

PRISMES

3

ALLEGRETTO VIVACE

OMAGGIO A BRUNA DONATELLI

a cura di

Francesco Fiorentino, Laura Santone



Roma TrE-Press
2021



Università degli Studi Roma Tre
Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture straniere

PRISMES

COLLANA DIRETTA DA BRUNA DONATELLI E LAURA SANTONE

n. 1, maggio 2019

Traduire Zola, du XIX siècle à nos jours

sous la direction de Bruna Donatelli et Sophie Guermès

n. 2, octobre 2020

Médias et émotions

Catégories d'analyses, problématiques, concepts

sous la direction de Pascale Vergely et Guillaume Carbou

COLLANA
PRISMES

Università degli Studi Roma Tre
DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE STRANIERE

3

ALLEGRETTO VIVACE

OMAGGIO A BRUNA DONATELLI

a cura di

Francesco Fiorentino, Laura Santone



Roma Tre Press
2021

COLLANA PRISMES

diretta da Bruna Donatelli e Laura Santone

Comitato scientifico

Silvia Adler (Università Bar-Ilan, Tel Aviv)

Franca Bruera (Università di Torino)

Dario Cecchi (Sapienza Università di Roma)

Alessandro Duranti (UCLA, Los Angeles)

Laurent Fauré (Università Paul Valéry-Montpellier, Praxiling-CNRS)

Marco Maria Gazzano (Università degli Studi Roma Tre)

Sophie Guermès (Université de Brest, CECJI)

Sophie Moirand (professeur émérite Sorbonne Nouvelle)

n. 3

Allegretto vivace. Omaggio a Bruna Donatelli

A cura di Francesco Fiorentino e Laura Santone

Coordinamento editoriale

Gruppo di lavoro *Roma TrE-Press*

Cura editoriale e impaginazione

teseo  editore Roma teseoeditore.it

Elaborazione grafica della copertina

MOSQUITO* mosquitoroma.it

Caratteri grafici utilizzati: Minion Concept Roman; Minion Pro Regular (copertina e frontespizio). Garamond (testo).

Edizioni *Roma TrE-Press*®

Roma, maggio 2021

ISBN 979-12-5977-013-4

<http://romatrepress.uniroma3.it>

Quest'opera è assoggettata alla disciplina Creative Commons attribution 4.0 International Licence (CC BY-NC-ND 4.0) che impone l'attribuzione della paternità dell'opera, proibisce di alterarla, trasformarla o usarla per produrre un'altra opera, e ne esclude l'uso per ricavarne un profitto commerciale.



L'attività della *Roma TrE-Press* è svolta nell'ambito della
Fondazione Roma Tre-Education, piazza della Repubblica 10, 00185 Roma.

INDICE

<i>Presentazione</i>	9
Francesco Fiorentino e Laura Santone	
<i>Il coraggio e la libertà. Animal Farm: la costruzione del sociale e il mestiere della scrittura</i>	13
Angelo Arciero	
<i>Le mini phototexte de Martine Aballéa</i>	31
Elisa Bricco	
<i>Melancholia di Lars von Trier e il «Preludio» di Tristano e Isolda di Richard Wagner. Una relazione pericolosa?</i>	43
Pier Carlo Bontempelli	
<i>L'esperienza italiana di Manuel Puig: dal cinema alla letteratura</i>	57
Camilla Cattarulla	
<i>Riscritture intermediali: l'autore come lettore</i>	71
Dario Cecchi	
<i>La pagina folle. Scrittura e immagine nell'arte schizofrenica</i>	85
Francesco Fiorentino	
<i>Les Beaux-Arts d'Italie dans les journaux d'Arnaud et Suard (1760-1766)</i>	107
Eric Francalanza	
<i>La Force du Berger di Azouç Begag e Catherine Louis: il "terzo" istruito tra testo e immagine</i>	121
Marina Geat	
<i>« Elle l'appelait "Frédéric", il l'appelait "Marie" »</i>	133
Sophie Guermès	
<i>Contro la melanconia: «The Beast in the Jungle» di Henry James, da François Truffaut a Patrice Leconte</i>	145
Donatella Izzo	
<i>Sulla fotografia di George Tatge</i>	167
Valerio Magrelli	
<i>La Recherche en BD: Stéphane Heuet ri-scrive Proust</i>	171
Silvia Masi	

« <i>On le peut, je l'essaie : un plus savant le fasse</i> » <i>Le novità di un dizionario fraseologico inglese-francese, francese-inglese di metà '800</i> Stefania Nuccorini	185
<i>(G)Emma : dispositifs intermédiaux. Flaubert, Simmons, Fontaine</i> Florence Pellegrini	199
Le chemin que l'on n'a pas pris. <i>Yves Bonnefoy e il "progetto" della poesia all'incrocio delle arti</i> Simona Pollicino	211
<i>I turbamenti del giovane Chateaubriand</i> Aurelio Principato	227
<i>La badessa di Andoüillets, la novizia Margarita, le due mule e il diavolo</i> Franca Ruggieri	239
<i>Sulla traduzione/rimediazione: Dieu d'eau di Marcel Griaule</i> Laura Santone	253
<i>Interdiscours du mythe simiesque : Boubacar Boris Diop et La Planète des singes</i> Valentina Tarquini	273

Presentazione

Il termine *allegretto* è un diminutivo che indica, in musica, un andamento ritmico che è una variante dell'*allegro*, a sua volta opposto dell'*adagio*, e che arreca «un temperamento all'idea di celerità espressa dalla parola allegro»¹. Quando abbiamo iniziato a pensare ad un titolo per questo volume in omaggio alla nostra amica e collega Bruna, da subito abbiamo avvertito la necessità di esprimere un movimento, un ritmo, o meglio un *rhythmos*, per dirla qui con Benveniste, che desse la misura, e insieme il valore, di una presenza e delle sue relazioni. *Allegretto* ci è parso allora il termine più adatto, in quanto portatore, rispetto all'*allegro*, di un'idea di «temperamento» che abbiamo voluto definire *vivace*. Ovvero un tempo né moderato né maestoso, né andante né sostenuto, ma un tempo vivo, cifra – o battito – di quella gioia del cuore che accompagna ogni moto della nostra amica: dalla partecipazione appassionata alla tenacia, dalla ricerca della verità alla sana indignazione, dall'ascolto vigile ad una grande carica di generosità, una generosità che potremmo definire, con un aggettivo coniato dal suo amato Flaubert, *bénaurme*.

Non ci ha sorpreso, dunque, la sollecita disponibilità con cui tutte le colleghe e i colleghi interpellati hanno risposto al nostro invito a contribuire a questo volume con uno scritto che proponesse riflessioni su una delle tematiche a cui Bruna si è dedicata nel corso della sua lunga e ricca attività di ricerca. Era allora inevitabile che come nota fondamentale del volume si profilasse il tema dell'intermedialità, sul quale da tempo si sono concentrati buona parte degli interessi scientifici di Bruna Donatelli. Molti di noi ricordano come un grande momento di apertura verso nuovi dialoghi scientifici e umani il convegno sulle interazioni tra fotografia e scrittura da lei organizzato nel 2003 (*Bianco e nero, nero su bianco*, era il suo titolo). L'occasione fu memorabile anche perché il simposio poté godere della partecipazione di Michel Butor, al quale Bruna ha poi dedicato saggi intensi, che appuntano l'attenzione analitica sulla struttura della visione e sulla particolarità del suo sguardo di scrittore e di fotografo. Del foto-

¹<https://www.treccani.it/enciclopedia/allegro-e-allegretto_%28Enciclopedia-Italiana%29/>.

grafo Butor, Bruna ha poi curato alcune mostre di forte suggestione: anche questo è stato per lei un modo di fare ricerca, al di fuori dei binari consueti della disciplina accademica, che lei ha spesso saputo lasciarsi alla spalle per sperimentare prospettive e tematiche eccentriche, e perciò tanto più capaci di gettare una luce inconsueta sui testi letterari, sulla loro presenza dispersa in vari media, sulla loro capacità di significare in contesti mediali diversi. Quando studia la rimediazione dei romanzi flaubertiani Bruna guarda non tanto alla trasposizione cinematografica o teatrale, quanto alla loro ripresentazione in forma di fumetto, di graphic novel, ma anche di illustrazione, di dipinto, di canzone pop, e persino di video-gioco. È una prospettiva di ricerca che è sempre volta al presente, che è interessata primariamente alla sua comprensione, anche quando si volge alla letteratura del passato, perché le riprese e i passaggi da un formato mediale all'altro, l'accostamento, l'ibridazione e l'interazione di formati mediali diversi, caratterizzano in maniera ormai pervasiva l'arte e la cultura contemporanea.

In questo volume la questione dell'intermedialità viene declinata in modi molteplici. L'attenzione si volge a diverse sue modalità di manifestazione. Si parla di «rimediazione» o di adattamento in varie loro forme: dalla letteratura al cinema, al fumetto, al graphic novel, o anche dal saggio estetico alla sequenza cinematografica. Si analizza anche la scrittura etnografica come forma di «remediation» nel senso di Bolter e Grusin. Si propone l'analisi di fototesti e di loro differenti modalità di presentazione, oppure dello sguardo filmico di scrittori dell'era pre-cinematografica. Si discute degli intrecci tra parola e scrittura, di una forma di scrittura intermediale com'è la critica d'arte e di censura, di fotografia metaforica e di processi di ricezione. In quest'ultimo ambito Bruna Donatelli ha dato contributi illuminanti con i suoi saggi sulle copertine dei romanzi di Flaubert, delle «vetrine» del testo le chiama, analizzate come momenti di una ricezione che precede e talvolta salta la lettura, a dimostrare che la fruizione della letteratura – come ha scritto una volta Bruna – spesso «prescinde dalla sua relazione con il testo»² e viene invece determinata da una conoscenza frammentaria e allusiva delle figure dell'immaginario collettivo.

Gli autori che i contributi di questo volume interrogano e fanno parlare sono tanti e diversi: si va da Lawrence Sterne a Lars von Trier, da Chateaubriand a Orwell, a Wagner, a Henry James, a Manuel Puig. Ma ci sono anche il fotografo George Tatge e l'antropologo Marcel Griaule, ci sono i registi della *Nouvelle Vague*, e poi Proust, Yves Bonnefoy, Boris

²B. DONATELLI, «*Madame Bovary sono io*», in F. Fiorentino (a cura di), *Icone culturali d'Europa*, Macerata, Quodlibet, 2009, p. 72.

Diop e non da ultimo Flaubert, l'autore più amato e frequentato da Bruna. Perciò la voce dell'autore di *Madame Bovary* non poteva mancare in questo libro che, nel suo insieme, configura un dialogo polifonico con una collega, un'amica, una studiosa, un dialogo in cui le singole voci restituiscono, nelle loro proprie, differenti tonalità ermeneutiche, «ces dédicaces – come direbbeButor – [qui] sont des marques de reconnaissance dans tous les sens du terme»³.

F.F. & L.S.

³M. BUTOR, *Répertoire V*, Paris, Minuit, 1982, p. 329.

Il coraggio e la libertà
Animal Farm: la costruzione del sociale e il mestiere della scrittura

Angelo Arciero*

ABSTRACT

Imponendosi a un tempo come il luogo di convergenza dei diversi ambiti di indagine affrontati da Orwell nel corso della sua produzione e come la premessa delle raffigurazioni distopiche di *Nineteen Eighty-Four*, *Animal Farm* si condensa in una rinnovata indagine sui rapporti tra politica e letteratura. Attraverso l'introduzione di una serie di analisi complementari che coinvolgono il ruolo della tecnica, la diagnosi delle dinamiche rivoluzionarie, le relazioni tra crisi e utopia e i meccanismi della censura e dell'autocensura, *Animal Farm* si articola infatti su una sovrapposizione tra processi sociali e ruolo dello scrittore, portando in primo piano l'inscindibile binomio, intellettuale e artistico, tra il coraggio e una nozione di libertà strettamente correlata alle categorie della pluralità e dell'alterità.

Animal Farm asserts itself at once as an area where Orwell's various fields of inquiry, addressed during his intellectual production, merge together and yet as precondition of the dystopian representations written down in *Nineteen Eighty-Four*. *Animal Farm* focuses on a renewed investigation of the relationships between literature and politics. By the introduction of a number of additional analysis related to the role of technology, the development of revolutionary dynamics, the relationships amongst crisis and utopia, and the censorship and self-censorship mechanisms, *Animal Farm* moves forward by overlapping social processes and writer's role. It brings up the inseparable intellectual and artistic combination between courage and a notion of freedom, strictly related to the categories of plurality and alterity.

* Università Guglielmo Marconi.

Unico testo di Orwell caratterizzato dall'assenza di un protagonista in grado di veicolare le istanze dell'autore, *Animal Farm* pur essendo articolato su un registro tale da privilegiare, attraverso la coralità dei personaggi, le questioni attinenti alle dinamiche sociali della rivoluzione, si inserisce in un'ininterrotta indagine sui rapporti di complicità tra intellettuali e potere e sulla più ampia e correlata relazione tra letteratura e politica, assumendo in tale prospettiva, anche a livello cronologico, la funzione di un testo-cerniera tra i vari ambiti teorici affrontati dallo scrittore inglese.

Lo stesso Orwell, oltre a fare riferimento in più occasioni alla genesi dell'opera, alternativamente ricondotta ai propri ricordi di infanzia, alla guerra di Spagna e al soggiorno in Marocco¹, avrebbe del resto attestato tale concatenazione elencando nel saggio *Why I Write* (1946) le motivazioni da lui ritenute essenziali all'atto della scrittura, ossia lo scontato desiderio di guadagnare, il "semplice egoismo" inteso come la vanità di essere ricordato o l'ambizione di sembrare intelligente, l'"entusiasmo estetico" assimilato alla condivisione di un'esperienza emotiva, l'"impulso storico" identificato con la volontà di scoprire e registrare la verità, e lo "scopo politico" definito il «desire to push the world in a certain direction, to alter other people's idea of the kind of society that they should strive after»². E immediatamente dopo, individuando nella guerra di Spagna il momento in cui si era definitivamente consolidato il proprio obiettivo («to make political writing into an art»), egli affermava perentoriamente: «*Animal Farm* was the first book in which I tried, with full consciousness of what I was doing, to fuse political purpose and ar-

¹ Su questi aspetti e per un'analisi di *Animal Farm* rapportata al complessivo itinerario teorico di Orwell cfr. A. ARCIERO, *George Orwell: "contro il totalitarismo e per un Socialismo democratico"*, Milano, Franco Angeli, 2005, pp. 358-381.

² Cfr. G. ORWELL, «Why I Write» (1946) in ID., *The Complete Works*, P. Davison (ed.), vol. XVIII: *Smothered Under Journalism* (1946), London, Secker and Warburg, 2000, p. 318. A seguire, dove non diversamente segnalato, i riferimenti alle opere di Orwell, saranno riportati direttamente nel testo e contrassegnati dalla sigla *CW* seguita dal numero del volume e da quello delle pagine citate: *The Complete Works of George Orwell*, P. Davison (ed.), London, Secker and Warburg, 1998-2000: I *Down and Out in Paris and London*; II *Burmese Days*; III *A Clergyman's Daughter*; IV *Keep the Aspidochelone Flying*; V *The Road to Wigan Pier*; VI *Homage to Catalonia*; VII *Coming Up for Air*; VIII *Animal Farm*; IX *Nineteen Eighty-Four*; X *A Kind of Compulsion (1903-1936)*; XI *Facing Unpleasant Facts (1937-1939)*; XII *A Patriot After All (1940-1941)*; XIII *All Propaganda is Lies (1941-1942)*; XIV *Keeping Our Little Corner Clean (1942-1943)*; XV *Two Wasted Years (1943)*; XVI *I Have Tried to Tell the Truth (1943-1944)*; XVII *I Belong to the Left (1945)*; XVIII *Smothered Under Journalism (1946)*; XIX *It is What I Think (1947-1948)*; XX *Our Job is to Make Life Worth Living (1949-1950)*.

tistic purpose into one whole» (*CW* XVIII, 320). Nel loro complesso tali affermazioni contribuivano a definire i lineamenti politici, sociali e culturali di una nozione di libertà mai inscindibile dal coraggio e dall'onestà intellettuale e coincidente con quella formulata nel saggio *The Freedom of the Press*, scritto nel 1945 proprio come introduzione ad *Animal Farm* ma pubblicato postumo nel 1972, «If liberty means anything at all it means the right to tell people what they do not want to hear» (*CW* XVII, 260).

A questa univoca e coerente intenzionalità, non corrisponde però un impianto testuale altrettanto lineare. Momento intermedio di una prolungata indagine sulle incognite dei processi rivoluzionari che, incentrata sul ricorrente dilemma relativo alla priorità tra l'azione morale e quella politica, si era condensata a livello narrativo in una sorta di trilogia aperta da *Homage to Catalonia* e conclusa da *Nineteen Eighty-Four*, *Animal Farm* è del resto caratterizzata da un ambivalente statuto letterario, riconducibile per inferenza al genere utopico – «All Utopia books are satire or allegories», affermava Orwell in una trasmissione radiofonica dell'8 giugno 1945, (*CW* XVII, 169) – e per approssimazione a quello distopico (o più precisamente pre-distopico)³. Condividendo con *Nineteen Eighty-Four* il ricorso ai dispositivi della «didactic fantasy»⁴, *Animal Farm* preserva infatti la possibilità di un modello sociale (più che politico) alternativo a quello rappresentato a livello testuale tanto che la scena finale (quella in cui gli animali osservano sgomenti la metamorfosi dei maiali sempre più simili agli uomini) è suscettibile, almeno secondo Raymond Williams, di assumere la valenza di «a potentially liberating discovery»⁵. Animata da finalità ammonitorie analoghe ma non coincidenti con quelle di *Nineteen Eighty-Four*, *Animal Farm*, «a kind of Totalitarianism for Beginners»⁶, «contiene» in effetti al proprio interno un duplice residuo di speranza orientato da un lato in direzione prospettica (le aspettative degli animali nei confronti di un futuro migliore, in una trasposizione differita degli spontanei sentimenti dei miliziani spagnoli descritti in *Ommaggio alla Catalogna*) e, dall'altro, in senso retrospettivo (la nostalgia per un passato ancora in grado

³ Sulla valenza di tale nozione cfr. K. KUMAR, *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, New York, B. Blackwell, 1987, p. 100.

⁴ Cfr. A. ZWERDLING, «Orwell and the Techniques of Didactic Fantasy» in S. Hynes (ed.), *Twentieth Century Interpretations of Nineteen Eighty-Four*, Englewood Cliffs (New Jersey), Prentice-Hall, 1971, pp. 88-101.

⁵ R. WILLIAMS, *Orwell*, Glasgow, Fontana/Collins, 1991, p. 74.

⁶ M. DICKSTEIN, «*Animal Farm*: History as Fable», in J. Rodden (ed.), *The Cambridge Companion to George Orwell*, Cambridge, Cambridge U.P., 2007, p. 134.

di sopravvivere in un presente che ha tradito gli autentici ideali della rivoluzione).

Proprio la sovrapposizione tra questi molteplici piani di lettura e il carattere allegorico espongono *Animal Farm* a interpretazioni contrastanti, concorrenti o complementari, in grado di coinvolgere un'altrettanto estesa gamma di oggetti di indagine (la degenerazione della rivoluzione sovietica, le dinamiche universali della rivoluzione sotto il profilo marxista della guerra di classe o sotto quello della contrapposizione tra intellettuali e "ordinary men", i rapporti tra arte e politica, la genesi del dominio totalitario) creando però una serie di interferenze e tensioni accentuate dalla scelta di rappresentare le vicende della Russia sovietica in chiave zoologica.

Differenziandosi dai canoni convenzionali delle utopie e delle distopie, imprimendo al proprio testo una valenza dinamica e avvalendosi delle potenzialità offerte dall'ancoraggio a una concreta esperienza storica, Orwell, con modalità che richiamano alla mente la precettistica del *Principe* di Machiavelli⁷, ripercorre le fasi formative di un dominio totalitario proteso alla distruzione del reale e tale da alimentarsi su se stesso. Il tradimento della rivoluzione da parte dei maiali e il loro progressivo e quasi inerte assoggettamento alla logica del potere per il potere si configurano infatti, in ultima analisi, come una sorta di circolo vizioso analogo alle dinamiche, non irreversibili, del declino della lingua inglese descritto da Orwell in *Politics and English Language*⁸ in un'indagine complementariamente preliminare a quella dedicata al rapporto tra intellettuali e potere condotta in *The Prevention of Literature* in cui egli affermava: «Even a single tabu can have an all-round crippling effect upon the mind because there is always the danger that any thought which is freely followed up may lead to the forbidden thought» (*CW* XVII, 375).

Animal Farm finisce quindi con l'assumere una connotazione tragica non priva di sottintese intonazioni bibliche (e più precisamente vetero-

⁷ L'opera di Machiavelli, autore a cui Orwell farà più volte riferimento nel corso della sua produzione, è inclusa nell'elenco dei libri da lui posseduti nel 1950, anche se classificata come di "dubbia appartenenza" (cfr. *CW* XX, 294).

⁸ «Now, it is clear that the decline of a language must ultimately have political and economic causes: it is not due simply to the bad influence of this or that individual writer. But an effect can become a cause, reinforcing the original cause and producing the same effect in an intensified form, and so indefinitely. A man may take to drink because he feels himself to be a failure, and then fail all the more completely because he drinks. It is rather the same thing that is happening to the English language. It becomes ugly and inaccurate because our thoughts are foolish, but the slovenliness of our language makes it easier for us to have foolish thoughts» (*CW* XVII, 421).

testamentarie) incentrate sulla inespressa, ma tangibile, distinzione tra il giusto e l'ingiusto, a sua volta veicolata non soltanto dalla sua assimilazione a una *Fairy Tale*, come recita il sottotitolo del romanzo, ma anche dall'ingenuità quasi infantile degli animali della fattoria. Nonostante la natura allegorica e satirica del testo legittimi e renda in alcuni casi persino obbligata la ricerca di una puntuale corrispondenza con gli eventi della rivoluzione sovietica, *Animal Farm* oscilla in realtà tra l'analisi politica di un evento contingente e il tentativo di identificare le più universali coordinate sociali che presiedono alla genesi, allo sviluppo e alla possibile involuzione autoritaria dei fenomeni rivoluzionari, processo su cui la crisi interviene configurandosi di volta in volta (secondo i modelli semantici identificati da Koselleck) come una condizione permanente delle vicende storiche, come un concetto periodale iterativo (una fase di transizione ricorrente incompatibile con lo statuto classico delle utopie perché stabili e inalterabili) e come decisione ultima (inapplicabile sul piano della storia effettuale, ma legittimata secondo lo studioso tedesco dalla possibilità di una catastrofe e quindi coincidente con i dispositivi distopici)⁹. Proprio questo slittamento tra piani di lettura comunicanti ma non sovrapponibili, finisce però con l'opacizzare il significato di quello che Orwell, nella lettera a Yvonne Davet del 24 febbraio 1946, presentava come «un conte satirique contre Staline» (*CW* XVIII, 130), ma di cui risulta invece più complesso identificare le autentiche motivazioni politiche, alternative ricondotte da Orwell all'intento di denunciare l'effettiva natura del regime sovietico e alla volontà di rendere evidente al pubblico inglese lo scarto esistente tra la degenerazione oligarchica del regime e la concezione più autentica del socialismo, secondo coordinate analoghe a quelle che orientano il giudizio di Rousseau sul *Principe* di Machiavelli («fingendo di dare lezioni ai tiranni, ne ha date di grandi ai popoli»).

Un ulteriore elemento di contrasto è rintracciabile nella scelta di privilegiare i contrasti interni alla fattoria (e quindi le relazioni tra “avanguardie rivoluzionarie” e “popolo”, e sia pur per approssimazione, tra intellettuali e “ordinary men”) ponendo in secondo piano i rapporti conflittuali tra la classe capitalista (impersonata dagli uomini) e il proletariato (gli animali). Sebbene Orwell avesse dichiarato nell'introduzione all'edizione ucraina che il suo intento era quello di esaminare la teoria marxista della lotta di classe dalla particolare prospettiva degli animali, gli uomini rivestono in realtà un ruolo marginale e quasi accessorio mentre negli animali non vengono riversati in modo univoco gli attributi di un pro-

⁹ Cfr. R. KOSELLECK, *Il vocabolario della modernità*, Bologna, il Mulino, 2006, pp. 99-104.

letariato ideologicamente compatto ma le composite caratteristiche morali e comportamentali del “common people”. In realtà, anche se osservato dalla prospettiva del rapporto tra i maiali (l’élite dominante) e gli altri animali della fattoria (il “common people”) e analizzato alla luce delle loro differenti concezioni rivoluzionarie, il testo presenta ampi margini di indecifrabilità, o più precisamente uno spazio di apertura e sospensione in cui si condensa quel «processo di divaricazione fra istinto e ragione che «percorre l’intero macrotesto orwelliano»¹⁰. In *Animal Farm*, come nell’intera produzione di Orwell, il fulcro teorico fondamentale è infatti identificabile, sul piano prettamente politico, nell’articolata contrapposizione tra la razionalità astratta degli intellettuali, assoggettati alla logica dogmatica delle ideologie totalitarie, e la “decency”, la composita gamma di istinti e codici morali del “common people” in cui confluiscono i valori positivi dalla “working” della “middle class” (resi però precari, da un lato, dalla tendenza della “ragionevolezza” borghese ad “agire senza pensare” e a lasciarsi sedurre dalle tentazioni totalitarie e, dall’altro, dalla possibile prevalenza, nella classe operaia, dell’istinto di sopravvivenza rispetto al senso di ribellione alle ingiustizie e dal conseguente rischio di una loro acquiescenza politica)¹¹.

Ed è proprio sulla base di tali coordinate che si svolgono le dinamiche sociali di *Animal Farm*, aperte dalla formulazione del programma rivoluzionario affidata al discorso dell’Old Major e che, palesemente mutuata dalle teorie di Marx, costituisce una diretta anticipazione dell’impossibilità di attribuire un significato conclusivo alla favola e di interpretare univocamente i comportamenti politici dei maiali e degli altri animali come pure le loro distinte concezioni rivoluzionarie. Lo scarto tra realtà effettuale e controfattuale si traduce infatti nell’intromissione di un’ulteriore linea di indagine, quella relativa alla costruzione *ex-novo* di una società politica, in cui svolge un ruolo essenziale la tecnica che, soltanto apparentemente assente dal tessuto narrativo della favola e in ogni caso non immediatamente percepibile, in realtà condiziona, complicandolo, il decorso rivoluzionario descritto da Orwell correlandolo ancor più strettamente al tema centrale dei rapporti tra istinto e ragione. Abitualmente e genericamente pensata in termini moderni e oggetto di incomprensioni e distorsioni da parte di una cultura umanistica che ne ha

¹⁰ G. BULLA, *Il muro di vetro. Nineteen Eighty-Four e l’ultimo Orwell*, Roma, Bulzoni, 1989, p. 22.

¹¹ Per una più ampia analisi di tali tematiche, cfr. ARCIERO, *op. cit.*, pp. 225-231.

veicolato un'«immagine mitica e idealizzata»¹², la tecnica, come sostiene Jean-Yves Goffi, è infatti onnipresente nella storia della civiltà e anche se gli uomini non sono predisposti a riflettere su di essa «il semble aussi difficile de concevoir des humains sans techniques que des animaux sans instincts»¹³. In effetti quando l'Old Major, descrive la vita degli animali come «miserable, laborious and, short», utilizzando termini analoghi a quelli (“solitary, poor, nasty, brutish, and short”) scelti da Hobbes nel *Leviatano* per connotare la condizione umana nello stato di natura, dapprima si sofferma sull'alterazione dell'ordine ambientale determinata dalla natura egoistica degli uomini, e poi constata l'inefficienza delle loro caratteristiche:

Man is the only creature that consumes without producing. He does not give milk, he does not lay eggs, he is too weak to pull the plough, he cannot run fast enough to catch rabbits. Yet he is lord of all the animals. He sets them to work, he gives back to them the bare minimum that will prevent them from starving, and the rest he keeps for himself. Our labour tills the soil, our dung fertilises it, and yet there is not one of us that owns more than his bare skin (*CW IX*, 4).

Impostate su una sovrapposizione tra la trasposizione allegorica delle teorie marxiste e la raffigurazione delle arretrate condizioni strutturali della Russia pre-rivoluzionaria, le parole dell'Old Major trascendono però questi immediati riferimenti. All'incidentale accenno alla tecnica come fattore propulsivo del dominio dell'uomo sulla natura e ai suoi effetti negativi sul piano sociale, annullabili solamente dall'impegno intellettuale e materiale degli animali attraverso il rovesciamento della razza umana¹⁴, fanno infatti seguito da parte dell'anziano suino altre indicazioni e la tecnica irrompe a più riprese e con diverse valenze, nel racconto, sovvertendo il parallelismo uomini/animali, proletari/capitalisti e spostando l'analisi da un piano storico-politico a uno naturale in cui torna prepotentemente in primo piano il rapporto tra mente e corpo:

¹² M. NACCI, *Pensare la tecnica*, Roma, Laterza, 2000, p. 4.

¹³ J.-Y. GOFFI, *La philosophie de la technique*, Paris, PUF, 1988, p. 4.

¹⁴ «Is it not crystal clear, then, comrades, that all the evils of this life of ours spring from the tyranny of human beings? Only get rid of Man, and the produce of our labour would be our own. Almost overnight we could become rich and free. What then must we do? Why, work night and day, body and soul, for the overthrow of the human race!» (*CW IX*, 5).

Sometimes the work was hard; the implements had been designed for human beings and not for animals, and it was a great drawback that no animal was able to use any tool that involved standing on his hind legs. But the pigs were so clever that they could think of a way round every difficulty» (*CW* IX, 17).

In parte determinata dalla difficoltà narrativa di gestire in modo lineare la caratterizzazione antropomorfa degli animali, questi attriti concettuali portano comunque in primo piano una stratificata lettura delle dinamiche rivoluzionarie, calandole in una sorta di stato di natura (gli animali, divisi per specie anche se dotati di personalità individuali, non conoscono forme di organizzazione sociale e politica e non sono dotati di conoscenze scientifiche nel momento in cui danno avvio alla ribellione nei confronti degli uomini). Dopo la presa del potere, gli animali prima esplorano i confini della fattoria (in un atto di protezione del territorio) poi si dedicano, in un fremito luddista, alla distruzione di tutti gli strumenti dell'«odiato regno» di Jones (le porte della selleria, i freni, le catene, i coltelli, le redini, le fruste, persino gli ornamenti decorativi usati nei giorni del mercato), rinunciando in poco tempo a tutto quello che poteva ricordare il dominio dell'uomo. Tuttavia, in una fase successiva all'entrata nella casa padronale da parte dei maiali, intrapresa con cautela e vissuta con una sorta di reverenziale timore per gli oggetti dell'uomo, viene avviata una serie di attività finalizzate al sostentamento materiale che gli animali, impossibilitati a usare gli strumenti dell'uomo, intraprendono adattando il proprio fisico e che i maiali (dotati di ingegno) presiedono e dirigono, imprimendo ai lavori la precisione di «un movimento di orologeria».

In tale prospettiva, se, come sostiene Goffi, la differenza tra l'uomo e l'animale corrisponde alla distinzione tra ragione e istinto, appare altrettanto innegabile che la predisposizione degli uomini verso la tecnica, si alimenta di una consapevolezza a un tempo teorica e pratica rendendo legittimo parlare di «un instinct technique»¹⁵ a cui aveva fatto riferimento lo stesso Orwell nel 1936 in *The Road to Wigan Pier*: «in modern Western man the faculty of mechanical invention has been fed and stimulated till it has reached almost the status of an instinct» (*CW* V, 191). Gli animali della fattoria però, a differenza degli uomini, sono costretti a riflettere sulle proprie attitudini e sulle leggi scientifiche¹⁶ proprio perché impe-

¹⁵ Cfr. GOFFI, *cit.*, p. 17.

¹⁶ «But the problem the animals could not at first solve was how to break up the stone into pieces of suitable size. There seemed no way of doing this except with picks and crowbars, which no animal could use, because no animal could stand on his hind legs.

gnati nella costruzione di una società immaginabile senza strutture istituzionali, politiche o giuridiche, ma inverosimile in assenza di apparati e conoscenze tecniche¹⁷.

E se, nella realtà, il lavoro degli animali si iscrive in un ordine naturale e ciclico del tempo (perché finalizzato alla soddisfazione delle esigenze vitali e all'approvvigionamento stagionale), e si differenzia da quello dell'uomo (proiettato al futuro e motivato dal progresso, da una tendenza all'appropriazione oppure fine a se stesso), nella dimensione allegorica di *Animal Farm* questo scarto biologico viene trasposto nelle relazioni tra i maiali e gli altri animali, accentuandone le contrapposte concezioni ideologiche. Dopo aver appreso a leggere, i suini si dedicano allo studio delle arti necessarie al funzionamento di una fattoria, aprono una scuola di lettura e scrittura che produce risultati difformi tra i vari animali, prendono atto dell'importanza dell'educazione (che Napoleone utilizza per fini personali ammaestrando i giovani cani come esercito personale), si appropriano del latte e del miele (giustificandolo come un altruistico bisogno di mantenere efficaci le proprie facoltà mentali), inviano i piccioni nelle fattorie confinanti per diffondere la rivoluzione, discutono sulla costruzione del mulino a vento. Trasformatosi in una contesa ideologica tra Snowball e Napoleon, questo progetto offre a Orwell l'occasione per illustrare non soltanto i principi dell'ideologia comunista ma anche il carattere seduttivo della tecnica («Snowball conjured up pictures of fantastic machines which would do their work for them while they grazed at their ease in the fields or improved their minds with reading and conversation») e la sua natura iniziatica: «Gradually the plans grew into a complicated mass of cranks and cog-wheels, covering more than half the floor, which the other animals found completely unintelligible but very impressive» (CW IX, 32; 33).

Anche se i risultati della tecnica sono ben presto asserviti alle istanze del potere, le esigenze “tecniche” condizionano anche le decisioni politiche e gli equilibri sociali della fattoria, contribuendo ad accentuare lo scarto tra ideali e prassi della rivoluzione e rivelando la precarietà dell'ortodossia. La mancanza di strumenti e risorse (petrolio, chiodi, cordami, biscotti per i cani, concime chimico) impossibili da produrre nella fattoria inducono i maiali a contravvenire ai comandamenti dell'anima-

Only after weeks of vain effort did the right idea occur to somebody—namely, to utilise the force of gravity» (CW IX, 40).

¹⁷ Cfr. GOFFI, *cit.*, p. 15.

lismo, ad avviare relazioni commerciali con le fattorie¹⁸ rivali e a giustificare questa comprensibile “deviazione”, con artificiose e superflue falsità propagandistiche il cui fine primario è quello di rafforzare la presa ideologica sui propri sottoposti. Questo episodio rappresenta in effetti il più indicativo nesso di congiunzione tra le diverse linee discorsive che percorrono trasversalmente il testo, convergendo in una lucida analisi delle strategie totalitarie che si sostanziano, sia pur in forma embrionale, fin dalle prime pagine della favola. Originate in una dimensione onirica («And now, comrades, I will tell you about my dream of last night. I cannot describe that dream to you. It was a dream of the earth as it will be when Man has vanished») in grado potenzialmente di esaltare il valore della memoria e la continuità dei processi storici (il ricordo della madre e di una canzone appresa nell’infanzia) le parole del Vecchio maggiore non sono esenti da elementi di irrealità utopica (il carattere remoto di un passato scomparso che sembra preludere all’atmosfera di *Nineteen Eighty-Four*) e da componenti ideologiche che si traducono in un appello all’odio di classe (nozione contestata da Orwell anche nella fase di maggior contiguità alle tesi marxiste). Espressione degli ideali di giustizia, uguaglianza e libertà, i comandamenti dell’animalismo sono infatti formulati originariamente dall’Old Major come divieti e negazioni in funzione anti “umana” piuttosto che come indicazioni valoriali di segno positivo:

I have little more to say. I merely repeat, remember always your duty of enmity towards Man and all his ways. Whatever goes upon two legs is an enemy. Whatever goes upon four legs, or has wings, is a friend. And remember also that in fighting against Man, we must not come to resemble him. Even when you have conquered him, do not adopt his vices. No animal must ever live in a house, or sleep in a bed, or wear clothes, or drink alcohol, or smoke tobacco, or touch money, or engage in trade. All the habits of Man are evil. And, above all, no animal must ever tyrannise over his own kind. Weak or strong, clever or simple, we are all brothers. No animal must ever kill any other animal. All animals are equal. (*CW* IX, 6).

Dopo la morte dell’Old Major e la codificazione dei suoi insegna-

¹⁸ Cfr. a tale proposito le considerazioni di P. REILLY (*George Orwell. The Age’s Adversary*, London, Macmillan, 1986, pp. 246-250) «We can, of course, infer Orwell’s anti-utopian temper from the difficulties that almost immediately challenge Old Major’s dream and convict him as another of those ‘speculatists’ arraigned by Burke-difficulties that seem rooted in nature rather than in somesocial injustice that a return to nature will abolish» (p. 248).

menti nei sette comandamenti dell'animalismo, i suini, in virtù della loro "superiore" intelligenza e dell'incontestato predominio "intellettuale" accordato loro dalle bestie delle fattorie, si autoinvestono del compito di organizzare e promuovere la rivoluzione, i cui ideali sono progressivamente traditi da palesi deformazioni della realtà senza suscitare una significativa reazione degli altri animali, privi di memoria, ingenui, disinteressati, rassegnati, e incapaci di percepire la portata degli avvenimenti. E nel momento in cui la passività degli animali sembra venir meno, i maiali rivelano una straordinaria abilità strategica, facendo alternativamente leva sull'inganno e la violenza (l'arte della volpe e del leone a cui deve affidarsi il "Principe" di Machiavelli), o al concomitante ricorso al terrore e alla propaganda. L'effetto coordinato di tali strategie è quello di alimentare il consenso indolente delle masse inconsapevoli e l'attivismo del volenteroso ma ingenuo Boxer che aggiunge alla massima stakanovista *I will work harder*¹⁹ il motto *Napoleon is always right* (espressione, quest'ultima, pronunciata, nella realtà storica, non dai rivoluzionari russi, ma da Mussolini, a conferma delle ibridazioni ideologiche attuate da Orwell nella identificazione teorica del totalitarismo). Anticipando le considerazioni di Hannah Arendt nelle *Origini del totalitarismo*, secondo cui l'uso del terrore non era sufficiente a orientare i comportamenti dell'individuo nella fase di affermazione del regime totalitario, *Animal Farm* pur demandando a *Nineteen Eighty-Four* il compito di illustrare le conseguenze del definitivo e incontrastato trionfo del totalitarismo, ne illustra quindi i presupposti genetici, secondo coordinate conformi a quelle enunciate nel citato saggio del 1946 *The Prevention of Literature*.

Totalitarianism, however, does not so much promise an age of faith as an age of schizophrenia. A society becomes totalitarian when its structure becomes flagrantly artificial: that is, when its ruling class has lost its function but succeeds in clinging to power by force or fraud. Such a society, no matter how long it persists, can never afford to become either tolerant or intellectually stable. It can never permit either the truthful recording of facts or the emotional sincerity that literary creation demands. But to be corrupted by totalitarianism one does not have to live in a totalitarian country. The mere prevalence of certain ideas can spread a kind of poison that makes one subject after another impossible for literary purposes. Wherever there is an enforced orthodoxy – or even two orthodoxies, as often happens – good writing stops (*CW* XVII, 376).

¹⁹ Mutuata, secondo DICKSTEIN (*cit.*, p. 144) dal romanzo *The Jungle* (1906) di Upton Sinclair.

All'inevitabile fallimento della rivoluzione determinato dalla relazione oppositiva tra i maiali e gli altri animali (o dal contrasto tra prassi e ideali della rivoluzione) non corrisponde però, a livello testuale, una diagnosi conclusiva delle cause di tale deriva e se, da un lato, la progressiva corruzione dei maiali è oggetto di indicazioni elusive, dall'altro, l'incapacità di reagire degli animali sottoposti al loro dominio è inequivocabilmente connotata da un'irriducibile tensione²⁰. Sospesi tra istinto, solidarietà, ingenuità, da una parte, stupidità, passività e indifferenza dall'altra, divisi tra specie diverse e irrelate, gli animali impossibilitati a comprendere le dinamiche della rivoluzione, non riescono infatti a controbilanciare le spinte oligarchiche dell'élite burocratica: le pecore si adeguano spontaneamente ai dettami del regime asservendosi per la loro natura a un culto della personalità e a un conformismo vuoto e indolore; il gatto, «who was afterwards discovered to have voted on both sides», preserva egoisticamente la propria indipendenza; i cani vengono reclutati dai maiali. Solamente i cavalli (Clover, Boxer e Mollie) e l'asino Benjamin riescono a impersonare gli aspetti positivi del "common people", ma i primi, e in particolare Boxer, si limitano a un'adesione emotiva priva di qualsiasi consapevolezza critica, il secondo (l'unico animale oltre ai maiali in grado di leggere) si rifugia in uno scetticismo radicale evitando ogni coinvolgimento attivo in un'ulteriore riproposizione delle conseguenze derivanti dalla scissione tra mente e corpo e dei limiti insiti nel ruolo politico del "common people"²¹.

In effetti, l'assenza di interventi autoriali, la perfezione narrativa, il carattere allegorico e satirico testo, che – come affermato da William Empson in una lettera dell'agosto 1945 a Orwell – comportava inevitabilmente interpretazioni divergenti e contrastanti, contribuiscono ad accentuare l'ambivalenza del testo, nonostante lo stesso Orwell in una nota lettera a Dwight Macdonald del 5 dicembre 1946 ne avesse esplicitato le motivazioni. Pur riconoscendo come l'oggetto primario del racconto fosse una satira della rivoluzione russa, egli in tale occasione precisava come ogni rivoluzione violenta, cospirativa e diretta da persone "inconsciabilmente" sedotte dal potere, fosse destinata a concludersi con un semplice mutamento di regime.

²⁰ Per una più dettagliata analisi di tale tematica, cfr. ARCIERO, *cit.*, p. 366-375.

²¹ Come sintetizzato da REILLY (*cit.*, p. 248), «Boxer acts but never knows; Benjamin knows but does not act».

I meant the moral to be that revolutions only effect a radical improvement when masses are alert and know how to chuck out their leaders as soon as the latter have done their job. The turning-point of the story was supposed to be when the pigs kept the milk and apples for themselves (Kronstadt.) If the other animals had had the sense to put their foot down then, it would have been all right. If people think I am defending the status quo, that is, I think, because they have grown pessimistic and assume that there is no alternative except dictatorship or laissez-faire capitalism. [...] What I was trying to say was, “You can’t have a revolution unless you make it for yourself; there is no such thing as a benevolent dictat[or]ship” (*CW* XVIII, 507).

A questa prima testimonianza si sarebbero associate altre spiegazioni, ma proprio l’esigenza di intervenire pubblicamente per chiarire il significato dell’opera avrebbe indotto Orwell ad affermare nella prefazione all’edizione ucraina «I do not wish to comment on the work; if it does not speak for itself, it is a failure» (*CW* XIX, 89). Questa vera e propria dichiarazione di insuccesso si collegava alle considerazioni espresse un anno prima in *Why I Write* in relazione al progetto del suo nuovo romanzo, *Nineteen Eighty-Four* – «It is bound to be a failure, every book is a failure, but I do know with some clarity what kind of book I want to write» (*CW* XVIII, 320) – e a quelle formulate sempre nel 1946 in *Arthur Koestler*: «All revolutions are failures, but they are not all the same failure» (*CW* XVI, 400). Nella loro concatenazione, tali asserzioni, unite all’intenzionale estromissione dell’autore dalla vicenda narrativa e all’assenza di un personaggio in grado di veicolare le istanze, oltre a sancire una diretta assimilazione tra la l’azione rivoluzionaria e l’atto della creazione della letteratura, lasciano trapelare la volontà di Orwell di restituire al lettore un’autonomia critica grazie alla mediazione di un testo che, configurandosi come un incitamento alla libertà, assume la funzione di uno strumento in grado di contrastare le pressioni e gli interventi della censura proprio in virtù della sua capacità di sottrarsi a un’interpretazione conclusiva.

Soggetto a un’impegnativa vicenda editoriale (il libro, come è noto, fu rifiutato da vari editori)²², *Animal Farm* si contrappone intenzionalmente alle ingerenze e agli ostacoli della censura “non ufficiale”, quella ritenuta più letale da Orwell e che costituisce il tema portante del saggio *The Freedom of the Press*, concepito come una introduzione all’opera ma eliminato all’ultimo momento (probabilmente, come ipotizza Bernard

²² Sulla stesura e sulla pubblicazione di *Animal Farm* cfr., tra gli altri, B. CRICK, *George Orwell. A life*, London, Secker and Warburg, 1980, pp. 392-420.

Crick, per la consapevolezza che una polemica nei confronti della politica filostalinista dell'epoca ne avrebbe compromesso la valenza universale)²³. In tale prospettiva, *Animal Farm* può essere letta anche come un'esplorazione dei variegati ambiti della censura, un tentativo di identificarne i contaminanti confini e proprio per questo motivo si focalizza, più che sulle sue modalità di attuazione, sugli effetti prodotti a livello sociale in un contesto "puro" perché politicamente paragonabile a quello dell'uscita dallo stato di natura. L'interesse di Orwell si incentra infatti sul rapporto tra dominanti e dominati, sulle loro connaturate ambivalenze interne, collettive e individuali (emblematica in tal senso la figura di Benjamin, l'animale intellettualmente più vicino ai maiali, disinteressato al potere, dotato di spirito critico ma politicamente inattivo), a dimostrazione di un'attenzione per le componenti psicologiche di una politica che, nella versione distopica di *Nineteen Eighty-Four*, in forme decisamente più complesse e ambigue, era destinata a coinvolgere direttamente il ruolo degli intellettuali e la loro complicità con il potere.

Il termine censura, apparentemente "univoco", estendendosi anche ai processi di rimozione dell'inconscio, oltrepassa in realtà la sua immediata e sotto molti aspetti generica accezione riferita al controllo e ai limiti imposti dalle autorità alla libertà di parola, assumendo anche sul piano più strettamente politico uno spessore semantico polivalente, messo in evidenza da Nicholas J. Karolides che, dopo aver fatto riferimento agli effetti della censura piuttosto che alla sua variabile natura e intensità, ha stilato un elenco esemplificativo delle sue molteplici forme applicative:

The operational issue is power – establishing and maintaining control includes limiting and denying information –; barring debate and criticism; hedging – even thwarting – freedom of expression through constitutional exceptions; and empowering police and security agencies to impede individuals and media organizations from exercising these freedoms²⁴.

Nel corso della sua produzione, per una sintomatica coincidenza inaugurata dalla pubblicazione dell'articolo *La Censure en Angleterre* (1928), Orwell si era del resto soffermato con sempre maggiore attenzione sulle implicazioni della censura, sugli effetti della propaganda e sulla combi-

²³ Sulla redazione di «The Freedom of the Press», cfr. CRICK, «How the essay came to be written», in *The Times Literary Supplement*, 15 September 1972, pp. 1039-1040.

²⁴ N.J. KAROLIDES, *Introduction to the New Edition*, in J. Green, N.J. Karolides (eds.), *Encyclopedia of Censorship. New Edition*, New York, Facts on File, 2005, p. xv.

nata pressione delle innovazioni tecniche, sottolineando ad esempio il rischio che la radio fosse piegata agli interessi economici dei monopoli capitalistici o a quelle propagandistiche dei regimi totalitari ma riconoscendo anche il carattere neutrale dei nuovi mezzi di comunicazione e auspicando che il governo impiegasse nei propri apparati un sempre più vasto numero di artisti e intellettuali per prevenirne la possibile involuzione burocratica. Convinto che l'azione del totalitarismo non si limitasse al controllo della sfera materiale delle persone e a una repressione intellettuale di tipo "negativo", ma richiedesse un contenuto "positivo", imponendo ai propri cittadini un codice mentale tale da rendere spontaneamente ortodossa la loro condotta, Orwell in *The Freedom of the Press* precisava al tempo stesso come il diritto di esprimere la propria opinione non implicasse la richiesta di una libertà assoluta: «There always must be, or at any rate there always will be, some degree of censorship, so long as organised societies endure». Proprio per questo motivo, dopo aver precisato che la censura "ufficiale", sicuramente non auspicabile se non in tempo di guerra e per motivi di sicurezza, non rappresentava il maggior pericolo per la libertà intellettuale, come dimostrato dal limitato, seppur "fastidioso" controllo delle informazioni da parte degli apparati statali nel corso del secondo conflitto mondiale, egli individuava il "peggior nemico" degli scrittori e dei giornalisti nel timore dell'opinione pubblica, o più precisamente, nel combinato disposto risultante dalla pressione dell'opinione pubblica e dall'incapacità degli intellettuali di preservare la propria autonomia: «The sinister fact about literary censorship in England is that it is largely voluntary» (*CW* XVII, 254).

In una prospettiva di indagine specularmente complementare e ideologicamente preliminare a quella condotta in *Nineteen Eighty-Four*, Orwell in *Animal Farm* privilegia del resto le tecniche di una pratica censoria non repressiva o preventiva, ma performativa, in quanto non operata per sottrazione, eliminazione o occultamento delle parole (come nella logica del *Newspeak*), ma attuata al contrario mediante l'integrazione di brevi frasi o correzioni marginali tali però da alterare irrimediabilmente il significato originario dei sette comandamenti dell'animalismo. L'uso di una dialettica sfrontata rendeva infatti gli animali incapaci di comprendere e razionalizzare tale strategia, non solamente a causa della loro ingenuità o stupidità, ma anche perché li privava di qualsiasi vincolo associativo in grado di arginare le potenzialità "relazionali e intenzionali" della inedita valenza assunta dalla menzogna nei regimi totalitari²⁵. Il venir meno

²⁵ Cfr. S. FORTI, *Introduzione*, in Ead. (a cura di), *La filosofia di fronte all'estremo. Totalitarismo e riflessione filosofica*, Torino, Einaudi, 2004, pp. XXVI-XXXI.

dei presupposti dell'agire umano, che Orwell, anticipando le riflessioni teoriche di Hannah Arendt in *Vita Activa*, identificava nelle categorie della pluralità e dell'alterità elevandole a condizione indispensabile della libertà di pensiero e della stessa creazione letteraria²⁶, costituisce in tal senso il correlato oggettivo della degradazione dei principi dell'animalismo. Indicativa in tal senso la stratificata valenza concettuale della celebre prescrizione, «All animals are equal, but some animals are more equal than others», che consacra questo processo, e probabile reminiscenza della trasformazione dei dieci comandamenti della città del Sole descritta da Koestler in *The Gladiators* (1939), opera, peraltro, come *Animal Farm* dedicata a un'analisi del fallimento delle rivoluzioni. Tuttavia, a dimostrazione dell'impossibilità di ridurre la favola a una rigorosa allegoria della rivoluzione sovietica si può ricordare come sia stato ipotizzato che Orwell avesse “plagiato” questo stratagemma narrativo da *A Russian Fairy Tale* (1930) di Philip Guedalla²⁷, rappresentazione satirica della Rivoluzione sovietica in cui si accenna a una «Good Fairy who believed that all fairies were equal before the law, but held strongly that some fairies were more equal than others»²⁸. Robert Pearce ha individuato invece la fonte ispiratrice di tale formula in Tolstoj (o nella lettura di alcuni suoi brani contenuti nella biografia scritta da Derrick Leon), sottolineando come la perversione dei principi dell'animalesimo non trovasse corrispondenza negli atti dell'Unione Sovietica, ma piuttosto nella riscrittura di alcune massime della Bibbia da parte della Chiesa Ortodossa nella

²⁶ Emblematico in tal senso la seguente affermazione contenuta nella rubrica *As I Please* del 28 aprile 1944: «The secret freedom which you can supposedly enjoy under a despotic Government is nonsense, because your thoughts are never entirely your own. Philosophers, writers, artists, even scientists, not only need encouragement and an audience, they need constant stimulation from other people. It is almost impossible to think without talking. If Defoe had really lived on a desert island he could not have written Robinson Crusoe, nor would he have wanted to. Take away freedom of speech, and the creative faculties dry up» (*CW* XVI, 172-173).

²⁷ Tale imputazione è stata rivolta ad Orwell da D. PATAI (*The Orwell Mystique: A Study in Male Ideology*, Amherst, Univ. of Massachusetts Press, 1984, p. 309) sulla base dell'accostamento tra le due opere proposto per la prima volta da R. MAYNE («“The gentleman beneath,” review of *George Orwell: A Personal Memoir* by T.R. Fyvel» in *Times Literary Supplement*, 4156; 26 November 1982, p. 1292). Per un commento critico alla lettura di Daphne Patai, cfr. RODDEN «Big Rock (Sugar)candy Mountain?: How George Orwell Tramped toward *Animal Farm*», in *Papers on Language and Literature*, 46: 3, 2010, pp. 325, 325n, 326n.

²⁸ P. GUEDALLA, *A Russian Fairy Tale*, in ID. *The Missing Muse and other Essays*, London, Hodder and Stoughton, 1930, p. 308.

Russia zarista²⁹. Ma è stato soprattutto Anthony Kearney a far risaltare l'importanza riservata da Orwell alla consapevolezza politica del "common people", evidenziando come la massima che sancisce il definitivo fallimento delle aspirazioni degli animali della fattoria, abbia in realtà una duplice, e risolutiva, valenza sociale:

If "equal" can mean something desirable and foof, it can also in a primary sense mean no more than "identical" or "same." It is this meaning, I believe, that predominates in the slogan. The slogan should read, "some animals (not the pigs) are more equal (are more the same) than others (the superior pigs)." In this reading the pigs want less equality, not more: being "more equal" means that you belong to the common herd, not the elite³⁰.

Considerazioni, queste, che introducono un ulteriore aspetto relativo alla funzione della censura ai fini della costruzione sociale di un consenso artificiale e innaturale. Se è vero, come afferma Jonathon Green, che «All censorship, whether governmental or cultural, can be seen to spring from a single origin – fear. The belief that if the speech, book, play, film, state secret or whatever is permitted free exposure, then the authorities will find themselves threatened to an extent that they cannot tolerate»³¹, risulta altrettanto innegabile che, come rilevato da Orwell, la censura, e più precisamente l'autocensura, si alimenta della paura nelle sue diverse manifestazioni, democratiche o totalitarie, e che nel suo punto di non ritorno (o di ritorno a uno stato di natura hobbesiano), sfocia in un sospetto reciproco tra individui isolati tra loro. «Good novels», ammoniva Orwell, in *Inside the Whale* (1940), enfatizzando le parole finali, «are not written by orthodoxy-sniffers, nor by people who are conscience-stricken about their own unorthodoxy. Good novels are written by people who are *not frightened*» (CW XII, 105-106).

²⁹ R. PEARCE, «Orwell, Tolstoy, and *Animal Farm*», in *The Review of English Studies* (New Series), 49: 193, February 1998, pp. 64-69.

³⁰ A. KEARNEY, «Orwell's *Animal Farm* and 1984», in *Explicator*, LIV, n. 4, 1996, 238. Per un'analisi di tali aspetti in *Animal Farm* e più in generale nella complessiva produzione di Orwell cfr. D. DWAN, «Orwell's Paradox: Equality in *Animal Farm*», in *ELH*, 79: 3, Fall 2012, pp. 655-683; ID., *Liberty, Equality, and Humbug: Orwell's Political Ideals*, Oxford, Oxford U.P., 2018.

³¹ GREEN, *Introduction*, in Green, Karolides (eds.), *op. cit.*, p. XVIII.

*Le mini phototexte de Martine Aballéa**

Elisa Bricco**

ABSTRACT

Le mini phototexte est un genre d'objet intermédial qui est pratiqué par des artistes et des écrivains, se situant aux marges de la création en littérature et de celle en arts plastiques. Témoin de l'hybridation des formes et des médiums dans les pratiques créatives contemporaines, le mini phototexte est un instrument permettant de poser de grands questionnements concernant la forme, la narration, la fiction et de les appliquer à des œuvres minimales. Cette étude se penche sur les mini phototextes créés par l'artiste Martine Aballéa, qui ont été exposés en installations et publiés en catalogue. Les analyses de quelques-uns de ces objets permettront d'en démontrer le haut potentiel de développement narratif dérivant de la relation entre les composantes textuelles et visives qui se met en place de manière très variée. En outre, la consistance minimale ouvre des grandes possibilités de dialogue avec le spectateur/lecteur qui est sollicité à participer à la construction des histoires proposées.

The mini phototext is a kind of intermediate object that is practised by artists and writers, situated on the margins of creation in literature and in arts. Witnessing the hybridization of forms and mediums in contemporary creative practices, the mini phototext is an instrument that allows us to ask great questions about form, narrative, fiction and to apply them to minimal works. This study looks at the mini phototexts created by the artist Martine Aballéa, which have been exhibited in installations and published in catalogues. Analyses of some of these objects will demonstrate their high potential for narrative development deriving from the relationship between the textual and visual components, which takes place in a wide variety of ways. Moreover, the minimal consistency opens up great possibilities for dialogue with the spectator/reader, who is invited to participate in the construction of the proposed stories.

* Il est possible de visualiser des images de l'artiste en ligne : *Sang Vert*, <<https://crennjulie.com/2013/11/22/martine-aballea-lisieres-laura-16/>> ; *L'institut liquéfiant*, <<http://www.lacritique.org/article-martine-aballea-architecte-de-chambres-et-jardins-de-lumiere>>.

** Università degli Studi di Genova.

1. Introduction

Depuis quelques années on constate l'amplification d'un phénomène d'hybridation entre les pratiques artistiques et littéraires qui s'est développé de manière exponentielle dans le dernier quart du XX^e siècle¹. Il est clair que les relations interartistiques ont toujours existé² et que tous les artistes et créateurs ont puisé, de manière plus ou moins importante, aux apports de leurs prédécesseurs et de leurs contemporains, toutes disciplines confondues; pourtant, les relations intermédiales deviennent de plus en plus développées au fur et à mesure que les technologies pénètrent dans notre quotidien et envahissent tous les champs de notre savoir et de notre existence.

Bruna Donatelli a consacré plusieurs études à ces entrelacs artistico-littéraires et à l'intermédialité, lorsqu'elle a posé son attention, par exemple, la relation de Gustave Flaubert avec la musique, sur celle de Michel Butor avec la photographie, ou sur les transpositions intermédiales des bédéastes Posy Simmonds et Philippe Druillet lecteurs des romans de Flaubert³. Pour lui rendre hommage je tiens, avec cette étude, à poursuivre ma réflexion sur une forme de création métissée bien récente, où la photographie et le texte sont composés afin de mettre en

¹ Je ne citerai ici que quelques-uns parmi les ouvrages les plus récents consacrés au sujet : E. Bricco (éd.), *Le bal des arts : Le sujet et l'image: écrire avec l'art*. Macerata, Quodlibet, 2015. Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/quodlibet/443>> (dernier accès 06.01.2021) ; P. MOUGIN, *Moderne/contemporain. Art et littérature des années 1960 à nos jours*, Dijon, Les presses du réel, 2019, et *La Tentation littéraire de l'art contemporain* (dir.), Dijon, Les presses du réel, 2017 ; M. NACHTERGAEL, *Poet against the machine. Littérature, médias et technologies*, Paris, Le Mot et le reste, 2020.

² En guise d'exemple on peut se référer à la discussion de Lessing sur la prééminence de la poésie sur la peinture du point de vue de la capacité de raconter la réalité de manière complète, dans le *Laocoon, ou Sur les limites de la peinture et de la poésie*, 1776. Cf. B. VOUILLOUX, *Le Tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, 2002.

³ « Résonances flaubertiennes : *La Tentation de saint Antoine* de Frogerolle et *Uspud* de Satie », Flaubert, 21 | 2019. <<http://journals.openedition.org/flaubert/3617>> (dernier accès 06.01.2021) ; « Instantané littéraire. Les "légendes" de Michel Butor », in Bricco (éd.), *Le Bal des Arts. Le sujet et l'image, écrire avec l'art*, cit., pp. 275-291 ; « Gemmazioni. Posy Simmonds rilegge Flaubert », in B. Donatelli (éd.), *Rifrazioni d'autore*, Roma, Editoriale Artemide, 2013, pp. 85-96 ; « La Salammbô de Philippe Druillet. Entre beauté spatiale et beauté ancestrale », in G. Séginger (éd.), *Salammbô dans les arts, Lettres Modernes*, Série Flaubert, n. 8, Déc. 2106, pp. 123-133. Cf. en outre, et à titre d'exemple non exhaustif, la liste des ouvrages qu'elle a dirigés : *Flaubert en musique : transmédiation musicales de l'œuvre flaubertienne*, *Flaubert. Revue critique et génétique*, n. 20, 2018 ; *Il ritmo nelle arti e nei saperi* (avec F. Fiorentino), *Igitur*, n. 7, A. VII n.s., jan.-fév. 2006 ; *Bianco e nero, nero su bianco. Tra fotografia e scrittura*, Napoli, Liguori Editore, 2005.

place des narrations fictionnelles très particulières : il s'agit du mini phototexte⁴.

2. *Écriture et photographie en milieu artistique*

Les mini phototextes sont des objets hybrides où deux différentes formes médiales cohabitent et dialoguent : ce sont des dispositifs où les photographies interagissent avec le texte, c'est-à-dire des objets phototextuels visant à former des discours, à raconter des événements, à retracer des parcours existentiels de manière essentiellement narrative et fictionnelle. La production des phototextes en petit format, composés d'une image et d'un texte bref, est bien constituée et de plus en plus courante : elle est favorisée aujourd'hui par la diffusion des technologies numériques, par le développement pervasif des réseaux sociaux et par celui des outils pour la publication en ligne⁵ et cela élargit aussi la possibilité d'atteindre un public de lecteurs très vaste⁶.

Cependant, il est tout aussi vrai que les pratiques de fabrication mêlant photographie et textes brefs sont apparues sur la scène artistique à partir des années 60 aux États-Unis et 70 en France. Des artistes comme Jean Le Gac, Christian Boltanski d'abord et Sophie Calle ensuite, mais aussi des écrivains comme Michel Butor⁷, adoptent cette forme de création en accompagnant les photographies de textes, souvent en forme de didascalies, mais qui composaient aussi des récits selon les situations et les projets différents. Ces expériences ont été très réussies et ces auteurs ont contribué au développement de la forme mini phototextuelle

⁴ Cette étude constitue la poursuite de ma réflexion sur ce sujet en vue de la composition d'un essai qui lui sera entièrement consacré. Les articles parus où j'ai déjà affronté quelques aspects de ce sujet sont : « Micro/Photo/Fictions contemporaines : *Minifictions et Photoromans* » *Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción*, n. 2, 2017, pp. 14-27. <<http://revistas.uspceu.com/index.php/microtextualidades/article/view/31/19>>, (dernier accès 06.01.2021) ; « Forme foto testuali brevi: ironia e intermedialità », G. FERRECCIO, L. MARFÈ, *CoSMo*, 13/2018, *Borders of the Visible - I: Intersections between Literature and Photography*. <<http://www.ojs.unito.it/index.php/COSMO/article/view/3094>>, (dernier accès 06.01.2021) ; « Entre écriture et image: la forme brève chez Christian Garcin », in M. Zapata (dir.), *Du bref et du court*, Presses Universitaires François Rabelais, Tours, 2020, pp. 217-234.

⁵ R. EUGENI parle de « pervasività sociale » des média aujourd'hui, in *La Condizione post-mediale*, Milano, Editrice La Scuola, 2015, p. 27.

⁶ Cf. NACHTERGAEL, *Les Mythologies individuelles*, Amsterdam, Rodopi, 2012, p. 12.

⁷ Cf. l'article déjà cité de Bruna Donatelli où elle prend en compte les photographies légendées du romancier qui a composé une œuvre d'artiste aussi.

qui, seulement dans quelques cas, s'est déployée du côté du fictionnel. En effet, le simple fait de légender des photographies, comme le fait Christian Boltanski dans son exposition *Album de la famille*⁸ par exemple, ou Jean Le Gac dans la plupart des pages de son ouvrage autobiographique consacré au *Peintre de Tamaris près d'Alès*⁹, n'implique pas la présence de la fiction. Et cela s'avère aussi dans les *Histoires vraies*¹⁰ de Sophie Calle où, malgré la forte empreinte narrative, le récit à fondement autobiographique est plutôt factuel que fictionnel.

Les ouvrages et les auteurs mentionnés ci-dessus sont des artistes qui ont participé au développement du *Narrative Art*¹¹, pourtant le phénomène du mini phototexte concerne aussi l'écriture littéraire car, surtout dans les dernières années, des écrivains contemporains en ont publié plusieurs ; je citerai par exemple : Christian Garcin¹², Patrick Suel¹³, Jérôme Game¹⁴. Il s'agit de projets comportant des collaborations avec des photographes pour Garcin et Suel, ou bien d'un projet de création d'un phototexte à dimension monomédiale¹⁵ pour Game, où c'est la forme du texte qui prend celle d'une photographie de type Polaroid, et dans chacun des textes-clichés on découvre des références concrètes à la composition et à la description d'images. Dans tous les cas, la narration se déploie au niveau du simple dispositif : les recueils ne sont que des compositions de narrations indépendantes les unes des autres pour les deux premiers cas ; chez Game on peut procéder à une double forme de lecture, soit au niveau de chaque texte soit à celui de l'ensemble du recueil.

⁸ C. BOLTANSKI, *Album de la famille*, exposition à Documenta, Kassel, 2012.

⁹ J. LE GAC, *Le Peintre de Tamaris près d'Alès. Recueil de photos et de textes : 1973-1978*, Crisnée, Yellow Now, 1979.

¹⁰ S. CALLE, *Histoires vraies*, Paris, Actes Sud, 1994.

¹¹ Cf. NACHTERGAEL, *Contre-récits. De quelle matière sont faites les narrations contemporaines ?*, inédit présenté en vue de l'habilitation à diriger des recherches en novembre 2019, où elle prend en examen les narrations des artistes contemporains redevables du post *Narrative Art*.

¹² C. GARCIN, P. DEVRESSE, *Mini-fictions*, 2016. <<http://remue.net/spip.php?rubrique839>>, (dernier accès 06.01.2021).

¹³ L. SUEL, P. DEVRESSE, *Photoromans*, Bruxelles, Husson, 2008.

¹⁴ J. GAME, *Développements*, Paris, Manucius, 2015.

¹⁵ Comme l'indique M.O. HERTRAMPF, les phototextes peuvent être monomédiaux lorsqu'il n'y a pas la présence de l'image ou bimédiaux, dans *Narration et photographie. Enjeux intermédiaires dans des photo(auto)biographies et photo(auto)fictions contemporaines : Raczymow, Ronis, Deville*, in Bricco (éd.), *Le Bal des arts. Le sujet et l'image : écrire avec l'art*, cit., pp. 245-259.

3. *Qu'est-ce que le mini phototexte?*

Le mini phototexte est un dispositif composé d'une photographie et d'une portion textuelle d'étendue variable, d'une ligne à quelques pages, souvent accompagné d'un titre pour former une sorte d'emblème¹⁶. Comme expliqué plus haut, je me concentrerai sur des dispositifs développant une narration fictionnelle propre, afin d'en montrer les spécificités et les potentialités dans la construction de mini histoires.

Deux mises à point épistémologiques sont nécessaires afin de bien cerner cette forme aussi mouvante qu'hybride : d'un côté il est opportun de réfléchir sur la notion de forme brève, vu que le phototexte en question est mini ou micro ; de l'autre côté, un approfondissement sur la notion de fiction sera utile afin de pouvoir distinguer les mini phototextes fictionnels par rapport aux autobiographiques, aux documentaires, aux simples légendes photographiques aussi.

Le mini phototexte est une forme narrative brève qui pourrait être assimilée à des pratiques très présentes dans le panorama littéraire français contemporain. À titre d'exemple on peut citer des ouvrages comme ceux de Régis Jauffret, *Microfictions*¹⁷ et *Fragments de la vie des gens*¹⁸, qui sont composés de très courtes fictions se succédant sans solution de continuité, dans le sillage des *Nouvelles en trois lignes* de Félix Fénéon. On peut se référer aussi aux récits des vies exemplaires comme le fait Christian Garcin dans *Vidas*¹⁹, où des brèves vies de personnages réels ou imaginaires sont racontées par de courtes esquisses narratives sous l'égide des *Vies des hommes illustres* de Plutarque. La particularité de ces ouvrages est que ce sont des recueils comportant une certaine homogénéité thématique ou formelle : les textes de Jauffret racontent des existences problématiques voire tragiques, les vies racontées par Garcin sont composées à partir de quelques données documentaires pour la plupart réelles sur des personnages historiques, pour construire des situations imaginaires. Ainsi, le mini phototexte pourra être inséré dans un recueil ou bien être publié sur le web ou exposé de manière indépendante dans une installation²⁰.

¹⁶ Cf. M. COMETA lorsqu'il analyse la rhétorique du phototexte en identifiant trois formes majeures : l'emblème, le portrait et l'atlas dans *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in Cometa, R. Coglitore (éds), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, pp. 69-115.

¹⁷ R. JAUFFRET, *Microfictions*, Paris, Gallimard, 2007.

¹⁸ JAUFFRET, *Fragments de la vie des gens*, Paris, Verticales, 2000.

¹⁹ GARCIN, *Vidas*, Paris, Gallimard, 1992.

