoca moderna. Si tratta di una autobiografia non fittizia che prende avvio dal modello testuale delle autobiografie picaresche, con alcuni correttivi: a differenza del prototipo romanzesco, Alonso de Contreras ha genitori poveri ma onesti e soprattutto *cristianos viejos*; inoltre, egli rifiuta di imparare un mestiere e di avere un padrone, perché sogna unicamente di fare il soldato. Nel 1597, quasi un bambino, si mette al seguito dell'esercito del Cardinale Infante, iniziando così una serie di innumerevoli peregrinazioni: viaggerà senza posa per l'Europa, il Mediterraneo e le Indie, affronterà terribili nemici e spesso ricaverà pingui bottini, che in parte spenderà per costruirsi un'immagine sociale accettabile. Non a caso Contreras spende i suoi primi guadagni in un abito multicolore che è segno di una nuova rispettabilità: *l'aver*, se non viene sciupato, è investito unicamente in un *apparire* che, al di là di ogni bene materiale, dovrebbe di nuovo identificarsi con *l'essere*. A differenza del picaro, infatti, questo soldato non sembra cercare la sicurezza economica; egli accumula soltanto gloria, sperperando i suoi beni al tavolo da gioco, nelle case di malaffare o con avidissime amanti.

Per i suoi molteplici risvolti licenziosi, narrati con spregiudicata schiettezza, l'autobiografia di Contreras presenta nella sfera privata le bassezze indecorose dei picari moderni; ma per i suoi risvolti valorosi, narrati con palese iattanza, lo stesso testo ripropone nella sfera pubblica le gesta temerarie degli antichi eroi. Fra le preoccupazioni più ricorrenti del capitano vi è infatti quella di svincolare il *servizio* da ogni concreta forma di interesse: nominato per esempio ammiraglio di una flotta dotata di scarsi finanziamenti, egli restituisce il denaro al funzionario del re con queste parole: «Señor, no he menester dinero si hay tanta falta; reputación busco, que no dinero» (p.156). E proprio quando, nel 1624, Contreras si trova a Madrid carico di fama, ma senza un soldo e in attesa di nuove missioni, l'onnipotente Lope de Vega, affascinato dalla sua vita avventurosa, gli offre ospitalità per un lungo periodo. Scrive in proposito l'autore:

Lope de Vega, sin haberle hablado en mi vida, me llevó a su casa diciendo: «Señor capitán, con hombres como vuesa merced se ha de partir la capa», y me tuvo por su

<sup>16</sup> A. DE CONTRERAS, *Discurso de mi vida*, Edición, introducción y notas de H. Ettinghausen, Barcelona, Bruquera 1983.

camarada más de ocho meses, dándone de comer y cenar, y aun vestido me dio. Dios se lo pague. Y no contento con eso, sino que me dedicó una comedia, en la veinte parte, de «El Rey sin reino», a imitación del testimonio que me levantaron con los moriscos.

(p.164)

La lunghissima dedica, in effetti, costituisce una esplicita apologia di Contreras<sup>17</sup> e comprende un dettagliato elenco delle sue imprese, portate a compimento – secondo il drammaturgo – con «virtud y valor» (p.284), che sono patrimonio di natura e non di censo. Questo soldato che «ha llegado por sus manos hasta el lugar que tiene» (p.284), dimostra dunque che ora un uomo può essere davvero l'artefice della propria fortuna e che, grazie ad essa, può anche trovare l'immortalità della fama nella poesia di un instancabile ideatore di grandezze nazionali quale era Lope. «Pienso en dilatados versos honrarme de escribir sus valerosos hechos» (p.284), scrive infatti il drammaturgo a proposito di Contreras: in quanto *poeta* che era tenuto a togliere il vero-accaduto dalla sfera contingente per elevarlo alla sfera universale del verosimile-possibile, Lope era in grado di assicurargli una fama qualitativamente superiore a quella dello storico. Ma l'idea non fu mai realizzata e, forte di tale incoraggiamento, qualche anno dopo Contreras si decise a formulare da sé la propria immagine per la posterità, non omettendo dalla sua narrazione nessun episodio già celebrato da Lope. L'abbozzo di quel testo poetico che doveva appartenere alla finzione letteraria diviene così il programma narrativo di un testo autobiografico che appartiene invece alla storiografia: capovolgendo il normale processo di filiazione tra letteratura testimoniale e letteratura di finzione, il progetto della scrittura apologetica di Lope, che avrebbe dovuto fondarsi sulla «verosimiglianza», costituisce il precedente della scrittura autoapologetica di un picaro-eroe che non può prescindere dalla «verità».

7. Di Alonso de Contreras, però, ne esistevano pochi. Anzi, proprio sotto il regno di Filippo IV diventa sempre più difficile trovare soldati disposti ad arruolarsi e soprattutto a combattere. La certezza del pericolo era direttamente proporzionale alla precarietà del compenso e ne troviamo ancora una volta singolare testimonianza in una autobiografia ascritta tradizionalmente al filone picaresco, ma la cui autenticità ha fatto versare alla critica fiumi di inchiostro. Pubblicata nel 1646, l'opera si intitola *La vida y hechos de Estebanillo González*,

<sup>17</sup> In LOPE DE VEGA, *El rey sin reino*, B.A.E. XV, pp. 283-286.

*hombre de buen umor. Compuesto por él mismo*<sup>18</sup> e presenta una enunciazione analoga a quella del *Lazarillo*, poiché coincidono l'autore empirico, il narratore e il protagonista, proprio come nelle autobiografie non fittizie; in questo caso però, a differenza di quel primo testo picaresco che nella trasparente letterarietà lasciava intendere la sua natura non testimoniale, l'enunciato presenta una enorme quantità di dati storicamente esatti che impediscono di stabilire la vera natura del testo. Sulla informatissima narrazione autobiografica di *Estebanillo*, che si svolge dal 1608 al 1646 fra importanti avvenimenti politici come per esempio la guerra dei trent'anni, la critica si è sempre divisa, giudicandolo ora un romanzo, ora un testo storiografico. Tuttavia, l'assoluta irrisione del patto di lettura da parte dell'autore/narratore fa venir meno le indispensabili condizioni per una scelta fondata. Inaugurando un tono burlesco che sarà enfatizzato più volte nel corso della sua scrittura, scrive Estebanillo nel prologo:

Carísimo o muy barato lector, o quien quiera que tú fueres, si curioso de saber vidas ajenas llegares a leer la mía, yo me llamo Estebanillo González, flor de la jacarandina. Y te advierto que no es la fingida de Guzmán de Alfarache, ni la fabulosa de Lazarillo de Tormes, ni la supuesta del Caballero de la Tenaza, sino una relación verdadera con parte presente y testigos de vista y contestes, que los nombro a todos para averiguación de mis sucesos, y el dónde, cómo y cuándo, sin carecer de otra cosa que de día, mes y año, y antes quito que no añado.

(pp. 133-134)

L'orizzonte epistemico di queste memorie viene dal basso, trattandosi di un buffone, parente stretto della figura del «gracioso» teatrale: di famiglia indigente e immorale, a sua volta avido, scaltro, vile e con la lingua sciolta, Estebanillo guarda al mondo con il distacco dell'emarginato che può permettersi una libertà di parola non concessa ai personaggi importanti. Nella dedica al conte Ottaviano Piccolomini, egli si definisce «hombre de buen humor, hijo de mis obras» (p. 131), e infatti il suo racconto è intessuto di imprese tutt'altro che lodevoli, nell'immobilistico convincimento che il solo sforzo dell'individuo non assicuri affatto un posto rispettabile in seno alla società, «porque sólo dan honra los que la poseen, y deshonra los que carecen della; porque no puede dar ninguno aquello que no tiene» (p. 174). A differenza di *Lazarillo* che lotta per costruirsi nella frode morale una rispettabilità apparente, Estebanillo rinuncia fin da

<sup>18</sup> *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor. Compuesto por él mismo*, Edición, introducción y notas de N. Spadaccini y A.N. Zahareas, Madrid, Castalia 1978, 2 voll.

principio a diventare (o anche solo a sembrare) un «hombre de bien», in nome di un *avere* slegato dall'*apparire* e ovviamente dell'*essere*. Del mestiere di *pícaro de cocina*, che svolge per un breve periodo, dice per esempio che è «oficio graso, y ya que no honroso, provechoso» (p. 186); e quando fa per necessità il soldato, definendosi egli stesso un «archigallina de gallinas» (p. 415), ribadisce che non cerca «en este mundo pundonores, sino dineros en serena calma, sin sirtes ni bajíos» (p. 414).

Estebanillo González è dunque l'esatto contrario del capitano Alonso de Contreras: mentre quest'ultimo si gloria di essersi fatto un nome pur senza diventare ricco, il primo sentenzia che «quien no tiene dineros ¿qué fama puede tener?» (p. 457). E infatti evita a tal punto ogni occasione di conquistarla da diventare poi un buffone di professione al seguito dei potenti, un esperto di simulazioni e falsità, un inventore di storie inattendibili che gli daranno agiatezza e distima, coronate alla fine da una casa da gioco in proprietà e dalla degradante autodenominazione di «humilde sabandija» (p. 492).

8. In conclusione, l'evoluzione formale e sostanziale di questi autoritratti approda a una dicotomia di immagini che ben rappresenta la tutt'altro che pacifica scissione fra le due Spagne – quella delle aspirazioni e quella delle frustrazioni –, destinata a durare in termini sempre più esasperati per oltre un secolo, come mostra la celebre autobiografia settecentesca di Diego de Torres Villarroel.

Dopo aver cercato di delineare, pur con molte semplificazioni e omissioni, quanto nel nostro caso la scrittura testimoniale debba alla scrittura di finzione e viceversa, sarebbe riduttivo chiedersi quale dei testi presi in esame ci restituisca più «fedelmente» il passato. Se i romanzi fondano mondi possibili che rendono più intelligibile il mondo reale e la storiografia non può raccontare il mondo reale senza in parte immaginarlo, sarà allora più utile capire come nell'uno e nell'altro caso convenzioni e istituzioni interagiscano dialetticamente non per svelare l'ontologia di finzioni o verità, quanto per raccontarne i loro variabili effetti, tenendo ben presente che nella società spagnola del *siglo de oro* le figurazioni dell'onore sono moventi non meno efficaci dei crampi della fame\*.

\* La ricerca relativa a questo lavoro è stata condotta con i fondi del Ministero della Pubblica Istruzione.

Maria Teresa Biason

## LA MEMORIA DEI MORALISTI

0. Come i poeti, i moralisti colloquiano fra loro attraverso i secoli, e successivamente i loro lettori ne associano gli assunti e le formulazioni verbali allo stesso modo in cui i lettori dei poeti accostano i loro versi, nel desiderio legittimo di fruire della materia poetica come di un patrimonio indiviso, pur nel rispetto, anzi, talvolta, nel culto delle realizzazioni individuali.

«La memoria dei moralisti» è quindi intitolazione che sottintende, attraverso la volontaria ambivalenza del genitivo, al contempo soggettivo e oggettivo, l'intenzione di indagare sulle modalità attraverso le quali i moralisti trasmettono il ricordo dei loro predecessori e i loro lettori stabiliscono rapporti di analogia fra i loro testi.

0.1. Mi pare che lo specifico, nella memoria dei moralisti, risieda nell'esibizione volontaria del discorso altrui all'interno del proprio come elemento valorizzante.

Fondato, almeno in prima istanza, su valori pragmatici, il discorso dei moralisti vanta il ricorso continuo ed esplicito ad un autore consimile come una garanzia di credibilità: l'ideologo, che argomenta e comprova a partire da una scala di valori indiscutibili – almeno per il destinatario ideale – oppure giustificati all'interno del discorso stesso, non ha bisogno di «auctoritates» se non come ornamento; il moralista, testimone, guida o censore dei comportamenti umani, proprio perché limitato al campo dell'empiria dall'aleatorietà e dalla diversità di questi ultimi, cerca nelle conferme altrui la possibilità di erigere l'annotazione singola a legge o almeno ad argomento probante per giungere ad essa. Come è implicita una trasformazione dei materiali altrui ai limiti della riconoscibilità nella memoria del poeta che persegue finalità di rinnovamento del linguaggio, così è implicito, nel moralista che sente il richiamo a valori consolidati come un atto di conservazione del patrimonio etico, il rispetto per l'integrità dei testi invocati. La banalizzazione di tale atteggiamento può essere indicata nella ritualità della pura

citazione di testi normativi, sentita come invocazione all'eternità dei valori, da parte dei custodi dell'ethos (sacerdoti, giudici, capi di comunità) e nelle susseguenti dispute sul dettato della lettera.

Ma come si concilia nel moralista che nella sua scrittura persegue anche situazioni enunciative proprie della scrittura poetica – e come tali suscettibili di costellare il discorso con inequivocabili segni di rinvio all'enunciatore – come si concilia questa volontà di imprimere alle proprie parole il segno qualificante del possesso con quell'abdicazione alla proprietà del discorso che è espressa dal rinvio costante e volontario alle parole altrui? E la nuova situazione enunciativa che si viene a creare con l'uso istituzionalizzato della citazione garantisce di fatto la conservazione dei valori trasmessi? Ancora, in che modo il lettore del moralista accoglie le inevitabili stratificazioni di un discorso a più voci: le sente come un accumulo, un semplice accostamento di materiali che si snodano lungo la linea semplice del tempo, simili tanto nel valore intrinseco quanto nel valore relativo rispetto al macrotesto che esse formano, oppure vede in ogni riconferma della citazione originaria una progressiva perdita di potere dell'enunciato citato a vantaggio del senso che si crea attorno alle nuove situazioni enunciative?

1. La letteratura critica ha già dispiegato considerevoli risposte a queste domande, qui riproposte solo perché contestuali a quelle più marginali, ma complementari ad esse, che la presente circostanza mi sollecita a formulare.

Per giungere alla loro corretta formulazione ho fatto cadere la mia scelta su un autore, La Bruyère, che, «secondario alla produzione dell'oggetto» per vivere piuttosto «nel tepore della sua fruizione»<sup>1</sup>, mi sembra enfatizzare nei suoi testi più esplicitamente di altri il ruolo della memoria.

Alludo qui ad almeno tre fatti eclatanti attraverso i quali La Bruyère manifesta la sua chiara coscienza di epigono, cioè all'innaturale importanza attribuita dall'autore alla traduzione di Teofrasto che precede i *Caractères*, impressa addirittura, almeno nella prima edizione dell'opera, a caratteri più grandi rispetto al suo proprio testo; alle patenti denegazioni della presenza di Pascal e di La Rochefoucauld, riscontrabili nel *Discours sur Théophraste* premesso ai *Caractères*, e al «Tout est dit et l'on vient trop tard» di *Des Ouvrages de l'Esprit*, 1. Simile posizione dovrebbe mettere La Bruyère al riparo dalle minute strategie testuali operate per mascherare l'adeguamento della parola altrui alle

<sup>1</sup> Cfr. G. CONTINI, *Un'interpretazione di Dante*, in *Varianti e altra linguistica*, Einaudi 1970, p. 374.

finalità del proprio testo, e parlo fra gli autori, numerosi nel suo secolo, il cui intento principale, almeno nell'assetto più evidente del testo, è la conservazione e il corretto utilizzo del vecchio patrimonio ideologico, culturale e formale.

Proprio per verificare la realizzazione di questo intento, ho scelto i miei esempi secondo il criterio della riconoscibilità del testo memorizzato e della trasparenza, almeno intenzionale, del testo che lo ospita, e vorrei commentarli nell'ordine di evidenza.

1.1. In *De la Cour*, 80, trovo il frammento seguente: «“Diseurs de bons mots, mauvais caractère”: je le dirais s'il n'avait été dit. Ceux qui nuisent à la réputation ou à la fortune des autres plutôt que de perdre un bon mot méritent une peine infamante, cela n'a pas été dit et j'ose le dire». La citazione esatta di Pascal (Brunschvicg 46, Lafuma 965) e la dichiarazione susseguente («je le dirais, s'il n'avait été dit»), dovrebbero andar di pari passo, in La Bruyère, con un'adesione totale alle finalità che informano l'assunto pascaliano.

Ma – casualità, volontà inconscia o esplicita – l'affermazione pascaliana è assoluta, sciolta cioè da ogni legame di tipo esemplificativo o argomentativo tanto all'interno del frammento stesso, di cui è il solo enunciato, quanto nel pur artificiale contesto, mentre la citazione che ne fa La Bruyère è seguita dall'esplicitazione della sua personale adesione all'assunto, da un'esemplificazione e da una successiva conferma di accordo. L'isolamento e l'organizzazione retorica dell'affermazione pascaliana fanno sì che essa tragga il suo senso meno dal valore semantico dei singoli termini che dalla potente antitesi apodittica, enfatizzata dall'assenza di verbo e di determinanti («bons mots / mauvais caractère»). Ora, far seguire la citazione da un'esemplificazione, come fa La Bruyère, attualizzando il «bon mot» nella satira sociale e presentando il proprio intervento come un necessario prosieguo pragmatico dell'assunto pascaliano («cela n'a pas été dit et j'ose le dire»), significa in realtà interpretare in maniera riduttiva il senso della citazione stessa. Attraverso la casistica interpretativa La Bruyère oppone infatti alla sovranità dell'antitesi pascaliana, manifestazione di indiscutibile misura manichea dell'universo, il relativismo di ogni discorso dimostrativo soggetto alla cauzione della verifica del caso singolo.

L'eccessivo spessore della nuova situazione enunciativa non permette quindi la conservazione dei valori trasmessi dalla citazione, ma porta all'accentuazione di quelli insiti nella nuova situazione di discorso in cui la citazione viene immessa. Tuttavia non è, questo, un caso isolato in La Bruyère: riscontro infatti analogo effetto di divergenza ideologica causato dalla ricontestualizzazione di una citazione in *Des*

*ouvrages de l'esprit*, 13 («Amas d'épithètes, mauvaises louanges: ce sont les faits qui louent, et la manière de les raconter»). La citazione, ancora una volta tratta da Pascal è, questa volta, solo formale; la prima parte del frammento di La Bruyère è infatti un fedelissimo calco sintattico del pensiero di Pascal citato nell'esempio precedente («Diseurs de bons mots, mauvais caractère») e, nella sua globalità, è la ripresa della struttura discorsiva del medesimo esempio: al segmento apodittico della prima parte (caratterizzato dalla forte scansione binaria dei due gruppi nominali privi di verbo e di determinante) fa seguito, anche in questo caso, un'esplicitazione esemplificativa. In ambedue le ricorrenze, La Bruyère mostra di approvare la struttura del pensiero pascaliano (la prima volta dichiarandolo a chiare lettere, la seconda imitandola) ma di non saper o di non voler accettare le connotazioni discorsive e le implicazioni ideologiche che comporta l'isolamento dell'apodissi.

La tendenza, da parte di La Bruyère, a risolvere l'atteggiamento fideistico provocato dall'apodissi nella pragmatica del relativismo insita nel discorso dimostrativo è d'altronde manifesta anche in casi di memoria implicita. Ad esempio in *Des esprit forts*, 15, La Bruyère risponde chiaramente al «Dieu sensible au coeur et non à la raison di Pascal» in questi termini: «Je sens qu'il y a un Dieu, et je ne sens pas qu'il n'y en a point; cela me suffit, tout le raisonnement du monde m'est inutile [...]»; egli risponde cioè concretizzando nell'ambito ristretto dell'esperienza personale un dato che Pascal presenta come un aspetto della fede, e comunque meno come un atteggiamento del credente che come un attributo di Dio<sup>2</sup>.

Queste esemplificazioni, che assumono valore paradigmatico dato l'alto numero di ricorrenze analoghe, così evidenti nei *Caractères* da non richiedere ulteriori conferme, mi inducono a concludere che la memoria, in La Bruyère, è sì sempre puntuale, ma che la citazione, di qualunque natura essa sia (globale, solo formale o solo di una particolare organizzazione concettuale), è sempre inserita in una situazione di discorso tale da mutare le prospettive ideologiche del testo memorizzato.

La memoria mi pare quindi in questi casi meno un atto di conservazione dei valori che una volontà di accentuare il loro inserimento nel nuovo contesto.

1.2. Vorrei ora soffermarmi su un altro esempio, che mi pare rispondere ad un diverso tipo di organizzazione della memoria.

<sup>2</sup> Nessuna delle citazioni prevede corsivi nel testo originale; essi sono quindi tutti miei e hanno lo scopo di evidenziare i punti salienti del commento.

Si tratta di un caso di dialogismo, in cui il testo dell'autore memorizzato non viene citato né tantomeno suscita un'adesione ideologica implicita o esplicita come nei casi precedenti, ma viene utilizzato come punto di riferimento implicito nello sviluppo di un'argomentazione che non è necessariamente concorde con i suoi assunti: si tratta di un vero e proprio dialogo attraverso il tempo in cui le battute dell'interlocutore prescelto possono sì essere contraddette, ma devono essere rispettate nella loro identità resa immutabile dal tempo.

In *Des jugements*, 105, La Bruyère sostiene quanto segue: «*César n'était point trop vieux pour penser à la conquête de l'univers; il n'avait point d'autre béatitude à se faire que le cours d'une belle vie, et un grand nom après sa mort; né fier, ambitieux, et se portant bien comme il faisait, il ne pouvait mieux employer son temps qu'à conquérir le monde. Alexandre était bien jeune pour un dessein si sérieux: il est étonnant que dans ce premier âge les femmes ou le vin n'aient plus tôt rompu son entreprise*». In nota, l'autore stesso rinvia a «[...] M. Pascal, chapitre XXXI, où il dit le contraire», cioè, per la precisione: «*César était trop vieil, ce me semble, pour s'aller amuser à conquérir le monde. Cet amusement était bon à Auguste ou à Alexandre, c'était des jeunes gens qu'il est difficile d'arrêter; mais César devait être plus mûr*» (Brunschvicg 132, Lafuma 49).

La puntualità di La Bruyère nel riprendere i tratti essenziali del testo memorizzato è, anche in questo caso, notevole. Nell'ordine, all'argomento pascaliano della vecchiaia di Cesare come motivo di freno alla conquista, La Bruyère risponde con «*César n'était point trop vieux pour penser à la conquête du monde*»; alla concezione della conquista come «amusement», La Bruyère oppone gli scopi nobili della stessa («*il n'avait point d'autre béatitude à se faire que le cours d'une belle vie et un grand nom après sa mort; [...] il ne pouvait mieux employer son temps qu'à conquérir le monde*»); alle motivazioni edonistiche dei conquistatori giovani, La Bruyère sostiene il lato grave del progetto politico («*un dessein si sérieux*»). Partendo esattamente dagli argomenti del predecessore, i quali convergono verso una visione della conquista intesa come diversivo per spiriti immaturi ed incontenibili, La Bruyère restituisce la visione opposta, quella ottimistica del conquistatore consapevole del suo progetto che si impossessa del mondo per ottenere la gloria. A tanto zelo nell'utilizzo dei concetti dell'interlocutore, non corrisponde però, nemmeno in questo caso, il rispetto per quelle intenzioni globali del discorso, che sono evidenti nel testo memorizzato: in effetti, i modalizzanti usati da Pascal («*ce me semble*», «*devait être*») attenuano l'affermazione riguardante la vecchiaia di Cesare riducendola

ad un'opinione dell'enunciatore; l'accento alla forza dirompente della gioventù, accomunando due conquistatori così dissimili nelle modalità e nelle finalità della conquista come Augusto e Alessandro, fa pensare che i due referenti di Pascal siano meno i due personaggi storici che i condottieri scriteriati in generale; la ripresa finale del segmento iniziale («César devait être plus mûr») dà al frammento il tono colloquiale o provvisorio di un'annotazione. L'esempio scelto da Pascal è insomma uno fra i tanti destinati a mostrare che la maggior parte delle imprese umane, dal gioco alla caccia, dalle frequentazioni mondane alla guerra, è solo un tentativo di dimenticare la miseria della propria condizione. La risposta di La Bruyère, invece, che sostituisce, nell'ordine, i modalizzanti del verbo essere con dei rafforzativi della negazione e l'accento non del tutto pertinente ai due personaggi storici con il rinvio, storicamente più giustificato, agli eccessi del solo Alessandro, situa il discorso sul piano dell'obiettività referenziale e non su quello dell'opinabilità in cui l'aveva collocato Pascal, preoccupato di fornire un paradigma di comportamento umano piuttosto che un esempio storico.

L'omaggio della memoria, per essere tale e adempiere le sue finalità di atto di conservazione dei valori, dev'essere tributato al discorso nella sua globalità, non solo ad uno dei suoi aspetti, fosse anche importante come quello concettuale per i moralisti: sarebbe stato legittimo, anzi, valorizzante, per La Bruyère, confutare gli argomenti di Pascal, inserendosi però nella stessa fascia connotativa del testo di partenza; è invece deviante rispetto alle intenzioni dichiarate, un utilizzo parziale degli stessi, nella fattispecie l'utilizzo della sola argomentazione senza tener conto delle modalizzazioni suscettibili di mutare la natura del discorso.

Non è quindi la rinuncia la sola responsabile di quelle deviazioni ideologiche che sovvertono il ruolo della memoria ma ogni turbamento, anche di carattere perlocutorio come in quest'ultimo esempio, portato ai modi di significare del testo memorizzato. In definitiva anche il moralista, malgrado la fedeltà istituzionalizzata della sua memoria, finisce per dare un nuovo utilizzo (e quindi un nuovo senso) al testo altrui spostando l'accento del suo discorso dai valori trasmessi alle modalità della loro trasmissione.

2. Vorrei ora analizzare la memoria dei moralisti nell'accezione del genitivo oggettivo, cioè dal punto di vista della ricezione, e più a scopo ludico che argomentativo, parendomi per ora sufficiente aver indicato come ogni riscrittura, anche se istituzionalizzata, comporti le conseguenze sconvolgenti, anche dal punto di vista ideologico, di un nuovo tipo di scrittura.

L'occasione mi viene offerta dalla splendida edizione di La Rochefoucauld nella collezione dei «Grands Ecrivains de la France», edizione che assume l'importanza di una consacrazione dopo le esitazioni filologiche, estetiche e ideologiche che l'opera dello scrittore aveva suscitato precedentemente. In quest'edizione ogni massima è al centro di un fitto reticolo di rinvii ai predecessori e ai posteri stabilito dal curatore, come se anche per il lettore, non solo per ogni singolo autore, l'*ethos* non potesse risiedere in una singola formulazione verbale, ma dovesse essere sorretto da un accumulo di prove attinte da testi di natura analoga, necessario per fondare il paradigma della legge. Suona a conferma di ciò il fatto che questo reticolo di legami è talvolta molto blando sul piano della pertinenza tematica, che si rivela allora inadeguata a giustificare il gran numero di rinvii. In realtà il senso di questi ultimi poggia non sulla loro pertinenza ma sulla solidità della trama che essi formano: sappia il lettore che l'autore è in buona compagnia nel descrivere, nel denunciare, nell'ipotizzare, e che per questo è un moralista invece che un estemporaneo protestatario.