²⁰ On pourrait faire référence aussi aux *small stories* qui ont été analysées et théorisées

Une autre caractéristique du mini phototexte que je m'apprête à analyser est sa dimension fictionnelle vu qu'il est très circonscrit et qu'il pourrait ne pas comporter assez d'éléments pour mettre en scène une histoire. En effet, on a déjà remarqué que des éléments particuliers sont nécessaires pour qu'une histoire soit mise en place. Gérard Genette expose dans *Nouveau discours du récit* une synthèse de ses convictions à ce propos : « Pour moi, dès qu'il y a acte ou événement, fût-il unique, il y a histoire, car il y a transformation, passage d'un état antérieur à un état ultérieur et résultant. "Je marche" suppose (et s'oppose à) un état de départ et un état d'arrivée²¹ ». Il est clair que, pour qu'il y ait une histoire, on doit compter sur au moins une action, un événement, c'est-à-dire un passage d'une situation à une autre. Cela implique également la présence d'un encadrement spatio-temporel et des aspects causaux liés à l'action, à son engendrement et des événements qui y sont contenus. Si on élargit cette réflexion à l'image pour interroger les potentialités narratives, on peut prendre en compte l'argumentation de Aaron Kibédi Varga qui a repris les raisonnements de Lessing²². L'auteur affirme qu'« une image fixe peut fort bien représenter une action mais il est douteux qu'elle puisse embrasser l'ensemble des éléments constitutifs minimaux d'un récit [...]»²³. Et il se demande : « Comment passer de l'action au récit? Peut-on suggérer un récit tout en ne représentant qu'une action? Voici le problème central de toute narratologie visuelle²⁴ ». Les travaux récents de la psychologie cognitive et surtout des neurosciences sur les processus de la construction de la narration et des histoires²⁵, nous ont démontré que le spectateur qui est en face d'un tableau, ou d'une photographie, où il est représenté/capté une action en train de se déployer, imagine automatiquement l'avant et l'après de l'action : il s'en construit l'histoire²⁶.

Il devient alors d'autant plus intrigant de s'interroger sur le

par A. GEORGAKOPOULOU in *Small Stories, Interaction and Identities*, Amsterdam, Philadelphie, John Benjamins, 2007, mais le contexte où se développe sa recherche, celui de la sociologie et des récits oraux spontanés, n'est pas celui que j'envisage dans mon étude qui se penche plutôt sur les productions artistiques et littéraires.

²¹ G. GENETTE, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 14.

²² A.K. VARGA, *Discours, récit, image*, Paris, Mardaga, 1990.

²³ *Ibid*, p. 97.

²⁴ *Ibid*.

²⁵ Cf. V. GALLESE, M. GUERRA, *Lo schermo empatico: cinema e neuroscienze*, Milano, Raffaello Cortina, 2015.

²⁶ Cf. le récent ouvrage de J.-M. SCHAEFFER, *Les Troubles du récit*, Vincennes, Thierry Marchaisse, 2020.

fonctionnement des mini phototextes, sur la construction de la narration et de l'histoire par la relation de l'image et du texte. Je me concentrerai sur un cas d'étude particulier : les *Romans partiels* de Martine Aballéa, une artiste franco-américaine qui travaille avec des supports divers et des techniques mixtes, liant images et textes pour construire des objets visio-textuels qui sont présentés dans des expositions ainsi que dans des publications.

En guise de présentation de l'artiste j'utiliserai un extrait de l'article qui lui est consacré dans le *Dictionnaire universel des créatrices*, où on rend compte de sa démarche créatrice :

Artiste du « vraisemblable », elle conçoit des œuvres qui se situent aux confins du vrai et du faux, aux frontières de la fiction et de la réalité, dans l'entre-deux ténu de l'œuvre et du produit, du naturel et de l'artificiel. Son art est art des contagions et des mutations, à l'image de ce champignon brillant, mi-végétal, mi-minéral, se nourrissant de béton, qu'elle a simplement accroché au plafond du musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 1983. Les objets, images et textes qu'elle met en scène depuis 1976 portent tous la marque de cette précarité. Ils existent dans une zone intermédiaire et incertaine, abolissant les immatriculations et les appartenances, en même temps qu'ils aspirent tous à provoquer des sentiments qui ne participent pas uniquement de la délectation esthétique. Ses propositions visuelles constituent en effet, le plus souvent, des invites pour de possibles usages, des accroches publicitaires pour de potentielles consommations²⁷.

4. *Le mini phototexte de Martine Aballéa*

Dans le livre *Roman partiel*²⁸ on présente l'œuvre et la démarche artistique de Martine Aballéa, tout en proposant un noyau assez étendu de ses créations. Le volume contient les essais des critiques d'art Pascale

²⁷ B. MARCADÉ, *Martine Aballéa*, in A. Fouque, M. Calle-Gruber, B. Didier (éds) *Dictionnaire universel des créatrices*, Paris, Des femmes Antoinette Fouque, 2013, non paginé <https://books.google.it/books?id=30BCwAAQBAJ&printsec=frontcover&source=kp_read_button&redir_esc=y&hl=fr#v=onepage&q&f=false>, (dernier accès 06.01.2021).

²⁸ M. ABALLÉA, *Roman partiel*, Paris, Sémiose éditions, 2009. Toutes les références à cet ouvrage seront insérées dans le texte précédées du sigle RP suivi du numéro de la page.

Cassagnau²⁹ et Élisabeth Lebovici³⁰ qui aident le lecteur à se repérer dans les œuvres et les techniques utilisées par l'artiste et offrent des suggestions de réflexions qui sont utiles pour interroger la pratique de la création des mini phototextes aussi. En effet, toutes les œuvres exposées dans le volume sont composées d'images et d'écriture : la portion textuelle utilisée est variable et peut s'étendre de la simple enseigne présente dans l'image de *Hôtel Titanic* (RP, p. 35), aux quelques lignes d'une didascalie de photographie, à quelques paragraphes ; selon les dispositifs et leur présentation, en volume ou dans une exposition, les formes sont très variées. Je me pencherai sur les mini phototextes où se forme un noyau fictionnel où le spectateur/lecteur peut percevoir qu'une histoire d'invention lui est racontée.

Martine Aballéa joue avec les codes et compose par exemple des récits faussement documentaires, comme *Un Jardin inconnu* (RP, pp. 38-39), où elle accompagne l'image partielle d'un treillis avec des fleurs et des plantes fausses aux couleurs très vives et innaturelles, d'un texte relatant un épisode de la vie d'un prétendu botaniste anglais du XVIII^e siècle. Le texte – dans un souci de vraisemblance – contient aussi une citation du livre d'observation de Jeremy Sorrington qui s'explique sur la coloration très forte de ses plantes, en prétendant avoir expérimenté des techniques particulières de cultivation. La relation entre le texte et l'image est très étroite puisque ce sont précisément les couleurs et le fond sombre de l'image qui attirent le regard de l'observateur. Le dispositif compose ainsi une contre-narration où l'autrice joue sur l'in vraisemblable, soit dans l'image, soit dans le texte : celui-ci fournit à l'image un contexte et une vraisemblance historique. La nature fictionnelle du dispositif est indéniable, rien n'est vrai sauf la réalité physique de l'image qui est, elle aussi, composée, retouchée, coloriée de manière à devenir fausse, fictionnelle elle aussi³¹.

Un autre dispositif qui fonctionne de manière différente est *L'Arbre à bijoux* (1982, RP, pp. 40-41), une installation formée par la photographie d'une plante ornementale, à l'apparence asiatique, avec les feuilles d'un vert intense et des espèces de lianes qui descendent du haut en bas, pourvue de fleurs blanches, qui ont été appliquées en post production. Ce

²⁹ P. CASSAGNAU, *Sémiotique d'un train fantôme*, in ABALLÉA, *Roman partiel*, cit., pp. 5-14.

³⁰ É. LEOVICI, *Autels de passe*, in ABALLÉA, *Roman partiel*, cit., pp. 17-34.

³¹ Sur le caractère fictionnel des œuvres d'Aballéa voir J. DUTEL, *Les Horizons Incertains (2010) de Martine Aballéa*, in P. Edwards, J.-P. Montier, V. Lavoie (éds), *Actes du colloque « Photolittérature, littératievisuelle et nouvelles textualités »*, 2013, Paris, NYU, 26-27 octobre 2012, <<http://phlit.org/press/?p=1976>>, (dernier accès 06.01.2021).

mini phototexte se déploie sur une double page où l'image apparaît dans celle de gauche et, celle de droite contient le texte précédé d'un titre : NOR-BU SIN-SDON-HABITAT : TIBET. Ce titre renvoie évidemment au nom de la plante et à sa provenance et, permet de comprendre comment le dispositif mime la structure d'un ouvrage botanique parce que le texte qui suit contient les éléments de description concernant la plante et sa découverte. En effet, les quatre paragraphes de longueur différente décrivent les caractéristiques physiques de la plante, en faisant référence aux fleurs blanches artificielles : « cette plante a la particularité d'assembler en structures cristallines les minéraux assimilés de la terre » (RP, p. 41). Par la suite, le texte propose d'abord l'introduction au récit d'un explorateur anglais, ayant voyagé au Tibet au XIX^e siècle, relatant sa découverte de la plante extraordinaire, et ensuite un extrait de son journal, cité entre guillemets, où Sir Lewis Adams raconte les circonstances de sa rencontre émerveillée avec la plante. Le caractère fictionnel de cette installation est complet et très construit : l'image photographique est manipulée et le texte est une pure invention de l'artiste. Le dispositif phototextuel instaure un régime fictionnel con-stitué par l'évidence que ses composantes sont fausses et visant aussi à solliciter l'activité du lecteur, ainsi qu'Aballéa a expliqué dans un entretien : « J'amorce des récits, au spectateur de les terminer à sa guise³² ». Du point de vue de sa forme et de la dynamique narrative qui s'y met en place, ce phototexte peut être considéré comme une forme d'emblème³³ où tous les éléments concourent à construire l'idée globale de l'objet illustré : le titre annonce la présence de quelque chose de précieux, l'image présente la plante avec les fleurs artificielles, le texte, précédé par le sous-titre comportant une donnée à caractère documentaire, crée un contexte vraisemblable et insère la plante dans une narration visant à lui donner une consistance réelle. Au-delà de la contre-narration du récit documentaire et de la chronique de voyage qui est encore présente, l'expérience du lecteur qui s'y déploie est celle de l'approche d'un texte fictionnel où, après avoir pris connaissance de l'existence de cette plante et des circonstances de sa découverte, il pourra imaginer d'autres aventures, inférer et construire ses propres narrations.

La sollicitation du lecteur chez Martine Aballéa est toujours à l'œuvre vu qu'elle multiplie les formes de ses créations et que son penchant ludique est très important. On peut prendre en examen un autre mini

³² *L'art contemporain se lie au patrimoine*, Ouest-France, 20/09/2010. <https://rennes.maville.com/actu/actudet_-l-art-contemporain-se-lie-au-patrimoine_6614-1517130_actu.Htm>, (dernier accès 06.01.2021).

³³ COMETA, *op. cit.*, pp. 93-94.

phototexte, celui de *Sang vert* (1985, RP, p. 55), qui fait partie de la séquence des *Affiches pour des films qui n'existent pas encore*. Le titre est explicite sur la possibilité de ces *affiches* de rendre compte de narrations potentielles : le film n'existe pas encore, mais les noyaux narratifs se trouvent dans ces dispositifs. *Sang vert* fonctionne de manière encore différente par rapport aux objets précédents : une photographie remplit tout l'espace de la page et le texte apparaît à l'intérieur de l'image, superposé à celle-ci, constituant ainsi une sorte de fond. Cette *affiche* propose une autre variation, du point de vue spatial, de la forme emblème : le titre en caractères très grands est situé en haut au centre et le texte se trouve en dessous toujours centré mais situé dans la deuxième moitié de l'image verticale, il est écrit en caractères beaucoup plus petits et est composé de deux paragraphes de sept et trois lignes. L'image présente un paysage au crépuscule ou à l'aube, où les trois quarts de l'espace en vertical sont occupés par le ciel, et tout en bas apparaît, très foncé, le toit d'une grande bâtisse à l'allure orientale, entourée d'arbres et de palmiers... La dynamique narrative de ce mini phototexte prévoit une relation entre les trois parties du dispositif, le titre, le texte et l'image, et le mode de lecture est vertical parce qu'on rencontre les trois parties en séquence. La partie basse de l'image, la seule qui permet d'avoir une référence contextuelle, devient hautement signifiante et intrigante pour le lecteur parce qu'elle a une relation étroite avec le récit ébauché par les courts paragraphes. Voici le texte :

Dans une ancienne famille d'horticulteurs, on remarque que les plus jeunes enfants ont des traits "végétaux" qui se développent avec l'âge : un comportement passif, une tendance à manger de la terre, et un teins qui verdit au soleil. De plus ils parlent entre eux un langage incompréhensible.

S'agit-il d'une maladie jusque là inconnue ? Ou de la réalisation d'un rêve génétique fou d'un aïeul...

Le « sang vert » du titre fait directement référence au contenu du texte et l'introduit de manière assez ironique; en outre, la couleur du ciel de l'image, vert pétrole, permet de créer une liaison visuelle avec l'hypothétique fluide ; de plus, le texte insinue un doute concernant une maladie, ou malformation génétique, voire une manipulation de la part d'un ancêtre. L'image de la grande maison entourée de verdure sombre, qui suit dans la séquence narrative, contribue à la construction de la narration parce qu'elle peut évoquer une grande maison familiale renvoyant à la figure de l'aïeul. L'artiste propose ainsi une lecture de la

photographie : le texte enrichit la signification de l'image et lui permet de composer un récit imaginaire et de suivre le fil de sa rêverie.

Le dernier exemple que je proposerai présente une troisième typologie de dispositif. *L'Institut liquéfiant* (1994, RP, pp. 75-78) est composé de quatre mini phototextes composés d'images qui ont été manipulées et coloriées, de titres et de petites portions textuelles situées dans les espaces libres des images. Du point de vue du fonctionnement du dispositif, ce qui change par rapport à l'exemple précédent réside dans la teneur du texte et donc du discours mis en place par l'autrice. En effet, ici on suit les étapes de la présentation de l'Institut liquéfiant, une sorte de vieil hôtel de province, où l'on pourra se liquéfier afin de vivre une expérience nouvelle et régénérante. La fiction narrative est composée par l'ensemble des images/textes, tandis que chaque dispositif met en place plutôt un récit documentaire imaginaire conduisant le lecteur dans un véritable parcours publicitaire pour un faux produit : l'irréalité est à la base du discours qui ensuite devient tout à fait crédible par l'utilisation du dispositif discursif visant à convaincre un client potentiel. Ici, Aballéa joue avec les codes du *storytelling* publicitaire et les plie à sa manière afin de créer des œuvres qui posent un regard ironique sur nos habitudes et sur nos réflexes de lecture. Mais cette ironie peut aussi jouer un rôle de mise en garde : elle peut signifier que le récit de la publicité peut rendre possible et crédible toute supercherie construite avec les finalités du pur gain économique³⁴. Le texte du premier phototexte, celui qui propose la description de l'Institut liquéfiant peut être utile pour comprendre ces enjeux :

Notre établissement est unique en son genre. Vous trouverez à votre disposition toutes les techniques les plus avancées pour liquéfier le minéral, le végétal, ou l'animal. Notre réintégrateur-solidifiant assure la transmutation à l'état d'origine lorsqu'elle est souhaitée.

Laissez un de nos spécialistes étudier votre cas et vous proposer un traitement sur mesure. (RP, p. 75)

³⁴ Cf. les argumentations de C. SALMON in *Storytelling, La Machine à construire des histoires*, Paris, La Découverte, 2008.

5. Conclusion : potentialités du récit dans le mini phototexte

Les exemples que j'ai présentés, tirés des ouvrages des Martine Aballéa, montrent déjà un éventail plutôt varié des possibilités narratives³⁵ du dispositif mini phototextuel. Le récit fictionnel, le contre-récit documentaire et le récit ludique qui met en discussion et utilise le storytelling publicitaire, constituent des stratégies pour interroger la narration dans un milieu, celui de la création artistique, qui permet aux auteurs d'expérimenter librement. En fait, le contexte dans lequel ils travaillent leur permet de jouer avec aisance avec les codes, de mettre en discussion les idées reçues, d'inventer et d'utiliser des matériaux divers pour transmettre leurs messages. Les ouvrages que j'ai pris en examen ne sont jamais tout à fait ludiques mais plutôt ludiquement critiques des savoirs, des situations établies, de nos habitudes de lecture et d'appréhension de la réalité. Cet aspect démontre l'implication de l'artiste, ici Martine Aballéa, dans le monde contemporain qu'elle questionne et met à l'épreuve de son imaginaire et de celui de ses lecteurs/spectateurs qui sont toujours sollicités dans ses ouvrages. La critique Elisabeth Leibovici considère les pièces d'Aballéa des « sculptures de soi » (RP, p. 31), c'est-à-dire des sortes de prothèses de l'artiste qui les utilise pour stimuler son public, vu qu'elle « investit *sur* la psyché des spectateurs, qu'elle plonge dans le bain mouvant d'un dépaysement, d'un état *second*, tiers, quadruple : un état cristal [...] dont la virtuosité coexiste à l'actualité de la réception » (RP, p. 31). Le spectateur partage les visions et les propositions de l'artiste, il est ainsi appelé à créer les histoires, à vivre les expériences, à imaginer les développements des narrations, à percevoir des mondes possibles et autres, aussi intrigants qu'incon-fortables.

Les *romans partiels* de Martine Aballéa se construisent à la frontière des disciplines et démontrent le grand potentiel de l'activité créative intermédiaire contemporaine se situant dans des espaces poreux et fluides où rien n'est établi et tout est possible.

³⁵ Je n'ai pas mentionné tout un pan de sa démarche de création qui fait référence à l'imaginaire gothique et à l'in vraisemblable proche de la science-fiction qui est évoqué par d'autres études critiques, cf. NACHTERGAEL, *op. cit.*, et aussi DUTEL, *op. cit.*

Melancholia di Lars von Trier
e il «Preludio» di Tristano e Isolda di Richard Wagner.
Una relazione pericolosa?

Pier Carlo Bontempelli*

ABSTRACT

Il presente intervento parte dallo stretto rapporto esistente tra la teoria estetica di Richard Wagner e il cinema di Lars von Trier. Tale rapporto non si limita solo all'utilizzazione del *Preludio* del *Tristano e Isolda* come colonna sonora del film *Melancholia* (2011) ma si estende a una lettura dello stesso film che può essere visto come «una giungla di simboli» riconducibili in vario modo al compositore tedesco. Due temi in particolare sono evidenziati: il tema della festa/cerimonia nuziale trattato da von Trier nel primo atto del film e la seduzione ineluttabile della fine, sottolineata dal *Preludio*, per cui von Trier non sembra indicare una possibile e consolatoria via d'uscita. La lettura del film da parte del filosofo Patrice Maniglier fornisce allo spettatore una impreveduta e interessante possibilità sulla base di una scritta presente su un muro di Nanterre: «un'altra fine del mondo è possibile» che riprende lo slogan contro la globalizzazione: «un altro mondo è possibile». Può il film di von Trier (e Wagner) essere letto in questa chiave? E questo contrasta con la tesi che vorrebbe Wagner (e von Trier) sostenitori di posizioni nichiliste e antilluministe tali da rendere impossibile ogni intervento politico. L'autore del saggio cerca di dimostrare che von Trier propone alla fine del suo film di vivere e affrontare la morte «comportandosi» bene di fronte alla catastrofe, secondo un'etica adatta a ricostituire forme elevate dello «stare insieme».

The starting point of this essay is the close relationship between Richard Wagner's aesthetic theory and Lars von Trier's cinema. This relationship is not limited to his use of the *Prelude to Tristan and Isolde* as the soundtrack of his film *Melancholia* (2011) but extends to an overall reading of the film as a «jungle of symbols» that can be variously traced back to the German composer. The main themes addressed in the essay are the wedding party/ceremony in the first act of von Trier's movie, and the seduction of the inevitable end, underscored by the *Prelude*, an end to which von Trier does not seem to offer any potential comfort or redemption. Philosopher Patrice Maniglier provides

* Università "Gabriele D'Annunzio" di Chieti-Pescara.

the spectator with an unexpected, interesting reading based on a graffiti on a wall of Nanterre: «another end of the world is possible», a riff on the anti-globalization slogan «another world is possible». Can von Trier's film (and Wagner) be read in this key? Against an interpretation of Wagner (and von Trier) as supporting forms of nihilist, anti-enlightenment thinking that annihilate the possibility of any political intervention, this essay advances the idea that the ending of von Trier's film urges the audience to live and to confront death «behaving» well in the face of a catastrophe, according to an ethic capable of retrieving human ways of «being together».

In varie occasioni il regista danese Lars von Trier ha ricordato il suo stretto rapporto con materie considerate sospette perché vicine o affini a tematiche wagneriane e/o nazionalsocialiste. Si tratta soprattutto di un ambiguo interesse per la rielaborazione di argomenti mitologici e per il fascino della morte all'interno di un programma estetico criticato come antilluminista e antimoderno. In un'occasione poi, sollecitato dalle domande di una giornalista, von Trier ha risposto di provare comprensione per Hitler («I understand Hitler»)¹. Tale dichiarazione ha comunque un valore relativo ed è stata, in seguito, spiegata. Non c'è stata una vera e propria smentita, ma von Trier ha cercato di chiarire la sua posizione in relazione all'estetica del romanticismo tedesco e ha ammesso di aver risposto in modo affrettato a una domanda capziosa². Von Trier non va considerato un filonazista ma piuttosto un autore che non teme di includere nelle sue opere argomenti che lo portano negli abissi del nichilismo e della simpatia per la morte, che, a torto o a ragione, sono considerati affini all'ideologia del nazionalsocialismo³. Questo non gli impedisce in altri suoi lavori, per esempio in *Dogville* (2003), di confrontarsi con la lezione di Brecht onde ottenere particolari effetti⁴. Per chiudere l'argomento, direi che nel regista danese è presente un'indubbia attrazione per forme estetiche considerate tipiche, se non esclusive, del nazionalsocialismo. Nella trilogia dell'Europa (*L'elemento del crimine*, 1984, *Epidemic*, 1987, e *Europa*, 1991) non nasconde le sue simpatie per i perdenti della Seconda guerra mondiale e per la loro visione estetica del mondo che in parte rielabora. Ciò non significa che debba essere *ipso facto* considerato un simpatizzante di quell'ideologia. Esiste piuttosto una complessa relazione del regista con il mondo germanico e con la sua mitologia, e con importanti aspetti del romanticismo tedesco che ha nutrito una *Weltanschauung* fortemente critica nei confronti del mondo moderno e dei suoi valori materiali e simbolici.

¹ Si veda la conferenza stampa in questione in youtube [<https://www.youtube.com/watch?v=QpUqpLh0iRw>] (consultato il 29.08.2020).

² M. CIEUTAT, M. CIMENT, «Entretien avec Lars von Trier: La mélancholie n'est pas une maladie. C'est un état d'esprit», in *Positif – Revue mensuelle de cinéma*, n. 607, 2011, pp. 17-21.

³ Sul carattere “regressivo” dell'estetica di von Trier si diffonde l'illuminante saggio di S. WENNERSCHIED, «Phanasmagorien des Untergangs bei Richard Wagner und Lars von Trier», in S. Börnchen, G. Mein, E. Strowick (a cura di), *Jenseits von Bayreuth. Richard Wagner heute: Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Paderborn, Fink, 2014, pp. 275-295.

⁴ Sul rapporto Brecht-von Trier rimando al volume di I. SCHMIDT, *Gesellschaftskritische Motive bei Bertolt Brecht und Lars von Trier*, Hamburg, Diplomica, 2011.

In base a tali presupposti non poteva non entrare in contatto con la figura e l'opera di Richard Wagner, autore e personaggio controverso nella sua epoca quanto von Trier nella nostra. Inoltre esiste un altro elemento comune ai due autori: l'idea che l'opera d'arte sia una creazione totale, che utilizza e fonde arti diverse in un insieme che vuole sedurre e catturare lo spettatore. Il profondo rapporto di von Trier con Wagner ebbe un momento di consacrazione quando nel 2002 il regista danese ricevette l'invito a mettere in scena il *Ring* a Bayreuth, previsto nel 2006, proprio per la sua qualità di autore che auspicava di fondere nel suo lavoro «Film, Theater, Literatur und Musik»⁵. Dopo un paio d'anni di intenso lavoro preparatorio dovette rinunciare a quell'impresa considerata troppo faticosa. Se von Trier non andò a Bayreuth come regista, non smise di utilizzare le grandi potenzialità di Wagner nel cinema essendo il compositore di Dresda un autore da lui considerato molto adatto al cinema: «sono certo che Wagner avrebbe fatto cinema» ha infatti dichiarato⁶. La mia tesi è che *Melancholia* si presenta come una vera e propria «foresta di simboli»⁷ che nascono dalla sua lettura del mondo germanico e hanno trovato un potente catalizzatore nell'autore del *Ring*⁸.

In *Melancholia* (2011), secondo film della sua trilogia della depressione dopo *Antichrist* (2009) e prima di *Nymphomaniac* (2014), ha utilizzato il *Preludio* dell'opera considerata la meno politica di Wagner, il *Tristano e Isolda*⁹, come colonna sonora. Il *Preludio* si ascolta per il 23% della durata complessiva del film (29 minuti su 130). Solo all'inizio s'ode per intero (circa 8 minuti) in una scena che mostra allo spettatore che la catastrofe alla fine si realizzerà e non saranno messi in atto tentativi di evitarla, come avviene nei “film della catastrofe” in cui scienziati, generali e presidenti fanno di tutto per scongiurare l'evento estremo. Qui la scena iniziale ci informa subito come un coro del teatro greco o brechtiano

⁵ Intervista rilasciata al quotidiano *Süddeutsche Zeitung* il 23 ottobre 2003 [<https://www.sueddeutsche.de/kultur/im-interview-lars-von-trier-ich-bekomme-eigentlich-nie-einen-fisch-an-die-angel-1.437713>] (ultimo accesso 30.08.2020)].

⁶ *Ibid.* Ove non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono mie.

⁷ T. SIMON, *Melancholia de Lars von Trier. Une œuvre d'art totale*, Paris, Éditions Connaissances&Savoirs, 2019, posizione 191 del formato ebook.

⁸ Su Wagner romantico e rivoluzionario rimando alle sintetiche e coerenti osservazioni di R. SAFRANSKI, *Il romanticismo*, tr. it. di Umberto Gandini, Milano, Longanesi, 2011 (ed. or. *Die Romantik*, München, Hanser, 2007).

⁹ R. WAGNER, *Tristano e Isolda*, a cura di G. Manacorda, Firenze, Sansoni, 1966 (in precedenza 1922). Utilizzo la versione di Manacorda perché fu il traduttore del *corpus* delle opere di Wagner. Ricordo anche la traduzione *Tristano e Isotta*, di V. Errante, Firenze, Sansoni, 1950 (in precedenza Milano, Treves, 1938).

che l'apocalisse ci sarà. La regia si concentra piuttosto sulla relazione dei protagonisti con la fine imminente. Le note del *Preludio*, di terribile e coinvolgente seduzione, ci ricordano che la morte è vicina e ineluttabile, che non resta che amarla in tutta la sua tragica bellezza, con accettazione gioiosa del destino. E il *Liebestod* (morte d'amore) finale esalta la nostalgia che gli umani nutrono per la morte («Sehnsucht nach dem Tode»)¹⁰.

Il seguito del film si presenta come un groviglio di segni e figure simboliche che non si possono qui riassumere. Mi limiterò invece a sottolineare un paio di argomenti avendo prima riassunto il contenuto del film. *Melancholia* si divide in due parti dedicate alle interpreti femminili: la prima si intitola Justine (Karstin Dunst), la seconda Claire (Charlotte Gainsbourg). L'inizio si concentra sul matrimonio di Justine. La protagonista ci appare in compagnia del marito, a bordo di una limousine troppo grande per la via stretta che porta al sontuoso castello di John, il cognato (Donald Sutherland), dove è prevista la festa solenne che si celebra a nozze avvenute. La vettura non può proseguire e così gli sposi arrivano alla villa con due ore di ritardo. È un frangente che potrebbe essere tipico della commedia brillante – la sposa si presenta con le scarpe in mano e tutta accaldata – ma non è questo il caso. Qui si comunica che nella solennità della cerimonia si è già aperta una poderosa crepa segnalata dalla rottura di un codice di comportamento o dell'etichetta. La festa sarà poi ripetutamente interrotta da infrazioni della sua unità solenne sottolineate dalle note del *Preludio*. La comunità che festeggia ricorda molto quella di *Festen* (il fortunato film di Thomas Vinterberg, 1998). È costituita da ricchi: molti degli invitati sono esponenti di nuovi lavori nel settore della comunicazione. La stessa Justine è *Art Director* di una agenzia pubblicitaria il cui presidente è presente. Durante la cerimonia costui la ricatta e poi la licenzia insieme a un altro suo sottoposto (Tom), dimostrando così tutta la sua arroganza padronale che, tra l'altro, non dimostra alcun rispetto per la cerimonia. Il carattere festoso e solenne del rito («festlich und feierlich» con linguaggio wagneriano) viene messo in discussione da tutti i partecipanti fino a perdere senso e funzione. Lo spettatore ha l'impressione che in quella comunità non ci sia proprio più nessuno consapevole del carattere e del senso della solennità celebrata. In essa regna una rumorosità continua e fastidiosa. Manca, dunque, una ulteriore componente essenziale del rituale come lo spazio del silenzio. Inoltre, a turno, sia Justine che la madre (Charlotte Rampling) abbandonano la cerimonia

¹⁰ È il titolo di una famosa poesia di Novalis considerata spesso rappresentativa del romanticismo tedesco o di una sua fase.

per rifugiarsi nella vasca da bagno e nel potere consolatore della «liquidità», in quella sfera della «regressione talassale» (Gottfried Benn), che Susan Sontag ha individuato come componente essenziale del wagnerismo¹¹. Nel corso della festa Justine si sottrae alle profferte amorose del marito e si allontana dalla villa prima per urinare sul campo da golf e poi per un accoppiamento fugace al chiaro di luna con un giovane commensale (Tom). Alla fine del primo atto il marito l'abbandona concludendo così in modo irriuale la cerimonia. Dalla prima parte del film si ricava l'immagine di un microcosmo costruito sul privilegio economico e sul consumo opulento di un mondo sociale che ha dissolto ogni sacralità nell'acqua gelida del calcolo egoistico.

Nella seconda parte del film (intitolata Claire) la patologia depressiva di Justine si è aggravata e la protagonista è diventata catatonica. Claire (una specie di super-io per Justine) si prende cura della sorella gravemente malata. Ma la vita di Justine migliora solo quando il pianeta Melancholia si avvicina alla terra. La depressione si allontana da lei perché la nostalgia e il desiderio di morte si avvicinano al compimento. Non appena s'accorge che il pianeta è in arrivo supera lentamente la sua grave condizione patologica. È l'unica a poterlo guardare (e in alcuni casi l'unica a poterlo effettivamente vedere) perché è per lei la liberazione imminente dalla fatica di vivere. Mentre gli altri protagonisti (Claire e John) perdono del tutto l'orientamento razionale (John si suicida addirittura prima della catastrofe), Justine ci appare la dimostrazione di quanto ricordato da Schopenhauer: il male è il mondo e la volontà di vivere, la morte non è motivo di lutto. Abbandonare il microcosmo rappresentato nella festa della prima parte del film non è doloroso perché quello è un mondo senza sentimenti, senza vincoli di comunità, senza idee e, in definitiva, senza significato. In fondo anche l'eros, praticato in modo meccanico e frettoloso da Justine sul campo da golf, acquista un nuovo e antico senso quando la protagonista (stavolta nuda e dunque non più impacciata dall'ingombrante vestito da sposa del precedente accoppiamento) si offre nel bosco con desiderio voluttuoso ai raggi bluastri del pianeta che si avvicina. Anche la scena finale non è priva di significato simbolico. Mentre Claire si agita in preda al panico, Justine appare tranquilla e serena e inizia a costruire con Leo (il figlioletto di Claire) un tipì come estremo e inutile rifugio finché Melancholia non raggiunge la terra e la distrugge.

¹¹ Cfr. S. SONTAG, «Wagner's Fluid», in *London Review of Books*, a. 9 (1987), n. 22 [<https://www.lrb.co.uk/the-paper/v09/n22/susan-sontag/wagner-s-fluids>] (ultimo accesso 30.08.2020).

Sulla base della trama riassunta vorrei mettere in evidenza due momenti del film che mi sembrano in connessione con tematiche del pensiero wagneriano che certamente von Trier aveva letto con molta attenzione. La scena della cerimonia nuziale ci rinvia in qualche modo a un elemento fondamentale della teoria wagneriana. Mi riferisco all'idea di *Festspiel*. Per Wagner il *Festspiel* si configura come uno spazio libero e disinteressato (*Spiel*) in cui una comunità realizza una esperienza diretta (*Erlebnis*) in occasione di una festa (*Fest*) o di una cerimonia dal carattere solenne e rituale (*Feier*). Oggi i due termini *Fest* e *Feier* sono quasi sinonimi. Il *Festspiel* nella visione del mondo di Wagner ha la funzione di descrivere esperienze particolari della vita in cui elementi quotidiani si condensano in fattori simbolici più elevati che conferiscono a tutti i partecipanti una qualità auratica. Nel *Festspiel*, come ci dimostra il convincente saggio di Winfried Gebhart e Arnold Zingerle *Pilgerfahrt ins Ich*¹², Wagner vuole fondere due componenti: il festoso e il solenne. Il festoso (*das Festliche*) è un evento emozionale in cui i comportamenti individuali, spontanei e elementari possono raggiungere una trascendenza del quotidiano che non solo è permessa ma auspicata¹³. L'essere umano vive così la partecipazione a un evento che intensifica e innalza il senso dell'esistenza individuale e del proprio gruppo di appartenenza. Il carattere comune dell'esperienza, la solidale sospensione delle norme e il superamento delle differenze del quotidiano rafforzano i gruppi sociali che si percepiscono come unità. All'idea di festa si contrappone un concetto diverso: quello di *Feier* o cerimonia solenne ritualizzata. Quest'ultima conferisce ai partecipanti il senso specifico della propria esistenza. Fornisce cioè una risposta elevata alla domanda elementare «da dove veniamo, perché viviamo e qual è il fine della vita, del gruppo o dell'istituzione di appartenenza»¹⁴. In essa domina a priori l'idea che una ben fissata immagine gerarchica del mondo debba essere trasmessa, legittimata e continuamente attualizzata. Silenzio, contemplazione e riflessione la caratterizzano. *Die Feier* è dunque il luogo “solenne” (*feierlich*, come spesso richiama Wagner nelle sue indicazioni di regia) in cui si

¹² W. GEBHART, A. ZINGERLE, *Pilgerfahrt ins Ich. Die Bayreuther Festspiele und ihr Publikum. Eine Kulturoziologische Studie*, Konstanz, Universitätsverlag, 1998, pp. 33-50.

¹³ Il filosofo Byung-Chul Han ha dedicato uno dei suoi numerosi saggi al tema della scomparsa dei rituali nella società attuale e alla necessità di riattivare «la festa come gioco in quanto autorappresentazione della vita. [...] La festa è l'espressione di una vita potenziata, che non si pone scopi», B.-C. HAN, *Vom Verschwindender Rituale. Eine Topologie der Gegenwart*, Ullstein, Berlin, 2019, p. 51.

¹⁴ GEBHART, ZINGERLE, *op. cit.*, p. 24.

esaltano valori, tradizione e differenti statuti sociali, anche con l'esibizione di insegne e decorazioni, come avviene nelle cerimonie religiose e civili. Lo spazio in cui si svolge la cerimonia è pertanto accuratamente regolamentato e tutti gli atti simbolici sono fortemente ritualizzati allo scopo di frenare le trasgressioni individuali¹⁵. Dunque, ricapitolando, nel concetto e nella pratica della festa si annullano le differenze tra alto e basso, si intensifica il carattere aperto e "dionisiaco" dell'evento con musica, balli, luci e l'uso di tutto quanto può produrre effetti stimolanti. Nella cerimonia invece l'ordine simbolico è potenziato ancora più strettamente che nella vita d'ogni giorno e si realizza in uno spazio regolato e pianificato con cura.

L'impresa che Wagner si propone di realizzare nel suo concetto di *Festspiel* è la fusione in unità indivisibile di un evento potenzialmente anarchico e dagli esiti imprevedibili, come la festa, con la cerimonia che, come prodotto di un intelletto calcolante, è prevedibile negli effetti e pertanto si offre come stabilizzazione e legittimazione di una qualsivoglia specifica visione del mondo. Sono due pratiche sociali diverse, questa l'idea di Wagner, ma da esse può nascere un'unità stabilizzante (il *Festspiel*) in cui gioia e riflessione, felicità e serietà, sfrontatezza e solennità dovranno fondersi. Wagner pensava così di combinare la trascendenza del quotidiano con la volontà di conservare la tradizione in un ordine simbolico dell'agire umano legittimato e rinnovato di continuo. In altri termini Wagner ambiva a ricreare l'unità di dionisiaco e apollineo presente nel teatro greco dell'età classica, secondo la nota formulazione di Nietzsche (*La nascita della tragedia*, 1872). Ma nelle nuove condizioni storiche e politiche in cui il compositore di Dresda opera (nell'età della modernizzazione capitalistica) non esistono più le condizioni politiche ed economiche per ricreare un progetto così ambizioso e vasto. Da questa contraddizione ha origine la sua ricerca ossessiva di un proprio luogo specifico concepito per rappresentare le sue opere, alle sue condizioni e per il pubblico da lui concepito, come doveva essere il suo teatro di Bayreuth. Una considerazione però si impone: nella produzione teorica di Wagner il concetto di *Festspiel* si trasforma con il passare del tempo. In una prima fase (quella dell'esilio zurighese, 1849-1858) Wagner concepisce il *Festspiel* come grande evento "democratico" in cui il popolo riceve dall'artista geniale il progetto di una rivoluzione per un futuro più felice e giusto. In seguito, nel periodo 1859-1882, si orienterà sempre più

¹⁵ I rituali sono stati erosi nella società attuale dominata dalla comunicazione "immediata" e "autentica" dell'iper-narcisismo collettivo come dimostra l'analisi di HAN, *op. cit.*

verso l'idea di una cerimonia solenne e misticheggiante in cui il sommo artista celebra i suoi riti in una ristretta cerchia di eletti. E dunque il concetto di *Festspiel* non è stabile e definitivo¹⁶.

Sulla base di quanto detto vorrei tornare a von Trier e al suo film. E mi chiedo quanto nel primo atto di *Melancholia* sia presente questa concezione wagneriana della festa e della cerimonia nel microcosmo analizzato da von Trier. Azzardo l'ipotesi che il regista danese negli anni di intensa preparazione al *Ring* abbia molto riflettuto su temi che a Wagner stavano molto a cuore e che egli ha poi riversato nel suo film. Non a caso proprio sul tema della festa e del rituale si sofferma in una intervista a *Positif*. Von Trier risponde così alla domanda degli intervistatori: «No, non credo nei rituali. Anche perché non sono credente. I rituali dipendono molto dalla religione e per me suonano a vuoto. Peccato perché i rituali possono essere fantastici»¹⁷. È evidente che la cerimonia messa in scena nel primo atto di *Melancholia* è in gran parte influenzata dai toni satirici di *Festen* di Vinterberg. Ma se proviamo a guardare la celebrazione di quel rito adottando il punto di vista di Wagner, scopriamo analogie e possibili assonanze tra l'autore dei *Maestri cantori* e quello di *Melancholia*. Siamo nel bel mezzo di un rito come la festa di nozze. Il termine *Hochzeit* (nozze) è in tedesco carico di significati nobilitanti e elevati, come ci ricorda opportunamente Byung-Chul Han¹⁸. Nel nostro caso il luogo della cerimonia è di difficile accesso per gli sposi (come già ricordato, la strada è stretta e la limousine non può proseguire). Il gruppo che accoglie gli sposi è affidato alla presenza di un maestro di cerimonie (officiante) che dovrebbe garantire la scrupolosa osservanza delle modalità rituali. Ma in quella compagnia dominano comportamenti che non sono più appropriati alla celebrazione di una cerimonia elevata come il matrimonio. I legami affettivi interpersonali sono quasi inesistenti. E il movimento incessante della macchina da presa riprende un insieme di umani che non possiede più forme simboliche comuni e stabili: né etica né etichetta. La proposta wagneriana di ricreare un senso collettivo mediante una fusione di festa e cerimonia (*Festspiel*) è vanificata perché il rituale non funziona più, anche se, come osserva von Trier nell'intervista a *Positif*, i rituali «possono essere fantastici»¹⁹. È il mondo

¹⁶ Sulla questione rimando alle ben documentate osservazioni di GEBHARDT, ZINGERLE, *op. cit.*, pp. 35-50.

¹⁷ CIEUTAT, CIMENT, *op. cit.*, p. 18.

¹⁸ BYUNG-CHUL HAN, *op. cit.*, pp. 52-53.

¹⁹ CIEUTAT, CIMENT, *op. cit.*, p. 18.

moderno che non sopporta più «momenti sacri di aggregazione»²⁰, come ci suggerisce oggi il filosofo Byung-Chul Han. Von Trier prende atto dell'impossibilità di celebrare alcunché con quel gruppo di persone che non possiede né sapere né talento né competenze. Sono individui livellati dal denaro e hanno in mente solo il consumo come stella polare. La stessa Justine, cui viene attribuita una vocazione artistica potenziale e repressa, produce slogan per incrementare acquisti inutili. Von Trier mette dunque in scena la *tabula rasa* delle relazioni umane e dell'ordine simbolico su cui le comunità si fondavano, che Wagner nel suo tempo aveva pensato di rivitalizzare con il suo progetto di *Festspiel*. Quanto ci sia riuscito, anche momentaneamente, è discutibile.

Il *Preludio* del Tristano fa, dunque, da colonna sonora al tramonto sacrosanto di un mondo. Tutto è ormai ridotto in cenere: anche il polpettone (il cibo preferito di Justine), che Claire le prepara, sa di cenere, la materia che resta quando tutto è consumato. Non sfugge qui allo spettatore, il riferimento alla «vana polvere solare» di cui parla Tristano nel dialogo con Isolda, in cui si trasformano «le menzogne del giorno,/la gloria e l'onore,/la potenza e la ricchezza/»²¹ quando torna a risplendere la luce. E non resta allora che «l'aspirazione laggiù,/verso la sacra notte,/dove *ab aeterno*/unico vero,/a lui sorride voluttà d'amore!»²². E quando alla fine del film *Melancholia* si scontra e congiunge con la terra il *Preludio* ci riporta all'unica salvezza possibile agli occhi di Isolda: « naufragare, affondare, inconsapevolmente... Suprema letizia!»²³.

Dunque, riassumendo, Wagner è presente dall'inizio alla fine del film e non solo con la sua musica. La sua critica alla cultura moderna e alle relazioni che essa produce tra gli esseri umani è ripresa e rielaborata da von Trier con un altro mezzo, il cinema. Lo scontro con *Melancholia* mette la parola fine a tutto quello che la società moderna ha orgogliosamente prodotto: la scienza sofisticata del telescopio, cui si contrappone il bricolage²⁴, l'arte senz'anima, di fronte a cui la protagonista rivaluta l'arte del passato, il mondo del lavoro di Justine con le sue norme immorali. È davvero una catastrofe senza rimedio perché la terra è malvagia e la vita è priva di senso. Una “bella” fine del mondo rappresenta la soluzione

²⁰ HAN, *op. cit.*, p. 54.

²¹ WAGNER, *Tristano e Isolda*, *op. cit.*, p. 117 (vv. 1233-1235).

²² *Ivi*, p. 119 (vv. 1241-1245).

²³ *Ivi*, p. 213 (vv. 2341-2344).

²⁴ Sul significato di bricolage rinvio alla lettura di C. LEVI-STRAUSS, *Il pensiero selvaggio*, tr. it. di Paolo Caruso, Milano, Il Saggiatore, 1964, pp. 30-31 (ed. or. *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962).

adeguata. E così la grandiosa proposta di Wagner, l'affascinante Ragnarök che «dapprima sommerge la terra con una gigantesca ondata bluastro e poi si trasforma nell'accecante arancione del fuoco diventa una festa per la sensualità decadente»²⁵ del pubblico di von Trier.

Ma a questo punto della storia del mondo, anche per il Ragnarök si possono prospettare soluzioni diverse. Ricordo, per esempio, che la serie televisiva omonima rielabora l'antico mito nordico nella realtà dei nostri giorni inserendolo, in modo pop, nei conflitti tra un sistema socioeconomico che ha compromesso il futuro del pianeta e la difesa dello spazio in cui vivono gli umani²⁶. Anche in questa serie la musica di Wagner è ampiamente utilizzata. Inoltre alcuni dei personaggi “positivi” (quelli che operano per la salvezza dalla distruzione o la vorrebbero ritardare) indossano T-shirt con motivi che si richiamano a Wagner e alle sue opere, oppure la loro presenza è segnalata da motivi musicali wagneriani. Tutto questo nella prima stagione, l'unica finora trasmessa. Il compositore in quel contesto sottolinea le azioni di chi vuole abitare meglio nel mondo, difendendone valori e forme di convivenza.

Forse anche von Trier, nel finale del suo film, ci vuole indicare uno spiraglio. Se ci concentriamo sulla scena finale, vediamo che Justine prende l'iniziativa e comincia a costruire un tipi con il nipotino Leo. Si ha allora l'impressione che possa finalmente esprimere tutte le sue capacità creative inesprese e finalmente liberate. Il tipi è certo un'opera effimera e fragile, costruita con rami trovati in giardino. E non è un rifugio effettivo contro la catastrofe in arrivo. Ma due cose vorrei qui ricordare. Intanto quella di Justine è una vera e propria operazione simbolica di rivalutazione del bricolage²⁷ che indica il tentativo di ricostruire uno spazio abitabile con una tecnica che non appartiene alla millanteria tecnologica della modernità. E poi la scelta del tipi è doppiamente simbolica perché il tipi è la capanna dei nativi americani in cui si rifugiava il popolo indiano prima e durante il proprio sterminio. Non li ha salvati dalla distruzione ma quella capanna funziona ancora da segnale della volontà di sopravvivenza di gruppi che rifiutano le moderne forme di convivenza. Esiste, per fare un esempio attuale, il caso del *Tepeeeland*²⁸ a Berlino. È una comunità che vive in capanne “indiane” sulle

²⁵ WENNERSCHIED, *op. cit.*, p. 292.

²⁶ Si veda il sito [[https://it.wikipedia.org/wiki/Ragnarok_\(serie_televisiva\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Ragnarok_(serie_televisiva))>] o uno dei numerosi siti dedicati alla serie norvegese.

²⁷ Cfr. LEVI-STRAUSS, *op. cit.*

²⁸ Cfr. il sito [<https://www.berlino-explorer.com/benvenuti-a-teepeeeland/>> (consultato il 27.08.2020)]. Sugli indiani adottati in Europa come simbolo di resistenza al

rive della Sprea in uno spazio perennemente conteso alla grande speculazione edilizia. Senza entrare nel merito delle questioni concrete che riguardano quell'insediamento, che comunque continua a resistere in data odierna (30 agosto 2020), vorrei suggerire l'ipotesi che il tipì segnala anche nel film di von Trier la possibilità di un'altra vita e di una alternativa alla catastrofe imminente. Ma un'idea del genere è utopistica, velleitaria e consolatoria. Al carattere inesorabile della fine non può esserci scampo.

Al tema dell'apocalisse vorrei dedicare le mie ultime righe. Il filosofo Patrice Maniglier si è interrogato a più riprese sulle alternative esistenti e praticabili di fronte alla ineluttabilità della fine. Il tema è stato trattato ampiamente in una conferenza²⁹ da lui tenuta su invito di Alain Badiou³⁰ e dedicata a una scritta su un muro dell'Università di Nanterre: *Une autre fin du monde est possible*, che contiene *en passant* una lettura del film di von Trier degna d'attenzione. Se partiamo dall'assunto che l'umanità non si può salvare – questa la tesi di Maniglier – e se la scelta del tipì è inefficace e inutile sul piano pratico, esiste tuttavia in quella scelta una funzione protettiva altamente simbolica perché quello spazio abitativo rimanda a un modo di vivere la «vera vita»³¹ esprimendo il proprio genio creativo e «comportandosi bene». Ora comportarsi bene di fronte alla catastrofe significa far valere i propri principi senza piegarsi a ricompense materiali o spirituali (la vita nell'aldilà dei cristiani). È la decisione kantiana di vivere secondo un'etica (e forse anche secondo un'etichetta intesa come il rispetto di procedure che regolano i rapporti interpersonali³²) avendo

mondo occidentale e ai suoi valori cfr. il rilevante saggio di G. MARIANI «“Was Anybody More of an Indian than Karl Marx?”: The “Indiani Metropolitani” and the 1977 Movement», in *Indians and Europe* (Christian F. Feest ed.), Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1989, pp. 585-598.

²⁹ «Une autre fine du monde est possible. Lecture d'un graffiti di Nanterre», conferenza tenuta il 3 luglio 2016 da P. MANIGLIER, organizzata da La Commune centre dramatique national Aubervilliers, consultabile in youtube [<https://www.youtube.com/watch?v=vWzghIXH1dg>] (ultimo accesso 27.08.2020)].

³⁰ Vorrei qui ricordare il particolare interesse di BADIOU per Wagner ben documentato dalle sue *Cinque lezioni sul “caso” Wagner*, a cura di F. Francescato, Trieste, Asterios, 2011 (ed. or.: *Cinq Leçons sur le “cas” Wagner*, Caen, Nous, 2010).

³¹ Il tentativo di definire la vera vita è anche l'oggetto di un fortunato pamphlet di BADIOU, *La vera vita. Appello alla corruzione dei giovani*, tr. it. di Vincenzo Ostuni, Ponte alla Grazie, Firenze 2018 (ed. or. *La vraie vie. Appel à la corruption de la jeunesse*, Paris, Fayard, 2016).

³² Nella prima parte del film von Trier mette in evidenza una serie clamorosa e continua di infrazioni all'etichetta che derivano dall'egocentrismo narcisistico dei presenti incapaci di accettare forme di comportamento che ne limiterebbero l'immediatezza e l'autenticità.

dunque cura di non comportarsi «comme un porc». Così riassume efficacemente Maniglier. All'avvento della catastrofe finale, che comporta anche la distruzione degli spazi abitativi, Justine risponde con il tentativo di ricostruire una modalità nuova e antica di coabitazione, imparando così anche la difficile arte di aspettare la morte, tenendosi per mano con altri umani, come avviene in cerimonie rituali sentite ancora come valide in alcune comunità religiose. Di fronte alla catastrofe ineluttabile che gli umani hanno provocato von Trier fa balenare all'occhio dello spettatore la possibilità di una «buona fine». Maniglier elabora ulteriormente la possibilità di reinventare un modo di stare insieme secondo principi e buoni rituali di convivenza. E dunque, forse, è un luogo comune rimproverare a Wagner e poi a von Trier le conseguenze di un loro “pericoloso” modo di concepire la fine del mondo in base a cui se la catastrofe finale, da loro così “ben” messa in scena, fosse ineluttabile, distruggerebbe *eo ipso* ogni possibilità di agire politico abbandonando gli individui all'isolamento e alla disperazione. Se l'apocalisse è bella e seducente – questa in sintesi la questione – perché opporsi? Maniglier ci suggerisce di abbandonare ogni soluzione disfattista o consolatoria: di fronte alla catastrofe globale non ci sono vie d'uscita, nessuna catartica «lotta finale» è possibile, come cantava *L'Internazionale*, e non c'è nemmeno la possibilità di ripensare soluzioni messianiche per il “dopo”. Però ci invita a conservare principi umani confidando nel fatto che «un'altra fine del mondo è possibile», come una mano ignota ha scritto sul muro di Nanterre.

L'esperienza italiana di Manuel Puig: dal cinema alla letteratura

Camilla Cattarulla*

ABSTRACT

La narrativa dello scrittore argentino Manuel Puig (1932-1990) si caratterizza per il suo stretto rapporto con il cinema a livello tematico e formale. Arrivato a Roma nel 1956 per frequentare i corsi del Centro Sperimentale di Cinematografia, dopo un anno abbandona le proprie velleità professionali di diventare regista o sceneggiatore e, come lui stesso affermerà poi in diverse circostanze, grazie all'esperienza romana passa dal cinema alla letteratura quando, durante un secondo soggiorno romano nel 1961-62, accingendosi a scrivere una sceneggiatura, si ritrova con quello che sarà un capitolo del suo primo romanzo (*La traición de Rita Hayworth*, 1968). La sua produzione comprende otto romanzi, ma anche sceneggiature cinematografiche, testi teatrali, saggi critici e racconti. Fra quest'ultimi spicca la raccolta *Gli occhi di Greta Garbo* (1991), i cui testi, pubblicati direttamente in italiano, erano inizialmente usciti sulla rivista milanese *Chorus*. Poco frequentati dalla critica, tali racconti, tutti, tranne l'ultimo, dedicati al cinema italiano, permettono a Puig da un lato di ricongiungersi con le proprie radici famigliari (la madre, María Elena Delledonne, era figlia di emigranti originari di Zibello, nella provincia di Parma) e, dall'altro, di incontrarsi di nuovo con lo studente di cinema che era stato negli anni '50 e che, nelle sue lettere alla famiglia, commentava incontri e film visti. Il saggio ripercorre l'esperienza italiana di Puig per poi concentrarsi sulla raccolta *Gli occhi di Greta Garbo*.

The narrative production of the Argentinian authour Manuel Puig (1932-1990) is not able for its close links to cinema both on a thematic and a formal level. He first came to Rome in 1956 in order to follow the courses of the Centro Sperimentale di Cinematografia, but after just one year he abandoned his ambition to become a director or screenwriter and, as he himself later frequently recalled, thanks to his Roman experience moved from cinema to literature: during his second stay in Rome (1961-62) he started working on a screenplay but ended up with what later became a chapter of his first novel (*La traición de Rita Hayworth*, 1968). His output comprises eight novels, but also screenplays, plays, critical essays and short stories. Among the latter, the collection entitled *Gli*

* Università Roma Tre.

occhi di Greta Garbo (1991) is of particular interest: the texts were published directly in Italian, and appeared first in the Milanese journal *Chorus*. These pieces have received little critical attention; all, except the last, revolve around Italian cinema, and enable Puig on the one hand to connect with his family roots (his mother, María Elena Delledonne, was the daughter of Italian immigrants originating from Zibello, near Parma), on the other hand to bring back to life the cinema student that he had been in the 50s, writing in his letters home about his personal experiences in the world of cinema and the films he had watched. This essay traces Puig's Italian experience and then focuses on the collection of short stories *Gli occhi di Greta Garbo*.

È impossibile dedicare un qualsiasi studio allo scrittore argentino Manuel Puig (General Villegas, 1932 - Cuernavaca, 1990) senza parlare di cinema. Forse nessuno più di lui, in ambito latinoamericano, ha saputo trasformare in letteratura una passione e un obiettivo professionale (quello, poi abbandonato, di diventare regista o sceneggiatore). Analizzare la sua opera significa misurarsi con l'influenza del cinema hollywoodiano classico nella scrittura creativa, con l'inserimento della cultura popolare in una narrativa che di questa cultura fa un uso estetico, e, soprattutto, con la trasformazione del cinema in una fonte di ispirazione formale. Quest'ultimo aspetto comporta come primo risultato la cancellazione della figura del narratore, soppiantato da dialoghi, monologhi e materiali di carattere vario (lettere, notizie, rapporti giudiziari e medici, schede scientifiche), oppure attinti dalla cultura di massa preferibilmente femminile, come il romanzo d'appendice, il radioteatro, il musical o il melodramma hollywoodiano, o ancora dalla musica, come il tango e il bolero. Se ne deduce che Puig si appropriava artisticamente della lingua orale e di testi non letterari senza rendere evidente la mediazione stilistica dell'autore. Come ricorda Graciela Speranza: «esas lenguas “bajas” se “elevan” al status de lengua literaria por la sola ausencia del narrador convencional»¹. Sulle modalità tematiche e formali della narrativa di Puig la bibliografia è sterminata. Non è quindi facile trovare un argomento o una linea di analisi che non siano stati già affrontati dalla critica. Eppure c'è un'opera di Puig, uscita inizialmente in italiano e solo in un secondo tempo in spagnolo, rimasta più in ombra e che, invece, mette in luce il rapporto dell'autore con il cinema italiano, in particolare, ma non solo, quello degli anni '50 del Novecento. Mi riferisco alla raccolta di racconti *Gli occhi di Greta Garbo* (1991)², che raccoglie i testi che Puig aveva inizialmente pubblicato sulla rivista milanese *Chorus*, diretta da Giordano Bruno Guerri³.

Ma qual è l'origine del rapporto di Puig con l'Italia e con la sua cinematografia? Innanzitutto vanno ricordate le ascendenze italiane dell'au-

¹ G. SPERANZA, *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*, Buenos Aires, Editorial Norma, 2000, p. 94.

² M. PUIG, *Gli occhi di Greta Garbo*. Introduzione di Giordano Bruno Guerri, Milano, Leonardo Editore, 1991. L'edizione in spagnolo è *Los ojos de Greta Garbo*, Buenos Aires, Espasa Calpe/Seix Barral, 1993 e comprende due scritti postumi: *Una actriz y sus directores* (dedicato all'attrice messicana Dolores del Río) e *El fin de la literatura* (versione rivista del prologo a *La cara del villano/Recuerdo de Tijuana* del 1985).

³ La rivista, un mensile illustrato d'attualità, nei suoi due anni di vita (1989-1991) si valse di collaboratori di prestigio in ambito letterario e fotografico. Fra questi: Giorgio Manganelli, Aldo Busi, Pier Vittorio Tondelli, Sergio Saviane, Franco Cardini, Helmut Newton, Elisabetta Catalano.

tore. La madre, María Elena Delledonne, è figlia di emigranti provenienti da Zibello, un paesino della provincia di Parma, e fin da piccolo Puig ha respirato una certa familiarità con la lingua italiana, sia pure filtrata dal dialetto parmense⁴. A General Villegas, la cittadina nella pampa dove era nato e viveva, il giovane Manuel si reca al cinema con la madre, che gli trasmette il suo amore per la cinematografia hollywoodiana degli anni '40 e per le sue dive: un'esperienza che il Puig scrittore trasporterà nella sua narrativa fin dal primo romanzo, *La traición de Rita Hayworth* (1968).

Nel 1946 Puig si trasferisce a Buenos Aires per iscriversi alla scuola superiore e in seguito all'università. Frequenterà inizialmente la Facoltà di Architettura per poi passare a Filosofia, ma senza arrivare alla laurea. Invece, nel 1956, risulta il migliore fra coloro che frequentano i corsi di Lingua e cultura italiana presso la Società Dante Alighieri. In virtù di ciò, gli viene assegnata una borsa di studio per le spese d'iscrizione ai corsi di regia e sceneggiatura del Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Parte quindi per l'Italia e già dalla nave comincia a spedire lettere alla famiglia manifestando grande entusiasmo per il prossimo soggiorno europeo. Arriva a Genova il 18 agosto e il 24 a Roma, dove trova una stanza in affitto. Il primo incontro con il centro di Roma lo lascia stupefatto: «es lo más divino que se pueda imaginar, nunca creí que existiera algo semejante, el cine no da ni la cuarta parte de lo que es esto. Lo que más se acerca es lo que se veía en *Tres monedas*, pero es mejor todavía»⁵. Oltre a frequentare i corsi al Centro, Puig si disimpegna anche come traduttore e insegnante privato di spagnolo e di italiano. A Cinecittà riesce ogni tanto ad essere presente sui set dei film che si stanno girando in quel momento. E poi, naturalmente, quasi ogni giorno va al cinema approfittando di tutto quanto è in cartellone a Roma, con una preferenza per i film in lingua originale. Di queste frequentazioni dà ovviamente conto nella corrispondenza con la famiglia (in realtà con la madre che oltre a fungere da intermediaria con il padre e il fratello, come si deduce dalle lettere, è anche colei che meglio può capire le osservazioni cinema-

⁴ Tracce dell'italiano (a volte con parole ispanizzate) e del dialetto parmense si ritrovano nella corrispondenza di Puig con la famiglia e sono analizzate da S. CATTONI in «La cultura italiana en la literatura argentina: los casos de Manuel Puig y Roberto Raschella», in *Zibaldone. Estudios Italianos*, III, 1, enero 2015, pp. 243-259. Per la corrispondenza cfr. PUIG, *Querida familia*. T. 1: *Cartas europeas (1956-1962)*, Buenos Aires, Entropia, 2005; T. 2: *Cartas americanas (New York 1963-1967, Río de Janeiro 1980-1983)*, Buenos Aires, Entropia, 2006. Entrambe le edizioni sono curate da Graciela Goldchluk.

⁵ PUIG, *Cartas europeas*, T. 1, cit., p. 30. *Tres monedas en la fuente* è il titolo latinoamericano del film statunitense, ambientato a Roma, *Three Coins in the Fountain* (1954, regia di Jean Negulesco).

tografiche che pullulano nelle lettere). I suoi giudizi sui film e sul cast, positivi o negativi che siano, sono sempre netti e non lasciano adito ad equivoci. Ecco alcuni esempi:

En estos últimos días vi dos hermosas películas italianas que me vinieron muy bien pues estaba notando muy bajo el nivel de calidad. Una fue *Le amiche*, verdaderamente hermosa, [...]. Es de Antonioni, en Buenos Aires no se ha visto nada de él. Tiene una clase y un encanto único. [...] La otra que vi fue el *Bidone* (*El cuento del tío*) de Fellini, [...] es muy cruda pero interesante, original, sin convencionalismos ni americanadas. La Masina tiene un papel corto pero está regia y los actores de reparto son medio increíbles de tan genios. [...] De la sección bodrios vi *Il matrimonio* con la Pampanini y De Sica, *Mam'zelle Nitouche* con la boba numero uno de Pier Angeli y Fernandel cargoso, la primera vez que lo veo mal. [...] También vi *La princesa de las Canarias*, bodrio inconfundible marca Pampanini⁶.

Al Centro Sperimentale ottiene il voto più alto nell'esame d'ammissione, ma, essendo straniero, non può ottenere un'ulteriore borsa di studio. All'inizio sembra essere abbastanza soddisfatto dei professori e dei compagni di corso (quattro italiani e cinque stranieri). Fra i docenti vi sono Luigi Comencini, Alessandro Blasetti e Giorgio Prosperi e le materie riguardano regia, trucco ed effetti speciali, scenografia, sceneggiatura, montaggio, recitazione. Per quest'ultima, Comencini assegna da subito un compito consistente nello studiare un personaggio reale per poi ripetere alcuni dei suoi gesti caratteristici. Questo perché «quiere que tengamos una cierta desenvoltura para que podamos indicarle luego al intérprete lo que queremos, haciéndolo nosotros, claro está dentro de los límites de quien no ha nacido por eso»⁷. Puig sceglie un'anziana vicina di casa e il suo risulta essere l'esercizio più apprezzato da Comencini. Buoni risultati ottiene anche nella sceneggiatura: Prosperi

nos hizo presentarle conflictos de películas conocidas de tres modos: conflictos entre dos personas, conflictos entre dos ideas y conflictos dentro de una sola persona. Rechazó muchos pero los tres míos los aceptó, le di para el primero la de box con Bogart, para el segundo, *Mrs. Miniver* (la familia y la guerra) y *Manón* para el último⁸.

⁶ *Ibid.*, pp. 40-41.

⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁸ *Ibid.*, p. 53.

Nelle successive esercitazioni Puig continua a riscuotere l'apprezzamento degli insegnanti tanto che Prospero promette di reperirgli la pellicola per filmare una scena di cinque minuti, anche se non sarà facile – e di fatto non avrà questa possibilità – dal momento che gli studenti stranieri non godono delle stesse opportunità concesse agli italiani (per esempio nel campo della regia). In più il cinema italiano non sta vivendo la sua migliore stagione quanto a finanziamenti statali e successo nelle sale⁹. A Cinecittà, come anche Puig ricorda, sono pochi i set attivi e alcuni cinema romani sono costretti a chiudere per mancanza di pubblico. Si tratta di un fenomeno derivato da diverse contingenze, non ultima l'avvento della televisione¹⁰, ma anche dalla presenza in Italia di governi moderati, dall'impellenza della ricostruzione post-bellica, dall'intervento della censura e dalla progressiva crisi del Neorealismo a favore di film più di svago per lo spettatore.

L'entusiasmo di Puig per i corsi del Centro va presto scemando. Nel marzo del 1957 scrive alla famiglia: «En el Centro todo paralizado porque sacaron al director, gran lío, el nuevo parece un títere en manos de un grupito muy católico de la comisión directiva, que según dicen son unos chorros, esperemos que no»¹¹. Nonostante tutto, continua a sperare di poter entrare a far parte, probabilmente come interprete (inglese-italiano), della produzione del film *Anna di Brooklyn*, diretto da Vittorio De Sica con Gina Lollobrigida, Rock Hudson o Richard Burton e lo stesso De Sica¹². Ma anche questa possibilità non si concretizza e Puig solo può assistere alle riprese (peraltro apprezzando molto il metodo di lavoro di

⁹ Scrive Puig in una lettera del 5 marzo 1957: «La gente no quiere saber nada con el cine italiano, cada estreno es un fracaso seguro, gran yo de varela entre el público italiano. Esta temporada en realidad está resultando muy floja, pero lo mismo no es para tanto. El último gran fracaso ha sido *Uomini e lupi* con la Mangano y Montand dirigida por De Santis (*Arroz amargo*), muy floja pero con cierto encanto, estuvo menos de una semana pese al Cinemascope, etc.» (*ibid.*, p. 74). E ancora Puig sottolinea l'aspetto economico della crisi del Centro perché esso dipende da «un ministerio que recibe fondos de la industria del cine, la quiebra andante» (*ibid.*, p. 79).

¹⁰ La televisione italiana aveva inaugurato le sue trasmissioni nel 1955. Negli anni del soggiorno romano di Puig, il successo della trasmissione a quiz *Lascia o raddoppia?*, in onda il giovedì, aveva in qualche modo determinato la chiusura dei cinema in quel giorno della settimana.

¹¹ *Ibid.*, p. 74. Il nuovo direttore, che sostituisce Giuseppe Sala, è Leonardo Fioravanti, funzionario della Presidenza del Consiglio, già segretario di Giulio Andreotti e, in quel momento, segretario del sindaco di Roma Umberto Tupini.

¹² *Ibid.*, p. 91. Carlo Lastricati firmerà poi la regia con De Sica. Né Rock Hudson né Richard Burton parteciperanno al film.

De Sica)¹³. Via via Puig matura la decisione definitiva di lasciare il Centro dopo il primo anno di corso¹⁴. Così la motiva in una lettera da Parigi del 26 agosto 1957:

si las condiciones del segundo año siguen iguales no vale la pena. La parte teórica ya acabó y la práctica (muy poca) es la misma del año pasado, ayudantías y macanitas por el estilo. En segundo los que aprovechan bien son los cuatro alumnos italianos porque dedican el año a la filmación de un corto de 20 minutos. Todo el año es la discusión y filmación de esos *shorts*, en los cuales los extranjeros sólo participan como ayudantes, es decir haciendo lo mismo que en primero. Además sólo dan a fin de año un certificado de asistencia como oyente, mientras que a los italianos les dan una copia del corto que han dirigido y que viene a ser como una carta de presentación para los productores¹⁵.

Si è detto che Puig avrebbe abbandonato il Centro perché in disaccordo con Cesare Zavattini, che ne sarebbe stato il Direttore nonché insegnante. Non risulta che Zavattini abbia esercitato i due incarichi¹⁶, ma certamente il suo ruolo di padre dei dettami del Neorealismo italiano influenzava gli insegnamenti tenuti nel Centro tanto che anni dopo Puig, in una delle cronache pubblicate sulla rivista *Siete días ilustrados*, torna a criticare la posizione zavattiniana:

Decretos principales del César: el cine de autor, que revelase una visión individual, quedaba abolido. La única fuente de inspiración posible era el pedinamiento della realtà (el recorrido de la realidad). A su entender, todos los significados más sublimes brotaban con sólo fotografiar la realidad. No advertía, cesareando impío, que la realidad presenta formas exteriores (a veces engañosas) e interiores (ocultas pero más

¹³ Cfr. *Ibid.*, pp. 121-122.

¹⁴ Anche Gabriel García Márquez, studente del Centro nel 1955, abbandonerà i corsi dopo qualche mese. Invece, il futuro regista argentino Fernando Birri si diplomerà nel 1952. Fra i compagni di studio di Puig va poi ricordato il cubano Néstor Almendros, che diventerà uno dei più famosi direttori della fotografia; lavorerà con registi del calibro di François Truffaut, Martin Scorsese, Robert Benton ed Éric Rohmer. Nel 1978 riceverà un Oscar per *Days of Heaven*. Con Puig manterrà una solida e lunga amicizia.

¹⁵ *Ibid.*, p. 106, corsivo nel testo.

¹⁶ Solo per citare un esempio di un errore che si ripete nella critica e nella pubblicistica su Puig, cfr. G.C. RODAS, «Las crónicas de Manuel Puig en *Siete días ilustrados*: desde el lugar de los textos a la imposición de un cuerpo», in *Kánina*, XLII, 3, ottobre-diciembre de 2018, p. 189.

significativas), y condenaba todo intento de recrear la realidad mediante una síntesis poética¹⁷.

In ogni caso, l'esperienza romana a Cinecittà trasporterà Puig dal cinema alla letteratura. Lo scrittore ha più volte raccontato questa sua metamorfosi professionale. Di nuovo a Roma, nel 1961-62, su consiglio dell'amico Mario Fenelli inizia a scrivere una sceneggiatura e decide di cominciare con la descrizione dei personaggi. Ma, senza quasi rendersene conto, si ritrova con un testo di trenta pagine scritte sull'onda del ricordo della voce narrante di una zia. Nascerà così il suo primo romanzo, *La traición de Rita Hayworth*, terminato nel 1965 ma pubblicato solo nel 1968, a causa di vicissitudini legate alla censura. Ecco come Puig racconta l'importanza del soggiorno italiano per la sua successiva attività di scrittore:

Creo que mi experiencia en Italia tuvo mucho que ver con el tipo de cosas que hice después. Lo que sucedió es muy interesante: yo llegaba a Italia nel 1956 con una beca y una especie de idolatría hacia las grandes figuras como Lubistch, Hitchcock y Fritz Lang en una época en la que todavía no estaba acuñado el término "cine de autor" y hay que ver que las palabras ayudan. [...] A partir de las primeras películas de De Sica y Rossellini que habían sido totalmente personales, los italianos dedujeron toda una teoría. Sólo contaba el conocimiento de la realidad. El cine debía ser sólo un medio de exponer la realidad y denunciar lo que la sociedad hacía con los individuos. Se tenía que usar una cámara detrás de la cual el autor debía desaparecer. Entonces se condenaba a todo el cine de Hollywood por escapista. Y al cine francés, que había sido más realista, se lo condenaba por demasiado personalizado. Molestaba la presencia de los autores, se la veía como un obstáculo, como demasiado autocomplaciente. [...] Ellos identificaban narración con cine reaccionario. Hollywood había sabido narrar. Imaginate cómo sabe narrar Hitchcock y las cosas que los norteamericanos han hecho en este sentido. Pero como todo eso formaba parte de un cine sin inquietud política y social, se producía un horrible malentendido¹⁸.