Ad esempio la massima 135 («On est quelquefois *aussi différent de soi-même* que des autres») si trova nel paradigma delle contraddizioni interiori, diversamente (e quanto!) coniugato, secondo il curatore, oltre che da La Rochefoucauld stesso in altre massime, anche da Seneca («Magnam rem puta unum hominem agere»), da Montaigne («Et se trouve autant de difference de nous a nous mesmes, que de nous a autrui»), da Pascal («Il n'y a point d'homme plus différent d'un autre que de soi-même, dans les divers temps») e, giustappunto, da La Bruyère (*De l'homme*, 99).

Il testo di quest'ultimo, che qui riproduco, mi pare esemplare per mettere in rilievo un percorso di lettura evidente per il lettore abituale dei moralisti:

«Quelques hommes, *dans le cours de leur vie*, sont *si différents d'eux-mêmes* par le coeur et par l'esprit qu'on est sûr de se méprendre, si l'on en juge seulement par ce qui a paru d'eux *dans leur première jeunesse*. Tels étaient pieux, sages, savants, qui par cette mollesse inséparable d'une trop riante fortune, ne le sont plus. L'on en sait d'autres qui ont commencé leur vie par les plaisirs et qui ont mis ce qu'ils avaient d'esprit à les connaître, que les disgrâces ensuite ont rendus religieux, sages, tempérants: ces derniers sont pour l'ordinaire de grands sujets, et sur qui l'on peut faire beaucoup de fonds; ils ont une probité éprouvée par la patience et par l'adversité, ils entent sur cette extrême politesse que le commerce des femmes leur a donnée, et dont ils ne se défont jamais, un esprit de règle, de réflexion, et quelquefois une haute capacité, qu'ils doivent à la *chambre* et au loisir d'une mauvaise fortune. *Tout notre mal vient* de ne pouvoir être *seuls*: de là le jeu, le luxe, la dissipation, le vin, *les femmes*, l'ignorance, la médisance, l'envie, l'oubli de soi-même et de Dieu.»

La struttura del testo si fonda su tracce mnestiche evidenti: l'*incipit* è una coniugazione personale dell'«aussi différent de soi-même que des autres» della massima 135 di La Rochefoucauld, l'unico fra i testi segnalati sull'argomento in cui il concetto di contraddizione interiore assume la configurazione linguistica dell'aggettivo «différent» preceduto dal rafforzativo «aussi»; la clausola («tout notre mal vient de ne pouvoir être seuls») è una parafrasi tratta da una frase di un lungo pensiero di Pascal sul «divertissement» (Brunschvicg 139, Lafuma 269), come pure alcune delle esemplificazioni che seguono («le jeu, les femmes»). L'utilizzo dei segmenti memorizzati è analogo a quello degli esempi precedenti (vedi *supra* 1.1. e 1.2.): l'«on» di La Rochefoucauld che congela le tempeste del cuore umano al di fuori di ogni possibile attualizzazione nell'ambito personale, viene concretizzato da La Bruyère in «quelques hommes»; la contraddizione interiore, che La Rochefoucauld contempla – pur nell'aleatorietà delle sue ricorrenze suggerita dal modalizzante «quelquefois» – al di fuori di ogni circostanza, viene qui limitata, mediante la stessa misura usata da Pascal, al tempo di ogni singola vita umana, «tels», «d'autres» e «ces derniers» si incaricano di far scendere nell'episodico ciò che per La Rochefoucauld rimaneva nell'astrazione, e così via, secondo la linea già evidenziata che porta La Bruyère dalle astratte riflessioni morali dei grandi predecessori al bozzettismo.

Ma in questo testo non mi attraggono tanto le modalità di manifestazione della memoria, già analizzate precedentemente, quanto il ruolo che tali manifestazioni assumono nella conduzione della lettura.

La parafrasi della frase pascaliana in clausola, che verte sull'incapacità dell'uomo di stare solo, suona come ingiustificata, posta com'è dopo alcune considerazioni sulla diversità di comportamento degli uomini nel corso della loro vita e per di più espressa da un «nous» privo di antecedenti anaforici. Eppure, contrariamente ad altri frammenti dei *Caractères*, questo testo è rimasto invariato dalla prima all'ottava edizione, senza alcuna giustificazione filologica, pertanto, all'incongruenza compositiva. Tuttavia il frequentatore assiduo dei moralisti, abituato alle concrezioni della memoria presenti nei loro testi, sa che queste sono prioritarie, anche rispetto al senso, nella formulazione del testo, e si accinge perciò a leggere nel frammento il metagramma che esse disegnano: come in un metagramma quello che conta è l'esistenza di un sorprendente legame fra il primo e l'ultimo elemento del gioco, legame cui si deve piegare il senso delle parole intermedie, così in questo frammento quello che conta è il passaggio da La Rochefoucauld a Pascal tramite esigui ed inattesi anelli di collegamento. Il lettore di Pascal conosce bene la frase del

pensiero sul «divertissement» (Brunschicg 139, Lafuma 269) che recita «*tout le malheur des hommes vient d' une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos dans une chambre*»: ebbene tocca alla parola «chambre», inaspettatamente inserita nell'esemplificazione che La Bruyère – con procedimento noto – appone alla breve citazione iniziale di La Rochefoucauld, assicurare il passaggio da quest'ultimo a Pascal attraverso gli anelli di una catena mnestica che il lettore rintraccia facilmente. La presenza dei due numi tutelari è – seppur blandamente – giustificata, con scarso rispetto per la costruzione logica ma con grande rispetto per la perennità dei valori che tale presenza assicura.

Insomma il lettore vede qui l'elezione della memoria a origine di un discorso che deforma a suo piacere quello che ricorda, ma che non può esistere senza fondarsi sul ricordo.

3. L'ipotesi che vorrei ora avanzare alla luce di quest'analisi – di cui pur considero la limitatezza del campo operativo, ma di cui conosco anche, per lunga frequentazione della materia, la possibile natura paradigmatica – è la seguente: mi pare che il moralista, nella sua scrittura, non assicuri la memoria dei valori che tramanda, ma unicamente il valore della memoria, costitutivo del suo discorso; è possibile allora che tale valore venga affidato anche alla sola ripetizione di schemi formali consacrati dall'uso oppure attualizzati da un testo illustre?

Suffraga questa mia ipotesi l'esempio dei moduli retorici di La Rochefoucauld, i quali – malgrado le posizioni ideologiche dell'autore siano tra le più discusse – sono diffusissimi tra i posteri, che si servono di essi senza rinviare all'autore, come se autonomamente essi fossero in grado di assicurare autorevolezza al discorso. La Rochefoucauld stesso che, primo fra i moralisti moderni, non cita, non ricorda, non allude ad altri, ma muta senza tregua l'assetto formale del suo testo, sembra mirare proprio ad una garanzia di autorità ottenuta tramite un'organizzazione linguistica originale, invece che tramite l'organizzazione delle formulazioni altrui come avviene per gli altri moralisti.

Scaturirebbero da questo esempio due opposte concezioni della memoria dei moralisti, quella che valorizza la memoria attiva di chi, pur fondando la credibilità del suo dire sull'uso di convenzioni linguistiche consolidate, dà luogo a realizzazioni testuali nuove, suscettibili di lasciar spazio alle scelte ideologiche personali, e quella opposta che considera la memoria come la facoltà inerte di chi giunge alla convalida del proprio discorso mediante la selezione e/o l'accumulo di formulazioni linguistiche già predisposte da altri, senz'altro mar-

gine di libertà ideologica che quella delle scelte operate dalla memoria.

Ma ciò implica, a sua volta, due diverse concezioni della scrittura del moralista, quella che ne fonda il senso sulla capacità di guidare gli eventi umani con leggi dedotte a partire da una descrizione di essi quanto più esauriente possibile, come fanno gli storici, e quella, del tutto simbolica, che ne articola il senso sulla possibilità di indicare un modello di comportamento tramite un'organizzazione linguistica, come fanno gli oracoli, gli estensori di ogni legge, i fondatori di ogni religione.

Ed è proprio questa seconda implicazione, pur suscettibile di più approfondite riflessioni e di più consistenti verifiche, che mi invita a cercare la ragione dell'«oublieuse mémoire» rivelata dal nostro La Bruyère in una possibile coscienza del discrimine esistente fra i due tipi di scrittura testè ipotizzati, e a considerare le sue realizzazioni testuali come segno della sua cultura di transizione, apparentata – malgrado l'apparente inconciliabilità – all'una e all'altra scelta: solo tradendo gli idoli sacri – costantemente richiamati nei suoi testi – egli poteva indicare la via che porta contemporaneamente all'enfaticizzazione della loro presenza e a quella della propria scrittura.

Eloisa Paganelli

IL DIAVOLO E IL LIBERTINO: IL GIOCO DELLE FONTI E  
DELLE CITAZIONI IN *CLARISSA* DI SAMUEL RICHARDSON

Tra il diavolo e il libertino della tradizione letteraria, in genere corrono buoni rapporti, anzi, talora c'è addirittura un legame di parentela; tuttavia il modo indiretto e sotterraneo con cui Richardson, in quello straordinario romanzo che è *Clarissa*, attua la demonizzazione del libertino è in realtà piuttosto singolare perché rappresenta un caso di utilizzazione subdola e sofisticata di un precedente letterario famoso che viene chiamato a svolgere il ruolo di voce autoriale mascherata all'interno di un genere, quello epistolare, che per definizione è privo di affidabili indici di lettura.

Tutti sanno infatti, data la grande risonanza che l'opera ha avuto nella tradizione letteraria anche fuori d'Inghilterra, che *Clarissa* è un romanzo epistolare, ben noto ai francesisti grazie alla traduzione/riduzione che ne fece Prévost e, non meno, grazie al famoso *Éloge de Richardson* di Diderot.

Ma *Clarissa* è un romanzo di grande spessore e complessità: un romanzo a quattro voci che in due binari epistolari distinti – uno maschile e uno femminile – registra momento per momento, interpreta nel suo farsi e decodifica da quattro diversi punti di vista la storia di un grande e tragico duello tra i sessi: il duello tra i due partners della coppia Lovelace-Clarissa; coppia di amanti irrimediabili e impossibili, saldamente ancorata nel concreto di una storia di tentata seduzione, violenza e morte, ma dai contorni e dalle risonanze mitiche che fanno pensare ad altre coppie famose, a don Giovanni ed Elvira, o in forma rovesciata a Giulietta e Romeo, o alla coppia mitica per eccellenza, Adamo ed Eva, alla quale nel romanzo ricorrono infatti esplicite allusioni.

La storia di questi partners è tragica, ma nell'incrociarsi e nel sovrapporsi delle voci che raccontano e decodificano la vicenda, *Clarissa* diventa il luogo di una scrittura plurifocale dove gli stili e i generi della rappresentazione, o della autorappresentazione, si giustappongono e soprattutto si contrappongono.

Lo stile prescelto da Lovelace – personaggio in realtà quanto mai tragico – è brillantemente comico: cioè trionfalmente parodistico, prodigiosamente immaginativo e perfino – tratto del tutto insolito nella tipologia libertina – devastantemente autoironico; perché nella sua scrittura Lovelace si celebra e si svaluta in una continua, semiseria parodia di se stesso: della propria sconfinata megalomania, delle proprie fantasie di dominio sul sesso femminile, della propria intelligenza imbattibile, della propria straordinaria energia immaginativa.

Ne consegue che da questo brillante libertino il lettore resta letteralmente ammaliato, proprio come – inconsciamente – ne resta per qualche tempo ammaliata Clarissa.

Ma già la sua scelta stilistica è altamente compromettente: infatti, nel quadro dei parametri ideologici che governano il romanzo, la sua adesione viscerale e totalizzante al punto di vista e allo stile ludico stabilisce il primo livello, o il primo gradino, della «negatività» etica di Lovelace; quello stile e quel punto di vista sono infatti il riflesso della screditata concezione cinico-libertina della vita intesa come burla e gioco, come stagione giovanile del disimpegno che, eventualmente, la stagione della vecchiaia e della decrepitezza potrà redimere in un imprecisato e comunque sempre più lontano futuro di penitenza.

Fin qui, a prescindere dal dato insolito dell'autoironia, che è un tratto tutto proprio a Lovelace, gli ascendenti letterari di questo libertino rimandano in qualche modo al mito di Don Giovanni di cui Lovelace – sebbene i critici di Richardson stranamente non lo rilevino – presenta più di un tratto caratteristico<sup>1</sup>.

Ma Lovelace è un personaggio estremamente complesso proprio per la stratificazione virtuosistica dei modelli letterari che confluiscono nella sua caratterizzazione e che, fondendosi, determinano l'ampiezza della sua personalità. Lovelace è soprattutto un personaggio che acqui-

<sup>1</sup> Sono semmai gli studiosi del mito di Don Giovanni a fare riferimento a Richardson e al suo personaggio «dongiovannesco». In occasione del Convegno internazionale su *Il mito di Don Giovanni nella letteratura francese e europea del Seicento* (Milano 1978), P. Nerozzi Bellman ha presentato un contributo che, pur sottolineando l'importanza del conflitto tra aristocrazia e borghesia in *Clarissa*, prende in considerazione anche il «dongiovannismo» di Lovelace (*Un modello di libertino nella narrativa inglese del Settecento: il Lovelace di Samuel Richardson*, in «Studi di letteratura francese», VI (1980), pp. 105-117). Assai recentemente E. Menascé, nel suo avvincente studio sulla figura di Don Giovanni nella letteratura britannica, ha incluso nella rassegna il personaggio di Richardson individuando tratti che lo inseriscono nella tradizione di quel mito (*Il labirinto delle ombre. L'immagine di Don Giovanni nella letteratura britannica*, Nuova Italia 1986; si veda in particolare il cap. III).

sta straordinaria autonomia: un giocoliere rocambolesco capace di parodiare il suo stesso autore – a sua volta artefice e giocoliere di finzioni romanzesche – di porsi a un tempo come suo doppio e come suo antagonista, per finire talora sua inerme e quasi patetica mario-netta.

La critica ha già rilevato che in questo personaggio confluiscono due antitetiche figure tipologiche del teatro inglese della Restaurazione: da un lato il libertino tirannico e criminale della tragedia, dall'altro il libertino arguto e scanzonato della commedia<sup>2</sup>.

Questa audace fusione sarebbe già un fatto di rilievo, ma al suo interno si innesta uno straordinario gioco malizioso – una prima competizione tra l'autore e il suo personaggio; perché nella sua sempre immaginifica autorappresentazione epistolare Lovelace si diverte, tra l'altro, a immaginarsi e a calarsi nei panni di precisi personaggi scenici restaurazionali: scegliendo però la parte del libertino ludico (cioè quella del suo modello comico) e dilettrandosi quindi a immaginare gli ingegnosi stratagemmi che escogita per sedurre Clarissa come altrettanti atti di una deliziosa commedia di cui lui stesso è autore, regista, attore, pubblico e interprete<sup>3</sup>.

Con questa sua vocazione teatrale – adottando cioè esplicitamente la maschera scenica – Lovelace esibisce, indica, addirittura *cita* la matrice letteraria che presiede alla sua caratterizzazione comico-romanzesca; in altre parole, quanto è modello latente e fonte sommersa nella scrittura di Richardson diventa citazione manifesta nella scrittura di Lovelace: come dire che la scrittura di Lovelace mima parodisticamente la scrittura di Richardson – ne mette a nudo cioè i retroscena, ne esplicita i modelli letterari.

Ma, ironia nell'ironia, il gioco delle citazioni finisce per diventare alquanto pericoloso per Lovelace stesso; perché, mentre da un lato egli si diletta a calarsi nel personaggio teatrale ludico, dall'altro si immedesima – molto incautamente – in tutta una serie di citazioni drammatiche che prende in prestito non dal tipo di libertino ludico, ma da quello

<sup>2</sup> Si veda in proposito la fondamentale monografia a carattere storico-letterario di M. DOODY, *A Natural Passion: A Study of the Novels of Samuel Richardson*, Oxford 1974, cap. V.

<sup>3</sup> Si paragona, per es., a Horner, personaggio di *The Country Wife* di Wycherley, e si immagina protagonista, insieme a Clarissa, di una fantomatica commedia dal titolo restaurazionale, *The Quarrelsome Lovers*, che progetta di scrivere lui stesso (cfr. *Clarissa*, ed. Everyman, rispettivamente, IV, 42 e II, 271. Tutti i riferimenti sono a questa edizione). Per la seduzione di Clarissa, scandita negli atti di una commedia, cfr. per es., II, 274.

tirannico e criminale (cioè dal suo modello tragico) <sup>4</sup>.

Sotto la maschera comica e al di là della sua vocazione ludica, Lovelace rivela dunque, inconsapevolmente, la propria vera natura sinistra e la propria reale sostanza tragica. Con questo pericoloso *lapsus* – un semplice sbaglio di registro nel gioco delle citazioni – Lovelace inavvertitamente si denuncia e si criminalizza, stabilendo il secondo, ben più grave livello, o gradino, della propria negatività.

Nella sua personalità fantasiosa e multiforme Lovelace possiede molte vocazioni: oltre a quella ludica e a quella teatrale possiede tra l'altro una spiccata vocazione bellica: si tratta in primo luogo della guerra giocosa – eppure spietatamente reale – che dichiara al sesso femminile, ma anche – come ogni libertino che si rispetti – a tutte le istituzioni riconosciute del codice sociale. Guerra che rappresenta e celebra in termini di arguta scrittura eroicomico, dove lui stesso figura in panni imperiali, autodefinendosi «imperatore», «monarca», «principe», «generale», e naturalmente «leader».

Sfortunatamente per lui – ma del tutto a sua insaputa – questi sono puntualmente, uno per uno, gli attributi militari di cui si fregia il suo doppio epico e satanico, vale a dire il Satana di Milton che nel *Paradiso perduto* è il capofila e il leader delle schiere angeliche ribelli all'ordine divino, esattamente come Lovelace è il capofila e il leader di una confraternita di libertini in carne ed ossa – cioè di uomini ribelli all'ordine sociale.

Si tratta dunque di un'altra serie di citazioni incaute da parte di Lovelace, del tutto inconsapevoli e questa volta anche prive di espliciti riferimenti testuali; ma non per questo meno sinistre e premonitrici.

Ma l'elemento di maggior rilievo sta nel fatto che nella retorica complessiva del romanzo – a prescindere quindi dalle citazioni incaute di Lovelace, del resto assai più numerose di quelle che ho ricordato – nella retorica complessiva del romanzo, dicevo, Richardson ha accuratamente disseminato un gran numero di paralleli impliciti tra il suo libertino e l'eroe/antieroe di Milton (e addirittura tra il libertino e tutti gli altri duci infernali del *Paradiso perduto*) <sup>5</sup>.

Si tratta di paralleli e coincidenze quasi inesauribili che fungono

<sup>4</sup> Le sue citazioni più frequenti sono dalle tragedie di Dryden e di N. Lee. Per qualche esempio cfr. I, 147 (Dryden, *Tyrannic Love, or, The Royal Martyr*, II, 1, 292-7); II, 223 (N. Lee *Gloriana, or, The Court of Augustus Caesar* e Dryden, *Don Sebastian, King of Portugal*, II, 1); II, 327 (Dryden, *Aureng-Zebe*, II, 1).

<sup>5</sup> Per l'individuazione e l'analisi di citazioni e paralleli miltoniani rimando alla mia monografia, *Dio, donna e denaro in «Clarissa» di Samuel Richardson*, Paideia 1984, spec. pp. 58-72 e 76-82.

però assai più da indicatori latenti, o spie occulte – cioè da citazioni coperte e sommerse – di quanto non siano fonte o modello della caratterizzazione di Lovelace.

E tuttavia, proprio di questi continui, inquietanti rinvii al suo doppio satanico Lovelace risulta del tutto all'oscuro. Tanto che, identificandosi in un unico caso – ma più che mai imprudentemente – con il personaggio di Milton, crede di potersene impunemente burlare e ne improvvisa una brillante parodia in versi di suo conio. La *vis comica* della situazione diventa esplicita perché a un certo punto Lovelace sospetta vagamente di trovarsi su terreno infido ed esce con una candida quanto ottusa ammissione: «Strano paragone, però!»<sup>6</sup>.

Nel gioco tra autore e personaggio, dunque, le parti a un certo punto si invertono ed è l'autore che a sua volta mima il proprio personaggio: se con le sue citazioni dal repertorio della commedia Lovelace ha evidenziato le strategie comiche di Richardson e con le sue citazioni dalla tragedia ha inconsapevolmente dimostrato la propria doppia natura di personaggio e di modello, Richardson a sua volta – attraverso i sommersi paralleli miltoniani – evidenzia la natura tragica e diabolica di Lovelace; il quale della propria demonizzazione – l'irredimibile terzo gradino della propria negatività ontologica – resta del tutto inconsapevole.

Questa sua insipienza – profondamente tragica – assume al tempo stesso tutta una serie di risvolti comici; ma è una comicità di cui Lovelace non è più il consueto brillante regista, bensì la vittima esemplare. Anche nella gara con il proprio autore – così come in numerosi altri confronti nel romanzo – l'imbattibile inventore di stratagemmi, l'artefice di tutte le burle è a sua volta burlato e, proprio come il diavolo della tradizione comica popolare, resta pateticamente «scornato». A questo punto il riso è il riso di superiorità dell'autore che ha riguadagnato la propria posizione di incontrastato demiurgo, ed è anche il riso di superiorità del lettore alle spese del brillante personaggio demonizzato e decaduto.

I rimandi miltoniani, oltre a fungere da mascherato intervento autoriale inteso a demonizzare grottescamente Lovelace, elevano il romanzo al livello dell'epica tragica. Eppure nei confronti di questi fondamentali referenti la critica si è comportata più o meno come Lovelace: ha vagamente intuito che questo romanzo di seduzione violenza e morte – ma anche di settecenteschi virtuosismi maliziosi – sta in qualche relazione con l'epica tragica di Milton, ma si è limitata

<sup>6</sup> Per l'episodio in questione, cfr. III, 41.

quasi solo a ripetere con Lovelace, «Strano paragone, però!».

Nella sua irriducibile autonomia, nel gioco serpentino delle sue ironie, il libertino di Richardson è una creazione difficile da padroneggiare. Il primo a doversene accorgere fu Richardson stesso che, disperato per il fascino che Lovelace esercitava specialmente sul pubblico femminile – altro fatto, incidentalmente, che la scrittura di Lovelace tematizza – tentò invano, in successive edizioni dell'opera, di degradarlo appesantendone la caratterizzazione sinistra<sup>7</sup>.

Il libertino, che pure era uscito dalla sua penna, continuava a fargli lo sberleffo perché era il diavolo; ma attraverso uno specchio – lo specchio dell'epica miltoniana – Richardson ne aveva già mostrato l'inequivocabile piede forcuto.

E forse l'autoironia di Lovelace è l'autoironia di Richardson stesso che si burla della propria genialità, dei propri virtuosismi, della propria arte di sedurre il lettore.

<sup>7</sup> Per la funzione di questi rimaneggiamenti testuali (oggetto di un recente, vivace dibattito critico) rimando al mio articolo, *Una «Clarissa» liberata? La critica contemporanea e la prima edizione di «Clarissa» di Samuel Richardson*, in «Annali di Cà Foscari», XXVI, 1-2, 1987, pp. 227-235.

Mario Matucci

## L'EVANGELO DI RIMBAUD: MEMORIA O RISCrittURA?

La presenza di testi evangelici nell'opera di Rimbaud è un problema da sempre controverso e discusso, che in questi ultimi anni è venuto progressivamente precisandosi e chiarendosi, dopo esser stato liberato da sovrastrutture confessionali o ideologiche.

Al di là d'ogni teorizzazione letteraria, che tale presenza possa essere vista come una *greffe* o come una *trace*<sup>1</sup>, oppure, secondo il termine della Kristeva<sup>2</sup>, come *transposition*, sta il fatto che il testo evangelico è una realtà diffusa in tutta l'opera di Rimbaud, con un processo di integrazione e di trasformazione del contesto originario che si trapianta e si arricchisce, nel nuovo contesto, di un senso che è quello stesso ed un altro allo stesso tempo.

Si tratta dunque di memoria, di scrittura o di riscrittura? Il lirismo profetico della Bibbia viene rinnovato secondo le esigenze del *voyant*. Grazie anche a reminiscenze metaforiche, il referente evangelico viene contestato, trasformato, o, come si è detto con insistenza, viene sottoposto ad una parodia, con un'intenzione ironica che si risolve in un distacco, in una sovversione del senso. Comunque sia, e nonostante i diversi quesiti che ne scaturiscono, non c'è dubbio che la scrittura di Rimbaud è vivificata dall'intertestualità biblica. Di questa evidente realtà è stata data, sino agli anni trenta, un'interpretazione decisamente confessionale, che, iniziata dal *ménage* Berichon e dal Dalahaye, si modificava, rafforzandosi, attraverso le definizioni famose di Claudel e poi di Rivière.

C'è stato poi l'intervento assai deciso, ma anche intollerante di Etiemble, il quale, prendendo una posizione assolutamente contraria, dava, a suo modo, le ragioni della presenza del Vangelo nell'opera di

<sup>1</sup> Cfr. M. RIFFATERRE, *La production du texte*, Seuil 1979.

<sup>2</sup> Cfr. J. KRISTEVA, *La révolution du langage poétique*, Seuil 1974. Fra i più recenti lavori sull'intertestualità, segnaliamo M. EIGELDINGER, *Mythologie et intertextualité*, Slatkine 1987.

Rimbaud: da una parte il fascino che le immagini in esso contenute avrebbero esercitato sul poeta che, evocandole, le deformava, limitandosi quindi a *voir* e non a *raconter*<sup>3</sup>; dall'altra, una volontà di scherno, addirittura di distruzione dei testi sacri. Una posizione, quella di Etiemble, non sempre chiara e spesso caratterizzata da un certo fanatismo nel riconoscere in chiunque non fosse d'accordo con la sua tesi, la volontà, come egli dice, di «innocenter» Rimbaud. Ha avuto comunque il merito di dare un tremendo scossone alla figura mitica del «merveilleux introducteur au Christianisme» o del «mystique à l'état sauvage», avviando la critica a un più obbiettivo esame del problema.