¹⁷ *Siete días ilustrados*, n. 148, 1970, p. 80.

¹⁸ M. PUIG, *Prólogo*, in ID., *La cara del villano. Recuerdo de Tijuana*, Barcelona, Seix Barral, 1985, p. 8, 10. In un'altra circostanza Puig ha affermato: «Mi estancia en Italia me sirvió por cuanto que pude adoptar una posición intermedia entre los rigores de Zavattini y las nuevas corrientes cinematográficas, lo cual me ha servido mucho a la hora de escribir mis obras». Cit. in V. MARTINETTO, *Lettere alla famiglia di Manuel Puig*, in G. Cerruti e G. Bosco (a cura di), *L'Almanacco 2003: il romanzo dell'Io*, Portofranco, L'Aquila, Portofranco 2004, p. 265.

Inoltre, la borsa di studio che lo ha fatto arrivare a Roma permette a Puig viaggi e soggiorni in diversi paesi europei dalla Francia, alla Grecia, alla Spagna, al Portogallo, all'Inghilterra, alla Svizzera, alla Svezia e, naturalmente di visitare le città italiane da nord a sud della penisola. Ma più importante a livello personale è la conoscenza dei parenti italiani di Zibello con cui instaura un rapporto di affetto e amicizia che lo porta più volte nel paese d'origine della madre. Fin dal primo incontro riconosce i tratti e il carattere dell'impronta materna; al contempo i famigliari sono stupiti e divertiti dalla sua conoscenza del dialetto parmense:

No hacía más que mirar las caras para estudiar los rasgos, el tipo Pepe Delledonne abunda. [...] [Luigi, uno zio] Es bajito, flaco muy del tipo del abuelo y parecidísimo en el modo de ser, de lo más cariñoso. [...] La señora de Luigi me hizo acordar muchísimo a la abuela, fue una impresión muy fuerte, un tesoro la mujer, no solamente el carácter parecido sino también el aspecto, delgada, prolijita. Se ve que es un tipo de mujer italiana, la emiliana, muy misurada y sensata. [...] Luigi al ver la fotografía del abuelo dijo que si lo hubiera encontrado cree que lo hubiese reconocido. [...] se tiraban al suelo de la risa con las palabras en parmesano, no podían creer que se hubieran mantenido en las dos generaciones siguientes¹⁹.

Come noto, la vita di Manuel Puig è stata caratterizzata da un nomadismo che, per diverse ragioni, non ultime quelle politiche, l'ha portato poi a lasciare Buenos Aires e a vivere negli Stati Uniti, in Brasile e in Messico. La sua produzione comprende otto romanzi, ma anche sceneggiature cinematografiche, testi teatrali, saggi critici e racconti²⁰. Un *corpus* tutto elaborato fuori dalla letteratura canonica e fuori dal proprio paese, aspetto, questo, che pure si ripercuote nelle sue opere. Come ha scritto Angelo Morino, che di Puig è stato il principale traduttore italiano, le ambientazioni dei suoi romanzi

¹⁹ PUIG, *Querida familia*, cit., pp. 62 e 63. Nella stessa lettera chiede al padre di fornirgli dati sui parenti spagnoli: «Papá: quiero que me averigues sin falta si hay posibilidad de ver a alguien en España porque es hermoso ver a gente con un poco de la misma sangre y reencontrarse con tantas costumbres, rasgos de carácter y mil cosas» (*ibid.*, p. 64).

²⁰ Cfr. G. GOLDCHLUK, *Cronología de la producción escrita de Manuel Puig*, in S. Lorenzano (coord.), *La literatura es una película. Revisiones sobre Manuel Puig*, México, UNAM, 1997, pp. 139-167.

racconteranno allusivamente *anche* la traiettoria di uno scrittore costretto al cosmopolitismo, indotto a cercare altrove la provvisorietà del suo mondo... Quasi che, all'ultima pagina di ogni successivo romanzo, un'altra storia [...] prendesse l'avvio e raccontasse come un autore espropriato della sua realtà abbia dovuto vivere ed esorcizzare lo sradicamento²¹.

Se, come lo stesso Puig scrive, il soggiorno romano gli è stato fondamentale, non deve stupire che anche nei suoi ultimi racconti (poi riuniti in *Gli occhi di Greta Garbo*) torni all'Italia e ad aspetti che per le origini familiari conosce bene, come il fenomeno migratorio italiano in Argentina; o, ancora, come le correnti cinematografiche a lui note grazie alla passata assidua frequentazione dei cinema romani. La sede editoriale italiana dei racconti, insomma, non basta a spiegarne l'ambientazione e i personaggi. È molto probabile che Puig abbia voluto da un lato ritornare alle proprie radici, e dall'altro rivedere (o ribadire) alcuni suoi giudizi su film, attrici e registi italiani. È evidente, invece, che il titolo della raccolta, così come la copertina (un'immagine dell'attrice nei panni della regina Cristina di Svezia, uno dei suoi film più noti) risponde a fini commerciali, dal momento che nessuno dei racconti ha questo titolo e solo nell'ultimo, *Mia carissima sfinge*, compare il personaggio di Greta Garbo che visita in ospedale il regista Max Ophüls. Tutti gli altri sono dedicati al cinema italiano, quasi fossero brevi recensioni tardive o ritratti di attrici ormai scomparse, tutti nascosti sotto l'ala della finzione narrativa. Ecco, quindi, nel primo racconto (*Sono indeciso, ma scelgo Rossellini*) scorrere una serie di titoli di film italiani che, con tutta probabilità, appartengono alla memoria personale e familiare di Puig²²: *Paisà*, *Roma città aperta*, *Germania anno zero*, *Umberto D*, *Bellissima*, *Vivere in pace*, *Le notti di Cabiria*, *Divorzio all'italiana*, *I soliti ignoti*, *Mamma Roma*, *Sotto il sole di Roma*, *Ladri di biciclette*. Come si può notare, si tratta di classici della filmografia italiana usciti tra gli anni '40 e '60 del Novecento. Accanto a commedie appaiono i titoli di pietre miliari del Neorealismo, quella stessa corrente con cui Puig si era scontrato durante il soggiorno romano ma di cui adesso non può non riconoscere la diffusione che essa ha avuto oltreoceano. Infatti, nel primo racconto (che con il secondo costituisce un *unicum*), lo spunto narrativo

²¹ A. MORINO, *Cfr. Mina, «Dedicato a mio padre» PDU, PLD. A. 5001*, in M. PUIG, *Agonia di un decennio, New York '78*, Palermo, Sellerio, 1984, p. 67, corsivo nel testo.

²² Va ricordato che Puig possedeva un'enorme videoteca e che era sua abitudine, la sera, rivedere film italiani in compagnia della madre, che in Messico viveva nell'appartamento a fianco al suo.

per citare e commentare film e registi è dato da una corrispondenza tra un emigrato italiano in Argentina e un amico che sta viaggiando in Italia. Per suo tramite, l'emigrato vorrebbe ricevere in regalo alcune videocassette di film italiani; comincia col citarne uno, piano piano i film diventano dieci per poi essere ridotti a tre. Ma la sua richiesta arriva tardi e nel successivo racconto (sempre sotto forma di lettera) ringrazia il nipote per avergli fatto avere la videocassetta di *Pane, amore e fantasia*, film che, pur non facendo parte del suo elenco, gli dà allegria:

Questo film mi ha portato tanti bei ricordi, è vero che io avevo suggerito a Peppino quei grossi film del dopoguerra, tragici, terribili, come le mie esperienze di allora. Ma devo essere meno egoista e capire che con quella nave maledetta che mi ha portato qui nel '48 forse mi sono portato appresso la scalogna tutta per me e così la mia Italia ha potuto cominciare a ricostruirsi. Tu mi hai mandato in regalo una commedia, non un dramma, e del '53, ma per fortuna è una commedia che la sento ancora mia, mentre tutto quello che l'Italia produce adesso come attori, cantanti e altro, non mi riguarda²³.

In effetti, le richieste di Salvatore (l'emigrante) riguardavano film che erano lo specchio dell'Italia che aveva lasciato:

Se potessi farmi la videoteca non mi mancherebbero i migliori di Roberto Rossellini, quelli di Vittorio De Sica, anche Luchino Visconti, e tutti i "grossi" registi, fino all'ultimo che ancora parla dell'Italia che io ho conosciuto, quella della miseria umana e della gente vinta, e sarebbe il povero Pier Paolo Pasolini²⁴.

I film che avrebbe voluto ricevere rappresentano perlopiù una realtà italiana, quella del secondo dopoguerra, ormai sparita e nella quale si identifica. Sono film che ha potuto vedere in Argentina perché in Italia «la gente era diventata frivola assai, voleva dimenticare, e quei film sulla realtà italiana nessuno li voleva vedere. [...] nessuno mi voleva accompagnare a vederli»²⁵. La sua scelta di emigrare in Argentina l'ha portato prima al successo personale e professionale – è diventato ingegnere – per poi gettarlo in grossi problemi economici con una misera pensione

²³ PUIG, *Pane, amore e nostalgia*, in ID., *Gli occhi di Greta Garbo*, cit., p. 25.

²⁴ PUIG, *Sono indeciso ma scelgo Rossellini*, in *ibid.*, p. 18.

²⁵ *Ibid.*, p. 17.

a causa della situazione di iperinflazione in cui versa il paese latinoamericano. Per tali ragioni non si riconosce più nell'Italia attuale: «non posso sentirmi fratello di quegli italiani di adesso con la macchina per ogni membro della famiglia. Non è cattiveria, né invidia, per me è diventato un altro paese e basta»²⁶. Pur non sentendosi più legato al proprio paese, Salvatore non può non ricordare come l'immagine dell'Italia e dell'emigrante italiano in Argentina sia cambiata nel giro di pochi anni proprio grazie al cinema:

Quando io sono arrivato in Argentina eravamo visti come i poveracci che eravamo, senza nessun orgoglio. [...] Comunque eravamo ben accetti, e quei compatrioti che erano qui da molto tempo ci raccontavano che durante la guerra avevano provato certe vergogne. Lo zio Rosario [...] mi raccontava che c'era gente che negava di essere italiana, al tempo delle diserzioni in Grecia e Albania [...] Mi raccontava il vecchio Rosario che un suo nipote a scuola si firmava Di Luc, anziché Di Lucca, e diceva di essere discendente di francesi. Perché si rideva di noi, si diceva che eravamo dei gran fifoni. [...] Ma poco tempo dopo abbiamo cominciato a far sentire la nostra grinta [...]. E lì per lì il grosso colpo, incominciavano ad arrivare le ragazzotte, non so quale sia stata ad aprire il fuoco, la Mangano o la Sanson, belle fresche, ma un po' peccaminose. E un po' dopo... il finimondo, l'Italia aveva prodotto la ragazza più bella del mondo [...]. Arrivava sull'asinello, scalza con uno stracetto addosso, e tutte le ragazze del mondo volevano copiarla, e tutti gli uomini volevano portarla in quei cespugli del paese. [...] Poi c'è stato, suppergiù nello stesso periodo, un film americano [...] dove accadeva tutto lì a Roma davanti alla Fontana di Trevi. E tutta l'Argentina voleva prendere la nave per visitare i nostri monumenti storici. E mi ricordo che allora ci mettevamo a parlare in italiano al centro di Buenos Aires, e la gente guardava interessata come dicendo "questi forse sono parenti della Lollobrigida" cioè dei nobili, perché lei era diventata la regina del cinema, o di più, la regina delle femmine. [...] E chi si chiamava Di Lucca lo gridava, se poteva²⁷.

Salvatore vive in una condizione che lo mantiene in bilico tra più identità. Così, da un lato ricevere le videocassette di capolavori italiani che descrivono una realtà italiana a lui nota significa incontrarsi di nuovo con un mondo che ha abbandonato; dall'altro, l'aver ricevuto un film

²⁶ *Ibid.*, p. 18.

²⁷ PUIG, *Pane, amore e nostalgia*, in *ibid.*, pp. 26-28.

che gli ricorda un periodo argentino corrispondente ad uno scatto d'orgoglio italiano, lo riconcilia con la propria condizione di emigrante. A legare le due condizioni, sta il cinema di cui si conferma il ruolo di spazio della memoria e dell'immaginario collettivo sia degli emigranti sia della società d'accoglienza.

Alla memoria personale di Puig appartiene, invece, il racconto *Grazie del film*, in cui un manager in crisi familiare riscopre il rapporto con moglie e figlie nella comune visione de *L'albero degli zoccoli* (film del 1978 di Ermanno Olmi). È probabile, infatti, che le storie dei contadini bergamaschi dell'Ottocento che compongono il film abbiano ricordato a Puig la situazione della sua regione pampeana durante gli anni dell'infanzia e dell'adolescenza, con una forte crisi del sistema di esportazione agricolo che colpiva gli emigranti di seconda e terza generazione:

È miracoloso quel film, tre ore a guardare dei contadini che patiscono le loro disgrazie e comunque rimani lì seduto come stregato. In nessun momento ti viene in mente che quella sia una finzione, un film, no, stai lì a spiare questi disgraziati come se accadesse tutto quanto lì davanti ai tuoi occhi; per un tocco di magia sei trapiantato alla fine dell'Ottocento nella campagna bergamasca e diventi il testimone di un dramma umano agghiacciante. Non succede niente di romanzesco e comunque tu segui quella vicenda come se fossero le tre ore di *Via col vento*²⁸.

Nei restanti racconti Puig si incontra di nuovo con lo studente di cinema che era stato negli anni '50 e che, nelle sue lettere alla famiglia, commentava incontri e film visti: ecco quindi una rievocazione di Isa Miranda (*Quel volto pieno di mistero*), di Silvana Mangano (*Sì, era bella come una dea*), e dei film di Mario Camerini (*Gli insoliti ignoti*). Ovviamente i racconti non tradiscono la struttura narrativa tipica di Puig con l'uso di dialoghi, monologhi e lettere. Inoltre, l'uso dell'italiano gli permette di riannodare le fila con la lingua dei suoi ascendenti materni così come i temi trattati nei racconti sono legati alla nostalgia sia per l'epoca d'oro del cinema italiano sia per le sue giovanili aspirazioni cinematografiche.

²⁸ PUIG, *Grazie del film*, in *ibid*, pp. 48-49.

Riscritture intermediali: l'autore come lettore

Dario Cecchi*

ABSTRACT

Il saggio si occupa della questione dell'adattamento cinematografico, considerandolo una forma esemplare di intermedialità. Per intermedialità non si intende solo l'accostamento di diversi formati mediali nel medesimo processo comunicativo (multimedia) o nella medesima opera d'arte (transmedialità); si intende invece la capacità di far dialogare diversi formati mediali allo scopo di arricchire l'esperienza del fruitore di nuove modalità di ricezione (sensibilità) e di nuovi strumenti di interpretazione (comprensione). In particolare si vuole sostenere tale ipotesi ripartendo dalla teoria della risposta estetica, elaborata da Wolfgang Iser in sede di teoria della letteratura e di estetica della ricezione, per mostrare come il lettore debba sviluppare una peculiare immaginazione allo scopo di afferrare il testo nella sua interezza ma anche nella sua dinamicità. L'immaginazione del lettore non è altro che il punto di vista mobile o errante teorizzato da Iser, considerato dal lato del soggetto e non più dell'oggetto, cioè sotto il profilo della vita della mente che il lettore può così dispiegare. Date queste premesse, il regista cinematografico è visto come un lettore intermediale, il quale non si limita a vagare nel testo alla ricerca del suo senso e a coltivare in questo modo la propria immaginazione di lettore. Il regista cinematografico traspone il lavoro della sua immaginazione sul piano di una nuova intermediazione della narrazione attraverso inedite sollecitazioni sensoriali e in vista di una messa in rilievo di ulteriori significati. A questo scopo sono considerati tre casi: *Il Gattopardo* di Visconti; *Barry Lyndon* di Kubrick e *Madame Bovary* di Chabrol.

The essay deals with the question of the filmic adaptation, considering it as an exemplary form of intermediality. Intermediality aims to intend the overlapping of different media formats within neither the same communication process (multimedia) nor the same work of art (transmedia). On the contrary, it intends the capability of putting in dialogue different media formats having in mind the goal of enhancing the audience's experience with new modes of reception (sensibility) and new tools of interpretation (understanding). In particular, this

* Sapienza Università di Roma.

hypothesis is argued by reconsidering the aesthetic response theory elaborated by Wolfgang Iser with regard to the literary theory and the aesthetics of reception, in order to show how far the reader must develop a peculiar imagination having in mind the goal of grasping the text in its entirety but also its dynamicity. The reader's imagination is but the mobile or wandering viewpoint argued by Iser, considered from the subject's rather the object's side, that is, with regard to the life of the mind the reader is so able to display. In the light of the above, the filmmaker can be seen as an intermedial reader whose task is not limited to wandering throughout the text in search for its sense and thus cultivating her/his imagination as a reader. The filmmaker transposes the work of her/his imagination to the stage of a new intermediation of narration by means of original sensorial stimulations and having in mind the outline of further meanings. To do this, we consider three cases: Visconti's *The Leopard*, Kubrick's *Barry Lyndon* and Chabrol's *Madame Bovary*.

Vorrei innanzitutto esprimere la mia felicità per questo invito a partecipare al volume in onore di Bruna Donatelli. Il mio incontro con Bruna è, credo, esemplare del suo stile, come persona e come studiosa. L'ho conosciuta a Genova nel 2015, in occasione di un convegno organizzato da Elisa Bricco e Oscar Meo, dedicato ai temi della transmedialità. Erano riuniti studiosi di diverse nazionalità, perlopiù francesi e italiani, ed estrazioni accademiche. Era l'occasione perfetta per sporgersi fuori dagli steccati delle rispettive discipline. Bruna l'ha interpretata nel senso più autentico, perché da quel primo incontro ha cominciato a coinvolgere nei suoi progetti me, uno studioso non del suo settore, ancora abbastanza acerbo e all'epoca non strutturato. Per me quell'incontro e quel sostegno furono fondamentali: non solo su un piano umano, sentendo un apprezzamento sincero e partecipato alle mie vicende; ma anche su un piano scientifico, trovando una studiosa di grande esperienza, desiderosa di confrontarsi con me nella definizione del proprio oggetto di ricerca – che è forse il compito più arduo per uno studioso proveniente dalle cosiddette discipline umanistiche. Da Bruna ho appreso e direi quasi assorbito tanto: ho visto in opera un altro modo di guardare al medesimo oggetto, che nel nostro caso era il testo letterario considerato nelle sue prosecuzioni transmediali; ho compreso i limiti e dunque anche le specificità del metodo (filosofico, estetico) che avevo fatto mio fino a darlo per scontato; ho ragionato sui presupposti che erano necessari per stabilire un terreno comune con gli studi letterari.

L'oggetto su cui ho lavorato in questi anni è l'*intermedialità*. È un interesse nato originariamente da studi di “estetica del cinema”, per quanto queste suddivisioni “di genere” siano legittime, ed è maturato in direzione di una sempre maggiore attenzione ai processi di “rimediazione”, ossia di ripresa e ristrutturazione di un formato mediale in un altro, che connotano la cultura contemporanea¹. Sempre più l'arte e la comunicazione si muovono in una nebulosa vaga e frastagliata variamente definita come “*mediascape*”² o più in generale come “ambiente mediale”³. La situazione, come fa giustamente osservare Bernard Stiegler, è «un'occasione da cogliere per sviluppare una cultura della *ricezione*»⁴ capace non

¹ Per il concetto di rimediazione, cf. J.D. BOLTER & R. GRUSIN, *Remediation: competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, tr. it. Milano, Angelo Guerini & Associati, 2003.

² Cfr. F. CASETTI, *La galassia Lumière: sette parole chiave per il cinema che viene*, Milano, Bompiani, 2015.

³ Per una ricognizione del concetto, v. P. Montani, D. Cecchi, M. Feyles (a cura di), *Ambienti mediali*, Milano, Meltemi, 2018.

⁴ B. STIEGLER, «L'immagine discreta», in J. DERRIDA, B. STIEGLER, *Ecografie della televisione*,

solo di “addestrarci” all’uso dei nuovi media e alle loro possibilità, ma anche di riconfigurare le grammatiche dell’esperienza estetica e in senso ampio dei modi di comprendere il mondo.

Diverse sono le estetiche a essere state proposte come paradigma interpretativo di questo nuovo modo di concepire il rapporto tra l’opera d’arte e il suo medium, anzi i suoi media. Ne ricordo solo due, perché nella loro opposizione sono per così dire esemplari di due diversi modi di guardare al fenomeno. Da una parte c’è chi, come Friedrich Kittler, opera una ricostruzione archeologica della storia dei media, delle loro trasformazioni e delle operazioni di riduzione egemonica di un medium a un altro. Date queste premesse Kittler⁵ arriva a concepire il *Gesamtkunstwerk* wagneriano come l’antecedente del cinema e perfino degli eventi *live* come i concerti dei Pink Floyd. Il *Musikdrama* infatti, attuando una riforma del teatro d’opera, introduce una serie di espedienti – dal buio in sala allo spostamento dell’orchestra nella buca in modo da renderla invisibile, fino all’uso delle prime lanterne magiche per creare sulla scena effetti illusionistici – i quali non vogliono altro effetto che quello di centrare tutta l’attenzione dello spettatore-ascoltatore sull’elemento musicale, mentre fino a quel momento nell’opera, con l’alternarsi di arie e recitativi, la parola aveva continuato a svolgere una funzione narrativa predominante. Wagner fa sì che la musica sia la protagonista del dramma rappresentato, nel senso forte di chi o cosa porta avanti il filo dell’azione. Per realizzare il suo scopo, egli fa convergere un plesso di diversi canali mediali e sensoriali verso l’esaltazione dell’elemento musicale.

Senza voler arrivare qui agli eccessi di determinismo tecnologico cui arriva Kittler, si può senz’altro dire che le arti transmediali sembrano offrire *laboratori di sperimentazione dei processi di rimediazione*. Si aprirebbe qui lo spazio per pensare un’estetica alternativa, fondata sul concetto di *intermedialità*⁶, ossia sul far dialogare diversi formati mediali allo scopo di saggiare i reciproci “rapporti di forza” e i livelli di cooperazione possibile, oltre naturalmente a comprendere la logica delle forme che sta dietro all’opera d’arte.

In letteratura ciò si traduce nella verifica dei processi e dei procedimenti che portano all’espansione intermediale di quella che chiamerei,

tr. it. Milano, Raffaello Cortina, 1997, p. 184; v. anche P. MONTANI, *Bioestetica: senso comune, tecnica e arte nell’età della globalizzazione*, Roma, Carocci, 2007.

⁵ V.F. KITTLER, *Preparare la venuta degli dei: Wagner e i media senza dimenticare i Pink Floyd*, tr. it. Roma, L’Orma, 2013.

⁶ Cfr. MONTANI, *L’immaginazione intermediale: perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

con un termine che spero Bruna apprezzi, la *texture* della parola e del testo. Bruna è stata d'altronde maestra impareggiabile nell'arte di mostrare tale *texture* attraverso le opere di alcuni dei suoi autori di riferimento tra i moderni e i contemporanei: Michel Butor, Philippe Sollers ma sopra a tutti Flaubert⁷. A favore dell'intima intermedialità del romanzo moderno si potrebbero invocare molti nomi, primo tra tutti Bachtin, il quale, con la sua tesi sul carattere essenzialmente "dialogico" del testo romanzesco, presenta questa nuova forma letteraria come decisamente svincolata dalla rigida canonizzazione in generi, stili e modelli, tipica del classicismo. Il romanzo non è un'arte "popolare" solo perché si rivolge a un pubblico di lettori "medi", ma perché usa un linguaggio fortemente intermediale, in cui convivono i piani più disparati, dal popolaresco e dal dialettale fino al dotto e all'aulico. E non si tratta di un'intermedialità limitata ai diversi stili di linguaggio: essa comprende, tra le altre cose, le immagini. Di più, come ha mostrato con finezza Bruna già a proposito di autori come Zola e il suo Flaubert, l'uso di immagini o il dialogo con il mondo delle immagini, del teatro e della musica e perfino della fotografia, anticipando così la questione della transmedialità⁸ – che ci appare oggi come una novità sperimentale di autori novecenteschi da poco riscoperti e alla moda, come il Sebald di *Austerlitz* – andrebbe in realtà retrodatato almeno alla seconda metà del XIX secolo. Per non parlare di illustrazioni a stampa e miniature nei codici medievali...

Si può dire di conseguenza che, nel contesto delle forme artistiche moderne, non solo il romanzo anticipa il cinema come grande catalizzatore popolare di sperimentazioni intermediali, ma costituisce anche una sorta di linea letteratura-cinema, parallela e a tratti convergente con quella delineata da Kittler lungo l'asse musica-cinema⁹. Quello che è più interessante notare è che la linea romanzesca sembra mettere l'accento su un aspetto che chiamerò *l'immaginazione del lettore*, o del fruitore in genere, con molta più forza di quanto non faccia la linea musica-cinema; sulle riconfigurazioni che avranno luogo nel cinema dirò qualcosa più avanti. Virginia Woolf suggerisce che il romanzo nascerebbe in Inghilterra dalla

⁷ V. B. DONATELLI, *Paradigmi della modernità: letteratura, arte e scienza nella Francia del XIX secolo*, Roma, Artemide, 2012; EAD., *Le perle, il filo e la collana: figure e luoghi nell'opera di Flaubert*, Roma, Artemide, 2008.

⁸ Ead. (a cura di), *Bianco e nero, nero su bianco: tra fotografia e scrittura*, Napoli, Liguori, 2005.

⁹ Per un approfondimento dello statuto intermediale della letteratura, cfr. M. COMETA, *La scrittura delle immagini: letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2011; M. FUSILLO, *Feticci: letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, il Mulino, 2012.

chiusura dei teatri all'epoca del *Commonwealth* puritano¹⁰. Privato dello spettacolo, il pubblico borghese si ripiegò nel suo spazio domestico, dove continuò a praticare forme del racconto disponibili anche al singolo individuo isolato. Questi nuovi lettori solitari avrebbero però portato con sé il ricordo non tanto della ricchezza scenografica del teatro quanto della sua fissità: il teatro elisabettiano prevedeva infatti un fondale fisso, che poteva essere solo parzialmente adattato al contesto scenico specifico e che richiedeva quindi l'integrazione degli spettatori, i quali dovevano immaginare dello stesso fondale che fosse ora il giardino di un castello, ora la piazza di un mercato, ora l'alcova di due amanti. Ecco dunque che il romanzo sottrae al teatro una risorsa immaginativa basata sulla povertà di stimolazione visiva e la fa propria, laddove quest'ultimo ricercherà invece, ad esempio nel dispositivo scenico wagneriano, l'arricchimento visivo dello spettacolo.

La tesi di Woolf sull'origine del romanzo moderno dalla chiusura dei teatri non è del tutto soddisfacente dal punto di vista storiografico perché guarda unilateralmente al caso inglese; inoltre, non essendo anglista, non entro nel merito della liceità di assegnare il titolo di madrepatria del romanzo moderno all'Inghilterra. Essa mette tuttavia in luce un aspetto esteticamente rilevante. L'intermedialità funziona qui come correlato della ricezione del testo da parte del lettore. Per questo motivo ho sottolineato la centralità di un'immaginazione del lettore che mi sembra essere tematizzata implicitamente dalle teorie della ricezione molto in voga negli anni settanta del secolo scorso, in particolare dalla teoria della risposta estetica elaborata da Wolfgang Iser.

Che la teoria di Iser vada in questa direzione – oltre che dai riferimenti alla fenomenologia: Husserl per la questione della coscienza della temporalità e Ingarden per quella di come facciamo esperienza dell'opera d'arte letteraria – lo si evince da alcuni temi che emergono nei saggi e negli scritti successivi alla sua opera principale, *L'atto della lettura*, che data 1976. Nella fase spesso identificata con il tentativo di elaborare un'originale “antropologia della lettura”, Iser comincia a ripensare il lettore come un vero e proprio *Darsteller*, ossia insieme come un attore che, sebbene invisibile, è presente e agisce nel testo e come un “presentatore” che offre un'immagine del testo il quanto più possibile adeguata al modello di interazione che si è creato con esso e conforme ai suoi contenuti¹¹. Non si dimentichi che in tedesco *Darstellung* significa “rappresentazione” e ha un uso filosofico, in particolare in Kant, molto preciso. Non si tratta della

¹⁰ Cfr. V. WOOLF, *Leggere a caso*, tr. it. Piacenza, Nuova Editrice Berti, 2016.

¹¹ Cfr. W. ISER, *Das Fiktive und das Imaginäre*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1991.

rappresentazione intesa come ricostruzione interna di un oggetto, un evento o un fenomeno da parte del soggetto che ne fa esperienza: questa è la *Vorstellung* per Kant. La *Darstellung* è la rappresentazione nel senso della esibizione di un concetto generale che rende perspicuo il caso particolare di cui ci stiamo occupando: essa non è niente di troppo lontano, se considerata nel suo grado minimo, dall'atto di indicare qualcosa dandogli un nome che ne è il significante. Ai livelli più raffinati, e limitando la nostra prospettiva al romanzo, la *Darstellung* rimanda invece a una capacità di tenere insieme quanti più elementi possibili siano risultati dalla nostra raccolta di tracce e indizi significativi nel testo: essa consiste nella composizione di tali tracce in un'immagine complessiva, sempre parzialmente indeterminata e tuttavia fedele – capace cioè di regredire al livello elementare dell'indicazione di un concetto che determina la significatività di un dettaglio o un aspetto – del testo. Il lettore è un *performer* all'interno del testo e, come tale, per far funzionare la propria interpretazione è tenuto a fare appello a quante più risorse supportino la sua perlustrazione del testo. A ulteriore riprova della vena intermediale della svolta antropologica dell'ultimo sia di conferma il suo tentativo di ripensare il testo letterario, e non solo, come un vero e proprio “habitat artificiale” (*künstliches Habitat*)¹², in cui il lettore sarebbe chiamato a rigenerare la propria forma di vita attraverso le forme di simulazione offertegli dalla finzione letteraria.

Questi temi sono già presenti nell'*Atto della lettura* e in questa sede anzi sono presentati forse con maggiore chiarezza e rigore, almeno per quanto riguarda il tema dell'immaginazione del lettore. Iser concepisce infatti il processo di lettura nei termini seguenti:

Nel nostro tentativo di descrivere la struttura intersoggettiva del processo attraverso il quale il testo è trasferito e tradotto, il nostro primo problema consiste nel fatto che il testo intero non può essere percepito in un solo istante. Riguardo a ciò esso differisce dagli oggetti dati, che possono generalmente essere visti o almeno concepiti come un tutto. L'“oggetto” del testo può solo essere immaginato grazie a diverse fasi consecutive di lettura. Noi siamo sempre al di fuori dell'oggetto dato, mentre siamo collocati all'interno del testo letterario. La relazione tra testo e lettore è quindi molto diversa da quella fra un oggetto e un osservatore: invece di una relazione soggetto-oggetto, si dà un punto di vista mobile che viaggia lungo l'*interno* di ciò che deve cogliere. Questo modo di afferrare un oggetto esiste solo in letteratura¹³.

¹² ISER, *Emergenz*, a cura di A. Schmitz, Konstanz, Konstanz University Press, 2013.

¹³ ID., *L'atto della lettura*, tr. it. Bologna, il Mulino, 1987, p. 171.

Se ne evince che, dal punto di vista del soggetto che ne fa esperienza, il testo è un oggetto dinamico che può costituirsi solo nella mente del lettore, dunque, data la sua dinamicità, attraverso un lavoro dell'immaginazione che accompagna l'interazione con il testo in carne e ossa. Solo così, verrebbe da dire, il lettore acquisisce quella dimestichezza con il testo che gli consente di prendere posizione, rimetterla in questione, provare sentimenti per i personaggi o per le loro relazioni, formulare ipotesi sullo svolgimento e sull'esito dell'azione e così via discorrendo. Ma quella descritta da Iser nei termini di un punto di vista mobile è a tutti gli effetti una forma di immaginazione, chiamata a schematizzare l'oggetto dell'esperienza per renderlo afferrabile, anche e soprattutto quando quest'ultimo si presenta con caratteristiche peculiari quali quelle del testo letterario.

Il passaggio dall'immaginazione all'intermedialità è quasi spontaneo: se a monte avevamo visto esserci un debito d'origine con la messa in scena teatrale e con la sua originaria povertà di mezzi, a valle troviamo a partire dal Novecento il costante interesse del cinema per la letteratura come fonte inesauribile di storie, miti e icone da portare sul grande schermo. Si potrebbe dire moltissimo sul rapporto del cinema con il romanzo e con la letteratura in genere: gli *adaptation studies* fioriscono d'altronde ormai da lunga data. Mi interessa però mettere l'accento sul punto dell'immaginazione del lettore, all'apparenza un po' squisitamente filosofico, allo scopo di provare a mostrare come la regia cinematografica possa essere pensata come un lavoro dell'immaginazione che ha operato una ricognizione del testo letterario – una sua “presentazione” in vista di una possibile interpretazione – e che in particolare l'adattamento cinematografico di un romanzo mostri l'intima vocazione intermediale di un simile lavoro dell'immaginazione¹⁴. Per farlo mi servirò di un esempio ben noto: la trasposizione del romanzo di William Makepeace Thackeray *The Memoirs of Barry Lyndon* (1856 per l'edizione in volume che reca questo titolo; 1844 per l'edizione a puntate apparsa sul *Fraser's magazine*), da cui Stanley Kubrick nel 1975 trasse il suo film *Barry Lyndon*.

Quella di Kubrick è una ricostruzione accurata e sontuosa, quasi viscontiana nel modo di avvicinare l'estetica del romanzo intesa nel senso strettamente visivo: crinoline, parrucche e trucchi accurati rendono in modo fedele ed evocativo l'atmosfera del Settecento galante tra corti, campi di battaglia e residenze di campagna. La domanda che sorge è

¹⁴ Già André Bazin, affrontando la questione, aveva messo il chiaro come il cinema fosse per sua stessa natura un'arte “impura” – o, potremmo dire, intermediale, secondo la terminologia usata qui: cfr. A. BAZIN, «Per un cinema impuro», in *Che cosa è il cinema?*, tr. it. Milano, Garzanti, 1999, pp. 119-141.

però questa: Kubrick rispetta lo spirito del romanzo, oltre alla lettera, cioè all'ambientazione rococò che, è bene non dimenticarlo, era già per il vittoriano Thackeray un'ambientazione storica e per così dire "in costume"? La prima tesi che vorrei sostenere è che Kubrick è molto vicino e sensibile al dettaglio del testo, ma ne rivede profondamente il senso. In altre parole, da regista si comporta come un lettore creativo, la cui immaginazione sopravanza da un certo momento in poi l'esigenza di produrre configurazioni di senso al servizio dell'interpretazione del testo strettamente intesa e comincia a operare una nuova messa in scena del testo medesimo, che ne modifica il significato. La seconda tesi che vorrei sostenere è che questa modificazione di significato resta in qualche modo interna a un procedimento interpretativo per via della peculiare natura di una lettura che si potrebbe definire "intermediale", vale a dire che dà luogo al passaggio da un medium a un altro: in questo caso si tratta dell'adattamento del romanzo al cinema.

Il punto è che un adattamento come quello di Kubrick – insieme fedele alla lettera e ai dettagli, ma proprio per questo bisognoso di mettere in campo tutti i mezzi che il cinema gli offre – può essere concepito come una sorta di lettura intermediale.

Come abbiamo visto, la lettura di un romanzo presuppone sempre che il lettore assuma un punto di vista mobile all'interno del testo: questi deve vagare, esplorare, avvicinarsi a questo o quel personaggio, letteralmente prendere le parti, formulare giudizi e opinioni, sviluppare simpatie e antipatie, rivedere tutto quello che ha elaborato fino a un dato momento e rovesciarlo o comunque rimetterlo in questione nella prospettiva più ampia che ha appena acquisito; e così via discorrendo. In altre parole, ogni lettura lavora sempre a livello immaginativo come una macchina da presa che perlustra la realtà e i personaggi che la popolano, o perlomeno il set e gli attori che vi sono presenti. Ogni lettura è sempre virtualmente una lettura-regia – dove il "virtualmente" segnala il carattere immaginativo, più che una posizione implicita ma inespressa: basta che il lettore vi faccia attenzione per un momento e si accorgerà di quante scelte di punto di vista ha fatto, più o meno coscientemente, nel corso della lettura di un romanzo. Ciò che aggiunge al testo il regista vero e proprio nel momento in cui adatta la sua lettura di un romanzo o di un racconto al cinema è l'intermedialità: è il fatto che l'immagine non vive solo nella sua mente, in tutta la sua ricchezza ma anche in tutta la sua indeterminatezza, cioè nel fatto che si tratta sempre solo di determinazioni possibili. L'immagine del romanzo, così come dei suoi singoli episodi, vive della capacità di scegliere singole determinazioni e di farle diventare il "principio di ragion sufficiente" di un certo nesso transmediale, ad esem-

pio tra la musica (il suono in genere) e l'immagine intesa in senso strettamente visivo.

Un lettore ossessivamente fedele al testo come il Visconti regista del *Gattopardo* (1963) opera comunque delle omissioni: l'elemento cupamente mistico degli antenati di Casa Salina, così come degli antenati di Tomasi di Lampedusa, viene diluito in un'atmosfera languidamente erotica e decadente nell'episodio della vista alle soffitte dove il "Duca-Santo" si ritirava per mortificare la carne nel palazzo di Donnafugata. Nel film l'allusione che Tancredi-Alain Delon fa alla "noia" dei suoi antenati, visitando queste soffitte insieme alla fidanzata Angelica-Claudia Cardinale, quando questa trova una frusta su un letto, lascia trasparire un giudizio ambiguo su quello che avvenisse in quelle stanze, mentre nel romanzo poco o nulla lascia spazio a una così diretta erotizzazione delle pratiche religiose lì praticate secoli prima.

Quando si prende delle libertà nei confronti del testo, Visconti procede per sottrazione, qui come in altri luoghi del film; mai però introduce elementi visibili di rottura. Kubrick invece aggiunge elementi, o meglio fa sì che elementi costitutivi di una narrazione cinematografica standard, come la colonna sonora, diventino veicoli di una operazione di nuova significazione del testo. Consideriamo innanzitutto quello che in Thackeray appare con evidenza e che invece nel film di Kubrick diventa un tema secondario: *Barry Lyndon* è un romanzo dell'inganno. Il Settecento è rappresentato come un secolo dell'inganno organizzato o eretto a norma sociale. Nel film Redmond Barry è un avventuriero irlandese che affronta diverse vicissitudini, assume diverse identità e gira diversi paesi d'Europa. Pur essendo poco affidabile, egli rivendica senza sosta di essere un gentiluomo di antichi natali. La cosa è naturalmente giocata sulla soglia dell'insondabile, per cui è impossibile risolversi per una delle due risposte, se cioè Barry sia effettivamente un gentiluomo irlandese decaduto o un impostore. Ma ciò che nel romanzo è detto senza troppe reticenze, e che invece nel film scompare, è che tutta la società in cui si muove Barry è fatta di impostori che partivano da posizioni più o meno vantaggiose e hanno avuto più o meno successo. Il reclutatore prussiano di Barry nella Guerra dei sette anni, dopo che lui ha disertato dall'esercito inglese, nel romanzo non è l'altezzoso e rigido Junker messo in scena da Kubrick, con tanto di zio ministro a Berlino. Nel romanzo è sì un nobile ufficiale, ma è anche un disperato rovinato dai debiti che attira individui di dubbia provenienza come Barry per incastrarli ricattandoli e obbligarli ad arruolarsi nelle armate del Grande Federico, a corto di uomini per le troppe guerre combattute. È arruolatore di professione: lo fa perché è

lautamente pagato per ogni uomo che riesce a far arruolare.

Gli stessi Lyndon, la famiglia di pari inglesi di cui Barry entra a far parte sposando Honoria, Contessa di Lyndon, è tutt'altro che una famiglia rispettabile. Le origini delle loro fortune in Irlanda – la voce narrante presenta Honoria quasi come in un ipotetico Almanacco di Gotha come “Contessa di Lyndon, Viscontessa Bullington d’Inghilterra, Baronessa Castle Lyndon del Regno d’Irlanda” – sono legate a espropri non del tutto legali. Lo stesso Sir Charles, primo marito di Honoria, malato e molto più vecchio di lei, l’ha sposata in quanto era suo cugino di un ramo cadetto ma ultimo maschio del nome dei Lyndon: dunque, pur essendo un libertino e uno scapolo impenitente di quelli che potremmo immaginare descritti da uno Swift, è costretto dal padre a sposare la cugina Honoria per potersi impossessare del patrimonio di famiglia. Se dunque Barry forse altri non è che il figlio di piccoli possidenti, i quali potrebbero addirittura aver strappato l’eredità allo zio di Redmond approfittando di una legge inglese che privava i primogeniti cattolici dei loro diritti di successione, i Lyndon non sono fatti di pasta migliore: solo che i loro inganni li hanno portati alle vette dell’aristocrazia titolata e della ricchezza.

Lo sguardo vagamente cinico che Thackeray ha sulla storia, sguardo che crea quasi un ponte ideale tra un certo moralismo vittoriano e una critica dei privilegi nobiliari *à la* Beaumarchais, lascia il posto a tutt’altra intonazione emotiva nella visione di Kubrick. Per quest’ultimo Redmond, pur con tutte le sue meschinità e vanterie che ne fanno comunque un esemplare di *miles gloriosus*, resta pur sempre un eroe romantico, sui cui sentimenti Kubrick non dubita che siano, almeno questi, autentici. Se Redmond ama, non è mai per mero calcolo, anche quando, grazie al matrimonio, si ritrova signore di un castello con a disposizione un patrimonio immenso.

Kubrick non modifica niente di rilevante nella storia: le omissioni e i rimaneggiamenti sono minimi. Ciò che è ancor più paradossale è dunque che il regista opera la modificazione di senso appena descritta attraverso un canale che, essendo scontato in qualsiasi film, avrebbe potuto finire per diventare un elemento poco più che decorativo. Mi riferisco alle scelte musicali selezionate per la colonna sonora. A prima vista, e aggiungerei “a primo ascolto”, lo spettatore potrebbe pensare che si tratti delle tipiche scelte di musica classica adatte a un film in costume: in altre parole, prevarrebbe in lui l’istanza mimetica dell’adeguatezza rappresentativa della cornice musicale al contenuto storico (il XVIII secolo) del racconto¹⁵.

¹⁵ Troviamo un’interpretazione delle scelte musicali di Kubrick per questo film in E.

Così facendo, ci si ingannerebbe: in realtà le scelte musicali di Kubrick in questo film sono attraversate da un'evidente vena anacronistica. Niente rimanda al gusto dell'epoca, che per la Gran Bretagna è quella della prima parte del regno di Giorgio III (1760-1820), quando il re non è ancora impazzito e il parlamento non ha ancora nominato il Principe di Galles come reggente: Giorgio III compare infatti nella scena in cui Barry, che ormai ha assunto il cognome della moglie e si fa chiamare "Barry Lyndon", è presentato a corte grazie agli uffici del suo amico Gustavo Adolfo, XIII Conte di Devon. Ma la musica impiegata da Kubrick non è quella di Mozart o Haydn, come sarebbe coerente con l'epoca. I due pezzi musicali che tornano e formano una sorta di dialogo nel corso della narrazione sono la Sarabanda dalla Suite per clavicembalo in re minore HWV 437 di Händel (arrangiata per archi, timpani e basso continuo da Leonard Rosenman) e il Secondo Movimento del Trio No. 2 in mi bemolle maggiore per pianoforte, violino e violoncello, Op. 100 di Franz Schubert.

Nella musica del film è dunque assente il Settecento rococò o classicista e sono presenti invece il primo Settecento ancora barocco e il primo Ottocento già romantico. Di più, entrambi i temi entrano in scena solo in momenti significativi e rispettando regole precise. La Sarabanda è la colonna sonora dei titoli di testa e di coda ed è, potremmo dire il tema della morte, in quanto accompagna tutti e tre i duelli messi in scena nel film: quello in cui all'inizio del film muore il padre di Barry quando questi è ancora in fasce; quello per il quale Barry ragazzo si batte contro l'ufficiale inglese fidanzato con la cugina di cui è innamorato, causa della sua fuga e dell'inizio dei suoi vagabondaggi per il mondo; e quello in cui, ormai vecchio, si batte con il figlio di primo letto ed erede dei titoli di sua moglie, il giovane Visconte Bullington. La Sarabanda è la *musica del destino* che precede l'ingresso di Barry nel mondo, che decide il modo in cui egli farà ingresso nel mondo e il mondo in cui ne uscirà: non morto, ma privato della ricchezza e ridotto a tornare a fare il giocatore d'azzardo. Il Trio invece è la *musica del carattere*, che entra in campo non a caso quando Barry fa il suo primo incontro con Honoria. È un motivo tenero e malinconico, che definisce la natura dell'amore che prova Barry e della sua stessa amata Honoria.

GARRONI, «Di un possibile rapporto reciproco e unilaterale di immagine e musica nel film», in *L'arte e l'altro dall'arte: saggi di estetica e di critica*, Roma-Bari, Laterza, 2003, pp. 219-230. A dire il vero, Garroni non è interessato tanto al valore narrativo della musica, quanto a come il montaggio possa risignificare la musica in quanto tale. Mi sembra tuttavia di poter dire che c'è un elemento di convergenza con la sua lettura e sta proprio nel fatto di non considerare la colonna sonora come un mero elemento decorativo.

L'episodio è legato anche alla prima volta in cui il regista usa la *steady-cam*, che gli consente di zoomare in modo molto ravvicinato e rapido sui primi piani dei personaggi. Così in una soggettiva che identifica l'obiettivo con lo sguardo di Barry, l'occhio dello spettatore considera dappresso la comitiva che si avvicina al tavolo di Barry e dello Chevalier in una stazione termale tedesca: Lady Lyndon; il suo primo marito Sir Charles; loro figlio, il piccolo Bullington; il cappellano della famiglia. La musica intenerisce lo sguardo rapace del potenziale "cacciatore di dote" che scruta e considera nei minimi particolari la sua presa e lo fa diventare quasi lo sguardo rapito dell'amore a prima vista. Kubrick è riuscito a collocare la sua rilettura del romanzo in quel luogo ambiguo che è la musica, udibile come la voce ma al tempo stesso priva di un vero e proprio principio di significazione mediante segni¹⁶; in un certo senso, ha mimetizzato il gesto più rivoluzionario della sua interpretazione del romanzo nell'arredo sonoro del film, in un elemento facilmente declassabile come decorativo.

Per concludere, lancio un'ipotesi relativa ai rapporti del cinema con Flaubert. Basti pensare all'infinita serie di adattamenti, più o meno datati o d'autore, di *Madame Bovary*, ai film che attualizzano il romanzo o ne traggono solo uno spunto per raccontare una nuova storia; ma non bisogna dimenticare le serie e gli altri romanzi, ad esempio la serie televisiva dedicata a *Bouvard et Pécuchet* dalla televisione francese¹⁷. Mi chiedo perché, a fronte di tanto interesse, la scrittura di Flaubert sembri fare resistenza, facendo oscillare il racconto cinematografico tra una resa banalizzante dello stile flaubertiano, tutta giocata sui cliché, e una lettura così libera – è il caso del pur bellissimo *Madame Bovary* (1991) di Chabrol – da sostituire un altro gioco di relazioni tra i personaggi e tra i personaggi e il lettore-spettatore, in sintesi un'altra immaginazione narrativa a quella prevista dal romanzo. Niente più che un'ipotesi: non si tratterà della difficoltà di appropriarsi di personaggi, Emma Bovary in testa, così sapientemente modellati da non poter essere presi, posto il rispetto della loro autenticità e originalità, che sotto il vincolo di una piena sottomissione al loro carattere icastico? Non sarà il caso di dover riconoscere che Flaubert è il vero inventore dell'*icona moderna* e in questo aveva già non solo anticipato, ma forse perfino superato il cinema? Sarà, spero, l'occasione per riprendere il filo di un ormai duraturo colloquio con Bruna.

¹⁶ Su questo punto cfr. HANSLICK, che esprime una posizione ormai canonica.

¹⁷ Sull'ultimo caso mi permetto di rimandare a D. CECCHI, «Au son d'un savoir impossible: Bouvard et Pécuchet à la télévision, avec la musique de Michel Portal», *Flaubert* [online], 21 | 2019.

La pagina folle. Scrittura e immagine nell'arte schizofrenica

Francesco Fiorentino*

ABSTRACT

Il saggio presenta e analizza alcune opere di artiste e artisti schizofrenici, pazienti della clinica psichiatrica di Waldau e di altre cliniche psichiatriche tedesche. Si tratta di opere in cui la scrittura e l'immagine convivono in modi inusitati e la parola, lasciandosi alle spalle le sue dimensioni semantiche e le usuali attitudini comunicative, si trasforma essa stessa in immagine e disegno, oppure con essi si fonde.

This essay presents and analyzes some works by schizophrenic artists, patients of the psychiatric clinic of Waldau and other German psychiatric clinics. These are works in which writing and image coexist in unusual ways and writing turns into image and drawings or merges with them, leaving behind its semantic dimensions and usual communicative attitudes.

* Università Roma Tre.

Sulla quarta di copertina di un'antologia di poesia svizzera del Novecento uscita qualche anno fa leggiamo che «in Svizzera la poesia del Moderno inizia intorno al 1900 con una donna, Constance Schwartzlin-Berberat, che continua a essere sconosciuta, e con Blaise Cendrars, Robert Walser e Adolf Wölfli»¹. Forse è solo una coincidenza, ma comunque significativa, che il nome di tutti e quattro questi autori sia legato alla clinica psichiatrica di Waldau, la prima clinica psichiatrica svizzera, fondata nel 1855 nei pressi di Berna². Di essi solo Blaise Cendrars non vi ha soggiornato, ma si è ispirato a questa clinica e a Adolf Wölfli per la stesura del suo romanzo *Moravagine* (1926). Altri due hanno cominciato a scrivere a Waldau: Constance Schwartzlin-Berberat, che vi è internata con una diagnosi di schizofrenia e vi scrive testi sorprendenti senza considerarsi una poetessa e senza rivolgersi a un pubblico; poi, nello stesso periodo, Adolf Wölfli, anch'egli schizofrenico e gravemente, il quale a Waldau inizia a dipingere e scrivere opere che avranno una fortuna inaspettata nel mondo dell'arte come prime testimonianze di quella che viene chiamata *art brut* oppure *outsider art*³. Per Robert Walser, che vi è internato dal 1929 al 1933, Waldau è l'ultimo luogo in cui riesce a scrivere e a pubblicare. Si possono ricordare anche altri autori che hanno dovuto soggiornare nella clinica, come ad esempio Hans Morgenthaler oppure Carl Albert Loosli, o ancora Friedrich Glauser, il maestro svizzero del giallo, che a Waldau, tra il 1934 e il 1936, scrive tre romanzi che lo renderanno celebre.

Si potrebbe avere l'impressione che la clinica di Waldau sia uno dei centri della letteratura svizzera del primo Novecento. L'impressione è confermata dal fatto che questi autori internati a Waldau sono tra quelli che negli anni Settanta vengono convocati da una nuova generazione di scrittori come rappresentanti di una tradizione svizzera alternativa a quella ufficiale: «La Svizzera sembra essere per i suoi migliori autori un agente patogeno. È un caso che gli scrittori di maggior talento non si sentono a casa in terra elvetica?», domanda lo scrittore Dieter Fringeli nel 1974 in un libro il cui titolo proverbiale: *Dichter im Abseits*, poeti ai

¹ *Moderne Poesie in der Schweiz. Eine Anthologie*, hrsg. v. R. PERRET, Zürich, Limmat, 2003.

² Cfr. M. WERNLI, *Schreiben am Rand. Die «Bernische kantonale Irrenanstalt Waldau» und ihre Narrative (1895-1936)*, transcript, Bielefeld, 2014, pp. 77-85. In alcune sue parti, il presente saggio riprende e rielabora passi dell'articolo «Waldau, un mondo a parte», in *Antinomie*, 29 dicembre 2020, <<https://antinomie.it/index.php/2020/12/29/waldau-un-mondo-a-parte/>> (ultimo accesso 28.01.2021).

³ La prima categoria è stata lanciata da J. DUBUFFET, *Prospectus et tous écrits suivants. L'Art brut préféré aux arts culturels*, t. I, Paris, Gallimard, 1962, pp. 198-202; la seconda viene proposta da R. CARDINAL, *Outsider Art*, London, Studio Vista, 1972.

margini⁴. La marginalità come imposizione e insieme come scelta è il destino comune a tutti «gli autori più significativi della generazione di Robert Walser», scrive Fringeli. Walser, Glauser, Morgenthaler e molti altri vengono visti come scrittori che distruggono se stessi nell'opposizione contro la miseria elvetica⁵. Insieme a Fringeli, anche altri portano avanti questo ripensamento della tradizione letteraria svizzera: in fondo, si vuole creare un nuovo canone, che poi effettivamente si impone. Lo si crea ricorrendo a un topos, quello del genio incompreso e avversato da un ambiente borghese gretto e perbenista. A questo topos si dà una particolare connotazione spaziale: si riconduce la condizione dell'artista alla ristrettezza spaziale, ma ancora di più culturale, di un piccolo paese senza centri e senza aperture verso il mondo esterno. Secondo lo scrittore bernese Paul Nizon, la Svizzera è un «paesaggio culturale» incapace di fornire ai suoi artisti la materia per alimentare la fantasia, per cui non resta loro che la fuga: la fuga all'estero, la fuga in mondi fantastici, la fuga nella follia. Per l'artista l'unica possibilità è la «ribellione contro l'accettazione cieca del dettato della realtà», la quale ribellione, però, mortifica ogni energia creativa, la aliena dal mondo e forse pure da se stessa⁶. È una tesi che, in diverse variazioni, sta alla base della definizione di una particolarità della letteratura svizzera del Novecento⁷. In gioco è sempre la dialettica tra alienazione imposta, (auto)marginalizzazione e creatività, a cui molti scrittori svizzeri sono ricorsi per definire il luogo della loro enunciazione soggettiva e della loro identità storica. Ancora nel 2002, lo scrittore Thoma Hürlimann parla della Svizzera come di un paese in cui l'arte non convenzionale, in cui la creatività viene messa ai margini, viene dichiarata folle. Hürlimann ricorda che a Zurigo, nella celebre clinica dell'Università allora diretta da Eugen Bleuler, «venne scoperta la schizofrenia come malattia mentale. Non è un caso. La Svizzera, come osservò una volta Heiner Müller dopo aver fatto visita alla Colléction de

⁴ D. FRINGELI, *Dichter im Abseits. Schweizer Autoren von Glauser bis Hohl*, Zürich, Artemis, 1974, p. 8.

⁵ *Ivi*, pp. 7-13 e *passim*.

⁶ P. NIZON, *Diskurs in der Enge* (1970), in ID., *Diskurs in der Enge. Verweigerers Steckbrief*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1990, pp. 135-226, pp. 140 e *passim*.

⁷ Cfr. S. HAUPT, «Ich habe ein Leben wie ein Hund». Die Schweizer Literatur der Zwischenkriegszeit und die These vom «Abseits», e D. ROTHENBÜHLER, «Vom Abseits in die Fremde. Der Außenseiterdiskurs in der Literatur der deutschen Schweiz vom 1945 bis heute», entrambi in *Text+Kritik*, IX/1998, Sonderband: *Literatur in der Schweiz*, rispettivamente pp. 28-41 e pp. 42-53.

l'art brut a Losanna, ha i meglio pazzi»⁸. Questa celebre collezione comprende opere di oltre un migliaio di «pazzi», che però in realtà non sono soltanto svizzeri. Essa nasce dal lascito dell'inventore dell'*art brut*, il pittore francese Jean Dubuffet, che negli anni Venti si imbatte nella collezione di opere di malati mentali messa insieme dallo psichiatra Hans Prinzhorn a Heidelberg e inizia una raccolta sistematica di opere di malati psichiatrici e di carcerati, facendo visita, oltre che a diverse prigioni, a varie cliniche psichiatriche svizzere alla ricerca di archivi con opere di pazienti. Visita anche il manicomio di Waldau, dove scopre l'opera di Adolf Wölfli e ne rimane affascinato.

Wölfli è solo la punta di un iceberg di una massa anonima di pazienti che creano disegni, pitture, plastiche e testi poi riuniti in una collezione dallo psichiatra Walter Morgenthaler, il quale, prima di giungere a Waldau, era stato allievo di Freud a Vienna e di Bleuer a Zurigo.

Morgenthaler fu uno dei primi a credere nel valore curativo della pratica artistica per i pazienti psichiatrici, ma soprattutto fu uno dei primi a considerare e studiare come opere d'arte i loro disegni o dipinti o testi, o le loro sculture, che fino allora erano stati considerati semplicemente come lavori di folli, il cui valore poteva essere solo diagnostico e riguardare quindi solo gli psichiatri.

Per questo motivo la stragrande maggioranza di questi lavori va perduta, viene distrutta o abbandonata negli archivi. Sono tanti, perché nella clinica di Waldau, fondata nel 1855, si punta relativamente presto sulla terapia occupazionale. L'attività centrale è l'agricoltura: ci sono mucche, buoi, cavalli, maiali. Presto però si aggiungono il disegno, la pittura, infine la scrittura. Moltissimi dei testi, dei disegni, dei dipinti e delle sculture prodotte dai pazienti (che negli anni Trenta sono oltre un migliaio) non vengono conservati perché si ritiene che persone affette da malattie mentali non possano essere capaci di produrre opere d'arte, essendo l'arte – così si riteneva – un'attività che richiede un alto grado di riflessività e spiccate capacità cognitive, che i pazienti psichiatrici si reputava non potessero avere. Ma non è così, come dimostrano non poche di quelle opere di questi pazienti che hanno poi raggiunto la sfera pubblica. Che le si definisca *art brut* o *outsider art* o in qualsiasi altro modo non fa differenza: queste opere mostrano che l'arte non richiede necessariamente quella che – in modo sempre un po' generico – si definisce “sanità mentale”. È una verità alla quale ci mettono di fronte tutti i pezzi della collezione di Morgenthaler e di altri collezioni simili: tracce in forma di

⁸ T. HÜRLIMANN, «Die Schweiz hat die besten Verrückten», in ID., *Himmelsöbi hilf! Über die Schweiz und andere Nester*, Zürich, Ammann, 2002, pp. 119-125.

scrittura e di immagini lasciate donne e uomini «infami», nel senso che a questo termine ha dato Michel Foucault⁹. Sono donne e uomini sconosciuti, reietti, reclusi, strappati alla notte dell'anonimato solo perché qualche medico o qualche impulso li ha spinti a disegnare, a dipingere e a scrivere, talvolta a disegnare e dipingere scrivendo, come nel caso di Adolf Wölfli. Il quale non sarebbe mai diventato artista se non ci fosse stato lo psichiatra Walter Morgenthaler a curarlo, e se questi non avesse deciso di scrivere quel libro che rese celebri entrambi, l'autore e il suo soggetto, il medico e il suo paziente: *Ein Geisteskranker als Künstler*¹⁰. Il libro, pubblicato nel 1921, fece scalpore, soprattutto tra gli artisti, oltre che tra gli psichiatri, perché per la prima volta un malato psichiatrico veniva definito, già nel titolo, un artista; e veniva definito per nome e cognome, e non – com'era uso corrente – con le iniziali o con un semplice numero. Il malato psichiatrico diventa un artista con la propria personalità, la storia clinica si intreccia all'interpretazione estetica.

Wölfli è un bracciante con una vita di squallori alle spalle e episodi di seduzione di minori. È uno schizofrenico violento che scopre il disegno e la scrittura in clinica, nel 1900, e la pratica ossessivamente fino alla sua morte nel 1930. Compone innumerevoli disegni e scrive testi vari e, tra il 1908 e il 1912, un'autobiografia immaginaria, folle e gigantesca come il suo titolo: *Von der Wiege bis zum Graab. Oder, Durch arbeiten und schwitzen, leiden, und Drangsal bettend zum Fluch. Manifoldige Reisen, Abenteuer, Unglücksfälle, Jagten, und sonstige Erlebnisse eines verirrten, auf dem Erdball herum, Oder, Ein Diener Gottes, ohne Kopf, ist ärmer als der ärmste Tropf*¹¹. Sono decine di quaderni, oltre 25.000 pagine fittissime, con migliaia tra disegni e collage.

Quel che colpisce di queste pagine è l'intreccio di prosa, poesia, tabelle numeriche, disegni, collage e composizioni musicali, che coesistono nello stesso spazio. E poi il miscuglio di registri linguistici e generi testuali: dialetto, gergo militare, linguaggio infantile, linguaggio religioso e linguaggio sconcio, aneddoto, dialogo, lettera, commento, preghiera, testamento, racconto di viaggio, confessione intima. Ma gli elementi semantici, espressivi o figurali passano in secondo piano rispetto alle forme

⁹ Cfr. M. FOUCAULT, *La vita degli uomini infami*, Bologna, il Mulino, 2009.

¹⁰ W. MORGENTHALER, *Ein Geisteskranker als Künstler*, Bern-Leipzig, Bircher, 1921; ed. it. *Arte e follia in Adolf Wölfli*, Padova, Alet, 2007.

¹¹ A. WÖFLI, *Von der Wiege bis zum Graab. Oder Durch arbeiten und schwitzen, leiden und Drangsal bettend zum Fluch*, Bd. 2, bearb. von D. Schwarz, E. Spoerri, Frankfurt a. M., Fischer, 1985. Su Wölfli si veda E. Spoerri (Hrsg.), *Der Engel des Herrn im Kuchenschurz. Über Adolf Wölfli*, Frankfurt a. M., Fischer, 1987; B. Hunger et al. (Hrsg.), *Portrait eines produktiven Unfalls: Adolf Wölfli. Dokumente und Recherchen*, Basel-Frankfurt a. M., Stroemfeld, 1993.

ritmiche: la pagine di Wölfli è una composizione ritmica di parole, forme e colori disposti secondo criteri di ricorsività, enumerazione, ripetizione. Il tutto sembra riavvolgersi incessantemente su se stesso per poi continuamente tornare a dispiegarsi. L'istanza autoriale sembra di continuo perdersi e ritrovarsi, abbandonarsi a un movimento folle della creatività e, allo stesso tempo, dominarlo con la sua carica di ossessività. Ciò che colpisce particolarmente di questo movimento è che esso attraversa non soltanto i confini tra i generi testuali, ma anche le distinzioni tra media diversi. Sulla pagina di Wölfli, la scrittura e il disegno convivono in uno stato di promiscuità inusitato: il disegno a margine invade il corpo del testo, oppure la glossa invade il disegno, lo accompagna, lo assedia, ricalcando talvolta le stesse sue forme. La maggioranza dei disegni contiene elementi di scrittura: parole, frasi, versi, scritti ai margini o all'interno del disegno stesso. Tutto ciò rende i testi di Wölfli una sfida alla filologia e alla tecnologia editoriale classica. Le pagine sono tali da non essere riproducibili se non in forma di fac-simile. Certe volte nel testo si inseriscono delle immagini nelle quali è contenuto del testo, che però non si sa in che relazione sia con il testo al di fuori delle immagini. Altre parole sembrano riempire i vuoti della pagina in un modo puramente ornamentale. Il fatto è, però, che la distinzione tra ciò che è ornamentale e funzionale, di fronte a queste pagine, viene a cadere [immagine 1].

La pagina "folle" di Wölfli attraversa categorie e distinzioni, forza la prospettiva e le forme cosiddette "naturali" del linguaggio e dell'immagine, inventa sistemi propri di notazione musicale e di interpunzione, accoglie immagini ritagliate da riviste, come quella di un barattolo di zuppa Campbell [immagine 2], che viene incollata su un disegno del 1929, trentatré anni prima dell'opera di Andy Warhol che fece di quel barattolo un'icona della pop art. Morgenthaler non poteva sapere di questa sorprendente coincidenza, che non è del tutto o non è soltanto causale, se è vero che le postavanguardie sono segnate dall'elemento della serialità, che rinveniamo come tratto costitutivo anche nelle opere schizofreniche, non soltanto in quelle di Wölfli. Nel 1921, l'acuta attenzione di Morgenthaler poteva rilevare soltanto le analogie tra quest'arte schizofrenica e l'arte che lui chiamava moderna e che coincide più o meno con quella che per noi, oggi, è l'arte delle avanguardie storiche. In entrambi i casi, l'immagine diventa composizione di linee e di forme geometriche; in entrambi i casi sono in azione tendenze disgregatrici e un ritmo che organizza la disgregazione, che la produce e la trascende, trasformandola in una costruzione artistica. Ma ciò che nelle avanguardie è un progetto estetico più o meno consapevole, sostiene lo psichiatra, in Wölfli è frutto



immagine 1

di un «processo morboso che ha distrutto le funzioni mentali»¹².

Sul piano clinico, le opere di Wölfli mostrano la stessa tendenza disgregante che si rivela in tutti gli schizofrenici, gli stessi movimenti stereotipati, gli stessi automatismi catatonici, che sono una difesa estrema a un caos angosciante che viene da dentro. Ma nelle opere di Wölfli so-

¹² MORGENTHALER, *Arte e follia in Adolf Wölfli*, cit., p. 165.

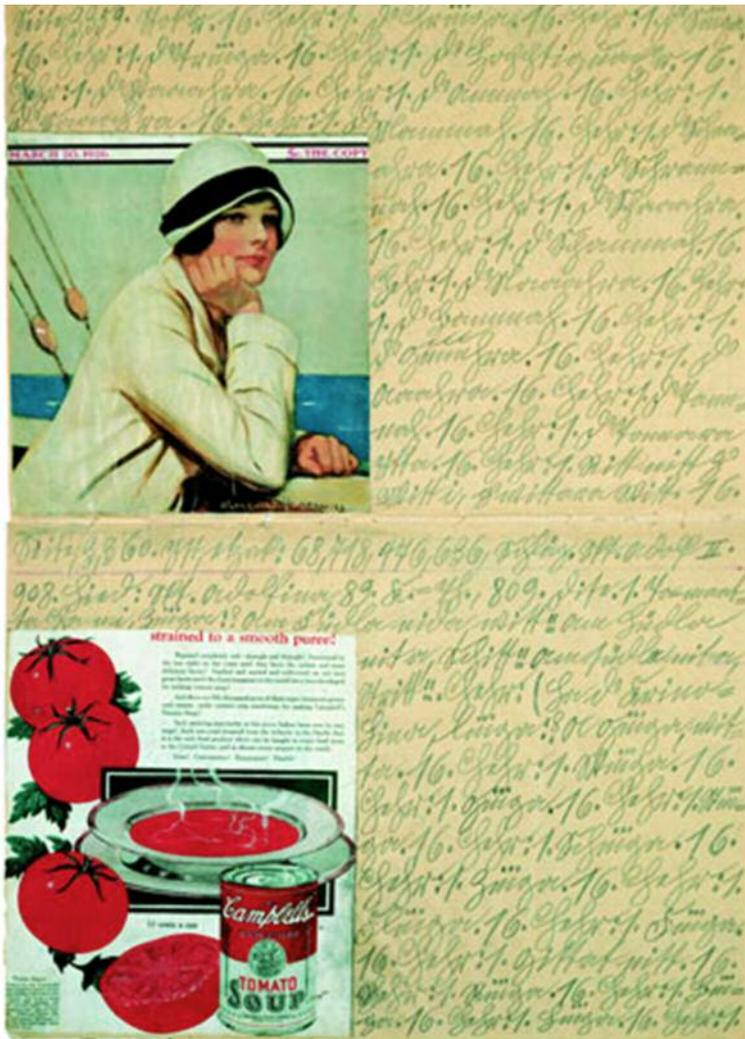


immagine 2

praggiunge qualcosa che trasforma tutto ciò in arte: una capacità di dar forma e quindi ordine attraverso un ritmo che organizza la materia psichica e le forme sulla pagina, che deforma e, nello stesso movimento, ricompono ciò che ha disgregato, in un'alternanza ossessiva di ripetizione e variazione¹³. C'è un codice insistente, assillante, martellante che co-

¹³ Cfr. *Ivi*, pp. 89, 107-108 e 148-149.

manda per decenni le giornate di Wölfli, che lo porta a consumare ininterrottamente matite nere e a colori per riempire pagine e pagine e pagine di parole, disegni, numeri, notazioni musicali. Riempirle fino all'orlo, fino ai margini, senza lasciare spazio vuoto, facendole traboccare. Il vuoto è una minaccia, perciò va subito riempito. Ma è anche uno spazio libero dove dispiegare un linguaggio proprio, un linguaggio che non è di nessuno, se non di sé stessi. Difesa e liberazione allo stesso tempo. È questa ambivalenza che deve aver affascinato i tanti artisti, scrittori, intellettuali attratti da quest'arte "schizofrenica", che ritrovano in essa un impulso compulsivo simile a quello da cui continuamente si sentono mossi.

Alla sua uscita, il libro di Morgenthaler suscita un interesse insaspettato. Rainer Maria Rilke lo legge appassionatamente e, in una lettera, il 10 settembre 1921, lo consiglia caldamente a Lou Andreas-Salomé:

Apparentemente, l'impulso all'ordine, la più implacabile tra le forze creative, è suscitato più energicamente da due tipi di stati interiori: da un sentimento di sovrabbondanza interiore e dal totale collasso interiore di una persona, che a sua volta genera anche una sovrabbondanza [...] Il caso Wölfli potrà un giorno essere d'aiuto per fornire nuovi chiarimenti sulle origini della forza creativa e ribadisce la singolare e sempre più autorevole opinione che molti sintomi di malattia sarebbero da incoraggiare (come "suppone" Morgenthaler), in quanto suscitano il ritmo tramite cui la natura tenta di riconquistarsi quanto le è diventato alieno e di strumentarlo in una nuova melodia¹⁴.