In questa prospettiva penso che, dopo tante interpretazioni esasperate in un senso o nell'altro, la posizione di Rimbaud sia in gran parte da rivedere, soprattutto nelle sue ambizioni spirituali per le quali il cristianesimo rifiutato o subito, esasperatamente discusso, assume un ruolo di presenza addirittura ossessiva. Presenza che si rivela attraverso non solo la memoria o la riscrittura di episodi evangelici, ma anche attraverso la utilizzazione di un linguaggio evangelico trasformato o addirittura opposto al suo senso originario. Sono appunto alcuni termini di questo linguaggio che intendiamo analizzare, alla ricerca del significato profondo attribuito loro dal poeta.

È stato osservato, in maniera molto suggestiva, che Rimbaud sembra non stabilire nessun legame né con il passato, né con l'avvenire: un essere senza memoria, totalmente indifferente del passato, teso a ritrovare un'eternità non più futura, non più infinita, «mais toute entière située à l'intérieur du moment présent»<sup>4</sup>.

Questa «distance intérieure» ritorna costantemente nell'opera critica di Georges Poulet e trova, nel suo studio du Rimbaud, la sua più recente applicazione<sup>5</sup>. Tuttavia essa sembra corrispondere solo a un certo momento della situazione rimbaldiana la cui realtà si precisa e si allarga, modificandosi, per sollecitazioni spirituali che, prima rifiutate e combattute, divengono poi, progressivamente, determinanti dopo la visione della «croix consolatrice»<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> R. ETIEMBLE et Y. GAUCHERE, *Rimbaud*, 2a éd., Gallimard 1936, pp. 46 e *passim*.

<sup>4</sup> G. POULET, *Arthur Rimbaud*, in *La poésie éclatée*, P.U.F. 1984, p. 130.

<sup>5</sup> Il punto di vista espresso da Georges Poulet in *La distance intérieure. Etudes sur le temps humain*, si ritrova, magistralmente esposto, nell'evocazione dei tre «fantômes» (passato, presente, futuro) di Benjamin Constant, in *Benjamin Constant par lui-même*, Seuil 1968, p. 30.

<sup>6</sup> RIMBAUD, *Oeuvres complètes*, Edition Antoine Adam, Gallimard 1972, p. 111 (Bibliothèque de la Pléiade). Tutte le citazioni di Rimbaud si riferiscono a questa edizione e sono indicate con l'abbreviazione O.C.

In effetti, se è vero che «dans sa façon d'agripper le présent, Rimbaud semble aussi loin que possible des démarches habituelles par lesquelles l'esprit humain maintient ou resserre les liens qu'il a avec un passé ou un futur»<sup>7</sup>, è anche vero che, nel tentativo di ritrovare un equilibrio perduto, egli redige la relazione del suo inferno nella quale l'incrociarsi e lo svilupparsi di tre motivi essenziali, il passato, il presente e l'avvenire, conferiscono al suo esame di coscienza un'atmosfera di lotta drammatizzata da un'oscillazione di sentimenti spesso in flagrante contraddizione. Proprio questa presa di coscienza delle categorie temporali fa sorgere in lui un'angoscia insormontabile della condizione umana presa nella morsa di limiti indistruttibili, impotente a risolvere il supremo dilemma del bene e del male.

In questa prospettiva, l'interpretazione che Georges Poulet dà dell'*éternità* rimbaldiana ci appare non solo accettabile, almeno sino all'insorgere delle «magies religieuses», ma particolarmente interessante per l'interpretazione d'altri termini quali la *charité* e l'*amour*. Termini che vengono ad aggiungersi appunto a quello dell'*éternité*, nel quadro delle espressioni incontestabilmente evangeliche impiegate da Rimbaud per esprimere, grazie a uno scivolamento semantico, l'affermazione più categorica e ad un tempo la negazione più sofferta della religione cristiana.

Un approccio in questo senso può aiutarci a comprendere meglio il suo incessante ricorso a un linguaggio che può apparire contrario al suo senso originario. D'altronde si deve tenere presente che numerosi elementi diversificano continuamente il suo atteggiamento nei riguardi della religione cristiana: ne deriva spesso una modificazione del senso racchiuso nel rapporto tra il lessico suo proprio e la terminologia evangelica.

In effetti l'*éternità* non è per Rimbaud l'*éternità* divina che unisce tutti i tempi in un solo momento e che gli appare come una promessa demenziale: «ne pouvant (se) saisir sur le champ de cette éternité»<sup>8</sup> egli aspira a una *éternità* che non racchiuda un'idea temporale e quantitativa del tempo, ma che rappresenti, per lui, l'istante supremo della vita, la più alta realizzazione di se stesso, «raison merveilleuse et imprévue; et l'*éternité*»<sup>9</sup>.

Come tutti i concetti cristiani utilizzati da Rimbaud, l'*éternità* è qualcosa di immanente che deve essere vissuta dall'uomo «ici-bas, pourtant», al di là di ogni attributo escatologico. Di fronte a un passato

<sup>7</sup> G. POULET, *Arthur Rimbaud*, in *La poésie éclatée*, cit., p. 129.

<sup>8</sup> O.C., p. 111.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 154.

situato fuori del tempo e della memoria, che risale a una «époque immémoriale», l'eternità è il presente che non conosce il passato e non si preoccupa dell'avvenire<sup>10</sup>, ma esiste nella sua pienezza e nella sua vitalità intrinseca: «jamais d'espérance, pas d'orietur»<sup>11</sup>. E ancora, in *Génie*: «Il ne s'en ira pas, il ne redescendra pas d'un ciel, il n'accomplira pas la rédemption des colères des femmes et des gaîtés des hommes et de tout ce péché: car c'est fait, lui étant, et étant aimé».

È questa la vera dimensione temporale perseguita da Rimbaud: un presente così pieno di vita da redimere ogni morte e ogni tristezza passata; un istante così colmo di perfezione, di liberazione, di ebbrezza da assumere la forma dell'eternità. Eternità che perde dunque tutte le sue caratteristiche di trascendente attributo divino per divenire puramente umana, momento per eccellenza della vita del poeta.

La carità è l'altro termine evangelico che torna incessantemente nell'opera di Rimbaud: «J'ai songé à rechercher la clef du festin ancien [...] la charité est cette clef»<sup>12</sup>, cioè l'elemento ultimo che rende comprensibile la sua intera esperienza. Se non può essere identificata con il *nouvel amour*, essa lo completa, si sovrappone in quanto disponibilità del soggetto nei confronti dell'oggetto, apertura dell'Io verso gli altri, pur restando sempre immanente rispetto al mondo trascendente con cui si presenta nella religione cristiana. Aspetto, l'uno e l'altro, che sono contenuti in una esclamazione estremamente concisa, ma altrettanto perfetta nella sua completezza: «O mon abnégation, ô ma charité merveilleuse! ici-bas, pourtant!»<sup>13</sup>. Abnegazione, quaggiù: questo il nucleo della carità rimbaldiana, dove *abnégation* esprime la pretesa di negare se stessi per lasciare tutto lo spazio possibile all'altro, e l'*ici-bas*, la volontà di realizzare qui e adesso, nella vita terrena e solo in nome di essa, ciò che la religione, la morale e la scienza tradizionalmente intesa esigono dal futuro in nome di un'entità esterna più o meno trascendente e assoluta.

In questa prospettiva, la carità è certo «la clef du festin ancien» ma è anche la chiave dell'amore: «sa charité est ensorcelée [...] c'est notre sort, à nous, coeurs charitables»<sup>14</sup>. Si giunge dunque a un tentativo di fusione nella misura in cui le nozioni convergono, in Rimbaud, verso la ricerca dell'unità, la volontà d'amare e di vivere l'amore. Unità che, d'altronde, è quella del soggetto con l'oggetto quale appare, nel suo aspetto teorico, nella lettera del *Voyant* e poi

<sup>10</sup> G. POULET, *Arthur Rimbaud*, in *La poésie éclatée*, cit., p. 130.

<sup>11</sup> O.C., p. 110.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 104.

nell'esperienza con Verlaine descritta nella *Vierge folle*. È, in definitiva, l'assioma stesso della poesia oggettiva: di fronte alle «générations idiotes»<sup>15</sup>, egoiste, incapaci di essere veggenti, lui, il vero poeta, ha compreso che «je est un autre».

In questo modo, Rimbaud vuole spogliarsi completamente, farsi specchio vuoto di immagini, rendersi capace d'esprimere ciò che è l'oggetto in se stesso: egli perde i limiti del suo Io al punto di riconoscersi nell'oggetto, identificandosi con ciò che esso è, ritrovando in tal modo il proprio centro di gravità. Il poeta darà così la parola alle cose, e non solo a certe cose, ma all'universo intero perché egli è «chargé de l'humanité». Ciò sarà ottenuto, non dando agli altri la propria lingua, sovrapponendo il proprio linguaggio a quello degli oggetti ma rispettando, riconoscendo e rivivendo in se stesso le lingue e le forme degli altri: «si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne de la forme; si c'est informe, il donne de l'informe».

È in questo senso che il «dérèglement de tous les sens» e «le langage universel» non sono che due aspetti diversi d'una stessa intenzione: quella di unire il soggetto e l'oggetto. Il soggetto deve coltivare al massimo la sua anima, raggiungere una ricettività estrema mettendo in movimento tutti i sensi, e se possibile, inventarne di nuovi. Egli deve inoltre, trovare una lingua adatta a queste nuove forme di conoscenza, altrettanto completa e vitale. I ritmi istintivi, i versi *néants*, lo stile spoglio, puntuale ma pieno di vigore, onirico, delle *Illuminations*, sono altrettanti tentativi che vanno in una direzione unitaria nella quale si inserisce l'Amore «mesure parfaite et réinventée, raison merveilleuse et imprévue, et l'éternité: machine aimée des qualités fatales»<sup>16</sup>. Un amore «multiple et complexe», alla ricerca de l'«heure du désir et de la satisfaction essentiels»<sup>17</sup>, un amore che è la forza, l'ebbrezza, la gaiezza, la scoperta di «un nouveau corps amoureux»<sup>18</sup>, ma è anche desiderio di trovare «le lieu et la formule»<sup>19</sup>, lo slancio delle nostre facoltà, «fécondité de l'esprit et immensité de l'univers»<sup>20</sup>. Inoltre la volontà «d'amener notre très pur amour»<sup>21</sup>, di reinventare l'amore, s'identifica con l'aspirazione verso quell'unità di cui abbiamo già parlato, verso la volontà di

<sup>15</sup> Questa citazione e le seguenti senza riferimento sono tratte dalla lettera a Paul Demeny del 15 maggio 1871. O.C., pp. 249-254.

<sup>16</sup> O.C., p. 154.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 127.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 131.

vivere e di ricomporre un tutto originario precedente la scissione. Scissione sempre riconosciuta da Rimbaud, che egli mira sempre a ricomporre, ponendo l'accento sul tutto, sull'uno, sulla vita, sull'unità.

In altri termini, egli non si sofferma su tale scissione o sulla lacerazione in quanto tali, ma sulla possibilità di ritrovare la felicità di una vita vissuta in tutta la sua pienezza, al di là di ogni *veuvage*. È forse il rifiuto di questa «vedovanza», la volontà di restare uno, che spinge Rimbaud a fermarsi alle soglie del cristianesimo? Anche se egli non vi aderisce, la sua visione del mondo ne è impregnata come pure la sua scrittura che riprende ad un tempo il lessico e il ritmo della frase evangelica. Il linguaggio che ne risulta, pur rivelandosi una dominante di *Une Saison*, ossessionata dalla presenza di quel libro «à la tranche vert-chou»<sup>22</sup>, è già presente in tre frammenti ispirati all'evangelo di San Giovanni.

La storia delle «*Proses Evangéliques*» è troppo nota per riportarla in questa sede.<sup>23</sup> Per dare un filo conduttore, ricorderemo che esse sono costituite da tre testi rimasti allo stato di abbozzo e scritti su un lato dei *brouillons* di *Mauvais sang* e di *Fausse conversion*, senza che ci sia dato capire se occupano il recto o il verso di tali *brouillons*. Tre testi estremamente suggestivi, «A Samarie», «L'air léger et charmant de la Galilée» e «Bethsaïda, la piscine de cinq galeries» che seguono, da vicino, il Vangelo secondo San Giovanni: si assiste a una continua e sottile trasposizione con inserimenti visionari e riferimenti ad altri evangeli che si amalgamano in un tutto enigmatico e ossessionante. Ci si domanda quanto Rimbaud abbia voluto apparentarsi a Cristo, personaggio ovviamente centrale la cui presenza messianica è addirittura miracolante, un Cristo taumaturgo molto vicino all'Apollone di *La Tentation de Saint Antoine*<sup>24</sup>, un Cristo trasformatore del reale, ma che può restituire e «changer la vie».

In tal senso queste prove possono essere considerate il substrato, se non il contrappunto del libro negro e poi di *Une Saison*. Tuttavia,

<sup>22</sup> O.C., p. 44.

<sup>23</sup> Cfr. P. BRUNEL, *Rimbaud, projets et réalisations*, Champion 1983, pp. 185-199 e, dello stesso, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Cham Vallon 1983. Cfr. anche J.-L. STEINMETZ, *Les proses Johanniques*, in «Berenice», marzo 1981, pp. 160-171. Fra i diversi titoli dati a questi frammenti (*Suite Johannique, Proses évangeliques...*), abbiamo scelto «*proses évangeliques*», titolo proposto da André Guyaux in Arthur Rimbaud, *Oeuvres complètes*, Ed. Suzanne Bernard, revue par A. Guyaux, Garnier 1987.

<sup>24</sup> Cfr. M. MATUCCI, *Rimbaud et «la Tentation d'Antoine»*, in *Les deux visages de Rimbaud*, A la Baconnière 1986, p. 96.

oggi, io mi domando se in questi testi esiste veramente l'assoluto rifiuto del messaggio evangelico che, è stato detto, viene ridotto nel solo stato in cui può essere definitivamente debellato: l'ironia e la gratuità<sup>25</sup>. Ma non bisogna dimenticare che il ritmo evangelico della scrittura rimbaldiana è reperibile nei diversi momenti della sua evoluzione: se è così evidente nei tre scrittori citati, ispirati palesemente, quasi pedissequamente nell'ordine, al Vangelo secondo Giovanni, lo è anche, scopertamente, in alcune *Illuminations* – si pensi in particolare a *Génie*, e lo si confronti con la fine del capitolo 16, ai Corinti, sulla carità infinita – e poi, stupendamente, in *Une Saison*. È probabile che Rimbaud, in quella primavera-estate del '73, sentisse rifluire in lui, prepotente, l'educazione della sua infanzia, forse «sale», forse inutilmente rifiuta, vista l'ineluttabilità del battesimo, ma sicuramente determinante una crisi che portava in piena luce l'ossessione tanto profonda quanto enigmatica del Vangelo. Nella prospettiva di questa sua ossessione, del suo modo non tanto di risuscitare quanto di rifabbricare i testi sacri, citiamo il passo famoso di *Nuit de l'enfer*, di seguito ai due passi del Vangelo secondo Giovanni, fonti evidenti. Nell'ordine di successione, il primo passo è l'apparizione di Gesù sul mare di Tiberiade:

Le soir venu, les disciples descendirent au bord de la mer; [...] Il faisait déjà nuit, et Jésus ne les avait pas encore rejoints. Cependant la mer, soulevée par un grand vent, était agitée. Quand ils eurent ramé environ vingt-cinq à trente stades, ils virent Jésus marchant sur la mer et s'approchant de la barque [...]» (VI/16)

Il secondo passo si riferisce all'*Ecce Homo*:

Alors Pilate prit Jésus et le fit flageller. Et les soldats ayant tressé une couronne d'épines, la mirent sur sa tête, et le revêtirent d'un manteau de pourpre [...]» (XIX, 19)

È suggestivo notare come questi due passi, appartenenti a due momenti diversi del Vangelo di San Giovanni, siano, in *Nuit de l'enfer*, assorbiti in una sola, stupenda immagine:

Jésus marche sur les ronces purpurines sans les courber... Jésus marchait sur les eaux irritées. La lanterne nous le montra debout, blanc et des tresses brunes, au flanc d'une vague d'émeraude<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Cfr. P. BRUNEL, *op. cit.*

<sup>26</sup> O.C., p. 111.

L'incedere, con magica leggerezza, del Cristo sulle acque, fa invertire la successione degli episodi e trasmette il movimento anche all'*Ecce Homo*: la corona di spine e il manto di porpora si tramutano nell'evocazione dei rovi porporini sui quali egli cammina senza piegarli. In questa inversione di tempi, il Nazareno appare poi, bianco e con le trecce brune, illuminato da un fascio di luce (e la lanterna richiama la notte del testo evangelico) sul fianco di un'onda di smeraldo. La nuova immagine assorbe passi e momenti diversi e dalla realtà della fonte evangelica si passa ad un fantastico immaginario. Il testo che ne deriva pone il problema se esso contenga o esprima una parodia, o un rifiuto, o una riscrittura, o, perché no, un angoscioso bisogno di identificazione.

Il rapporto reale che Rimbaud stabilisce dunque con i testi evangelici nel corso della sua evoluzione poetica e che esplose, sconcertante, nella primavera del '73, è stato ed è tutt'oggi una questione assillante: il ricorso al fantastico e al visionario era forse l'estremo tentativo per riconoscere nella taumaturgia del Nazareno, l'origine prima della ricerca del «voyant», per cui l'immagine stessa di Cristo trovava, nella visione fantastica del poeta, l'illustrazione più alta della sua presenza. Esasperando la «dose d'opium naturelle» che «chaque homme porte en lui», lui, «à la fois créateur et créature»<sup>27</sup>, si era avviato a diventare l'«Homme-Dieu», ma «la vie, l'insupportable, l'implacable vie»<sup>28</sup> l'aveva risospinto verso un popolo «inspiré par la fièvre et le cancer»<sup>29</sup>, verso un «échec» la cui lacerazione, nel significato più coinvolgente, è tutt'oggi attuale. Con *Une Saison*, ci troviamo, come afferma Pierre Brunel<sup>30</sup>, di fronte a un'opera che supera il livre *païen*, o il progetto di un contro-evangelo, per diventare, come dice Yves Bonnefoy, «un de nos livres quasi sacrés»<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> G. POULET, *Arthur Rimbaud*, in *La poésie éclatée*, cit., p. 131.

<sup>28</sup> CH. BAUDELAIRE, *La Chambre Double*, in CH. BAUDELAIRE, *Oeuvres Complètes*, Ed. Claude Pichois, Gallimard 1975, t.I, p. 232 (Bibliothèque de la Pléiade).

<sup>29</sup> O.C., p. 97.

<sup>30</sup> P. BRUNEL, *Rimbaud, projet et réalisation*, cit., p. 199.

<sup>31</sup> Y. BONNEFOY, *Rimbaud par lui-même*, Seuil 1960, p. 110.

Lina Zecchi

IL TEATRO INTERTESTUALE. ALCUNE OSSERVAZIONI  
SULLA RETORICA CINESE E LA STRUTTURA  
INTERTESTUALE DI *STÈLES* DI VICTOR SEGALÉN

L'intervento seguente è, contemporaneamente, una sorta di sintesi di vari studi da me dedicati all'opera di Victor Segalen e una riflessione, in forma ancora aperta e spesso, addirittura, di domanda, sul significato, la portata e l'applicabilità della nozione di intertesto quale viene proposta nella saggistica letteraria attuale<sup>1</sup>. Alla base teorica della odierna sintesi, da me qui proposta, di saggi precedenti dedicati a *Stèles*<sup>2</sup> di Segalen, si trova la nozione di intertesto usata forse nel suo senso più lato: a dispetto delle oscillazioni terminologiche determinate dalle diverse scuole, la maggior parte dei manuali di scienze del linguaggio, di semiotica o di neoretorica sono infatti

<sup>1</sup> Per quanto riguarda il quadro teorico indispensabile alla messa a punto della nozione di intertestualità, rinvio alla brillante sintesi fornita da Stefano Agosti, in forma di introduzione a questo ciclo di Seminari su *Intertestualità Fonti Memoria dell'autore*. Della vastissima letteratura critica dedicata al problema dell'intertestualità, ho scelto, da parte mia, di approfondire le seguenti voci: Intertestualità – Intratestualità – Extratestualità – Paratestualità – Metatestualità – Architestualità – Iperestualità – Transtestualità – Transletteratura – Transcodificazione – Trasformazione – Imitazione – Ironia – Citazione – Parodia – Fonte, documentandomi in particolare sui seguenti testi: in campo narratologico, cfr. A. COMPAGNON, *La seconde main*, Seuil 1979; G. GENETTE, *Palimpsestes*, Seuil 1982; in campo linguistico e semiotico, cfr. J. DUBOIS (sous la direction de), *Dictionnaire de linguistique*, Larousse 1973; O. DUCROT - T. TODOROV, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil 1972; GREIMAS-COURTES, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette Université, t. 1, 1979 - t. 2, 1986; in campo retorico e neoretorico, cfr. DUMARSAIS, *Traité des tropes*, Nouveau Commerce 1979; B. DUPRIEZ, *Gradus*, Union générale d'édition 1980 (10/18); FONTANIER, *Les Figures du discours*, Flammarion 1968; GROUPEL, *Rhétorique de la poésie*, Edition Complexe 1977.

<sup>2</sup> Cfr. L. ZECCHI, *Il Drago e la Fenice. Ai margini dell'esotismo*, Arsenale 1982; *Segno nel grande spazio vuoto*, in AA.VV., *Il Pomerio*, Elitropia 1983, pp. 755-770; *Mémoire de pierre. La structure intertextuelle de «Stèles»*, in *Actes du «Colloque International Victor Segalen – 13 au 16 mai 1985»*, «Cahiers de l'Université de Pau», n. 11, 1986, pp. 385-397. La prima edizione di *Stèles*, raccolta di 48 poemi

d'accordo nel definire l'*intertexto*, in un primo tempo, *come insieme di relazioni che si manifestano all'interno di un testo dato*. Relazioni che possono essere essenzialmente di due tipi: o collegano il testo in oggetto con altri testi di uno stesso autore (restando quindi all'interno di un *corpus* più o meno omogeneo e limitato), oppure si riferiscono ai «modelli», più o meno espliciti, che il testo può attualizzare. Così l'intertexto, come «insieme di testi» che entrano in relazione fra loro all'interno di un nuovo testo, può sia mettere in risalto la *scrittura nel suo valore individuale* (formale, o anche tematico), sia trasformare elementi della forma (o del contenuto) di altri testi. Nell'ultimo caso, ci si trova di fronte al fenomeno della cosiddetta transcodificazione, per cui la specificità di un'opera potrebbe essere colta pienamente solo tramite l'accostamento (confronto/affronto) con altri testi, definiti per lo più come «testi-codice» o «testi-fonte». Una tale definizione dell'intertestualità, proprio per la sua enorme estensione e per la sua generalità, per la sua prensilità eccessiva, rischia da un lato di funzionare come contenitore onnicomprensivo, (in maniera, in ultima analisi, acritica), come semplice raccogliitore di fenomeni già studiati sotto altre rubriche (fonti, citazioni, parodie, manipolazioni ironiche di un potenziale e combinatorio infinito del già-detto e del già-scritto, rimemorazioni involontarie o consapevoli, ecc. ecc.); d'altro canto, rischia di tornare a scindersi di nuovo, dando spesso luogo a variazioni terminologiche e a sfasature metodologiche, proprio in queste rubriche stesse: dato che è intuitivo come qualsiasi testo letterario intrattenga relazioni di inclusioni multiple con l'intertexto. Da questa *impasse* e da questa ambiguità di fondo, gli studi attuali non sono ancora usciti: ecco perché, nell'intervento seguente, ho cercato di limitarmi a usare la nozione di intertesto come pura suggestione e approssimazione, come via operativa, pragmatica, in mancanza di altri strumenti più esatti, per dar conto di alcune strutture formali (e di senso) ossessivamente iterate, che presiedono alla costruzione dei poemi contenuti in *Stèles* di Segalen.

Nel caso di Segalen e delle sue *Stèles*, dobbiamo infatti riconoscere che una «intertestualità» agisce ed è visibile, per così dire, ad

«cinesi» scritti da Victor Segalen, – *Raccolta di Stele Antiche e Quotidiane*, indicano gli ideogrammi del primo sigillo che inaugura il libro nell'edizione originale – esce a Pechino, a spese dell'autore, in poche copie (81): nella lista dei beneficiari figurano Debussy, Laloy, Monfreid, Gide, Gourmont, Jules de Gaultier, Claudel. Una seconda edizione, curata dall'autore e arricchita di nuovi testi, comprende invece 64 poemi ed esce in Francia nel 1914, presso l'editore Crès. È su questa seconda edizione ampliata che si basano tutte le ulteriori edizioni, postume, dei poemetti di Segalen.

apertura di libro: a un primo livello, addirittura puramente impressionistico, si presenta come compresenza (e dialogo) di due testi (uno ideogrammatico cinese, condensato nei caratteri delle epigrafi che accompagnano ogni stele, oltre che nei sigilli e nei grandi ideogrammi che contrassegnano ogni partizione interna, i cosiddetti «libri» o «parti» o «sezioni» in cui si articolano le stele stesse; uno francese, il cosiddetto «vero» poema, che si affianca agli ideogrammi e li dissemina); a un secondo livello, si tratta di una «intertestualità» decifrabile solo per un decodificatore dotato di erudizione e competenze particolari, poiché si presenta come un fenomeno interno al *corpus* «cinese» dell'opera di Segalen, come una sorta di migrazione di elementi strutturali da un libro all'altro, per esempio da *Briques et tuiles* a *Stèles* a *Peintures*; infine (ma forse soprattutto?), l'«intertestualità» vorrebbe darsi come *choc* paradossale e trasgressivo fra due sistemi di scrittura, posti come antitetici per eccellenza, che il poeta lessicalizza di preferenza nella coppia Oriente/Occidente. È in particolare su quest'ultima accezione di intertestualità in *Stèles* che, per motivi di sintesi da un lato, e di maggior vistosità dei possibili esempi dall'altro, intende ora soffermarsi il mio intervento.