Lou Andreas-Salomé è colpita dall'effetto che il libro ha sul suo amico praghese e lo raccomanda caldamente a Freud. Carl Gustav Jung comprenderà tre disegni di Wölfli, in cui ravvisa il manifestarsi di figurazioni archetipiche. Dopo la sua morte nel 1930 Wölfli cadrà nell'oblio. A riscoprirlo dopo la Seconda guerra mondiale fu il già citato artista francese Jean Dubuffet, che dopo aver visto le sue opere a Waldau, inizia la raccolta sistematica di opere di malati di mente, carcerati e emarginati, che considera come manifestazioni di un'*art brut*, un'arte bruta, diretta, «incontaminata» dalla cultura «ufficiale», e capace di sfuggire ai luoghi comuni della tradizione e dell'attualità¹⁵. Dubuffet fa conoscere l'opera di

¹⁴ R.M. RILKE, L. ANDREAS-SALOMÉ am 10. September 1921, in E. Pfeiffer (Hrsg.), *Rainer Maria Rilke – Lou Andreas-Salomé. Briefwechsel*, Zurich-Wiesbaden, Niehans – Insel, 1952, S. 450.

¹⁵ Cfr. J. DUBUFFET, *L'art brut préféré aux arts culturels*, in ID., *Prospectus et tous écrits suivants*, vol. I, Paris, Gallimard, 1967, pp. 198-201.

Wölfli ai surrealisti. Nel 1948 Breton acquista due disegni di Wölfli e successivamente definirà la sua opera «una delle tre o quattro più importanti di tutto il Novecento»¹⁶. A metà degli anni Cinquanta si reca alla clinica di Waldau insieme all'amica Meret Oppenheimer. Nel 1947 aveva fondato insieme a Dubuffet e altri la Compagnie de l'Art Brut, che avrà tra i suoi soci artisti e intellettuali come Albert Camus, Paul Eluard, Jean Cocteau, Henri Michaux, Claude Lévi-Strauss e Tristan Tzara. È l'inizio dell'istituzionalizzazione dell'*art brut* e in particolare dell'opera di Wölfli, che nel 1948 viene presentata per la prima volta in una personale a Parigi, poi esposta in varie occasioni in Europa e negli Stati Uniti. Ormai fa il suo ingresso nei musei e in grandi esposizioni internazionali come alla Documenta 5 di Kassel nel 1972. Wölfli entra nel canone; e non solo come artista figurativo. Per Peter Bichsel, uno dei protagonisti della letteratura svizzero-tedesca del secondo Novecento, Wölfli è «forse uno dei più grandi autori di lingua tedesca, certamente uno dei più folli»¹⁷. Grandezza e follia sembrano implicarsi, per Bichsel, come per altri scrittori elvetici di lingua tedesca della sua generazione e di quella successiva. Non è un caso che uno dei loro modelli più venerati sia un altro paziente di Waldau: Robert Walser, uno dei più grandi e folli scrittori della modernità. Anche nel suo caso, quella che la psichiatria allora definiva *dementia praecox* e che poi chiamerà schizofrenia tende a trasformare la scrittura in immagine, a cancellare la sua dimensione semantica per farla emergere nella sua dimensione grafica, visuale.

Walser viene ricoverato a Waldau nel 1929, a cinquantuno anni. Prima di allora non era mai stato in una clinica psichiatrica, dopo di allora non vivrà più fuori da una clinica psichiatrica. È perseguitato dalle voci, si rifiuta di dormire in una camera singola, rifugge i contatti con altri pazienti, ma comincia piano piano a scrivere di nuovo. Scrive un centinaio di poesie, testi in prosa e scene drammatiche, che in parte poi riesce a pubblicare su giornali tedeschi e praguesi, dopo averli ricopiati in una forma leggibile. Perché nella loro stesura originaria essi si sottraggono alla leggibilità. Hanno la forma di microgrammi. Sono scritti a matita su piccoli pezzi di carta: pagine di riviste, biglietti da visita, buste da lettere, fogli di calendario, sottobicchieri, cartoline, tovaglioli e cose del genere. Sono scritti in una grafia minutissima: la grandezza delle lettere può arrivare a essere un millimetro. Sono oltre 500 testi, trovati in due scatole

¹⁶ A. BRETON, *Générique. Préface au catalogue de l'Exposition internationale du Surréalisme 1965-1966: L'écart absolu*, in ID., *Perspective cavalière*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 238-242.

¹⁷ P. BICHSEL, *Alles und noch mehr*, in Spoerri (Hrsg), *Der Engel des Herrn im Kuchenschurz. Über Adolf Wölfli*, Frankfurt a. M., Fischer, 1987, pp. 135-139, qui p. 138.

di scarpe, rinvenuti da due medici a Waldau e poi a Herisau. Contro il volere di Carl Seelig, esecutore testamentario di Walser, che voleva andassero distrutti, furono trascritti, dopo un lunghissimo lavoro di decifrazione, e pubblicati con il titolo *Aus dem Bleistiftgebiet* in sei volumi dal 1985 al 2000¹⁸.

Walser inizia a scrivere in questo modo – cioè con la matita e con caratteri minutissimi – verso il 1924, per superare un odio improvviso per la penna, in cui lui vede uno strumento della «determinatezza», dell'irrevocabilità [immagine 3]. La scrittura a matita, invece, che appare sempre modificabile e quindi aperta, costitutivamente incompiuta, gli permette mitigare un suo «nervosismo», riesce perfino a procurargli un «divertimento» che è curativo¹⁹. Di più: attraverso questo nuovo «sistema», si libera da una «nausea per lo scrivere» e trasforma la nausea in piacere, impara nuovamente a scrivere come un fanciullo²⁰. Tra i vari testi scritti a matita, Walser poi ne sceglie alcuni da ricopiare e inviare per la pubblicazione. Ma quel che conta è che il momento creativo è affidato alla matita, uno strumento che – come scrive una volta – lo fa lavorare in modo «più trasognato, tranquillo, confortevole, meditabondo». Sì, questo modo di lavorare gli procura una «strana felicità»²¹. La matita ovvero la minutissima scrittura a matita sono per Walser sostanzialmente un modo per aggirare le proprie inibizioni e le pressioni che vengono da fuori, un modo per nascondersi e conquistare, nel nascondimento, uno spazio libero per la una creatività ludica, sottratta a obblighi e ansie, uno spazio libero da bisogni di riconoscimento, da desideri di approvazione, insomma dalle aspettative e dalle pressioni, spesso contraddittorie, della società e della propria interiorità. Per mantenere una certa libertà della fantasia, Walser si nasconde, si sottrae all'opinione pubblica di cui sente troppo la presenza inibitoria dentro di sé. Giustamente è stato detto che la micrografia di Walser esprime una volontà di scomparire: scomparire al controllo sociale, scomparire anche di fronte alla propria paura, che del controllo sociale è un effetto interiore. La particolarità di Walser, scrive Elias Canetti, sta nel fatto che egli non esprime mai le sue motivazioni. Resta del tutto esteriore per negare la sua interiorità, che è tutta

¹⁸ R. WALSER, *Aus del Bleistiftgebiet*, hrsg. v. Bernahrd Echte u. Werner Morlang, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1985-2000.

¹⁹ WALSER, *Bleistiftskizze* (1927-28), in ID., *Das Gesamtwerk*, Bd. IX, hrsg. v. Jochen Greven, Zürich u. a., Suhrkamp, 1972, p. 128.

²⁰ Così in una lettera a Max Rychner del 20 luglio 1927, in WALSER, *Das Gesamtwerk*, vol. 12.2, hrsg. v. Jörg Genf, Hamburg, Kossodo, 1975, p. 301.

²¹ WALSER, *Bleistiftskizze* (1927-28), cit., p. 128.

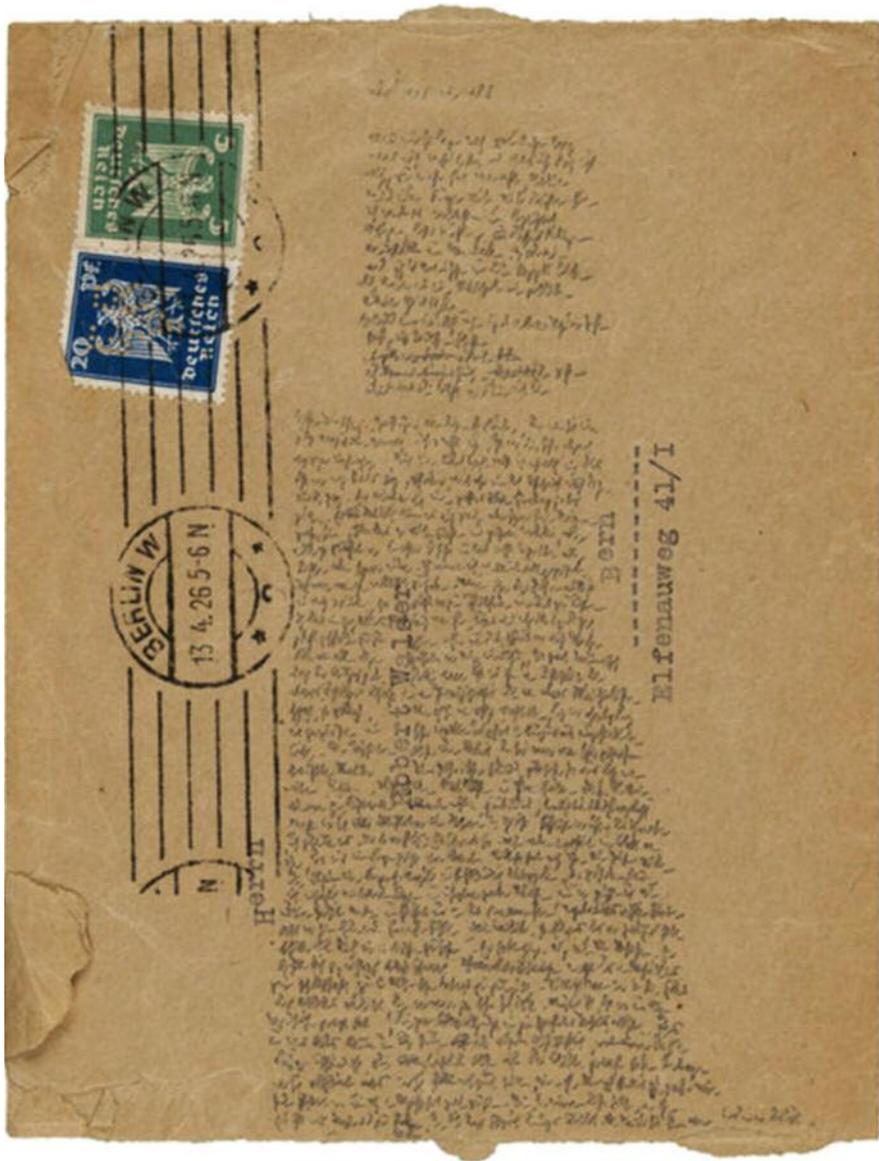


immagine 3

occupata dalla paura. La sua scrittura è il tentativo inesausto di nascondere questa paura che ha dentro, di sfuggirle facendosi piccolo, sottomettendosi, assumendo il ruolo di servitore²². È il prezzo da pagare per salvare la sua ispirazione artistica: l'esclusione dalla collettività, l'autonegazione come essere sociale. Farsi piccolo per poter essere scrittore, fino a scomparire come scrittore. Questa scomparsa ha luogo quando, nel 1933, viene trasferito contro la sua volontà dalla clinica di Waldau a quella di Herisau, nell'Alpenzello, dove resta fino alla morte nel 1956. Dopo questo trasferimento Walser cessa di scrivere.

Sulle cause di questa improvvisa sterilità poetica sono state fatte molte ipotesi. Molti indizi lasciano pensare che questo ammutolimento fosse stato preparato da tempo, fosse da tempo coltivato come una tentazione e temuto come una minaccia. Alcuni di questi indizi li si trova in una poesia scritta probabilmente tra il 1928 e il 1929, dove si parla dello spegnersi della vena comunicativa in uno scrittore di lettere che ha a lungo intrattenuto gli altri, ma poi sente «improvvisamente il bisogno di scoprire nel silenzio il suo piacere». E così tace allegramente, perché il riserbo «lo anima e gli procura svago». I destinatari delle lettere non riescono a comprendere per quali strane ragioni lui non continui a parlare, mentre lui scopre «nell'andar su e giù per la camera una sconosciuta e squisita piacevolezza e bellezza»²³. È come se Walser trovasse nel silenzio una fonte di piacere estetico. Come se si rifugiasse nel ruolo di malato schizofrenico per poterlo praticare, sottraendosi alle richieste continue di comunicazione e alle trappole dolorose del riconoscimento. Per alcuni, come lo psichiatra Theodor Spoerri che andò a trovare lo scrittore a Herisau nel 1954, ciò avviene in una consapevole imitazione di Hölderlin²⁴. Infatti, già in una prosa del 1915, Walser gioca ironicamente con la tesi di un Hölderlin che sceglie consapevolmente di perdere la ragione²⁵. Però un'altra prosa sul poeta svevo riporta la sua malattia a cause sociali e politiche: all'indigenza e alla conseguente necessità di vendere la propria libertà, che portano il poeta all'autodistruzione²⁶. Il poeta è vittima della

²² E. CANETTI, *Robert Walser*, in ID., *Über die Dichter*, München, Hanser, 2004, pp. 93-94.

²³ WALSER, *Der Briefschreiber*, in ID., *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Jochen Greven, Bd. 13, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1986, pp. 225-26.

²⁴ R. MÄCHLER, *Das Leben Robert Walsers. Eine dokumentarische Biographie*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2003, pp. 250-54.

²⁵ WALSER, *Hölderlin*, in ID., *Das Gesamtwerk*, Bd. 3, hrsg. v. Jochen Greven, Zürich, Suhrkamp, 1972, pp. 116-17.

²⁶ WALSER, *Geburtstagprosastück*, in ID., *Das Gesamtwerk*, Bd. 8, hrsg. v. Jochen Greven,

società che è fuori di lui ma anche dentro di lui.

Sono tali rappresentazioni dello scrittore a far sì che, a partire dagli anni Sessanta, Walser diventi la figura di riferimento centrale per più di una generazione di autori svizzeri, attirati dal suo linguaggio disgregato fino all'autoreferenzialità e dalla sua opzione per il piccolo e per l'ammutolimento dell'ambizione²⁷. Da Peter Bichsel a Gerhard Meier, da Paul Nizon a Franz Böni, Jürg Amann, Jürg Laederach, Urs Widmer, Matthias Zschokke e altri ancora: sono molti gli scrittori elvetici di lingua tedesca che eleggono Walser a modello e riferimento, estetico ed etico, a fonte di ispirazione e figura di proiezione. L'arte della sparizione praticata da Walser appare ai loro occhi come una resistenza al narcisismo della società dello spettacolo. L'attenzione che egli rivolge alle piccole cose, alle cose considerate insignificanti, assume per loro la forma di una protesta contro le consuete gerarchie della significazione o anche – come direbbe forse Rancière – contro le usuali «partizioni del sensibile»²⁸. La scrittura sfuggente di Walser, che continuamente ricorre al travestimento, alla simulazione, al camuffamento della voce, appare come una strategia per eludere il mito dell'immediatezza.

Quello che continuamente colpisce in Walser è il doppio movimento di una prosa in cui la tendenza alla decomposizione o – come scriveva Walter Benjamin – all'«inselvaticamento linguistico» si accompagna a un rigoroso, quanto inappariscente esercizio formale. La forma – osservava ancora Benjamin – si afferma sul significato fino a cancellarlo; una totale mancanza di intenzionalità e una intenzionalità estrema si producono in una «completa compenetrazione»²⁹. È questo un tratto che ritorna continuamente anche nella cosiddetta arte schizofrenica, ma in maniera estremizzata: in essa la scrittura si emancipa più radicalmente dalla dimensione semantica, per sottomettersi più radicalmente a una coazione formale, spesso per trasformarsi in pura immagine, per comunicare in quanto immagine che non sembra avere altro scopo se non quello di creare uno spazio proprio, ma raccolto in se stesso, e senza fondamento, senza sostanza comunicativa.

È questa l'impressione che si ha spesso, ad esempio, di fronte ad al-

Zürich, Suhrkamp, 1972, pp. 230-231.

²⁷ Cfr. U. WIDMER, «Fragmentarisches Alphabet zur Schweizer Literatur», in *Text+Kritik*, IX/1998, Sonderband: *Literatur in der Schweiz*, pp. 11-12.

²⁸ J. RANCIÈRE, *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, Roma, Derive Approdi, 2016; ed. or. *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique Éds., 2000.

²⁹ W. BENJAMIN, *Robert Walser*, in ID., *Gesammelte Schriften*, Bd. II. 1, hrsg. v. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1991, pp. 324-328, qui p. 325.

cune delle opere raccolte nella celebre Collezione Prinzhorn, alla quale si ispirò quella di Morgenthaler. La collezione nasce a partire dal fondo messo insieme da Emil Kraepelin, direttore della Clinica psichiatrica dell'Università di Heidelberg, che cominciò a raccogliere disegni e altri lavori dei degenti per un piccolo museo psichiatrico aperto nel 1896. Nel 1919 fu poi incaricato di ampliare la raccolta il trentatreenne Hans Prinzhorn, psichiatra e storico dell'arte, che invitò i direttori delle cliniche psichiatriche tedesche a inviargli lavori dei loro pazienti. In pochissimo tempo Prinzhorn raccoglie migliaia di opere e nel 1922 pubblica un libro sull'arte dei malati mentali che fa scalpore tra artisti e intellettuali, non da ultimo perché mette in relazione le opere dei «maestri schizofrenici» presentati nel volume con quelle di movimenti dell'avanguardia di quegli anni quali l'espressionismo e del surrealismo³⁰. Il libro, che si intitola *Bildneri der Geisteskranken* e che nel sottotitolo si presenta come un contributo alla psicologia e alla psicopatologia dell'attività plastica³¹, contiene alcune straordinarie lettere di una paziente di nome Emma Hauck.

È una giovane donna di Ellwangen, un paesino nel Württemberg. Aveva fatto la commessa, si era sposata, nel 1905, poi aveva avuto due bambine, in quattro anni. Ma a un certo punto è presa da una paura della sua giovane famiglia, crede di essere infettata dalle figlie, avvelenata da quello che mangia, intossicata dai baci del marito. Chiede di vivere da sola, e invece la portano nella clinica psichiatrica dell'Università di Heidelberg e, dopo la diagnosi definitiva di schizofrenia ovvero, come si chiamava allora, di *dementia praecox*, la trasferiscono nel manicomio di Wiesloch, dove resta fino alla sua morte nel 1920. Una volta rinchiusa, Emma Hauck passa le ore, i giorni, i mesi, gli anni a scrivere lettere al marito da cui si sentiva tanto minacciata. Gli scrive di venire da lei, forse per riportarla a casa, per liberarla. Le sue intenzioni sono imperscrutabili, sono cancellate da qualcosa che la spinge a ripetere sempre le stesse parole: «herzensschatzi komm», “tesoro mio, vieni”, oppure «komm», “vieni” [immagine 4 e 5]. Migliaia e migliaia di volte, infinitamente, queste parole si ripetono sulla pagina, riempiendola spesso totalmente,

³⁰ Cfr. I. von Beyme, T. Röske (Hrsg.): *Ungesehen und Unerhört. Künstler reagieren auf die Sammlung Prinzhorn*, 2 Bd., Heidelberg, Wunderhorn, 2013-14.

³¹ H. PRINZHORN, *Bildneri der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, Berlin, Springer, 1922; trad. it. *L'arte dei folli. L'attività plastica dei malati mentali*, Mimesis, Milano 2011). La Collezione Prinzhorn è oggi un museo, annesso alla Clinica psichiatrica dell'Università di Heidelberg: il *Museum Sammlung Prinzhorn*, <<https://prinzhorn.ukl-hd.de/sammlung-prinzhorn/?L=0>>. Su Prinzhorn si può vedere T. RÖSKE, *Der Arzt als Künstler. Ästhetik und Psychotherapie bei Hans Prinzhorn (1886–1933)*, Bielefeld, Aisthetis, 1995.

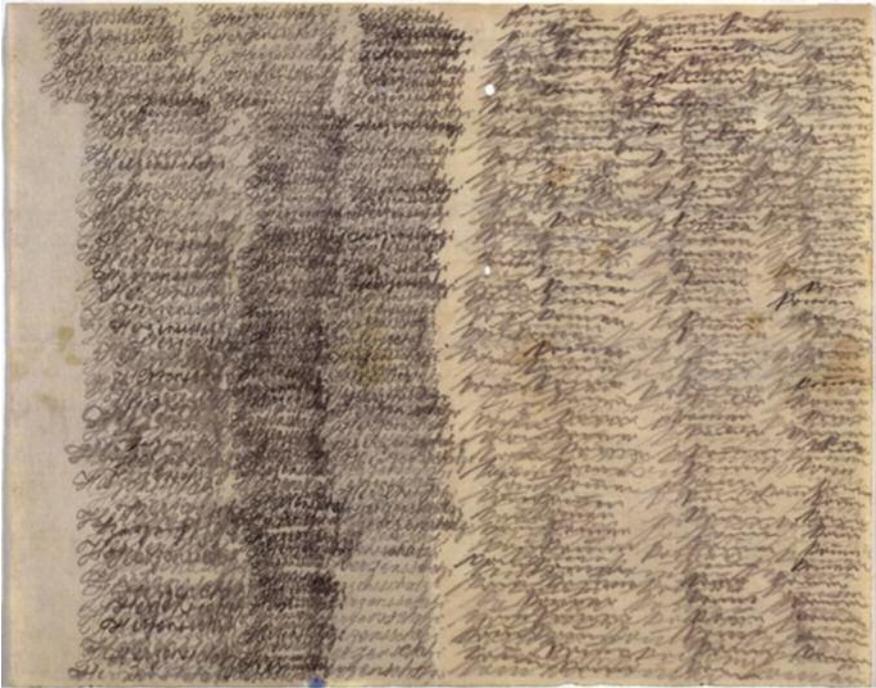


immagine 4

senza lasciare spazi liberi, sovrascrivendo più volte quel che era scritto. Altre volte formano come dei vortici, delle colonne vorticosi di varia densità. Sciame di lettere girano su se stessi, si spargono su tutta la pagina, si dispongono in un ordine insensato. È come se la scrittura prendesse a delirare, come se abbandonasse l'intenzione comunicativa che la muove per essere catturata da qualcos'altro. Si può immaginare la condizione terribile che produce queste immagini fatte di lettere: la sofferenza cieca, il senso di impotenza e di abbandono, una solitudine estrema, una richiesta disperata di affetto che cancella se stessa. Perché quelle parole che si ripetono senza fine non danno spazio a altre parole, non permettono la formulazione di nessuna richiesta concreta, di nessuna emozione comunicabile. Viene da pensare a una reazione irriflessa a un dolore fisico, come quando per una fitta improvvisa, senza accorgercene, stringiamo il pugno o emettiamo un grido, un grido che è propriamente un grido di aiuto, che non esprime niente, non rappresenta niente, non è segno di niente, non è un rivolgersi concreto a qualcuno. Non è un atto di comunicazione. Così è anche in queste lettere di Emma Hauck: è come se l'intenzione di implorare affetto e aiuto si perdesse, venisse smorzata,

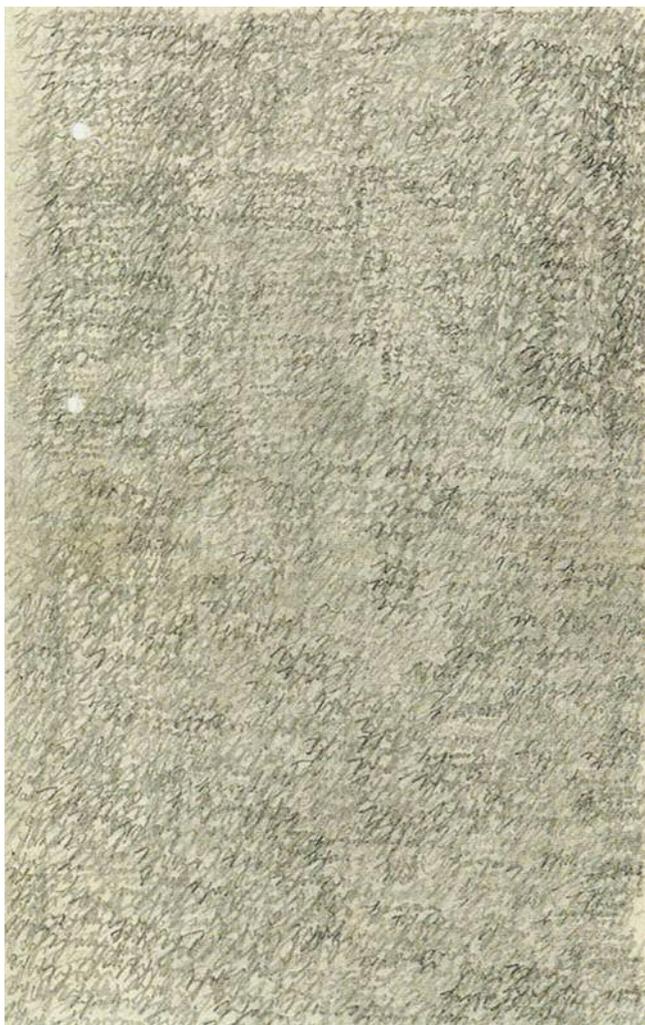


immagine 5

invasa, soverchiata, sommersa da qualcos'altro, che si manifesta in una ripetitività tanto potente da ingoiare ogni proponimento, ogni possibilità di rivolgersi all'altro in una vibrazione ritmica irresistibile. Quel che vediamo emergere dalle pagine di Emma Hauck alla fine è un ritmo che si impone su tutto e si emancipa da tutto: dalle finalità, dai bisogni, dai dolori, dai desideri attorcigliati su se stessi, dalla cecità crudele della pulsione. È quasi insopportabile constatare come l'ossessività crudele che si rivela in questo ritmo produca qualcosa in cui noi oggi possiamo rav-

visare una bellezza, qualcosa di cui noi possiamo godere esteticamente all'interno dell'istituzione "arte", che ha fatto sue le lettere di quella donna reclusa. Ovviamente esse non furono mai inviate al marito, e sarebbero andate perdute, come è accaduto per innumerevoli altri documenti simili, se non fossero state accolte nella collezione di Hans Prinzhorn, attraverso la quale poi sono giunti nel mondo dell'arte, dei musei, delle esposizioni in Europa, in America.

Sono opere che ci affasciano, ci toccano perché sono folli, eppure in qualche modo pienamente comprensibili. Un dolore incomunicabile (ma quale dolore, in fondo, non lo è?) diventa tanto insopportabile da produrre bellezza, senza volerlo, senza avere neanche la possibilità di scegliere. Lo psicotico sperimenta una forma di soggettività spossessata. È come se cercasse di catturare la pulsione attraverso un codice sconosciuto, ossessivo, stringente, eteronomo, che si lascia alle spalle le convenzioni comunicative, le necessità semantiche, persino le differenze mediali. Le lettere di Emma Hauck ci fanno vedere la scrittura in un gesto di metamorfosi, ci fanno vedere la scrittura nell'atto in cui si emancipa dalle sue funzioni consuete e si trasforma in qualcos'altro: in immagine, in un'immagine fatta di scrittura, anzi di lettere che si riversano sulla pagina, inondandola, prendendo forme sorprendenti, rivelando potenzialità espressive inaspettate.

Anche l'arte moderna ha messo continuamente in questione i confini e le distinzioni tra singoli media; ha intrecciato parole, linee, immagini in modi molteplici, trasportandoci in una zona di indeterminatezza, facendoci intuire una terra di nessuno che si apre tra i media attraverso i quali comunichiamo. Ma forse questo spazio di indistinzione mediale non si rivela mai in modo più evidente che in opere come quelle di Emma Hauck o di altri artiste e artisti schizofrenici. Di fronte a queste opere comprendiamo in modo tangibile e lampante che – come dice W.J.T. Mitchell – nessun medium è puro, che esistono soltanto *mixed media*, fatti di un insieme variabile di elementi simbolici e sensoriali che non sono mai puramente visivi, auditivi, tattili, olfattivi³². Ciò vale non da ultimo per la scrittura, non soltanto perché essa associa al significato letterale sempre un significato figurale, ma anche perché presenta una dimensione visiva che si affianca a quella acustica, per cui – scriveva ancora Mitchell – «writing is thus the medium in which the interaction of image and text, pictorial and verbal expression, adumbrated in the tropes of ut pictura theoria and the "sisterhood" of the arts, seems do be lite-

³² W.J.T. MITCHELL, *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2017, pp. 125-126.

rally possible»³³.

Si potrebbe dire che l'arte degli schizofrenici disorganizza l'insieme di elementi che configurano il medium scrittura, per poi riorganizzarlo secondo una logica stringente quanto oscura, per portarlo fuori di sé, farlo convivere, in modo spesso promiscuo, con il disegno, la figura, il colore. Un movimento delirante crea un nuovo ordine tra elementi costitutivi di vari media, un ordine del tutto arbitrario e, insieme, estremamente regolare, una sorta di codice impenetrabile, perché assolutamente privato e tuttavia sottratto al soggetto che lo realizza, vissuto da esso come estraneo e allo stesso tempo come significativo, irresistibile: dettato da voci, che lo inseguono, lo tormentano, che gli ordinano di gridare, di correre, di bestemmiare, di picchiare, ma anche di scrivere, ininterrottamente, per ore e ore, giorno dopo giorno, anno dopo anno. Così è, ad esempio, per Barbara Suckfüll, una contadina bavarese, madre di sette figli, che viene presa progressivamente da una furia incontenibile, e infine portata di forza dalla polizia nella clinica psichiatrica di Werneck, nel 1907. Lei ha cinquant'anni, è intrattabile, riversa sugli altri fiumi di impropri, picchia. Dice di ubbidire a delle voci telefoniche. Subito dopo l'internamento comincia a scrivere, sempre seguendo il dettato delle voci. Nella sua cartella clinica, in una nota del 24 luglio 1907, viene riportata questa sua frase:

Datemi della carta, quanta ne volete, io la scrivo tutta, non c'è bisogno che rifletta e mi sforzi, mi scorre tutto da sé nella penna, la voce mi dice tutto quello che devo scrivere e basta che io intinga la penna e scriva. Non l'ho scritto di mia spontanea volontà, oh no, questo sicuramente non avrei potuto scriverlo, oh no, questo passa dal telefono direttamente nella penna³⁴.

La scrittura non esprime la posizione del soggetto, ciò che pensa o sente o vuole o conosce. Lo psicotico sperimenta una forma solo e completamente negativa di soggettività. Non c'è pensiero, non c'è parola che sia sua. Tutto quello che appare sulla carta viene da fuori, dalle voci che passano attraverso un medium, il telefono, per riversarsi sulla pagina at-

³³ MITCHELL, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 113.

³⁴ Cit. da VON BEYME, HOHNHOLZ, *Vergissmeinnicht – Psychiatriepatienten und Anstaltsleben um 1900. Aus Werken der Sammlung Prinzborn*, Berlin, Springer, 2018, p. 152. Su Suckfüll, Hauck e altre artiste schizofreniche si veda M. ANKELE, *Alltag und Aneignung in Psychiatrien um 1900. Selbstzeugnisse von Frauen aus der Sammlung Prinzborn*, Wien, Böhlau, 2009.



immagine 6

traverso un altro medium, la scrittura. È un'esperienza teorizzata dal pensiero francese del secondo Novecento, da Barthes a Foucault e oltre, come «morte dell'autore»³⁵. Nelle opere degli schizofrenici quest'esperienza torna in una forma parossistica, lancinante. Lo scrivere coincide qui con lo spossamento ad opera di un'alterità perversa, ma è anche un tentativo di difendersi da essa ubbidendole e ripristinando una forma, dando ordine al profluvio delle voci, per affermare qualcosa come una posizione soggettiva rispetto a quel flusso che scorre da medium a medium e travolge ogni posizione soggettiva. È una singolare, disperata soluzione di compromesso tra ciò che la voce dell'Altro intima e impone, e il tentativo estremo e impotente di contrastarla. Ogni giorno Barbara Suckfüll riempie le pagine di parole: ognuna inizia con una maiuscola, ognuna è seguita da un punto. Dopo il punto lettera maiuscola: così recita la regola. È come se, con quei punti, Suckfüll tentasse vanamente di porre un argine a quel flusso di voci che la percorre, come se cercasse in esso un sostegno, la possibilità di un arresto, di un attimo di tregua, una qualche stabilità. Ma quella regola poi sembra fagocitare tutto, anche quello stesso bisogno, sembra togliere spazio a ogni altra possibilità di strutturazione sintattica, per imporre unicamente il movimento crudele

³⁵ R. BARTHES, *La mort de l'auteur* (1968), in ID., *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, tr. it. *La morte dell'autore*, in ID., *Il brusio della lingua. Saggi Critici*, vol. IV, Torino, Einaudi, 1988, pp. 51-56; FOUCAULT, *Qu'est-ce un auteur* (1969) in ID., *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, tr. it. *Che cos'è un autore?*, in ID., *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 1-21.

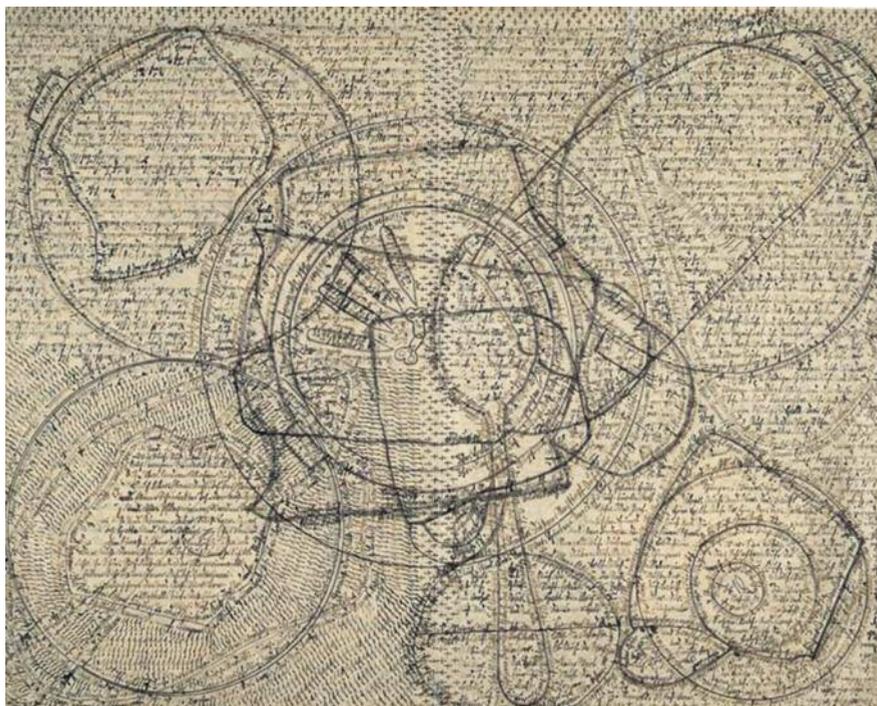


immagine 7

della coazione a ripetere. C'è però qualcosa nelle opere di Barbara Suckfüll che trascende questo movimento e produce una singolare bellezza, uno sguardo che si sottrae alle voci che giungono da telefoni immaginari e potenti per volgersi agli oggetti della quotidianità più immediata, per ritrarla attraverso il disegno, che poi però viene come sommerso o assediato dalle parole imposte dalle voci. La paziente sta seduta per ore a lavorare sui suoi fogli, poi improvvisamente si alza, comincia a girare intorno al tavolo, poi ritorna rabbiosa al suo lavoro per scrivere e disegnare: «disegna i contorni del suo cibo, delle stoviglie», si legge ancora nella sua cartella clinica, disegna e poi «riempie tutta la carta di scrittura, in lungo e in largo, pinza insieme i fogli e li consegna al dottore. Crede di aver fatto un lavoro prezioso, richiede anche [...] grandi somme di danaro per il suo lavoro»³⁶ [immagine 6 e 7]. In queste opere la scrittura imposta da fuori non trova il campo libero: il foglio è già occupato dal disegno di oggetti – un piatto, un cucchiaio, una tazza – con cui deve

³⁶ Cit. da VON BEYME, HOHNHOLZ, *Vergissmeinnicht*, cit., p. 152.

entrare in contatto, con cui qualche volta si accorda seguendone i contorni, avvolgendoli come un ornamento, altre volte inonda quegli oggetti, li copre, ma senza poterli del tutto oscurare. È come se il principio di realtà riuscisse a resistere e infine a imporsi, seppur debolmente. Nel 1928, dopo più di vent'anni di degenza, Barbara Suckfüll viene dimessa e può tornare al suo paesino, dove vive assistita da un'infermiera, ma non più da reclusa.

Le sue opere, come quelle di Wölfli, di Emma Hauck e di tanti altri, possono essere lette anche come una dimostrazione straziante e sublime della forza creatrice che può albergare nella ripetizione, nella coazione a ripetere. La scrittura perde il suo senso comune, smette di essere veicolo di significati, diventa ornamento di un vuoto, ornamento che si riproduce infinitamente e diventa figura, immagine, si apre a altre forme, mettendo in scena un'attività plastica che contrasta la chiusura della ripetizione e si nutre di essa, le soggiace, ma forse proprio per questo non si cura delle distinzioni consuete tra i media e le attraversa con noncuranza. Le energie estetiche corrono lungo binari ossessivi, eppure producono forme stupefacenti, che attraggono l'arte moderna e postmoderna, forme che rivelano le tracce di traumi incurabili e le atmosfere angoscianti dei luoghi di reclusione in cui venivano rimossi. La follia – dice Prinzhorn, dice Morgenthaler, dicono tanti artisti moderni affascinati da questa *art brut* – sembra rivelare una forza essenziale dell'arte che si sottrae a ogni fine, a ogni intenzione, a ogni sofferenza per dispiegarsi come puro gioco. Ma le opere degli artisti schizofrenici non mostrano soltanto questo: mostrano anche che chi gioca questo gioco è giocato da qualcos'altro, da un Altro che non è dominabile e che in certi casi, quando le forze che lo contrastano e lo compensano vengono meno, si rivela nella sua forma forse originaria: quella della pulsione di morte.

*Les Beaux-Arts d'Italie dans les journaux d'Arnaud et Suard
(1760-1766)*

Eric Francalanza*

ABSTRACT

Le *Journal étranger* et la *Gazette littéraire de l'Europe*, dirigés par l'abbé Arnaud et Suard de 1760 à 1766, se caractérisent par une visée comparatiste inédite : au lieu de soumettre les ouvrages à la seule critique française, les directeurs font appel à des collaborateurs étrangers. À preuve, l'importance accordée aux beaux-arts, et notamment aux travaux publiés en Italie. On peut y lire le résultat des découvertes archéologiques et un regain d'intérêt pour les écoles et modèles de peinture et de sculpture de l'Italie moderne. Les journalistes n'hésitent d'ailleurs pas à publier des articles qui défendent l'Italie comme patrie des arts. Du reste, ne fût-ce que par les thèmes qu'ils abordent et les débats dont ils font état, ces ouvrages et la critique qui les diffuse contribuent à la constitution du néo-classicisme. En faisant le lien entre les productions italiennes et la réflexion esthétique contemporaine (Winckelmann, notamment), ces deux périodiques permettent d'appréhender la formation de ce mouvement de dimension européenne.

The *Journal Étranger* and the *Gazette Littéraire de l'Europe*, directed by Abbé Arnaud and Suard from 1760 to 1766, were characterized by an unprecedented comparative aim: instead of submitting the works to the sole French critic, the directors called upon foreign collaborators. Proof of this is the importance attached to the fine arts, and in particular to the works published in Italy. Both journals contain the result of archaeological discoveries and demonstrate a renewed interest in the schools and models of painting and sculpture of modern Italy. Journalists do not hesitate to publish articles that defend Italy as the homeland of the arts. Moreover, by the themes they address and the esthetical debates they refer to (Winckelmann, for instance), these works and the criticism which disseminates them contribute to the constitution of neo-classicism. Therefore, by the criticism of the Italian works on fine arts and archaeology, these periodicals make it possible to apprehend the formation of this movement on a both Italian and European scale.

* Université de Brest.

L'entreprise journalistique des amis que furent l'abbé François Arnaud (1721-1784) et Jean-Baptiste-Antoine Suard (1732-1817) inaugure une conception résolument comparatiste de la critique littéraire, artistique et scientifique dans les années 1760, dont la valeur n'est pas sans rapport avec la définition que l'on peut donner à la République des Lettres de cette seconde moitié du XVIII^e siècle¹. Après bien des difficultés, ils reprennent le *Journal étranger* en 1760², dont le mode de compréhension des œuvres étrangères passait jusque là par le tamis d'une critique française. Les rédacteurs en ouvrent la perspective en donnant voix aux auteurs, artistes et hommes de sciences de toute l'Europe³. Ils ne quittent pas cette voie lorsqu'après avoir dû abandonner le *Journal étranger*⁴ (le dernier numéro est de septembre 1762), ils se lancent dans l'aventure de la *Gazette littéraire de l'Europe*⁵ (1764-1766), sous la houlette du ministère des Affaires étrangères.

Si besoin était, la valeur de ces journaux se justifierait encore *a posteriori* par la publication des *Variétés littéraires* (1768)⁶ et des *Mélanges de littérature* (1802)⁷ qui en reprennent nombre d'articles. Mais il est un autre indice plus sûr encore de cette valeur : c'est dans la publication des

¹ H. BOTS et F. WAQUET, *La République des Lettres*, Paris-Bruxelles, Belin-De Boeck, « Europe et Histoire », 1997, p. 188.

² Voir la notice 0732 rédigée par M.-R. DE LABRIOLLE dans le *Dictionnaire des journaux* : <<http://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr/journal/0732-journal-etranger-1>>. L'histoire mouvementée de ce périodique qui couvre *grasso modo* les années 1754-1762, reflète les oppositions qui structurent l'espace mondain et journalistique de l'époque. Pour ce qui est de l'Italie, M.-R. de Labriolle remarque le nombre des articles « envoyés par le[s] correspondants de Florence, Rome, Naples et Venise » (*ibid.*). Le tirage du journal s'élève à 2000 exemplaires et compte près de 1500 souscripteurs en 1755.

³ « Le journal étranger, sous la direction de l'abbé Arnaud », note encore M.-R. de Labriolle, « se fit une grande renommée dans le monde des lettres cosmopolite » (*ibid.*).

⁴ Dans les notes, on abrègera désormais *Journal étranger* en JE.

⁵ Le titre de ce périodique sera dorénavant abrégé dans les notes en GLE. Voir la notice 0572 rédigée par R. LANDY dans le *Dictionnaire des journaux* : <<http://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr/journal/0572-gazette-litteraire-de-leurope-1>>. Le périodique se compose sous le regard du ministre des Affaires étrangères qui sollicite les ambassades de France en Europe.

⁶ SUARD, *Variétés littéraires ou Recueil de pièces tant originales que traduites, concernant la philosophie, la littérature et les arts*, Paris, chez Lacombe, 1768-1769, 4 tomes. L'œuvre connut deux autres éditions : à Paris, en 1770, chez Le Jay et en 1804 (« Nouvelle édition corrigée et augmentée »), chez Déterville. La réimpression *fac-simile* de Slatkine reprints (Genève, 1969, 4 vol) est faite sur la dernière édition de 1804.

⁷ SUARD, *Mélanges de littérature*, Paris, Dentu, 1803-1804, 5 vol. L'éditeur a refait une édition en 1806 (3 vol.). La réimpression *fac-simile* de Slatkine reprints (Genève, 1971, 3 vol.) reprend l'édition Dentu de 1804 en 5 vol.

critiques artistiques qu'on peut le trouver, à un moment où les historiens de l'art voient la naissance de l'esthétique, de Baumgarten à Kant⁸, et que se forme ce que l'on appelle le néo-classicisme. Comment mieux le souligner qu'en notant que les deux amis diffusent, de manière suivie, les ouvrages de Winckelmann ou encore des traités contemporains majeurs sur la question du beau ? On songe par exemple aux *Recherches sur les beautés de la peinture* de Daniel Webb (1718/19-1798)⁹ ou à quelques-unes des *Lettres sur les sensations* de Moïse Mendelssohn (1729-1786)¹⁰. D'ailleurs, au moment où il entreprend la rédaction de ses *Salons*, Diderot prend sans doute connaissance de l'œuvre de Winckelmann par le truchement du *Journal étranger* et de la *Gazette littéraire de l'Europe*¹¹. Avec schématisme, on pourrait presque dire que, tandis que l'Allemagne et l'Angleterre apparaissent comme des terres où se théorise l'art, l'Italie reste sa patrie.

De fait, si l'engouement pour les arts de l'Antiquité qui composent le fond de la pratique et de la critique artistiques est à rapporter à une tradition qui traverse la première modernité, voire au débat des Anciens et des Modernes, il est aussi dû aux fouilles archéologiques entreprises à Herculaneum dès la première décennie du XVIII^e siècle et à Pompéi dès 1748, ainsi que dans d'autres lieux en Italie (Paestum, par exemple), ou même dans la Cité éternelle. Bref, les beaux-arts et l'Italie sont

⁸ A. GOTTLIEB BAUMGARTEN (1714-1762) publie notamment *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* [Méditations philosophiques sur quelques aspects de l'essence du poème] à Magdebourg en 1735 et *Æsthetica* [Esthétique] de 1750 à 1758 à Francfort-sur-Oder. C'est dans le premier ouvrage qu'il définit le mot « esthétique ». Il publie le second en deux temps : en 1750, il donne la première partie consacrée à une *Esthétique théorique* qu'il complète en 1758 d'une *Esthétique générale*. Voir sur l'importance de Baumgarten dans la naissance de l'esthétique : H. PARRET, « De Baumgarten à Kant : sur la beauté », en *Revue Philosophique de Louvain*, 4^e série, tome 90, n. 87, 1992, pp. 317-343. <https://www.persee.fr/doc/phlou_0035-3841_1992_num_90_87_6745>.

⁹ Titre original : *An Enquiry into the Beauties of Painting*. Le compte rendu de l'ouvrage est suivi dans plusieurs numéros du *Journal étranger* et l'on remarquera qu'il tient chaque fois la place de tête de volume : avril 1761, pp. 3-24 ; mai 1761, pp. 3-25 ; juin 1761, pp. 3-36.

¹⁰ Titre original : *Briefe über die Empfindungen*. L'ouvrage est beaucoup plus général : il n'aborde la question des arts que dans quelques lettres. Les comptes rendus en sont donnés dans le *Journal étranger* d'août 1761 (pp. 35-62), novembre 1761 (pp. 177-193) et décembre 1761 (pp. 159-183). La *Gazette littéraire de l'Europe* ajoute un compte rendu du *Recueil des œuvres philosophiques* (t. v, n. 6, 3 avril 1765, pp. 151-153) et suit la *Rhapsodie ou Addition aux Lettres sur les sensations* (t. v, n. 11, 15 mai 1765, p. 257- et t. vi, n. 13, 15 juin 1765, pp. 24-37).

¹¹ F. MARCHAL, *La Culture de Diderot*, Paris, Champion, (« les Dix-Huitièmes Siècles », 41), 1999, 501 p, notamment p. 343 sqq.

indissociables, et les périodiques d'Arnaud et Suard relaient cette représentation traditionnelle sans doute un peu amortie depuis le XVII^e siècle par la suprématie française, mais réactivée par les fouilles archéologiques du siècle suivant. Il se joue pour les beaux-arts une partition analogue à celle qui a donné lieu en France à la querelle des Bouffons, puis à celle des piccinistes et gluckistes.

La nouveauté des journaux d'Arnaud et Suard repose en effet sur un comparatisme indigène. Son *Prospectus* vise à démarquer nettement le *Journal étranger* rédigé par les deux amis de ses versions antérieures :

Aussi nous garderons-nous bien de soumettre à notre mesure les Productions étrangères [...] Il faut nous mettre au point de vue où ils [les étrangers] sont, pour juger de la manière dont ils voyent [...] Nous éviterons par conséquent de porter sur les Productions étrangères de ces Jugemens hazardés qui ont déjà décrédité le Journal¹².

Témoignage de cette appréhension comparatiste, une lettre sur la musique italienne insérée dans le *Journal étranger* d'août 1761 relève le point de vue adopté par Arnaud et Suard, et les félicite de la place qu'ils accordent à l'Italie :

Je m'apperois, Messieurs, par la lecture de votre Journal, que vous avez pour l'Italie cette sorte d'admiration & d'idolatrie, si je puis le dire sans vous blesser, que le génie & l'enthousiasme de la plus fiere nation prodiguoit jadis à la Grece, autant par goût que par reconnoissance¹³.

Au-delà des hyperboles d'usage, ce compliment souligne la large réception dont ces journaux bénéficient dans l'Europe des lettres, des arts et des sciences et, en y apportant quelque nuance, la place qu'y occupe l'Italie. Ailleurs, tel italianisme – « je les ai conférés [de *conferare*, vérifier] pour la plus grande partie sur les lieux » – suffit à signaler un recours effectif à des rédacteurs étrangers¹⁴.

Notre propos sera donc de saisir ce qu'il en est des beaux-arts d'Italie dans ces périodiques. Quelle place y ont-ils? Comment la critique s'en

¹² JE, 1760, t. I, « Prospectus », pp. xxxii-xxxiv.

¹³ JE, août 1762, p. 104.

¹⁴ JE, mars 1760, pp. 223-224 : « Extrait d'une Lettre de Florence ». Autre exemple, le substantif « morbidesse » – « ce degré de morbidesse & de vérité » (JE, juin 1761, p. 73) ou « qu'y devient la morbidesse des chairs » (GLE, n. 5, « Supplément », 4 avril 1764, p. 81) –, calqué sur l'italien *morbidezza*, signifie douceur, délicatesse.

élabore-t-elle ? Bien que, dans les limites d'un article, on ne puisse entrer dans une discussion précise sur les rapports des ouvrages entre eux, tant ils sont nombreux et denses, ni sur les thèses respectives qu'ils développent, on sera sensible à ce qui compose la représentation d'une Italie des beaux-arts dans des journaux véritablement ouverts au cosmopolitisme, dans ce moment européen de formation de l'esthétique néoclassique.

Comme a pu le remarquer l'épistolier mélomane, l'Europe des journaux d'Arnaud et Suard fait une place considérable à l'Italie. D'un point de vue purement quantitatif, les articles sur l'art italien, antique ou moderne, sont souvent très longs (plus d'une dizaine de pages). Certains atteignent même une trentaine de pages dans des livraisons comportant une douzaine d'articles suivis de quelque trente pages de « Nouvelles littéraires », le tout montant à près de 240 pages, « Table des matières », « Errata » et « Approbation » compris¹⁵. Même dans le cas des « Nouvelles littéraires », rubrique finale du *Journal étranger*, dans laquelle les articles sont en général fort brefs (moins d'une page), on peut s'étonner de lire des articles de plusieurs pages. Il en est un, par exemple, de quatre pages qui porte sur un ensemble de livres de gravures dont les publications se sont faites dans plusieurs villes (Florence, Naples et Venise)¹⁶ : on y compare brièvement la facture des graveurs. C'est dire que les articles sur les beaux-arts d'Italie ne peuvent guère passer inaperçus et que les rédacteurs leur réservent de toute évidence une place de choix.

S'agissant des beaux-arts italiens, leur intérêt se porte effectivement sur des ouvrages de forme très diverse et de contenu très varié. On trouve :

- des ouvrages descriptifs ou des catalogues, comprenant souvent notes et explications, comme les *Pitture antiche d'Ercolano* [*Peintures antiques d'Herculanum*]¹⁷ ou tel recueil de *Gravures sur Paestum*¹⁸ ou encore le *Ragguaglio delle antichità e rarità che si conservano nella Galleria Mediceo-Imperiale di Firenze* [*Précis des antiquités et raretés conservées dans la*

¹⁵ Nous prenons en l'occurrence pour base le numéro de février 1762 : un seul article fait donc le huitième de cette livraison. C'est, d'un simple point de vue mathématique, bien plus que la moyenne.

¹⁶ JE, décembre 1760, pp. 189-192.

¹⁷ JE, février 1760, pp. 120-149 pour le premier tome ; JE, février 1762, pp. 5-39 pour le deuxième tome.

¹⁸ JE, décembre 1760, pp. 189-192.

*galerie Impériale Médicis de Florence*¹⁹; s’y ajoutent dans la *Gazette littéraire de l’Europe* : l’*Accurata e succinta Descrizione topografica delle Antichità di Roma* [Exacte Description topographique des Antiquités de Rome] de l’abbé Ridolfino Venuti²⁰; la description du tableau *Polyphème lançant un rocher sur Acis* de Pompeo Batoni²¹; les *Fragmenta vestigii veteris Romæ xxvi. Tabulis comprehensa*, iconographie révisant les *Fragmenta vestigii veteris Romæ ex lapidibus Farnesianis nunc primum in luce medita cum notis* de Bellori (Rome, 1672)²²; deux ouvrages du Piranesi sur deux aqueducs romains avec des planches gravées²³; le récit d’une découverte archéologique²⁴;

– des ouvrages didactiques ou des compilations, que ce soit un dictionnaire, comme le *Dictionnaire sur la peinture et la sculpture* du R. P. Roberti²⁵, ou des recueils de textes comme la *Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura* [Recueil de Lettres sur la peinture, la sculpture et l’architecture]²⁶, ou même un ouvrage sur une école de peinture comme les *Varie Pitture a fresco dei principali Maestri Veneziani* [Diverses Peintures à fresque des principaux maîtres vénitiens] composées par Anton Maria Zanetti²⁷ ou le *Recueil d’inscriptions et de monuments antiques* publié à Rome par plusieurs auteurs²⁸; on joindra volontiers à cet ensemble

¹⁹ JE, janvier 1762, art. II, pp. 39-62.

²⁰ GLE, t. I, n. 7, 11 avril 1764, pp. 152-154.

²¹ GLE, t. II, n. 19, 20 juin 1764, pp. 38-39. Aujourd’hui, le tableau se trouve au Musée national de Stockholm.

²² GLE, t. II, n. 24, 18 juillet 1764, pp. 163-165. L’article résume l’histoire éditoriale qui a conduit à l’impression du livre de 1764 par le « Collège de la Propagande » (*Congregatio de Propaganda Fide*), à partir de l’ouvrage de Bellori (p. 164).

²³ GLE, t. II, n. 30, 22 août 1764, pp. 318-319 : le premier aqueduc est « situé près de l’Eglise *Saint-Eusèbe* sur le Mont *Exquilin* » (p. 318); l’autre est celui de Castel Gandolfo (p. 319).

²⁴ GLE, t. III, n. 36, 26 septembre 1764, pp. 53-55. Ont été mis au jour près de l’Eglise *Saint-Césaire* sur la voie appienne deux urnes, deux « bassins » contenant les cadavres d’un homme et d’une femme, une inscription et une statuette de Pallas.

²⁵ JE, décembre 1760, « Nouvelles littéraires », pp. 197-199.

²⁶ JE, février 1760, pp. 150-189; JE, mars 1760, pp. 137-156; JE, mai 1760, pp. 30-62. On notera la longueur des articles consacrés à cet ouvrage : respectivement 40, 20 et 33 pages, soit un total de 93 pages pour deux volumes.

²⁷ JE, juin 1761, art. IV, pp. 69-83.

²⁸ Parmi eux, Gasparo Luigi Oderico, le P. Sarti, abbé du monastère *Saint-Grégoire* de Rome, et le R.P. Jacquier.

les *Elementi di Archittetura civile e militare* de Girolamo Fonda²⁹ qui se complètent de la traduction du latin en italien des *Eléments d'architecture civile* du P. Frédéric San Vitale par l'abbé Gaspard-Antoine Turbini³⁰ ;

– des traités ou des ouvrages d'histoire comme la nouvelle édition des *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* de Vasari³¹ ou le *Saggio sopra l'Accademia di Francia che è in Roma* [Essai sur l'Académie de France établie à Rome]³² d'Algarotti ou les *Antichi Edifizi* [Anciens Edifices profanes de la ville de Ravenne] de Livardini³³ ; le *Saggio sulla Bellezza* [Essai sur le beau] de Spaletti se remarque d'autant plus qu'il est presque le seul ouvrage de théorie italien recensé par nos périodiques ;

– des textes isolés comme des lettres : le chanoine Reginaldi Sellari de Cortone fait part de ses travaux sur les monuments étrusques³⁴ ; l'extrait d'une lettre écrite de Florence propose des notices sur des ouvrages d'art récemment publiés³⁵ ; une lettre du R.P. Jacquier traite d'un buste de la collection du roi de Sardaigne³⁶ ; Ludovico Stern rédige une lettre sur les peintures d'une chambre du palais Borghese³⁷ ; un article bref traite du *columbarium* découvert dans les vignes du prince Corsini³⁸.

Pour donner une idée de la diversité des ouvrages et permettre d'en saisir les types, ce classement n'a pour autant rien d'absolument fixe : par exemple, on pourrait tout aussi bien verser dans le genre des catalogues avec notes et explications un livre comme celui de Zanetti ou dans les ouvrages d'histoire la *Description* de Venuti. Autrement dit, cette typologie vise surtout à saisir la quantité et la variété des productions

²⁹ GLE, t. III, n. 39, 10 octobre 1764, p. 152-153 et GLE, t. IV, n. 63, 27 février 1765, pp. 323-326. G. Fonda a divisé ses *Eléments* en deux volumes, l'un sur l'architecture civile qui a donné lieu au compte rendu du 10 octobre 1765, l'autre sur l'architecture militaire, dont il s'agit dans l'article de 1765.

³⁰ GLE, t. VIII, n. 27, 15 janvier 1766, pp. 253-254.

³¹ *Ibid.*, p. 235.

³² GLE, t. I, n. 1, 7 mars 1764, pp. 9-10 ; n. 4, « Supplément », 4 avril 1764, pp. 75-88.

³³ GLE, t. I, n. 4, 28 mars 1764, pp. 53-55.

³⁴ JE, juin 1760, « Nouvelles littéraires », pp. 228-231.

³⁵ JE, mars 1760, « Nouvelles littéraires », p. 223 *sqq.*

³⁶ GLE, t. III, n. 39, 10 octobre 1764, pp. 164-167.

³⁷ GLE, t. VI, n. 16, 1^{er} août 1765, pp. 255-256.

³⁸ GLE, t. I, n. 8, 18 avril 1764, pp. 165-166.

d'art venant d'Italie et à mettre en lumière les thèmes qui caractérisent plus spécifiquement ces publications.

Cherchant à mettre à l'honneur les travaux d'art venant d'Italie, les rédacteurs consacrent un nombre parfois important de pages à ces ouvrages, mais ils recourent aussi à d'autres procédés. Ainsi, dans le *Journal étranger*, font-ils figurer certaines recensions en tête de volume. Ils ne peuvent néanmoins faire de même dans la *Gazette littéraire* où les rubriques suivent un ordre spatial qui commence en général par le Nord de l'Europe, mais ils disposent d'un autre procédé efficace, lorsqu'ils continuent le compte rendu d'un ouvrage dans plusieurs livraisons. Le numéro du *Journal étranger* de février 1762 s'ouvre par une recension du deuxième tome des *Pitture antiche d'Ercolano* [*Peintures antiques d'Herculanum*], alors que le premier tome a été l'objet, deux ans plus tôt, d'un article dans ce même périodique³⁹. Ce passage en tête de volume souligne la valeur de l'ouvrage. Il s'explique aussi par la contribution de Mariette, « un des hommes de l'Europe le plus profondément versé dans toutes les parties des Arts »⁴⁰. Enfin, le numéro de 1762 renvoie en note à la livraison de 1760 pour souligner la continuité des comptes rendus et par conséquent l'importance de l'ouvrage. Le *Recueil de lettres sur la peinture...* trouve également un fort écho dans le *Journal étranger*, non seulement parce qu'on peut en lire trois comptes rendus, mais aussi parce que chacun d'eux est particulièrement développé⁴¹. Il arrive aussi souvent que les articles suivent la publication des ouvrages en plusieurs tomes comme les *Eléments d'architecture civile et militaire* dont les comptes rendus se lisent dans deux articles, en octobre 1764 et février 1765⁴².

Au reste, une certaine fluctuation existe dont notre classement ne fait pas état, mais qui souligne à quel point le domaine des arts relève encore et toujours de la sphère italienne: si les livres sur l'art publiés en Italie ne sont pas toujours de la plume d'esthètes italiens, on voit aussi passer dans la rubrique « Italie » de la *Gazette littéraire de l'Europe* des ouvrages dont le thème seul justifie, semble-t-il, ce choix. Voici ce que l'on constate, par exemple, pour Winckelmann. Tout en traitant de questions relatives à l'Italie des arts et à l'Antiquité, ses œuvres, qui ne

³⁹ JE, février 1760, pp. 120-149. Le début de l'article de 1762 rappelle ce premier compte rendu: «Le premier volume de ce précieux recueil n'avoit fait qu'irriter notre curiosité», et la fin en donne la date en note : « Voyez notre volume de février 1760 » (JE, février 1762, pp. 5-39).

⁴⁰ JE, février 1762, pp. 5-6.

⁴¹ Voir note 28 du présent article.

⁴² Voir note 30 du présent article.

sont pas publiées par des éditeurs italiens, bénéficient, du *Journal étranger* à la *Gazette littéraire de l'Europe*, de pas moins de sept comptes rendus, lesquels couvrent près de 120 pages. Or, chose remarquable, tantôt ils sont signalés dans la rubrique « Allemagne », tantôt dans « Italie », soit dans le numéro même soit dans l'index final des articles⁴³. Le fait que les œuvres de Winckelmann passent ainsi d'Allemagne en Italie dans la composition des périodiques ne s'explique guère par le seul séjour romain puis florentin de l'esthète. Cette migration ne peut donc remonter qu'à un fait plus général qui concerne les ouvrages italiens sur les beaux-arts que nous avons répertoriés. C'est qu'à vrai dire, deux thèmes majeurs, auxquels ont traité les livres de l'esthète allemand, paraissent privilégiés dans les ouvrages italiens : l'art romain et les écoles et modèles de peinture italiens. Les commentaires qui portent sur les œuvres modernes croisent *de facto* les questions théoriques développées par Winckelmann, mais aussi par d'autres théoriciens dont les périodiques rapportent les thèses comme Anton Mengs⁴⁴, ami de Winckelmann, ou Daniel Webb. Voici quelques-unes des questions traitées : qu'en est-il de la nature du beau et de la distinction de la grâce et du beau ? quelle différence faire entre unité, variété et simplicité ? peut-on faire remonter l'appréhension du beau à un ordre physique

⁴³ Voici les titres des articles réservés à Winckelmann avec les références :

- *Réflexions sur les ouvrages de l'art (traduction) [Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kuns]* JE mars 1760, rubrique « Allemagne », pp. 48-70 : tirées de la *Bibliothèque des Belles-Lettres et des Beaux-Arts [Bibliothek der Schönen Wissenschaften und der Freien Künste]*, 5^{es} Band, erstes Stück, Leipzig, Johann Gottfried Dyck, 1759, pp. 1-13;
- *Réflexions sur la grâce dans les ouvrages de l'art (Extrait)*, JE juillet 1760, rubrique « Allemagne », pp. 105-117 ;
- *Description des pierres gravées du feu baron de Stoch* : JE août 1760, rubrique « Italie », pp. 133-169 ;
- *Réflexions en forme de Lettres sur l'imitation des Artistes Grecs dans les Ouvrages de Peinture et de Sculpture* : GLE, t. IV, n. 53, « Supplément », 30 décembre 1764, pp. 114-121, article classé dans la rubrique « Italie » dans l'index ;
- *Seconde et troisième Lettres de M. Winckelmann sur l'imitation des Artistes Grecs dans les Ouvrages de Peinture et de Sculpture* : GLE, t. IV, n. 59, « Supplément », 3 février 1765, pp. 209-221, article classé dans la rubrique « Italie » dans l'index ;
- *Quatrième et cinquième Lettres sur l'imitation des Artistes Grecs dans les Ouvrages de Peinture et de Sculpture* : GLE, t. IV, n. 64, « Supplément », 3 mars 1765, « Allemagne », pp. 365-379 ;
- *Fin des Lettres sur l'imitation des Artistes Grecs dans les Ouvrages de Peinture et de Sculpture* : GLE, t. V, n. 5, « Supplément », 31 mars 1765, pp. 105-121, classé dans la rubrique « Allemagne » dans l'index.

⁴⁴ Le premier volume de la *Gazette littéraire de l'Europe* livre un compte rendu de l'ouvrage de Mengs, que les rédacteurs attribuent à tort à Johann Caspar Füssli, *Pensées sur le beau et sur le goût dans la peinture [Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei]*, Zurich, Heidegger, 1765, XVIII, p. 126].

(domaine de la sensation) ou est-elle d'ordre moral, voire spirituel (domaine de l'âme) ? Le livre même de Francesco Spaletti était pour ainsi dire nécessaire dans ce superbe ensemble de travaux européens sur la critique d'art, ne serait-ce que pour signaler que les Italiens avaient aussi des théoriciens. On ne saurait examiner de près chacun de ces ouvrages (là n'est pas notre propos), mais on admettra bien volontiers que ces travaux d'art italiens sont alors pris dans une mouvance d'échelle européenne dont ils sont aussi le reflet. Si l'on veut se faire une idée des sujets que traitent les ouvrages, il suffit de constater que la *Raccolta delle Lettere...* propose, par exemple, de traiter la question de savoir à qui va la primauté dans les beaux-arts, de la sculpture ou de la peinture, en remontant au *Rinascimento*. Ce débat pourrait paraître dépassé, n'était que les arguments, parfois très concrets, posent, en les distinguant au fil des lettres, les principes de réalisation des œuvres et confrontent les difficultés propres à chacun des arts. Parmi tous ces problèmes, la copie donne lieu à d'amples réflexions sur le jugement esthétique⁴⁵. Les problèmes techniques y sont corrélés à des points de vue plus théoriques qui, à travers le problème de la prééminence, discutent de la spécificité des deux arts. S'y traite également, même si c'est en filigrane, la question des modèles, reprise plus ouvertement dans d'autres textes, dont on sait qu'elle forge le problème central de l'imitation dans l'œuvre de Winckelmann. On discute notamment les notions de beau, de grâce et de sublime: le rapport entre les questions techniques et ces notions essentielles dans le débat esthétique est caractéristique de l'appréhension des arts au XVIII^e siècle. Le retour à l'antique qui s'appuie sur des découvertes archéologiques et l'invention d'une méthode de lecture des œuvres qui place désormais les textes au second plan⁴⁶, prend ainsi place dans une querelle renouvelée des anciens et des modernes qui débouchera sur le néo-classicisme. On est à peine surpris de voir mentionné Perrault au détour d'une appréciation sur la perspective chez les Anciens :

Si quelque morceau dans le volume mérite une attention particulière, c'est assurément celui qui occupe le milieu de la planche vingt-huitième

⁴⁵ JE mai 1760 : parmi les indices, on remarque « que dans les copies on ne trouve ni changemens ni remords (*Pentimenti*), et qu'on en aperçoit presque toujours dans les originaux » (p. 57) ; mais ce qui trouble de toutes façons le jugement, c'est que, d'une part, « beaucoup de maîtres retouchent les copies qu'ils font faire de leurs œuvres » (p. 54) et, d'autre part, qu'un maître peut changer « de goût et de manière » (p. 60).

⁴⁶ C'est ce que montre l'œuvre du collectionneur le comte de Caylus (1692-1765) : voir la Base Caylus dans <<http://caylus-recueil.huma-num.fr/>>.

[...] Ce seul morceau prouve que les anciens n'étoient pas aussi peu instruits dans cette partie [la perspective] que vouloit le faire croire leur antagoniste Charles Perrault⁴⁷.

Pour les lecteurs des périodiques, l'apport des ouvrages italiens est ainsi renforcé par le contact avec des textes étrangers qui signalent la centralité des questions débattues dans les œuvres italiennes.

C'est la raison pour laquelle les périodiques signalent tout à la fois les découvertes archéologiques du moment, et l'intérêt de plus en plus marqué pour les ruines⁴⁸ et l'interprétation des *artefacts*. De fait, les livres qui font l'objet de comptes rendus sont souvent aussi bien œuvres d'art par les gravures qu'ils proposent que travaux d'érudition par les commentaires qui les expliquent, et d'une érudition, faut-il ajouter, des plus précises lorsqu'il convient de suggérer des hypothèses sur le sens d'une œuvre, voire plus simplement sur la figure, que ce soit peinture ou statue, que reproduit la gravure⁴⁹. Parmi les questions débattues, celle, par exemple, de savoir si les Anciens peignaient *a tempera* est décidée, nous explique-t-on dans les *Peintures antiques d'Herculane*, par les peintures trouvées à Herculanum⁵⁰. De son côté, Zanetti n'hésite pas à mettre en cause l'autorité de Vasari. À propos de la planche 4 du Giorgione dans les *Diverses Peintures à fresque des principaux maîtres vénitiens*, il écrit : « Le Giorgion, quoi qu'en dise le célèbre Vasari, ne fut point redevable de cette manière à des Peintres étrangers; il la dut uniquement à son génie »⁵¹, tandis qu'au sujet du Tintoret, il marque sa surprise

que l'Hérodote de l'Histoire Pittoresque, le célèbre Vasari n'ait jamais fait mention dans son Ouvrage des longues & profondes études que, pour se former à la science du dessin, le Tintoret avoit faites d'après l'antique & principalement d'après Michel-Ange. Vraisemblablement

⁴⁷ JE février 1762, pp. 22-23. L'allusion à Charles Perrault porte évidemment sur le *Parallèle des Anciens et des modernes* (Paris, chez Jean-Baptiste Coignard, 1688, tome 1, p. 329, p. 219).

⁴⁸ Voir, pour la littérature, R. MORTIER, *La Poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974.

⁴⁹ Faudra-t-il mentionner l'œuvre du graveur français J. BARBAULT (1705-1766), *Les plus beaux monuments de Rome ancienne ou recueil des plus beaux morceaux de l'Antiquité romaine qui existent encore* (Paris, Bouchard et Gravier, 1761), qui complète les ouvrages italiens pour saisir toute l'importance de ces travaux (voir JE, décembre 1761, pp. 216-224) ?

⁵⁰ JE 2 février 1760, p. 131 : « les Peintures d'Herculane, qui sont toutes ou presque peintes à détrempe décident entièrement la question ».

⁵¹ JE juin 1761, p. 71.

Vasari s'en est tenu à cet égard à ce qu'il avoit appris des rivaux et des ennemis du Tintoret⁵².

Ce sont autant travaux d'esthètes que d'historiens, d'auteurs spécialistes que de sociétés savantes – c'est le cas, par exemple, des *Peintures et desseins antiques d'Herculane, gravés avec des explications*. Ils permettent de saisir comment se construit à cette époque une histoire de l'art et sur quoi se bâtit le mouvement néo-classique : modèles antiques et tradition moderne remontant au *Rinascimento*.

Au reste, le point de vue italien dans les deux périodiques français se mesure également au fait que les rédacteurs n'hésitent pas à publier des articles qui évoquent l'Italie comme mère des beaux-arts, notamment par opposition à la France. C'est d'ailleurs ainsi qu'est présentée la mission de l'Académie de France à Rome dans le compte rendu de l'*Essai* de F. Algarotti⁵³. Les rédacteurs s'offusquent certes à la lecture de l'épître dédicatoire de voir « plac[é] un reproche de cette nature à la tête d'un Ouvrage dont l'objet est l'établissement d'une Académie de France dans un pays étranger »⁵⁴, mais le compte rendu de l'*Essai* reste favorable. En effet, Algarotti ne ménage pas l'amour-propre des Français : « Là [en Italie] tout appelle et instruit l'œil du Peintre, tout y réveille son attention. [...] Il y a de beaux morceaux de Sculpture en France, mais on peut affirmer qu'on n'y en trouve point de la première classe »⁵⁵. Il importe de rapatrier l'art en Italie.

Ce point de vue s'illustre dans l'ensemble des journaux de différentes manières, car il faut tout autant réfuter l'idée d'une décadence de l'art en Italie que construire une représentation de la continuité des arts en terre italienne. Ainsi, soit le propos oppose l'Italie à la France, soit les ouvrages évoquent les modèles majeurs que sont Raphaël, Michel-Ange, le Titien ou le Corrège, soit les articles font état de publications importantes dans le domaine de l'histoire et de la critique d'art comme la réédition des *Vies des peintres* de Vasari ou la publication d'ouvrages théoriques qui ne peuvent de fait se passer de

⁵² *Ibid.*, p. 73.

⁵³ Voici comment est présentée sa mission : « pour s'instruire dans les beaux-Arts, [les peintres doivent] se rendre à Rome où les Ouvrages des Michel-Ange, des Raphael, des Dominiquin, & principalement des anciens enseignent d'une manière bien plus énergique & plus utile que ne peuvent le faire les préceptes & la voix des plus savans Maîtres » (GLE, n. 5, « Supplément », 4 avril 1764, p. 76).

⁵⁴ GLE, t. I, n. 1, 7 mars 1764, p. 10.

⁵⁵ GLE, t. I, n. 5, « Supplément », 4 avril 1764, p. 79.

l'apport fondamental des arts de l'Italie moderne et antique (Winckelmann, par exemple), soit ils rappellent l'histoire d'un débat qui est encore d'actualité comme la précellence des arts. L'auteur de l'« Avis au public » qui figure dans le *Journal étranger* de décembre 1761 ne mâche pas ses mots : « On peut dire d'un homme qui ignore l'histoire de cette Ville fameuse, qu'il est presque neuf, non-seulement dans l'histoire du Monde, mais en tout genre de Littérature »⁵⁶. Bref, on ne peut reprocher aux rédacteurs d'avoir passé les arts au filtre d'une critique française... Mieux : ils ont contribué, pour ainsi dire, au rapatriement des beaux-arts en Italie. Le séjour en terre italienne devient nécessaire tant pour l'artiste que pour l'amateur d'art, le collectionneur, l'historien de l'art ou le théoricien. La réflexion ne saurait plus se passer d'une érudition sur l'héritage antique proposé par les fouilles.

Finissons-en maintenant avec cette reconnaissance européenne des beaux-arts de l'Italie antique et moderne en évoquant brièvement la circulation européenne des ouvrages relevés dans le *Journal étranger* et la *Gazette littéraire de l'Europe*. La *Bibliothèque des Belles-Lettres et Arts libéraux* [*Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste*] dont certains comptes rendus des ouvrages de Winckelmann sont traduits dans le *Journal étranger* et la *Gazette littéraire de l'Europe* donne également des critiques de nombreux ouvrages italiens également recensés par nos deux périodiques français. Parmi ceux-ci, citons pour l'année 1762 les livres de Zanetti, *Varie pitture a fresco de' principali maestri Veneziani* (vol. 7, pp. 379-388) et de Bianchi, *Ragguaglio delle antichità e rarità che si conservano nella galleria Mediceo-Imperiale di Firenze* (vol. 8, pp. 345-349) ; pour l'année 1764, l'ouvrage d'Algarotti, *Saggio sopra la pittura* (vol. 11, pp. 94-104), de Venuti, *Accurata e succinta descrizione topografica delle antichità di Roma* (*ibid.*, pp. 176-177) ou de l'Académie d'Herculanum de Naples, *Le Pitture antiche d'Ercolano* (*ibid.*, pp. 333-335) ; enfin pour l'année 1765, les *Fragmenta vestigii veteris Romae* (vol. 12, pp. 375-376). Voilà qui expliquerait aussi que Winckelmann puisse passer d'Allemagne en Italie. Sans doute faudrait-il encore pousser l'enquête plus loin en comparant les comptes-rendus français et allemands, mais ce serait là le sujet d'un autre travail. Qu'il nous suffise de constater pour l'heure, grâce à cet échantillon, que les travaux d'art en provenance d'Italie ont bien un écho européen qui justifie la réception que nos journalistes français en donnent.

Concluons. Force est de constater que la critique des beaux-arts passe de manière privilégiée par l'Italie dans les périodiques d'Arnaud et Suard.

⁵⁶ JE, décembre 1761, p. 216.

Elle se détache des autres journaux français du temps par le recours à des rédacteurs italiens. Elle situe de fait le moment d'un tournant dans l'histoire des courants artistiques en attirant l'attention sur certains débats nodaux et permet en effet de voir comment se construit le néo-classicisme, tant à travers des recherches sur le sens des vestiges mis au jour par les fouilles que par la relecture critique des grandes figures du patrimoine pictural et sculptural de l'Italie antique et moderne.

Mais ce que les journaux font sans doute encore mieux apercevoir, c'est la sphère européenne de cette réflexion sur l'art. Certes, les Italiens peuvent être jaloux de leur patrimoine et rappeler aux Français la valeur de leurs artistes, mais ces critiques seraient bien vaines si elles ne s'inscrivaient pas dans une dimension européenne. On lit ainsi avec netteté les apports corrélés de la critique italienne, anglaise et allemande à la critique d'art. On est du reste à peine frappé par le fait que des travaux publiés ailleurs qu'en Italie soient parfois donnés comme relevant de l'espace italien.

En somme, toute brève et limitée que peut être cette contribution à l'étude de la réception de l'art dans les journaux du XVIII^e siècle, elle tend à montrer que les périodiques d'Arnaud et Suard fournissent une vue surplombante et avertie sur le sens des travaux d'art faits par les Italiens eux-mêmes et par les autres Européens, et donnent par là même au lecteur à en mesurer la mouvance (de l'Italie à l'Europe) et la portée (formation du néo-classicisme) par la conjonction admirable qu'ils mettent en lumière entre ce que nous appelons aujourd'hui histoire de l'art, sémiotique des représentations et construction d'une pensée esthétique.

La Force du Berger di Azouz Begag e Catherine Louis:
il “terzo” istruito tra testo e immagine

Marina Geat*

ABSTRACT

La Force du Berger è un esempio interessante del potere semiotico e educativo del concetto di “terzo istruito” elaborato da Michel Serres. In un tragitto educativo, spiega Michel Serres, l’importante non è tanto il punto di partenza e il punto di approdo, quanto la trasformazione e l’ibridazione che avviene durante il percorso tra l’uno e l’altro, un autentico cambiamento di senso (direzionale e semiotico al tempo stesso). *La Force du Berger* mostra questa realizzazione di una “terzietà” a vari livelli: a) nella diegesi del testo, che mostra l’evoluzione profonda del bambino protagonista dalla cultura algerina paterna alla rappresentazione del mondo appresa nella scuola francese; b) nel rapporto tra testo verbale e immagine, la cui intersezione genera un sovrappiù e un’interazione di senso; c) nella relazione tra la soggettività della visione tradizionale e religiosa del padre e l’oggettività della conoscenza scientifica del mondo imparata durante una lezione di fisica.

La Force du Berger is an interesting example of the semiotic and educational power of Michel Serres’ concept of the “educated third”. In an educational journey, Michel Serres explains, the important thing is not so much the point of departure and the point of arrival, but the transformation and hybridisation that takes place along the way between the one and the other, a genuine change of meaning (directional and semiotic at the same time). *La Force du Berger* shows this realisation of a “thirdness” at various levels: a) in the diegesis of the text, which shows the profound evolution of the child protagonist from his father’s Algerian culture to the representation of the world learnt in the French school; b) in the relationship between verbal text and image, whose intersection generates a surplus interaction of meaning; c) in the relationship between the subjectivity of his father’s traditional and religious vision and the objectivity of the scientific knowledge of the world learnt during a physics lesson.

*Università Roma Tre.

Nel 2021 saranno passati trent'anni dall'uscita di un libro che espone una riflessione sull'educazione quanto mai importante e attuale. Si tratta de *Le Tiers-Instruit* di Michel Serres¹. Il concetto pedagogico che è al centro di quest'opera del grande filosofo francese è riassumibile più in immagini che in frasi o parole: il risultato più prezioso dell'apprendimento, e più in generale dell'educazione, non è il conseguimento finale di un nuovo sapere, bensì la mutazione radicale che comporta l'esperienza di movimento, di passaggio, di transizione, di navigazione perigliosa e incerta, talvolta di naufragio, spesso di lacerazione dolorosa che occorre affrontare, lasciando un "prima", familiare e rassicurante, e un "dopo" al quale non si sa come, se e quando si approderà. «Le corps qui traverse apprend certes un second monde, celui vers lequel il se dirige, où l'on parle une autre langue, mais il s'initie surtout à un troisième, par où il transite»². È l'attraversamento di un fiume turbinoso, al termine del quale il protagonista di questa esperienza di apprendimento sarà abitante, al tempo stesso, dell'una e dell'altra riva, egli sarà dunque divenuto un "terzo", intimamente accresciuto soprattutto dalla prova introiettata del suo movimento, della sua ricerca di senso, nella duplice accezione di direzione e di significato: «il a intégré un compas dans son corps liquide»³. Egli sarà un "Arlecchino", il risultato di una ibridazione, intrinsecamente plurale e dinamico, come il personaggio disegnato in copertina dell'edizione francese, nominato sin dall'incipit del volume di Michel Serres e che dà il titolo all'edizione italiana del suo libro: *Il mantello di Arlecchino. Il "terzo istruito": l'educazione dell'età futura*⁴.

Proponendo ai miei studenti del corso di Letteratura francese per l'infanzia la lettura dell'albo *La Force du Berger* dello scrittore franco-algerino Azouz Begag, illustrato da Catherine Louis, non ho potuto fare a meno di pensare che questo testo rappresenti e comunichi in maniera significativa un esempio delle difficoltà, delle fratture, delle vertigini provate da un "terzo istruito" durante il suo percorso di crescita e di formazione. La situazione del protagonista è quanto mai emblematica, trattandosi di un bambino immigrato di seconda generazione: il padre era pastore di capre in Algeria; lui, un alunno della scuola elementare nella nazione in cui è nato, la Francia. La sua posizione, come pure il suo conflitto interiore e la soluzione che ne scaturisce, presentano molte

¹ M. SERRES, *Le Tiers-Instruit*, Paris, Éditions François Bourin, 1991.

² *Ivi*, p. 25.

³ *Ivi*, p. 27.

⁴ SERRES, *Il terzo-istruito: l'educazione dell'età futura*, Venezia, Marsilio, 1992, traduzione di Alberto Folin.

analogie con quelle vissute dall'autore. Figlio di immigrati algerini, Azouz Begag è nato e cresciuto in una bidonville di Lione, il cui mondo e le cui problematiche sociali ha efficacemente descritto nel suo romanzo più celebre, *Le Gone du Chaâba*⁵.

Diversamente da molti dei suoi coetanei e dai suoi stessi fratelli, Azouz coglie l'opportunità che la scuola della Repubblica francese gli offre, quella, certamente, di un'ascesa sociale, ma anche e soprattutto quella di liberarsi da un destino che, nella condizione di povertà economica e culturale in cui è nato, pare già segnato, un destino di risentimento, di emarginazione, probabilmente di delinquenza, certamente di anonimato. Azouz si appropria della lingua del paese che lo accoglie e che, fino a tempi recenti, è stato anche colonizzatore e oppressore della sua terra d'origine. Coniugando l'ammirazione con un tacito rancore impregnato di desiderio di riscatto, Azouz acquisisce piena padronanza di un francese che i suoi genitori parlano male e non scrivono affatto. Si immerge nel sapere che la scuola gli trasmette, che sollecita la sua intelligenza e il suo spirito critico. Grazie alla scuola, egli segue una parabola in parte analoga a quella del suo compatriota Albert Camus, salvato dal proprio maestro, il cui nome compare significativamente, fuso con la parola *abécédaire*, nel nome Albercadaire di un altro maestro di scuola, in un altro romanzo di Azouz Begag, *L'Îlet-aux-Vents*⁶, un maestro iniziatore al pensiero e alla vita nella storia di un altro bambino alla ricerca della propria identità. Grazie al sapere che la scuola gli consente, Azouz Begag, come Albert Camus e come i protagonisti delle sue narrazioni, si libera da un destino precocemente segnato, diventando scrittore, sociologo, educatore, ministro⁷.

Il suo racconto *La Force du Berger*, destinato a un pubblico giovane a partire dai 9 anni, offre un interessante esempio di realizzazione creativa della "terzietà" a vari livelli⁸.

⁵ A. BEGAG, *Le Gone du Chaâba*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.

⁶ BEGAG, *L'Îlet-aux-Vents*, Paris, Éditions du Seuil, 1992. Cfr. TARPLEY, «Azouz Camus», *Contemporary French and Francophone Studies*, v. 11, 2007, n. 1, pp. 85-91; L. COLLÈS, *Passage des frontières. Études de didactique du français et de l'interculturel*, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, 2013.

⁷ Dal 2005 al 2007 Azouz Begag è stato ministro delegato per le pari opportunità nel governo francese di Dominique de Villepin. Tutte le informazioni sono tratte da KRAUSSE, «Entretien avec Azouz Begag», *The French Review*, v. 78, n. 3, 2005, pp. 548-557.

⁸ BEGAG, *La Force du berger*, illustré par Catherine Louis, Genève, La Joie de lire, 1991. Le indicazioni relative all'età dei lettori sono tratte dal sito dell'editore La Joie de Lire, <<http://www.lajoiedelire.ch/livre/la-force-du-berger/>> (ultimo accesso 22.01.2021).

Vi è innanzi tutto la situazione tematizzata del giovane protagonista che si trova, spazialmente e culturalmente, *entre deux rives*. Scritto in prima persona, egli parla dei rapporti con suo padre, ex pastore sull'altopiano di Sétif, in Algeria, e ora operaio in una fabbrica della periferia di Lione, dopo il cammino di migrazione economica che un giorno, quando era ancora adolescente, gli ha fatto attraversare il mare che separa il suo Maghreb natale dalla Francia. Le parole stesse, come pure le dimensioni spaziali del mondo, hanno per il padre e per il figlio sensi che progressivamente si allontanano, scavando una frattura sempre più grande man mano che il bambino avanza nei suoi studi scolastici. Emblematica è la parola "terra", a dimostrazione di quanto un concetto fondamentale per la rappresentazione cognitiva della relazione di ciascun essere umano con il pianeta in cui vive sia culturalmente condizionato in modo spesso indelebile. «La terre, dans sa tête, ce n'est qu'une poignée d'argile, un champ labouré, une étendue de blé»⁹: questa è la visione che ne ha il padre pastore, appena ampliata dall'esperienza di migrazione che l'ha costretto a confrontarsi con un mare fino ad allora sconosciuto e che, anche dopo quelle traversate, egli riesce a concepire unicamente attraverso il confronto con le realtà del villaggio e dei fiumi della sua infanzia:

La terre. Entre El Ouricia et Lyon où nous vivions, il y a une route en bitume gris-noir et une mer pleine de bleu profond. [...] Bien sûr, la mer il en avait entendu parler. Il l'imaginait tumultueuse et bouillonnante, telle une rivière qui prend son élan pour aller se fracasser et se lancer derrière le mur de l'horizon, à l'endroit où l'œil rouge du soleil va s'éteindre dans l'ombre de la nuit¹⁰.

Quanto alla nave con cui compie quei viaggi, il Kairouan, anche questo è oggetto di meraviglia e di molteplici interrogativi cui può fornire a se stesso soltanto risposte semplici, basate sull'esperienza della sua vita di pastore: come è possibile che una carcassa metallica così grande e «bien plus vaste que tout son village réuni»¹¹ possa galleggiare e navigare? In ogni modo, «il l'avait apprivoisé comme un petit animal domestique»¹².

La Force du berger è stato successivamente pubblicato dall'editore anche senza le illustrazioni di Catherine Louis. Il libro ha ottenuto il *Prix européen de littérature enfantine* nel 1988 e il *Prix Octogone* nel 1990.

⁹ *Ivi*, p. 9.

¹⁰ *Ivi*, pp. 10-12.

¹¹ *Ivi*, p. 10.

¹² *Ivi*, p. 12.

Diversa la situazione del figlio protagonista e narratore, in prima persona, di questi eventi. Egli frequenta la scuola, e un giorno il maestro porta in classe un mappamondo, parlando ai bambini della forma sferica della terra, della sua rotazione su se stessa e intorno al sole, di come quella «boule»¹³ sia, in dimensioni ridotte, un simulacro – «une fausse terre»¹⁴ – del vero pianeta Terra («la vraie terre»¹⁵), rispetto alla quale ridisegnare una geografia non soltanto spaziale, ma anche affettiva e culturale, della propria situazione nel mondo e nell’universo:

Un élève a lancé son doigt en l’air et demandé: “M’sieur! Et où est-ce qu’on est en ce moment sur la boule ronde?”

[...] Le maître a montré la France sur la fausse terre. [...] Moi je ne faisais qu’écouter parce que je ne voyais pas bien quel genre de question on pouvait poser après des découvertes comme ça. Si, j’avais une envie secrète de demander l’emplacement exact du pays de mes parents mais je n’ai pas osé¹⁶.

Proporzioni, orientamento e dimensioni, esteriori e interiori, vengono sovvertite rispetto a quelle del padre: la direzione verso cui guardare non è più unicamente quella della Mecca, come nelle preghiere del buon musulmano; il mare non è più soltanto un grande fiume a due rive che separa Francia e Maghreb, soggettivamente forgiato dall’esperienza di migrazione, bensì un’estensione che occupa i due terzi del pianeta: «J’ai trouvé ça étonnant; quand on dit “la terre...” c’est en fait “les mers...”»¹⁷. «[...] Il y a de quoi perdre la boule»¹⁸, notano il bambino protagonista e Azouz Begag, non soltanto nell’accezione consueta di questa espressione familiare della lingua francese – “perdere la testa, impazzire” – ma anche della perdita di riferimenti del suo “terzo istruito” di cui parla Michel Serres e dell’etimologia letterale dell’esperienza del *bouleversement*¹⁹: «Le vrai passage a lieu au milieu. [...]. Voici le voyageur seul. Il faut traverser pour apprendre la solitude. Elle se reconnaît à

¹³ *Ivi*, p. 18.

¹⁴ *Ivi*, p. 19.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ivi*, pp. 18-19.

¹⁷ *Ivi*, p. 20.

¹⁸ *Ivi*, p. 18.

¹⁹ Cfr. *Ivi*, p. 31: «Je suis retourné à la maison tout retourné».

l'évanouissement des références»²⁰.

Un secondo livello di realizzazione di una “terzietà” è individuabile nella commistione nello stesso libro di due media espressivi quali il disegno e la narrazione verbale, che danno luogo a un genere e una comunicazione unica e per definizione ibrida, qual è quella dell'*album de jeunesse*. In effetti, non è facile assegnare definitivamente *La Force du Berger* a una categoria testuale. L'importanza delle dimensioni del *récit* verbale di Azouz Begag porterebbe piuttosto ad ascriverlo al genere *livre illustré* (come suggerisce la dizione «illustré par» nel frontespizio). Tuttavia l'immagine in questo libro travalica sia la pagina sia un'attribuzione di ruolo puramente illustrativo. Come ricorda una scheda della Bibliothèque Nationale de France dedicata al genere *album*, infatti, la differenza di quest'ultimo rispetto al libro è che l'immagine non è limitata nello spazio della pagina e «[...] qu'elle se libère dans l'album, envahissant le texte et le concurrençant dans ses fonctions narratives et didactiques. Elle ne se contente plus d'illustrer, elle complète, précise, explique, ou apporte un contrepoint»²¹, dando luogo, nella sua relazione dialogica con lo scritto, ad un “senso” comune e inscindibile. È questa la rilevanza delle immagini, ne *La Force du Berger*, dei disegni di Catherine Louis, un'ottima illustratrice svizzera la cui attività artistica è caratterizzata da una grande attenzione alle potenzialità espressive interculturali del suo linguaggio pittorico²² e la cui collaborazione con Azouz Begag si è consolidata attraverso numerose realizzazioni²³. I suoi disegni accompagnano e s'intrecciano alla narrazione verbale articolandosi su una o più pagine, aggiungendo evidenza ai mutamenti di prospettiva, agli stupori, alle vertigini che si vanno elaborando nella mente del bambino in transito dalla cultura paterna verso un differente paradigma della conoscenza, con una integrazione dei due media espressivi propria più dell'*album* che del libro illustrato, o quanto meno a metà strada tra i due generi testuali. Ad eccezione delle immagini di copertina, le sue illustrazioni uni-

²⁰ SERRES, *Le Tiers-Instruit*, cit. p. 24.

²¹ «L'album, l'emblème de l'évolution du livre pour enfants», *BnF Classes – Le site pédagogique de la Bibliothèque nationale de France*, s.d., <classes.bnf.fr/pdf/albums.pdf> (ultimo accesso 21.01.2021).

²² Cfr. ROVEDA, «Tre domande a Catherine Louis», *Andersen. Mensile di letteratura e illustrazione per il mondo dell'infanzia*, 14/11/2019, <<http://www.andersen.it/tre-domande-a-catherine-louis/>> (ultimo accesso 21.01.2021).

²³ Tra i libri pubblicati con Azouz Begag ricordiamo *Les voleurs d'écritures*, Paris, Éditions du Seuil 1990; *Le temps des villages*, Genève, La Joie de Lire, 1994; *Ma maman est devenue une étoile*, Genève, La Joie de Lire, 1995; *Mona et le bateau-livre*, Éditions du Chardon Bleu; *Un train pour chez nous*, Paris, Thierry Magnier, 2001.

formemente color seppia traggono espressività non dai cromatismi, ma dalle loro dimensioni, dalla collocazione rispetto alla pagina, dalla variabilità delle proporzioni degli elementi rappresentati all'interno di uno stesso disegno o in diversi disegni messi a confronto tra di loro. Così, la prua della nave con cui il padre migrante del protagonista attraversa il mare per raggiungere la Francia, si allarga sulla parte bassa di due pagine, gigantesca per il personaggio con la valigia che saluta il suo paese natale e quasi investendo con la sua imponenza il lettore del libro²⁴. Essa al contrario ridiventa piccola rispetto al mare nelle pagine successive, dove sembra quasi affaticarsi in salita solcando le correnti²⁵. Il ritratto del bambino protagonista è tagliato all'altezza degli occhi al margine superiore della pagina 14, lasciando in risalto solo il sorriso che, come spiega il testo di Azouz Begag, è il mezzo del figlio per entrare in sintonia col padre anche quando le loro idee non concordano. Segue il disegno della preghiera islamica, in cui la grande ombra del padre è rivolta verso una finestra spalancata in cui appare la sfera della luna nel cielo, nonostante egli non sembri immaginare altro, come suggerisce il confronto col testo di Azouz Begag, che *La Mecca della sua religione*²⁶.

La sfera è ricorrente in tutta la seconda parte del libro, a partire dall'apparizione del mappamondo intorno al quale si radunano, con lo stesso sguardo pieno di meraviglia, bambini che, tramite la foggia stilizzata dei capelli e degli abiti, mostrano la diversità della loro provenienza culturale ed etnica, ma anche la comunanza di reazioni e l'appartenenza ad un unico cerchio umano che osserva la rappresentazione geografica dei "loro" continenti impressi sulla «boule» del maestro²⁷. La figura del cerchio di bambini ritorna, dispiegata su due pagine, poco più avanti, sullo sfondo di una grande finestra aperta su un cielo stellato che pare strabordare, con le sue macchioline luminose, in tutto il disegno²⁸. In altre immagini la «boule» è al centro del sovertimento della visione del bambino, della sua rivoluzione, certamente della sua vertigine. A pagina 23 egli è rappresentato a testa in giù sulla sfera

²⁴ BEGAG, *La Force du Berger*, cit., pp. 10-11.

²⁵ *Ivi*, p. 13.

²⁶ *Ivi*, p. 17. Analogamente, la grande finestra alla quale è affacciato il padre alla p. 31 mostra, come in una sorta di nuvola, una rappresentazione di elementi delle sue fantasticherie che rinviano a ricordi del Maghreb delle origini (le palme, le case dalle architetture arabe). Egli è da solo di fronte al suo caffè e rivolge lo sguardo verso il basso, quasi dentro se stesso.

²⁷ *Ivi*, p. 19.

²⁸ *Ivi*, pp. 28-29.

terrestre, in una sorta di fumetto che lo confronta, spaventato negli occhi spalancati, all'immagine del mondo evocata dal padre in un esperimento "scientifico" di cui parleremo tra poco, a dimostrazione che le leggi della fisica insegnate a scuola non sono che inconcepibili falsità²⁹. Questo mondo immaginario alla rovescia invade completamente due pagine successive, estromettendo totalmente il testo verbale; qui la sfera terrestre, raffigurata come enorme grazie a una sineddoche visiva che ne mostra unicamente i margini inferiori, è accompagnata da una rovinosa caduta di oggetti di ogni tipo, a illustrazione di un mondo inconsapevole dell'esistenza della legge di gravità. Infine, nell'ultima pagina del libro, il bambino che, nel testo di Azouz Begag, è riuscito a dire di no a suo padre quando questi gli ha intimato di scrivere una lettera contro il maestro di scuola e i suoi insegnamenti³⁰, che non l'ha più seguito nel rituale della preghiera come esclusiva via verso la verità³¹, appare felice nell'immagine, a grandezza pagina, con cui termina il libro, illuminato dallo stesso grande sorriso che già caratterizzava il suo volto ricciuto alla pagina 14, ma non più dimezzato come era lì, bensì intero e corredato di un corpo saldamente sorretto a testa in giù dalle braccia, metafora dell'acrobazia del suo pensiero ormai compiuta, mentre la silhouette del padre, piccolissima, appare sullo sfondo, inquadrata nella porta da cui il figlio è definitivamente uscito³².

Il segno grafico dell'immagine, elaborato da Catherine Louis con grande attenzione alle connotazioni spaziali, è ibridato nel libro in un unico veicolo multimediale per raccontare un difficile percorso interculturale e intergenerazionale; il risultato ottenuto ne *La Force du Berger* sembra nuovamente incrociare un'esigenza espressa da Michel Serres a proposito del suo "terzo istruito", la cui essenza profonda è, appunto, un "cambiamento di senso", al tempo stesso semantico e direzionale: «Rien ne donne plus le sens que de changer de sens. Je raconte par images le souvenir de la mutation»³³.

Un ulteriore livello di elaborazione di "terzietà" compare infine in questo libro sul piano cognitivo, attraverso un confronto serrato e un'intersezione costante tra il piano del sapere abitualmente esplorato

²⁹ *Ivi*, p. 23.

³⁰ *Ivi*, p. 32.

³¹ Cfr. *Ivi*, p. 41: «– Allez, allez viens montrer à ton père si tu sais toujours dire tes prières. Ça, c'est vrai. Il a fermé la porte derrière lui et il est allé tout seul tourner sur sa terre à lui».

³² *Ivi*, p. 42.

³³ SERRES, *Le Tiers-Instruit*, cit. p. 23.

dalle scienze umane (la cultura d'origine, la lingua, la religione) e quello delle cosiddette "scienze dure", in particolare la fisica, oggetto delle lezioni scolastiche del bambino protagonista e dei suoi dissidi col padre. Riepiloghiamo rapidamente gli avvenimenti narrati da Azouz Begag e illustrati da Catherine Louis. Come si è visto, il maestro ha introdotto a scuola, tramite l'osservazione del mappamondo, la rappresentazione astronomica del pianeta Terra, ruotante su se stesso e intorno al sole. Tornato a casa, vorrebbe condividere questo suo nuovo sapere col padre, ma questi si infuria moltissimo: «Il ne faut pas dire à mon père des choses contraires à la géographie qu'il a tracée dans sa tête»³⁴. Egli presenta al bambino un esperimento casalingo, a dimostrazione di quanto sbagliati siano gli insegnamenti del maestro: riempie un bicchiere d'acqua e lo rovescia; il fatto che l'acqua si riversi sul pavimento e che invece non si siano mai visti gli oggetti del mondo rovesciarsi e cadere quando la terra, ruotando, arriva «sur le mauvais côté», mostra l'evidenza, a suo avviso, delle proprie affermazioni: «Tu te rends compte ce qui se passerait si en ce moment où je te parle, on était en bas d'une boule qui tourne!»³⁵. Di fronte a questa obiezione, che il bambino ripropone in classe, il maestro introduce un ulteriore concetto di fisica, quello dell'attrazione universale e dunque della forza di gravità. Allo scopo di convincere il padre dell'esistenza effettiva di «une force invisible»³⁶, inventa egli stesso un esperimento: sotto lo sguardo stupito e preoccupato della madre, riempie d'acqua un bicchiere, poi lo rivoltava e lo raddrizza molto rapidamente, mostrando al padre come l'acqua non cada: «C'est pas à cause de Dieu, ça c'est le maître qui nous l'apprend. Ça s'appelle la force centrifuge»³⁷. E quando il padre gli chiede come si dica ciò in arabo, la traduzione del figlio non può che riproporre, appena traslitterate graficamente, le stesse parole: «La força centriouja!»³⁸.

Una "forza invisibile": questa espressione sintetizza vari aspetti del libro di Azouz Begag. Essa evoca e trasforma il concetto centrale del celebre *Le Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry: «L'essentiel est invisible pour les yeux»³⁹, riferimento intertestuale cui rinviano, modi-

³⁴ BEGAG, *La Force du Berger*, cit., p. 12.

³⁵ *Ivi*, p. 24.

³⁶ *Ivi*, p. 30.

³⁷ *Ivi*, p. 38.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ A. DE SAINT-EXUPÉRY, *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, «collection Folio», 2002, p. 76 [1^a ed. 1943].

ficandolo a loro volta, anche le illustrazioni, con particolare evidenza quella che compare sul retro di copertina: come il Piccolo Principe, anche il protagonista di questo libro è in piedi sul suo pianeta, ma a testa in giù, all'interno di un universo di stelle che invade la pagina. I suoi "baobab" sono le palme all'altro polo del mondo. La forma della sfera, e la luce che irradia, sembrano evocare, grazie al corpo del bambino che ne suggerisce la base, la famosa "lampadina" metaforica delle scoperte scientifiche. Rispetto a questo riferimento, la trasformazione che opera il libro di Azouz Begag e Catherine Louis è che in questo caso l'invisibile per gli occhi non riguarda più soltanto il mondo interiore dell'uomo, ma anche la conoscenza profonda del mondo esteriore, quello di cui si occupano solitamente le cosiddette "scienze dure", che analogamente rivelano, agli occhi del bambino, un "invisibile" non meno interessante e poetico. Così, al padre che afferma l'impossibilità di "vedere" la forza di gravità, il figlio risponde evocando le tante cose della natura che, come quella forza che causa la caduta dei corpi, esistono anche senza che le si possa vedere con gli occhi: «Alors je lui ai parlé du vent qu'on ne voit qu'à travers les feuilles qu'il fait danser dans la cime des arbres, l'eau qu'il fait frissonner sur la surface des mers, les voiles des bateaux qu'il gonfle. Rien à faire»⁴⁰.

Comprendiamo dunque meglio, alla luce di questa lettura de *La Force du berger*, la ricchezza semantica dei due sostantivi che ne compongono il titolo e che rivelano le loro potenzialità di senso – come significato e come direzione – lungo lo sviluppo del testo. La "forza" è certamente quella che ricorre nelle lezioni di fisica, ma anche quella del padre migrante – «N'oublie pas que ton père a une autre force en lui [...]», ammonisce il maestro – e soprattutto quella del figlio, che deve concentrare «toute [s]on énergie sur [s]on ventre»⁴¹ per porre domande e trovare la propria strada. Quanto al "pastore", oltre a nominare l'antico mestiere del padre, esso evoca una figura tradizionalmente e poeticamente vocata al nomadismo, al movimento. Anche il figlio è dunque metaforicamente un "pastore", come lo è certamente anche il suo maestro di scuola. Tra padre e figlio muta però la direzione del loro movimento interiore, il primo con lo sguardo sempre ed esclusivamente rivolto in linea retta verso La Mecca, il secondo oramai disposto a

⁴⁰ Cfr. BEGAG, *La Force du Berger*, cit., p. 41: «Un soir, alors qu'il se préparait à faire la prière, le regard orienté vers la Mecque, j'ai voulu l'emmener dans la magie de l'attraction universelle et de la gravitation terrestre. Mais il n'a pas voulu y entrer».

⁴¹ *Ivi*, p. 27.

«regarder tout ce qui bouge»⁴² e a adottare un «raisonnement circulaire»⁴³ cui pare alludere anche la dominante grafica libro.

Scrivono Michel Serres nel suo *Le Tiers-Instruit*: «Aucun apprentissage n'évite le voyage. Sous la conduite d'un guide, l'éducation pousse à l'extérieur. Pars: sort. Sort du ventre de ta mère, du berceau, de l'ombre portée par la maison du père et des paysages juvéniles»⁴⁴.

Lungo questo tragitto, il bambino protagonista, e con lui il lettore di questo *livre illustré/album de jeunesse*, elabora anche un'altra consapevolezza spesso ribadita da Michel Serres, ossia la permeabilità dei saperi e delle scienze, «car les sciences ne sont pas séparées, les objets du savoir ne sont pas découpés comme des rivages mais sont au contraire connexes et continus comme l'eau des Océans»⁴⁵. Se troppo spesso le abitudini scolastiche o il luogo comune tendono a dimenticare quanto la cultura d'origine, oggetto delle scienze umanistiche, e la conoscenza anche scientifica del mondo siano condizionati l'uno dall'altro, questo libro ce lo ricorda. Poiché, come afferma Edgar Morin, l'umano è uno e trino – individuo; parte di un gruppo sociale nel tempo e nello spazio; membro di una specie vivente sul pianeta Terra – e queste tre componenti sono indissolubilmente collegate in ogni aspetto dell'esistenza⁴⁶. Anche verso questa consapevolezza il bambino protagonista intraprende un importante cammino, aprendosi a sempre più vaste domande.

Con la leggerezza sorridente e l'efficacia comunicativa del proprio genere narrativo, associando creativamente il testo verbale all'immagine, *La Force du berger* segue questa parabola di apprendimento, e illustra il percorso che conduce il bambino protagonista dalla “casa del padre” verso nuove conoscenze e verso una sempre più ampia dimensione dell'umano, trasformandolo per sempre. Terzo istruito.

⁴² *Ivi*, p. 40.

⁴³ *Ivi*, p. 30.

⁴⁴ SERRES, *Le Tiers-Instruit*, cit. p. 28.

⁴⁵ Questa affermazione di Leibniz è citata e fatta propria da Michel Serres. Cfr. SERRES, «L'incandescent», *Les Cahiers du M.U.R.S. Remettre la science en culture*, n. 42, 2° semestre 2003, p. 30.

⁴⁶ Concetto che Edgar Morin ribadisce lungo tutto il percorso della sua riflessione sull'umano. Cfr. almeno E. MORIN, *Le paradigme perdu: la nature humaine*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.

« Elle l'appelait "Frédéric", il l'appelait "Marie" »

Sophie Guermès*

ABSTRACT

Les personnages de Flaubert sont les représentants d'une génération sans repères car sans « base théologique » : le plus difficile pour eux est de vivre. Frédéric Moreau échoue comme les autres à réussir sa vie sociale, mais trouve un point fixe dans Madame Arnoux, qu'il divinise. Cette passion le guide, comble le vide de ses journées et l'aide à traverser l'existence.

Gustave Flaubert's characters come from a generation without benchmarks because they lack of «theological basis». So, the most difficult for them is to stay alive. Frederic Moreau fails, as the others, to succeed in his social life, but finds a point of reference in Madame Arnoux, who is sacred to him. This passion guides him, fills the void of his days and helps him to get through life.

* Université de Brest.

L'incommunicabilité entre les êtres est au cœur de l'œuvre flaubertienne, comme l'a montré Philippe Dufour dans un article de 1991 repris dans *La Pensée romanesque du langage*¹, à partir du commentaire de la comparaison, établie par Flaubert dans *Madame Bovary*, entre la parole humaine et un chaudron fêlé. Si le langage se dégrade, si le romancier prend acte d'une vérité décevante, à savoir que les mots n'adhèrent pas aux choses, c'est que les êtres ont massivement cessé de croire au grand mythe fédérateur du Verbe. La liturgie exercée mécaniquement borne le discours de l'abbé Bournisien, dont l'entrevue avec Emma constitue un sommet cacophonique caractéristique du « comique qui ne fait pas rire »². *Madame Bovary* dénonce aussi la vacuité du langage politique (dans le chapitre sur les Comices agricoles, avec le discours du bien nommé Lieuvain) et amoureux (dans le même chapitre, où les clichés de la langue officielle et du code de la séduction s'or-donnent en un précis contrepoint ; et la lettre de rupture de Rodolphe concentrera tous les lieux communs du genre). Quant à Homais, ses élucubrations pseudo-scientifiques finissent par être ménagées par l'autorité et protégées par l'opinion publique. Ce manque de discernement, l'héroïne n'y échappe pas : Emma est consciente de l'idiotie de l'abbé, mais elle se laisse prendre dans les rets des clichés de Rodolphe, qui parle précisément le langage dont elle rêve. De même, dans *L'Éducation sentimentale*, on est patriote si l'on se sert « le plus souvent possible » de locutions ou vocables vagues ou éculés : « apporter sa pierre à l'édifice, – problème social, – atelier »³ ; ceux qui étaient censés défendre les ouvriers n'ont « rien fait pour eux que des phrases »⁴ ; les condoléances sont des mots creux (« car, s'il n'était pas orateur, il possédait en revanche ces qualités solides, mille fois préférables, etc. avec tous les mots qu'il faut dire : "Fin prématurée, – regrets éternels, – l'autre patrie, – adieu ; plutôt non, au revoir !" »⁵) ; Frédéric se mue en Rodolphe pour séduire, facilement, une Mme Dambreuse longtemps crue

¹ P. DUFOUR, *La Pensée romanesque du langage*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, pp. 246-275 (chap. X). On y lit notamment : « Parité des expressions et dissemblance des sentiments, le langage n'assume plus ce rôle de classification que lui assignait l'âge classique » (p. 249). La comparaison se trouve au chapitre XII de la deuxième partie de *Madame Bovary*. L'article *Le Chaudron et la lyre* avait été publié dans *Poétique*, n. 86, avril 1991, pp. 193-214.

² G. FLAUBERT, Lettre à Louise Colet du 8 mai 1852, *Correspondance*, t. II, éd. J. Bruneau, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980, p. 85.

³ FLAUBERT, *L'Éducation sentimentale*, Paris, LGF, 1972, p. 353.

⁴ *Ibid.*, p. 431.

⁵ *Ibid.*, p. 448.

hors d'atteinte : « Il se servit du vieil amour. Il lui conta, comme inspiré par tout ce que Mme Arnoux lui avait fait ressentir, ses langueurs, ses appréhensions, ses rêves »⁶.

L'Éducation sentimentale tourne en dérision les aspirations encore romantiques de la jeunesse de 1848, mais aussi les dérives d'un prétendu progrès qui, par un emploi aberrant du mot « science », pousse ceux qui le promeuvent à vouloir régler la société. Frédéric, dans ses rêves vagues d'amour de l'humanité, et Sénécal, brutal et borné zélé de l'ordre, représentent deux travers de l'époque; mais Dambreuse, Martinon ou Pellerin ne sont pas traités avec plus d'indulgence; et Deslauriers apparaît comme le pâle avorton de Rastignac, qu'il proposait en modèle à son ami au début du roman. Quant au peuple, il est une reconstruction fantasmagorique issu du délire de quelques socialistes utopiques⁷, et l'épisode du sac des Tuileries bat en brèche cet angélisme, tout comme la répression qui s'ensuit, de la part de la garde nationale. Foules féroces et prisonniers qui semblent sortis de l'*Enfer* de Dante, jeune homme affamé dont il ne reste que « quelque chose de blanc », après son meurtre par un Roque se déclarant « trop sensible »⁸: Flaubert, redressant les erreurs d'interprétation commises de part et d'autre, rétablit, sans équivoque possible, la vérité. À l'enflure de vocables sonnante creux, car vidés de leur contenu (peuple, humanité, religion, Jésus-Christ), il oppose un emploi juste des mots, choisis efficacement et se suffisant à eux-mêmes. « J'écris les choses comme je les sens, c'est-à-dire comme je crois qu'elles existent », écrit-il à George Sand ; et encore : « Je me borne [...] à exposer les choses telles qu'elles me paraissent, à

⁶ *Ibid.*, p. 426.

⁷ *Ibid.*, p. 350, à propos d'un tableau de Pellerin : « Cela représentait la République, ou le Progrès, ou la Civilisation, sous la figure de Jésus-Christ conduisant une locomotive, laquelle traversait une forêt vierge ».

Et encore III, 1, p. 356 : « nous sommes tous religieux. Plusieurs écoutaient, la bouche ouverte, avec des airs de catéchumènes, des poses extatiques. – [...] L'ouvrier est prêtre, comme l'était le fondateur du socialisme, notre Maître à tous, Jésus-Christ ! ».

Flaubert a toujours méprisé le socialisme humanitaire. Voir la lettre à Louis Bouilhet du 4 septembre 1850 : « J'ai lu à Jérusalem un livre socialiste (Essai de philosophie positive, par Auguste] Comte). Il m'a été prêté par un catholique enragé [...]. J'en ai feuilleté quelques pages : c'est assommant de bêtise. Je ne m'étais du reste pas trompé. – Il y a là-dedans des mines de comique immenses, des Californies de grotesque » (*Correspondance*, t. I, éd. Bruneau, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, p. 679). Cf. les lettres à Amélie Bosquet du [19 ? juillet] 1864, et à Edma Roger Des Genettes de l'été 1864 (*Correspondance*, t. III, éd. Bruneau, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, pp. 400 et 402).

⁸ *L'Éducation sentimentale*, cit., p. 394.

exprimer ce qui me semble le Vrai »⁹.

Les deux personnages principaux, Frédéric et Mme Arnoux, pâtissent eux aussi de conventions qui les empêchent de vivre. Si elle met du temps à apprécier les romans (elle n'en goûte la lecture qu'à partir du moment où elle ne vit plus de romance, où Frédéric est loin d'elle: les romans lui permettent alors de poursuivre une histoire d'amour par substitution¹⁰), Mme Arnoux obéit à la superstition et à une grandiloquence qui la métamorphose en héroïne de littérature populaire, archétype larmoyant, tragédienne tombée dans le feuilleton :

Tout à coup l'idée de Frédéric lui apparut d'une façon nette et inexorable. C'était un avertissement de la Providence. Mais le Seigneur, dans sa miséricorde, n'avait pas voulu la punir tout à fait ! Quelle expiation, plus tard, si elle persévérait dans cet amour ! [...] de toutes ses forces, lançant son âme dans les hauteurs, elle offrit à Dieu, comme un holocauste, le sacrifice de sa première passion, de sa seule faiblesse¹¹.

Le mot « âme » est très souvent employé dans les pages où il est question d'elle : il fait partie de la vulgate de l'amoureux romantique¹², et son utilisation procède de l'ironie, lorsqu'il n'est pas une marque de style indirect libre. Quant à l'attitude de Frédéric à son égard, elle est le meilleur garant de sa vertu :

Il l'aimait sans arrière-pensée, absolument; et, dans ces muets transports,

⁹ Lettres à George Sand du 5 juillet 1868, et du 10 août 1868, *Correspondance*, t. III, cit., pp. 770 et 786.

¹⁰ La leçon est *a priori* différente de celle du chapitre de *Madame Bovary* concernant les lectures d'Emma : « et il me semble que vous êtes là, quand je lis des passages d'amour dans les livres.

– Tout ce qu'on y blâme d'exagéré, vous me l'avez fait ressentir, dit Frédéric. Je comprends les Werther que ne dégoûtent pas les tartines de Charlotte » (*L'Éducation sentimentale*, cit., p. 493). Pourtant Emma réussit elle aussi à donner vie à ses lectures – mais *Werther* n'en fait pas partie, il s'agit de romans futiles et stéréotypés.

¹¹ *Ibid.*, p. 328. Le passage a trait à la maladie du fils de Marie. Il est sauvé, et elle renonce au rendez-vous donné par Frédéric. Émile Zola, dans *Une page d'amour*, réécrit cet épisode, en lui donnant une issue différente (« chute » de la pourtant vertueuse Hélène, et mort de sa fille Jeanne).

¹² Voir par exemple : « il enfonçait son âme dans la blancheur de cette chair féminine » (*ibid.*, p. 57) ; « Jamais elle ne lui avait paru si captivante, si profondément belle. De temps à autre, une aspiration soulevait sa poitrine; ses deux yeux fixes semblaient dilatés par une vision intérieure, et sa bouche demeurait entre-close comme pour donner son âme » (*ibid.*, p. 197).

pareils à des élans de reconnaissance, il aurait voulu couvrir son front d'une pluie de baisers. Cependant, un souffle intérieur l'enlevait comme hors de lui ; c'était une envie de se sacrifier, un besoin de dévouement immédiat, et d'autant plus fort qu'il ne pouvait l'assouvir¹³.

Les années passent, l'amour s'accroît, mais, confondant la femme et la mère¹⁴, le jeune homme reste dans le registre de l'extase muette :

Il avait envie de se jeter à ses genoux. Un craquement se fit dans le couloir, il n'osa. Il était empêché, d'ailleurs, par une sorte de crainte religieuse. Cette robe, se confondant avec les ténèbres, lui paraissait démesurée, infinie, insoulevable ; et précisément à cause de cela son désir redoublait. Mais la peur de faire trop et de ne pas faire assez lui ôtait tout discernement¹⁵.

Leur relation est une suite d'élans et de retraits (et de méprises : « Elle le contemplait, tout émerveillée »¹⁶, lit-on dans l'avant-dernier chapitre, quand il se détourne d'elle), dont la caractéristique est de n'être presque jamais synchronisés¹⁷, et de s'intensifier par la distance. C'est ainsi que, sortie de son cadre habituel, la vierge à l'enfant, qui en a désormais un second, déçoit l'attente de Frédéric ; mais après l'avoir contemplée dans un halo de soleil, il se renflamme : « comme Mme Arnoux était assise auprès de la fenêtre, un grand rayon [...] pénétrait d'un fluide d'or sa peau ambrée ». Le regard pétrifie le désir, subsumé sous cette « curiosité douloureuse qui n'avait pas de limites » saisissant Frédéric à la vue de Mme Arnoux sur le bateau : « Il fut ressaisi par un amour plus fort que

¹³ *Ibid.*, p. 98. Même lorsque le récit n'évoque pas Frédéric contemplant religieusement Mme Arnoux, celle-ci appelle toujours un contexte religieux : elle apprend ainsi au jeune homme qu'à douze ans, elle était dévote (*ibid.*, p. 316) ; ou encore qu'Arnoux a décidé de l'épouser en la voyant sortir de l'église (*ibid.*, p. 200).

¹⁴ Et au moins une fois Mme Moreau et Mme Arnoux : « Mais, peu à peu, ses espérances et ses souvenirs, Nogent, la rue de Choiseul, Mme Arnoux, sa mère, tout se confondait » (*ibid.*, p. 122).

¹⁵ *Ibid.*, pp. 232-233.

¹⁶ *Ibid.*, p. 495.

¹⁷ Il lui murmure encore son amour, bien qu'elle ne soit pas venue au rendez-vous qu'il lui avait donné. Elle ne répond pas : « "Eh bien, va te promener !" se dit Frédéric » (*ibid.*, p. 400) ; quand Mme Arnoux paraît au fond de la boutique de bondieuseries, Frédéric disparaît (*ibid.*, p. 462). Le mouvement s'inverse quand il court leur apporter de l'argent : elle lui avouera dans l'avant-dernier chapitre ne s'être pas montrée (*ibid.*, p. 474, et p. 492).

jamais, immense : c'était une contemplation qui l'engourdissait »¹⁸.

De sorte que la lecture de ces rendez-vous marqués par la passivité peut s'avérer comique, les personnages se conformant à un modèle extérieur (héros romantique ; femme mariée trompée mais vertueuse) au lieu de céder à leur amour mutuel. Flaubert récrit le début de l'idylle entre Emma et Léon¹⁹ en maintenant ses nouveaux personnages dans une relation platonique. La différence d'âge entre Frédéric et Mme Arnoux s'abolit: tous deux apparaissent comme des adolescents inexpérimentés, semblables à Jean-Jacques Rousseau et Mme Basile, sa jeune patronne turinoise²⁰. Les visites régulières dans la maison d'Auteuil, qui suivent la déclaration de Frédéric, et le fait qu'ils parlent alors ouvertement de leur amour, ne change rien à la situation :

Elle l'appelait « Frédéric », il l'appelait « Marie », adorant ce nom-là, fait exprès, disait-il, pour être soupiré dans l'extase, et qui semblait contenir des nuages d'encens, des jonchées de roses. [...] C'était une béatitude infinie, un tel enivrement, qu'il en oubliait jusqu'à la possibilité d'un bonheur absolu²¹.

Le fait de se savoir aimé lui suffit quand il est près d'elle ; c'est en imagination qu'il la désire (« Loin d'elle, des convoitises furieuses le dévoraient »²²). Quant à elle, le texte ne se place presque jamais de son point de vue²³, de sorte qu'elle reste pure apparence, image à peine

¹⁸ *Ibid.*, p. 129 (cf. II, 2, p. 196, Arnoux s'en va et les laisse seuls : « Alors, il se fit un grand silence; et tout, dans l'appartement sembla plus immobile. Un cercle lumineux, au-dessus de la carcel, blanchissait le plafond, tandis que, dans les coins, l'ombre s'étendait comme des gazes noires superposées » ; p. 303: il revoit Mme Arnoux dans la rue : « Le soleil l'entourait; [...] tout lui parut d'une splendeur extraordinaire ») et pp. 159-160.

¹⁹ Cf. *Madame Bovary*, II, v : « Elle lui parut donc si vertueuse et inaccessible, que toute espérance, même la plus vague, l'abandonna. Mais, par ce renoncement, il la plaçait en des conditions extraordinaires. Elle se dégagea, pour lui, des qualités charnelles dont il n'avait rien à obtenir ; et elle alla, dans son cœur, montant toujours et s'en détachant, à la manière magnifique d'une apothéose qui s'envole. C'était un de ces sentiments purs qui n'embarrassent pas l'exercice de la vie, que l'on cultive parce qu'ils sont rares, et dont la perte affligerait plus que la possession n'est réjouissante ».

²⁰ Voir le délicieux récit de cette idylle muette dans le deuxième livre des *Confessions*.

²¹ *L'Éducation sentimentale*, cit., p. 317.

²² *Ibid.*, pp. 317-318.

²³ Sauf lorsqu'elle apprend que Frédéric va se marier : on la voit alors rester les yeux fixes ; ou bien lorsqu'elle veille et soigne son fils.

animée. Le narrateur semble prendre plaisir à saper frémissements et espoirs du personnage qu'il a imaginé en s'inspirant de sa propre passion pour Elisa Schlésinger. C'est « plus dévotement que ceux qui font des reposoirs »²⁴ que Frédéric change les meubles de place dans la chambre où il est certain de voir enfin son « feu récompensé »²⁵, et où, au dernier moment, Marie ne vient pas.

Athée, Flaubert, entre les divers scénarii possibles de *L'Éducation sentimentale*, dont les situations envisagées sont parfois exprimées en termes très crus, choisit de raconter non seulement l'«histoire d'un jeune homme», sous-titre du roman, mais celle de la sécularisation du divin, par le biais d'un amour (c'est le sujet qu'il place au premier plan, lorsqu'il évoque l'œuvre en cours²⁶) qui a les caractéristiques de la foi. À la fin du chapitre IV de *L'Éducation sentimentale*, la phrase « Il avait donc trouvé sa vocation! Le but de son existence était clair maintenant, et l'avenir infaillible » est à la fois exacte et trompeuse, car la suite du roman montre que ce qui soutient Frédéric et donne un objectif à sa vie n'est pas la peinture, dont il ne sera plus question pour lui, mais sa passion pour Mme Arnoux. Idée fixe qui sert de tuteur, pour un être qui, comme tous ceux de sa génération, n'a plus de Dieu en qui placer sa confiance.

Frédéric vit dans un monde qui ne fournit aucun véritable repère. « Nous manquons de levier, la terre nous glisse sous les pieds. Le point d'appui nous fait défaut », écrit Flaubert à Louise Colet²⁷. Il constate, à propos de Musset, dont la « muse » fut brièvement la maîtresse : « *On ne vit pas sans religion*. Ces gens-là n'en ont aucune, pas de boussole, pas de but. On flotte au jour le jour »²⁸ (dans *Le Gai savoir*, Nietzsche décrira

²⁴ *Ibid.*, p. 321.

²⁵ L'expression est empruntée au *Cid*, acte 1, scène 6 : « Si près de voir mon feu récompensé, ô Dieu/l'Étrange peinel ».

²⁶ Lettre à Mlle Leroyer De Chantepie du 6 octobre 1864 : « Me voilà maintenant attelé depuis un mois à un roman de mœurs modernes qui se passera à Paris. Je veux faire l'histoire morale des hommes de ma génération ; "sentimentale" serait plus vrai. C'est un livre d'amour, de passion; mais de passion telle qu'elle peut exister maintenant, c'est-à-dire inactive » (*Correspondance*, t. III, cit., p. 409).

²⁷ Lettre du 24 avril 1852, *Correspondance*, t. I, cit., p. 76. Il écrivait déjà à Ernest Chevalier : « pourvu qu'on ait une confiance, chimérique ou réelle, n'est-ce pas une confiance, un gouvernail, une boussole, tout un ciel pour nous éclairer ? Je n'ai plus ni conviction, ni enthousiasme, ni croyance » (lettre du 23 juillet 1839, *ibid.*, p. 49).

²⁸ Lettre du 26 juin 1852, *ibid.*, p. 116. Cf. le dialogue pré-beckettien qu'il imaginera quelques années plus tard : « Quel est le but de tout cela ? », demande Pécuchet. « Peut-être qu'il n'y a pas de but », répond Bouvard. « "Cependant..." » Et Pécuchet répéta deux ou trois fois "cependant" sans trouver rien de plus à dire » (*Bouvard et Pécuchet*, Paris, GF-Flammarion, 1993, p. 104).

quelques années plus tard les meurtriers de Dieu, c'est-à-dire « nous », comme délestés, et devenus trop légers pour ne pas tomber). À l'instar de Beethoven devenu sourd, Flaubert se rend compte qu'il ne peut trouver d'appui qu'au plus profond de lui-même.

Je tourne à une espèce de mysticisme esthétique (si les deux mots peuvent aller ensemble), et je voudrais qu'il fût plus fort. – Quand aucun encouragement ne nous vient des autres, [...] les gens *bonnêtes et délicats* sont forcés de chercher en eux-mêmes quelque part un lieu plus propre pour y vivre. [...] Le temps n'est pas loin où vont revenir les langueurs universelles, les croyances à la fin du monde, l'attente d'un Messie ? Mais la base théologique manquant, où sera maintenant le point d'appui de cet enthousiasme qui s'ignore ? Les uns le chercheront dans la chair, d'autres dans les vieilles religions, d'autres dans l'art²⁹.

C'est le cas de Flaubert : il reploie le divin sur l'écriture. À la découverte d'un monde sans nécessité, consécutive à la prise de conscience collective de la « mort » de Dieu, il va répondre par des efforts colossaux pour parvenir à ce qu'« une bonne phrase de prose doi[ve] être comme un bon vers, interchangeable »³⁰. Frédéric, lui, trouve son point d'appui dans Marie Arnoux.

Dans *L'Éducation sentimentale*, la femme aimée devient un centre, qui évite, en dépit des vicissitudes, la désorientation. « L'univers venait tout à coup de s'élargir. Elle était le point lumineux où l'ensemble des choses convergeaient » ; « et, tel un voyageur perdu au milieu d'un bois et que tous les chemins ramènent à la même place, continuellement, il retrouvait au fond de chaque idée le souvenir de Mme Arnoux »³¹. Lorsqu'il se déclare ouvertement, après être tombé à genoux devant elle, il lui avoue : « Moi, je n'ai pas d'état, vous êtes mon occupation exclusive, toute ma fortune, le but, le centre de mon existence, de mes pensées »³². En effet, lorsque, devenu rentier, il avait pensé à une profession, pour « se raccrocher à

²⁹ Lettre à L. Colet du 4 septembre 1852, *ibid.*, p. 151. Cf. celle du 27 décembre 1852, p. 218 : « Sans l'amour de la forme, j'eusse peut-être été un grand mystique ». Et aussi, ruinant l'illusion d'un appui sûr trouvé en soi-même, celle du 19 septembre 1852, p. 160 : « À moins d'être un crétin, on meurt toujours dans l'incertitude de sa propre valeur et de celle de ses œuvres ».

³⁰ Lettre à L. Colet du 22 juillet 1852, *ibid.*, p. 135.

³¹ *L'Éducation sentimentale*, cit., p. 12 et p. 65.

³² *Ibid.*, p. 314.

quelque chose »³³, c'est finalement à l'« existence misérable » de « parasite » qu'il avait accédé. Misérable (aux yeux du narrateur, aux yeux de Frédéric et de son entourage ?), cette existence est malgré tout pleine et entière, atteignant son maximum d'intensité et d'incandescence, puisqu'elle est passée dans la proximité de l'être qui, pour lui, représente et résume tout, qui comble ses journées jusque dans les intervalles, les moments où il ne la voit pas, et lui donne une raison de vivre. Entre le rituel des visites, ne pensant qu'à elle, il est comme en prière : « Ses après-midi se passaient à se rappeler la visite de la veille, à désirer celle du soir »³⁴. Si ce roman, d'abord d'inspiration autobiographique, récrit Constant (*Adolphe*) et Balzac (*Le Lys dans la vallée* comme *Illusions perdues*), il porte aussi l'héritage de *La Princesse de Clèves*. De sorte que tout ce qui peut être interprété en termes de déception, d'immobilisme et d'échec se retourne en son contraire, si l'on ne se place plus sur le plan social, mais sur le plan intérieur. Répugnant à conclure, même s'il est forcé de mettre à son roman un point final, Flaubert invite à fuir l'univocité. Le personnage qu'il a imaginé ne réussit pas aux yeux du monde (réussite constamment dévalorisée, du reste³⁵), et ne crée rien par lui-même (mais que vaut une création non marquée du sceau du génie ? Pellerin n'est pas Michel-Ange...) ; il n'en est pas moins soutenu par une foi, qui échappe à la fausseté du langage social comme à la dégradation et qui, plus encore, l'empêche de sombrer. Les paroles qu'il adresse à Mme Arnoux correspondent à ses pensées, les mots ne forment pas un écran opaque mais une paroi transparente ; en retour, ce que lui révèle Mme Arnoux lors de l'ultime entrevue a la force d'une parole d'évangile et d'un sacrement effaçant (rachetant, pour rester dans le registre métaphorique mercantile qui est à la fois celui de l'Église et de Flaubert dans cet extrait) maux et tourments : « Il ne regretta rien. Ses souffrances d'autrefois étaient payées »³⁶. Il existe donc dans l'œuvre de celui qui, tout en se défiant des mots, leur a voué sa vie, un lieu de parole, préservé,

³³ *Ibid.*, p. 183. Cf. *Madame Bovary*. Au moment de l'opération du pied-bot, Emma espère en la gloire de son mari, qui rejaillirait sur elle : « Elle ne demandait qu'à s'appuyer sur quelque chose de plus solide que l'amour » (Paris, LGF, 1999, p. 280).

³⁴ *L'Éducation sentimentale*, cit., p. 201.

³⁵ Voir le personnage de Dambreuse, celui de Martinon, et les nombreuses silhouettes de hauts fonctionnaires ou de politiciens : « La pourriture de ces vieux l'exaspérait » (*ibid.*, p. 280) ; « C'était une succursale intime de la rue de Poitiers. Il y rencontra le grand M. A., l'illustre B., le profond C., l'éloquent Z., l'immense Y., les vieux ténors du centre gauche, les paladins de la droite, les burgraves du juste milieu, les éternels bonshommes de la comédie. Il fut stupéfait par leur exécration langage, leurs petites, leurs rancunes, leur mauvaise foi » (*ibid.*, p. 424).

³⁶ *L'Éducation sentimentale*, cit., p. 494.

celui où s'exprime l'amour total, sincère et réciproque, le seul à constituer un viatique, même s'il n'est pas charnellement accompli. Que la parole supplée la chair, telle est aussi la leçon finale de *L'Éducation sentimentale*, « histoire d'un jeune homme » qui, ayant le choix, refuse d'accroître sa fortune et sa position, et se désintéresse des révolutions en cours, histoire d'un jeune homme qui aime tellement une femme qu'il s'enfuit³⁷ – mais aussi histoire d'une vocation et de l'accomplissement de celle-ci.

Celle qui prend la place de Dieu pour le représentant d'une génération ayant assisté au « coucher de soleil romantique » s'appelle Marie³⁸. Le mysticisme latent de Flaubert se lit dans le lexique employé, qui divinise la femme. Cette divinisation, exprimée avec quelques précautions dans le premier chapitre (« Ce fut comme une apparition»; «un mouvement de cœur presque religieux»³⁹), va non seulement durer mais s'affirmer. C'est la pudeur, « anachorèse » et respect de l'autre, qui empêche Frédéric d'aller plus avant : « Il ne pouvait se la figurer autrement que vêtue » ; « Chaque matin, il se jurait d'être hardi. Une invincible pudeur l'en empêchait »⁴⁰. Plus Mme Arnoux est sacrée, plus la passion de Frédéric augmente. Dans les bribes de style indirect libre, Mme Arnoux est représentée par un pronom dont la première lettre est écrite avec une majuscule⁴¹. Frédéric contemple son ombre sur le bateau ; et lorsqu'il la voit pour la première fois à Paris, elle est d'abord « enveloppée d'ombre ». Flaubert organise les jeux d'ombre et de lumière dans les

³⁷ « Je ne peux pas plus vivre sans vous que sans l'air du ciel ! Est-ce que vous ne sentez pas l'aspiration de mon âme monter vers la vôtre, et qu'elles doivent se confondre, et que j'en meurs ? ». Mme Arnoux recule « en joignant les deux mains.

- Laissez-moi ! au nom du ciel ! de grâce !

Et Frédéric l'aimait tellement, qu'il sortit » (*ibid.*, p. 315).

³⁸ A. THIBAUDET puis V. BROMBERT (*Flaubert, « Écrivains de toujours »*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, pp. 105-106) ont été sensibles à la sacralisation de Mme Arnoux, aspect essentiel du roman.

³⁹ *L'Éducation sentimentale*, cit., p. 7 et p. 9.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 81, et p. 200. P. QUIGNARD définit la pudeur comme « anachorèse » (*Le Sexe et l'effroi*, Gallimard, « Folio », 1996, p. 73. Cf. *Vie secrète*, Gallimard, « Folio », 1999, p. 141 : « *Corollaire pudique*. [...] Dans l'amour la sexualité n'est pas tout d'abord visée. Elle n'est pas première comme le désir. Et elle n'est ni instrumentée ni fonctionnelle comme dans le mariage ». Voir aussi l'analyse de la « métaphysique de la pudeur » par K. WOJTYLA : « De pair avec cette fuite devant une réaction se limitant aux valeurs sexuelles va le désir de provoquer l'amour, réaction à la valeur de la personne chez autrui, et de le vivre soi-même » (*Amour et responsabilité*, trad. Thérèse Sas, Paris, Stock, 1998, p. 162).

⁴¹ *L'Éducation sentimentale*, cit., p. 25 (« il attendit qu'Elle parût ») et p. 27 (« comment parvenir jusqu'à Elle »).

passages où elle apparaît. Mme Arnoux va rester sacrée, séparée du jeune homme par la distance des conventions sociales, celle de l'hésitation et de la lâcheté plus encore, alors même que Frédéric devient un familier de la maison : si, dans son salon il ne s'ébahit plus devant sa corbeille à ouvrage comme il l'avait fait sur le bateau, les objets qu'elle a touchés, les meubles parmi lesquels elle a vécu sont des « reliques » dont la vente publique est ressentie par lui comme un sacrilège ; auparavant, à la vue du coffret d'argent passé chez Rosanette (on pense à une châsse), il avait éprouvé « comme le scandale d'une profanation »⁴².

Accéder à Mme Arnoux, c'est recevoir soi-même une part de divin : quand le vieux Meinsius s'assoit près d'elle, « Frédéric aurait accepté d'être sourd, infirme et laid [...] pour avoir quelque chose qui l'intronisât dans une intimité pareille »⁴³. De fait, et ironiquement, si Frédéric ne devient que tardivement une idole pour Mme Arnoux, il l'est, presque immédiatement, pour une jeune femme qu'il n'aimera jamais, Louise Roque, dont l'histoire est le pendant négatif (sentiment sans aucune réciprocité) de celle que vivent Frédéric et sa madone : « Toute petite, elle s'était prise d'un de ces amours d'enfant qui ont à la fois la pureté d'une religion et la violence d'un besoin. [...] L'absence l'avait idéalisé dans son souvenir ; il revenait avec une sorte d'auréole »⁴⁴. Trop jeune, trop familière, peu attirante car dépourvue de mystère (ses millions même sont trop voyants et trop faciles d'accès), Louise ne saurait lutter avec celle qui, même lorsque Frédéric l'approche et connaît sa vie, reste, au sens premier et non galvaudé du terme, une icône : à genoux devant la presque sexagénaire qu'est devenue celle qu'il aimait, Frédéric avoue s'être arrêté, fixé, à l'« idéal » d'une « image » qu'il ne veut pas « dégrader » :

Votre personne, vos moindres mouvements me semblaient avoir dans le monde une importance extra-humaine. [...] et les délices de la chair et de l'âme étaient contenues pour moi dans votre nom que je me répétais, en tâchant de le baiser sur mes lèvres. Je n'imaginai rien au delà. C'était Mme Arnoux telle que vous étiez, avec ses deux enfants, tendre, sérieuse, belle à éblouir, et si bonne ! Cette image-là effaçait toutes les autres⁴⁵.

⁴² *Ibid.*, p. 483 et 303.

⁴³ *Ibid.*, p. 57. Rappelons la définition première d'« introniser » : « placer solennellement sur le siège épiscopal, sur la chaire pontificale » (*Dictionnaire Robert*).

⁴⁴ *Ibid.*, p. 292.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 494.

L'image intouchable tire aussi sa force de la cohérence qui existe entre ce que Mme Arnoux donne à voir et les paroles qu'elle prononce : « Mon âme ne vous quittera pas. Que toutes les bénédictions du ciel soient sur vous ! »⁴⁶.

Dès lors, dans le dernier chapitre, Marie Arnoux, madone dont l'apparition en robe claire avait suscité un « éblouissement » sans cesse renouvelé, va trouver naturellement sa place, auréolée de ses cheveux devenus blancs, dans la « Ville éternelle », avec son fils – ville des papes⁴⁷, de la plus célèbre Pietà, et de centaines de vierges imaginées par des artistes qui eux aussi, « par la force de » leurs « rêves », avaient posé leurs modèles « en dehors des conditions humaines »⁴⁸.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 496.

⁴⁷ « La tente de couil formait un large dais sur sa tête », lit-on au moment de l'« apparition » (*ibid.*, p. 11) ; Frédéric l'associe immédiatement à « une pensée de bénédiction ». On lit plus tard : « ses petites mains semblaient faites pour épandre des aumônes » (*ibid.*, p. 170).

⁴⁸ *Ibid.*, p. 200. Pour autant, le Vatican n'avait pas séduit Flaubert. Voir *Correspondance*, t. I, cit., pp. 768-780, notamment la lettre à L. Bouilhet du 9 avril 1851. L'impression est un peu plus favorable le 4 mai 1851, dans la lettre qu'il adresse au même ami avant de partir (*ibid.*, p. 779). Toutefois, même s'il admire la chapelle Sixtine, il n'apprécie toujours pas la basilique voisine : « J'en suis fâché, mais Saint-Pierre m'emmerde. Cela me semble un art dénué de but. C'est glacial d'ennui et de pompe ». Voir aussi la lettre à L. Colet du 24 avril 1852 (*Correspondance*, t. II, éd. Bruneau, Paris, Gallimard, 1980, p. 77) et, à la même, la lettre du 8 mai 1852 (*ibid.*, p. 85).

*Contro la melanconia: «The Beast in the Jungle» di Henry James,
da François Truffaut a Patrice Leconte*

Donatella Izzo*

ABSTRACT

Il saggio affronta la ricezione intermediale del racconto di Henry James «The Beast in the Jungle» nel cinema francese della *Nouvelle Vague* e in quello successivo. Interrogandosi sulla funzione della citazione del racconto di James nel film di Patrice Leconte *Confidences trop intimes* (2004), il saggio la legge come il segnale di una doppia operazione intertestuale. Da un lato, il film di Leconte è una sofisticata appropriazione e riscrittura della storia originale, che ne cambia la politica di genere, ne rifiuta il tono cupo, e ne trasforma il finale tragico in uno *happy ending*. Dall'altro lato, attraverso il riferimento a «The Beast in the Jungle», *Confidences trop intimes* a un tempo nasconde e rivela il proprio rapporto con il più celebre adattamento cinematografico del racconto jamesiano, *La Chambre verte* di François Truffaut. A partire da un'analisi dei paralleli tra i due film, il saggio conclude che *Confidences trop intimes* è un “remake segreto” del film di Truffaut, volto a sovvertirne ludicamente l'insistente malinconia e così facendo, a liquidare l'ingombrante eredità della *Nouvelle Vague*.