### 1. *Il teatro intertestuale*

Ho appena detto che – ad apertura di libro – la stele di Segalen implica, in maniera addirittura esibizionistica, quello che mi piacerebbe definire un *teatro intertestuale*. Per due motivi almeno; la stele offerta da Segalen nel testo scritto è una mimesi di un'ipotetica stele monumentale di pietra (mimesi che si vuole fedele, pur su scala ridotta, per dimensioni, distribuzione dei caratteri, contenuto e forma del messaggio); in secondo luogo, la stele di Segalen implica una visione, se mi è concesso, strabica, una assunzione e traduzione della doppia scrittura, cinese e francese, che convive nello spazio della stele. Tale doppia scrittura dovrebbe implicare, a rigor di termini, almeno due lettori affiancati, oppure un lettore con identiche competenze nei due codici: la sola condizione che permetterebbe di leggere nella sua totalità il nuovo testo nato dal confronto/confusione fra la parte ideogrammatica e quella in francese. Teatro va inteso nel senso etimologico forte del termine: il vedere e il far vedere nello stesso tempo, azione di contemplare e spettacolo. Cosa si vede e cosa si fa vedere nella stele? Una scrittura – una fonte, un codice – orientale, in qualche modo dipanata, coniugata in una scrittura occidentale. Lo spettacolo rappresentato, in questo teatro intertestuale che è la stele, è uno spettacolo che viene dall'oriente (l'enunciatore/

manipolatore si vuole orientale, cinese) ma è diretto verso l'occidente (il bersaglio/complice è un presunto decifratore orientale, ma il testo «esteso» del messaggio è in francese). Al di sopra di questo lettore orientale «originario» (che si presume incapace di leggere il testo occidentale accompagnato agli ideogrammi), l'intero edificio di *Stèles* implica infatti un lettore occidentale. Annodarsi ironico e inestricabile di due scritture, a cui si aggiunge una seconda consapevole forzatura. Tutte le stele sono allucinatoriamente orientate (provengono da e sono dirette verso un ipotetico oriente) ma includono una cultura, un codice occidentale, dove però la coppia oriente/occidente si percepisce rovesciata rispetto alla norma. Il punto cardinale che orienta tutto l'edificio linguistico e mitico di *Stèles* è un Oriente che si edifica contro all'Occidente. Prendiamo in esame i poemi contenuti nella prima sezione, le *Stèles face au Midi*. Nella prefazione a *Stèles*, Segalen istituisce per i poemetti contenuti nella prima sezione la seguente rete di equivalenze simboliche: Mezzogiorno = Yang = Figlio del Cielo, in obbedienza al presunto codice originario cinese, poiché la consuetudine vuole che l'Imperatore in trono promulghi i suoi editti «rivolto a Mezzogiorno». Nelle *Stèles face au Midi*, dunque, il linguaggio della stele mima spesso le cadenze e le formule ufficiali dei proclami imperiali cinesi classici; ma questi presunti editti riguardano spesso segni e spettacoli «troubles», che provengono da un punto cardinale «barbaro» e minaccioso, un ironico «favoloso Occidente», ignoto o mal noto spazio dominato dall'irrazionale e dal magico:

Là, l'Occident miraculeux, plein de montagnes  
 au-dessus des nuages; avec ses palais volants,  
 ses temples légers, ses tours que le vent promène.  
 Tout est prodige et tout inattendu: le confus  
 s'agite: la Reine aux désirs changeants tient  
 sa cour. Nul être de raison jamais ne s'y  
 aventure.

(Départ)

Nei segni che vengono da questo «Occident miraculeux», sembra lessicalizzata una bizzarra levità e volatilità, attinente sia all'ordine materiale (i palazzi sono *volants*, i templi *légers*, *le vent promène* le torri...), che a quello morale (dove si espande e si varia il nucleo semico di «miraculeux»: *prodige* e *inattendu*; oppure si annoda volatilità e miracolo: la Regina dai «*désirs changeants*», il «confus» che laggiù «s'agite», e l'esclusione definitiva di qualsiasi razionalità, in «nul être de raison»). Analogo procedimento in *Eloge d'une vierge occidentale*, che si apre e si chiude con l'ironico invito «la Raison ne

s'offense pas», onde far accettare, attraverso il ricorso a fonti cinesi dove si narrano nascite miracolose, il miracolo della verginità di Maria e della nascita di Cristo («Tout être extraordinaire naît d'une sorte extraordinaire»). In realtà la leggibilità della stele, come avviene per quella seguente (*Religion lumineuse*), è inviata di rimbalzo «ai barbari d'Occidente»: non nelle fonti cinesi esibite, ma nelle nostre scritture, nelle nostre Sacre Scritture, si trova lo stampo strutturante implicito, raddoppiamento perverso e segreto della fonte cinese. Segalen gioca ancora una volta con un testo-fonte esibito, ma accessibile ai soli specialisti, oltre che con la già lunga tradizione archeologica ed erudita, risalente ai padri missionari Gesuiti, sulla «cristianità» della cosiddetta «stela nestoriana di Singan-fu». Nel Settecento, in piena diffusione dell'immagine razionale e saggia della Cina nei circoli dei philosophes, Voltaire può deridere, nel suo *Essai sur les mœurs*, la «pretesa» lettura cristiana, ma alla fine dell'Ottocento, con gli studi di Havret o di Déveria, si è propensi ad identificare nel Nestorianesimo (definito «Religione della luce» o «Religione Luminosa») l'effettivo referente della stele. In *Religion Lumineuse*, Segalen riprende direttamente le espressioni *Alaha* (od *Oloho*, per Eloha), Unità-Trina, Eterno, Vero Signore, come trascrizioni «cinesi» del nome del Dio cristiano e biblico, operate fin dal '600 dai padri Gesuiti. In qualche modo, *Religion Lumineuse* è anche la controparte dell'*Eloge* precedente: controparte «eretica». I nestoriani vengono condannati come eretici, proprio perché rifiutano a Maria il titolo di *madre di Dio*, concedendole unicamente di essere «portatrice di Cristo». Attraverso le sedicenti fonti «originali» cinesi, Segalen fa quindi ironicamente scivolare – in trasparenza e come «en écho» – le fonti sacre della cultura occidentale, polemicamente deformate nell'ottica anticristiana di derivazione nietzscheana.

Tramite l'uso (corretto e perverso insieme) delle fonti «cinesi», e il ricorso alla ricezione che in esse si trova dei costumi e dei miti occidentali, sono allora le fonti stesse della nostra cultura che entrano in segreto e paradossale conflitto fra loro. Se *Départ*, *Religion Lumineuse* o *Eloge d'une Vierge occidentale* manifestano la bizzarra nascosta degli Occidentali nella loro «confusione» e contraddittorietà, volatilità e levità, *Aux dix mille années* radicalizza e lessicalizza la pulsione contraria:

Ces barbares, écartant le bois et la brique et la  
terre, bâtissent dans le roc afin de bâtir  
éternel!  
Ils vénèrent des tombeaux dont la gloire est d'exister  
encore; des ponts renommés d'être vieux et

des temples de pierre trop dure dont pas une  
 assise ne joue.  
 Ils vantent que leur ciment durcit avec les soleils;  
 les lunes meurent en polissant leurs dalles;  
 rien ne disjoint la durée dont ils s'affublent  
 ces ignorants, ces barbares!

Di fronte all'assurda pretesa all'eternità e alla pesantezza che regge il valore del monumento in Occidente (la durezza dei materiali è assunta a valore sommo: roccia, pietra in cui sono costruiti ponti, templi e tombe, mirano a un ideale «bâtir éternel», il durare nel tempo e la resistenza dei materiali assurgono al ruolo etico ed estetico insieme), le stele e gli editti promulgati dal Figlio del Cielo innalzano il loro centro vuoto e immateriale<sup>3</sup> e alludono a un Impero designato semplicemente come «tien hsia», la «terra sotto il cielo». In questa formula, l'enorme Impero di Cina si identifica in uno spazio dinamico e vago, dove il tempo è servito, in una sorta di mimetismo assoluto, proprio nella sua erosione e caducità («honorons les âges dans leurs chutes successives et le temps dans sa voracité»).

In rapporto a questo centro vuoto di un Impero vacante e nomade, dove anche l'architettura sarebbe dominata, come in *Ordre de marche*, da un carattere dinamico e *orchestique*<sup>4</sup>, i segni dell'Occidente arrivano, per così dire fatalmente, solo come eresie. Eresie, non solo in senso stretto (*Religion Lumineuse*, ispirata al nestorianesimo; *Les gens de Mani*, ispirata al manicheismo), ma anche e sempre in senso lato: in effetti, i segni dell'Occidente recepiti in Cina sono già scissioni, frammenti, margini di un universo intellettuale percepito in Oriente solo nella casualità delle sue collisioni col Celeste Impero. E proprio questo incrocio, questa collisione fra Oriente ed Occidente, questo equivoco e reciproco fraintendimento delle proprie scritture originarie, creano il solo linguaggio che possano parlare le stele di Segalen: come se, fin dall'origine, potesse solo esistere una

<sup>3</sup> «Quant au faite, il est composé d'une double torsade de monstres tressant leurs efforts, bombant leurs enchevêtrements au front impassible de la table. Ils laissent un cartouche où s'inscrit la dévolution. Et parfois dans les Stèles classiques, sous les ventres écailléux, au milieu du fourmillement des pattes, des tronçons de queues, des griffes et des épines: un trou rond, aux bords émoussés, qui transperce la pierre et par où l'oeil azuré du ciel lointain vient viser l'arrivant» (V. SEGALEN, *Préface de Stèles*, éd. critique par Henry Bouillier, Mercure de France 1982, p. 36).

<sup>4</sup> Segalen è sedotto dal carattere dinamico dell'architettura cinese, e la definisce con un termine che torna spesso nella sua opera: *orchestique*, opposto al carattere statico, tanto per fare un esempio, dei monumenti egizi (cfr. *Briques et Tuiles*, le riflessioni scritte in data 4 dicembre 1909).

contaminazione, e contemporaneamente una cancellazione, una lacerazione, uno spazio bianco che mette in movimento tutto il discorso poetico.

A partire dalla stele inaugurale – che porta il titolo – (quasi inevitabile!) di *Sans marque de règne*, il cui messaggio indica per così dire la prospettiva di tutta la raccolta, a un punto tale che, in un primo momento, Segalen avrebbe voluto metterlo in posizione liminare, come epigrafe ed emblema di *Stèles* – i poemi nella loro successione sembrano voler tessere un percorso di progressiva cancellazione, dell'enunciatore e dell'enunciato. All'inizio del libro, nella sezione *Face au Midi*, possiamo ancora credere di trovarci di fronte al massimo di potere e potenza *in praesentia*: per la virtù agente dell'investitura imperiale le stele, propagandosi nel mondo chiuso dell'Impero, sembrano in un primo tempo *raddoppiare/sdoppiare* un potere «solido» del Figlio del Cielo. Ma, sezione dopo sezione, il testo è invaso da una scrittura labirintica, che porta necessariamente all'annullamento di sé e all'ingresso irreversibile nel mondo dell'Altro, inteso come spazio vertiginoso e vacante. Nell'ultima sezione, le *Stèles du Milieu* esibiscono il loro «creux», la loro cancellazione, la loro negatività, addirittura la loro «inesistenza».

L'*origine/origine* quindi – supposta origine della scrittura di *Stèles* – è un nucleo formale e semantico instancabilmente e metodicamente eroso dall'instabilità e dallo sdoppiamento, dall'eresia e dall'equivoco. Da *Sans marque de règne* a *Nom caché*, con cui si chiude la raccolta, il testo sembra riemergere, e poi nuovamente affondare, *da/in* un oblio immemoriale: Segalen sogna/segna il *corpus* mitico e ideogrammatico cinese anche come gigantesca metafora e stampo strutturante dove si cancella (e si raddoppia) l'origine e la fondazione della propria civiltà.

## 2. *L'immaginario ideogrammatico occidentale*

L'intero edificio di *Stèles* pare mirare a questo: proprio come se, in seguito ad una collisione immemoriale che si potrebbe, in fin dei conti, far risalire addirittura alla prima «traduzione» in Europa dei segni e della civiltà «cinese» (il *Milione* di Marco Polo, o ancora gli scritti dei padri Gesuiti), esistesse già una Cina fantasma, che Segalen ha «riconosciuto», dove la nostra cultura classica si annoda inestricabilmente all'estraneità totale degli ideogrammi.

La scrittura di *Stèles* è allora esemplare, perché manifesta in maniera particolarmente complessa – e perciò fruttuosa per la riflessione critica – la presenza, segreta ma attiva, di una formazione

discorsivo-concettuale che possiamo chiamare, per brevità e suggestione, l'immaginario ideogrammatico occidentale. Sull'esistenza e la strutturazione plurisecolare di un simile immaginario ideogrammatico, le analisi che ho dedicato all'opera di Segalen si sono limitate a formulare, in un primo momento, ipotesi più intuitive che dimostrabili<sup>5</sup>. Che proprio un tale immaginario sia al lavoro, e presieda all'elaborazione formale di *Stèles*, e fino a che punto sia indispensabile tenerne conto per decifrare e capire i poemi stessi, comincio ad attuarlo operativamente solo adesso, dopo aver studiato con più attenzione gli apporti straordinariamente ricchi di alcuni studiosi di sinologia e di letterature comparate<sup>6</sup>. Che un tale immaginario ideogrammatico occidentale sia antico, possiamo darlo per certo: alla fase inaugurale di esso, appartiene il lavoro di Leibniz che, nel quadro del suo progetto di una lingua universale, concede un posto privilegiato al segno linguistico cinese: una volta di più, anche l'opera di Leibniz si effettua congiuntamente alla (e prende le mosse dalla) diffusione, ed eccezionale fortuna, degli scritti dei missionari Gesuiti operanti in Cina nel XVI e nel XVII secolo. Sempre più, a mano a mano che si procede verso il Novecento, questo grafismo cinese diventa prepotentemente una *sineddoche*, per designare l'insieme di una certa «realtà», i cui contorni si precisano grazie al potere fecondatore della poetica nell'immaginario collettivo moderno: se le origini filosofiche e ideologiche dell'immaginario ideogrammatico hanno almeno due secoli di vita, l'attualizzazione scritturale e poetica più densa emerge con particolare vistosità nel primo quarto del XX secolo<sup>7</sup>.

La scrittura di *Stèles* si lega quindi, in un altro nodo intertestuale vistoso e nascosto al tempo stesso, all'emersione poetica di questo immaginario ideogrammatico occidentale: esso è una «scrittura di

<sup>5</sup> Cfr. L. ZECCHI, *Il Drago e la Fenice*, cit., pp. 187-195.

<sup>6</sup> In particolare, cfr. il numero speciale dedicato a Segalen della rivista «Europe» (n. 696, avril 1987) e, all'interno degli *Atti* del succitato colloquio internazionale tenutosi a Pau nel 1985, lo splendido saggio di S. KAO, *Ecriture et imaginaire idéogrammatique chez Segalen*, t. 1, pp. 57-79.

<sup>7</sup> «Mais, je le précise tout de suite, ce graphisme chinois n'est qu'une *synecdoque* pour désigner l'ensemble d'une certaine "réalité" dont les contours à la fois imprécis et séduisants – séduisants *parce que* imprécis – sont assez souples pour se plier aux exigences particulières d'un temps et d'une esthétique donnés [...] C'est dire que ce double jeu, conscient ou inconscient, de réception et d'échange entre la rêverie idéogrammatique et la pratique d'écriture participe intimement de l'idéologie culturelle – une idéologie dont les assises philosophiques datent d'il y a deux siècles, mais dont l'actualisation est plus particulièrement remarquable au vingtième siècle» (S. KAO, *Ecriture et imaginaire idéogrammatique chez Segalen*, cit., pp. 58-59).

collisione». Collisione originaria, con un meraviglioso occidentale superato e arcano (i Bestiari, i Lapidari, i codici miniati medievali, i viaggi allegorici e utopici, la simbologia esoterica e alchemica), dove l'altro è immediatamente chiamato con i nomi «propri», da Marco Polo a Segalen. Basterebbe, a darne una prima idea, seguire la traduzione europea (e l'adattamento) del *corpus* mitico cinese, quando i traduttori parlano di Drago, Fenice e Unicorno: «traduzioni» che inglobano il diverso nel cuore stesso nella nostra cultura, e riproducono solo in parte le capillari distinzioni degli ideogrammi e delle catalogazioni cinesi, di borgesiana sottigliezza.

Potremmo limitarci ad affermare che tutta la scrittura «cinese» di Segalen, da *Stèles* a *René Leys* a *Peintures*, è soprattutto la messa a punto sempre più sofisticata di una simile scrittura di collisione, conscia e/o inconscia, esoterica e/o ironica. I testi delle stele evocano spesso euforicamente una sorta di sospensione, di vuoto originario (che, come abbiamo più volte osservato, si lega all'intertestualità oriente/occidente concepita come una sorta di oscillazione pendolare, dove l'oblio e l'oscuramento di uno dei due poli si riversa e si rovescia nell'apparente memorabilità dell'altro), legato a una perdita di memoria individuale e collettiva, che Segalen ha già scritto disforicamente negli *Immémoriaux*<sup>8</sup>. In una stele dell'ultima sezione, intitolata *Moment*, il rapporto inestricabile *memoria/amnesia* pare attingere un culmine paradossale:

Ce que je sais d'aujourd'hui, en hâte je l'impose à  
ta surface, pierre plane, étendue visible et  
présente;

.....

Qu'ainsi, rejeté de moi, ceci, que je sais d'aujourd'hui,  
si franc, si fécond, et si clair, me toise,  
et m'épaule à jamais sans défaillance.  
J'en perdrai la valeur enfouie et le secret, mai ô  
toi, tu radieras, mémoire solide, dur moment  
pétrifié, gardienne haute  
De ceci... Quoi donc était-ce... Déjà délité, décomposé,  
déjà bu, cela fermente sourdement déjà  
dans mes limons insondables.

(*Moment*)

<sup>8</sup> Il protagonista del romanzo *Les Immémoriaux*, Térii le Récitant, perde progressivamente la memoria e la parola «originaria» a contatto con l'aggressiva colonizzazione bianca, fino a produrre una «falsa memoria» imbastardita, che serve paradossalmente da base «scientifica» al personaggio che, nel romanzo, incarna la scienza etnologica nascente.

Memoria di pietra consacrata alla perdita di memoria dell'incisore, «gardienne haute» di un oblio viscerale lessicalizzato vistosamente (*délimité, décomposé, bu, fermente, limons*), la stele si ricopre di segni che eternano l'effimero, l'evento, lo fissano «nobilmente» addirittura nel suo prodursi. Sia nella scrittura poetica e narrativa, sia nelle note e nell'epistolario, Segalen parla spesso di «une ancienne sensation de faïbilité (*sic*)» della sua memoria nel «retenir les formules *primordiales* – alors que les inutiles ou épisodiques abondent»<sup>9</sup>. Per «mémoire des formules *primordiales*», Segalen intende per lo più le formule della «memoria originaria», una ur-memoria che coincide con l'unica vera memoria (poetica e individuale) possibile: l'oblio dell'una chiama (ri-chiama) l'oblio dell'altra, e si accompagna a quella spesso citata angoscia di cancellazione che corrode la fonte stessa della sua scrittura, e la ragion d'essere della scrittura in generale.

In Segalen, la Cina col suo impero dei segni rigoroso, apice di una stilizzazione calligrafica scissa da qualunque parlato, avrà la funzione di «memoria sostitutiva», impeccabile e «altra» rispetto alla «faïbilité» della propria memoria: la memoria originaria e individuale, scomparsa nel «buco nero» del suo stesso oblio, riemerge nel «buco bianco» (altro spazio e altro tempo, altro segno grafico) della «matière de Chine». L'altro si sostituisce a una struttura, a una matrice originaria e rimossa, attraverso l'edificazione di un sistema di segni dove tutto (compresa la mancanza, compreso l'oblio) può essere inciso «sans défaillance». Perché «il faut que l'origine soit oubliée, effacée [...] afin que l'origine ainsi abolie puisse être commémorée et assumée comme fondement par la littérature en mal d'origines [...] C'est précisément le thème de l'*arché* de la parole littéraire, de son rapport avec la parole originelle, qui va devenir le thème essentiel de l'auteur Segalen»<sup>10</sup>.

La Cina delle stele funziona come «memoria sostitutiva» innestata su uno spazio vacante: la scrittura verticale degli ideogrammi si oppone alla scrittura alfabetica orizzontale, per diventare sempre più una lingua genealogica e onirica. La memoria delle «formules pri-

<sup>9</sup> Il commento in oggetto è studiato da Bouillier nell'edizione critica del 1982 di *Stèles* già citata alla nota (3), a p. 255.

<sup>10</sup> G. AGAMBEN, *L'origine et l'oubli. Parole du Mythe et Parole de la Littérature*, in AA.VV., *Regard Espaces Signes*, L'Asiathèque 1979, p. 174. Questo volume riunisce gli interventi a un colloquio organizzato da Eliane Formentelli, in occasione del centenario della nascita di Segalen, i giorni 2-3 novembre 1978 al Musée Guimet di Parigi.

mordiales» si annulla per far posto a un'organizzazione di segni dotata di tale forza, da poter esibire «en abîme» il «potere dell'assenza»: le stele sono non soltanto gli editti di un Imperatore «sans marque de règne», ma addirittura traduzioni da un testo originale cinese «qui ne fut pas».

### 3. *Calligrafia, pittura, poesia e «langue blanche»*

L'ideogramma cinese di *Stèles* come abbiamo già osservato, è in primo luogo materia di visione, teatro; esso elimina qualsiasi materiale sonoro, senza pretendere al rozzo mimetismo della scrittura occidentale nei confronti di un ipotetico parlato. I segni che incidono le stele non potrebbero mai essere utilizzati per gli scambi quotidiani, perché essi sono il «Wên», ossia un linguaggio «alto», «qui n'a point d'échos parmi les autres langages»<sup>11</sup>. L'ideogramma di cui parla Segalen nella *Préface* di *Stèles* ha le seguenti caratteristiche: a) si apparenta a sistemi di segni non linguistici e asemantici, come la musica e la matematica; b) costituisce un sistema di tale perfezione formale che il carattere, una volta inciso, diventa «irreversibile», «refrattario» perfino per chi l'ha inciso: l'opera creata dal gioco ideogrammatico è «infallibile», ha scisso ogni legame (biologico, biografico) con chi l'ha materialmente «tissée».

L'ideogramma di cui parla Segalen reclama una sorta di confusione fra materia e forma: fermo restando che con materia, nella stele, non si intende mai un significante fonico, ma semplicemente il materiale su e con cui il calligrafo cinese opera. Questo riconduce al «teatro della stele» di cui abbiamo già parlato, oltre che all'immaginario ideogrammatico occidentale: all'idea cioè che in qualche modo l'ideogramma sia, per sua natura, scisso dalla contingenza e dalle convenzioni che affliggono il pensiero linguistico occidentale, poiché esso funziona virtualmente come una cosiddetta «langue blanche», termine usato per designare un sistema di «lingua senza suono», decodificabile al di là dei confini dell'impero cinese stesso e delle sue varianti dialettali interne: «leggibile», «traducibile» indifferentemente

<sup>11</sup> V. SEGALEN, *Préface de Stèles*, cit., p. 37. La riflessione sugli ideogrammi cinesi, considerati «scrittura per immagini», ha tenuto conto della singolare persistenza che questa idea ha negli intellettuali occidentali, studiosi di sinologia classica (GRANET, *La pensée chinoise*, Albin Michel 1968) o poeti (CLAUDEL, *La Connaissance de l'Est*, Gallimard 1974; MICHAUX, *Idéogrammes en Chine*, Fata Morgana 1975).

in altri linguaggi e in altre lingue, in Corea, in Vietnam, in Giappone<sup>12</sup>.

La riflessione di Segalen sugli ideogrammi si riallaccia evidentemente all'idea di linguaggio assoluto (generalmente fatto coincidere col linguaggio poetico), idea interna alla cultura europea anche classica, ma elaborata in termini via via sempre più radicali e sofisticati verso la fine dell'Ottocento, in Francia, nella teoria e nella pratica poetica che parte da Baudelaire per culminare in Mallarmé. Tale riflessione evoca però anche – obbligatoriamente, e non è un modo di dire – le ombre di due poeti contemporanei di Segalen, Saint-John Perse ed Ezra Pound: a loro volta assorbiti, in una fase cruciale della loro elaborazione poetica, in problemi apparentemente analoghi di una possibile utilizzazione dell'ideogramma cinese. Ho detto *problemi apparentemente analoghi*, a proposito di un'utilizzazione simbolica e poetica dell'ideogramma: cercherò quindi di delimitare, anche se in maniera un po' rudimentale, dove in particolare i tre poeti divergono nelle loro considerazioni sui (e nel loro uso dei) caratteri ideogrammatici cinesi.

Per Saint-John Perse, soprattutto nel periodo in cui compone *Anabase*, il segno grafico cinese si lascia percepire tramite il suo concretismo, o meglio cratilisimo, originario: riprendendo in qualche modo il pensiero antico basato sul concetto di rappresentazione mimetica e rovesciando l'ordine convenzionale, Perse arriva a una conclusione sorprendente, e cioè che l'ideogramma cinese, proprio a causa della qualità cosiddetta concreta interna al suo segno, sarebbe assolutamente inadatto all'astrazione. In una lettera, possiamo leggere la frase seguente: «L'esprit chinois est, par nature, si concret et si peu apte à s'élever jusqu'à l'abstrait (influence peut-être de l'écriture idéographique), que les signes dont il dispose finissent par intégrer pour lui et incorporer totalement la réalité qu'ils évoquent»<sup>13</sup>. Se in Saint-John Perse l'ideogramma è concepito come avente natura ico-

<sup>12</sup> «L'usage courant des mêmes caractères dans toutes les provinces de la Chine, aux parlars divers, et le fait que plusieurs autres peuples d'Asie, parlant des langues différentes – coréen, japonais, etc. –, emploient normalement l'écriture chinoise, ne pouvaient manquer de frapper l'imagination des savants, au moment où le latin perdait en Occident sa valeur de langue commune» (V. ALLETON, *L'écriture chinoise*, P.U.F. 1984, p. 4).

<sup>13</sup> SAINT-JOHN PERSE, *Oeuvres complètes*, Gallimard 1972, p. 849 (Bibliothèque de la Pléiade). Sul «cratilisimo originario» degli ideogrammi cinesi, e sul progetto di lingua universale di Leibniz come motore di un immaginario ideogrammatico occidentale, cfr., oltre il succitato saggio di S. KAO di cui ho parlato alla nota (7), G. GENETTE, *Mimologiques*, Seuil 1976; F. CHENG, *L'écriture poétique chinoise*, Seuil 1977; R. BARTHES, *L'Empire des signes*, Flammarion 1980.

nica, per Ezra Pound l'ideogramma funziona come un indice, e un indizio: esso manifesta semplicemente il suo essere-cinese, in funzione concettuale dicotomica rispetto all'essere-occidentale. Pound «scopre» l'ideogramma tramite lo studio di Fenollosa, *The Chinese Written Character*, in cui egli si limita, in ultima analisi, a vedere la conferma e la sintesi del suo proprio pensiero poetico, al punto da pubblicare il testo di Fenollosa col sottotitolo di *Ars poetica*. Fenollosa assegna un ruolo preminente alla poesia (riallacciandosi, come abbiamo già notato per Segalen, a una delle linee forti della riflessione occidentale, anche classica): enfatizza l'idea di un linguaggio calligrafico forte, vicino alla pittura, e di una «lettura silenziosa» dei caratteri cinesi, per arrivare a concludere che il segno grafico cinese avrebbe «per sua stessa natura» il privilegio di assicurare «poeticamente» dei rapporti dinamici fra le parole e le cose<sup>14</sup>.