This essay addresses the intermedial reception of Henry James's short story, «The Beast in the Jungle», in French *Nouvelle Vague* and post-*Nouvelle vague* cinema. Focusing on the significance of the mention of James's story in Patrice Leconte's *Confidences trop intimes* (2004), the essay reads it as performing a twofold intertextual move. On one hand, Leconte's film is a sophisticated appropriation and rewriting of the original story, which transforms its gender politics, rejects its gloomy tone, and gives it a happy ending. On the other hand, through its reference to «The Beast in the Jungle», *Confidences trop intimes* is simultaneously concealing and revealing its relationship with its most celebrated cinematic adaptation, François Truffaut's *La Chambre verte*. By examining the parallels between the two films, the essay concludes that *Confidences trop intimes* is a “secret remake” of Truffaut's film, intent on playfully subverting its pervasive melancholia and thus leaving behind the *Nouvelle Vague* and its cumbersome legacy.

* Università degli Studi di Napoli “L'Orientale”.

1. Introduzione

In Francia, la fortuna di Henry James – già in crescita fin dagli anni Cinquanta, grazie alle molte traduzioni e all'attenzione di intellettuali come J.-B. Pontalis e Maurice Blanchot¹ – ha conosciuto un'impennata negli anni Sessanta e Settanta: sull'onda dell'autoriflessività del *Nouveau Roman*, dell'attenzione alla coscienza della critica fenomenologica², e poi della poetica e della narratologia di matrice strutturalista (e in particolare dei saggi di Tzvetan Todorov)³, un pubblico di intellettuali, di critici e di lettori ha scoperto i racconti e i romanzi di questo scrittore sofisticato, sottile e spesso oscuro, maestro e teorico della forma del *récit* e sperimentatore *ante litteram* della metatestualità, ma anche capace di incursioni pre- o proto-psicanalitiche nelle dinamiche del desiderio, nelle fratture della coscienza, nei vuoti della soggettività⁴.

È proprio nella Francia di quegli anni che l'opera di James diviene oggetto di una serie di trasposizioni d'autore che, per intensità temporale e qualità artistica e intellettuale, non hanno riscontro neppure nel mondo di lingua inglese, che pure vanta una lunga e ricca storia di adattamenti jamesiani. Già nei primi anni Sessanta, Marguerite Duras firma due adattamenti teatrali di rilievo, uno da «The Aspern Papers» (*Les Papiers d'Aspern*, nel febbraio 1961, al Théâtre des Mathurins di Parigi) e uno da «The Beast in the Jungle» (*La Bête dans la jungle*, al Théâtre de l'Athénée nell'ottobre 1962). Seguono, nel 1974 e 1976, le versioni televisive di alcune novelle di James, che coinvolgono nomi di primo piano: fra gli autori delle sceneggiature troviamo di nuovo Marguerite Duras e Roger Grenier; fra i registi, Luc Béraud, che dirige *Ce que savait Morgan* (dal racconto «The Pupil»), Claude Chabrol, che firma *Le Banc de la désolation* («The Bench of Desolation») e *De Grey, un récit romanesque* («De Grey: A Romance»), Paul Seban (regista e sceneggiatore di *Un Jeune homme rebelle*, tratto dal racconto «Owen Wingrave»), Volker Schlöndorff, regista di *Les*

¹ J.-B. PONTALIS, «Le lecteur et son auteur», *Les Temps modernes* 145, marzo 1958, pp. 1678-90; M. BLANCHOT, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, pp. 155-164.

² Cfr. in particolare G. POULET, *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1961, pp. 459-478.

³ T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970; ID., «Le secret du récit» e «Les fantômes de Henry James», in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, pp. 151-84 e 186-96; ID., «L'âge de la parole», in M. Zérafra (éd.), *L'Art de la fiction: Henry James*, Paris, Klincksieck, 1978, pp. 133-151.

⁴ Sulla ricezione di Henry James in Francia cfr. J. BESSIÈRE AND M. SYMINGTON, «The French Reception of Henry James», in A. Duperray (ed.), *The Reception of Henry James in Europe*, London, Continuum, 2006, pp. 15-35.

Raisons de Georgina («Georgina's Reasons»), e Raymond Rouleau, che dirige l'adattamento di *Le Tour d'érou* (*The Turn of the Screw*) – scelte degne di nota in quanto alcuni fra i racconti adattati sono testi di nicchia, poco frequentati anche da accademici e critici jamesiani⁵. Ma è soprattutto nel cinema che l'incontro con la *Nouvelle Vague* – già documentato da molti dei nomi citati sopra – consacra Henry James, da sempre considerato un *writer's writer*, nel nuovo ruolo di *director's writer*. Nel 1974 esce *Céline et Julie vont en bateau* di Jacques Rivette⁶, ispirato molto liberamente a *The Other House* e «The Romance of Certain Old Clothes» di James (oltre che ad altri intertesti, da *Alice in Wonderland* alla *Recherche du temps perdu*). Rivette sarebbe tornato a James, anni dopo, in *La Belle Noiseuse* (1990), interpolando suggestioni tratte da «The Figure in the Carpet», «The Liar» e «The Aspern Papers» di James alla sua fonte d'ispirazione primaria, «Le Chef d'oeuvre inconnu» di Balzac⁷.

Fra i film prodotti dalla stagione della *Nouvelle Vague*⁸, il più noto e il più squisitamente, programmaticamente e riconoscibilmente jamesiano è *La Chambre verte* di François Truffaut, che del film è regista, co-sceneggiatore insieme a Jean Gruault, e protagonista: una moltiplicazione di ruoli che segnala, fra autore e film, un rapporto di intensa intimità personale. Il film, che esce nel 1978 ma la cui gestazione risale già al 1974, fonde gli spunti di due racconti di James, «The Altar of the Dead» (1895) e «The Beast in the Jungle» (1903), entrambi caratterizzati da atmosfere

⁵ La serie, intitolata *Nouvelles d'Henry James* e prodotta da Ortf, andò in onda in due stagioni, con l'adattamento di due racconti nel 1974 e altri cinque nel 1976. Nella prima stagione: *Ce que savait Morgan* («The Pupil»), sceneggiatura di Marguerite Duras e Luc Béraud, regia di Luc Béraud; *Le Tour d'érou* (*The Turn of the Screw*), sceneggiatura di Paule de Beaumont, regia di Raymond Rouleau. Nella seconda stagione: *Le Banc de la désolation* («The Bench of Desolation»), sceneggiatura di Roger Grenier, regia di Claude Chabrol; *De Grey, un récit romanesque* («De Grey: A Romance»), sceneggiatura di Roger Grenier, regia di Claude Chabrol; *L'Auteur de Beltraffio* («The Author of Beltraffio»), sceneggiatura di Robin Chapman, regia di Tony Scott; *Les Raisons de Georgina* («Georgina's Reasons»), sceneggiatura di Peter Adler, regia di Volker Schlöndorff; *Un jeune homme rebelle* («Owen Wingrave»), sceneggiatura e regia di Paul Seban.

⁶ La sceneggiatura è dello stesso Jacques Rivette e di Juliet Berto, Dominique Labourier, Bulle Ogier, Eduardo de Gregorio, Marie-France Pisier.

⁷ La sceneggiatura era di Pascal Bonitzer e Christine Laurent, oltre allo stesso Rivette.

⁸ La filmografia jamesiana da parte di autori legati alla *Nouvelle Vague* comprende anche *Le Fantôme de Longstaff*, cortometraggio di Luc Moullet del 1996, tratto dal racconto «Longstaff's Marriage». Sulla storia degli adattamenti da opere di Henry James cfr. PHILIP HORNE, «The Presence of Henry James in European Cinema», in Duperray (ed.), *op. cit.*, pp. 260-282 e i saggi raccolti in S.M. GRIFFIN, *Henry James Goes to the Movies*, Lexington, University Press of Kentucky, 2002.

cupe e protagonisti pervasi da ossessioni negatrici di vita⁹. Nel primo, George Stransom, incapace di superare la perdita della sua amata, Mary Antrim, eleva un altare pieno di candele luminose per eternare la memoria di lei e di tutti i cari che ha perduto, a eccezione di uno soltanto, Acton Hague, un tempo il suo più caro amico, il cui tradimento non può perdonare; con gli anni, scopre che la donna (senza nome) che aveva condiviso il suo culto lo faceva proprio in onore di Acton Hague, e per questo ne rifiuta l'amicizia, mentre lei smette di frequentare l'altare; quando, finalmente pronto a perdonare Hague, la ritrova, davanti all'altare, si abbandona morente fra le braccia di lei. In «The Beast in the Jungle», John Marcher trascorre i suoi giorni a fianco dell'amica May Bartram, la sola persona a cui ha svelato la propria segreta convinzione di essere destinato a vivere un evento ignoto, unico e sconvolgente, la cui attesa occupa e consuma tutta la sua vita; soltanto dopo la morte di May, comprende troppo tardi che ricambiare l'amore di lei gli avrebbe consentito di sfuggire al suo destino, quello appunto di non vivere, consacrando a un'attesa vana. In *La Chambre verte*, Truffaut traspone gli spunti jamesiani nella provincia francese del 1928. Julian Davenne (François Truffaut), reduce segnato dalla Prima guerra mondiale e giornalista specializzato in necrologi, è ossessionato dalla memoria dei morti e dalla facile dimenticanza dei vivi, e si consacra al ricordo della bellissima moglie Julie, morta undici anni prima, per la quale ha creato un memoriale in una stanza verde all'ultimo piano di casa sua, nella quale trascorre tutte le sue serate. Quando la stanza verde va a fuoco per un incidente, Davenne trasferisce il suo culto in una cappella del cimitero, ampliandolo a tutti i suoi cari morti e condividendolo con Cécilia Mandel (Nathalie Baye), una giovane donna conosciuta in passato in Italia (anche se, come in «The Beast in the Jungle», è lei sola ad avere un ricordo preciso dell'incontro) che come lui serba memoria dei morti, pur convinta che si possa continuare la propria vita e amare di nuovo: cerca infatti di far comprendere a Davenne il proprio amore e distoglierlo dalla sua ossessione, ma – di nuovo come in «The Beast in the Jungle» – Davenne è troppo preso dalla sua idea fissa. Visitando Cécilia a casa sua, Davenne scopre che l'uomo da lei perduto e pianto è Paul Massigny, l'amico traditore, il solo morto che lui rifiuta di ricordare. Così, come in «The Altar of the Dead», i due si lasciano e Davenne, febbricitante, si lascia morire. Quando è finalmente pronto a perdonare Massigny, muore nella sua cappella, fra le braccia di Cécilia, che esaudisce la promessa che gli aveva

⁹ Un altro racconto di James, «The Friends of the Friends», è utilizzato in un unico episodio.

fatto di completare l'altare luminoso con un'ultima candela per lui.

La Chambre verte è per molti versi uno dei film più creativamente fedeli, oltre che uno dei più amati sia dai cinefili sia dagli studiosi jamesiani, fra quelli direttamente o indirettamente ispirati a opere di James. L'oggetto della mia riflessione, però, non è direttamente il film di Truffaut, sul quale comunque si tornerà più avanti, ma piuttosto il viaggio intermediale di uno dei due racconti jamesiani in esso rielaborati. Nel 2004, infatti, «The Beast in the Jungle» ricompare nel cinema francese grazie a un altro film, di genere completamente diverso: *Confidences trop intimes* di Patrice Leconte¹⁰.

2. *Scambi di persona, scambi di libri*

Anna Delambre (Sandrine Bonnaire), commessa in un negozio di lusso, ha preso appuntamento con uno psicanalista, il dottor Monnier (Michel Duchaussoy), per discutere della sua crisi coniugale, ma sbaglia porta e finisce nello studio di un fiscalista, William Faber (Fabrice Luchini), che si accorge dell'errore troppo tardi per fermare le sue confidenze: il marito, claudicante dopo essere stato investito per errore da lei durante una manovra, è divenuto impotente, non la desidera più, e le chiede di trovarsi un amante per poter assistere ai suoi amplessi con l'altro. Imbarazzato dallo scambio di persona ma affascinato dalla donna, William tarda a rivelarle la verità: quando, dopo un secondo incontro, si decide a farlo, Anna ha già scoperto l'equivoco e lo lascia indignata, accusandolo di aver violato la sua intimità. Dopo un certo tempo però si ripresenta e, con la regolarità di una vera terapia, riprende le sue confessioni, parlando esplicitamente di sé, del marito e della propria sessualità. William – che nel frattempo ha preso a chiedere consiglio periodicamente al Dottor Monnier – mantiene l'atteggiamento dell'ascoltatore, quasi fosse un vero terapeuta, ma nel frattempo, rispondendo alle domande e alle provocazioni di Anna, rivela il suo sé infantile e la sua riluttanza al cambiamento: vive nella casa dove è nato, fa lo stesso lavoro di suo padre, lavora nello stesso studio, dove ha per segretaria Madame Mulon (Hélène Surgère), forse antica amante del padre, che esercita nei suoi confronti un controllo materno; colleziona giocattoli antichi di latta a molla, viaggia il meno possibile, pur avendo sognato, da ragazzo, una vita avventurosa. Mentre William è sempre più preso da Anna, lei fa ca-

¹⁰ Sceneggiatura di Jérôme Tonnerre e Patrice Leconte, regia di Patrice Leconte, musica di Pascal Estève, Francia 2004.

pire di considerarlo esclusivamente un partner discorsivo, ma lo descrive come il proprio amante al marito Marc (Gilbert Melki), suscitandone la gelosia. Dopo due minacciose visite allo studio di William, Marc lo invita telefonicamente a guardare dalla finestra mentre fa l'amore con Anna in una camera d'albergo proprio di fronte. William ne è turbato e lo manifesta nella successiva visita di Anna, raccontandole della telefonata; sentendosi manipolata da Marc, Anna decide di lasciarlo e di iniziare una nuova vita. Così, grazie alle "confidenze intime", Marc ha ritrovato la capacità sessuale e Anna ha ritrovato dapprima il marito, e poi la propria libertà. La ritroviamo nel Sud della Francia, dove ha aperto una scuola di danza – la sua passione da bambina – e dove William, finalmente capace di accettare il cambiamento, la va a cercare, deludendo così la sua ex, Jeanne (Anne Brochet), bibliotecaria e scrittrice mancata, che cercava di riacciare la relazione con lui. Il film si chiude con un'inquadratura dall'alto che mostra Anna e William vicini sul divano che William ha portato con sé, insieme a tutto il mobilio dello studio precedente, nel nuovo studio che ha aperto al Sud: uno spazio reso familiare dai mobili consueti, ma al tempo stesso del tutto diverso per i colori chiari e la luce mediterranea che lo pervade. Non sappiamo se sia l'inizio di una vera e propria relazione, o soltanto la ripresa delle conversazioni che hanno avuto un effetto così decisivo nella vita di entrambi, ma è evidente che qualcosa è cambiato: anche se non era ufficialmente tale, la terapia ha funzionato.

Che cosa ha in comune questa commedia sottile, dai toni lievi e spesso umoristici, con l'atmosfera esistenziale del racconto di James, marcata dall'attesa di una catastrofe imminente e dall'orrore del vuoto e del "troppo tardi"? Nel corso di uno dei loro colloqui, Anna, mentre si muove con sempre maggiore libertà nello spazio dello studio di William, esamina il titolo di alcuni volumi sulla libreria: «*La Bête dans la jungle. Ça se passe en Afrique avec des bêtes fauves?*» «Non, non, ça se passe en Angleterre avec des gens un peu gris, mélancolique. Je vous le prête si vous voulez». Il volume ricompare in prossimità del finale, quando Anna torna a salutare William per l'ultima volta prima di partire: «Je voulais vous rendre ce livre. Ce n'est pas pour moi. L'histoire est très émouvante mais ça finit mal». L'autore, Henry James, non è mai menzionato.

Per quanto del tutto tangenziale rispetto alla vicenda dei personaggi – anzi proprio per questo – l'allusione letteraria non può non attirare l'attenzione. Tecnicamente, è una chiara *mise en abyme*, ma di che cosa? Leconte non ne parla in nessuna delle interviste rilasciate sul film, e i recensori non hanno quasi mai dato peso alla citazione, che dai più non viene nemmeno menzionata, mentre in alcuni casi (soprattutto nel

mondo di lingua inglese, dove il riferimento è più facile da cogliere) viene letta come connotativa della passività e della vita immobile di William¹¹. Fra i critici e teorici letterari, invece, il dibattito è stato segnato da un saggio di Leo Bersani, presto divenuto un classico della critica psicanalitica e dei *Queer Studies*, «The It in the I: Patrice Leconte, Henry James, and Analytic Love»¹². Per Bersani, la citazione è una chiave di lettura che addita l'elemento comune fra il racconto e il film: il rapporto di «intimità impersonale» che si stabilisce fra i personaggi attraverso un autosvelamento basato – come nel rapporto analitico – sulla condivisione della parola anziché del sesso. Lo «it», il destino sempre aperto e imprecisato che si annida nella vita di John Marcher, è l'inconscio inteso come pura virtualità – «the unconscious It, lodged within a subject that it vastly exceeds, is the reservoir of possibility, of all that might be but *is not*»¹³ – e la stessa sospensione nella pura virtualità caratterizza lo scambio analitico, «in its willingness to entertain *any* possibility of behaviour or thought as *only* possibility [...] treating the unconscious not as the determinant depth of being but, instead, as de-realized being, as never more than potential being»¹⁴. È questa pura virtualità, suggerisce Bersani, che Leconte salvaguarda nel finale del suo film, perpetuando l'intimità impersonale del dialogo «on the other side of the sexual»¹⁵, e universalizzandolo al di fuori del contesto analitico.

Per quanto suggestivo e teoricamente produttivo sia il discorso di Bersani, in esso la citazione jamesiana di Leconte funziona più come occasione per estrapolare una riflessione teorica dall'incontro fra i due testi, che non come spunto critico sul loro rapporto. È proprio sul funzionamento e i significati di questo rapporto, invece, che intendo concentrarmi nelle pagine che seguono, proponendo una doppia ipotesi di lettura di *Confidences trop intimes*: come riscrittura di «The Beast in the Jungle» e come *remake* segreto di *La Chambre verte*.

¹¹ Cfr. per esempio S. HOLDEN, «Erotic Suspense after Mistaken Identity», *The New York Times*, 30 luglio 2004 e A. SERRIS, «Couch Surfing», *The Observer*, 2 agosto 2004.

¹² L. BERSANI, «The It in the I: Patrice Leconte, Henry James, and Analytic Love», *The Henry James Review*, 27, 3, Fall 2006, pp. 202-214. Per una rilettura del triangolo fra il racconto di James, il film di Leconte e il saggio di Bersani, cfr. D. MARRIOTT, «No Second Chances», in E.L. McCallum and M. Tuhkanen (eds.), *Queer Times, Queer Becomings*, New York, SUNY Press, 2011, pp. 101-119.

¹³ BERSANI, *op. cit.*, p. 212.

¹⁴ *Ivi*, p. 213.

¹⁵ *Ibid.*

3. *Ce n'est pas pour moi, ça finit mal*

Un uomo e una donna che parlano, in un'intimità discorsiva carica di desideri incrociati – tensioni erotiche, oblazioni amorose, aspirazioni centrifughe – irrealizzati e sospesi nel non detto. Un'identica *donnée* narrativa dà luogo, nel racconto di James e nel film di Leconte, a esiti molto diversi: nel primo, May muore e John esperisce soltanto retrospettivamente il vuoto di una vita giocata fra il non ancora e il non più; nel secondo, Anna si libera e, nel farlo, libera anche William. L'agnizione del racconto è che è sempre già troppo tardi; quella del film, che non è mai troppo tardi. Il finale di «The Beast in the Jungle» vede la belva metaforica materializzarsi fantasmaticamente, in un cimitero, davanti agli occhi di Marcher, che si abbatte – atterrito o forse morto – su una tomba; il finale di *Confidences trop intimes* smaterializza davanti ai nostri occhi, mentre scorrono i titoli di coda, i due protagonisti, stesi insieme sullo stesso divano in una stanza chiara e assolata. Nel racconto, è il “segreto” di Marcher a offrire l'oggetto di conversazione incessante fra i protagonisti, mentre May Bartram è relegata al ruolo di confidente, testimone e vestale dell'ossessione di lui; nel film, sono la crisi coniugale e la vita erotica di Anna a costituire l'oggetto primario delle confidenze, delle quali William è soprattutto ascoltatore e sobrio commentatore. Nel racconto, l'ascolto consuma la vita di May; nel film, dà nuovo slancio a quella di William. In James, il desiderio inespresso è quello della protagonista, impossibilitata dalle convenzioni sociali a esprimere la propria disponibilità amorosa, che l'uomo non percepisce, inseguendo le sue ossessioni fantasmatiche; in Leconte, la protagonista femminile parla incessantemente di sé, della propria sessualità e del proprio desiderio – la *jouissance*, «ce mystère féminin», dice il Dottor Monnier traducendo lo sconcerto di William in canonico linguaggio psicanalitico – verbalizzando esattamente quello che nel racconto di James è culturalmente interdetto¹⁶, e frustrando apertamente l'aspirazione inespressa di William – che a differenza di Marcher, è interamente focalizzato su di lei – di diventare lui stesso l'oggetto di quel desiderio. Se John Marcher rimane passivo fino all'ultimo – tanto da esperire l'agnizione tardiva sul proprio destino sotto forma di incontro casuale, nel volto di un uomo colpito dal lutto, con una passione che lui non ha mai provato – William Faber, per quanto inizialmente immobile nel suo bozzolo, e pur se di riflesso, si attiva im-

¹⁶ Per una lettura in questa chiave del racconto, cfr. D. IZZO, *Portraying the Lady. Technologies of Gender in the Short Stories of Henry James*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2001.

mediatamente in una serie di azioni: cerca un contatto, si procura con l'inganno il (falso) numero di telefono di lei, chiede consulenza, si assume consapevolmente il ruolo fittizio di analista che lei gli ha proposto/imposto, ascolta, si pone al servizio di lei. E soprattutto, ne accoglie lo stimolo al cambiamento, seppure inizialmente in modo esitante – sperimentando, dopo l'osservazione di Anna¹⁷, la possibile rinuncia alla gabbia/corazza della cravatta, per poi subito indossarla di nuovo – o esclusivamente privato, come quando si abbandona (nello stesso corridoio dove in precedenza lo abbiamo visto intento al meticoloso rituale serale di mettere una forma di legno nelle scarpe di pelle), a una sorprendente, scatenata *performance* di danza sulle note di «In the Midnight Hour» di Wilson Pickett. «Tu n'as jamais été capable de faire le premier pas. [...] Elle se demande qu'est-ce-que tu attends», gli dice aspra Jeanne, esplicitando uno degli atti mancati di John Marcher in «The Beast in the Jungle», e proiettandone su William l'eterna attesa. Ma Faber fa i suoi passi, a differenza di Marcher, e alla fine è lui a compiere quello decisivo per chiudere la distanza fra sé ed Anna.

Una volta messa in luce la rete di parallelismi inversi che lega questi due testi all'apparenza così distanti, *Confidences trop intimes* si manifesta come una vera e propria riscrittura di «The Beast in the Jungle»¹⁸, operante in base a un rovesciamento sistematico dello sviluppo e degli esiti di una premessa narrativa condivisa, ancorché trasposta in un tempo e un luogo diversi, e marcati da diversi rapporti di genere. È Anna, in effetti, a riscrivere il racconto di James, già a partire dallo sbaglio di porta iniziale, causa dell'incontro che, come nel caso di «The Beast in the Jungle» e come è del resto tipico dei film di Leconte, mette in moto la vicenda¹⁹. Rappresentata fin dall'inizio come agente in movimento – il film si apre, mentre scorrono i titoli di testa, sul rapido passo dei suoi piedi, calzati in stivaletti di gusto primo-novecentesco sotto gonne lunghe fin quasi alla caviglia, che per un attimo suggeriscono un'ambientazione al

¹⁷ «“Pourquoi vous portez toujours un cravate? C'est obligé?” “Non, je... pas obligé, non non non” “Ça vous rassure”».

¹⁸ «Un livre, c'est le marchepied idéal pour partir un peu ailleurs, attirer les choses à soi et les repeindre à sa manière. Une adaptation, ce n'est en aucun cas une illustration ou une mise en image. [...] Adapter un roman, c'est avant tout l'adopter»: P. LECONTE, *Le dictionnaire de ma vie*, réalisé avec François Vey, Paris, Editions Kero, 2017, p. 103.

¹⁹ Leconte descrive così, riportando le parole di un suo interprete, il nucleo ispiratore dei suoi film: «D'abord, dans 90% de vos films, c'est l'histoire d'un rencontre. Les personnages ne se connaissent pas avant. La rencontre se déroule sous nos yeux et vous la filmez en vous demandant (et nous aussi) ce qui va se passer entre eux, ce qu'ils vont devenir»: LECONTE, *Le dictionnaire de ma vie*, cit., pp. 97-98.

passato – Anna non è soltanto il motore attivo della storia, ma ne è anche l'agente creativa. La sua decisione di assumere l'accidentale scambio di persona come una sorta di autoinganno consapevole, o piuttosto, come una condivisa *suspension of disbelief*, mentre consente la prosecuzione della (simulazione di) analisi, instaura una relazione tipicamente letteraria: dopo tutto, come scrive Sarah Dillon chiosando i concetti del saggio di Bersani, «literature is *the* medium of impersonal intimacy»²⁰, e se, come scrive Robert Benton, «the psychoanalytic space is a space in which fantasy and the as-if are given room to play»²¹, questo vale in sommo grado per lo spazio del racconto – quello di James, quello filmico, e quelli riportati o inventati all'interno del film.

È questa relazione letteraria che consente non solo l'attivarsi di un vero rapporto terapeutico in circostanze fittizie²², ma anche un dispiegarsi di creatività in forma specificamente narrativa. Come è Anna a mettere in moto la vicenda, è lei a mandarla avanti, attraverso le storie che racconta a William e le bugie che racconta al marito. La sua è un'attività narrativa, o forse affabulatoria: a un certo punto il dottor Monnier suggerisce a William la possibilità che Anna si sia inventata tutto, e in effetti sappiamo che al dottore aveva lasciato un numero falso e al marito ha raccontato bugie strategiche sul suo rapporto con William. Ma è anche, su altri piani, una *performance* attoriale, data la sua protratta, consapevole ed esplicita simulazione, nonché, si potrebbe dire, registica: è sempre Anna a imprimere i ritmi e le svolte all'azione, con le sue assenze/presenze e le sue decisioni. Intorno a lei, gli altri personaggi commentano, si interrogano, interpretano, producono metalinguaggio. Nelle sue ricorrenti conversazioni con Jeanne e con il Dottor Monnier – soprattutto queste ultime, un vero e proprio apparato critico incorporato a livello metatestuale – William, in cerca di chiavi di lettura che lo aiutino a comprendere se stesso e la situazione, attraversa ripetutamente, in un senso e nell'altro, il confine fra chi vive e chi osserva la storia, fra personaggio-attore e spettatore (della *performance* analitica di lei, della notte di sesso esibitagli da Marc, della sua stessa vita appena rivelatasi sotto una luce nuova).

²⁰ S. DILLON, «Cinematic Incorporation: Literature in *My Life without Me* (2003)», *Film-Philosophy* 19 (2015), pp. 55-66, qui p. 60.

²¹ R.J. BENTON, «Empathy, Intimacy, and the Psychoanalytic Space: *Empathy* and *Intimate Strangers*», *Psychoanalytic Review* 92, 4, August 2005, pp. 637-648, qui p. 647.

²² Va notato che Anna, ufficialmente la paziente, è in effetti la vera guaritrice della storia, come è ribadito anche dal successo del suo intervento sul paziente claustrofobico del Dottor Monnier, che grazie a lei riesce a prendere l'ascensore.

Nel sottrarre al personaggio maschile la sua storicamente consolidata centralità di agente, Anna fa tutto quello che May Bartram non fa in «The Beast in the Jungle», manifestando apertamente quel protagonismo attivo e quella libertà femminile della quale il racconto jamesiano denunciava in controtuce l'impensabilità culturale. Fra inganni, autoinganni e bugie, Anna incarna quello stretto rapporto fra impostura e creatività che Leconte sottolinea nel titolo stesso della sua autobiografia, *Je suis un imposteur*²³. E se pure un ruolo generativo spetta anche all'originaria menzogna – o meglio, omissione della verità – da parte di William, è lei, attrice, regista, narratrice, mentitrice, la vera figura autoriale all'interno del film: quasi una *mise en abyme* dell'autorialità, ma in una versione femminile, anti-celebrativa, e lontana dalla figura dell'*auteur* nell'accezione “alta” e totalizzante della *politique des auteurs*.

È quindi ad Anna che si deve la “riscrittura” di «The Beast in the Jungle», nella sua funzione di lettrice-autrice ribelle che rifiuta la grigia malinconia e il finale triste dell'originale: in questo, figura *en abyme* di un regista versatile che, nel suo passare da un genere all'altro, non ha mai fatto mistero del suo intento di «prendre du plaisir, et d'en donner» con il suo cinema, e del piacere provato nel «faire un film joyeux», poiché «d'un film joyeux, on sort euphorique, tonifiés»²⁴: «Je préfère essayer de montrer la vie telle qu'elle n'est pas, et si possible plus belle qu'elle n'est. Et ainsi tordre le cou à la réalité qui m'a nourri et inspiré. J'aime bien filmer la vie telle que j'aimerais qu'elle soit»²⁵. Del carattere programmatico di questa riscrittura gioiosamente sovversiva, sul piano tanto del genere (letterario e cinematografico) quanto del *gender*, testimoniano non soltanto i due cruciali scambi, già citati, sul volume *La Bête dans la jungle*, ma anche un ulteriore episodio dotato, nella mia lettura, di altrettanta valenza metanarrativa.

²³ Nella prefazione, l'autore spiega così il titolo: «Je ne me souviens que de ce dont je veux bien me souvenir. Pour le reste, j'enjolie. Ou bien j'invente carrément. [...] Tant pis pour les mensonges qui, parfois, me nourrissent. Ils sont, après tout, la base de notre imagination»: LECONTE, *Je suis un imposteur*, Paris, Flammarion, 2000, pp. 9-10. In una conversazione con Lisa Downing, il regista propone un'altra spiegazione (assai interessante se si pensa all'enfasi sull'autorialità tipica della *politique des auteurs*): «the idea that I am an impostor does move around my head on a regular basis. What I mean by this is that when one says to a painter or a novelist, for instance, “Your painting is magnificent”, or “Your book is magnificent”, this comment refers to the artist's work only. A filmmaker by contrast, brings together the work of many different people, who are all talented. Alone, one means nothing»: L. DOWNING, *Patrice Leconte*, Manchester, Manchester University Press, 2004, p. 137.

²⁴ F. AUDÉ, «Entretien avec Patrice Leconte», *Positif*, marzo 1993, pp. 14-21, qui p. 14.

²⁵ LECONTE, *Le dictionnaire de ma vie*, cit., p. 99.

Anna e William sono, come sempre, nello studio del fiscalista, dove Anna ha appena finito di riferire dell'incidente nel quale, con una manovra sbagliata, ha reso claudicante il marito, che ora non la tocca più e le propone di andare con un altro uomo. William, con tono cautamente speranzoso, osserva che è un gioco pericoloso («C'est dangereux de jouer à ça... si vous tombez amoureuse...»), ma Anna gli risponde con una risata che per innamorarsi di un altro uomo bisognerebbe averlo incontrato. Poi, per superare il momento d'imbarazzo creato dalla dissimulata ma evidente delusione di William, Anna si alza e si gira verso la parete, dove si ferma a guardare un ritratto di donna dalle sembianze tardo-ottocentesche: volto ovale e allungato, occhi neri e seri, capelli scuri simmetricamente disposti, un colletto di pizzo o di pelliccia, unico tocco chiaro su un abito austero e accollato, scuro come lo sfondo del quadro. «C'est qui, cette femme triste?», chiede Anna. «Je ne sais pas. Personne», risponde William, aggiungendo di avere a lungo pensato che fosse una fidanzata segreta di suo padre, che peraltro aveva un debole per la sua segretaria. «Moi, elle me foutrait le cafard», dichiara sorridendo Anna, esplicitando ancora una volta il suo rifiuto di tutto ciò che è malinconico e deprimente. Nella sequenza subito successiva – in cui Jeanne è venuta allo studio per portarsi via la «petite causeuse» (il mobile, come è costretta a chiarire a William, per un attimo disorientato dalla possibilità che il termine si riferisca ad Anna, appena uscita) – William d'impulso si precipita a staccare il ritratto dalla parete, regalandolo a Jeanne insieme al divano: «“Tiens, emporte ça aussi, tu a toujours dit que tu l'aimais beaucoup”. “Ça ne va pas te manquer?” “Non, non... ça me fait plaisir”». Anna non manca di notarne la scomparsa nella visita successiva, tornando alla definizione della prima volta: «Vous avez retirée la femme triste?».

Che si tratti o no di un'allusione cifrata a *Portrait de femme* – il titolo francese di *The Portrait of a Lady*, forse il più noto romanzo di James – il ritratto della donna triste e la sua repentina rimozione dallo studio si propongono come un ulteriore, ironico momento di liquidazione di una precisa eredità culturale: l'immagine della donna come oggetto impotente, statico e silente, del desiderio (o dell'indifferenza) maschile. L'esplicita presa di distanza di Anna, e l'eliminazione del ritratto insieme al divanetto a due posti (anch'esso un tipico oggetto del XIX secolo, che secondo Madame Mulon «ne servait à rien»), consegnano ironicamente all'obsolescenza, insieme con il ritratto triste, l'intero apparato ideologico-retorico dell'amore ottocentesco, del silenzio della donna sul proprio desiderio, della rinuncia, della vittimizzazione e della tristezza femminile.

Da parte sua, nel portare con sé il ritratto della donna triste che le è «sempre piaciuto tanto», Jeanne si qualifica come l'opposto di Anna. No-

nostante l'iniziale esibizione di una spigliata volontà di cambiamento, sarà Jeanne, infine, a mostrarsi legata al passato, e non soltanto attraverso il divanetto antico: il suo lavoro di bibliotecaria fa di lei una custode della tradizione; il breve legame con Luc (Laurent Gamelon), un virile istruttore di fitness da lei spavaldamente esibito come antitesi di William (spunto per alcuni dei veloci intermezzi comici del film), la collega a un modello di maschilità non solo «très physique», ma arcaico e soverchiante; il tentativo, fallito, di recuperare la relazione con William la pone all'insegna del rimpianto, così come il suo sguardo finale all'indietro, mentre ne lascia la casa per l'ultima volta. Non è dunque senza significato che Jeanne ami il ritratto della donna triste: l'ultima volta che vediamo il quadro, è nelle sue mani, e lei lo sta guardando, quasi a rispecchiarsi, mentre si allontana nella macchina («la più grande sul mercato») di Luc.

È Jeanne, che le sue ultime scene ci mostrano avviata a diventare lei stessa una «femme triste», a pronunciare una parola suggestiva, evocativa di un possibile intertesto filmico mai esplicitato. Subito prima di portare via il divano e il ritratto, infatti, Jeanne rivela a William che va anche lei da uno psicanalista, «parce que je fais mon deuil. [...] Le deuil de notre histoire». Incastonata fra due scene che mettono in forte rilievo il ritratto, questa menzione del lutto richiama irresistibilmente il triangolo lutto-ritratto – «The Beast in the Jungle» – probabilmente più famoso del cinema: appunto quello al centro del già menzionato *La Chambre verte*.

4. *Ce qu'on déclare et ce qu'on dissimule*

È il Dottor Monnier a offrire una prima chiave dell'ipotesi che *Confidences trop intimes* sia anche una riscrittura, così intima da non essere “confidata” se non indirettamente, del film di Truffaut. Uno di quei personaggi di “esperto” o “specialista” che, in un discorso realista, fungerebbero da portatori e garanti dei saperi necessari alla fruizione del testo, il Dottor Monnier è invece, in questo film, una figura d'autorità ambigua e spesso ironizzata: un po' saggio dispensatore di pareri (rigorosamente a pagamento, come la professione gli impone) sulla situazione di William («Vos noeuds de cravate sont impeccables [...] mais [...] vous n'avez pas tout sous contrôle, quelque chose vous échappe»), un po' distaccato oracolo di sentenze ormai quasi ridotte a banalità, come quando sottolinea la mancanza di comunicazione e l'isolamento nel mondo contemporaneo²⁶, o quando si pronuncia, mentre tempera una matita, sul ti-

²⁶ «On ne prend plus le temps d'écouter l'autre. Même les garçons aux cafés n'ont plus

more maschile della *jouissance* femminile («cette porte entr'ouverte sur le mystère féminin, c'est difficile à fermer»). Più che la voce dell'autorità inscritta nella storia a fornirci categorie d'interpretazione psicanalitica, il Dottor Monnier sembra essere un suggeritore di protocolli di lettura, il cui ruolo è quello di attirare l'attenzione di William – e la nostra – sulle doppiezze della comunicazione (già del resto annunciate dall'iniziale equivoco creato dalla parola «analyse» su una rivista nello studio di William: non psicanalisi ma analisi finanziaria) e soprattutto sulle sue ellissi. È Monnier che (aprendo così anche verso il poliziesco e il thriller, generi più volte citati nel film) paragona la psicanalisi a un'indagine in cui il paziente deve fare l'inchiesta e riunire gli indizi, dando così un'indicazione non solo a William in quanto falso analista e vero paziente, ma anche agli spettatori, non necessariamente preparati a uno sforzo decifradorio davanti a una commedia. Ed è sempre Monnier a sentenziare che psicanalisi e consulenza fiscale hanno qualcosa in comune, perché in fondo per entrambe si tratta di «ce qu'on déclare et ce qu'on dissimule».

Se la assumiamo come un'indicazione di lettura, questa frase ci obbliga a domandarci se ciò che è dichiarato, nel film, non sia anche un modo per dissimulare quello di cui non si può o non si vuole parlare – confidenze troppo intime per poter essere esplicitate, sia pure per via citazionale, o forse così profonde da affiorare a malapena alla coscienza. «Ce qu'on déclare et ce qu'on dissimule» sono anche i termini metanarrativi del rapporto che un film, o qualunque opera d'arte, instaura con i suoi intertesti e le sue fonti d'ispirazione. Marie Martin e Laurent Véray hanno teorizzato, proprio in relazione a *La Chambre verte* di Truffaut, il concetto di «remake secret»²⁷, che Marie Martin definisce così:

L'expression qualifie une modalité particulière du travail filmique de réécriture et de reconfiguration des traumas dans la relation entre deux films, un film matriciel que réécrit et transpose le film second. Cette transposition n'est pas un transfert culturel, mais un nouvel encodage

de patience. Et cette femme a trouvé en vous l'oreille idéale». In questo, peraltro, Monnier riecheggia un pensiero condiviso dal regista stesso, che dichiara in un'intervista di essere preoccupato per la solitudine e la chiusura crescente del mondo contemporaneo, e spiega che il film, contravvenendo a quanto sarebbe avvenuto nella realtà, cerca di mostrare come si possa essere più aperti gli uni con gli altri: C. LUCIA, «Suggestive Intimacies: An Interview with Patrice Leconte», *Cineaste* 29, 4, Fall 2004, pp. 8-13, qui p. 11.

²⁷ M. MARTIN ET L. VÉRAY, «La chambre verte (1977) de François Truffaut, remake secret de Paradis perdu (1938) d'Abel Gance. Du culte des morts à celui du cinéma», *CiNéMAS*, 25, 2-3, automne 2015, pp. 75-95.

imaginaire, ce que suggère l'adjectif « secret ». L'idée du secret ne vise ni l'éventuel caractère inavoué du *remake*, ni l'herméneutique d'un sens caché, mais un type de fonctionnement où le second film déguise un premier récit qu'on peut retrouver ou construire, à l'analyse, comme les pensées latentes dans le texte manifeste d'un rêve²⁸.

Si tratta quindi, spiega Martin, di un fenomeno che in parte, in quanto «“fait de représentation”», «passe sa possible matrice au crible de la mémoire (in)volontaire», e in parte, in quanto «“fait de réception”, voire d'analyse», «ne se soucie d'aucune intentionnalité et concerne surtout la réécriture d'œuvres phares du cinéma»²⁹. Applicando questa intuizione teorica a *La Chambre verte*, Martin e Véray leggono il film come un “remake segreto” di *Paradis perdu* di Abel Gance, autore ammirato e celebrato da Truffaut. Allineando parallelismi e corrispondenze, Martin e Véray si stupiscono della unanime cecità della critica su questo rapporto, cecità che attribuiscono a due fattori interconnessi: «le silence de Truffaut sur une possible filiation, qui laisse ouverte la question du degré de conscience de cette réécriture» e «les “fausses pistes” d'autres influences filmiques et de l'adaptation littéraire, certes très réelles, mais faisant office d'écran obscurcissant l'évidence d'un lien intime avec le film de Gance»³⁰.

Confidences trop intimes potrebbe allora essere un caso di “remake secret”. Leconte stesso parla delle proprie fonti d'ispirazione dicendo che queste, oltre che dai romanzi, «proviennent des films des autres, dont je m'inspire, mais pas de manière directe. Ils sont là dans un coin de ma mémoire et, forcément, remontent parfois à la surface, sans que je le fasse exprès»³¹. Mi sembra che questo meccanismo semi-cosciente – che Leconte attribuisce a una sorta di memoria involontaria piuttosto che, come Martin e Véray, alla riconfigurazione di un trauma – si presti bene a spiegare il sistema di allusioni dirette e indirette (anche in questo caso, sorprendentemente ignorate dalla critica) che, in *Confidences trop intimes*, rinviano, a livello tanto di rappresentazione quanto di ricezione, all'opera di François Truffaut e in particolare a *La Chambre verte*.

Fra i molti segnali visivi e tematici – il primo fra i quali ovviamente è proprio la citazione di «The Beast in the Jungle», una delle fonti di *La*

²⁸ M. MARTIN, «Présentation», *CiNéMAS*, 25, 2-3, automne 2015, pp. 7-12, qui p. 7.

²⁹ *Ivi*, p. 8.

³⁰ MARTIN ET VÉRAY, «La chambre verte (1977) de François Truffaut», cit., p. 76.

³¹ LECONTE, *Le dictionnaire de ma vie*, cit., p. 100.

Chambre verte – provo a elencare qualcuno dei più suggestivi, a partire proprio da quei piedi di donna che accompagnano col loro passo affrettato i titoli di testa, rimandando alla nota predilezione di Truffaut per inquadrature di piedi e gambe femminili feticisticamente decontestualizzati (come si vede, ad esempio, in *L'Homme qui aimait les femmes*). Altrettanto caratteristicamente truffautiano è il motivo dell'ossessione e dell'*amour fou*, incarnato nel film da Marc e dalle sue tenebrose e febbrili comparse nello studio di William (che del resto lo declina anche lui, benché in chiave minore, attraverso la sua curiosità su Anna e il suo pedinarla fino a casa), ma riecheggiato anche attraverso la mediazione metatestuale delle molte citazioni cinematografiche che costellano il film, soprattutto da *Rear Window* e *Vertigo* di Alfred Hitchcock (che com'è noto, divenne un regista di culto proprio grazie a Truffaut)³². Le finestre del palazzo di fronte che William, nella più esplicita citazione hitchcockiana, contempla mentre tira le tende del suo appartamento la sera – quelle illuminate dei vicini e quella, non visualizzata, della stanza d'albergo dove Anna e Marc fanno l'amore – costituiscono un sistema di rimandi a codificate rappresentazioni visuali di un amore appassionato e turbolento, peraltro riproposto in chiave parodica dalla *soap opera* televisiva di cui è avida spettatrice la portiera del palazzo, attraverso il cui schermo assistiamo per stralci alle vicende del triangolo, ambientato in una ricca villa, fra un lui, una lei, e l'oggetto della di lei passione, un prete, alla scoperta della cui omosessualità lei minaccia il suicidio. Un triangolo che richiama quelli disseminati nei film di Truffaut – a partire da quello celeberrimo di *Jules et Jim* (1962) – e il cui eccesso fa da contraltare alla qualità tanto più sommessa, sottile e non convenzionale del rapporto fra William e Anna.

Orchestrato in chiave *mélo* nel subplot televisivo, l'intreccio fra amore e morte è riproposto anche su altri piani: non solo nello scambio, già citato, in cui Jeanne si definisce in lutto per la sua storia con William, ma anche per via intertestuale, nella citazione che costituisce la prima battuta nel film del Dottor Monnier, allorché riceve William per la prima volta: «“Des divans profonds comme des tombeaux”. Vous connaissez le vers de Baudelaire» – il secondo verso, appunto, della poesia «La mort des amants». Lutto, tombe, una fonte d'ispirazione condivisa ed esplicita nel racconto di James sono richiami tematici già significativi, ma una volta ipotizzato il rapporto di «remake segreto», si possono percepire oltre a questi altri pa-

³² Cfr. F. TRUFFAUT, *Le Cinéma selon Alfred Hitchcock*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1966. In un'intervista, Leconte conferma di aver pensato molto a Hitchcock nel suo film, non soltanto per la tematica del voyeurismo, ma anche a causa di «the way he has of introducing his female characters – they're presented with an air of mystery and you never really know what they're like or what their secret is»: LUCIA, *op. cit.*, p. 9.

ralleli, a cominciare proprio dalla strutturazione – in entrambi i casi, estremamente economica – dello spazio drammatico e visivo.

Come *La Chambre verte*, la gran parte di *Confidences trop intimes* si svolge in interni, per lo più nell'appartamento-studio di William, e in particolare nello studio: una stanza chiusa (dalle pareti, se non verdi, di un marroncino verdastro), sigillata verso l'esterno da una porta imbottita. Non manca neppure, in entrambe, l'incendio: nel caso di Davenne, quello della stanza verde che contiene le reliquie e le foto della moglie morta; nel caso di Faber, con riduzione ironica, le fiamme del cestino della carta (anch'esso, in fondo, un ricettacolo di oggetti desueti) nel quale Anna ha gettato un mozzicone non del tutto spento. Come nel film di Truffaut, la maggioranza delle scene si svolge non soltanto in interni ma anche di sera o con una scarsa illuminazione interna, se non addirittura al buio, anche se all'oscurità montante di *La Chambre verte* corrisponde, in *Confidences trop intimes*, un graduale aumento dell'illuminazione dello studio di William, man mano che la situazione di Anna (così come il suo abbigliamento) si schiarisce e alleggerisce (mentre lo scurirsi progressivo dello studio del Dottor Monnier accompagna il lavoro di introspezione avviato in William dall'incontro con Anna)³³. Anche lo studio di William, poi, è una sorta di mausoleo dove lo spazio stesso, ereditato dal padre, attesta la persistenza del passato, così come la collezione di giocattoli di latta – doppiamente retrospettiva, perché legata all'infanzia e all'antiquariato –, mentre alcuni dei quadri (soprattutto la grande incisione con figure di elefanti, inquadrata ripetutamente) rimandano a un altrove esotico, lo stesso evocato dal titolo *La Bête dans la jungle* e accarezzato dai sogni giovanili di William, che in un momento di autosvelamento, confessa ad Anna di avere un tempo desiderato una vita di viaggi e avventure, prima di ripiegare sull'attuale sedentaria prevedibilità: un monumento, quindi, a un futuro sepolto senza essersi realizzato.

Fra i diversi riferimenti e paralleli che si possono tracciare fra i due film, uno dei più suggestivi concerne proprio il ritratto della donna triste, posto in forte rilievo nell'episodio di *Confidences trop intimes* discusso in precedenza, e leggibile come un'allusione altamente emblematica al film di Truffaut (nel quale, tra l'altro, il ritratto incorniciato della moglie di Davenne viene a un certo punto caricato in macchina per essere trasferito, esattamente come avviene al ritratto della donna triste nel film di Leconte). *La Chambre verte* è, come è noto, pervasa di ritratti: la stanza verde ne contiene molti della moglie perduta di Davenne, Julie, e uno di essi viene inquadrato a più riprese nel film, mentre nella cappella la gal-

³³ Cfr. quanto dichiara lo stesso Leconte in LUCIA, *op. cit.*, p. 12.

leria si allarga a includere i ritratti fotografici di numerosi amici, attori e artisti prediletti di Truffaut, da Jeanne Moreau a Oskar Werner a Mark Peterson, da compositori come Maurice Jaubert (il cui *Concert flamand* Truffaut usa per la colonna sonora del film) e Šostakóvič, a scrittori come Jacques Audiberti, Raymond Queneau, Guillaume Apollinaire, Marcel Proust, Jean Cocteau, James Joyce, Oscar Wilde, e naturalmente Henry James. Se i molti ritratti nel film di Truffaut sono tracce materiali che incarnano la sopravvivenza fantasmatica dei morti per Davenne, secondo Anne-Gaëlle Saliot la ricorrenza del motivo estetico del ritratto di donna in *La Chambre verte* (come pure in *La Belle Noiseuse* di Rivette) si iscrive «dans une réactivation, parfois explicite, d'autres fois clandestine, de l'héritage littéraire et visuel du dix-neuvième siècle»; essa illustra «de phénomène de survivance défini par l'historien d'art Aby Warburg [...] la manifestation spécifique d'une trace – intimement liée à la notion freudienne de symptôme – qui, par son endurance historique, manifeste indirectement une forme culturelle passée»³⁴. Nel caso del ritratto di donna in *Confidences trop intimes*, quindi, la traccia sarebbe duplice, e manifesterebbe – sintomaticamente o meno – la sopravvivenza di una doppia forma culturale: non solo la cultura pittorica dell'Ottocento, ma anche quella filmica della *Nouvelle Vague* novecentesca, altrettanto canonizzata dal tempo e forse altrettanto desueta.

Non è solo in quanto ritratto, però, ma anche in quanto «donna triste» che il quadro è un significante centrale. Dell'elemento “donna” si è già detto: mettendo in scena con tanta evidenza la rimozione del ritratto, il film rifiuta quella femminilità remissiva, sacrificale e silente – e potente solo in quanto tale – espressa non soltanto da May Bartram in «The Beast in the Jungle» ma anche in *La Chambre verte* attraverso la figura di Cécilia, che ama invano Davenne, ne critica l'ossessione, ma passa dalla propria ferma convinzione che sia «nécessaire d'oublier» e naturale vivere e amare di nuovo, al cedimento all'ossessione di lui. Ma è forse «triste» l'aggettivo che, insieme al «mélancolique» riferito ai personaggi di «The Beast in the Jungle», connota in modo più chiaro l'operazione di Leconte rispetto alle tonalità prevalenti di *La Chambre verte*.

Pur dichiarando che Davenne è un parziale squilibrato a causa della sua ossessione, Truffaut ha sempre ammesso di identificarsi almeno parzialmente in lui e di condividere l'importanza del non dimenticare, del perpetuare l'amore per ciò che conta o ha contato, in opposizione al fri-

³⁴ A.-G. SALIOT, «Truffaut, Rivette et la femme au portrait: traces, fragments et survivances du dix-neuvième siècle», *Contemporary French and Francophone Studies*, 18, 4 (2014), pp. 395-406, qui p. 396.

volò oblio tipico del presente: mi rifiuto di dimenticare, dichiara recisamente in un'intervista³⁵. La scelta di recitare lui stesso la parte del protagonista – per rendere il film più intimo, come una lettera scritta a mano anziché dettata e battuta a macchina, spiega Truffaut³⁶ – conferma il carattere fortemente personale di una vicenda che presenta numerose “contaminazioni” fra i mondi di Truffaut e di Davenne³⁷. Truffaut, come Hitchcock prima di lui, faceva ampio uso di concetti psicanalitici nei suoi film, e ne incoraggiava la lettura in chiave psicanalitica (oltre che di biografia personale). Non sorprende dunque che numerosi critici, seguendo l'invito costante del regista, abbiano messo *La Chambre verte* in rapporto con i suoi nuclei biografici e psichici, oltre che con il desiderio di connettere questi ultimi alle vicende pubbliche della nazione, attraverso l'insistenza sulla Prima guerra mondiale che segna il film già dai titoli di apertura³⁸. La chiave prevalente ascritta al film, e quella più spesso commentata dalla critica, è stata la malinconia (concetto che peraltro Freud teorizzò in *Lutto e melanconia* proprio dopo la Prima guerra mondiale): Davenne è un personaggio malinconico, che non sa e non vuole elaborare il lutto, mantenendo invece ossessivamente la memoria come modo di tenere a distanza la realtà («vous, vous aimez les morts contre les vivants», gli dice Cécilia), e rifiutando di trasferire il proprio investimento libidinale su un nuovo oggetto d'amore (come invece nel film fa il personaggio di Mazet, che con il suo nuovo matrimonio si propone come modello di una “sana” elaborazione del lutto, destando così l'indignazione di Davenne). Più di un critico ha visto *La Chambre verte* (il penultimo fra i film di Truffaut) come un'opera riassuntiva della carriera del regista, che ricapitola episodi, immagini, motivi e stilemi dei suoi film precedenti in una sorta di «autobiografia estetica»³⁹, e ha letto l'altare dei morti come figurazione dell'apparato stesso della cinematografia nella sua struttura fondamentale di contemplazione, da uno spazio buio, di immagini statiche illuminate e messe in movimento (in questo caso, dalla fiamma mobile delle candele). Se il senso profondo del film è proporre

³⁵ A. Gillain (ed.), *Truffaut on Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2017, p. 287.

³⁶ *Ivi*, p. 288.

³⁷ F. ZAMOUR, «*La Chambre verte* and the Beating Heart of Truffaut's Oeuvre», in D. Andrew and A. Gillain (eds), *A Companion to François Truffaut*, London, Blackwell, 2013, pp. 561-570.

³⁸ Cfr. su questo punto la recensione di P. BONITZER a *La Chambre verte* sul numero 288, Mai 1978, dei *Cahiers du Cinéma*, pp. 40-42.

³⁹ ZAMOUR, *op. cit.*, p. 567.

una celebrazione metatestuale del cinema in quanto arte, tale celebrazione, tuttavia, associa in modo strettissimo l'arte cinematografica alla morte⁴⁰, e il suo culto a una mistica esigente, rituale e assoluta, votata al sacrificio di sé e in ultima analisi della vita stessa⁴¹.

Che cosa rimane, di tutto questo, in *Confidences trop intimes*? Se la parola chiave del film di Truffaut è «malinconia» – un rifiuto di seppellire il passato, un perpetuarsi della sua traccia nel presente, un lutto interminabile – quello che Leconte mette in scena è proprio un esplicito, programmatico rifiuto della malinconia. Attraverso la sua iscrizione intermediale di «The Beast in the Jungle» di Henry James – memoria-schermo di un intertesto letterario esplicito, che al tempo stesso rivela e nasconde la traccia di un intertesto filmico non riconosciuto né citato apertamente, ma evocato in modo allusivo – Leconte re-inscrive ironicamente l'ingombrante eredità della Nouvelle Vague, col suo corredo di ossessioni, la sua pratica dell'adattamento, la sua politica dell'autore, consegnandola al passato⁴². Il suo «remake segreto», più che della ripetizione ed elabo-

⁴⁰ Sul cinema di Truffaut come «culto dei morti» cfr. S. DANEY, *La Maison cinéma et le monde*, vol. I: *Le Temps des «Cabiers» (1962-1981)*, Paris, POL, 2001, p. 219.

⁴¹ «Death becomes, within this film, a strange metaphor for the cinema, because both are permanent and both can be considered as radically cut off from the world. It seems that in Truffaut's imagination, to make films requires the same commitment as to be the chaplain of the chapel: cinema demands a cult, a ritual celebration. It insists on complete sacrifice, and *La Chambre verte* tells the story of this self-sacrifice»: ZAMOUR, *op. cit.*, p. 569. Questa lettura potrebbe – ma ciò esula dall'ambito di questo saggio – collegarsi al discorso sulla traiettoria di Truffaut da autore d'avanguardia a autore di successo, e sulla sua collocazione in quello che è stato definito un «terzo spazio non consensuale» nel panorama del cinema francese, ugualmente distante dal cinema di consumo e dall'avanguardia più radicale: S. DI IORIO, «Bad Objects: Truffaut's Radicalism», in Andrew and Gillain (eds), *op. cit.*, pp. 356-374, qui p. 356. A partire da questo terzo spazio, *La Chambre verte* «can thus be understood as screening a melancholy detachment from the poetics and economics of mainstream narrative movies, even as it participates in the codes and the circuits of distribution of commercial cinema»: P. WATTS, «The Elegist: François Truffaut inside *La Chambre verte*», in Andrew and Gillain (eds), *op. cit.*, pp. 546-560, qui p. 552.

⁴² Un'ulteriore ipotesi di lettura intertestuale meriterebbe forse di essere esplorata in relazione alle possibili tracce in *Confidences trop intimes* dell'opera di Jacques Rivette, anche lui, come si è notato all'inizio, autore di adattamenti jamesiani. Qualche spunto: una presa di autorialità da parte dei personaggi femminili, che impongono uno *happy ending* alla storia jamesiana, si trova in *Céline et Julie vont en bateau*. Sandrine Bonnaire è un'attrice fortemente legata a Rivette, col quale recitò in *Jeanne la Pucelle* (1994) e *Secret défense* (1997). A proposito di *La Belle Noiseuse*, la critica ha sottolineato le analogie fra la monomania del pittore nel racconto di Balzac e quella dell'universo jamesiano, e ha notato come la posa della modella riproduca l'iconografia classica della malinconia. Il film di Rivette è organizzato per «Séances», parola che indica tanto le sedute di posa quanto quelle psicanalitiche, e che Anna sottolinea alla fine del primo incontro,

razione visiva di un trauma, parla di una forma di ironico omaggio, postmodernamente sovversivo. In fondo, come dimostra William Faber nel finale, anche il più immobile ed elegiaco degli studi-mausoleo può essere spostato e riempito di sole, senza per questo essere distrutto. Dare via i ritratti tristi, restituire i libri che finiscono male, liquidare ironicamente Truffaut e la *Nouvelle Vague*, fa parte di una sana rottura del rapporto con un passato rispettabile ma ormai fuori tempo: anche per Leconte, l'uscita dalla «camera verde» è un modo di chiudere con la nostalgia, o la malinconia interminabile, del passato del cinema francese.

prendendo appuntamento per il successivo: «On aura combien de séances? C'est comme ça qu'on dit, non?».

*Sulla fotografia di George Tatge**

Valerio Magrelli**

ABSTRACT

Medium che ha completamente rivoluzionato il panorama delle arti, la fotografia proietta la visione di un mondo – reale ed irreale, tangibile ed onirico – attraversato da reti di rinvii e corrispondenze, entrando in risonanza con l’universo interiore dell’osservatore, scuotendolo. Così come la metafora, trasposizione simbolica di immagini contrapposte, concede alle forme già conosciute nuove essenze. Il presente contributo propone una riflessione sull’operato di Tatge e sulla sua indagine rispetto alla cosiddetta fotografia metaforica.

Photography is a medium that has completely revolutionized the landscape of the arts, which projects the vision of a world – real and unreal, tangible and dreamlike – crossed by networks of references and correspondences. This is how it penetrates the observer’s inner universe and “shakes” him. Like the metaphor, which is a symbolic transposition of opposing images, it grants new essences to the already known forms. This contribution proposes a reflection on Tatge’s work and his investigation of the so-called metaphorical photography.

* Invitato a presentare un testo per Bruna Donatelli, ho pensato di riprendere un intervento apparso anni fa su *Repubblica*. Sin da allora, la figura di quell’artista mi parve infatti significativa per la spiccata capacità di riflettere sulla propria ricerca.

** Università Roma Tre.

Nato a Istanbul nel 1951 da madre italiana e padre statunitense, George Tatge ha trascorso l'adolescenza tra l'Europa e il Medio Oriente, trasferendosi prima negli Usa, poi in Italia. Le sue opere sono ospitate dal Metropolitan Museum di New York e dalla Maison Européenne de la Photographie di Parigi. Nel 2015, insieme a Salgado, Robert Capa, William Klein e Paul Strand, era tra i 35 fotografi stranieri scelti per la mostra milanese sull'Italia *Henri Cartier-Bresson e gli altri*. Fra il 1986 e il 2003 è stato dirigente tecnico-fotografico della Fratelli Alinari di Firenze, a riprova di quanto la sua pratica sia vicina alla passione per la documentazione, la storia, l'archivio nel senso proposto da Michel Foucault. Basti pensare alla decisione di adoperare un banco ottico Deardorff 13x18cm per molti suoi lavori. «Ognuno sceglie il mezzo che gli è più consono», ha dichiarato:

La mia personalità, la mia meticolosità, mi spingono a usare il cavalletto e questo formato con cui realizzi poche foto. [...] Mi piace poi la lentezza, la ritualità del lavoro. Però non sostengo che la gente debba fotografare con il banco ottico. Io sono un grande ammiratore di tanti fotografi che non lo usano.

Lo stesso atteggiamento emerge dai consigli offerti agli esordienti, primo fra tutti quello di guardare ai libri per appropriarsi del passato: «Leggere tanto. La cultura che uno porta dentro di sé, non può che uscire fuori con il lavoro fotografico». Non a caso, fra le migliori immagini di Tatge spiccano quelle raccolte sotto la voce *Marginalia Metafisici*, con scorci di Livorno, Pistoia, Roma, Terni. Nel suo sito ufficiale, poi, fra rubriche come *Paesaggi*, *Giardini* o *Ritratti*, spiccano quelle dedicate alle *Surrealities* o ai *Paesaggi Metaforici*. «Amo molto la fotografia metaforica», sostiene Tatge, «che dice qualche altra cosa oltre a ciò che rappresenta. Io sono la cosa più lontana da un fotografo documentarista».

Sofferamoci allora su questa concezione. Esprimere una cosa attraverso un'altra, implica la convinzione che il visibile sia attraversato da nessi e corrispondenze: spetterà appunto all'artista rivelarli. Per citare lo scrittore e critico John Berger, l'atto di fotografare, come quello di disegnare, «è un modo di scoprire le connessioni fra le cose, proprio come, in poesia, la metafora ricollega ciò che ha finito per separarsi». Lo si capisce guardando *Tempio*, una foto del 2006 scattata in Sicilia.

Solo con uno “scatto” (nella doppia accezione di spostamento e istantanea), il nostro sguardo potrà trasfigurare il puro dato visibile. Solo scorgendo dietro la realtà le tracce di una “surrealtà” nascosta, riusciremo a intuire, in una misera baracca di legno, sassi e fili elettrici, la sagoma

architettonica di un timpano – prototipo di quella civiltà da cui proveniamo, e che continua a pulsare intorno a noi, nel taglio di un'ombra, nel silenzioso monito di una palazzina deserta, nelle forme più degradate del paesaggio contemporaneo.

La Recherche en BD: Stéphane Heuet ri-scrive Proust*

Silvia Masi**

ABSTRACT

Il presente lavoro ha come oggetto di studio l'analisi dell'adattamento in fumetto di un capolavoro indiscutibile del panorama letterario francese, *À la recherche du temps perdu* di Marcel Proust. In particolare, si intende porre l'attenzione sul modo in cui quest'immensa opera sia stata interpretata ed in seguito trasposta, ricorrendo ad un supporto così variegato, moderno e flessibile come la *bande dessinée*. In più, ci si propone di indagare l'approccio adottato dal fumettista Stéphane Heuet, realizzatore della serie, rispetto ai temi, ai *linguaggi* e all'essenza del testo proustiano. Il suo ambizioso contributo artistico, la cui ricezione è stata alquanto controversa, ha permesso all'immensa Cattedrale del Tempo di riergersi incontrastata e di conoscere un nuovo impulso grazie ad un inedito formato dall'elevata densità narrativa e visiva.

This work focuses on the analysis of the novelization of an indisputable masterpiece of the french literary panorama, Marcel Proust's *À la recherche du temps perdu*. In particular, the study concentrates on the way in which this immense work has been interpreted and subsequently transposed, using a support as varied, modern and flexible as the *bande dessinée*. In addition, it investigates the approach adopted by the creator of the series, Stéphane Heuet, with respect to the themes, languages and essence of the proustian text. His ambitious artistic contribution, whose reception has been somewhat controversial, has allowed the immense Cathedral of Time to re-emerge and to experience a new impulse thanks to an unprecedented format with a high narrative and visual density.

* Alla professoressa Bruna Donatelli non posso che esprimere la mia gratitudine per avermi permesso di esplorare un campo che adoro, di avermi insegnato a lavorare con passione ed occhio critico e a non accettare l'apparenza bensì ad indagare con curiosità nel profondo delle cose. Ho potuto talvolta improvvisarmi artista, penetrare nel meraviglioso immaginario di ogni personalità e renderlo mio. Grazie per la fiducia, per i consigli preziosi dati senza mai risparmiarsi e per la ricchezza delle riflessioni nelle ore di letteratura.

** Università Roma Tre.

«On aime toujours un peu à sortir de soi, à voyager, quand on lit»¹, affermava a giusto titolo Proust in *Sur la lecture*. Lungi dall'essere un viaggio a senso unico, la lettura è un percorso infinitamente mobile, una sintesi coerente ed efficace di elementi di varia natura che nascono simultaneamente nell'atto di scrittura.

Fondata sulla complementarietà del testuale e dell'iconico, la *bande dessinée* è un linguaggio pieno, misto e solido. «Art narratif et visuel, la bande dessinée produit du sens au moyen d'images qui entretiennent une relation séquentielle, en situation de coexistence dans l'espace, avec ou sans texte»². O ancora: «Forme complexe, capable de tresser d'une manière qui n'appartient qu'à elle le mouvement et la fixité, la planche et la vignette, le texte et les images»³. Queste ed altre confluiscono in quella Babele di definizioni che si è ritenuto doveroso attribuire ad un *medium* sostanzialmente contraddittorio che trae gran parte del suo fascino proprio dalla sua refrattarietà a qualsivoglia etichetta. Numerosi sono stati i tentativi di confinare le possibilità espressive del fumetto nel corso del tempo, ma qualsiasi sforzo di arginare la sua natura fuggevole – appunto “fumosa” – o di inventariare le sue peculiarità attraverso una formula lapidaria e sintetica ha portato a non rendere conto della sua multiforme essenza e delle evoluzioni che ha subito nella storia.

A partire dagli anni Settanta del secolo scorso la *bédé* conquista un nuovo pubblico, moltiplica i propri formati e si dota di standard estetici moderni, che si traducono in un abbandono del dogma dello stile omogeneo a favore di eclettici patchworks stilistici. Nasce la *bande dessinée* d'autore, che porta all'attenzione tematiche ignorate fino ad allora, come l'introspezione e la soggettività. Questa introduce una profonda scissione con l'imperialismo della serializzazione e col criterio di redditività alla base dell'industria fumettistica. Così il fumetto, che ha a lungo sofferto di un «déficit de prestige»⁴, passa dallo statuto di passatempo distensivo e colorato che *ne prend pas la tête* a quello di arte del racconto in immagini. Dapprima sottostimato prodotto artigianale ridotto allo statuto di genere paraletterario, poi emancipata forma comunicativa e «support romanesque à part entière»⁵, la *bédé* si avvia dunque verso un processo di legitti-

¹ M. PROUST, *Sur la lecture*, Arles, Actes-Sud, 1988, p. 50.

² A. MILLER, *Reading bande dessinée*, Bristol-Chicago, Intellect, 2007, p. 75.

³ B. PEETERS, *Lire la bande dessinée*, Paris, Flammarion, 2002, p. 8.

⁴ P. FRESNAULT-DERUELLE, J. SAMSON, «Poétiques de la bande dessinée. Ouverture», in Fresnault-Deruelle, Samson (a cura di), *Poétiques de la bande dessinée*, numero monografico di «MEI Médiation & information», n. 26, Paris, Le Harmattan, 2007, p. 1.

⁵ PEETERS, *Case, planche, récit. Comment lire la bande dessinée*, Tournai-Paris, Casterman,

mazione culturale che ne agevola la diffusione e ne favorisce la sperimentazione. Le straordinarie potenzialità e la plasticità di questa espressione artistica vengono sfruttate a pieno da quella vasta corrente che si consacra all'adattamento dei grandi classici, che si propone di farli rivivere nella veste di ambiziose trasposizioni dal valore divulgativo più o meno riuscite e di ricrearne, appunto, l'immaginario. Tale tendenza fornisce un'occasione ulteriore di emancipazione per la *bédé*, che così si affranca da tutti suoi «avatars marginaux ou expérimentaux»⁶. Ad autori di sicuro talento è affidato il compito di attualizzare i grandi classici, permettendo al pubblico di ogni età, grado ed estrazione sociale di accedervi con relativa agevolezza. È un adattamento riuscito quello che riesce a rendere giustizia al suo originale, per mezzo di un sapiente lavoro di sceneggiatura e grazie alla maestria nel disegno. Va da sé che la novellizzazione⁷ è il risultato di un *métissage*, essendo questa un'operazione effettuata su due semiotiche: testo e immagine.

La bande dessinée repose, à chaque instant, sur une tension entre le *récit* et le *tableau*. Le récit qui, englobant l'image dans une continuité, tend à nous faire glisser sur elle. Et le tableau qui, l'isolant, permet qu'on se fixe sur elle⁸.

L'arte della *bande dessinée* si fonda sulla complementarità del *visible* e del *lisible*: ciò che il testo comunica è precisamente quello che l'immagine sola, di per sé, non riuscirebbe a veicolare. Il fumetto può dunque definirsi un iconotesto, punto di incontro privilegiato tra due linguaggi distinti e irriducibili. L'immagine, la cui forza comunicativa si palesa nello spazio, permette in un solo colpo di raccontare ed evocare tutti insieme una moltitudine di elementi, che l'occhio dell'osservatore capta ed elabora in altrettanto numerose libere interpretazioni. Il testo invece procede di pari passo con la dimensione progressiva e sequenziale del tempo, che guida il lettore nell'atto esegetico. Parte integrante dell'apparato, il *réseau* testuale fornisce dunque una chiave essenziale per l'intelligibilità della *suite événementielle*, non solo perché ne rappresenta un segmento d'informazione pertinente, ma perché ne assicura la progressione e ne sostiene la fluidità, modulando, assieme alle tensioni dinamiche che

1991, p. 6.