In ogni caso, l'ideogramma cinese in senso letterale è totalmente evacuato, proprio come l'attualità referenziale, dal testo poetico di Perse, oppure funge da scansione interna «aliena» nei *Cantos* di Pound; nessuno dei due poeti fa dell'ideogramma un uso sistematico e strutturale paragonabile a quello delle stele di Segalen. La riflessione di Segalen sugli ideogrammi, inaugurale e liminare rispetto al corpus di *Stèles*, trovandosi nella *Préface*, è una trappola, replicata poi nella scrittura poetica stessa attraverso le epigrafi: all'ingresso, sulla soglia di ogni poema, si innalzano infatti le colonne verticali dell'epigrafe cinese, formando sintagmi, frasi, versi o strofe di versi, provenienti da varie fonti. I segni cinesi, per la loro stessa configurazione, portano lo statuto dell'epigrafe a un livello di iconicità più denso e alto del solito: per tornare alla similitudine con il teatro e lo spazio della rappresentazione, si tratta anche di una specie di quinta, di apparato scenografico con la funzione di enfatizzare, nella visione del lettore, la (diciamo così) epigraficità dell'epigrafe. Sulla soglia del poema, i caratteri ideogrammatici sembrano sdoppiare misteriosamente il testo poetico in francese, affiancandolo e opacizzandolo al tempo stesso: essi non costituiscono affatto una normale epigrafe, da cui ci si aspetta un primo suggerimento sulla natura e le intenzioni del testo. Gli ideogrammi sono materiale visionario, «enkystement provisoire du sujet»<sup>15</sup>, e insieme feticcio, fantasma proiettato con-

<sup>14</sup> E. FENOLLOSA - E. POUND, *Le caractère écrit chinois. Matériau poétique*, trad. de Ghislain Sartoris, L'Herne 1972, pp. 25-30.

<sup>15</sup> S. KAO, *Écriture et imaginaire idéogrammatique chez Segalen*, cit., p. 70. Per le funzioni tradizionalmente delegate alle epigrafi, cfr. G. GENETTE, *Seuils*, Seuil 1987, pp. 134-149.

temporaneamente all'interno del poema (è l'elaborazione della stele in francese) e all'esterno (sul virtuale lettore che tenterà di decifrarlo). Sottratto al suo insieme strutturale, al sistema linguistico a cui deve il suo valore d'uso, il sintagma cinese è rivalorizzato, per così dire, da questo suo stornamento e dal valore di epigrafe che gli viene attribuito: nobilitato, agli occhi del lettore, per la sua prossimità al testo poetico acquisisce – come per un contagio metonimico – un grado di poeticità insolita. L'ideogramma dell'epigrafe ha una funzione poetica e strutturante biunivoca: per la sua estraneità al testo in francese, a cui però viene misteriosamente accoppiato, esso si carica, da una parte, di poeticità, e, dall'altra, inaugura il poema, lo apre (raddoppiando l'*ouverture* della *Préface*) e – autorizzando le strappature e le rotture del codice familiare, a sua volta contaminato dalla vicinanza esotica – inventa la stele così come la dobbiamo vedere e leggere.

Così, l'opacità e la stranezza esotiche esibite sulla soglia dalle epigrafi, pervertono e distorcono la struttura linguistica dei poemi francesi. La mimesi, da parte del testo francese, di un ipotetico originale cinese, arriva in *Stèles* a una sapienza perversa molto lontana dai risultati puramente episodici e puntuativi di Pound nei *Cantos*; essa si basa, in gran parte, su una conoscenza diretta dei manuali di retorica cinese e delle fonti mitiche o storiche, accolte nel testo francese proprio nel punto di tangenza (o di coincidenza) rispetto al codice familiare.

#### 4. *La retorica cinese e il discorso apofatico delle stele*

La conoscenza delle regole dei manuali di retorica cinese non producono solo, in *Stèles*, l'attualizzazione di un presunto «stile nominale» (di cui si parla abbondantemente anche nel saggio di Fenollosa, dando luogo a celebri affermazioni, come quella dell'impossibilità di separare formalmente «cosa» e «azione», se non addirittura arrivando a postulare una presunta «ignoranza naturale della grammatica» da parte del cinese, perché, trattandosi di una lingua non flessiva, è solo l'ordine delle parole a permettere di distinguere le funzioni): l'abilità di Segalen sta proprio nell'utilizzare le regole retoriche della poesia cinese nel loro punto di massima vicinanza rispetto al codice poetico francese, e agli scarti in esso già istituiti rispetto alla norma sintattica e grammaticale.

Sono quindi variazioni ed elaborazioni sottili, che attualizzano procedimenti in qualche modo analoghi per mezzo dei quali, nei due codici linguistici, si tende a separare il testo poetico dal testo desti-

nato alla normale comunicazione; fra i cosiddetti «procedimenti passivi» di cui parla François Cheng, come caratteristici della poesia classica cinese, possiamo infatti enumerare l'ellissi del pronome personale in frasi che comporterebbero normalmente soggetto personale e verbo transitivo, per tendere a una sorta di spersonalizzazione e di fluttuazione misteriosa di un discorso senza soggetto, «tradotto» nella stele di Segalen per mezzo di un infinito, vago e imperioso al tempo stesso (*Sans marque de règne, Perdre le midi quotidien, Au démon secret*); l'assenza di modalizzatore nei paragoni (procedimento vicinissimo all'identificazione e alla metafora occidentali); l'ellissi delle preposizioni e dei complementi di tempo; ma soprattutto, tecnica molto più radicalmente sovversiva e scardinante, l'utilizzazione da parte dei poeti classici dei cosiddetti «mots vides». Nell'ultimo caso, si tratta di una tecnica che giustifica l'idea della preminenza di una struttura nominale nel linguaggio poetico cinese; il poeta sostituisce infatti a un «mot-plein» (viene considerato tale in cinese, normalmente, un verbo), un cosiddetto «mot-vide» (generalmente, aggettivi o avverbii): «les mots étant invariables, la nature d'un mot n'est pas signalée morphologiquement, encore que dans la langue ordinaire l'usage leur assigne une classe définie. Dans une construction de phrase, la nature d'un mot est déterminée par les éléments qui l'entourent (prépositions, conjonctions, particules, etc.) et l'absence de ces éléments rend son identification souvent plus difficile. Cela sert le propos du poète aux yeux de qui, dans un mot-plein, le nominal et le verbal sont deux états virtuellement présents»<sup>16</sup>.

L'uso di un «mot-vide» al posto di un «mot-plein» introdurrebbe, o meglio enfatizzerebbe fra le parole di un testo poetico cinese, un vuoto, uno spazio bianco che separa, e nello stesso tempo mette a contatto, senza le normali transizioni, due segni che si caricano di un'ambivalenza e di una forza semantica anomala. Ora, la scrittura delle stele di Segalen esibisce e lascia fluttuare immediatamente questa parte di vuoto: l'epigrafe ideogrammatica lo dimostra già, almeno per due ragioni. I caratteri cinesi lasciano infatti sussistere sulla carta, nello spazio della stele, una sorta di spazio lacunoso, un vuoto che coincide, in primo luogo, con il concreto spazio bianco che separa ogni ideogramma dell'epigrafe; in secondo luogo, con la separazione e la messa a confronto diretta (materializzate, una volta di più, dallo spazio bianco) fra il testo ideogrammatico e il testo francese; infine, potremmo aggiungere una terza ragione, più totalizzante: questo vuoto riproduce simbolicamente la violenta

<sup>16</sup> F. CHENG, *L'écriture poétique chinoise*, cit., p. 46.

sospensione delle fonti e dei segni «originari» perduti. In altre parole, le iscrizioni ideogrammatiche che si affiancano misteriosamente al testo francese sono poste là, sulla soglia del poema (epigrafi con valore enigmatico e introduttivo) per almeno tre motivi: esse costituiscono una sorta di stampo grafico (calli-grafico) ideale, che deforma e fa nascere al suo fianco il linguaggio della stele in francese; fanno allusione a un *corpus* mitico e sapienziale, che diventa la *fabula* della stele francese; hanno un valore di indice (in questo caso, proprio come nei *Cantos* di Pound).

In *Stèles*, il risultato a cui tende, e infine perviene, il poeta, è quello di creare una lingua unitaria proprio a forza di essere sdoppiata e sognata: Segalen inventa così una presunta lingua araldica e cerimoniale, imperiosa e solenne, lavorata ed erosa dallo spazio bianco dei «mots-vides», che rievoca ed attualizza una fantastica retorica cinese. Lunghe frasi nominali, con ellissi verbale frequente, come nei *Trois hymnes primitifs*, in *Aux dix mille années* e *Ordre de marche* (in questi ultimi due testi, in particolare, vi è l'uso sistematico di un «imperativo nominale», anomalo perché non si limita a un ordine semplice, di tipo militaresco, ma pretende di reggere un'intera proposizione o una serie di proposizioni coordinate)<sup>17</sup>; la qualità ornamentale dell'epiteto; le formule cerimoniali o rituali degli editti, quali «que les tables mémoriales se jumellent comme les / tours de veille au long de la voie d'Empire, / de cinq mille en cinq mille pas» (*Sans marque de règne*), o il ripetuto «Pour cela j'ai nommé l'hymme de mon règne: les / Lacs [...] Pour cela j'ai nommé l'hymme de mon règne: / Nuées» (*Les trois hymnes primitifs*), o anche «Que nul n'ose donc ajouter de commentaire ici / Que nul ne cherche un enseignement ici» (*Religion Lumineuse*).

Il testo della stele si pone sempre, ironicamente, come scrittura di secondo grado, riscrittura di una fonte autentica ed esotica di primo grado, offerta e occultata dal poema nel suo doppio testo, ideogrammatico e francese. Per riprendere ancora una volta la definizione di *Stèles* come «teatro intertestuale», tutto il libro è costruito per far vedere una interazione fra lo spazio «oggettivo» di una Cina «soggettiva», proiettata nel fantasmatico «Empire du Dedans» del poeta. Il testo in epigrafe è un calco, o un'allusione quasi sempre impeccabile a un testo classico cinese, fatta seguendo le leggi della

<sup>17</sup> Per esempio, l'inizio di *Ordre de marche*: «Debout, l'arche triomphale et sa bannière en hori- / zon et sa devise: Porche oscillant des nues. / Des porteurs pour ses hampes droites; des / porteurs aux hampes obliques».

«allusione delicata»<sup>18</sup> raccomandata dai manuali di retorica cinese, che Segalen più volte oppone alla tecnica banale di «marqueterie» della citazione occidentale. L'allusione è un piccolo enigma, un indovinello proposto al lettore virtuale: il testo della stele in francese si presenta quindi come estrema metamorfosi di un'impronta, di uno stampo «originale» alla lettera offerto come allusione in epigrafe, ma illeggibile. Il testo della stele in francese si limiterebbe perciò ad affiancarsi a un testo *più* autentico, senza tuttavia arrivare mai a dirlo per intero.

Questa fantasmatica «fonte» cinese – offerta e occultata in epigrafe, e a cui «allude» la stele nel suo complesso – invade e crea il testo francese, col tramite di tre artifici retorici, che Segalen usa di preferenza: la *ripetizione*, la *disgiunzione*, la *negazione*. Tutte le stele sono soggette alla segreta angoscia di un confronto (perso in anticipo, ed «escamoté» con mille mezzi) con una mitica fonte «piena», che il testo poetico arriva a riprodurre solo in maniera allusiva e incompleta. La disgiunzione ha quindi, principalmente, la funzione di separare, con un rapporto antifrastico, il gesto originario del nucleo mitico cinese dal gesto «mimetico» del poeta. Una simile funzione di pausa, di creazione di uno spazio metapoetico «en abîme» all'interno della stele, è evidente, tanto per fare un esempio macroscopico, in *Ordre au soleil*, in cui la sproporzione fra il testo-fonte e il testo francese è lessicalizzata nella *nuit* opposta al *soleil*, fissato in cima alla lancia di Mâ, duca di Lu.

Il testo della stele può arrivare a «vincere», a costituirsi come testo poetico autonomo, solo se il presunto testo-fonte è stornato, sedotto, negato. La scrittura della stele francese persegue così un cammino di seduzione del lettore: essa è, una volta di più, un «teatro», una rappresentazione incantatoria che lo svia, lo storna dalla fonte mitica e criptica. Ecco perché tutte le tecniche discorsive usate da Segalen in *Stèles* sono, in ultima analisi, una serie di variazioni di una sola tecnica logica: il discorso apofatico, la negazione, la «teologia del negativo» o «teologia negativa»<sup>19</sup>.

<sup>18</sup> Cfr. V. SEGALEN, *L'essai sur l'exotisme*, Fata Morgana 1978, pp. 61-62; F. CHENG, *L'écriture poétique chinoise*, cit., pp. 90-101.

<sup>19</sup> Per quanto riguarda le tecniche retoriche usate da Segalen, cfr. V.P. BOL, *Lecture de «Stèles» de Victor Segalen*, Minard 1972; J.P. SHAPIRO, *An introduction to the Chinese of Victor Segalen*, «Revue de Littérature Comparée», LI, 1977; G. MACE, *Segalen à la rencontre de l'autre*, in *Ex-libris. Nerval, Corbière, Rimbaud, Mallarmé, Segalen*, Gallimard 1980. Il discorso «per negazione» ha trovato conferme in: G. BIEN, *Victor Segalen's Knowledge of Chinese culture*, University of Washington

La negazione della fonte criptica, data come enigmatica (epigrafe) o solo in via allusiva (testo in francese) produce (riproduce) nel lettore un senso di ulteriore vertigine, di fronte a questa non esitazione, ma negazione del dire da cui pare improvvisamente dissanguata la stele. Eppure è proprio tramite la violenza esercitata da questo spazio vuoto, da questa censura/cesura che rende misteriosamente fluttuanti e liberi i segni del testo, ossia, in definitiva, per mezzo della diffusione capillare di questo discorso apofatico, che Segalen può giungere a creare una scrittura poetica in grado di vivere in precario equilibrio e di «abitare» uno stato liminare fra due codici.

La seduzione del lettore virtuale (che il poema «francese» storna dalla fonte cinese) può certo limitarsi ad avere, in un primo tempo, il solo scopo di occultare (evocandolo) quel testo originale/originario che, come abbiamo più volte osservato, gli ideogrammi delle epigrafi inscrivono in modo criptico a lato del poema francese: gli ideogrammi sono là proprio per «testimoniare» che un simile originale esiste, per incarnare, «impersonare» (rimanendo nella metafora teatrale), questo testo-fonte<sup>20</sup>. In un secondo tempo, è tuttavia innegabile che la seduzione del lettore miri a una «signoria» di nuovo tipo dell'universo simbolico conquistato dal poeta, proprio strappandolo, rescindendolo con violenza dall'unità ideogrammatica della fonte. Una simile «signoria», una simile potenza del nuovo linguaggio poetico, vengono metaforizzate in particolare nell'ultima sezione di *Stèles*, intitolata *Stèles du Milieu*: a questo secondo tipo di «signoria» il poeta perviene costruendo accanitamente il nuovo poema *contro* la pura e semplice ripetizione del «vero» universo della fonte.

In tal modo, il discorso «per negazione» arriva progressivamente a dominare la struttura di tutte le stele: perché, se da una parte risale a una fonte sapienziale «autenticamente cinese», al Tao e al vuoto assoluto a cui deve pervenire l'anima del Saggio, dall'altro esso rappresenta una necessità costitutiva del nuovo testo. La logica negativa domina effettivamente l'intero edificio poetico, ed è reperibile a tutti i livelli di *Stèles*. A livello macrotestuale, in forma di tematizzazione, confermata dalla lessicalizzazione ossessiva: quasi tutti i testi, a partire dalla stele inaugurale di cui abbiamo a lungo parlato, *Sans*

1975; M. GONTARD, *La rhétorique chinoise dans l'univers formel de Victor Segalen*, «Revue de Littérature Comparée», LI, 1977. Ma si possono leggere i testi classici della letteratura mistica cinese, come il *Tao te Ching*, il libro della via e della virtù, a cura di J.L. Duyvendak, Adelphi 1973; *I Ching, ovvero il libro della mutazione*, a cura di John Blofeld, Mondadori 1975.

<sup>20</sup> Cfr. S. KAO, *Écriture et imaginaire idéogrammatique chez Segalen*, cit.

*marque de règne*, diffondono l'espandersi della negazione, dell'assenza, del calco vuoto, dell'eco, del doppio, del «creux»: da *Empreinte* all'ossimorica *Trahison fidèle*, da *Vampire* a *Visage dans les yeux*, da *Stèle du chemin de l'âme* a *Eloge et pouvoir de l'absence*. A livello morfosintattico, rivelata e ripresa dalle innumerevoli disgiunzioni e negazioni («Non point», «ce n'est point», «pas même», «ne... que», «nul ne...», «ni... ni», ecc.). Infine, a livello microtestuale, dato che, come abbiamo più volte detto, il sema dell'assenza e del «manque» fonda paradossalmente il testo e la testura di *Stèles*.

Il «discorso per negazione» viene quindi ad essere la strategia scelta dal poeta per svuotare un (presunto) testo-fonte e creare un nuovo testo «ni plein ni vide», il quale si limita a fornire la traccia, l'impronta, il calco di un testo che non è più. Il nuovo testo è un testo-traccia, un testo-testimone, ma anche uno stupefacente testo-trappola labirintico, in cui far perdere gli inseguitori-lettori:

Je règne par l'étonnant pouvoir de l'absence. Mes  
deux cent soixante-dix palais tramés entre eux  
de galeries opaques s'emplissent seulement de  
mes traces alternées.  
Et des musiques sonnent en l'honneur de mon ombre;  
des officiers saluent mon siège vide;  
mes femmes apprécient mieux l'honneur des  
nuits où je ne daigne pas.  
Egal aux Génies qu'on ne peut récuser puisqu'in-  
visibles, – nulle arme ni poison ne saura  
venir où m'atteindre.  
(*Eloge et pouvoir de l'absence*).

Per mezzo del discorso apofatico, Segalen arriva ad edificare in *Stèles* quell'effetto di «esotismo assoluto» da lui teorizzato, a varie riprese, come spazio «renversé», capace di far sorgere «en creux» una nuova percezione dell'Altro e del Medesimo. Le stele evocate dal poeta lungo tutto il libro, sono infatti «les décrets d'un autre empire, et singulier. On les subit ou on les récuse, sans commentaire ni gloses inutiles, – d'ailleurs sans confronter jamais le texte véritable: seulement les empreintes qu'on lui dérobe»<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> V. SEGALEN, *Préface de Stèles*, cit., p. 39.

Rino Cortiana

IL TESTO DELL'«ALTRO» NELLA POESIA  
DI BLAISE CENDRARS: «COLLAGES» DI REALE

Non è infrequente trovare in Cendrars interventi dell'Autore con la funzione di precisare, di situare il proprio testo, di rispondere ad eventuali polemiche. Sentirà addirittura la necessità, per quel che riguarda la sua opera narrativa, di creare una rubrica permanente di dialogo con il lettore – «Le lecteur inconnu», appunto – nella quale si possono trovare commenti e dati supplementari su situazioni e personaggi.

Questa zona particolare di intervento avrà, tra le altre funzioni e conseguenze, quella di rivelare la dicotomia tra l'Autore e lo «Scrittore» e quindi anche il «gioco» della creazione letteraria.

Non un confine ma una soglia alla fine del percorso rinveniamo nei *Dix-neuf poèmes élastiques*<sup>1</sup>. Lì, infatti, il paratesto<sup>2</sup> convoca il lettore/destinatario per una riflessione supplementare sull'origine della raccolta e delle singole poesie, sulle vicende di stampa e sul rapporto tra l'autore stesso e la repubblica delle lettere (anzi, la particolare repubblica della poesia, in un determinato momento storico):

NOTULE D'HISTOIRE LITTÉRAIRE  
(1912-1914)

Nés à l'occasion d'une rencontre, d'une amitié, d'un tableau, d'une polémique ou d'une lecture, les quelques poèmes qui précèdent appartiennent au genre si décrié des poèmes de circonstance. A l'exception de deux ou trois d'entre eux, ils ont été publiés par des revues étrangères; le *Mercur de France*, *Vers et Prose*, *Les Soirées de Paris* et *Poème et Drame*, c'est-à-dire les aînés, les poètes déjà classés et la soi-disant avant-garde refusaient ma collaboration. C'est qu'à ce moment-là, il ne faisait pas bon, en France, d'être un jeune authentique parmi les «jeunes».

B.C.

<sup>1</sup> B. CENDRARS, *Dix-neuf poèmes élastiques*, Au Sans Pareil, 1919; poi in *Poésies complètes*, Denoël 1963 (edizione da noi consultata).

<sup>2</sup> Seguendo, in generale, la terminologia suggerita da Genette, *Seuils*, Editions du Seuil, 1987, p. 7 e sgg..

Senza entrare ora nel merito di tali affermazioni, è qui da mettere in rilievo la caratteristica di questa zona testuale, che corrisponde, in linea di massima, alla definizione di paratesto proposta da Genette: una zona non ben definita, una frangia, sempre latrice di un commento autoriale che costituisce, tra testo e fuori-testo una zona non solo di transizione ma di *transaction*: «lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris ou accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente – plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés»<sup>3</sup>.

Proprio questi interventi autoriali si rivelano spesso preziosi per il lettore, il quale, in alcune opere narrative – come si diceva –, è regolarmente chiamato in causa in una ben determinata tipologia di paratesto dal titolo significativo: (*Notes pour le Lecteur inconnu*). Ecco come viene presentata tale rubrica dopo il primo racconto di *Bourlinguer*:

N.B. - Je reprends dans le présent ouvrage les *Notes* rédigées à l'intention du *lecteur inconnu*, inaugurées dans le *Vieux Port* en 1946 et qui m'ont valu de la part de certains Inconnus diligents un curieux courrier, grâce auquel j'ai échappé à cette sensation d'écrire dans le vide, sensation vertigineuse à la longue, qui est trop souvent le lot de l'Auteur. Merci, donc, à l'Inconnu qui m'accompagne et reste en communication.

B.C.<sup>4</sup>

In questo tipo di annotazioni è da sottolineare non soltanto il fatto che viene stabilito un «contatto» con il destinatario, ma anche che il destinatario stesso viene fatto entrare, in qualche modo, nell'atelier dello Scrittore, avendo così la possibilità di cogliere il «gioco» della costruzione testuale, la dinamica e la complessità dell'istanza scrittoria.

È da ricordare inoltre che materiale analogo è reperibile anche all'interno del testo, entro questa famosa soglia, per cui la «zona incerta» diventa ancora più sfumata, con confini ancora più labili: si vuole parlare qui di precisazioni, rinvii, rimandi anche bibliografici, allusioni che possono creare o suggerire altre stratificazioni di senso.

Paratesto allora, o elementi di paratesto, che entrano nel testo, creando una dinamica significativa tra l'interno del testo e il fuori-testo.

Ora, una poesia che fa parte della raccolta citata, ci darà l'occasione di esaminare questo meccanismo, mettendoci in contatto anche con l'«altro» testo.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>4</sup> B. CENDRARS, *Bourlinguer*, Denoël 1961, p. 21.

DERNIERE HEURE

OKLAHOMA, 20 janvier 1914

Trois forçats se procurent des revolvers  
Ils tuent leur géolier et s'emparent des clefs de la prison  
Ils se précipitent hors de leurs cellules et tuent quatre gardiens dans la cour  
Puis ils s'emparent de la jeune sténo-dactylographe de la prison  
Et montent dans une voiture qui les attendait à la porte  
Ils partent à toute vitesse  
Pendant que les gardiens déchargent leurs revolvers dans la direction des fugitifs

Quelques gardiens sautent à cheval et se lancent à la poursuite des forçats  
Des deux côtés des coups de feu sont échangés  
La jeune fille est blessée d'un coup de feu tiré par un des gardiens  
Une balle frappe à mort le cheval qui emportait la voiture  
Les gardiens peuvent approcher  
Ils trouvent les forçats morts le corps criblé de balles  
Mr. Thomas, ancien membre du Congrès qui visitait la prison  
Félicite la jeune fille

Télégramme-poème copié dans *Paris-Midi*

*Janvier 1914*

In questa poesia, proprio l'ultimo verso, è costituito da materiale paratestuale, che però si è spostato dalla sua zona incerta, dalla soglia, per far parte interamente del testo poetico.

Qui c'è un rinvio preciso a un testo di giornale, il confronto con il quale fa emergere i meccanismi creativi e i dispositivi significativi. Ecco comunque l'articolo chiamato in causa, apparso in «Paris-Midi» del 21 gennaio 1914:

TRAGIQUE ÉVASION DE FORÇATS EN AMÉRIQUE

Oklahoma, 20 janvier. – Trois forçats se sont évadés ce matin de la prison de Mac-Alester, dans les circonstances suivantes:

Ayant pu se procurer des revolvers, ils prirent de force les clés d'un géolier et se précipitèrent hors de leurs cellules en tirant sur les gardiens dont quatre furent tués. Les forçats s'emparèrent d'une jeune fille employée comme sténographe dans la prison et réussirent à se protéger en la maintenant entre eux et les personnes qui les poursuivaient. La jeune fille fut blessée d'un coup de feu tiré par un des gardiens.

Devant la porte de la prison, les forçats montèrent dans une voiture qui les attendait et qui partit à toute vitesse pendant que les gardiens déchargeaient leurs revolvers dans la direction des fugitifs.

Quelques gardiens sautèrent à cheval et se lancèrent à la poursuite des forçats. Des deux côtés des coups de feu furent échangés.

Une balle ayant frappé à mort le cheval qui emportait la voiture, les gardiens purent approcher et trouvèrent les forçats morts, le corps criblé de balles.

M. Thomas, ancien membre du Congrès, comme représentant de l'Illinois, qui visitait la prison a été tué par les forçats au moment où ceux-ci prenaient la fuite.

Jean-Pierre Goldenstein ha studiato mirabilmente il rapporto tra i due testi<sup>3</sup>. Ricorderò qui brevemente i punti salienti della sua analisi che serviranno da percorso anche alle mie osservazioni.

Le trasformazioni operate dal testo di Cendrars sono di vario tipo. Possono essere trasformazioni:

a) di *soppressione*: della punteggiatura, della sequenza introduttiva, di alcuni particolari (origine di M. Thomas, posizione della ragazza).

b) di *aggiunta*: in particolare i segni esterni della poeticità, come l'andare a capo, l'uso delle maiuscole all'inizio di ogni «verso»; la presenza dell'indicatore temporale «puis»; data più completa di quella del giornale (20 janvier 1914) che viene ripetuta alla fine; il riferimento finale all'articolo di giornale.

c) di *espansione/riduzione*: la sequenza tragica finale della cronaca giornalistica viene trasformata in sequenza a lieto fine. Ciò in ossequio ai canoni melodrammatici molto usati dal cinema muto: ricompensa per i buoni e castigo per i cattivi.

d) di *sostituzione*: non solo quella dei titoli ma anche dei tempi verbali. Le marche verbali (il presente al posto del passato) fanno pensare allo statuto del «discours» (Benveniste), mentre gli inizi della persona sono quelli del «récit». Un tempo presente dunque già ambiguo che è più presente storico o narrativo: la serie di questi tempi presenti crea un'illusione di tipo cinematografico creando la sensazione di una serie di avvenimenti che si svolgono sotto i nostri occhi.

«Puis» sarebbe una marca di «discours narratif oral» (J.-M. Adam), mescolanza di discorso narrativo (qui «récit») e di discorso «commentatif» (qui «discours»). L'avverbio «puis», ha il ruolo di indicatore narrativo/temporale, sostituendo la funzione del verbo al passato, vero e proprio segnale narrativo, che funziona come «indice» di racconto orale in un racconto che, tuttavia, è scritto.

Al tradizionale passato remoto del racconto giornalistico, Cendrars avrebbe sostituito il presente del «discours commentatif» delegato a narrare, per iscritto, lo svolgimento degli eventi.

Non sarà inutile, dato che si tratta di un testo poetico, riprendere gli elementi di «poeticità» tradizionali – o esibiti come tali. Ricorderemo:

a) la soppressione della punteggiatura (innovazione dovuta prin-

<sup>3</sup> J.P. GOLDENSTEIN, *19 poèmes élastiques de Blaise Cendrars*, Méridiens Klincksieck 1986.

principalmente a Cendrars, nella *Prose du Transsibérien*, e che suscitò una *querelle* con Apollinaire);

b) l'andare a capo, secondo sequenze che delimitano il verso, il quale incomincia sempre, come da tradizione, con una lettera maiuscola;

c) l'ambiguità di qualche statuto linguistico, come quello del verbo.

Ma conta molto anche il fatto stesso, la *pratica gestuale*, di porre tale testo come poetico – che rientra nel progetto di rinnovamento del linguaggio poetico, assunto tipico dell'avanguardia – facendo riferimento inoltre a modalità espressive proprie delle arti circostanti, come il cinema e la pittura.

È chiaro l'intento di misurarsi con le leggi del discorso della comunicazione dei *mass media*, dell'attualità, della simultaneità. A proposito di questa ultima nozione – che non è luogo qui di illustrare e che appartiene soprattutto al campo della pittura – bisogna ricordare che Cendrars stesso aveva definito il suo *Transsibérien* come «le Premier livre simultanément», che aveva partecipato direttamente a una *querelle*, a questo proposito, con Barzun. D'altra parte, proprio in questa raccolta Delaunay, che si firmava «le Simultanément», è ricordato nella seconda poesia elastica, *Tour*, fornendo un altro esempio di paratesto che diventa testo. Troviamo infatti all'interno del testo poetico il seguente verso: «Pour le Simultanément Delaunay, à qui je dédie ce poème»<sup>6</sup>. Mentre in un'altra poesia, *Fantômas*, attraverso l'inserimento di un passo del romanzo omonimo di Souvestre e Allain, si fa riferimento a un altro personaggio della diatriba sulla simultaneità – Barzun, che viene evocato dal quasi omonimo Barzum: altro esempio di un uso particolare di un testo dell'«altro».

Il a aussi une jolie page

«... vous vous imaginiez monsieur Barzum, que j'allais  
«tranquillement vous permettre de ruiner mes projets,  
«de livrer ma fille à la justice, vous aviez pensé cela?...  
«allons! sous votre apparence d'homme intelligent, vous  
«n'étiez qu'un imbécile...»

Et ce n'est pas mon moindre mérite que de citer le roi des voleurs  
Vol. 21, *le Train perdu*, p. 367.

Laddove l'inserimento citazionale e del materiale paratestuale fa uso di due campi discorsivi diversi (v. il doppio significato che acquista «roi des voleurs», attribuito di *Fantômas*, ma fatto qui scivolare su Barzum) per costruire il nuovo discorso mirato.

<sup>6</sup> B. CENDRARS, *Dix-neuf poèmes élastiques*, cit., p. 55.

Ma qui la funzione della poesia si avvicina di più, per queste intromissioni – che provocano anche altre conseguenze –, all'articolo di giornale, all'attualità.

Il giornale come fonte linguistica per il rinnovo del linguaggio poetico – note sono alcune affermazioni di Cendrars sul rapporto Poesia/Pubblicità – e giornale come oggetto/simbolo dell'universo della comunicazione, come appare nei quadri di Braque o di Picasso. Giornale anche come mezzo che, «simultaneamente», dà conto della realtà circostante, degli eventi.

Ecco, quindi, la sostituzione del titolo: l'uso di *Dernière heure*, che riprende il titolo di una rubrica di giornale più legata all'avvenimento immediato, dell'ultimo momento. Qui il poeta vorrebbe far apparire il suo testo ancor più simultaneo sul piano temporale, un vero e proprio «telegramma». Donde l'insistenza sulla data, «janvier 1914», che appare all'inizio e alla fine, con la precisazione del giorno dell'evento (come nel giornale) – «20 janvier» – che nello statuto del «Télégramme-poème» diventerebbe anche data di scrittura.

La simultaneità, soprattutto temporale e spaziale, si rivela più che altro una parola d'ordine, un progetto da perseguire o una tecnica di scrittura con determinate caratteristiche, date le ferree leggi della consequenzialità e della linearità che reggono sia il codice scritto che quello orale.

Certo, una presenza simultanea di più codici piuttosto, come abbiamo visto, si può registrare in questa poesia: il codice poetico vero e proprio con le sue marche esteriori ben visibili e con alcune sue modalità discorsive, il codice giornalistico, il codice cinematografico con la divisione in sequenze e con l'importante tecnica del montaggio.

In un'altra poesia, è un altro elemento paratestuale, il *titolo* (intertitolo rispetto al titolo della raccolta, ma sappiamo che in poesia i singoli titoli hanno una forte autonomia), insieme ad altri lessemi appartenenti a un codice linguistico sconosciuto, a porre un problema di decodifica. In questo caso soltanto il ritrovamento del testo di partenza ha potuto fornire alcune spiegazioni e abbattere l'illeggibilità della composizione poetica. Ma ecco la poesia:

#### MEE TOO BUGGI

Comme chez les Grecs on croit que tout homme bien élevé doit savoir pincer la lyre  
 Donne-moi le fango-fango  
 Que je l'applique à mon nez  
 Un son doux et grave

De la narine droite  
Il y a la description des paysages  
Le récit des événements passés  
Une relation des contrées lointaines  
Bolotoo  
Papalangi  
Le poète entre autres choses fait la description des animaux  
Les maisons sont renversées par d'énormes oiseaux  
Les femmes sont trop habillées  
Rimes et mesures dépourvues  
Si l'on fait grâce à un peu d'exagération  
L'homme qui se coupa lui-même la jambe réussissait dans le genre simple et gai  
Mee low folla  
Mariwagi bat le tambour à l'entrée de sa maison

*Juillet 1914*

In questo caso il ricercatore non aveva nessuna indicazione autoriale per poter risalire al «pre-testo». È ancora J.-P. Goldenstein che è riuscito nella non facile impresa, partendo da labili tracce comunemente disseminate dall'autore in alcuni luoghi del testo. Chiaramente, oltre al titolo, i lessemi che fanno problema sono i seguenti: «fango-fango», «Bolotoo», «Papalangi», «Mee low folla», «Mariwagi». Goldenstein parte dall'interesse di Cendrars per il viaggio, i racconti di viaggio e l'esotismo. Tiene presente, tra l'altro, un'intervista in cui Cendrars fa i nomi di Erodoto, di Marco Polo, del capitano Cook, di Humboldt, di Saussure. La pista dell'esotismo e delle grandi relazioni di viaggio chiarisce che il «fango-fango» è un flauto nasale usato soprattutto in Melanesia e in Polinesia: l'attenzione è rivolta verso il capitano Cook, esploratore di queste regioni. D'altra parte il nome del capitano è citato nella seconda poesia elastica *Tour*, composta nel 1913. La lettura di *Le troisième voyage du capitaine Cook* apporta qualche chiarimento: vi si parla infatti di un certo Marewagee e del *Boolotoo*, il paradiso della cosmogonia Tonga. Ma soltanto un testo posteriore a quello di Cook, rivela la chiave della poesia. Si tratta di una traduzione di un libro inglese pubblicata a Parigi nel 1817, intitolata: *Histoire des Naturels des îles Tonga ou des Amis, situées dans l'Océan Pacifique, depuis leur découverte par le capitaine Cook*, scritta da John Martin, su notizie di William Mariner che ha soggiornato in quei luoghi per diversi anni. Questo testo, oltre a dare copiose informazioni sugli usi e i costumi della Polinesia – l'autore ha anche redatto una grammatica della lingua Tonga e un repertorio lessicale Tonga-Inglese, Inglese-Tonga – fornisce delle informazioni precise su elementi lessicali «resistenti» della nostra poesia: il titolo è tratto direttamente dall'opera di questo autore. «Mee too buggi» e

«Mee low folla» designano due danze di cui Cook aveva parlato senza nominarle. Ma ecco il racconto di Mariner<sup>7</sup>:

La danse de nuit que le capitaine Cook a vue (*mee low folla*) est peut-être la seule qu'on puisse regarder comme originaire de Tonga, la seule qui soit accompagnée de chants appartenant véritablement à ces îles. [...] La danse *mee too buggi* a pris naissance à Neuha, mais les chants qui l'accompagnent sont dans le langage usité à Tonga.

Ces danses publiques nous conduisent à parler de leur musique et de leur poésie. Nous avons déjà fait la description de leurs instruments; il faut cependant ajouter le *fango fango*, qui est une sorte de flûte dans laquelle on souffle avec le nez. On l'applique toujours à la narine droite, et l'on bouche la gauche avec le pouce de la main gauche. Elles sont ordinairement percées de cinq trous pour les doigts: quelques-unes n'en ont que quatre; d'autres en ont six. Toutes en ont un par-dessous pour le pouce. On en tire *un son doux et grave*; on ne s'en sert que pour accompagner une espèce de chant nommé oobé (*Op. cit.*, II, 382-383).

Beaucoup de leurs chansons contiennent des descriptions de paysages. D'autres renferment le récit de quelque événement passé, ou une relation de contrées qu'ils ne peuvent connaître que d'imagination, comme l'île de *Bolotoo*, et l'Europe, à qui ils donnent, comme à ses habitants, le nom de *Papalangi*. Le compte qu'ils rendent de ce dernier endroit est assez plaisant. Le poète, entre autres choses, fait la description des animaux qui s'y trouvent, disant qu'on y voit dans les champs de gros cochons armés de cornes, et qui se nourrissent d'herbe, que les maisons y sont renversées par d'énormes oiseaux; que les femmes y sont tellement couvertes de vêtements, qu'un naturel de Tonga étant un jour entré dans une maison, prit une dame par un paquet de gnatou d'Europe, et la mit sur ses épaules pour l'emporter; mais qu'à son grand étonnement, le paquet sauta à bas et prit la fuite. Une de ces chansons décrit les principaux événements qui se passèrent pendant la visite que fit chez eux le capitaine Cook, et le récit en est assez exact, si l'on fait grâce à un peu d'exagération. Une autre parle de M. d'Entrecasteaux. Il en est qui sont relatives à la révolution arrivée à Tonga, et à la fameuse bataille qui fut livrée. On trouve dans quelques-unes rime et mesure; d'autres en sont entièrement dépourvues (*ibid.*, p. 384).

L'homme qui se coupa lui-même la jambe, comme nous l'avons rapporté dans le chapitre XXI, réussissoit dans le genre simple et gai. (*ibid.*, p. 385).

Un des tambours étoit battu par Futta Faihi, frère de Poulaho; un autre, par Finow; e le troisième, qui ne faisoit point partie du chœur, par *Mariwagi* lui-même à l'entrée de sa maison (*ibid.*, p. 373).

Anche qui si potrebbero fare una serie di analisi intertestuali, analoghe a quelle operate sul testo precedente.

Qui il ricorso alla citazione, al «trapianto» di elementi testuali «altri», senza darne notizia, ha fatto parlare di plagio e di poetica del plagio<sup>8</sup>.

Ma si dovrebbe sottolineare di più l'adesione, da parte dell'autore, a una poetica della modernità, attraverso la tecnica del «collage» che va a instaurare un determinato rapporto tra testo di

<sup>7</sup> Il corsivo, di Goldenstein, mette in evidenza il materiale usato da Cendrars.

<sup>8</sup> Cfr. GOLDENSTEIN, *op. cit.*, p. 149.

partenza e testo di arrivo e che porta, comunque, alla costruzione di un nuovo testo.

Si devono sottolineare qui le rotture significative della costruzione sintattica, la scelta mirata dei ritagli e l'estrema *contrazione* del testo di Martin.

È indubitabile, ad esempio, che proprio i lessemi appartenenti a un codice linguistico sconosciuto al lettore hanno comunque una funzione di «straniamento» e di esibizione del significante in quanto tale. Infatti quattro di tali elementi linguistici occupano posti strategici nel testo poetico: dal titolo ai versi autonomi: «Bolotoo»/«Papalangi»/«Mee low folla». Come dice Goldenstein<sup>9</sup>, il prelievo di termini che non appartengono al nostro codice linguistico privilegia la faccia significante di questi segni rispetto al loro significato e ai loro eventuali referenti ignorati dal lettore di lingua francese. Sarebbero in tale modo sfruttate al massimo le risorse di ciò che Jakobson ha chiamato la funzione poetica del linguaggio che, mettendo l'accento sul messaggio in sé, mette in evidenza il lato palpabile dei segni.

Qui questi termini vengono esibiti come degli oggetti esotici, provenienti da paesi lontani – «Une relation des contrées lointaines» – il cui interesse principale non è costituito dal significato ma dall'«estraneità» e dall'apparato fonico che riversa il suo potere sul testo, d'altra parte sostenuto da una forte isotopia musica/poesia. Lo stesso tema della danza, che in qualche modo può rientrare in quella stessa isotopia, non è per niente estraneo alla logica della raccolta. Infatti la quinta poesia ha per titolo proprio *Ma danse* che, dice sempre la poesia, è anche «la danse que Nietzsche a voulu nous apprendre à danser», che è anche la danza della penna attraverso la quale si svolge la scrittura.

E sono, appunto, dei segni musicali che stabiliscono in questo testo la contrapposizione tra due poetiche: quella rappresentata dalla lira greca che troviamo nel primo verso – l'unico a non esser debitore dell'intertesto – e quella rappresentata dal fango-fango che sovverte le posizioni tradizionali della poesia dei «Papalangi», cioè degli occidentali e in particolar modo dei Greci. Per cui quasi automatico si impone un rinvio ad altre inserzioni metapoetiche come quelle rintracciabili nella *Prose du Transsibérien*:

J'ai peur  
Je ne sais pas aller jusqu'au bout  
[...]

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 146-147.

«Pardonnez-moi mon ignorance  
«Pardonnez-moi de ne plus connaître l'ancien jeu des vers»  
Comme dit Guillaume Apollinaire<sup>10</sup>

Inserzioni che vogliono commentare il percorso verso la nuova poetica, i cui modelli si situano in luoghi diversi rispetto a quelli canonici dell'«antichità greca e romana», come ricorda lo stesso Apollinaire nei primi versi di *Zone*:

A la fin tu es las de ce monde ancien  
[...]  
Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine<sup>11</sup>

E Cendrars, come altri poeti, cerca verso nuove direzioni i modelli per costruire la poesia della modernità. Incominciando dalla lezione di Rimbaud – «j'aime les légendes, les dialectes, les fautes de langage, les romans policiers, la chair des filles, le soleil, la tour Eiffel, les Apaches, les bons nègres et ce rusé d'Européen qui jouit, goguenard, de la modernité», dichiarerà nel 1913<sup>12</sup> – per ispirarsi poi alla vita di ogni giorno, ai fatti del giorno:

La poésie est dans la rue. Elle va bras-dessus, bras-dessous, avec le Rire. Elle le mène à boire à la source, dans les bistrots de quartier, où le rire des petites gens est si savoureux et le langage qui leur coule des lèvres si beau<sup>13</sup>.

Il poeta si ispira al linguaggio della comunicazione: alla telegrafia senza fili, ai segnali marini, al cinema, alla stampa. Il poeta moderno si serve di tutto questo materiale. Ciò che la critica tradizionale, dei generi letterari non ha voluto ammettere, ha compreso perfettamente il grande pubblico che legge i giornali e la cui educazione dell'occhio si fa tutti i giorni nella disposizione tipografica delle pagine degli annunci, mentre l'industriale per lanciare un prodotto inonderà la città di manifesti multicolori e di lettere gigantesche. E sognerà, il poeta, un grande giornale luminoso:

J'ai envié le grand poète russe Maïakowsky de pouvoir rédiger tous les soirs le journal lumineux que les bolcheviks ont installé sur la Place Rouge de Moscou et

<sup>10</sup> *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, in *Poésies Complètes*, cit. p. 30.

<sup>11</sup> G. APOLLINAIRE, *Alcools*, Gallimard/poésie 1969, p. 7.

<sup>12</sup> In «Der Sturm», n. 184-185, novembre 1913, p. 127.

<sup>13</sup> *Blaise Cendrars vous parle...* Propos recueillis par Michel Manoll, Denoël 1952, p. 57.

qui employait souvent des images, des signes nouveaux et même des proverbes animés, démotiques, cinématographiques, pour se faire comprendre par l'énorme foule des illettrés.<sup>14</sup>

E aveva capito l'importanza del linguaggio pubblicitario, scrivendo un articolo dal titolo significativo: *Publicité=Poésie*<sup>15</sup>. Soprattutto aveva capito il funzionamento dei meccanismi fondamentali della società moderna – di quella americana in particolare, già industrializzata, e retta dal «principe de l'utilité», per cui «un rond n'est plus un cercle mais devient une roue. Et cette roue tourne»<sup>16</sup>. Elemento fondamentale di una grande macchina, reale e commerciale. «E la ruota gira. E genera un nuovo linguaggio».

Ebbene, tale idea, della lingua come «meccanismo», sembra dominare Cendrars quando ricorre alla tecnica del «collage» che consiste essenzialmente nella riutilizzazione di un «pezzo» già pronto (il *ready made* di Duchamp) – un pezzo singolo o un pezzo testuale – per arrivare a una nuova costruzione che avrà una sua fisionomia e le sue leggi significative, ma che conserverà la traccia del modello precedente e la sua forte carica di pratica gestuale.

L'essentiel du collage n'est pas dans l'énoncé final mais dans l'énonciation, c'est-à-dire dans une pratique gestuelle qui engage tout l'être. Evacué le sujet créateur, il n'y a pas absence d'être, objectivation du littéraire, mais au contraire apparition d'un sujet autre, d'une personnalité qui tout en s'effaçant derrière un procédé n'en est pas moins là, perceptible à travers ses choix, de la même façon que la main de l'artisan laisse sa trace sur une poterie, un masque, une statue. Même le collage le plus modeste, le moins travaillé, révèle son auteur au même titre qu'un montage cinématographique. Ainsi revient-on à une idée essentielle de la modernité: on peut être poète sans avoir jamais écrit un seul vers. La poésie est une attitude existentielle, et plus particulièrement ici, une certaine manière de réagir devant le texte, d'agir sur lui.<sup>17</sup>

Un ultimo esempio, sempre tratto dalla produzione poetica di Cendrars, può illustrare queste affermazioni. Si tratta di *Documentaires* (primo titolo *Kodak*)<sup>18</sup>. In questo caso si può parlare meno di

<sup>14</sup> B. CENDRARS, *Aujourd'hui*, vol. IV delle *Oeuvres Complètes*, Denoël, 1960 p. 212.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>17</sup> H. BEHAR, *Le collage ou le pagure de la modernité*, «Cahiers du 20<sup>e</sup> Siècle», n. 5, 1975, citato da GOLDENSTEIN, *19 poèmes élastiques*, cit.

<sup>18</sup> B. CENDRARS, *Documentaires* (uscito con il titolo *Kodak*), Librairie Stock 1924, poi in *Poésies Complètes*, cit.

plagio, come nel caso precedente, poiché l'autore lascia qualche traccia sia pure in un testo di molto posteriore. Leggiamo infatti in *L'Homme foudroyé* (1945):

J'eus la cruauté d'apporter à Lerouge un volume de poèmes et de lui faire constater de visu en les lui faisant lire une vingtaine de poèmes originaux que j'avais taillés à coups de ciseaux dans l'un de ses ouvrages en prose et que j'avais publiés sous mon nom! C'était du culot. Mais j'avais dû avoir recours à ce subterfuge qui touchait à l'indélicatesse – et au risque de perdre son amitié – pour lui faire admettre, malgré et contre tout ce qu'il pouvait avancer en s'en défendant, que, lui aussi, était poète, sinon cet entêté n'en eût jamais convenu<sup>19</sup>.

A parte i risultati, sul piano della composizione poetica, di tale operazione, messi in dubbio da vari critici, è la valenza gestuale che conta, al limite la provocazione, che rientrava nella prassi dello sperimentalismo. Ma per il nostro discorso, è importante anche la messa in crisi del concetto di proprietà letteraria, del concetto di *autore*: qui il poeta confessa che utilizza il materiale di un altro che uscirà con il suo nome.

E spinge anzi il *gioco* testuale fino a delle inserzioni di tipo paratestuale rivolte ai ricercatori e ai curiosi:

(Avis au chercheurs et aux curieux! Pour l'instant je ne puis en dire davantage pour ne pas faire école et à cause de l'éditeur qui serait mortifié d'apprendre avoir publié à son insu ma supercherie poétique)<sup>19</sup>

E proprio un ricercatore, che prende sul serio queste affermazioni di Cendrars, scopre il testo di partenza: compito non facile, data la copiosa produzione narrativa di Le Rouge<sup>20</sup>, uno scrittore di romanzi popolari e d'appendice. Stabilisce infine che l'ottanta per cento delle poesie di *Kodak* sono debitrice del romanzo che porta il titolo di *Le mystérieux Docteur Cornélius*.

Anche in questo caso la scelta del modello non è casuale: abbiamo già notato che il «feuilleton» figurava tra i modelli cui ispirarsi per il rinnovo del linguaggio poetico – abbiamo visto che la quindicesima poesia elastica ha per titolo *Fantômas*, un «roman-feuilleton» molto alla moda agli inizi del secolo, apprezzato per la forza dell'immaginazione e anche per la precisione delle descrizioni e per l'uso diffuso dell'*argot*.

<sup>19</sup> B. CENDRARS, *L'homme foudroyé*, Denoël 1945, p. 188.

<sup>20</sup> Cfr. F. LACASSIN, *Quand la poésie copie le feuilleton*, in «Le Magazin Littéraire», 9, 1967, p. 23. E soprattutto: *Gustave Le Rouge: le gourou secret de Blaise Cendrars*, in «Europe», n. 566, 1976; *Les poèmes du Docteur Cornélius*, in G. LEROUGE, *Le mystérieux Docteur Cornélius* [...], Robert Laffont, «Bouquins» 1986.

Nel suo modello di partenza Cendrars poteva rinvenire inoltre un cosmopolitismo a tutto campo e la enumerazione di infiniti ritrovati della tecnologia: tutti elementi questi che rientrano nella sua poetica della modernità.

Essendo il testo di partenza complesso anche il lavoro di intervento diviene più articolato: alle solite tecniche di «poeticizzazione» si aggiungono operazioni implicanti vari livelli linguistici, mentre il ritaglio di blocchi testuali è solo un momento intermedio.

Vengono eliminate parti consistenti di frasi o elementi specifici, come i nomi di persona e di luoghi, avverbi e preposizioni, verbi ed aggettivi. Vengono effettuate contrazioni: di un gruppo di parole, di una frase, di un paragrafo. Si registrano anche delle amplificazioni e delle aggiunte: di aggettivi qualificativi, ad esempio, per completare un'immagine. Mentre un sicuro effetto poetico hanno le ripetizioni di parole. In alcuni luoghi assistiamo a un rimaneggiamento del materiale testuale: inversioni di parole all'interno della frase, inversione di interi paragrafi, ricerche di effetti particolari.

Modifiche frequenti sono quelle che riguardano gli articoli – passaggio dall'articolo definito a quello indefinito e viceversa – e quelle che riguardano i tempi verbali – passaggio dal tempo passato al presente. Di una certa consistenza è inoltre il materiale originale, appartenente esclusivamente a Cendrars. Ecco un breve esempio, tratto dal lavoro di Lacassin, in «Europe» (n° 566, giugno 1976):

#### X. LABORATOIRE

*Visite des serres  
Le thermosiphon y maintient une température constante  
La Terre est saturée d'acide formique de manganèse et d'autres substances qui impriment à la végétation une puissance formidable*

*D'un jour à l'autre les feuilles poussent  
les fleurs éclosent les fruits mûrissent*

*Les racines grâce à un dispositif ingénieux baignent dans un courant électrique qui assure cette croissance monstrueuse*

La **visite des serres**, l'explication du dispositif à **thermosiphon** qui y **maintenait une température constante** demandèrent plus d'une heure. [...]

Je leur crée une atmosphère spéciale, gorgée de gaz nourriciers, **la terre** où elles poussent **est saturée d'acide formique, de manganèse et d'autres substances qui leur impriment une puissance** de végétation **formidable**.

**D'un jour à l'autre, les feuilles poussent, les fleurs éclosent, les fruits mûrissent.**

**Les racines, grâce à un dispositif spécial, sont baignées par un courant électrique qui assure cet accroissement rapide** et presque **monstrueux**.

Ces tubes son des **canons para-grêles** in-

*Les canons paragrèle détruisent nimbus  
et cumulus*

*Nous rentrons en ville en traversant les  
landes*

*La matinée est radieuse*

*Les bruyères d'une sombre couleur de  
pourpre et les genêts d'or ne sont  
pas encore défloris*

*Les goélands et les mauves tracent de  
grands cercles dans le bleu léger du ciel*

ventés par mon père [...] Une formida-  
ble détonation retentit [...] **Nimbus et  
cumulus** fuyaient en pleine déroute ver-  
so le grand large.

(M.D.C. Tome I. *Le manoir aux dia-  
mants*. Chap. II, pp. 155, 154, 159-160)

**La matinée était radieuse, les bruyères  
d'une sombre couleur de pourpre et les  
genêts d'or n'étaient pas encore défleu-  
ris [...].**

Des **goélands** et des **mauves** traçaient  
de **grands grands cercles** dans le **bleu  
léger du ciel**.