⁶ T. GROENSTEEN, *Système de la bande dessinée*, Paris, Presses universitaires de France, 2011, p. 17.

⁷ Calco linguistico italiano del termine inglese “novelization”, da “novel”, romanzo.

⁸ PEETERS, *Case, planche, récit. Comment lire la bande dessinée*, cit., p. 34.

animano l'immagine, alla disposizione delle sue unità costitutive, ai contrasti cromatici e alla particolarità del tratto, il ritmo della lettura.

Idealmente nessuno dei due codici, quello verbale e quello iconico, prevarica l'altro: al contrario i due si implicano vicendevolmente⁹.

Il rapporto tra testo e immagine nell'adattamento di qualsiasi romanzo classico a *bande dessinée* è inevitabilmente complesso, perché le parole dell'originale devono necessariamente essere diluite, ritagliate e rimodellate per riaffiorare in colori e forme che compensano l'inevitabile perdita. Il *bédéiste* lavora sul testo del classico applicando procedimenti semiotici¹⁰ al fine di creare, o meglio ri-creare, un universo visivo, servendosi di immaginazione e interpretazione. Dalla fruibilità e dalla modernità del *medium* deriva una sostanziale rinascita dei classici spesso tacciati d'illeggibilità, che in questo modo rifioriscono ed acquisiscono nuova vita.

Rispetto al reale ed effettivo nucleo del presente studio, ovvero l'analisi della trasposizione di questo immenso *chantier romanesque* che è *À la recherche du temps perdu*, la scelta di un simile mezzo espressivo si è rivelata vincente, poiché non esiste supporto che possa, al pari o ancor più della *bande dessinée*, veicolare l'iconicità dell'opera, la *toute-puissance évocatrice* dello stile sontuoso e della prosa ricca di suggestioni propria di un grande *novateur*.

Da qui l'estrema difficoltà insita nell'operazione di adattamento, che non può prescindere dalla resa degli *enjeux narratifs* emergenti nell'atto della lettura, elementi chiave dell'estetica proustiana nonché barriere pressoché insormontabili in un approccio al testo. Spinosa criticità da

⁹ In *Système de la bande dessinée* (cit., qui p. 14), Groensteen insiste sulla preminenza dell'elemento iconico nei meccanismi produttori di senso, ragion per cui definisce la *bande dessinée* come «une espèce narrative à dominante visuelle». L'immagine della *bédé* è fissa: la narrazione scaturisce da ciò che questa mostra e dal suo confronto con le altre immagini appartenenti alla stessa sequenza, nonché dal testo che la accompagna. La definisce inoltre un *énonçable*, un *descriptible*, un *interprétable* e un *appréciable*. È un *énonçable* poiché, presa isolatamente, può essere all'istante tradotta in enunciato linguistico che esprime un'azione. È un *descriptible* e un *interprétable*, in quanto è letta tenendo conto sia dell'inventario di informazioni in essa contenute, sia dell'insieme di tutte le relazioni privilegiate che intrattiene con le altre immagini vicine o lontane sia di tutte le determinazioni pertinenti che appartengono alla cultura, alla memoria collettiva o individuale del lettore, alla sua "enciclopedia" (la sua conoscenza del mondo, del *medium*, del disegnatore e via discorrendo). L'elemento iconico della *bédé* è anche un *appréciable*, una vera e propria opera avente uno stile e un potere evocativo che attestano una certa abilità da parte del disegnatore.

¹⁰ Tra questi l'aggiunta, la soppressione, la sostituzione, la conservazione, la permutazione e lo spostamento di elementi.

non poco conto è lo style «*fondus*»¹¹ di Proust, cui si deve il merito di aver profondamente rivoluzionato la forma stilistica dominante attraverso l'introduzione del sapiente impiego della metafora. La metafora è una «*formulation vivante, et pour tout dire aléatoire, c'est-à-dire qui naît en même temps que le récit*»¹², che non può tradursi in mera esigenza di ordine estetico. È il dispositivo essenziale e necessario per ristabilire, attraverso lo stile, le originarie essenze: Genette la definisce «*l'équivalent stylistique de l'expérience psychologique de la mémoire involontaire*»¹³, poiché permette, tramite la giustapposizione di due oggetti o l'accostamento di due sensazioni isolate nel tempo, di carpirne «*l'essence commune par le miracle d'une analogie – avec cet avantage de la métaphore sur la réminiscence, que celle-ci est une contemplation fugitive de l'éternité, tandis que celle-là jouit de la pérennité de l'œuvre d'art*»¹⁴. L'Arte se ne serve per ripristinare la comunicazione tra i due mondi e far risorgere il passato. Così, il Tempo perduto si trasforma in opera letteraria.

Lo charme dello stile proustiano risiede proprio nel gioco di analogie, nella prolissità delle sue meditazioni, nell'intreccio di poesia, ironia, tragedia, comicità, satira e parodia. Ma più di tutto, a conferire all'incedere proustiano un tono grave, melanconico e al contempo voluttuoso è l'intrico sintattico in cui il lettore è avvolto. Non esiste una lettura che sia rapida o distaccata dal testo di Proust: chi legge deve adattarsi al ritmo, alle digressioni e persino alle incongruenze e agli errori che lo caratterizzano.

La frase dall'incessante respiro di Proust riflette fedelmente la sua visione del mondo: i suoi periodi sono «veri e propri mostri sintattici»¹⁵. La “serpeggiante” sintassi, che asseconda sempre un rigido modello pre-

¹¹ Com'è riportato all'interno di una lettera datata giugno 1904 che Proust scrive ad Anna de Noailles, ciò che rende la bellezza assoluta dello stile è la cosiddetta unità di respiro: «*Ce n'est pas la profondeur, ou telle ou telle autre vertu qui semble éminente. Non, c'est une espèce de *fondus*, d'unité transparente où toutes les choses, perdant leur premier aspect de choses, sont venues se ranger les unes à côté des autres dans une espèce d'ordre, pénétrées de la même lumière, vues les unes dans les autres, sans un seul mot qui reste en dehors, qui soit resté réfractaire à cette assimilation. Je suppose que c'est cela qu'on appelle le Vernis des Maîtres*». Il corsivo è nel testo.

¹² B. GROS, *À la recherche du temps perdu (1913-1927) [de] Proust: résumé, personnages, thèmes*, Paris, Hatier, 1981, p. 65.

¹³ G. GENETTE, «Proust palimpseste» in *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, «Tel Quel», 1994, p. 40.

¹⁴ *Ibid.* Il corsivo è nel testo.

¹⁵ L. SPITZER, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, con un saggio introduttivo di Pietro Citati, Torino, Einaudi, 1959, p. 247.

stabilito, sa d'altro lato piegarsi al contenuto da esprimere, aderendovi, fino ad assumere le sembianze di una «pittura verbale»¹⁶. Dal punto di vista strutturale, la frase rispecchia l'antico periodo latino e francese, arricchito e reso duttile dall'«elemento impressionistico»¹⁷ dell'*onomatopea sintattica*, che restituisce il meccanismo del pensiero proustiano. L'aspetto della lunghezza della frase trova invece una spiegazione nella richiesta di sforzo memoriale che lo scrittore richiede al lettore: Proust gli offre una sintesi che si rivelerà forse indigesta e difficile da analizzare.

La sintassi è dunque l'ossatura che dispone, organizza ed eleva il pensiero proustiano. In altre parole, «la période proustienne est l'équivalent linguistique du regard»¹⁸, di uno sguardo fluido, versatile, poligonale. Proust è un testimone perspicace, attento ai riti del macrocosmo intellettuale parigino: egli si sofferma sulla fugacità di una percezione, sulla semplicità degli oggetti grondanti d'anima che conservano nella propria essenza lo sguardo di chi li ha un tempo osservati, sulla sonorità di un nome¹⁹, o meglio, sull'*enchantement* che deriva dal suo proferimento.

Così come l'elaborazione stilistica, anche la struttura compositiva dell'opera segue un preciso disegno che fu, nel caso di Proust, costantemente rimaneggiato. Altra sfida per il *bédéiste*: la frammentarietà della *Recherche*, macroprogetto architettonico minato da soste, rinvii, contemporanee riscritture su supporti sempre mutevoli. Proprio come un abile cesellatore, con la precisione degna di un orefice e la raffinatezza di un *grand couturier*, Proust non cessò mai di ornare con nuovi archi, guglie e affreschi le pareti di questa mastodontica cattedrale gotica, il cui sagrato del *sommeil* avvia il romanzo e conduce all'imponente navata, regno della Memoria e del Tempo. Se le variopinte vetrate rappresentano i vizi umani, le artificiali contraddizioni della vita mondana e gli amori infantili e senili, scene ed episodi vengono raffigurati nelle cappelle laterali, immerse nelle diverse epoche storiche e dimensioni temporali. È al di là della cupola e del suo campanile che si staglia l'abside, l'Arte, che è salvezza, tempo ritrovato, slancio verso l'Eternità.

L'elemento iconico attraversa trasversalmente la *Recherche*. Proust lavora come ritrattista, prestando attenzione alla *fisionomia stilistica* dei per-

¹⁶ *Ivi*, p. 260.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ J.-Y. TADIÉ, *Proust*, Paris, Pierre Belfond, «Les Dossiers Belfond», 1983, p. 228.

¹⁹ Per un'analisi più approfondita della teoria proustiana sui nomi propri si rinvia alla lettura di R. BARTHES, «Proust et les Noms» in *To Honour Roman Jakobson*, Paris, Mouton, 1967 e di J. MILLY, «Sur quelques noms proustiens» in *Littérature: L'effet littéraire*, n. 14, 1974, pp. 65-82.

sonaggi: ognuno di essi è dotato di un proprio sistema espressivo, fatto di *nuances* lessicali e intonazioni sintattiche, che non viene mai trasgredito. Letteralmente, «l'anima si rivela nella parola»²⁰ dell'eroe... e nella sua voce. Proust è infatti un maestro del dialogo, che tratta la voce dei suoi personaggi come fosse una partitura musicale, tendendo costantemente alla ricerca dell'accordo perfetto. *La Recherche* è un'enorme sinfonia, «dove ogni motivo ritorna a distanza di centinaia o migliaia di pagine e si intreccia con gli altri in un'architettura musicale inestricabile»²¹.

Ulteriori ostacoli per il fumettista sono le incongruenze temporali, l'eterna metamorfosi dei personaggi, la giustapposizione delle diverse voci, la non-convenzionalità della trama non scandita da eventi in senso tradizionale.

Trasporre Proust significa anche immedesimarsi nel modo di procedere di un pensatore metafisico. Il punto di partenza della *Recherche* non è stato fissato nel materiale narrativo, bensì nella sua teoria intellettuale. Punto focale della sua estetica è la perpetua ricerca di un passato evanescente, che si ostina a sottrarre al mostro crudele dell'oblio i preziosi ricordi irrimediabilmente perduti. Il passato risorge vivido, il presente riacquisisce senso e vigore, l'essenza della vita si svela e si presta ad essere colta attraverso il meccanismo introspettivo della *memoria involontaria*. La Memoria è fatta di un odore, un sapore, un suono o un contatto: nulla di più inconsistente, eppure Proust l'ha resa un vero e proprio «principio architettonico e romanzesco»²². Se nell'esercizio della memoria volontaria si ricorre alla logica della ragione per rievocare un tempo smarrito, nel caso della memoria affettiva il ridestarsi del ricordo è una rivelazione imprevista ed imprevedibile che turba il cuore e che conduce, tramite un processo spontaneo e alogico, all'insorgere di «luminose apparizioni e incarnazioni dell'Essere»²³. Il risveglio dell'anima determina una reale sovrapposizione tra passato e presente che annulla il tempo, che è per Proust nemico giurato, tema preferito e fedele collaboratore. Non più cronologico, non più tempo uniforme degli orologi e dei calendari che può essere, come lo spazio, frazionato o quantificato; il tempo proustiano è interiore, è durata concreta e creazione continua, è il tempo della scrittura. L'anima ritrova uno stralcio di esistenza che si credeva scomparso per sempre tra la massa di eventi che costellano la vita, isolandolo in una

²⁰ SPITZER, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, cit., p. 14.

²¹ CITATI, *La colomba pugnata*, cit., p. 390.

²² *Ivi*, p. 247.

²³ *Ibid.*

dimensione extratemporale. L'essere risorge, tornando a gioire dell'essenza delle cose e a gustare un frammento di tempo «à l'état pur»²⁴.

Così, la piccola *madeleine* intinta nel tè di tiglio rievoca le domeniche trascorse nella grigia casa di Combray con la zia Léonie, nello stesso modo in cui la *petite phrase* della sonata di Vinteuil, udita a casa della marchesa di Saint-Euverte, ricorda a Charles Swann i tempi felici con Odette. Così, le pietre mal squadrate del cortile del palazzo dei Guermantes si trasformano nel lastricato ineguale in cui tempo addietro il protagonista si era imbattuto nel battistero di San Marco in una luminosa e abbagliante Venezia. Il rumore del cucchiaino che colpisce un piatto nel salotto dei Guermantes riporta Marcel in aperta campagna, tra la fila di alberi illuminati dal sole, dove il giorno prima un ferroviere aveva battuto la ruota del treno. Infine, il tovagliolo con cui si asciuga la bocca è rigido al tatto come l'asciugamano in quel di Balbec, intriso d'azzurro e di salino, e in un attimo risorge il piumaggio verde e blu dell'oceano.

Al fine di comprendere se sussistano considerevoli corrispondenze tra opera originale e sua trasposizione iconica, lo studio seguirà due direzioni. Una s'incenterà sull'analisi grafico-formale, l'altra sull'analisi tematico-contenutistica del progetto, con particolare riferimento al primo volume della serie, Combray²⁵, di cui si considererà la più turbolenta delle rievocazioni memoriali, momento retrospettivo privilegiato della narrazione.

La prima sorprendente proposta di adattamento dell'opera in una sola *planche* imposta dall'Oubapo²⁶ è realizzata da François Ayroles e pubblicata in *Oupus I* dall'Association nel 1997. Nel 1998 Stéphane Heuet si lancia nell'audace impresa di *réenchanter* il testo proustiano, convinto che «ce que Proust écrivait, c'est ce que nous ressentons tous sans jamais savoir l'exprimer»²⁷. Dai diciassette album inizialmente previsti, alla data

²⁴ PROUST, *Le Temps retrouvé*, préface de Pierre-Louis Rey et Brian G. Rogers, Paris, Gallimard, «Folio classique», 1990, p. 179.

²⁵ Lo studio procede soffermandosi su *Combray*, portale d'accesso alla *Recherche*. È proprio in questa piccola realtà provinciale che il narratore trascorre un'infanzia colma di sensualità e turbamenti, tra due *côtés* tanto opposti quanto complementari: quello di *Méséglise* con i suoi *lilas* e gli *aubépines* e quello di *Guermantes* con le sue *nympheas* ed i suoi *boutons d'or*.

²⁶ L'Oubapo è l'*Ouvroir de bande dessinée potentielle*, costituito nel 1993. Nasce dall'omonimo movimento che postula l'uso di vincoli formali per spingere all'estremo i confini del mezzo. È l'equivalente del movimento letterario francese Oulipo, fondato da Raymond Queneau e Georges Perec.

²⁷ S. HEUET, «La Recherche en BD» in S. HOUPPERMANS *et al.*, *Marcel Proust Aujourd'hui*, vol. 9, Amsterdam-New York, Brill | Rodopi, 2012, pp. 145-172.

attuale, solo sette volumi sono stati pubblicati nel corso di ventuno anni: *Combray* (1998), *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1; 1999) e (2; 2001), *Un amour de Swann* (1; 2006) e (2; 2008), *Du côté de chez Swann*, *Noms de pays: le nom* (2013) e più recentemente *À l'ombre des jeunes filles en fleurs. Autour de Mme Swann* (1; 2019).

Quanto alla *démarche artistique* adottata, Heuet opta per un procedimento lineare che origina da un solido lavoro di documentazione e da una conoscenza magistrale dell'opera. Segue un'accurata selezione dei passi «utiles à la narration, au détriment de phrases magnifiques»²⁸ ed una continua ricerca di equilibrio tra questi, «en cherchant la fluidité, avec bien sûr le souci de rester grammaticalement correct»²⁹, sulla cui base vengono realizzate, una per foglio, le illustrazioni. Il disegnatore privilegia e sublima il testo rispetto all'elemento iconico: animato da un forte desiderio di fedeltà, tenta di restituire l'alone di sacralità che avvolge l'opera, irrinunciabile riferimento d'ispirazione letteraria. Ciò confluisce in una sovrabbondanza di *bulles* e *phylactères* nella *bédé*, che risulta appesantita nel complesso da una quasi opprimente invasione citazionale.

Lo stile di Heuet è stato definito *tintinesque* poiché adotta la *ligne claire* di Hergé, contraddistinta dall'austerità e dall'eleganza del tratto e da un colore piatto, privo di ombreggiature e sfumature. Si tratta di una strategia, in quanto la sua essenzialità favorisce la più totale identificazione nei personaggi da parte del lettore. Parlando di colore, nella *Recherche* ogni *nuance* corrisponde ad un'area semantica e ad uno specifico spazio emotivo e sensoriale. Heuet valorizza la rete di corrispondenze proustiane e ricostruisce l'universo di questo scrittore "impressionista", in cui ogni colore è un simbolo che rinvia ad una porzione di realtà. *Leitmotiv* del romanzo così come della sua trasposizione è il blu, «couleur maternelle comme origine (du désir, du monde)»³⁰ che identifica la vocazione dello scrittore ma anche il preludio alla morte. Il giallo, invece, è il colore della nobiltà aristocratica e, nella tonalità *coquille d'œuf*, dei *récitatifs* e della copertina. Il verde è il colore del Tempo, dell'infanzia; il rosa è nei volti e negli abiti vaporosi; il viola è il colore di Mme Swann e della moda del tempo; il rosso è nella chioma di Gilberte e nella vita mondana dei salotti.

Per rappresentare i personaggi il fumettista si è servito delle suggestive descrizioni dell'autore, ma anche del materiale fotografico prodotto da Gaspard-Félix Tournachon, più comunemente Nadar. Quanto ai luo-

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ HOUPPERMANS, «À la recherche des images perdues: Proust et Huet» in *Relief – Revue Électronique de Littérature française*, n. 2, 2008, pp. 398-423, qui p. 408.

ghi, ai decori, ai costumi e ai *loisirs* propri del *milieu de la haute société française de l'époque*, l'indagine di Heuet si è dispiegata attorno alle tele dei pittori del XIX secolo e al *plan* della città di Parigi prima degli interventi di ristrutturazione del barone Haussmann, che ne offrono un'attendibile istantanea.

Come accennato, la prima linea direttrice da seguire è quella che verte sull'analisi grafico-strutturale della *bédé* di Heuet.

Riguardo al paratesto, il formato è quello dell'album tradizionale, che di norma misura 32 centimetri di altezza per 23 di larghezza. Ogni volume è costituito da 48 pagine numerate, ad eccezione di *Combray* che ne conta 72.

La copertina ambrata di ognuno di essi riporta un quadro a doppio tratto color Terra di Siena che reca un'immagine centrale e le informazioni essenziali relative al volume. L'illustrazione è a sua volta delimitata da una cornice dal massiccio tratto nero. Elemento di raccordo tra i due quadri interni alla copertina è un personaggio, sempre diverso, che sancisce una via privilegiata d'accesso al volume, quasi come fosse una "vetrina" sulla *bande dessinée*. Nel caso di *Combray*, la figura di Marcel, l'Io adulto del narratore, spicca in un cielo terso che sovrasta due città, la Parigi aristocratica tanto amata da Proust e l'idillio dell'infanzia felice, Combray. Rappresentato frontalmente rispetto allo spettatore, ha il volto celato dalla pelliccia dell'enorme giacca che lo avvolge. La sua attitudine è perfettamente in linea con la funzione che questo testimone ha nel romanzo: racconta ciò che i suoi occhi scorgono, elabora supposizioni che non è in grado di verificare, scruta senza essere visto come un *voyeur*.

La quarta di copertina è identica in tutti i volumi: l'autore è nel suo letto, mentre scrive il suo romanzo. Attorno a lui, i *cabiers* della *Recherche*, una scodella fumante i cui effluvi si diffondono morbidi nell'atmosfera e fuoriescono dall'*abat-jour* plissettato sul comodino. A coronare l'illustrazione, un passo tratto da *Le Temps retrouvé*: «Et comme un aviateur qui a jusque-là péniblement roulé à terre, "décollant" brusquement, je m'élevais lentement vers les hauteurs silencieuses du souvenir»³¹.

Nel risguardo di *Combray* è ancora una volta il giovanissimo Marcel ad essere immortalato sulla soglia di un imponente cancello aperto in piena campagna, forse di fronte all'abitazione dei Guermantes.

Il frontespizio è arricchito da un'illustrazione in cui figura la lanterna magica, generatrice di «surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momen-

³¹ PROUST, *Le Temps retrouvé*, cit., p. 165.

tané»³². Da questa fuoriesce un ciuffo di vapore che sembra evocare una dimensione esoterica e inconsistente, magica ed inafferrabile, come i ricordi spazzati via dall'oblio.

Veniamo ora al corpo del testo. In virtù delle possibili configurazioni che la *planche* può assumere nella *bédé* di Heuet, occorre far riferimento alla tipologia di Benoît Peeters³³. Non si può parlare a pieno titolo di una *mise en page*³⁴ *convenzionale*, in quanto la disposizione delle *cases* non risponde a un principio di estrema regolarità, anche se la linearità si riflette nella lettura, che risulta trasparente. Si tratta in parte di *mise en page decorativa*, poiché talvolta la pagina è generata ricorrendo a stili scenografici, con l'intento di stupire il lettore o di catalizzare la sua attenzione su un preciso momento della narrazione (le illustrazioni letteralmente straripano dai bordi delle vignette e i *récitatifs* si estendono nella pagina a seguire). Si può parlare a giusto titolo di *mise en page retorica*, configurazione tradizionale della *bédé* classica. Nella *planche*, tutto aderisce alla narrazione, tanto che la dimensione della *case* si piega all'azione. Si esclude qualsivoglia richiamo ad una *mise en page produttiva*, incentrata sul primato della *planche*, la cui organizzazione governa il racconto. Tale fondamento cozza con l'intento del fumettista, che verrebbe meno alla resa chiara e coerente dell'opera.

La seconda direzione entro cui ci si orienta consiste in un'analisi tematico-contenutistica, che considera la riproduzione grafica del momento criptico per eccellenza che più di tutti domina l'opera e l'esistenza di Proust: la scena della *madeleine*.

Nella prospettiva «d'un triste lendemain»³⁵, nel quadro di una cupa e gelida giornata d'inverno in cui Marcel richiama alla mente le sue angosce notturne, irrompe impetuoso «un plaisir délicieux»³⁶, una gioia inspiegabile e travolgente legata ad un rito passato, per mezzo della quale il narratore sembra poter riconquistare un frammento di eternità. Bastano una briciola di pasticcino immersa nel tè di tiglio e una sorsata di questa prodigiosa bevanda, una sollecitazione sensoriale, a far elevare l'essere.

Heuet si serve di quattro *planches* per riprodurre la sequenza narrativa. Una serie di *cases* ricostruisce con religiosa minuzia, gesto dopo gesto, le

³² PROUST, *Du côté de chez Swann*, préface d'Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, «Folio classique», 1989, p. 57.

³³ Cfr. PEETERS, *Lire la bande dessinée*, cit.

³⁴ Il parametro della *mise en page* disciplina la disposizione tabulare delle vignette sulla *planche* secondo una coerenza quasi organica.

³⁵ PROUST, *Du côté de chez Swann*, cit., p. 101.

³⁶ *Ibid.*

azioni di Marcel. Così, come in un cerimoniale, questi si accomoda a tavola, poi afferra il pasticcino, ne ricava una minima porzione e la infonde nel cucchiaino colmo di infuso. Assistiamo ad una dilatazione della narrazione: un atto, che ha peso e rilevanza considerevoli nella coscienza del protagonista, viene frazionato, esteso e raccontato nei suoi minimi particolari costitutivi. Ciò si riflette nella prosa proustiana con l'impiego di strategie sintattiche complesse come l'ipotassi, che permette il sontuoso dispiegarsi delle catene di subordinate. Le vignette successive combaciano col *déclenchement* della memoria involontaria. È grazie al senso del gusto che si innesca il meccanismo del ricordo. Il primo sorso lascia riaffiorare emozioni assopite, uno stato di felicità estatica si impossessa di Marcel e attiva la sua coscienza. L'intelletto subentra in un secondo momento, nell'attimo in cui il narratore è deciso a gustare una seconda sorsata di tè per afferrare la natura e la fonte di quest'indecifrabile sensazione.

Elemento di non trascurabile portata in questo frangente, lo sguardo di Marcel: gli occhi del narratore sono aperti in corrispondenza di un'intenzionalità, di uno sforzo consapevole che egli compie nel recuperare e comprendere il ricordo. Ecco spiegato il massiccio punto interrogativo che affianca il volto assorto dell'uomo, intento a domandarsi «d'où avait pu me venir cette puissante joie? [...] D'où venait-elle? Que signifiait-elle? Où l'appréhender?»³⁷. Di contro, sono chiusi nel momento in cui si lascia trasportare dal sapore in un viaggio introspettivo. Nell'ultima vignetta frammenti di enunciati, echi dal passato che letteralmente imperversano sul volto di Marcel, segnalano la rievocazione di un ricordo non più così remoto.

Altra peculiarità, il vapore sprigionato dal *brevage* traccia un sentiero di effluvi, una scia del ricordo che si disperde nelle pagine a seguire e guida la lettura. Questi pseudo-filatteri assicurano, come un filo conduttore vaporoso, la progressione narrativa tra le vignette e trascinano il lettore in un mondo estatico, annullando la dicotomia tra passato e presente: Marcel è catapultato nella sua infanzia. A conferma di ciò, un *récitatif*: «Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu». Il portale incantato che si dispiega agli occhi del lettore offre una finestra sul giardino di ninfee ed *aubépines* del narratore, in cui si erge, in lontananza, la chiesa di Saint-Hilaire.

Si può affermare che il sorgere del ricordo sfrutta le potenzialità spazio-topiche della *bande dessinée*. In altri termini, la lettura *monte et descend* nella pagina in un movimento di verticalità, traendo beneficio dalla terza

³⁷ *Ivi*, p. 101.

dimensione, che è quella della profondità delle immagini. Un universo che nasce da una tazza di tè.

Ci si avvia ora verso le conclusioni. Da un punto di vista grafico, l'opera di Heuet sposa perfettamente le caratteristiche della BD franco-belga, nel suo formato tradizionale 48CC³⁸.

L'impiego della *ligne claire*, si rivela essere la scelta di rappresentazione grafica più consona ed appropriata in una prospettiva di intelligibilità e chiarezza narrativa, sebbene lo stile di Heuet sia stato tacciato di *simplisme*³⁹ e *académisme*.

In ultimo, la plasticità della BD è stata diffusamente sfruttata dal fumettista, che ha saputo impiegare strategie di dilatazione e condensazione della narrazione, rispettando con una fedeltà maniacale la monumentalità del testo originale, sublimato a scapito dell'elemento iconico.

Da un punto di vista contenutistico, invece, si evidenziano sostanziali corrispondenze tra opera e sua trasposizione. Heuet valorizza le strutture portanti del pensiero di questo «sublime legislatore»⁴⁰, sebbene vi sia qualche dissonanza: si pensi all'assenza di profondità e alla troppa rigidità di cui Heuet è stato accusato e all'eccessiva e quasi opprimente presenza del testo, che conferisce all'insieme un ritmo inusuale per una *bande dessinée* e per questo lascia presagire che ci si trovi più davanti ad un libro illustrato che ad un fumetto.

Il suo intento, ossia la volontà di avvicinare il lettore moderno ad un'opera reputata indigesta restituendogli così il piacere della lettura, sembra riuscito, tanto che oggi il suo lavoro è parte integrante dei programmi didattici in scuole e addirittura nelle università. Ciò fa del suo adattamento una delle grandi riuscite del genere, che poco o per nulla obbedisce ad una *logique marchande*.

Infine, date per assodate le difficoltà insite nell'operazione di adattamento e malgrado il fumetto della *Recherche* non possa essere considerato un pieno equivalente del romanzo, ineguagliabile capolavoro, occorre riconoscere che l'operato di Stéphane Heuet possiede i requisiti per costituire un ponte tra letteratura e pubblico, uno strumento di approccio diverso e semplificato al classico che incontra il favore tanto dei proustiani esperti quanto dei neofiti alle prime armi col testo.

In conclusione, le tremila pagine che compongono il capolavoro

³⁸ Formato standard, cartonato, composto da 48 pagine a colori.

³⁹ Cfr. GROENSTEEN, «l'affaire heuet (1): de l'inconscience personnelle à l'aveuglement collectif» in *Neuvième art 2.0*, [<http://neuviemart.citebd.org/spip.php?article245>], 4 maggio 2010. Url consultato il 28 dicembre 2020.

⁴⁰ CITATI, *La colomba pugnata*, cit., p. 74.

proustiano, perfetto connubio di preziosità, intensità e complessità, si prestano dunque quasi alla perfezione ad essere condensate in un prodotto che risulta essere il frutto di una sperimentazione grafica, stilistica e linguistica, dotato di non trascurabile dignità letteraria.

« *On le peut, je l'essaie : un plus savant le fasse* »
*Le novità di un dizionario fraseologico inglese-francese, francese-inglese
di metà '800*

Stefania Nuccorini*

ABSTRACT

Il verso di La Fontaine, tratto da *Contre ceux qui ont le goût difficile* del 1668, è incluso come esergo nel frontespizio e ripetuto come motto ispiratore nella prefazione del secondo volume, francese-inglese, del *Royal Phraseological English-French, French-English Dictionary*, pubblicato nel 1849, quattro anni dopo il primo volume, inglese-francese. John Charles Tarver, l'autore del dizionario, docente di francese a Eton fin dal 1826, ne ha fatto un'opera innovativa nel panorama della lessicografia inglese-francese dell'epoca, basandosi sulla sua lunga esperienza didattica, sulla padronanza di entrambe le lingue e relative culture e, in particolare, sul riconoscimento del ruolo fondante della fraseologia nell'apprendimento e nell'uso effettivo di una lingua straniera: con modestia non soltanto retorica dubitava però di essere lui il «plus savant». Al fine di mostrare la rilevanza del dizionario all'epoca e il suo ruolo innovativo, il contributo illustrerà il contesto in cui fu prodotto e analizzerà i tratti salienti delle combinazioni fraseologiche che ne costituiscono l'essenza e la loro modalità di presentazione in voci selezionate da entrambi i volumi.

The title-page verse, taken from La Fontaine's *Contre ceux qui ont le gout difficile* (1668), serves as an epigraph to the French-English volume of the *Royal Phraseological English-French, French-English Dictionary*, and is repeated as a motto in the preface to the same volume, which came out in 1849, four years after the publication of the English-French volume. John Charles Tarver, who had been appointed as a teacher of French at Eton in 1826, authored an innovative dictionary compared to the then tradition of bilingual lexicography. He treasured his long didactic experience, his mastering of both languages and their cultures, and his acknowledging of the basic role of phraseology in learning and effectively communicating in a foreign language: yet, out of not-just-rhetorical modesty, he did not think of himself as «plus savant». To show the dictionary's relevance and innovative role at the time, this article will outline

* Università Roma Tre.

the background to its making, analyse the characteristics of the phraseological combinations that capture its essence, and highlight the presentation mode of French and English equivalents in a few selected entries taken from both volumes.

1. *Introduzione: Genesi del Royal Phraseological English-French, French-English Dictionary*

John Charles Tarver, l'autore del *Royal Phraseological English-French, French-English Dictionary*¹, nacque nel 1790 in una famiglia di origine inglese residente in Francia. Parlante nativo del francese e, sia pure con qualche limite che lui stesso indicò, dell'inglese, si trasferì in Inghilterra, dopo che «la campagne de Russie avait montré au monde la faiblesse du bras, jusqu'alors invincible»², di Napoleone. Al di là della considerazione che Tarver sembrava inizialmente nutrire per il Napoleone vincente, nella prefazione al secondo volume non mancano parole critiche in particolare riguardo alla posizione dell'imperatore sullo studio delle lingue classiche. Tarver ricorda che «Napoléon avait dit hautement qu'elles n'étaient pas nécessaires»: le traduzioni di Polibio e di Cesare «suffisaient à son esprit militaire». Solo più tardi agli studi classici venne riconosciuta la loro importanza e «on entendit les noms de Lycées prendre la place de ceux des Colléges» (*sic*)³. Tarver infatti si interessò professionalmente al latino: negli ultimi anni della sua lunga carriera iniziata nel 1826 come *French Master* a Eton – una posizione prestigiosa dopo anni di insegnamento che aveva definito come «une tâche pénible, mais honorable»⁴ – lavorò con i suoi studenti a traduzioni dal latino al francese e pubblicò nel 1845 una selezione di brani di autori latini da tradurre in francese in calce a un lavoro viceversa significativamente dedicato a «oral lessons» e alla resa in francese di espressioni fraseologiche inglesi⁵.

Questo libro ebbe origine nel 1844 quando a Eton vennero assegnati

¹ J.C. TARVER, *The Royal Phraseological English-French, French-English Dictionary*, London-Eton, Dulau and Co. and E. Williams, 1845 vol. I (English-French), 1849 vol. II (French-English). Le edizioni effettivamente consultate sono la terza del 1854 per il volume I e la seconda del 1853, per il volume II, pubblicate sempre da Dulau and Co. and E. Williams. In entrambe sono incluse le prefazioni originali, scritte in inglese nel vol. I e in francese nel vol. II, da cui sono tratte alcune citazioni, riportate quindi nel testo con le date della prima edizione, rispettivamente 1845 e 1849. La prefazione al vol. II aggiunge molte notazioni, anche di carattere biografico, e riprende solo in parte il testo inglese del vol. I, reso liberamente in francese da Tarver stesso. Per le successive citazioni si darà in nota solo l'indicazione del volume.

² TARVER, cit., vol. II, p. VIII.

³ TARVER, cit., vol. II, p. VII.

⁴ TARVER, cit., vol. II, p. VIII.

⁵ TARVER, *Progressive Oral Lessons for French Conversation, or Viva-voce Practice in Rendering English Phraseology into French*, followed by a *Selection of Latin Sentences and Passages to be Translated into French*, London-Eton, Dulau and Co. and E. Williams, 1845, pp. I-LII.

per la prima volta dei premi per le migliori traduzioni dal latino al francese in nome del Principe Albert de Saxe Cobourg Gotha a cui Tarver rivolse le dediche, entrambe in francese, dei due volumi del dizionario. Gli studenti conoscevano quindi il latino e il francese a un livello che permettesse loro di tradurre in quest'ultima lingua, per loro straniera. La parte in calce è preceduta da note intitolate *Introduction to French Grammar and Syntax through the Medium of Latin* in cui Tarver giustappone e esemplifica elementi di grammatica, sintassi, genere, flessione, ordine delle parole, modi e tempi del verbo e altri, analoghi, paragonabili o diversi tra le due lingue, indicando, ad esempio le problematiche dovute alla presenza dei casi in latino e alla loro resa in francese.

Tarver aveva idee chiare riguardo alle lingue classiche rispetto a quelle moderne: «l'étude du grec et du latin traite des choses qui existaient. L'étude des langues modernes pourrait traiter des choses qui sont»⁶. Riteneva tuttavia che i suoi studenti potessero fare tesoro delle somiglianze strutturali tra latino e francese. Questo approccio didattico, in qualche modo antesignano degli studi recenti sull'inter-comprensione, non disconosceva le differenze di base tra il francese, lingua romanza da studiare come lingua straniera, e l'inglese, lingua germanica e lingua madre degli studenti: va però notato che era lontano dagli intenti e dalla metodologia che Tarver propugnò nella prima parte dello stesso volume, relativo alla lingua orale e a come rendere la fraseologia inglese in francese, nonché in altri lavori e, soprattutto, nel suo dizionario, il cui primo volume uscì nello stesso anno, il 1845, e a cui aveva lavorato per moltissimo tempo. Gli approcci basati sullo studio della grammatica e sulla pratica della traduzione erano allora prevalenti, anche se la denominazione «grammar-translation method»⁷ venne coniata solo alla fine del diciannovesimo secolo: era però ferma opinione di Tarver che l'elemento cardine per il raggiungimento di un'effettiva capacità comunicativa in una lingua straniera fosse l'uso appropriato della fraseologia. Questa sua opinione era basata sia sulla sua esperienza di docente di francese, che di apprendente dell'inglese, come egli stesso si definì in modo esageratamente modesto: una volta arrivato in Inghilterra, si rese conto, a suo dire, che non padroneggiava la pronuncia inglese come aveva creduto. Dal punto di vista della pratica didattica l'uso di un dizionario fraseologico in attività di comprensione e produzione non

⁶ TARVER, cit., vol. II, p. XII.

⁷ S. KIRK, «Grammar-Translation: Tradition or Innovation», in N. Mclelland, R. Smith (eds), *History of Language Learning and Teaching*, Cambridge, Legenda, 2018, vol. II, p. 23.

escludeva né attività relative ad aspetti grammaticali e sintattici, né traduzioni dall'inglese al francese e viceversa, ma riconduceva entrambe prevalentemente a combinazioni di parole e ai loro contesti d'uso.

Nell'Inghilterra dell'epoca il termine “fraseologia” era piuttosto diffuso nelle pubblicazioni in ambito didattico, soprattutto grammatiche e eserciziari volti alla traduzione: era anche declinato in modi diversi «in the field of nineteenth-century English-based specialised bilingual dictionaries published in Great Britain»⁸, in particolare in relazione al francese, che era «the first foreign language learned»⁹. Storicamente, il concetto di fraseologia era riferito da una parte alla paremiologia e alle espressioni idiomatiche, semanticamente opache, lessicalmente e sintatticamente fisse, e difficilmente padroneggiate in una lingua straniera; dall'altra, al suo ruolo nella lessicografia bilingue, in particolare inglese-francese, che, tradizionalmente, «has paid attention to phraseology of all kinds»¹⁰, cioè non soltanto alla paremiologia e alle espressioni idiomatiche. Già nel sedicesimo secolo, il dizionario inglese-francese *Lesclaircissement de la Langue Françoyse* di Palsgrave¹¹ «with its wealth of colloquialisms and its awareness of phraseological patterning and idiomaticity» mostrava la rilevanza di vari tipi di fraseologismi nell'apprendimento di una lingua straniera. Inoltre, molto significativamente, le entrate erano «glossed in contexts, as whole clauses – in the same way today's larger bilingual dictionaries include glossed sample contexts for most items»¹².

In questa tradizione, nell'ambito dello sviluppo diacronico e sostanziale della lessicografia inglese-francese specialistica di stampo fraseologico della prima metà dell'800, il dizionario di Tarver segna un passaggio rilevante¹³.

⁸ S. NUCCORINI, «Phraseology in Time: On the Innovative Treatment of Word Combinations in Specialised Nineteenth-Century Bilingual Dictionaries», *Language and History*, 2016, n. 1, p. 49.

⁹ N. MCLELLAND, «The History of Language Learning and Teaching in Britain», *The Language Learning Journal*, 2018, n. 1, p. 7.

¹⁰ R. MOON, «Phraseology and Early English Dictionaries: the Growth of Tradition», in U. Heid *et al.* (eds), *Proceedings of the Ninth EURALEX International Congress, EURALEX 2000*, Stuttgart, Universität Stuttgart, 2000, p. 509.

¹¹ J. PALSGRAVE, *Lesclaircissement de la Langue Françoyse*, London, Johann Haukyins, 1530.

¹² MOON, «Phraseology and Early English Dictionaries: the Growth of Tradition», *cit.*, p. 509.

¹³ La ricostruzione del ruolo del dizionario di Tarver nel panorama della lessicografia bilingue inglese-francese dell'800, è presentata in S. NUCCORINI, «Word Combinations in the *Royal Phraseological Dictionary*», in J. Roberts, T.L. Darby (eds), *English without*

Molti erano i dizionari bilingui inglese-francese¹⁴, ma i dizionari fraseologici in senso proprio, che includevano e esemplificavano (quasi esclusivamente) combinazioni di parole e i loro equivalenti in esempi, erano, viceversa, piuttosto rari¹⁵. Il dizionario di Tarver era bipartito e, idealmente, bidirezionale: a mia conoscenza, però, non risultano edizioni in Francia¹⁶ e Tarver stesso non ha riportato notizie del suo uso da parte di apprendenti francesi dell'inglese.

Come egli stesso riferisce apertamente nelle prefazioni, Tarver ha ben tenuto presente la precedente e contemporanea lessicografia monolingue e soprattutto bilingue, cui dichiara i suoi debiti, ma a cui non risparmia critiche. Nella prefazione al secondo volume cita positivamente il dizionario di Beshерelle¹⁷, di cui talvolta si avvale apertamente con la formula «dit Bescherelle», in particolare per dare qualche informazione di natura etimologica (normalmente esclusa dal suo dizionario) in quanto spiega l'uso del lemma: è questo il caso dell'aggettivo FEU, E, «tiré du latin functus vita», come in «feu mon père disait que -», il cui ordine di parole è impossibile in inglese e la cui resa è «my late father used to say -». Viceversa, del dizionario di Chambaud e Robinet¹⁸ (quest'ultimo non è nominato) sostiene che, malgrado

Boundaries, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, pp. 214-229.

¹⁴ J.D. ANDERSON, *Development of the English-French, French-English Bilingual Dictionary: a Study in Comparative Lexicography*. Supplement to *Word*, vol. XXVIII, n. 3, monograph 6, 1972.

¹⁵ Tra questi si avvicina alla prospettiva di Tarver una pubblicazione che, anche senza indicare il termine dizionario nel titolo, ne ha le caratteristiche: W. DUVERGER, *A comparison between the Idioms, Genius and Phraseology of the French and English Languages*, London, Whittaker and Co., 1810. Si tratta di uno snello volume monodirezionale inglese-francese, per scopi di produzione, ristampato fino al 1875, che presentava su due colonne appaiate combinazioni inglesi e la loro resa in francese. L'ordine alfabetico era basato sulla parole piene (sostantivi, in certi casi verbi), all'interno della frase inglese: ad esempio, «to reduce to an extremity, réduire à l'extrémité» precede «to extricate out of, tirer de». Si tratta di espressioni che mettono in evidenza l'uso diverso di articoli e preposizioni tra le due lingue, nonché le diverse collocazioni lessicali (si vedano le note 25 e 42), per usare una terminologia molto più recente, come in «to catch the eye», e «se faire remarquer».

¹⁶ Il dizionario ebbe invece numerose ristampe in Inghilterra ben oltre la scomparsa di Tarver nel 1851: lo stesso secondo volume, come da lui stesso dichiarato nella prefazione, fu terminato dalla lettera S in poi dal figlio e da André Viesseux, quando Tarver si ammalò durante la sua stesura.

¹⁷ L.-N. BESCHERELLE, *Dictionnaire National ou Dictionnaire Universel de la Langue Française*, Paris, Garnier, 1846.

¹⁸ L. CHAMBAUD, J.B. ROBINET, *Nouveau Dictionnaire François-Anglois, et Anglois-François*, Paris, C. Panckoucke, 1776.

godesse «d'une réputation bien établie», era veramente sorprendente che, come aggiunge in nota, fosse stato ristampato «deux fois avec toutes ses fautes»¹⁹, e che il sistema della pronuncia risultasse «si vicieux que l'auteur en aurait honte s'il l'avait examiné»²⁰: dà comunque atto che le due lingue sono incompatibili, in particolare proprio per quel che riguarda la pronuncia.

È quindi significativo che Tarver abbia rivisto, corretto e ampliato il dizionario inglese-francese *Explanatory Pronouncing Dictionary of the French Language* dell'Abbé Tardy²¹, cercando di mutarne l'errata impostazione di fondo: «to teach the French pronunciation by means of corresponding English sounds [...] appeared not only defective, but positively erroneous»²². Infatti, la pronuncia delle vocali inglesi è determinata dalla loro posizione all'interno di ogni parola e dalle consonanti presenti; ad esempio la pronuncia diversa della *a* in «*papa, papal, palace, facility, capable, page, analogie*» a differenza del suono univoco nelle parole francesi «*papa, palace, palais, facilité, capable, page, analogies*»²³. In aggiunta, la pronuncia dei suoni inglesi dipende dalla loro occorrenza con i suoni in altre parole, in quanto le sequenze fonologiche non corrispondono a quelle ortografiche: è noto l'esempio della sequenza ortografica *how do you do*, e la sua realizzazione fonologica, ,*hauɖju'du* (indicata con un simbolo convenzionale molto simile all'apostrofo per l'accento primario e alla virgola per quello secondario, entrambi posti subito prima del nesso fonologico cui si riferiscono). Analogamente, come Tarver dimostrò nel suo dizionario, il significato delle parole dipende dalle altre parole con cui sono usate, in una prospettiva fraseologica che anticipa, come si vedrà, il concetto chiamato in inglese *collocation* nel secolo successivo²⁴.

¹⁹ Tarver però apprezzò un altro dizionario di Chambaud, anche per la sua bidirezionalità: L. CHAMBAUD, *The Idioms of the French and the English Languages*, London, Nourse, 1751.

²⁰ TARVER, vol. II, cit., pp. 10-11. Tarver aggiunge in nota che il dizionario fu ripubblicato in Francia «en deux gros volumes sous le nom de deux professeurs distingués», senza nominarli. Si tratta di: C. FLEMING, J. TIBBINS, *The Royal Dictionary: English and French, French and English*, Paris, Didot, 1839-1844.

²¹ TARDY, nome non noto, *Explanatory Pronouncing Dictionary of the French Language*, London, W. Clarke, 1799.

²² TARVER, *Tardy's Explanatory Pronouncing Dictionary of the French Language*, in *French and English*, London, Longman, Brown, Green and Longmans, 1847, p. v.

²³ *Ibid.*

²⁴ Cronologicamente il termine *collocation* si fa risalire a H. PALMER, *A Grammar of English Words*, London, Longmans & Co., 1938, mentre il concetto di *meaning by collocation* è stato espresso in R. FIRTH, *Papers in Linguistics 1934-195*, Oxford, Oxford University

2. Tipologie di combinazioni fraseologiche e modalità di presentazione

Lo scopo di Tarver era quello di mostrare come le parole sono usate con altre parole in situazioni comunicative che evidenziano «the sense or peculiarity of constructions»²⁵. Con il termine “construction” intendeva, in senso lato, sia combinazioni sintattiche che lessicali, entrambe presentate in esempi di cotesti e contesti specifici e, se del caso, specialistici, spesso in relazione a forme di anisomorfismo. Anche a questo proposito, Tarver ricorda di aver tenuto ben presenti come fonti vari dizionari inglesi e francesi: tra i primi²⁶, quelli di Johnson, Webster e Richardson, pur non avendo ripreso nulla *verbatim*; tra i secondi²⁷, oltre al già citato Bescherelle, quello di Boiste²⁸ entrambi monolingui. Al tempo stesso ha però rilevato che «des dictionnaires existants m’ont été de peu d’utilité» per «l’insuffisance qu’y se fait remarquer»²⁹. Per dare una prima esemplificazione, certamente di suo conio, alla voce³⁰ RING (verbo) si trova «Napoleon liked to hear the bells ring, Napoléon aimait à entendre sonner les cloches», che mostra la centralità dell’uso delle preposizioni, anche come assenza/presenza. Altrettanto significativa è la portata pragmatico-comunicativa del seguente esempio alla voce VOULOIR: «Voulez-vous bien vous taire? Will you hold your tongue?».

Già nella prefazione al primo volume – denominata *Advertisement* per un artificio retorico³¹ – Tarver indica con «Here is the History of my Dictionary»³² le coordinate su cui ha basato il dizionario. Tarver si propone non soltanto di ovviare all’*insuffisance* di altri dizionari, ma soprattutto di «treat *in full* the two most important languages in Europe», e di fornire «an extensive phraseology to illustrate the proper manner of using the words, according to grammar and custom, with the corresponding French

Press, 1957 [1937]. Entrambi sono adombrati nel dizionario di Tarver.

²⁵ TARVER, vol. I, cit., p. 8.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ TARVER, vol. II, cit., frontespizio.

²⁸ P.C.V. BOISTE, *Dictionnaire Universel de la Langue Française*, Paris, Nodier, 1800.

²⁹ TARVER, vol. II, cit., p. X.

³⁰ I lemmi saranno riportati in maiuscolo.

³¹ TARVER, vol. I, cit., p. V. Tarver immagina che la casa editrice per spiegare «the peculiar character» del dizionario avesse fatto circolare un *Advertisement* sotto forma di una presunta lettera inviata da lui stesso a un amico.

³² *Ibid.*

translation»³³, iniziando dal volume inglese-francese.

Individua una serie di problematiche nell'apprendimento dovute a vari fattori che solo esempi di usi contestualizzati possono far vedere, se non propriamente spiegare. Dichiara – altro elemento di distanza con i dizionari precedenti – che il suo è «an *interpreting* dictionary. It does not aim at the high distinction of being considered a learned work, it rests only on the simple merit of utility»³⁴. Il senso della parola “interpreting” si riferisce al ruolo del lessicografo che Tarver ha fatto proprio: infatti, «dictionaries are the result of careful lexicographic description and “interpretation” [enfasi mia] of data»³⁵. Al tempo stesso, anche gli utenti sono chiamati a interpretare le informazioni date in un dizionario e ad adattarele al contesto d'uso, in un'ottica di mediazione linguistica svolta della lessicografia bilingue. Da questo punto di vista Tarver non dice nulla a proposito dell'eventuale efficacia dell'uso del dizionario sull'apprendimento del francese da parte dei suoi studenti, probabilmente per ragioni cronologiche, dato che si ammalò prima ancora di terminare il secondo volume³⁶. Auspicava, però, che potesse contribuire a veder presto «l'étude des langues prendre un nouvel essor»³⁷.

L'analisi delle tipologie di combinazioni fraseologiche non può essere disgiunta dalle modalità della loro presentazione nel dizionario, in quanto si compenetrano a vicenda. La microstruttura varia all'interno dello stesso volume e tra i due volumi, in parte per motivi non chiari, in parte invece per alcune specificità: ad esempio, vengono fornite indicazioni, abbreviate, relative al genere dei sostantivi francesi nella parte inglese-francese. Accanto alle “constructions”, sintattiche e lessicali, compaiono alcuni proverbi e rare espressioni idiomatiche. In alcuni casi la presentazione è sistematizzata dal punto di vista semantico e linguistico, tramite usuali discriminatori di significato, chiamati *acceptations* (ad esempio: HAND nel senso di «*band of a clock*») e tramite innovative indicazioni fraseologiche (ad esempio, «HAND with prepositions», «HAND with adjectives», «HAND with verbs»)». In altri casi, in genere in voci non

³³ TARVER, vol. I, cit., pp. 6-7.

³⁴ *Ivi*, p. 8.

³⁵ T. HERBST, M. KLOTZ, «Syntagmatic and Phraseological Dictionaries», in A.P. Cowie (ed.), *The Oxford History of English Lexicography*, Oxford, Clarendon Press, 2009, vol. II, p. 238.

³⁶ Si veda la nota 17.

³⁷ TARVER, cit., vol. II, p. XII.

³⁸ Un'analisi dettagliata delle voci HAND e MAIN è presentata in G. KNAPPE, *Idioms and Fixed Expressions in English Language Study before 1800. A Contribution to English Historical*

estese, la presentazione è libera, nel senso che gli esempi non sono raggruppati per tipologie.

Le voci COMMAND e MONTRE sono state selezionate in quanto rappresentano tipologie diverse di usi e di modalità di presentazione dovute a vari elementi, che tengono conto di legami interlinguistici e, viceversa, specifici di una delle due lingue, e che ricorrono frequentemente in ciascuna. Il sostantivo inglese e il verbo, legati da un rapporto di derivazione-zero³⁹, sono presentati in voci separate. Il sostantivo francese *montre*, che rappresenta un caso di omonimia, fenomeno ben presente in entrambe le lingue, è pertanto presentato anch'esso in due voci separate. Solo alcuni esempi tratti dalle quattro voci sono qui riportati.

Alla voce COMMAND sostantivo Tarver indica l'equivalente *ordre*, e alcuni esempi che effettivamente mostrano la sovrapposizione tra uso inglese e francese. Esempi successivi includono altri equivalenti francesi, non elencati, in casi in cui *command* fa parte di combinazioni sia sintattiche che, al tempo stesso, lessicali, come in «you do not keep these young men under command» reso con «vous ne faites pas respecter votre autorité à ces jeunes gens». Nel paragrafo successivo (non si tratta di sotto-voci vere e proprie, ma di raggruppamenti di occorrenze legate a usi inglesi di *command* diversi da quelli francesi), il sostantivo inglese è anche reso con il verbo *commander* o con un'espressione di altra tipologia: «she has the command of her feelings, passions», diventa «elle sait commander à ses passions, elle est maîtresse d'elle-même»; oppure «he has the command of several languages, il possède plusieurs langues». Il paragrafo successivo inizia con il discriminatore semantico «(of military affairs)», e il primo esempio vede ancora una volta il nome dell'imperatore che aveva ammirato: «Napoleon gave him the command of the eighth corps, Napoléon lui donna le commandement du 8^e corps». Altri esempi includono il sostantivo francese *autorité*, come in «He had the most absolute command of his men, he exerçait sur tous ses soldats une autorité absolue», che mostra anche differenze nelle combinazioni

Phraseology, Frankfurt am Main – London, Peter Lang, 2004, e in NUCCORINI, «Word Combinations in the *Royal Phraseological Dictionary*», cit. Sulla modalità di presentazione si vedano anche le *Osservazioni conclusive*, qui di seguito.

³⁹ La derivazione-zero (nel senso che non prevede l'uso di affissi) è uno dei processi di formazione di parole più frequenti in inglese. Riguarda parole con identica ortografia, pronuncia e significato di base, ma appartenenti a parti del discorso diverse, per cui lo stesso fenomeno è anche definito *conversion*: ad esempio, *clean* verbo e *clean* aggettivo. Tuttavia, anche in presenza di un significato di base analogo, spesso se ne sono sviluppati altri, come nel caso di *look* verbo e *look* sostantivo. Soprattutto in questi casi i derivati-zero vengono presentati in voci separate, come gli omonimi.

lessicali che includono i diversi verbi *have* e *exercer*.

Alla voce **COMMAND** verbo vengono subito indicate le diverse costruzioni sintattiche dell'equivalente semantico/etimologico *commander*: «(commander à une personne, une chose, de faire une chose; lui, auquel, à qui)», indicando separatamente gli usi pronominali. Molti sono gli esempi, tra cui, per una sorta di *par condicio* storica, «Wellington commanded the army of Spain, Wellington commandait l'armée d'Espagne», in cui è indicato il diverso uso dei tempi verbali. Solo nei casi in cui gli usi inglesi riguardano l'ambito del denaro le rese francesi non presentano il verbo *commander*: «he can command any sum of money, il a à son commandement l'argent qui lui plait, il trouve – peut se procurer – toute somme quelconque»; «I cannot command any money; je n'ai aucun argent à ma disposition».

Passando all'analisi delle due voci per **MONTRE**, la prima riporta i due equivalenti *sample* e *specimen*, ma la maggior parte degli esempi mostra l'uso di *show* e, occasionalmente, di *display*: «tout cela n'est que pour la montre, all that is for mere show»; «il fait montre d'érudition, he makes a display of his learning». Segue poi l'uso specialistico di «montre d'orgues, the front of a church organ». Appare distintamente la differenza tra i possibili equivalenti decontestualizzati e gli usi in combinazioni con altre parole, come *mere show* e *faire montre de*. Viene poi indicato l'uso di *montre* come «(t. milit.)», cioè *terme militaire*, inglese *muster*, anche «fig.», con un solo esempio letterale, «passer à la montre, pass muster», che mostra chiaramente le differenze di costruzione sintattica e nell'uso dell'articolo. È interessante notare che alla voce **MUSTER**, in cui non vengono presentati equivalenti, compare un esempio figurato: «such excuses will not pass muster with God, de semblables excuses ne sauraient passer auprès de Dieu», in cui l'uso francese non ha le caratteristiche di idiomaticità dell'inglese *pass muster*⁴⁰. Negli altri esempi è presente solo *revue*.

La seconda voce per **MONTRE** riporta subito il discriminatore «(t. d'horloge)». *Watch* è l'equivalente usato negli esempi in cui compaiono “constructions” di vario tipo, da «montre à reveil, alarm watch», a «ma montre avance, retarde, my watch gains, loses»; da «ma montre est dérangée, my watch is out of order», a «il est deux heures à ma montre, it is two by my watch», con l'uso diversificato delle preposizioni e l'omissione, possibile, di *o'clock* dopo il numerale.

I lemmi considerati sostanzialmente equivalenti in un volume molto

⁴⁰ L'espressione inglese è infatti inclusa tra quelle idiomatiche nella lessicografia odierna, ad esempio nell'*Oxford Advanced Learner's Dictionary*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

raramente, ad esclusione dei termini tecnico-scientifici, sono simmetricamente tali nell'altro. A titolo di esempio si analizza la voce del lemma *watch*, indicato, come già visto, equivalente a *montre* nel senso *horloge* nel volume francese-inglese. Già la maggiore lunghezza della voce WATCH è indicativa di una sovrapposizione con *montre* piuttosto parziale: oltre al discriminatore iniziale, «(a pocket clock)», ne sono presenti altri due semanticamente distanti: «(want of sleep)», con la precisazione «(of watchmen; of persons watching)», e «(in ships)». Il lemma *watch* è considerato polisemico, per cui le diverse *acceptations* sono presentate nella stessa voce, a differenza dei lemmi separati, in quanto omonimi, di *montre*. Si registrano alcune varianti nelle combinazioni riportate all'inizio della voce inglese che comunque mantengono il traduce *montre* e che mostrano simmetria con la controparte francese-inglese: «to wind up a watch, monter un montre»; «my watch is slow, ma montre retarde»; «my watch is too fast, ma montre avance».

Viceversa, nei sotto-paragrafi relativi agli altri due discriminatori le rese in francese di *watch* variano: nel primo, *garde* è usato in espressioni come «to keep watch, faire la garde», e «keep a good watch, ne vous endormez pas, faites bonne garde», ma non in «the night-watches go round, le guet – la patrouille de nuit fait la ronde». Molto interessanti per le sottigliezze fraseologiche implicate dalle preposizioni inglesi *upon* e *of* e disambiguate lessicalmente in francese sono i seguenti esempi: «I'll keep a watch upon him, je le surveillerai» e «keep watch of the suspicious man, méfiez-vous de – ayez l'oeil sur – l'homme suspect».

Nell'ultimo paragrafo, «(in ships)», è indicato il traduce *quart* in senso cronologico in alcuni esempi tra cui, «it is my watch, je suis de quart».

Il verbo *to watch* costituisce una voce separata, come nel caso di *command*, ma non viene qui analizzato. Le poche esemplificazioni presentate in questa sezione sono sufficienti per mostrare che i rimandi all'interno di ciascuna lingua e tra le due lingue sono probabilmente infiniti. Costituiscono una rete cui si aggiungono sempre nuove maglie.

3. Osservazioni conclusive

I pochi esempi tratti dalle pochissime voci descritte in precedenza danno solo un'idea della ricchezza dei contenuti del dizionario di Tarver e della effettiva presenza dell'uso dei lemmi in “constructions”, oggi spesso definite collocazioni lessicali e grammaticali nella letteratura di riferimento e, soprattutto, nella lessicografia inglese⁴¹. La loro presenza

⁴¹ Si vedano in proposito le definizioni illustrate nella dettagliata introduzione al

nella lessicografia bilingue per scopi generali era accertata da tempo⁴², ma la loro portata, per l'estensione e il trattamento delle voci, dà pienamente conto della classificazione del dizionario di Tarver come fraseologico (e specialistico). Pensato primariamente per le esigenze degli studenti di francese di Eton, quindi per un'utenza socialmente e culturalmente privilegiata, il dizionario, nel suo farsi nell'arco di oltre un ventennio, portò Tarver ad ambire a «enable an Englishman to translate his own language into grammatical, idiomatical, written and colloquial French; and [...] enable the Frenchman to do the same in English»⁴³.

Le oltre ottocento pagine del primo volume e altrettante del secondo ne fanno un'opera certamente rilevante. Si distingue dai dizionari inglese-francese precedentemente usciti in Inghilterra⁴⁴ in quanto specialistico. La convinzione della pregnanza della fraseologia nel cammino per apprendere a comunicare in una lingua straniera ha avuto successivo pieno riconoscimento sia nei dizionari bilingui generali, che, in particolare, in quelli monolingui inglesi per apprendenti (si veda, a parziale esempio, la nota 40), e in quelli specialistici di collocazioni: in molti di questi ultimi⁴⁵, le modalità di presentazione delle collocazioni poggiano sulle combinazioni tra parti del discorso (in particolare nome-verbo, verbo-nome, aggettivo-nome, avverbio-verbo, avverbio-aggettivo e alcune altre che includono le preposizioni) che fungono da discriminatori, come già visto in Tarver (che però non le applica sistematicamente) per la voce HAND⁴⁶. Tra i primi, dizionari bilingui generali, molte “constructions” di Tarver si ritrovano, ad esempio, nel *Collins-Robert*⁴⁷

dizionario *BBi Combinatory Dictionary of English*, Amsterdam/Philadelphia, 2009, già presenti nelle precedenti edizioni fin dalla prima del 1986, non soltanto per gli aspetti più prettamente linguistici quanto proprio per la loro rilevanza lessicografica.

⁴² Si veda la nota 11.

⁴³ TARVER, vol. I, cit., p. 6.

⁴⁴ È interessante notare che Tarver non fa mai riferimento al dizionario bilingue di A. BOYER, *The Royal Dictionary*, London, R. Clavel, 1699, ancora ripetutamente riedito, soprattutto in Francia, in tutto l'800, come risulta dalla dettagliata bibliografia dedicatagli da ANDERSON, cit., pp. 119-124.

⁴⁵ In ordine alfabetico, oltre al già citato BBI (nota 42), *Longman Collocations Dictionary and Thesaurus*, Harlow, Pearson, 2013; *Macmillan Collocations Dictionary*, Oxford, Macmillan, 2010; *Oxford Collocations Dictionary* Oxford, Oxford University Press, 2009. Le edizioni citate sono le ultime a stampa.

⁴⁶ Si veda la modalità di presentazione di HAND riportata sopra tra le *Tipologie di combinazioni fraseologiche e modalità di presentazione*.

⁴⁷ *The Collins-Robert French Dictionary, French-English, English-French*, London, Collins-Le Robert Paris, prima edizione, 1978.

francese-inglese, inglese-francese. Alla voce COMMAND sostantivo, nel senso figurato di «*possession, mastery*», compare lo stesso esempio di Tarver: «he has a command of 3 foreign languages, il possiede 3 langues étrangères». Sotto la prima delle due voci per MONTRE – *watch* – nella sottosezione per le locuzioni (questo termine è un chiaro riferimento alle “constructions” di Tarver) si trova l’esempio «il est deux heures à ma montre, it is two o’clock by my watch»; sotto la seconda voce, l’espressione «faire montre de – courage, ingéniosité – to show, display» è analoga a quella riportata in Tarver. Molte altre espressioni nel *Collins-Robert*, dovute a cambiamenti cronologici, ad esempio, «montre digitale, digital watch», non erano ovviamente incluse nel dizionario di Tarver; viceversa, le espressioni del gergo militare sono assenti nel *Collins-Robert*.

Da ultimo, si deve notare che nessun dizionario fraseologico inglese-francese è menzionato in un articolo del 2007⁴⁸ che passa in rassegna quelli usciti a partire dalla seconda metà del ventesimo secolo e che, viceversa, ne riporta molti relativi ad altre coppie di lingue. Anche questa notazione sembra far risaltare il ruolo innovativo del dizionario di Tarver: i dizionari di collocazioni potrebbero essere gli ultimi eredi della tipologia di fraseologia da lui individuata, in un contesto, culturalmente, linguisticamente e lessicograficamente notevolmente mutato. Rispetto alle aspettative personali (e retoriche) espresse da Tarver nell’*esergo*, si può dire, parafrasandolo, che è stato proprio lui ad essere “plus savant” e a “fare” il dizionario. Si può aggiungere che La Fontaine, a proposito delle sue *fables*, ispirate da quelle di Fedro, aveva precisato: «je ne ferais rien si je ne les rendais nouvelles par quelques traits qui en relevassent le goût»⁴⁹. Indipendentemente da questioni di *goût*, Tarver ha reso nuovi vari tratti della lessicografia.

⁴⁸ S. LUBENSKY, M. MC SHANE, «Bilingual Phraseological Dictionaries», in H. Burger *et al.* (eds.), *Phraséologie/Phraseology, Handbook of Contemporary Research*, Berlin, Mouton de Gruyter, 2007, pp. 919-928.

⁴⁹ <<http://www.la-fontaine-ch-thierry.net/contrgou.htm>>, ultimo accesso 10 settembre 2020.

(G)Emma : dispositifs intermédiaux. Flaubert, Simmons, Fontaine

Florence Pellegrini*

ABSTRACT

Cet article analysera deux transpositions contemporaines de *Madame Bovary* : *Gemma Boverly*, le roman graphique de Posy Simmonds (1999) et son adaptation à l'écran par Anne Fontaine (2014). On s'interrogera sur la place de l'œuvre-source et, plus largement, de la littérature patrimoniale dans les deux récits. Dans un dispositif qui exhibe la référence et fait de la précédence et de la renommée du roman flaubertien la condition de leur existence-même, les deux adaptations proposent, chacun pour le médium qui lui est propre, une réflexion sur la place et la fonction du modèle.

This article will analyse two contemporary transpositions of *Madame Bovary*: *Gemma Boverly*, the graphic novel by Posy Simmonds (1999) and its screen adaptation by Anne Fontaine (2014). We will examine the place of the source work and, more broadly, patrimonial literature in both stories. In a device that exhibits the reference and makes the precedence and fame of the Flaubertian novel the condition of their very existence, the two adaptations propose, each for its own medium, a reflection on the place and function of the model.

* Université Bordeaux-Montaigne.

Dans la nébuleuse des adaptations cinématographiques de *Madame Bovary* – fort vaste si l'on se réfère aux films recensés tant par Mary Donaldson-Evans¹ que par Anne-Marie Baron² –, il existe une catégorie particulière que l'on a pu qualifier d'adaptation à « double distance »³ : les adaptations cinématographiques qui ne se basent pas directement sur le roman de Flaubert mais sur une réécriture ou une transposition. Il en est ainsi du film de Manoel de Oliveira, *Vale Abraão* (1993), adapté du roman du même nom d'Augustina Bessa-Luis, ou, plus récemment, de *Gemma Boverly* (2014) d'Anne Fontaine, qui fait référence non pas au roman de Flaubert mais au roman graphique anglais de Posy Simmonds (1999, 2000 pour la traduction française) qui en est la libre transposition contemporaine. Dans les deux cas, les œuvres cinématographiques renvoient explicitement à des œuvres secondes dont elles reprennent le titre, manifestant un décalage à la fois temporel, spatial et médiatique avec le roman flaubertien. Et, dans le cas de *Gemma Boverly*, le pas de côté médiatique est démultiplié : le récit filmique ne se construit plus dans le rapport à une œuvre littéraire mais à une forme hybride, associant texte et image dans des modalités assez libres et qui empruntent à divers genres.

La relecture flaubertienne de Posy Simmonds a déjà été largement commentée, en particulier par Bruna Donatelli dans le cadre de ses travaux sur l'intermédialité⁴. À la fois « réduction du roman de Flaubert

¹ M. DONALDSON-EVANS, *Madame Bovary at the Movies. Adaptation, Ideology, Context*, Amsterdam/New York, Rodopi, «Faux Titre», 2009.

² A.-M. BARON, *Romans français du XIX siècle à l'écran. Problèmes de l'adaptation*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008. Il est à noter que les travaux de Mary Donaldson-Evans et d'Anne-Marie Baron remontent à plus de dix ans. Depuis leur publication, d'autres adaptations plus ou moins libres de *Madame Bovary* ont vu le jour, signe de l'inépuisable fertilité du roman (Arturo Ripstein, 2011 ; Mieke Bal, 2012 ; Marc Fitoussi, 2014 ; Sabina Soyer, 2015 ; Sophie Barthes, 2015). L'adaptation d'Anne Fontaine dont je traite est au nombre de celles-ci (2014).

³ F. PELLEGRINI, É. BIAGI, « Pour en finir (ou presque) avec l'adaptation cinématographique : *Madame Bovary* de Claude Chabrol et *Vale Abraão* de Manoel de Oliveira », dans *Madame Bovary: prelude, presenze, mutazioni*, sous la direction de R.M. Palermo Di Stefano et S. Mangiapane, Accademia Peloritana dei Pericolanti, Università degli Studi di Messina, Naples, Edizioni Scientifiche Italiane, 2007, p. 192 : « [Oliveira] évite [...] l'adaptation frontale le scénario à partir du roman – et opte pour une adaptation biaisée ou, comme il le dit très bien, pour “une adaptation à double distance : l'adaptation d'une adaptation de *Madame Bovary*, ou plutôt un film sur une réflexion à partir de Flaubert” ». (Entretien avec Manoel de Oliveira, *Cahiers du Cinéma*, n. 466, avril 1993, p. 43).

⁴ Voir en particulier B. DONATELLI, « Gemminazioni: Posy Simmonds rilegge Flaubert », dans *Rifrazioni d'autore*, sous la direction de B. Donatelli, Rome, Artemide,

en bande-dessinée » et « réécriture créative »⁵, *Gemma Boverly* offre une configuration complexe, qui allie les traditionnelles planches de bande-dessinée, avec leurs « bulles » de dialogue et leur séquentialisation, aux illustrations de plus grand format ainsi qu'à une trame narrative dont les épisodes et les changements spatio-temporels se signalent par des titres et des sous-titres.