(M.D.C. Tome I. *Le Manoir aux dia-  
mants*. Chap. VI, p. 205)

Possiamo registrare qui dei fenomeni che interessano gli articoli: la soppressione dell'articolo determinativo all'inizio – «*La visite des serres*» diventa «*Visite des serres*» – e la trasformazione dall'indeterminativo al determinativo dell'ultimo verso – «*Des Goélands et des mauves*» diventa «*Les goélands et les mauves*» – con un sicuro effetto di assolutizzazione degli elementi designati. Mentre le trasformazioni verbali – dal passato al presente –, oltre a completare la funzione precedente, isolano nel tempo ed attualizzano contemporaneamente le azioni. Quasi oggetti fantastici diventano alcuni elementi tecnologici e scientifici, privati del loro contesto linguistico e narrativo.

In questa operazione, lo abbiamo potuto constatare, diventa fondamentale l'operazione di montaggio – e si sa quanto fosse attratto Cendrars dalla tecnica cinematografica –. Le operazioni di trasformazione e di apporto personale possono farci parlare di *ri-creazione*. Sicuramente con dei limiti, per quel che riguarda i risultati finali, come afferma, ad esempio, H. Béhar<sup>21</sup>. Il «collage», in Cendrars, si riduce, a profitto del montaggio, non avrebbe la stessa forza inventiva che ha presso i dadaisti e i surrealisti. La volontà selettiva dell'operatore chiuderebbe le porte del caso e della meraviglia, mentre sarebbe meno forte anche questo ritorno del reale nell'arte.

Certamente questa operazione – insieme alle precedenti – fa parte della poetica della modernità, con la sua aspirazione di conglobare il reale e l'eterogeneo, rompendo radicalmente con l'estetica classica e le norme scolastiche, portando avanti le indicazioni già rintracciabili in Lautréamont che afferma in *Poésies II*: «*Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique*». Essa stravolge anche la figura

<sup>21</sup> H. BEHAR, *Débris, collage et invention poétique*, in «Europe», n. 566, p. 114.

del poeta, non più considerato l'illuminato detentore di un segreto o il mago o l'alchimista, mettendo in crisi la nozione stessa di proprietà del testo.

Ciò avviene anche attraverso questa scissione della figura autoriale – che si trasforma in narratore, in «scripteur», in cronista, in operatore «cinematografico» – occupando anche il posto dell'altro e sollecitando, fino all'estremo, le leggi intrinseche del testo.

Tali pratiche, in definitiva, hanno a che fare con gli estremi limiti dell'*imitatio* e vogliono riprodurre nella *forma* il mito basilare della produzione tecnologica della modernità – non dimentichiamo il discorso di Cendrars sul *principe de l'utilité* –, incentrato sulla riproduzione automatica e automatizzata di prodotti «uguali» e di «pezzi identici»: è questa scelta operativa la *forma stessa* di un momento importante della poesia moderna. Che, anche in questo, dimostra il suo attaccamento al discorso mitico, all'interno del quale volentieri si situa.

Dimostra anche la poesia, in tale modo, la sua natura antiteologica, come dice Baudrillard<sup>22</sup>, di macchina linguistica che smonta permanentemente i sistemi di omologazione e di accentramento.

<sup>22</sup> Citato da V. GIVONE, *Poesia e conoscenza in rapporto al problema del moderno*, in *Moderno postmoderno*, Feltrinelli 1987, p. 60.

Alessandro Costantini

IMPEGNO E MEMORIA LINGUISTICA NELLA LETTERATURA  
HAITIANA (*GOUVERNEURS DE LA ROSÉE*  
DI JACQUES ROUMAIN) \*

*Gouverneurs de la Rosée* di Jacques Roumain <sup>1</sup> costituisce uno dei capolavori della letteratura antillana di espressione francese <sup>2</sup>. Come ricorda L. F. Hoffmann, ha esercitato sul romanzo haitiano un'influenza fondamentale <sup>3</sup>: la sua comparsa coincide con l'inizio dell'epoca d'oro del romanzo in Haiti e segna il momento culminante nel lungo processo di elaborazione e di ricerca, da parte di quest'ultimo, della propria originalità tematica ed espressiva. Pur mantenendo il romanzo haitiano sempre legato ai temi «nazionali» fondamentali (da un lato il rapporto dell'haitiano con la Storia ed il suolo del suo paese; dall'altro quello con la religione, all'interno del rapporto-contrapposizione: Cristianesimo/Vaudou), la ricerca di quest'originalità porta il romanzo in Haiti non tanto ad un'evoluzione significativa sul piano delle tecniche

\* Il presente testo, parzialmente comunicato in forma orale il 20 maggio 1987, presso l'Istituto di Lingua e Letteratura Francese della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Venezia, costituisce anche un ideale approfondimento dei paragrafi O.1. e I.O. del nostro lavoro: *L'altra lingua: esorcismo della memoria o strategia della liberazione? (Introduzione allo studio semio-linguistico di «Gouverneurs de la Rosée» di Jacques Roumain)*, di prossima pubblicazione negli «Annali Ca' Foscari», XXVIII, 1-2, 1989.

<sup>1</sup> *Gouverneurs de la Rosée* di Jacques Roumain esce per la prima volta ad Haiti nel 1944, poco dopo la morte dell'autore. Verrà ripubblicato nel 1946 a Parigi dagli Editeurs Français Réunis. Le riedizioni e le ristampe saranno numerose; numerose saranno anche le traduzioni: Cl. Souffrant ne segnala 13 (vedi: *Une négritude socialiste. Religion et développement chez J. Roumain, J.S. Alexis, L. Hughes*, Paris, l'Harmattan, 1978, pp. 36-38) e M.A. Lubin circa 18 (vedi la bibliografia da lui curata in: R. DORSINVILLE, *Jacques Roumain*, Paris, Présence Africaine, 1981, p. 113).

<sup>2</sup> Con «francofono» o «di espressione francese» ci riferiamo a quei soggetti e a quelle realtà che ricorrono sì al francese per i propri fini comunicativi o di espressione letteraria, ma lo fanno in concorrenza con almeno un'altra lingua: e questo in conseguenza di un'antecedente situazione coloniale.

<sup>3</sup> Cfr. L.-F. HOFFMANN, *Complexité linguistique et rhétorique dans «Gouverneurs de la Rosée» de Jacques Roumain*, in «Présence Africaine» n. 98, 1976, pp. 160-161.

romanzesche – che sembrano suscitare un interesse soltanto accessorio –, quanto a un'evoluzione sul piano delle gamme linguistiche utilizzate<sup>4</sup>: rendendo la «questione della lingua» uno dei nodi problematici centrali per la discussione e la ricerca letteraria haitiana.

Questa ricerca della propria originalità – anche linguistica – viene comunque condotta in genere all'insegna di un'attenzione sociale e politica manifesta e costante<sup>5</sup>, che fa ribadire e sottolineare ad Hoffmann come la Storia, la situazione haitiana, sia fatta oggetto di meditazione anche nella maggior parte dei romanzi non propriamente storici. Non a caso, se nei 9 romanzi scritti fra il 1859 e il 1900 ben 5 hanno di haitiano solo la nazionalità del loro autore, in seguito si assiste ad un radicale mutamento di tendenza; cosicché dei 147 romanzi scritti successivamente, tra il 1901 e il 1980, ciò risulta vero solo per 2 di essi, rivelando fin dalle origini negli scrittori haitiani un carattere didattico, una vocazione profonda a criticare senza remore i difetti della loro società<sup>6</sup>.

È un impegno reso inevitabile dalla persistente impossibilità di accettare la situazione di fatto del paese, che ha portato molti scrittori a soggiornare lungamente all'estero, più o meno ufficialmente in esilio. Come nota G. Tougas – riferendosi ai romanzieri del Terzo Mondo in genere, ma a partire da alcune considerazioni sugli haitiani F. Marcelin e F. Hibbert –, «Devant la détresse généralisée des siens, l'artiste est amené malgré lui à la solidarité. L'art non engagé, l'art personnel appartient aux sociétés d'où la faim a été bannie»<sup>7</sup>. D'altra parte, gli aspetti della società haitiana che sono stati analizzati nei romanzi hanno avuto un'evoluzione minima dalle origini a oggi: e questo spiega come dei romanzi pubblicati più di mezzo secolo fa continuino ad avere un potenziale di denuncia e, al limite, sovversivo di estrema attualità<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> Cfr. Idem, *Le roman haïtien. Idéologie et structure*, Sherbrooke, Ed. Naaman, 1982, pp. 8 e 123-24.

<sup>5</sup> Si veda, per esempio, J.S. ALEXIS (*Où va le roman?*, in «Présence Africaine» n. 13, avril-mai 1957, p. 85) che dichiara: «C'est notre conviction que par un réalisme combattant, un réalisme lié à notre sol, à la création populaire de chez nous [...], nous sommes en mesure de produire, dans le roman comme dans plusieurs autres disciplines, quelque chose de vraiment neuf».

<sup>6</sup> Cfr. HOFFMANN, *Le roman*, cit., pp. 68, 83-84, 87-88 e 155.

<sup>7</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 46-47 e G. TOUGAS, *Les écrivains d'expression française et la France*, Paris, Denoël, 1973, p. 197. Per un esame del percorso che porta la letteratura haitiana dall'impegno «patriottico», nell'800, all'impegno «politico» attuale, fino a «se ranger dans la grande famille mondiale des littératures de dissidence» si veda: R. ANTOINE, *Gonflements et rétractions d'un objet littéraire: Haïti chérie*, in «Itinéraires et contacts de cultures» vol. 3 (Littératures insulaires: Caraïbes et Mascaraïnes), 1983, pp. 55-56 (in particolare p. 62).

<sup>8</sup> Cfr. HOFFMANN, *Le roman*, cit., pp. 7-8.

Il romanzo di Roumain costituisce un punto di riferimento imprescindibile per gli scrittori caribici che vogliono dare una rappresentazione della vita del loro paese all'insegna del realismo, tematico e linguistico<sup>9</sup>. J. André lo considera un libro paradigmatico per la letteratura delle Antille: un libro che occupa al suo interno un posto privilegiato e viene fatto oggetto d'imitazione<sup>10</sup>; per Tougas è il capolavoro che sintetizza armoniosamente il francese della Francofonia tutta e quello del suolo natio, della patria locale<sup>11</sup>: al punto che il ricorso sistematico alla «tecnica» utilizzata sul piano linguistico da Jacques Roumain viene da altri visto come l'unica alternativa possibile, nella letteratura haitiana, all'uso puro e semplice della lingua autoctona, «nazionale»: cioè del creolo<sup>12</sup>.

Anche se quella che indica non è l'unica via percorribile nell'uso del creolo in ambito letterario, ma è solo un'analisi – una 'lettura' fra le altre possibili – della realtà espressiva haitiana e dei suoi problemi, *Gouverneurs de la Rosée* resta da questo punto di vista probabilmente il risultato più elevato mai raggiunto<sup>13</sup>: e per R. Berrou è anche «le seul livre haïtien qui appartienne vraiment à la littérature universelle»<sup>14</sup>.

\* \* \*

Per lo scrittore appartenente a un paese francofono, la necessità di scegliere tra il francese e la lingua materna del suo popolo è origine di

<sup>9</sup> In particolare per gli autori di «romans paysans», «qui constitue[nt] la catégorie la plus importante du genre romanesque en Haïti» (vedi HOFFMANN, *Le roman*, cit., p. 117). Cfr. anche J.M. DASH, *Introduction*, in ROUMAIN, *Masters of the Dew*, London, Kingston, Port of Spain, Heineman, 1978 (reprinted 1982), p. 21.

<sup>10</sup> «[La] nouvelle littérature populiste haïtienne [... multiplie] les plagiats de l'oeuvre fondamentale»: vedi J. ANDRÉ, *Caraïbales. (Etudes sur la littérature antillaise)*, Paris, Ed. Caribéennes, 1981, p. 21. Cfr. anche J. LAPLAINE che, recensendo *Caraïbales* (in: «Présence Africaine» n. 121-122, 1982, p. 443), parla di *Gouverneurs de la Rosée* come di una «des oeuvres majeures achevées de la littérature antillaise (il n'est pas abusif de dire [l'une des] oeuvres décisives)».

<sup>11</sup> Cfr. TOUGAS, *Les écrivains*, cit., p. 155.

<sup>12</sup> Cfr. MORISSEAUS-LEROY, *La littérature haïtienne d'expression créole. Son avenir*, in «Présence Africaine» n. 17, déc. 1957-janv. 1958, p. 52. Sull'evoluzione dello statuto sociale del creolo e del francese ad Haiti si veda: J.J. ZÉPHIR, *La négritude et le problème des langues en Haïti*, in «Présence Francophone» n. 5, automne 1972, pp. 15-25. Sul creolo in generale si veda il nostro: *L'altra lingua*, cit., nota 2.

<sup>13</sup> Cfr. DASH, *Introduction*, cit., p. 21; cfr. anche TOUGAS, *Les écrivains*, cit., p. 26.

<sup>14</sup> Vedi R. BERROU, «*Gouverneurs de la Rosée* ou le testament de Jacques Roumain», in «Conjonction» n. 133, 1977, p. 83. Recentemente, invece, dell'opera sono stati criticati – indebitamente – la coerenza e il valore ideologico; si vedano a questo riguardo: HOFFMANN, *Le roman*, cit., p. 55-56 e J. DOMINIQUE, *Délira ou délivrance*, in «Conjonction» n. 125, 1975, pp. 92-93.

un autentico dilemma, e porta la sua pratica letteraria a delle spiccate caratterizzazioni in senso ideologico<sup>15</sup>.

Ad Haiti, o comunque in ambito di Antille francofone, il ricorso al creolo nelle opere letterarie ha suscitato e può suscitare ancora opposizioni e rifiuti. Il poeta haitiano E. Vilaire (1872-1951) si lamentava del fatto che i letterati suoi compatrioti facessero uso del creolo nelle loro opere tacciandoli di «*désir irréfléchi d'improviser une littérature autonome. Ils ne s'aperçoivent pas qu'à force de rechercher une originalité de surface et factice, d'imprimer un caractère de réalisme purement local, étroit et banal à des oeuvres impuissantes et avortées, ils mettent à la mode un langage bâtard qui n'est ni tout à fait le patois créole ni surtout du français*»<sup>16</sup>. W. Lima invece si limita a criticare l'uso immotivato di creolismi che possano nuocere alla chiarezza del testo francese, cioè di creolismi inconsapevoli e non chiariti dal contesto: che si tratti di vocaboli creoli isolati, o di costruzioni creole trasposte letteralmente in francese o, infine, di arcaismi<sup>17</sup>.

Se un tempo «scrivere» in creolo non era possibile, ora risulta decisamente più facile<sup>18</sup>. Parallelamente ad una più larga accettazione e ad una maggiore valorizzazione del creolo in funzione letteraria, si è affermata la coscienza dell'incapacità del francese dell'esagono di esprimere adeguatamente in un'opera letteraria un'ispirazione haitiana o antillana<sup>19</sup>. Ed è stato possibile – senza rifiutare la lingua francese e la letteratura indigena che se ne serve – giungere alla nascita vera e propria di una letteratura delle Antille di espressione creola. Questo dopo una gestazione alquanto lunga che generalmente si fa iniziare nel

<sup>15</sup> Cfr. W.F. MACKAY, *Langue, dialecte et diglossie littéraire*, in H. GIORDAN e A. RICARD (a cura di), *Diglossie et littérature*, Bordeaux-Talence, Maison des Sciences de l'Homme, 1976, p. 41; cfr. anche TOUGAS, *Le écrivains*, cit., p. 170.

<sup>16</sup> Citato in TOUGAS, *ibid.*, p. 27: i corsivi sono nostri. Risulta manifesta la scarsa considerazione in cui Vilaire tiene il creolo, *soprattutto* ai fini dell'espressione letteraria.

<sup>17</sup> Rifiuta anche il ricorso alle note a piè di pagina o il ricorso al glossarietto aggiunto espressamente: cfr. W. LIMA, *Recherche de l'antillanité*, in «Présence Africaine», n. 76, 1970, pp. 56-57.

<sup>18</sup> Anche se permane il problema dell'ortografia del creolo e dei differenti sistemi sin qui proposti per fondarla; cfr. A. VALDMAN (ed.) *Haitian Creole, English, French Dictionary*, Bloomington (In), Indiana University, Creole Institute, 1981, vol. 1, pp. X-XIII e Idem, *Le créole: structure, statut et origine*, Paris, Klincksieck, 1978, pp. 97-125.

<sup>19</sup> Cfr. ZÉPHIR, *La négritude*, cit., pp. 20-21. Vedi anche G. GRATIANT (*La place du «creole» dans l'expression antillaise*, in «Présence Africaine», n. 14-15, juin-sept. 1957, p. 255) che del creolo dice: «Ce langage (geste, mimique, intonations, raccourcis) colle pourrait-on dire à la réalité antillaise de si près qu'on peut affirmer qu'il illustre, mieux que tout autre langage l'essence de la civilisation spécifique antillaise».

1757 per la canzone o la poesia<sup>20</sup>, e alla fine dell'800 per la narrativa (*Atipa, roman guyanais*, di Alfred Parépou, è del 1885 e il poemetto *Choucounè* dell'haitiano Oswald Durand è del 1884); gestazione che ha prodotto finalmente, nel 1975, *Dézafi* di Franketienne, il primo romanzo haitiano scritto in creolo, seguito immediatamente da *Lanmou pa gin baryé* di Emile-Célestin Mégie, tanto per limitarci alla sola Haiti<sup>21</sup>.

La rivalutazione ormai compiuta del creolo pone problemi gravi almeno quanto erano gravi le conseguenze provocate dalla censura di cui era precedentemente fatto oggetto. Lo scrittore haitiano si è trovato ben presto di fronte a un'*impasse* cui, in seguito, si è trovata di fronte la maggior parte degli scrittori di espressione francese; si è trovato, per poter adottare un'espressione autentica, ad essere «condannato» a scrivere unicamente per una ristretta cerchia di amici (e non è un modo di dire) e, quindi, all'isolamento: oppure a scendere a compromessi e a rinunciare ad esprimersi compiutamente per potersi rivolgere alla grande comunità dei lettori «di e in lingua francese»<sup>22</sup>. Resta perciò una soluzione in definitiva limitante, per quanto legittima, quella adottata da Morisseau-Leroy che, se da un lato ricorda che si deve *tener conto* del creolo, dall'altro dichiara di aver ormai optato, non isolato in questo, per l'espressione puramente creola, in particolar modo per quanto riguarda la propria produzione teatrale<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> Si veda VALDMAN (*Le créole*, cit., pp. 99-100) che riporta le prime due strofe della celebre «Lizèt kité laplenn (Lisette, toi quitté la plaine)», attribuita a Duvivier de la Mahautière. Cfr. anche L.F. PRUDENT, *Des baragouins à la langue antillaise*, Paris, Ed. Caribéennes, 1980, pp. 28-29.

<sup>21</sup> Cfr. HOFMANN, *Le Roman*, cit., p. 38, per i due romanzi haitiani. Più in generale: cfr. MORISSEAU-LEROY, *La littérature haïtienne*, cit., pp. 46-50; L.F. PRUDENT, *L'émergence d'une littérature créole aux Antilles et en Guyane*, in «Présence Africaine» n. 121-122, 1982, pp. 114-116 e 125-127; Idem, *Les problèmes d'émergence d'une littérature créole antillaise*, in «Itinéraires et contacts de culture», vol. 3, cit., pp. 32-33 e R. CHAUDENSON, *Les créoles français*, Paris, Nathan, 1979, pp. 163-164.

<sup>22</sup> «Quand on est d'un tout petit pays, à quoi ça rime d'écrire? On est lu par quelques centaines de personnes tout au plus», scrive l'haitiana Nadine Magloire (citata in HOFFMANN, *Le roman*, cit., p. 43). Cfr. anche TOUGAS, *Les écrivains*, cit., p. 29.

<sup>23</sup> Cfr. MORISSEAU-LEROY, *La littérature Haïtienne*, cit., p. 54-55 e PRUDENT, *L'émergence*, cit., p. 120. Possiamo inoltre ricordare qui come anche settori politici impegnati nella difesa e nella liberazione sociale delle masse di lingua creola – e cioè il Partito Comunista della Martinica e quello della Riunione – abbiano respinto le tesi estremizzanti di quanti, fra gli indipendentisti, propugnano l'abbandono del francese a favore di un uso esclusivo del creolo, in quanto sarebbe di ostacolo all'emancipazione sociale in genere delle popolazioni creolofone: cfr. VALDMAN, *Le créole*, cit., pp. 336-37.

La posizione dello scrittore antillano francofono – e soprattutto di quello non haitiano che ha un retroterra storico e sociale meno solido e compatto –, <sup>24</sup> può essere ancora più difficile. Può essere portato alla ricerca dell'antillanità a tutti i costi; né africano né europeo, deve forse costruirsi l'antillanità come una personale e difficile sintesi: e magari dovendo guardare ad un altro pubblico (data la penuria di lettori in patria), con riflessi evidenti sulle proprie scelte linguistiche <sup>25</sup>. Lasciare molto spazio al creolo, puro o in forme contaminate (anche se solo all'interno dei dialoghi, e magari in modo non esclusivo, come ha fatto Lhérisson) <sup>26</sup>, porta ad escludere dalla propria opera la grande comunità dei lettori francesi, francofoni e dei francofoni in senso lato, cioè di coloro che possono accedere alla letteratura «in francese»: e porta a rivolgersi, soprattutto ad Haiti, esclusivamente a quella esigua minoranza di compatrioti che ha reale accesso ai libri. Del resto, l'alternativa nell'immediato è quella di vedersi minacciati da una situazione paradossale di cui, per qualcuno, sarebbe già prigioniera la letteratura africana di espressione francese: cioè quella di essere più nota e frequentata all'estero che in patria <sup>27</sup>.

Scegliere esclusivamente il francese comporta una censura dolorosa, la rimozione di una parte fondamentale di sé stessi e della propria esperienza, in quanto gli haitiani sono tutti, quantomeno, anche creolofoni <sup>28</sup>: per alcuni scrittori ricorrere al creolo ha rappresentato «la seule voie qui les sauverait de l'impasse, qui les délivrerait de l'angoisse», il mezzo per non esiliarsi dal proprio paese e da sé stessi <sup>29</sup>.

La letteratura haitiana non può che portare in sé in modo indelebile le tracce della nascita traumatica della nazione, della società che rappresenta: come osserva Tougas, gli ex-schiavi di Santo Domingo non potevano una volta cacciati gli antichi padroni non tentare d'innalzarsi fino a loro, fino ai loro modelli culturali, invece di perseguire la

<sup>24</sup> In quanto dal punto di vista storico, la sua può essere considerata una situazione neo-coloniale (cfr. J. CORZANI, *La littérature écrite d'expression française à la Guadeloupe et à la Martinique*, in «Europe», 58e a., n. 612, avril 1980, pp. 22 e 33-36).

<sup>25</sup> Cfr. M. CONDÉ, recensione a *Pluie et vent sur Telumée Miracle*, di S. Schwartz-Bart, in: «Présence Africaine» n. 84, 1972, p. 138 e MACKAY, *Langue*, cit., p. 28.

<sup>26</sup> Cfr. HOFFMAN, *Complexité*, cit., p. 157 e il nostro: *L'altra lingua*, cit., par. 2.0. e nota 16.

<sup>27</sup> Cfr. HOFFMAN, *Le roman*, cit., p. 43; TOUGAS, *Les écrivains*, cit., p. 196; P. HOUNTONDI, *Charabia et mauvaise conscience. Psychologie du langage chez les intellectuels colonisés*, in «Présence Africaine» n. 61, 1967, p. 31.

<sup>28</sup> Cfr. VALDMAN, *Le créole*, cit., p. 31 e Y. DEJEAN, *Diglossia revisited: French and Creole in Haiti*, in «Word» vol. 34, n. 3 (December 1983), pp. 189 e 192.

<sup>29</sup> Vedi MORISSEAU-LEROY, *La littérature haïtienne*, cit., p. 48; cfr. anche RICARD, *Introduction*, in Giordan e Ricard (a cura di), *Diglossie*, cit., p. 18.

scoperta della propria originalità scavando in sé stessi, alla ricerca di un'afrikanità non ancora valorizzata o di un'antillanità di là – appunto – da venire<sup>30</sup>. In un modo che è quindi congenito alla 'francofonia letteraria', anche se può sorprendere inizialmente presso dei creolofoni, ogni traccia linguistica indigena è stata alle Antille a lungo spietatamente soppressa dalla produzione letteraria<sup>31</sup>.

\* \* \*

Se un'autocensura linguistica poteva aver luogo senza eccessive difficoltà per quanto riguarda la poesia, a lungo tributaria dei modelli della metropoli e dedita alla celebrazione di grandi temi tutto sommato universali, risultava invece molto più difficile per il romanzo: i romanzieri non potevano infatti assumere il proprio paese come tema, in tutta la sua ricchezza e complessità, e parlarne al contempo secondo un punto di vista linguistico in fin dei conti francese. Si affermava allora, per rispondere ad un'esigenza interna degli scrittori e ad una esterna dei lettori, la necessità di originalità, dell'originalità nazionale: fino al punto di farne il criterio guida nella valutazione della produzione narrativa dei connazionali. Si rivelava però poi difficile individuare l'essenza di quest'originalità, in quanto la descrizione del paesaggio e dei costumi nazionali, lungi dal costituire la condizione sufficiente per realizzare l'«haitianità» in letteratura, mostrava invece di essere soltanto il requisito preliminare, la condizione indispensabile<sup>32</sup>.

Come i suoi connazionali, per i quali il francese resta in definitiva una lingua mutuata dall'esterno, lo scrittore haitiano è legato ad esso da un rapporto doppio: perché da un lato lo rivendica come un patrimonio prezioso, mentre dall'altro lo vive come un limite ineludibile alla libera espressione dell'autenticità propria e nazionale. Analogamente agli altri francofoni nutre generalmente un amore profondo per il francese e un rispetto geloso, se non ossessivo, per la sua «purezza»: se lo contesta, ciò avviene casomai sul piano politico, con la denuncia dell'uso socialmente discriminatorio che ne viene fatto e

<sup>30</sup> L'opposizione «Africa/Antille», come poli di un tragitto spaziale e di una dicotomia culturale da risolvere, è alla base – ad esempio – dell'opera del romanziere Edouard Glissant (si veda in proposito: C. FRATTA, *Il simbolo del serpente fra Africa e Antille in «Le quatrième siècle» di Edouard Glissant*, in «Africa. America. Asia. Australia» n. 2, 1986, pp. 123-32).

<sup>31</sup> Cfr. TOUGAS, *Les écrivains*, cit., pp. 20-22 e 25.

<sup>32</sup> Cfr. HOFFMANN, *Le roman*, cit., pp. 64-65 e CONDÉ, recensione a *Pluie*, cit.. Per quanto riguarda invece la poesia haitiana M.A. Lubin ricorda, fra le sue componenti fondamentali, anche «un attachement à toute épreuve à la France et à ses traditions culturelles» (vedi: *Contribution d'Haïti à la poésie nègre du monde*, in «Présence Africaine» n. 14-15, juin-sept. 1957, p. 267).

reclamando la possibilità reale, per la massa, di avervi accesso mediante un insegnamento adeguato<sup>33</sup>.

Un'unica soluzione, dice Tougas, si è presentata agli scrittori che volevano conservare la lingua francese e contemporaneamente la specificità psicologica, culturale, che rende haitiana un'opera: bisognava far entrare la lingua creola nella letteratura. Per alcuni, nota Zéphir (e soprattutto in epoca recente), quella scelta, che già si era trasformata da un fatto di gusto in un problema di coscienza, ha avuto un'ulteriore evoluzione ed ha assunto i connotati di una questione di «impegno»: ai loro occhi, non scegliere il creolo per l'espressione letteraria «est automatiquement interprété comme le signe d'un refus [de l'écrivain] d'assumer son identité haïtienne, sa négritude [...] En somme, pour lui, ne pas choisir la langue vernaculaire comme moyen d'expression est une faute impardonnable, un manque de patriotisme, d'orgueil de race – puisque le français, après tout, est une langue importée qui, en outre, aura toujours le tort de rappeler l'origine coloniale d'Haïti. Ecrire donc en créole [... aujourd'hui], c'est pour le jeune écrivain une question de fierté, d'honneur et surtout la marque d'une originalité foncièrement et authentiquement nègre»<sup>34</sup>. Per i sostenitori della «négritude linguistica», le opere più importanti e originali della letteratura haitiana naturalmente sono – o piuttosto saranno – quelle che utilizzeranno abbondantemente, se non esclusivamente, il creolo; una tale letteratura però è ancora di là da venire, almeno nelle dimensioni e nella diffusione che preconizzano: così l'espressione letteraria – o narrativa – migliore dell'haitianità sembra essere ancora a tutt'oggi quell'amalgama, quell'unione forse ideale di francese e creolo realizzata da Jacques Roumain con *Gouverneurs de la Rosée* a quasi un secolo di distanza dagli esordi del romanzo haitiano<sup>35</sup>.

La soluzione roumainiana (su cui qui non ci soffermeremo, rinviando a quanto da noi detto in altra sede)<sup>36</sup> consiste essenzialmente in un sistema linguistico molto articolato, che vede la compresenza interattiva delle «forze» linguistiche fondamentali e secondarie che strutturano la realtà espressiva e letteraria haitiana.

<sup>33</sup> Cfr. HOFFMANN, *Le roman*, cit., pp. 283-85.

<sup>34</sup> Vedi ZÉPHIR, *Le négritude*, cit., pp. 23-24; cfr. TOUGAS, *Les écrivains*, cit., p. 26.

<sup>35</sup> Cfr. ZÉPHIR, *La négritude*, cit., p. 24 e TOUGAS, *Les écrivains*, cit., p. 26. Analogamente, in ambito anglofono, lo scrittore africano Chinua Achebe scrive: «The African writer [...] should aim at fashioning out an English which is at once universal and able to carry his particular experience» (cit. in E. SIMPSON, *Bilingualism et création littéraire en Afrique*, in «Présence Africaine» n. 111, 1979, p. 52).

<sup>36</sup> Si veda: *L'altra lingua*, cit..

Così, accanto al francese nella sua versione continentale (standard, letteraria e popolare) o in quella regionale haitiana, vengono alla luce le emergenze dell'istanza del creolo (creolo puro, creolo francesizzato, francese creolizzato e neologismi). La creolizzazione si manifesta a volte allo stato puro, magari segnalata in quanto tale da parole e frasi in corsivo oppure tradotte in nota. Altre volte la palese alterità cede il posto a forme di natura composita, dall'aspetto sfuggente, che se sono diverse dal francese non lo rivelano apertamente, come nei casi di creolo francesizzato o di neologismi formati a partire da vocaboli creoli. Sono presenti infine anche termini o enunciati in spagnolo, latino e lingue africane<sup>37</sup>.

\* \* \*

L'ipotesi estetica e semio-linguistica di Roumain viene, almeno apparentemente, contestata da Jacques Stephen Alexis: proprio quell'Alexis che per tanti altri versi sembra rappresentarne la naturale discendenza, la progenie letteraria e politica per eccellenza<sup>38</sup>. In un famoso discorso pronunciato al Primo Congresso degli scrittori ed artisti neri (Parigi, 1956) afferma:

«Sur le plan de la littérature nous pensons qu'il faut concurremment utiliser les deux langues, français et créole, et non pas une langue mitoyenne, française dans sa forme grammaticale et créole dans son allure grâce à une utilisation du vieux français qui a fini son temps. Ce n'est pas une langue mitoyenne qui triomphera en Haïti, c'est soit le français, soit le créole [...] publier des oeuvres en créole [...] est inséparable de la désalphabétisation, et il faut dès maintenant des textes en créole pour mener à bien cette désalphabétisation»<sup>39</sup>.

Forse la soluzione adottata da Roumain viene rifiutata per la sua notevole – seppur magnifica – complessità, o forse perché giudicata mirabile sì, nel suo esemplare e delicato equilibrio linguistico, ma anche manifestazione di una situazione espressiva storicamente datata, rispetto se non altro a quella futura cui guardava Alexis. Almeno nella misura in cui il creolo, all'epoca di Roumain, godeva sul piano sociale e socio-politico di una considerazione senz'altro inferiore a quella di cui godrà più tardi, e in quanto sul piano

<sup>37</sup> Sulle presenze linguistiche «africane» si veda: *ibid.*, par. 4.0. e 4.1..

<sup>38</sup> Cfr. J.S. ALEXIS, *Jacques Roumain vivant*, prefazione a: J. ROUMAIN, *La montagne ensorcelée*, Paris, Ed. Messidor, 1987, pp. 9-19. Sul piano politico va ricordato che, se Roumain fonda nel 1934 il primo Partito Comunista Haitiano, sarà Alexis a fondare nel 1959 il secondo: cfr. SOUFFRANT, *Une négritude*, cit., pp. 35-37, 67 e 192.

<sup>39</sup> J.S. ALEXIS, *Du réalisme merveilleux des Haïtiens*, in «Présence Africaine» n. 8-9-10, juin-nov. 1956, p. 270.

letterario la produzione in creolo era ancora troppo discontinua<sup>40</sup>. La dimensione programmatica dell'enunciato di Alexis pare imporgli quindi delle scelte operative che siano funzionali sul piano didattico e nette: che non siano all'insegna di equilibri complessi e difficili da gestire e che non costituiscano neppure delle soluzioni di compromesso, come sarebbe una «lingua mediana» o, nella fattispecie, la poderosa ma composita architettura semio-linguistica eretta da Roumain al di fuori di preoccupazioni di carattere socio-pedagogico.

Anche se in maniera piuttosto generica, Roumain e Alexis vengono ad ogni modo accomunati da Prudent come «auteurs [qui] écrivront certes en français, mais [... dont le] français ne veut plus suivre servilement la grammaire et la rhétorique établies»<sup>41</sup>. Si tratta di un francese ormai «antillanizzato», di cui si potrebbe dire che, analogamente a quanto avviene ora anche per l'inglese delle letterature africane, è divenuto o cerca di divenire per mezzo dei calchi linguistici una lingua di proprietà di coloro che la usano, e non certo un obiettivo astratto e teorico definito da esigenze o volontà accademiche.

Senza necessariamente ricorrere alla deformazione spinta, allo stravolgimento puntuale delle strutture linguistiche di partenza, si può cercare e trovare una variante sostanzialmente locale della lingua europea da cui si sono prese le mosse.<sup>42</sup> Lima può allora dire, ripercorrendo le orme di *Gouverneurs de la Rosée*, che l'opera «se présente de telle sorte que le lecteur de français a l'impression de reconnaître les caractéristiques de cette langue dans celle qui lui est offerte, en même temps qu'il découvre la manifestation spirituelle d'un monde et d'un langage différents»; deve suo malgrado constatare però che si tratta di un risultato difficile da raggiungere in generale, e ancor più difficile da eguagliare nel caso specifico: «Hormis Roumain, je [ne connais pas d'écrivain antillais...] qui y soit parvenu»<sup>43</sup>.

<sup>40</sup> Cfr. MORISSEAU-LEROY, *La littérature haïtienne*, cit., pp. 47-48, 51-53.

<sup>41</sup> Vedi PRUDENT, *L'émergence*, cit., p. 118.

<sup>42</sup> Cfr. SIMPSON, *Bilinguisme*, cit., pp. 52 e 57.

<sup>43</sup> Vedi LIMA, *Recherche*, cit., p. 58.

Giovanni Cacciavillani

TRACCIATI PER LA TEORIA DELL'INTERTESTUALITÀ \*

*Il testo letterario nasce come rappresentazione delle relazioni oggettuali interne e dei relativi fantasmi nel modo di una ricerca del linguaggio intenzionale rispetto al linguaggio stesso. Per questo il discorso poetico è iper-relazionale a tutti i suoi livelli, in quanto trasposizione o, meglio, transfert delle numerose vicissitudini degli oggetti interni e delle loro relazioni. Il linguaggio quotidiano cerca di neutralizzare questa sovrabbondanza dell'«altra scena», mentre il testo poetico vi si espone massivamente, pur senza mai uscire dall'*arbor humanae linguae* (Vico) <sup>1</sup>.*

\* \* \*

Potremmo vedere, con i Greci, il padre *Okeanós* che regge la storia, e la scrittura in quanto incontro della storia (del profondo) con *Gea*: come *geo-grafia*, incisione nella terra (*mater-materia*). In realtà, la psicoanalisi ci insegna che l'atto di simbolizzazione avviene all'incontro del Padre strutturante e della Madre contenitrice: la metafora materializzata della «ceramica» ci indica che per il «primitivo che abita in ognuno di noi» (Resnik) è importante dar vita alle cose morte (animismo); ma la ceramica, come *recipiens*, come urna, è un modo di contenere (e quindi di com-prendere) emozioni che né la mente né il corpo tollerano: l'idea della morte. Così la ceramica, «recipiente che contiene l'acqua, necessaria alla vita, è anche luogo che contiene l'idea della morte, condizione per vivere» <sup>2</sup>.

\* \* \*

\* Debbo avvertire il lettore che questo mio intervento non si pone come una compatta «relazione» sul tema, ma si vuole piuttosto come una riflessione, da una pluralità di vertici possibili, su alcuni problemi teorici connessi all'intertestualità (e all'intratestualità). Dell'occasione «parlata» lo scritto mantiene lo stile.

<sup>1</sup> Cfr. M. PAPINI, *Arbor humanae linguae*, Cappelli 1984.

<sup>2</sup> S. RESNIK, *Il teatro del sogno*, Boringhieri 1982, p. 206; cfr. *L'esperienza psicotica*, Boringhieri 1986, pp. 77-79.

Blanchot (1949) ha parlato dell'esperienza della letteratura come esperienza di morte: il segno implica l'uccisione dell'oggetto, implica che la morte diventi l'origine dell'atto creativo, l'origine della vita dei simboli. Egli tuttavia mostra come, al fine di un processo *tremendum* (il *sacro* di Otto)<sup>3</sup>, compaia proprio il linguaggio poetico come forma e sostanza, «massif de présence», «cosa incisa, pezzo di scorza, scheggia di roccia, frammento di argilla, in cui sussiste la realtà della terra». Ctonia, la letteratura lo è anche dal punto di vista psicologico, in quanto materia affermativa, «stupore del faccia a faccia nel fondo dell'oscurità»<sup>4</sup>.

\* \* \*

In questa prospettiva sarebbe anche importante affrontare il tema dell'enunciazione come correlato ai «misteri» della scena greca: che rapporto c'è fra *prosopon* (maschera) e persona? Chi parla? Da dove parla, chi parla? Mauss ha tracciato la storia della nozione di «persona» (maschera) in quanto categoria costantemente presente nell'antropologia occidentale (ma anche orientale, con significati però diversi). Egli cita una possibile spiegazione etimologica della «persona»: deriverebbe da *per-sonare*, maschera attraverso la quale risuona la voce dell'attore<sup>5</sup>. È chiaro allora che in un incessante gioco di identificazioni, di proiezioni, di identificazioni proiettive si costituisce tanto la voce quanto il suo essere voce di un attore: chi parla? Io, tu, l'altro ... La relazione (nominale) d'oggetto incontra la relazione (pronominale) del soggetto.

\* \* \*

Tali e tanti problemi di ordine antropologico (in senso lato) sono sottesi dalla dinamica del fatto letterario, che par quasi risibile affrontare lo studio del discorso poetico da una mera ottica linguistica (che espunge a priori da sé il soggetto) o semiologica (nella misura in cui anch'essa dà per scontato il decisivo problema dell'implicazione del soggetto ad ogni livello della catena parlata e della significazione: «le sujet en procès» definiva invece la Kristeva la scrittura poetica analizzabile attraverso la «semanalisi»)<sup>6</sup>. Mi asterrò per questo motivo di parlare del problema dell'intertestualità così come è attualmente posto dalla cultura francese, mai come in que-

<sup>3</sup> R. OTTO, *Il sacro*, Feltrinelli 1966.

<sup>4</sup> M. BLANCHOT, *La Littérature et le droit à la mort*, in *La part du feu*, Gallimard 1949.

<sup>5</sup> M. MAUSS, *Una categoria dello spirito umano: la nozione di persona, quella di «Io»*, in *Teoria generale della magia e altri saggi*, Einaudi 1965.

<sup>6</sup> J. KRISTEVA, *La révolution du langage poétique*, Seuil 1974.

st'ultimo decennio antistoricistica (come se non sapesse più rimettersi in contatto con le figure dei Padri, se non tramite la ripetizione infinita della loro parola o una imitazione adesiva senza individuazione del proprio discorso).

Mi pare che la tematica della memoria dell'autore e della memoria del testo (con l'insieme di relazioni intratestuali) vada affrontata, come direbbe Panofsky, con un po' di «prospettiva simbolica»: in altri termini, occorre dare maggior respiro epistemologico al dibattito in corso <sup>7</sup>.

S'è già detto che il concetto di relazione (presente in Matte Blanco come cardine del pensiero scandito in triadi: «*Something - Something Else - Relation*» = *SSE*R; ma già negli anni Trenta sviluppato da Melanie Klein e poi dalla scuola psicoanalitica delle «relazioni oggettuali») rinvia ad una scena del profondo studiata negli ultimi quarant'anni da più di una corrente del pensiero analitico <sup>8</sup>.

La nozione di «serie» (che oggi risuona come «inter-serialità») è stata oggetto di un'indagine d'avanguardia dei Formalisti russi. Tynianov e Jakobson in particolare (1928); Bachtin, nella forma «dialogica», ha proseguito la lezione in anni successivi <sup>9</sup>.

\* \* \*

Ma, a ben vedere, anche una recente nozione come «transcodifica» (Greimas) <sup>10</sup> non è nient'altro se non l'interpretazione, così come è posta secolarmente dall'ermeneutica, in particolar modo dall'ermeneutica che oggi fa capo a Gadamer e Ricoeur, ma anche a Freud (traslazione, transfert, interpretazione, costruzione d'analisi...). L'origine è quanto meno in Platone, nella sua invenzione della forma dialogica e della figura (transcodificante) di Socrate. Il *dia-logos*, implica, attraverso la bivalenza del «*dia*», sia attraversamento di spazi discorsivi, sia separazione, divaricazione: nel *dia-logos* compare l'*Altro*. Il riconoscimento dell'Altro rende possibile il *dia-logos*. Ricorda Spitz (1965) che «l'impegnarsi in un dialogo diventa il criterio di cui il bambino si serve per distinguere ciò che è animato da ciò che è inanimato». È valida anche la proposizione simmetrica: il bambino non potrà sentirsi animato sino a quando non detenga un criterio

<sup>7</sup> E. PANOFSKY, *La prospettiva come «forma simbolica»*, Feltrinelli 1966.

<sup>8</sup> I. MATTE BLANCO, *L'inconscio come insiemi infiniti*, Einaudi 1981, p. 80 e *passim*.

<sup>9</sup> *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, Einaudi 1968; M. BACHTIN, *Dostoevskij*, Einaudi 1968.

<sup>10</sup> A.J. GREIMAS, J. COURTÉS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette 1979.

dialogico: in questo senso il dialogo coincide con la nascita della mente <sup>11</sup>.

\* \* \*

Binswanger, a più riprese, ha affrontato in termini di psichiatria fenomenologica il problema della memoria, della temporalità nel pensiero, elaborando la triade di *retentio*, *praesentatio*, *protentio*. Se nella melanconia la prevalenza della *retentio* tende ad annullare il rapporto col presente (*praesentatio*) e col progetto orientato verso l'avvenire (*protentio*), normalmente questi fattori sono simultaneamente presenti, in quanto (secondo un esempio di Szilasi ripreso da Starobinski) mentre parlo, ho già delle protensioni, in mancanza delle quali non potrei finire la frase; ugualmente nel tempo in cui si effettua la *praesentatio*, ho anche ritenzione, altrimenti non saprei di che cosa parlo. Dal canto suo, la neurologia positivista aveva parlato di un «engramma» come traccia, cicatrice, che può venir risollecitata <sup>12</sup>.

\* \* \*

L'etimologia stessa della parola memoria è assai interessante. In quanto, accanto alla derivazione latina «memor» (che si ricorda), c'è una possibile contaminazione con l'alto germanico «maurnan» (prendersi cura di), da cui il francico «mornan» (essere triste) e il «to mourn» inglese (che indica lutto). L'insieme proviene da una radice indoeuropea (*s)mer*, che designa tanto il ricordo quanto la preoccupazione <sup>13</sup>. Ritornerò alla fine su questo punto.

\* \* \*

I fenomeni intertestuali (con una soggiacente riflessione sulla «custodia della memoria») sono stati trattati da un lato, dalla scuola uscita dal mantello di Curtius (richiamato dallo stesso Contini), d'altro lato dalla scuola che porta il nome del suo fondatore: Aby Warburg <sup>14</sup>.

Warburg, all'ingrosso, ha studiato le «cifre del *pathos*», vale a dire quelle arcaiche forme espressive che l'antichità ci ha trasmesso e

<sup>11</sup> R. SPITZ, *The Evolution of the Dialogue*, in G. CORRADI FIUMARA, *Funzione simbolica e filosofia del linguaggio*, Boringhieri 1980.

<sup>12</sup> L. BINSWANGER, *Melanconia e mania*, Boringhieri 1971. J. STAROBINSKI, *Les proportions de l'immortalité*, in AA.VV., *I linguaggi del sogno*, a cura di V. Branca, C. Ossola e S. Resnik, Sansoni 1984.

<sup>13</sup> J. PICOCHÉ, *Dictionnaire étymologique du français*, Dictionnaires «Le Robert» 1983.

<sup>14</sup> G. CONTINI, *Un'interpretazione di Dante*, in *Varianti e altra linguistica*, Einaudi 1970.

che turbano, per esempio, la tradizionale immagine olimpica del Rinascimento italiano: i demoni dell'espressività esasperata lavorano all'interno delle forme classiche, a quel modo che in Apollo lavora il *pathos* inquietante di Dioniso. Si noterà frattanto, la continuità di pensiero con Freud<sup>15</sup>.

\* \* \*

Due maestri di Warburg elaborarono concetti pertinenti per la nostra rapida ricerca. Lamprecht, riflettendo sulle dinamiche storiche, pensava al momento di trapasso da concezioni acquisite a concezioni nuove come a punti di crisi, di «dissociazione»: il «nuovo» (periodo, movimento, ecc.) deve trovare il suo equilibrio in un più alto livello di differenziazione: questa nozione Lamprecht la chiamava «latitudine psichica»: in base ad essa, quanto maggiore fosse stato il raggio della coscienza, tanto maggiore sarebbe stato il contrasto che essa era in grado di contenere:

Ogni epoca culturale è veramente capace di esperire il rinascimento di un'altra epoca o di singole sue correnti? E sin dall'inizio, oltre a rinascimenti «forti» non se danno anche di nati morti? In altri termini, qual è la latitudine psichica in cui civiltà trapassate e civiltà emergenti possono dimostrarsi ancora compatibili? E se una particolare cultura rivive, quali sono i processi spirituali e psichici implicati?<sup>16</sup>

Un altro maestro di Warburg, Usener, trattando della morfologia delle idee religiose e del loro rapporto con i «nomi», pensava che vivide impressioni si scaricassero in emozioni subito tradotte in esclamazioni. La ripetizione di tale esperienza comporta la sua denominazione: il nome, nei momenti originari e originanti, è allora «il predicato di un soggetto ignoto»<sup>17</sup>.

Cento anni fa: Usener nel semestre invernale 1886-87, Lamprecht nell'estate dell'87. Così riassume la problematica il più eminente rappresentante della scuola di Warburg, Ernst Gombrich:

Le impressioni dei sensi lasciano nella nostra coscienza un residuo che può combinarsi con altri simili residui in rappresentazioni o *Vorstellungen*, più o meno stabili. Ma la coscienza non ha spazio per un numero così ampio di rappresentazioni o di immagini a causa del suo raggio limitato. Le più vivide o le più forti spingeranno le più deboli al di là della soglia della coscienza, dove aspetteranno il loro turno finché qualche catena associativa le trascinerà ancora nella parte conscia della mente<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, Feltrinelli 1983.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 35.

Freud stesso farà fruttificare in campo psicoanalitico alcune di queste idee.

\* \* \*

Se Gombrich parla di «trasmigrazione inconscia di modelli», più recentemente Blumenberg (della scuola di Münster, come il grande medievista Ohly) nell'ambito della metaforologia (le varianti e le costanti di una metafora-base vista nel suo sviluppo sincronico e diacronico), segnala anche lui la dinamica inter-testuale, riprendendo il concetto di «livelli di coscienza»<sup>19</sup>.

Ohly, d'altra parte, nell'ambito di un simposio internazionale sulla «Memoria» (1980), richiama l'importanza di una fantasia di base: «Tra le preghiere più commoventi, il "non ti scordar di me" costituisce, piuttosto a livello inconscio che non a quello cosciente» non solo la segreta molla dei nostri moventi ma l'impulso primo dell'opera, del testo. «Non c'è storia senza memoria»: lo stesso potrebbe dirsi della letteratura. La memorizzazione inconscia non solo ci dirige verso i valori da conservare, ma contribuisce anche a configurare il nostro futuro<sup>20</sup>.

Così, per tornare ai Warburghiani, se Francis Yates, nel consacrare un monumentale studio alle mnemotecniche (le «arti della memoria», fra cui clamoroso il veneziano *Teatro della Memoria* di Giulio Camillo), si muove considerando preminenti «i problemi dell'immagine mentale, dell'attivazione delle immagini, della cattura della realtà attraverso le immagini-problemi»<sup>21</sup>, Gombrich, in una raccolta di studi assai significativa – *Custodi della memoria* –, si propone di riandare sulle tracce dei «padri che ci generarono», vale a dire «quei nostri antenati spirituali ai quali dobbiamo le idee e i valori che formano il tessuto organico della nostra vita intellettuale»<sup>22</sup>.

\* \* \*

Questo riferimento al Padre come all'Antecedente *par excellence* (non vedo quindi come si possa parlare di intertestualità senza una teoria del soggetto e una teoria dell'oggetto, privilegiante i rapporti paradigmatici (il problema dei fratelli) e sintagmatici (il problema del padre), nell'ambito di una interpretazione psicoanalitica, cioè psico-dinamica, del fatto letterario), è al centro della riflessione di uno dei

<sup>19</sup> H. BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo*, Il Mulino 1984.

<sup>20</sup> F. OHLY, *Annotazioni di un filologo sulla memoria*, in *Geometria e memoria*, Il Mulino 1984.

<sup>21</sup> F.A. YATES, *L'arte della memoria*, Einaudi 1972, p. 20 e *passim*.

<sup>22</sup> E.H. GOMBRICH, *Custodi della memoria*, Feltrinelli 1985.

più brillanti critici americani: Harold Bloom, allievo del leggendario Paul de Man. Secondo Bloom, c'è, nei riguardi dell'antecedente, una lettura fedele a cui corrisponde l'introiezione di un modello debole e una lettura di fraintendimento («mis-reading») a cui corrisponde l'introiezione di un modello forte: «I poeti forti costruiscono la storia della poesia travisandosi l'un l'altro, in modo da liberare un nuovo spazio alla propria immaginazione». Chi più «riscrive» il testo del Padre, meno è padre lui stesso, meno è creativo. Immaginare significa mis-interpretare. Il contributo di Bloom vuole anche essere rivolto alla melanconia, «che insorge dalla disperata insistenza della mente creativa nel desiderio di priorità». Direi che ognuno di noi non si rassegna mai del tutto a non aver niente a che fare con il proprio concepimento. E anche questa fantasia di base può costituire un modello forte per interpretare la memoria d'autore e la memoria testuale<sup>23</sup>.

\* \* \*

Vorrei concludere riprendendo brevemente l'etimologia della parola «memoria». Abbiamo visto che nella introiezione di un modello c'è un paradosso radicale: da un lato c'è l'esigenza di «custodire» il testo antecedente, d'altro lato c'è l'esigenza di «uccidere il padre» per diventare padri a propria volta (e custodire allora autenticamente il testo anteriore). In realtà, come l'etimologia prevede una memoria che è anche «prendersi cura di», una memoria che è anche lutto, così nella psicologia dinamica c'è l'elaborazione del lutto come un prendersi cura dell'oggetto sadicamente attaccato. Il senso di colpa spinge al desiderio di ri-creare l'oggetto perduto, non come imitazione adesiva ma come elaborazione originale restitutiva. Freud e Melanie Klein ci paiono ancora una volta indispensabili per intendere compiutamente l'esperienza dello spazio letterario.

In altre parole, Heidegger ha splendidamente illustrato questo concetto: «*Tenere* significa propriamente *custodire*. Ciò che *ci tiene* nella nostra essenza, ci tiene in essa tuttavia solo fino a che noi, a nostra volta, *ri-teniamo* ciò che ci tiene. Noi lo ri-teniamo se non lo lasciamo cadere dalla memoria (...) Ciò che è "tenuto" in considerazione è ciò a cui viene *donato* un ricordo»<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> H. BLOOM, *L'angoscia dell'influenza*, Feltrinelli 1983, pp. 18-23.

<sup>24</sup> M. HEIDEGGER, *Che cosa significa pensare?*, Sugarco 1978, pp. 37-38.