Pris en charge par un narrateur-personnage qui intervient en première personne – « Mon nom est Raymond Joubert. J'ai fait bien des choses dans ma vie, mais depuis sept ans, je me contente de diriger la boulangerie familiale, ici, à Bailleville »⁶ –, le récit, qui intègre des fragments du journal intime de Gemma, se présente comme une gigantesque analepse – « Gemma Boverly est en terre depuis trois semaines » (p. 6) lorsqu'il débute – qui se referme à la mort de Gemma « étouffée avec un morceau de pain » (p. 100), assortie d'un chapitre supplémentaire, « Normandie aujourd'hui » (p. 101) qui inclut « le récit de Charlie » (pp. 105 et 107), et d'un « Épilogue » (pp. 109-110) qui voit le retour du printemps et des pommiers en fleurs alors que la maison des Boverly est vendue à une certaine Jane Eyre.

La distanciation est double : tant formelle que diégétique, et annoncée dès la paronymie du titre qui établit un jeu, c'est-à-dire à la fois un écart et un rapport ludique, entre Gemma et Emma. Convoquée et citée au sein même du roman graphique, l'héroïne flaubertienne fait office de référence culturelle et littéraire, figure fantasmatique appartenant à « une mythologie extra-romanesque » et jouissant « d'une existence autonome

2013. Sur le sujet, on pourra consulter également : Y. LECLERC, « Gemma Boverly, c'est elle », *Philosophie magazine*, hors-série, *La Vie a-t-elle un sens ?*, Spécial Bande dessinée, n. 15, 2012 ; H. GARIC, « Ce que la bande-dessinée pense de la littérature : à propos de *Gemma Boverly* de Posy Simmonds », *Neuvième art 2.0*, <<http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article806>> (dernier accès 26.10.2020) ; ou encore G. PLISSONNEAU, « Bovarysme contemporain et roman graphique: *Gemma Boverly* de Posy Simmonds », dans *Littérature de jeunesse au présent 2. Genres graphiques en question(s)*, sous la direction de C. Connan-Pintado et G. Béhotéguy, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, « Études sur le livre de jeunesse », 2020.

⁵ DONATELLI, *op. cit.*, p. 87 : « La riscrittura di Posy Simmonds è infatti tra le più riuscite rivisitazioni del capolavoro flaubertiano nell'ambito della narrativa visiva, ponendosi sia come una testualità addizionale al livello alto, sia per l'originalità del soggetto sia per la solidità dell'impianto. Nelle intenzioni dell'autrice, *Gemma Boverly* vuole essere al tempo stesso una riduzione a fumetto del romanzo di Flaubert ed una sua riscrittura creativa ».

⁶ P. SIMMONDS, *Gemma Boverly*, Denoël Graphic, (Jonathan Cape/Random House, 1999 pour l'édition originale, 2000 pour la première édition française), 2012, p. 6. Toutes les références au roman graphique renvoient à cette édition et seront désormais mentionnées dans le texte, à la suite de la citation.

dont l'œuvre originale n'est plus qu'une manifestation accidentelle et presque superflue »⁷. La place de l'objet-livre *Madame Bovary* dans la fiction est à ce titre tout à fait significative: à cinq reprises⁸, le roman de Flaubert est figuré, soit dans des vignettes dans les mains des protagonistes – Gemma et Joubert sont montrés tous deux en train de le lire –, soit – c'est le cas de la première occurrence (p. 76) – dans une illustration autonome, associée au texte du récit.

La monstration de l'objet, bien plus qu'une allusion plaisante à l'origine⁹ ou même une « motivation » du récit au sens genettien du terme, me semble relever de ce que Philippe Ortel a pu définir comme « une poétique des dispositifs »¹⁰: outre que le roman graphique en lui-même, assemblage sémiotiquement hétérogène, peut se penser en termes de « dispositif »¹¹, il y aurait un « effet-dispositif » dans l'exhibition de l'ouvrage par le récit dont l'organisation toute entière repose moins sur la linéarité et le principe de transformation que sur un subtil jeu de variations en regard de la « matrice d'actions potentielles »¹² que constitue le roman de Flaubert. Le retour régulier de la référence livresque¹³ permet de mesurer l'écart entre Gemma et Emma, entre deux époques, entre deux sociétés, c'est-à-dire la distance culturelle entre *Gemma Boverly* et *Madame Bovary*. Ainsi un exemplaire de *Madame Bovary* est brandi par

⁷A. BAZIN, « Pour un cinéma impur. Défense de l'adaptation », *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf-Corlet, « Septième Art », 1985, p. 81.

⁸SIMMONDS, *op. cit.*, pp. 76-77, 83, 93, 94, 107.

⁹La présence « physique » du livre dans le roman graphique dénie son statut de réécriture traditionnelle, qui fonctionne généralement sur l'oblitération de la source ; nombre d'adaptations cinématographiques procèdent de même, en dissimulant leur statut d'œuvre seconde et en se donnant à voir comme un équivalent intermédiaire de l'œuvre dont elles sont issues. Ainsi, par exemple, du *Madame Bovary* de Claude Chabrol (1991) dont le réalisateur a pu affirmer un peu benoîtement qu'il ambitionnait « d'en faire le film qu[e Flaubert] aurait fait s'il avait tourné *Madame Bovary* au cinéma ». C. CHABROL, « Un scénario sous influence. Entretien avec Claude Chabrol par Pierre-Marc de Biasi », *Autour d'Emma*, Paris, Hatier, 1991, p. 106. J'ai analysé ailleurs ce que ce présupposé a d'illusoire. Voir sur ce point PELLEGRINI, BIAGI, *op. cit.*

¹⁰P. ORTEL, « Vers une poétique des dispositifs », *Discours, image, dispositif*, sous la direction de Ortel, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 33 et suivantes.

¹¹Je me limiterai ici à rappeler les trois niveaux qu'implique le dispositif : la dimension strictement formelle ou « technique » ; la finalité pragmatique; le niveau symbolique. Envisager *Gemma Boverly* comme un dispositif permet d'appréhender la configuration texte + image comme un ensemble, dans un co-engendrement du lisible et du visible.

¹²ORTEL, *op. cit.*

¹³Référence livresque relayée, à l'ultime étape du récit, par le roman de Charlotte Brontë, *Jane Eyre*.

Joubert ulcéré de l'incompréhension de Gemma, qui n'a jamais lu Flaubert avant que le boulanger ne l'y incite (« Ne racontez pas la FIN, merde ! Vous gâchez tout !... j'y suis pas encore ! », p. 93) et se moque bien de la mort tragique d'Emma qu'elle n'a aucune intention d'imiter (« Et puis si vous croyez que je vais me BUTER pour quelques dettes, vous êtes DINGUE! FOU à lier ! »¹⁴, p. 93).

Emma participe d'une lignée à laquelle s'intègre aussi la protagoniste de Charlotte Brontë dont la simple mention finale pourrait permettre de relancer l'imaginaire du narrateur Joubert, bien plus enclin au bovarysme que les personnages féminins du récit. C'est d'ailleurs lui qui fait remarquer à Gemma la parenté qu'elle a avec Madame Bovary : « Tu ne comprends pas ! Tout ce qui arrive à Madame Bovary... t'arrive à TOI !!!! Ton nom, ton adultère... tes amants! tes dettes ! » (p. 93) Ce boulanger, dont le métier évoque facétieusement le patronyme du Rodolphe de Flaubert, est à la fois une figure intradiégétique de l'auteur et du lecteur: lecteur de Flaubert mais aussi du journal de Gemma dont il s'empare après sa mort ; narrateur-auteur de la vie de la jeune anglaise dont il « modèl[e] les traits psychologiques [...] sur ceux de l'Emma du roman pour montrer leur parenté »¹⁵. Bruna Donatelli a montré comment, tant par le biais de son nom – Joubert peut se lire comme une contraction de « Jouer à Flaubert » – que par son activité professionnelle, le personnage peut s'interpréter comme une représentation métaphorique « du travail de l'écrivain (dans ce cas Posy Simmonds) qui [tel le boulanger sa pâte] amalgame tous les éléments à sa disposition pour recréer quelque chose de nouveau, une nouvelle "texture" »¹⁶.

« Nouvelle texture » lorsque Posy Simmonds réinvente une Emma anglaise et contemporaine à l'imaginaire peuplé de nouveaux stéréotypes : la France, son vin et sa cuisine – son pain en particulier, qui fait pousser à Gemma des cris d'« extase » lors de sa première visite à la boulangerie : « Bon Dieu, Charlie !... t'as vu ? 25 sortes de pains différents ! Les Français sont incroyables ! » (p. 37) –, ainsi que les joies de la vie champêtre en Normandie remplacent pour Gemma les images des keepsakes qui font rêver Emma, dans un renversement humoristique repérable dans de nombreux épisodes du roman graphique. Christine

¹⁴ Les capitales et les caractères gras sont dans le texte du roman graphique.

¹⁵ DONATELLI, *op. cit.*, p. 89 : « A lui [Joubert] il compito di raccontare la storia attraverso il diario tenuto dalla protagonista, di cui si impossessa dopo la morte, come pure quello di modellare i tratti psicologici di Gemma su quelli dell'Emma del romanzo per mostrarne la parentela ».

¹⁶ *Ibid.*, p. 90.

Queffélec le remarque :

L'inversion systématique des situations du roman flaubertien apparente l'œuvre anglaise à une transposition ludique qui révèle les dangers d'une confusion entre la littérature et la vie, mais qui souligne aussi le fait que la littérature est tributaire de son époque¹⁷.

Pour le dire autrement : le système de valeurs à l'œuvre dans *Gemma Boverly* n'est plus celui qui sous-tendait *Madame Bovary*. Le miroir inversé que tend le roman graphique à l'œuvre-référence suggère que l'archétype – archétype de genre si l'on considère le roman, archétype de l'héroïne si l'on considère le personnage d'Emma – fait moins office de modèle que de point de fuite: un lieu imaginaire – c'est la Emma « mythologique » de Bazin – que la mise en perspective n'a pas vocation à attendre.

« Nouvelle texture » encore lorsque Anne Fontaine revisite le roman graphique pour l'adapter au cinéma et ajoute au détournement de Simmonds le regard d'une réalisatrice française, dans une forme d'aller-retour entre Angleterre et continent qui déplace quelque peu les enjeux du récit. Posy Simmonds – qui a participé à l'écriture du scénario du film, en collaboration avec Pascal Bonitzer et Anne Fontaine – l'affirme dans l'entretien qui figure dans le dossier de presse français :

J'étais convaincue qu'il fallait un point de vue français – et donc un metteur en scène français – pour porter le livre à l'écran. [...] Pour moi, il est essentiel qu'un cinéaste s'approprie un livre et en propose sa propre interprétation. Du coup, j'ai parfaitement compris que les scènes londoniennes ne se retrouvent pas dans le film, ou que la satire des Anglais en France soit moins féroce que dans le livre. De même, la fameuse scène du fiacre a été écartée car elle risquait de donner une image trop dure de Gemma : dans le livre, elle est parfois cruelle et cynique avec les hommes, mais on tenait à ce que son personnage soit plus attachant et doux dans le film¹⁸.

De fait, le changement de perspective est notable, tant en regard du personnage originel que de la protagoniste du roman graphique. Contrairement au roman graphique où le point de vue de Joubert est

¹⁷ C. QUEFFÉLEC, « “La vie imite rarement l'art” : *Gemma Boverly*, entre Flaubert et Wilde », *Revue de Littérature comparée*, Klincksieck, n. 355, 2015/3, p. 304.

¹⁸ SIMMONDS, « Entretien », *Gemma Boverly. Dossier de presse Gaumont*, <<https://www.unifrance.org/film/36230/gemma-boverly>> (dernier accès 26.10.2020), p. 15.

relayé par celui d'autres personnages – celui de Gemma en particulier au travers des pages de son journal intime –, le récit cinématographique est essentiellement tributaire du point de vue du boulanger, rebaptisé Martin pour la circonstance¹⁹ :

La majeure partie de l'histoire est focalisée par le regard du boulanger [...] fasciné par Gemma, jouée par une Gemma Asterton, parfaite dans ce rôle de femme séduisante, sensuelle et mystérieuse, ce qui rend cohérence et unité à l'œuvre²⁰.

Cette unité se construit essentiellement autour de la caractérisation du personnage éponyme. Le charme de Gemma Asterton, sa présence physique, ne sont pas étrangers au resserrement de l'intrigue sur une romance, « les amours d'Emma et la rêverie amoureuse du narrateur » qui

ne semble pas avoir été sensible à l'ironie de Flaubert à l'égard de son héroïne. Il est séduit par Emma Bovary, « une femme qui attend tout de l'amour et est déçue » et qui, selon lui, a le mérite « de ne pas aimer la banalité de sa vie ». Il aspire à retrouver une femme comparable à elle. [...] En se centrant sur les épisodes amoureux et sur le rôle de Martin, Anne Fontaine retrouve les ingrédients traditionnels des grandes histoires d'amour qui plaisent au public : désir inassouvi, rêve impossible que la vie imite l'art, scènes érotiques avec Hervé²¹, manipulation perverse²².

Et le film de multiplier les gros plans du visage de Gemma Asterton alors que la voix-off du narrateur déclame le texte de Flaubert.

La représentation de Gemma dans le roman graphique est très différente, pour ne pas dire radicalement opposée :

La vérité, c'est que Madame Bovary me fascinait. Ce n'était pas une question d'apparence. Ses vêtements étaient *atroces*, et à cette époque,

¹⁹ Martin plutôt que Raymond, comme dans la version originale, pour résolument ancrer la fiction cinématographique dans l'époque contemporaine – Raymond serait quelque peu désuet – et dans un certain milieu social. Martin est un prénom qui convient davantage que Raymond au « bobo » néo-rural qu'est le boulanger.

²⁰ QUEFFÉLEC, *op. cit.*, p. 306.

²¹ Hervé de Bressigny, l'un des amants de Gemma, qui condense certaines caractéristiques de Rodolphe et de Léon.

²² QUEFFÉLEC, *op. cit.*, p. 307.

elle était grosse comme un muffin anglais. Ce qui m'attirait chez elle, c'était son NOM.

Ça m'amusait de la saluer d'un « *Bonjour, Madame BOVARY !* » Elle me regardait d'un air absent, comme si la référence ne signifiait rien pour elle (p. 45).

Joubert, personnage éminemment littéraire, qui évoque dès sa description liminaire ses « travaux d'écriture » (p. 6) et, plus loin dans le récit, son « mémoire universitaire » (p. 45) qui a failli être publié, ne peut être que « fasciné » par le nom de Gemma²³, si proche de celui de l'héroïne flaubertienne et dont la simple mention fait surgir instantanément une série d'images romanesques. Le jeu sur les patronymes, tout comme la description physique mouvante du personnage de Gemma s'intègrent parfaitement dans le genre composite du roman graphique qui s'inscrit dans une tradition sinon littéraire du moins livresque. Il n'en est pas de même pour le film d'Anne Fontaine : d'une part l'incarnation du personnage par une actrice – quelle qu'elle soit mais *a fortiori* lorsqu'il s'agit d'une actrice jeune et jolie, comme c'est le cas ici mais le choix est fréquent lorsqu'il s'agit de l'attribution du rôle principal – interdit les transformations physiques trop importantes; d'autre part ce n'est plus seulement avec la littérature mais aussi avec l'histoire du cinéma que l'œuvre doit composer. Le médium a ainsi partie liée avec les involutions de la fiction et *Gemma Boverly* de Fontaine avec les nombreuses adaptations cinématographiques du roman de Flaubert qui l'ont précédée.

Il n'est ainsi pas anodin que le film s'ouvre sur une évocation du bal à la Vaubyessard. Le générique débute par un fondu au noir alors que la bande-son reprend la célèbre valse viennoise *Le Beau Danube bleu* de Strauss utilisée par Claude Chabrol pour la séquence du bal, et plus particulièrement pour le moment où Emma-Isabelle Huppert et Charles-

²³ Une phrase du journal intime de Gemma révèle que le boulanger n'est pas le seul à évoquer Emma Bovary en présence de la jeune anglaise qui trouve ça « assommant ». Joubert commente ensuite : « À quoi s'attendait-elle en vivant ici ? Nous ne sommes pas des paysans. Nous connaissons notre littérature. Nous lisons des livres, certains d'entre nous essayent même d'en écrire. Moi, le boulanger auquel elle fait si désobligeamment référence, j'ai écrit sur la franc-maçonnerie et la Révolution dans le Rouen du XVIII^e siècle » (p. 45). Si le caractère catégorique de la double assertion « nous connaissons notre littérature ; nous lisons des livres » prête à sourire – en particulier pour le lecteur français à même de mesurer le décalage entre le lieu commun d'une France cultivée et lettrée et la réalité –, l'évocation de *Madame Bovary* comme d'un classique d'une littérature patrimoniale fait du personnage flaubertien à la fois un paragon à l'aune duquel mesurer le personnage de Simmonds et une figure de l'imaginaire collectif dont la plasticité s'accommode tout à fait de la variation.

Jean-François Balmer observent, l'une avec envie, l'autre avec une admiration naïve, un couple de danseurs au château ; le dispositif fait également entendre, en voix over, l'extrait correspondant du texte de Flaubert :

On les regardait. Ils passaient et revenaient, elle immobile du corps et le menton baissé, et lui toujours dans la même pose, la taille cambrée, le coude arrondi, la bouche en avant. Elle savait valser, celle-là! Ils continuèrent longtemps et fatiguèrent tous les autres²⁴.

Le générique se poursuit par une seconde voix over, un extrait d'une émission radiophonique vraisemblablement de *France Culture*, où l'on reconnaît la voix de Raphaël Einthoven interrogeant l'universitaire Patrick Dandrey sur l'« épisode cardinal de l'existence de Madame Bovary » qu'est le bal, alors que le fondu au noir cède la place à une séquence où l'on voit le boulanger Joubert, interprété par Fabrice Luchini, en train de pétrir la pâte dans son laboratoire. Une troisième voix prend le relai dans la dernière partie du générique : la voix-off de Joubert lui-même, qui se présente puis s'adresse directement au spectateur non plus en voix-off mais dans un plan rapproché face caméra. La fin du générique est marquée par le changement de musique et de cadre : on découvre, depuis la rue d'une petite bourgade normande – les façades à colombages en sont le signe –, la devanture de la boulangerie où l'on pénètre lorsque l'action commence. Le générique du film permet ainsi de livrer au spectateur dans le temps réduit de deux minutes trente nombre d'informations non seulement techniques mais aussi et surtout des clés de déchiffrement : c'est non seulement l'œuvre Flaubert qui est évoquée mais également les adaptations cinématographiques auxquelles elle a donné naissance et la glose érudite qu'elles ont suscité. L'allusion discrète mais reconnaissable à l'adaptation de Chabrol, le choix de la séquence du bal²⁵ et la présence de son analyse inscrivent le film de Fontaine dans

²⁴ G. FLAUBERT, *Madame Bovary*, préface, notes et dossier de J. Neefs, nouvelle édition, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », « Classiques », 2019, p. 123.

²⁵ Le fondu au noir en lieu et place de la « scène de genre » que le bal ne manquerait pas de faire naître dans une adaptation cinématographique plus traditionnelle du roman indique la mise à distance dans laquelle se construit le film de Fontaine. Pour autant, la musique de Strauss et le texte flaubertien sont bien là. Il y a, dans le positionnement de Anne Fontaine, quelque chose de semblable au parti pris par Manoel de Oliveira : « Le bal à la Vaubyessard – le bal des Jacas dans *Le Val d'Abraham* – n'est pas traité comme une scène de genre. On sait le caractère spectaculaire de ce type de scène (débauche d'effets, de costumes, de mouvements, de musiques), qui

la continuité d'une tradition littéraire et cinématographique qu'il prolonge. D'un héritage universitaire aussi, l'analyse proposée par Patrick Dandrey se refermant sur l'évocation de *Salammbô* et de la dimension mortifère du désir.

Le choix de Fabrice Luchini pour interpréter le narrateur va dans le même sens : on connaît bien – en France tout au moins, où sa présence médiatique est régulière – la passion de l'acteur pour la littérature, maintes fois réaffirmée, et les différents spectacles théâtraux conçus à partir de la lecture à haute voix de textes littéraires auxquels il a participé : de Céline à Baudelaire, de La Fontaine à Rimbaud en passant par Péguy ou Hugo, Luchini a souvent lu, seul en scène, les poètes et les écrivains français²⁶, parmi lesquels Flaubert en 1996²⁷. On se souvient également que, dans le film de François Ozon *Dans la maison* (2012), Luchini incarnait un professeur de français manipulé par un de ses élèves, aussi doué que pervers, du lycée Gustave Flaubert. Le clin d'œil est amusant, qui, tout en étant parfaitement motivé par le sujet du film – la manipulation du professeur s'opère par l'entremise des brillantes rédactions de l'élève – rappelle une fois encore la ferveur littéraire de l'acteur et autorise un jeu subtil d'échos et de références culturelles qui séduit un public cultivé.

Le dispositif utilisé par Anne Fontaine procède de même : au-delà de la présence de l'ouvrage de Flaubert à l'écran – *Madame Bovary* figure dans deux scènes : Joubert montre son exemplaire à Gemma lors de l'une de leurs rencontres en promenade; il en découvre un autre chez sa jeune voisine qu'il vient aider à rédiger une lettre de réponse à l'avocat de Mme de Bressigny –, et de l'évocation musicale du film de Chabrol en ouverture du générique, le film multiplie les allusions plus ou moins discrètes à la littérature et, plus largement, à l'art patrimonial. Le chien

renvoie dans la mémoire cinématographique à *Autant en emporte le vent*, Sissi et Visconti. Or, dès son arrivée et sa discussion avec Lumières, Ema, à qui on ne la fait pas, annonce la couleur : tous les bals se ressemblent, c'est en tout cas comme ça au cinéma. Manière on ne peut plus claire pour Oliveira de signifier au spectateur que la scène qu'il va voir se distanciera de ses modèles cinématographiques, qu'il va délibérément prendre à rebours ». PELLEGRINI, BIAGI, cit., p. 196. Entre fidélité et irrévérence, le film d'Oliveira « se souvient » – la formule est de Jean-Baptiste Renault – de *Madame Bovary*, tout en indiquant qu'il ne peut pas en être la transposition littérale. D'une manière comparable, on peut dire que *Gemma Boverly* de Fontaine se souvient non seulement du texte de Flaubert et de son commentaire scolaire, mais aussi des adaptations/transpositions auxquelles l'œuvre a donné naissance.

²⁶ Le choix des textes inclut également des philosophes, français (Barthes) ou étrangers (Nietzsche).

²⁷ Il s'agit de la lecture d'*Un cœur simple* au Théâtre de la Villette.

de Joubert se nomme « Gus » – diminutif de Gustave ? –, celui de Gemma « Carrington », comme l'artiste britannique et le biopic de Christopher Hampton (1995) ; l'arrivée des Boverly suscite une discussion familiale cocasse où chacun des Joubert égraine ses propres références culturelles²⁸ ; au milieu du film figure une scène de bal en costumes où valsent Gemma et Hervé, le château de la Boissière condensant à la fois le château de la Vaubyessard et le domaine de la Huchette²⁹ ; Julien, le fils de Joubert, demande vingt euros à son père pour acheter *Premier amour* de Tourgueniev et, à la toute fin du film, se moque de lui en lui faisant croire que la maison des Boverly a été vendue à des russes, les Karénine. « Je déconne, hein! Ils sont russes comme moi. Ils viennent de Rouen. Ils s'appellent Mercier », avoue-t-il à sa mère. Dans une moindre mesure, on soulignera le rôle joué par la bande-son et le choix de la musique : par deux fois, au début et à la fin du film, on entend le morceau *Jimmy* du groupe Moriarty, rythmé par la répétition du mot « buffaloes » dont la sonorité évoque irrésistiblement les noms Bovary/Boverly. Et le générique de fin se déroule sur un chant soviétique entonné par les Chœurs de l'Armée rouge, *Plaine, ma plaine*, alors que, sur fond de paysage enneigé, Joubert questionne sa nouvelle voisine – blonde et en manteau aux poignets ornés de fourrure, dans une version contemporaine du manchon XIX – sur sa connaissance du roman de Tolstoï.

Le procédé qui consiste à rappeler que le récit filmique n'a de sens et n'est même possible qu'en regard de l'œuvre et du champ culturel de référence – et ici la référence est double, puisqu'à la tradition littéraire vient s'ajouter la tradition cinématographique où l'adaptation est un genre en soi – fonctionne comme une contrainte productive. S'il relève parfois du collage approximatif – je pense au chant soviétique final, dont rien ne justifie la présence sinon qu'il peut évoquer la Russie « éternelle » de façon immédiatement reconnaissable pour le public, tout comme la neige et le manchon de fourrure, et ce indépendamment de l'anachronisme manifeste –, il autorise une réflexion sur la littérature, sa place et sa représentation et « invite à reconsidérer les enjeux et la pratique de l'adaptation »³⁰.

²⁸ À Martin qui s'enthousiasme du nom des nouveaux voisins, sa femme répond « Je préfère *La Princesse de Clèves* » et son fils « Et moi *Call of Duty* ». Et Joubert de conclure : « J'aimerais mieux que tu te drogues plutôt que d'entendre des conneries pareilles ».

²⁹ C'est déjà le cas par exemple dans le *Madame Bovary* de Vincente Minnelli (1949).

³⁰ J.-L. TILLEUIL, « *Gemma Bovary* ou l'art de déjouer les contraintes », *Image/Texte. Formes, trajectoires, frictions. Formules. Revue des créations formelles*, n. 15, Presses Universitaires du

S'appuyant sur le Genette de *Palimpsestes*, Jean-Louis Tilleuil le rappelle à propos du roman graphique de Simmonds :

Gérard Genette a insisté sur le caractère inévitablement poétique de la transtextualité et sur la nécessité de jouer avec celle-ci pour affirmer ce caractère. En matière de jeu, le livre de Posy Simmonds s'y entend, tant formellement que sémantiquement, en prenant, sur ces deux plans, la littérature comme objet de ce jeu [...]. Une autre convergence se dessine dès lors, qui [...] consiste à émettre l'hypothèse que cette BD participe à sa manière (ironique) à la remise en cause, dans la société contemporaine, d'une contrainte culturelle assurée par le modèle littéraire, dont rendent compte, pêle-mêle, et de manière de plus en plus manifeste, la crise de la « Littérature majuscule » [...], celle de la lecture [...], et celle des institutions de savoir³¹.

Le film de Fontaine, qui redouble le dispositif du roman graphique – c'est-à-dire à la fois le réplique et l'élargit – est sans doute moins corrosif. Destiné à un public plus large, nettement plus académique dans sa facture, il manie davantage l'humour que l'ironie et, dans une connivence un peu complaisante, épingle gentiment les travers d'une époque où les archétypes littéraires ne valent ni plus ni moins que « le style Versace »³² ou un magazine de décoration.

Nouveau Monde, juin 2011, p. 30.

³¹ *Ibid.*, p. 31.

³² Le créateur italien est mentionné par Wizzy Rankin lorsqu'elle explique à Gemma le style qu'elle veut donner à l'entrée de sa demeure : « a kind of Gianni Versace style » mais mâtiné de « quelque chose » de japonisant, comme « une geisha qui aurait vécu à Miami »(!).

Le chemin que l'on n'a pas pris
Yves Bonnefoy e il "progetto" della poesia all'incrocio delle arti

Simona Pollicino*

ABSTRACT

Da sempre le arti figurative intrecciano con la parola e la scrittura un dialogo fecondo nel quale ciascuna categoria si avvale dei propri strumenti retorici. L'approccio di Yves Bonnefoy, poeta e critico, non è propriamente riconducibile al principio dell'*ekphrasis* intesa in senso classico, poiché non descrive né illustra i significati, ma intende piuttosto "mostrare", far vedere. Alle arti sorelle e ai loro sistemi di rappresentazione propri dell'ordine del "visibile" la poesia deve la capacità di restituire l'«existence effective» delle cose, che il linguaggio e i segni tendono a ottenebrare o a rimuovere. Nella sua ricerca estetica ed esistenziale, il poeta distingue un'altra direzione possibile ovvero stabilire una relazione nuova tra le parole e la realtà sensibile, un contatto con quell'*bors-texte* che va oltre i significati come pure sottende e motiva ogni aspirazione artistica.

Visual arts have always been closely and fruitfully intertwined with language and writing, each of them making use of its own rhetorical tools. The French poet and critic Yves Bonnefoy's approach is not to be considered as an example of classical *ekphrasis*, because it neither describes nor illustrates the meanings, but aims merely to "show" things. Poetry owes to the sister arts and to their systems of representation relating to the "visible" not only an unmediated relationship between man and the world but also the discovery of its «effective existence» that language and signs tend to obscure or remove. In Bonnefoy's aesthetic and existential quest, the other possible direction is to establish a new relation that goes beyond the meanings and gets to the *bors-texte*, that is what underlies and motivates every higher artistic aspiration.

* Università Roma Tre.

1. Introduzione

La riflessione sul rapporto tra la poesia e le altre arti accompagna tutta l'opera di Yves Bonnefoy e si sviluppa attraverso una insistita messa in discussione del linguaggio e dell'immagine quali strumenti di rappresentazione simbolica, «*médiateurs magiques*» della conoscenza, la cui forza illusoria si afferma in ogni ambito dell'espressione umana. Per il tramite del segno e delle immagini, siano esse retoriche o figurative¹, la logica del concetto e delle pure idee si impone nel rapporto del soggetto con la realtà e denota una tendenza all'astrazione e alla dissociazione:

L'image, qui est le dire où l'unité se fragmente, où la présence s'éteint, est donc autant que la finitude, qui par réaction la provoque, la condition la plus universelle et constante, et quand il s'agit de parler, de communiquer avec d'autres êtres, pour la transparence, pour l'avènement de l'esprit, c'est elle qui va rester le lieu obligé de l'échange, si même il faut en subir les effets de brume ou de prisme².

Pur riconoscendo il potere di fascinazione di un «monde-image» in cui risplende «l'idée d'une autre lumière», il poeta ripone fiducia in un'immagine altra che non si sostituisce alla realtà “rugosa” né promette la fuga nell'illusione metafisica. Tale concezione dialettica sembrerebbe dunque riscattare un'immagine in grado di svelare gli inganni del concetto come di ogni altra forma di rappresentazione³, purché questa

¹ È opportuno ricordare le precisazioni di Benveniste sul segno: con particolare riferimento ai sistemi semiologici non linguistici, il teorico osserva come la rappresentazione pittorica non sia assimilabile a un sistema di segni, così come l'immagine non è riconducibile alla parola, né il segno figurativo a quello verbale. Cfr. E. BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, t. 2, Paris, Gallimard, 1998 (1971), pp. 57-58.

² Y. BONNEFOY, *Entretiens sur la poésie 1972-1990*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 115.

³ “Concetto”, “linguaggio”, “immagine” rinviano a dei sistemi di rappresentazione codificati: «Qu'est-ce que le concept, ou même simplement la notion la plus vague que nous ayons d'une chose? Ce sont essentiellement des représentations, c'est-à-dire des vues partielles, obtenues par prélèvement de certains aspects de l'objet aux dépens d'autres qui ne sont, peut-être bien, négligeables que dans cette sorte de perspective». Cfr. BONNEFOY, *Entretiens sur la poésie 1972-1990*, cit., pp. 258-259. Bonnefoy riflette in particolare sul linguaggio: «Le langage m'apparaît comme un agrégat d'éléments significatifs et de notions significées que j'ai pu constater susceptibles de transformations à l'infini, disponibles pour des expérimentations presque aussi nombreuses en matière de formulation ou d'expression, mais que je vois toutes et tous implicables dans les procès de la conceptualisation, ce qui les voue à coaguler dans les systèmes de signification dont la puissance est, du coup, et malgré cette plasticité et cette richesse, limitée

ne montre plus, ne dise pas, ne suggère rien, ne soit plus la rivale illicite de ce qui est – *soit*, elle-même et tout simplement, comme les images jamais ne furent, qui se dédoublent sans fin, se déchirent, renaissent, dans l'espace de la parole, soit comme l'arbre ou la pierre sont, dans l'ignorance d'eux-mêmes⁴.

Se la parola poetica aspira colmare l'insufficienza del linguaggio ordinario, nel cui impiego si rileva uno scollamento tra l'identità della cosa e la sua rappresentazione, tra il suo essere e l'apparire verbale, l'immagine figurativa riesce a penetrare la superficie della realtà apparente e a coglierne in modo non mediato la "presenza". Muovendo da questa constatazione, Bonnefoy invita a rivalutare il linguaggio, facendone il "progetto" della poesia stessa, la cui parola dovrà liberarsi «des liens que noue la pensée conceptuelle entre les choses: un déliement qui ne sera pas une guerre contre les mots, qui peuvent rester les mêmes, mais un changement radical, de nature existentielle, dans la façon de les employer»⁵.

Ogni immagine scaturisce inevitabilmente da quella che Bonnefoy definisce «soif constante du rêve», poiché questa non preserva il poeta né l'artista dalle insidie dell'idealizzazione e dalla tentazione di un «rêve de pierre». Lo sguardo critico con il quale Bonnefoy considera gli strumenti della poesia e delle arti sorelle quali la pittura, la scultura, l'architettura, la musica è volto a riscattare l'immagine da una concezione che ne contempla il carattere immateriale e atemporale, riabilitandone per converso l'essenza immanente e finita⁶. In questa prospettiva la poesia sarà

d'une certaine manière qui me paraît dangereuse». Cfr. «Le siècle où la parole a été victime», in M. Finck, D. Lançon, M. Staiber (éds), *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003, p. 482.

⁴ BONNEFOY, «L'artiste du dernier jour», *Récits en rêve*, Paris, Mercure de France, 1987, p. 177.

⁵ BONNEFOY, *L'Inachevable. Entretiens sur la poésie 1990-2010*, Paris, Albin Michel, 2010, p. 165.

⁶ In un suo saggio su Giacometti il poeta osserva: «Pour l'étude comparative de la poésie la relation des poètes et des artistes est un élément de la plus grande importance, car les peintres et les sculpteurs, les musiciens et les architectes rencontrent l'objet de leur attention au point même où la prise des mots sur celui-ci s'affaiblit, sinon même cesse: ce qui permet à leur œuvre d'opérer parfois des défigements de la conscience commune dont les poètes profitent. En ces moments-là la poésie change; et sa fonction, sa nature en sont plus facilement observables, dans l'afflux, aussi bien, des réflexions théoriques de l'avant-garde. En outre, et comme en retour, certains artistes tirent avantage, c'est un fait souvent attesté, de ces discussions des poètes pour se mieux comprendre eux-mêmes, pour faire plus radicale leur recherche: d'où pour nous la possibilité d'entrevoir avec le recul, comment se sont entendues ou départagées les deux sortes de création».

l'épiphanie d'une réalité immédiate que ne peuvent donc que voiler nos représentations, dont le lieu c'est précisément cette langue au sein de laquelle nos poèmes se débattent, mais sans jamais vraiment se défaire des lectures du monde qu'elle nous impose⁷.

Sin da *L'Arrière-pays* e nel corso dell'intera sua produzione, il poeta francese assegna alle arti figurative un ruolo cruciale nella sua esperienza estetica ed esistenziale; ne sono la prova i moltissimi saggi – inclusi quelli di carattere puramente estetico – che indagano le interconnessioni tra la poesia e le altre forme di creazione artistica e riservano a quelle visuali uno spazio privilegiato. Laddove la struttura del “segno” ostacoli il processo di percezione soggettiva dell'essere e dell'essere-nel-mondo, nella visione di Bonnefoy l'arte ha il compito di restituire alla realtà dell'oggetto la sua “presenza” più profonda e autentica. Se è vero che la conoscenza del mondo passa attraverso il filtro dei segni, verbali o iconici, e della rappresentazione che i diversi codici ne restituiscono, è altrettanto vero che a questa sfuggono le «istanze»⁸ del soggetto, vale a dire i sensi attraverso i quali la realtà viene percepita al di fuori degli schemi e dei consueti canoni della *mimesis*.

2. *L'alleanza della poesia e della pittura o l'invisibile che si cela nel visibile*

In un dialogo ininterrotto che interroga l'arte antica, attraversa tutto il Rinascimento e coinvolge i maggiori artisti moderni e contemporanei, il percorso di Bonnefoy critico d'arte si snoda parallelamente a quello del poeta e del critico letterario, maturando la convinzione che la poesia e le arti figurative convergano in un unico atto condiviso, attraverso cui nelle forme apparenti è possibile rintracciare la «presenza»⁹. Tra tutte le

Cfr. *Lieux et destins de l'image. Un cours de poétique au Collège de France 1981-1993*, Paris, Mercure de France, 1999, p. 39.

⁷ BONNEFOY, «Entretien avec Fabio Scotti», *Europe*, juin-juillet 2003, pp. 52-53.

⁸ Attingendo alla linguistica la definizione di «instances du Sujet» in rapporto a quelle dell'oggetto, S. Agosti riflette sulla possibilità di “aprire” la rappresentazione della realtà alle percezioni, alle sensazioni, alle impressioni che non rientrano in quella abituale e che inaugurano una nuova modalità di visione e di “enunciazione” del mondo racchiusa nella definizione «énonciations du visible». Cfr. S. AGOSTI, «Yves Bonnefoy et les arts plastiques», in M. Finck, D. Lançon, M. Staiber (éds), *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*, cit., pp. 321-330.

⁹ In alcuni pittori pur minori del Rinascimento Bonnefoy riconosce l'esempio di quella pittura che definisce “metafisica”, nella misura in cui essa, benché tutta terrena, non si

arti, diversamente dalla scrittura, la pittura favorisce un contatto con la dimensione finita e transitoria che esiste al di là del segno, delle parole, e che sottende ogni aspirazione artistica: «Peindre comme certains le font, et même aujourd'hui, prégnant à la couleur qui, dès que posée sur la toile, se lève au-delà du sens, dissipe nos souvenirs, n'est rien que soi, dirait-on. On peut penser que c'est là l'immédiat, et qu'à été déchiré le voile»¹⁰. In virtù di questo privilegio, per Bonnefoy come per gli altri scrittori che in epoche diverse hanno subito il fascino dell'arte, il gesto pittorico appare estraneo e prodigioso allo stesso tempo, l'unico in grado di restituire l'immediatezza sensibile delle cose¹¹:

Jalousie, de la part des écrivains, cet essai de régenter la peinture? Désir de détruire ce que l'on a pas, et qu'on aime trop? Espoir aussi, parfois, que l'immédiat refoulé là où il aurait son lieu propre, pressé comme le raisin dans la cuve, remonterait dans les formes et les figures pour les enivrer, les faire se couronner de pampers, les perdre; et allégerait tout autant le destin des poètes qui se liaient à ces peintres¹².

Il principio di equivalenza racchiuso nella formula *ut pictura poesis*, secondo cui poesia e pittura sarebbero «deux aspects d'un même dire», nella concezione bonnefoyana assegna alle immagini di quei «peintres de l'évidence» che hanno in comune un uso precipuo del colore (si pensi, tra gli altri, a Piero Della Francesca, Poussin, Morandi, Balthus) il potere di trasfigurare e rinnovare la realtà, per il solo fatto di trovarsi lì, «dans la paix du tableau ouvert aux rumeurs de l'arrière-monde»¹³. Lungi dal

limita alla sola dimensione sensoriale delle cose, ma vuole scrutarne il mistero che le precede: «Métaphysique, en ce sens en somme précis, a été un moment toute la peinture: et notamment à la Renaissance, quand les phénomènes d'optique ont pu sembler, pour diverses raisons de théologie et de science, le lieu où l'absolu prendrait forme». Cfr. BONNEFOY, *Sur un sculpteur et des peintres*, Paris, Plon, 1989, p. 35.

¹⁰ BONNEFOY, «Peinture, poésie: vertige, paix», in *Le Nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1977, p. 319.

¹¹ Bonnefoy osserva a proposito di Baudelaire e la pittura: «Quand sa parole s'engluie dans des mensonges, des peurs, des paresse, ce dont il souffre comme d'un ternissement de l'innocence première, Baudelaire, par exemple, s'enthousiasme pour la couleur de Delacroix, "éclatante", dit-il, autant qu'"obscur", ou rapproche ses propres roses, et noirs, qu'il croit équivoques, de ceux de Manet, qui ont la limpidité des minéraux». Cfr. *Ibid.*, p. 320.

¹² *Ibid.*, p. 321.

¹³ BONNEFOY, «Un poète figuratif», in *La vérité de parole*, Paris, Mercure de France, 1988, p. 265.

nutrirsi dell'immaginazione e dal nutrire la tentazione dell'Ideale, la pittura per Bonnefoy non mostra altro che ciò che esiste e nella materialità del colore incarna la fisicità e la pienezza della realtà sensibile. Allo stesso modo, la poesia dovrebbe essere esperita nelle situazioni quotidiane più semplici e spontanee, la cui finitudine può divenire spazio di inattese epifanie di bellezza, o come evidenzia Michel Collot: «[c]'est cet invisible inclus dans le visible qui est source d'émotion et de création»¹⁴.

I versi di *Dedham, vu de Langham*, ad esempio, condensano il senso del complesso legame tra la poesia e la pittura, come pure l'ammirazione che il poeta nutre verso l'artista¹⁵. In una sequenza di piccole tele il paesaggista Constable raffigura in momenti diversi i luoghi della sua infanzia e si serve di fuggevoli pennellate di bianco per rappresentare il riflesso della luce sull'acqua, sui campi e sulle foglie degli alberi di Dedham, il cui effetto è quello di una immagine piena e semplice che sa fondere il cielo con la terra, l'ineffabile con la materia. A scongiurare la minaccia che il visibile possa d'un tratto svanire, al poeta non resta che l'«obscurité augurale» delle parole che risuonano con la forza di una invocazione al pittore: «On pourrait croire / Que tout cela, haies, villages au loin / Rivière, va finir. Que la terre n'est pas». Là dove lo sguardo si ferma, indugiando davanti a una luce di superficie che altera le forme, interviene il gesto del pittore – «main divine» – a mostrare senza filtri e a illuminare le cose, ricongiungendosi con quel punto di trascendenza che coincide con la «musica» del paesaggio: «Et que de plénitude est dans le bruit, / Quand tu le veux, du ruisseau qui dans l'herbe / A recueilli le murmure des cloches». Se ne deduce che la percezione del suono¹⁶, poiché più im-

¹⁴ M. COLLOT, *La Matière-émotion*, Paris, PUF, 1997, p. 264.

¹⁵ «Mais tu as su mêler à ta couleur / Une sorte de sable qui du ciel / Accueille l'étincellement dans la matière»; «Tu as vaincu, d'un début de musique, / La forme qui se clôt dans toute vie»; «Tu écoutes le bruit d'abeilles des choses claires / Son gonflement parfois, cet absolu / Qui vibre dans le pré parmi les ombres, / Et tu le laisses vivre en toi, et tu t'allèges / De n'être plus hâte ni peur»; «Ô peintre, / Comme une main presse une grappe, main divine, / De toi dépend le vin; de toi, que la lumière»; «Peintre de paysage, grâce à toi / Le ciel s'est arrêté au-dessus du monde»; «Peintre, / Dès que je t'ai connu je t'ai fait confiance, / Car tu as beau rêver tes yeux sont ouverts»; «Peintre, / J'honore tes journées, qui ne sont rien / Que la tâche terrestre, délivrée / Des hâtes qui l'aveuglent. Rien que la route»; «Tu peins, il est cinq heures dans l'éternel / De la journée d'été. Et une flamme / Qui brûlait par le monde se détache / Des choses et des rêves, transmutée»; «Peintre, / L'étoile de tes tableaux est celle en plus / De l'infini qui peuple en vain le monde / Elle guide les choses vers leur vraie place». BONNEFOY, *Ce qui fut sans lumière*, Paris, Mercure de France, 1987, pp. 65-69.

¹⁶ A proposito della dimensione dell'ascolto in Bonnefoy si vedano gli illuminanti studi di M. FINCK tra i quali «Yves Bonnefoy et Yeats: *The Lake Isle of Innisfree* et la musique

mediata, anticipa quella dello sguardo. La musica è per Bonnefoy esperienza dell'unità, dal momento che i suoni sono insiti negli elementi della natura e ne testimoniano l'autenticità e l'evidenza che il pittore esprime nella pennellata di colore¹⁷. Dal canto suo, il poeta dispone del verso quale strumento per affrancarsi dai processi di significazione, «troubler le cours de la parole», e guidare all'ascolto «du son sous la notion». È così la parola può riappropriarsi del «bruit» del mondo, un suono non più vincolato al senso né alla prosodia della lingua¹⁸.

Superare il livello dei segni significa allora porsi all'ascolto delle sollecitazioni del mondo e partecipare a quel moto degli elementi di bachelardiana memoria per giungere fino alle “profondità” del fatto cosmico¹⁹. L'atto poetico e quello pittorico si riconoscono in questo fine comune e assolvono la loro funzione nello spazio della parola. Laddove l'immagine poetica può soltanto evocare l'*envers des choses* senza per questo restituirne appieno la densità, quella pittorica compensa cogliendone la presenza e la qualità sensoriale, o quello che il poeta definisce «surcroît de la chose sur la notion»²⁰. Sulla tela, come nel testo poetico, ogni cosa concorre a

du paysage», in D. Lançon (éds), *Yves Bonnefoy et le XIXe siècle. Vocation et filiation*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2001, pp. 255-285. Sull'argomento si rinvia inoltre alla più ampia riflessione di M. Collot sul paesaggio nella poesia francese contemporanea e in particolare ai saggi «Paysage et musicalité», *Les Carnets du paysage*, Actes Sud/ École Nationale Supérieure du Paysage, 2015, e «La “langue-peinture”»: du Bouchet, Jaccottet, Bonnefoy», *Esprit*, juillet 1995, n° 213, pp. 138-141.

¹⁷ Sulla funzione del colore si consideri ancora una volta il punto di vista di Benveniste, secondo il quale anch'esso, come l'immagine figurativa, non è assimilabile né paragonabile al sistema di segni verbali significanti. Cfr. ID., *op. cit.*, p. 56.

¹⁸ BONNEFOY, *L'alliance de la poésie et de musique*, Paris, Galilée, 2007, pp. 18-23.

¹⁹ Cfr. BONNEFOY, «La belle Dorothee ou poésie et peinture», *L'année Baudelaire*, n° 6, p. 115. La lezione di Bachelard è di ispirazione per Bonnefoy: «Aucun art n'est plus directement créateur, manifestement créateur, que la peinture. Pour un grand peintre, méditant sur la puissance de son art, la couleur est une force créante. Il sait bien que la couleur travaille la matière, qu'elle est une véritable activité de la matière, que la couleur vit d'un constant échange de forces entre la matière et la lumière». G. BACHELARD, «Le peintre sollicité par les éléments», *Le droit de rêver*, Paris, PUF, 2002 (1970), p. 38. Così si esprime Bonnefoy sul colore: «La couleur peut exprimer quelque chose, un sentiment par exemple, ce sera non significatif, mais en tant que couleur, en tant que signifiant de ce significatif, elle a une richesse sensible qui porte à tout autre chose que ce que la parole de l'œuvre peut avoir dire». Cfr. *Yves Bonnefoy. Poésie, recherche et savoirs*, cit., p. 110; e ancora «c'est, en effet, la couleur – pensée par nous comme un jeu de différences, à la façon de la gamme des sons – qui a le plus la capacité de se décomposer en nuances que rien ne délimite, autrement dit de pénétrer l'infini dans la chose et de le montrer dans le tableau». Cfr. *L'Inachevable 1990-2010*, cit., p. 513.

²⁰ *Ibid.*, p. 459.

suscitare l'emozione di fronte al mondo, grazie alla consonanza di ciascuno dei diversi ordini con l'intimo sentire di colui che lo abita²¹. In questa «région frontière» poesia e pittura s'incontrano, suggellando un rapporto di complicità fatto di immagine, parola, suono. Sul modello della pittura la poesia può dunque aspirare a oltrepassare il limite imposto dalle immagini e demandare anche a un solo «début de musique» il compito di restituire la verità del paesaggio²². Lo rimarca il poeta:

En somme, on n'écrit pas tant sur des peintres qu'on ne travaille sur la langue que l'on emploie, demandant à la peinture d'aider la parole qui prend forme à inquiéter le vocabulaire, à fluidifier la syntaxe. On n'écrit pas tant pour "verbaliser" la peinture que pour "pictorialiser" la parole²³.

Lungi dall'emulare il gesto pittorico, il poeta emancipa la parola da codici precostituiti e da articolazioni concettuali, affinché diventi «"langue-peinture" apte à exprimer la sensation»²⁴. In questo modo essa accoglie l'alterità di un'altra "lingua", nella misura in cui questa saprà liberarsi dalla forma intesa come sistema di segni autonomi e dischiudere un orizzonte di significati nuovi: «L'art est le seul travail qui soit au degré des horizons à refaire»²⁵.

3. «Aut lux nata est aut capta libera regnat»

O la luce è nata qui, o prigioniera vi regna libera²⁶. Quel luogo evo-

²¹ In quest'ottica, J.-M. Maulpoix nota come il testo poetico funzioni allo stesso tempo sul piano della scrittura e su quello della tela. Cfr. J.-M. MAULPOIX «L'image et la voix», *Le Magazine littéraire*, n° 421, 2003, pp. 38-40.

²² È lo stesso Bonnefoy a riconoscere: «la tâche propre de la peinture, qui dans sa technique même médite donc le rapport de l'absolu et du monde, et cherche entre les deux les points de passage, avec chez les plus grands peintres la rêverie d'une solution entrevue». Cfr. «Sur la peinture et le lieu», in *L'improbable et autres essais*, Paris, Idées/Gallimard, 1980, p. 183.

²³ BONNEFOY, «La Parole et le regard», in *Yves Bonnefoy*, cahier dirigé par O. Bombarde et J.-P. Avice, Paris, L'Herne, 1993, p. 160.

²⁴ COLLOT, «La "langue-peinture": du Bouchet, Jaccottet, Bonnefoy», cit., p. 139.

²⁵ BONNEFOY, *Le Nuage Rouge*, cit., p. 359.

²⁶ Sono le parole di un'iscrizione latina presente nel vestibolo della Cappella Arcivescovile di Sant'Andrea a Ravenna, con le quali in un suo saggio sull'architettura Bonnefoy si riferisce invece alla Basilica di Santa Sofia a Istanbul. Cfr. BONNEFOY, *L'Imaginaire métaphysique*, Paris, Seuil, 2006, p. 37.

cativo che accoglie la luce e simbolicamente la custodisce per Bonnefoy potrebbe coincidere anche con un altrove mai visitato, eppure talmente pregno ed essenziale da essere riconosciuto come l'*ici* di un *vrai lieu* in tutta la sua pienezza ed evidenza. Dalla predilezione per le immagini poetiche che evocano stabilità e durevolezza, come la pietra²⁷ o la roccia, e sulla scorta dell'ammirata frequentazione dell'architettura barocca²⁸ e dei luoghi di culto – dai resti di Delfi fino ai sepolcri di Ravenna, passando per la cattedrale di Valladolid o ancora la Cappella Brancacci ed altre sconosciute e dimenticate – Bonnefoy ricerca un dialogo con questi come con «tous les palais de ce monde», spazi tutelari di devozione e fonte di ispirazione poetica, in virtù dell'«accueil qu'ils font à la nuit»²⁹. La sua meditazione sul valore delle opere architettoniche va oltre lo sguardo del critico d'arte e si sofferma in particolare sull'emozione “complessa” e non priva di un certo turbamento che anche le costruzioni più semplici e modeste gli suscitano:

Il n'y a rien, dans l'apport humain au lieu terrestre, qui m'a fait battre le coeur plus fort que ces rencontres de la pierre dressée, travaillée, assujettie à des formes, les délivrant pourtant d'elles-mêmes et portant alors son influx loin alentour dans l'espace³⁰.

Lo spazio costruito rinvia a una dimensione metafisica la quale, pur superando i limiti della realtà contingente, è in essa radicata e rammenta all'uomo l'esistenza di un legame più profondo, assicurando, pure nell'ordinarietà di «deux salles quelconques», «le maintien des dieux parmi nous». Analogamente, preservandone la memoria come ogni nuova intuizione, la poesia testimonia l'«unité qui demeure en tout», essendo

²⁷ Cfr. BONNEFOY, *Pierre écrite*, Paris, Mercure de France, 1964. Sul valore della pietra nella poetica bonnefoyana si rinvia, tra gli altri, ai contributi di C. ESTEBAN, «Un paysage de pierres», *Europe*, n° 890-891, 2003, pp. 7-12, e di I. CHOL, «Pierre nue, pierre ornée, pierre écrite d'Yves Bonnefoy: le creuset d'une utopie», *L'Esprit Créateur*, Summer 2005, Vol. 45, No. 2, *Écriture des pierres / Pierres écrites: territoires de l'imaginaire minéral dans littérature française du XX^e siècle*, pp. 62-75.

²⁸ BONNEFOY, «L'architecture baroque et la pensée du destin», in *L'Improbable et autres essais*, cit., pp. 213-235. A proposito degli edifici barocchi e di costruzioni ben più modeste afferma C. Esteban: «Il avait glorifié, à Rome, les édifices splendides de Bernin, les églises tourmentées de Borromini, et cependant une chute de pierres sèches où s'abritaient les bergers lui paraissaient tout aussi précieuse, surgie des profondeurs du passé, renouant les fils ténus de la mémoire. ESTEBAN, *art. cit.*, p. 11.

²⁹ BONNEFOY, «Dévotion», in *ibid.*, pp. 135-137.

³⁰ BONNEFOY, *L'Inachevable. Entretiens sur la poésie 1990-2010*, cit., p. 14.

questa «active en nous depuis bien longtemps que les langues et elle l'est donc dans bien autre chose que les poèmes»³¹. La rugosità della pietra diviene per questo metafora della materialità del linguaggio e dei suoi segni; poiché è in essa che si iscrive, la pietra rappresenta l'origine e la presenza di una parola autentica e propizia.

Quello che unisce la poesia all'architettura è un rapporto di reciprocità, nel quale l'intuizione poetica riesce a cogliere il valore ontologico della costruzione («l'être est dans la forme») e dei singoli elementi che la costituiscono. Per riflesso, l'architettura restituisce l'insegnamento, che è anche la sua verità più profonda, come ad esempio nella costruzione del tempio greco in cui condensa la dimensione dell'attesa e le dà corpo:

Et cette attente, c'est que le temps parle et dise sa vérité, sa sagesse, en se révélant dans le temple: non plus forme pure, dès lors, mais cette présence [...] présence d'être, et d'autant plus absolue que le passage des ans va la mieux marquer comme finitude. Ce temple qui reçoit le projet de l'Intelligible, de l'Intemporel, a le temps dans son corps même, en effet. La pierre s'use, s'ouvre³².

Ogni elemento di una struttura – volta, cupola, arco, rosone – è un «enseignement en puissance», coincide con una filosofia e, poiché rappresenta la presenza nell'unità, anche un'ontologia. Esiste nondimeno un'altra architettura che Bonnefoy definisce “gnosi”, il cui fine è di ricavare dalla pietra una forma, dal vivere quotidiano lo spirito, dalla realtà concreta l'«*or de l'intelligible*». Il poeta ne è convinto: non vi è pietra che non asseondi tanto le strutture del linguaggio quanto le aspirazioni del sogno («la pierre est quasi immédiatement du parlable, elle est même du métaphorisable, dans des discours qui de ce fait même la compromettent»); a queste riesce però a sottrarsi l'esperienza che l'architettura permette di vivere, «la pesanteur, la force de gravitation qui parlent au-delà de ce projet, de tout projet, de toute pensée, tant elles attirent dans l'indéfait du rapport au monde, ouvrant la voie de l'Un tout de suite de l'in-

³¹ *Ibid.*, p. 17.

³² In un'intervista con Didier Loroque, Bonnefoy racconta come a Delfi, così in altri luoghi della Grecia, abbia riconosciuto quella che definisce l'«*évidence du temple en ruine*» e di come questa lo abbia aiutato a comprendere l'ambiguità della poesia e della scrittura e «à quel point l'architecture peut avoir prise sur la pensée, et même et surtout sur les réactions les plus spontanées, de ceux qui se soucient de la poésie». *Ibid.*, pp. 21-22.

visible»³³.

L'aria e la luce racchiuse nelle forme hanno il potere di dare un nome a quel vuoto, il nulla, che circoscrivono e, rendendo lo spazio il "luogo" dell'essere, dimostrano all'uomo come rifuggire dai miraggi dei dogmi e dalle illusioni del mito. È ciò che induce Bonnefoy ad affermare: «J'aime la voûte [...] j'aime la coupole, j'aime l'admirable *opus incertum* qui peut utiliser les pierres les plus grossières pour cette métamorphose par quoi des murs deviennent de l'être, par quoi l'espace se fait le lieu». Così appaiono la città di Roma e la civiltà che vi ha origine; dalla cupola della *domus aurea* fino all'architettura barocca³⁴, qui le volte, le pietre, i mattoni supportano e confortano la sua convinzione: «Et je vois donc Rome présente au seuil de l'histoire comme un enseignement de nature métaphysique, comme une leçon d'être au monde qu'il faut savoir garder vivre dans notre esprit, notre coeur»³⁵.

Poesia e architettura si influenzano al punto che la poesia può trarne l'esempio per assolvere nella scrittura la stessa funzione della volta nello spazio costruito. Se il pensiero concettuale sostituisce rappresentazioni astratte alla realtà tangibile e ne ignora qualità intrinseche quali la finitudine, la precarietà, l'imperfezione, sull'esempio dell'architettura la poesia, parola «voûtée» o «pierre devenue voûte», può dire l'esperienza sensibile facendosi "incarnazione" nella materia dell'esistenza e realizzando quel momento in cui «on se détourne du discours des concepts parce que des rythmes en nous, montant du fond de nos corps, veulent employer les mots, qui semblent promettre, mystérieusement, autre chose que des idées»³⁶.

³³ *Ibid.*, p. 34. Al di là dell'astrazione dei concetti e dei discorsi attorno ad essa formulati, la pietra nella "presenza" e nell'immediatezza della sua materia può comunicare in maniera diretta al tatto e alla vista, e allo stesso tempo rinviare a una dimensione invisibile, trans-verbale («l'indéfait»). Sul muro o nell'immagine, essa mostra l'insinuarsi del tempo, manifesta la finitudine, riconcilia l'uomo con la caducità del mondo.

³⁴ Cfr. BONNEFOY, *Rome 1630. L'horizon du premier baroque*, Paris, Flammarion, 1970. Sull'arte barocca il poeta si esprime in altri suoi saggi: «[...] je l'entends comme [...] la réaffirmation de l'être sensible au cœur même, et combien vibrant, du vouloir propre des formes [...] La baroque est un réalisme passionnel. Le désir emporté, déraisonnable, aveuglé, que l'existence terrestre accède aux droits divins [...] Le baroque aime ce qui passe, ce qui est limité, ce qui meurt». Cfr. «La seconde simplicité», in *L'improbable et autres essais*, cit., p. 187.

³⁵ BONNEFOY, *Poésie et architecture*, William Blake & Co., 2001, p. 15.

³⁶ *Ibid.*, pp. 18-19.

4. *Sottrarre al non senso un frammento di senso*

La concezione bonnefoyana dell'immagine trova un ulteriore riscontro in relazione all'arte fotografica e alla sua ambivalenza³⁷. In diverse occasioni il poeta si è espresso sul rapporto di complementarità tra la poesia e la fotografia³⁸, riconoscendo l'influenza determinante di quest'ultima sul destino dell'uomo moderno e sulla percezione di sé. Considerare l'impatto del mezzo fotografico sull'esperienza dalla sua invenzione fino ai nostri giorni per Bonnefoy significa riflettere sulla poesia stessa e su un fenomeno in grado di ristabilire il contatto dell'individuo con lo spazio del mondo.

La tentazione di ogni arte verbale è quella di intervenire sui significanti della lingua «en image», di sostituire all'idea generica di “albero” l'evocazione di un albero con determinate caratteristiche che l'individuo carica di un valore affettivo. Così delimitata, la realtà vissuta può essere racchiusa in un'immagine: che si tratti di una pietra, di una tela o di una pagina, questa può esistere grazie a un supporto, uno spazio circoscritto in cui ciò che è evocato si colloca in un luogo e in una luce propri. Eppure questa non è che una rappresentazione parziale e lacunosa che esclude ciò di cui nessuna immagine può rendere conto, «la finitude, dans ce qui est, et le regard sur le monde et la vie de qui n'a pas oublié sa finitude. L'image ne peut dire cette intimité à soi de l'être existant, d'ailleurs essentiellement temporelle»³⁹.

Coerentemente con le sue più ampie osservazioni sull'immagine, la visione di Bonnefoy riguardo al fenomeno fotografico è sottesa da un dualismo di fondo: egli ne riconosce, da una parte, la forza vitale e salvifica, dall'altra, i possibili effetti deleteri. Tale natura contraddittoria può essere estesa al valore che l'immagine assume nell'ontologia bonnefoyana in rapporto alla poesia e alla rappresentazione della realtà. Come già Baudelaire, Bonnefoy prefigura gli esiti della moltiplicazione delle immagini sulla percezione di sé e sui valori esistenziali («Quelle misère, cette pho-

³⁷ Cfr. J. THÉLOT, «Poésie et photographie. Sur l'ontologie de Bonnefoy», *Yves Bonnefoy, lumière et nuit des images*, sous la direction de Murielle Gagnebin, Editions Champ Vallon, 2005.

³⁸ In proposito si vedano tra gli altri *Henri Cartier-Bresson. Photographe (texte d'Yves Bonnefoy)*, Delpire Éditeur, Paris, 1979; la poesia «Hopkins Forest», *Début et fin de la neige*, Paris, Mercure de France, 1995, pp. 35-37; «Igitur et le photographe», *Sous l'horizon du langage*, Paris, Mercure de France, 2002, pp. 209-244; «L'âge d'or de la littérature secondaire», *L'œuvre et son ombre: que peut la littérature secondaire ?*, M. Zink (dir.), Paris, Éd. de Fallois, 2002, pp. 135-154; *Poésie et photographie*, Paris, Galilée, 2014.

³⁹ BONNEFOY, *Poésie et photographie*, cit., pp. 12-14.

tographiel»)⁴⁰ e a questa ascrive la minaccia della fine del mondo. Sebbene ambisca a offrire una rappresentazione coerente della realtà, l'immagine è sempre imperfetta ed effimera, scalfita da lacerazioni e da vuoti, a riprova del fatto che ciò che vi è raffigurato manca di densità e autenticità⁴¹. Si può comprendere allora la predilezione di Bonnefoy per quelle immagini fotografiche in cui si percepisce l'insinuarsi del tempo, la materia prendere corpo, e che nel contempo mostrano la vulnerabilità e la fugacità della realtà rappresentata. La fotografia sarà per questo un istante strappato al tempo, che non esibisce la sua affermazione sul caso, ma accoglie e custodisce la «materialité irréductible à l'esprit».

È in questa prospettiva che Bonnefoy intravede una possibile rivalutazione dell'immagine quale strumento di resistenza e di affrancamento dal concetto, in ragione del suo peso nella creazione poetica e nelle arti figurative. Il poeta lo ribadisce a più riprese: «le photographe influe sur ce que la poésie cherche à être»⁴²; di conseguenza, la poesia ha il compito di interrogarsi e di interrogare la fotografia sulla dimensione metafisica a cui questa rinvia. Se ne deduce l'importanza di «fissare» su un supporto, una scena, uno stato, un movimento, con un atto rivoluzionario che permetterebbe

à des choses qui pourraient n'être considérées chacune que pour soi
de cohabiter durablement avec d'autres captées de même façon, et ainsi

⁴⁰ BONNEFOY, «Une photographie», *Raturer outre*, Paris, Galilée, 2010, p. 13. Questa poesia può essere interpretata come un'allegoria della perdita e della fine dovute all'impossibilità del poeta di distinguere i tratti della persona raffigurata. Per questo rappresentativa del sentimento di incertezza al quale però segue una seconda fase in cui dalla cancellazione del colore emerge la possibilità di sostituire all'immagine la vita reale: «Une couleur grossière défigure / Cette bouche, ces yeux. Moquer la vie / Par la couleur, c'était alors l'usage. / Mais j'ai connu celui dont on a pris / Dans ces rets le visage. Je crois le voir / Descendre dans la barque. Avec déjà / L'obole dans sa main, comme quand on meurt. / Qu'un vent se lève dans l'image, que sa pluie / La détrempe, l'efface! Que se découvrent / Sous la couleur les marches ruisselantes! / Qui fut-il? Qu'aura-t-il espéré? Je n'entends / Que son pas qui se risque dans la nuit, / Gauchement, vers en bas, sans main qui aide».

⁴¹ Nella poesia dal titolo «Encore une photographie» Bonnefoy vede nell'immagine la rappresentazione dell'assenza e dell'oblio, di coloro che non vi si riconoscono, dei luoghi e dei momenti passati di cui non si ha più memoria: «Qui est-il, qui s'étonne, qui se demande / S'il doit se reconnaître dans cette image? / ... / Et c'était quand, et où, et après quoi? / Ces gens, qui furent-ils, les uns pour les autres? / Même, s'en souciaient-ils? Indifférents / Comme déjà leur mort leur demandait d'être. / Toutefois celui-ci, qui regarde cet autre, / Intimidé pourtant! Étrange fleur / Que ce débris d'une photographie! / L'être pousse au hasard des rues. Une herbe pauvre / À lutter entre les façades et le trottoir. / Et ces quelques passants, déjà des ombres». Cfr. *Ibid.*, p. 14.

⁴² BONNEFOY, *Poésie et photographie*, cit., p. 10.

de quitter leur plan de l'existence en mouvement, temporelle, pour exister au plan des images, c'est-à-dire là même où celles-ci affirment leurs prétentions⁴³.

L'immagine fotografica può infatti indicare una direzione diversa da quella della mimesi, che mostra come il caso «donne à voir que les choses existent donc comme telles, en un être-là irréductible à l'esprit [...] il est d'emblée dans la place»⁴⁴. Nella rappresentazione fotografica si assiste alla compresenza di forme e di forze indipendenti da qualsiasi schema o regola preesistente; nello spazio limitato l'immagine "mostra" un altro lato delle cose, l'«*autre du moi*» o l'«*autre de l'ici*», nella sua finitudine «porteuse de l'avenir»⁴⁵. Di qui una visione rinnovata, più autentica, che offre uno sguardo non mediato sul mondo come su un altrove possibile: «Un regard, un éclair. Et après l'éclair la nuit peut-être à nouveau, mais pendant la durée de l'éclair, qui n'a pas de fin, tous les fleuves et tous les ciels et tous les êtres du monde»⁴⁶. Consapevole della natura dialettica dell'immagine, Bonnefoy esplora le interconnessioni tra la fotografia e una poesia che mette in discussione i suoi stessi mezzi espressivi e il suo potenziale, riconoscendo nell'"antagonista" l'intervento salvifico di una «finitude qui s'illimite»⁴⁷, «la finitude, dans ce qui est, et le regard sur le monde et la vie de qui n'a pas oublié sa finitude»⁴⁸. La fotografia indica al poeta la via per riappropriarsi di un rapporto transitivo con la realtà e con quella dimensione – l'*indéfait* bonnefoyiano – nel contempo prossima e lontana, «universelle présence, ou l'absence»⁴⁹, che passa inevitabilmente attraverso la negazione di mondi immaginari e suggerisce «de chercher ailleurs que sur les voies de la mimésis de quoi penser la condition humaine et ses vrais besoins»⁵⁰. Essa può così andare oltre ed essere più "poesia" della poesia stessa, coniugando il non senso e il nulla con la capacità di superarli⁵¹ e rintracciando

⁴³ *Ibid.*, pp. 18-19.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 54-55.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁷ BONNEFOY, «La poésie française et le principe d'identité», in *L'Improbable et autres essais*, cit., p. 269.

⁴⁸ BONNEFOY, *Poésie et photographie*, cit., p. 14.

⁴⁹ Cfr. *Henri Cartier-Bresson photographe*, introduction d'Yves Bonnefoy, Paris, Delpire, 1979.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 33.

⁵¹ THÉLOT, *op. cit.*, p. 57.

«le possible qui reste à vif dans une réalité qui semble morte»⁵². Se è vero che la poesia deve restituire l'immediatezza del vivere in quel solo «vrai infini qu'est la réalité quotidienne», sul modello della fotografia, per questo sua complice, essa potrà liberarsi dalle maglie del concetto e chiedere alle parole di “mostrare” e non di “dire”. Tale fine comune non può prescindere dal superamento della testimonianza del passato come della proiezione verso il futuro, potendo realizzarsi soltanto nella nuda esperienza dell'ora presente.

Attraverso un discorso più allusivo e metaforico⁵³, la riflessione di Bonnefoy include il riferimento alla musica e al suo ruolo nella resistenza al concetto e nella rinascita della parola quale «art délivré de soi». Tuttavia, non si tratta della mera evocazione di opere musicali⁵⁴, nel modo in cui il poeta rinvia a un'opera d'arte, né di alimentare l'antico dibattito sulla corrispondenza delle arti, quanto piuttosto di rafforzare l'idea di un'armonia del mondo di cui la musica è felice presagio, di ripercorrere il cammino che va dalle parole alla cosa designata, affinché la parola esplori una direzione non del tutto ignota né perduta, giacché contempla altrove. Per il poeta, il richiamo alla musica sancisce ogni volta quel momento di crisi («c'est à partir de ce moment-là que je fus sensible à la musique»⁵⁵) in cui si riscontra l'impossibilità di dire o di rappresentare l'esclusività di un'esperienza, la percezione della “presenza”, quell'armonia primordiale o «unique source» che elude i sistemi di segni, ma che è l'orizzonte comune a tutte le forme della creazione: «une musique qui est nostalgie et désir comme tous les arts de l'homme»⁵⁶.

⁵² BONNEFOY, *Poésie et photographie*, cit., p. 64.

⁵³ Tuttavia precisa Bonnefoy: «Ce n'est pas que la musique soit plus abstraite, bien au contraire elle est le concret du temps, ce qui lui permet de franchir, dans son intelligence de l'exister et sa solution d'elle-meme, tout ce qui pourrait se fixer». Bonnefoy, *Le Nuage rouge*, cit., p. 264.

⁵⁴ L'approccio di Bonnefoy alla musica è quello del semiologo: «[...] les sons musicaux constituant et manifestent un monde, comme les mots, et ce sont là des occasions où le corps autant que l'esprit sont si également impliqués qu'on pourra croire y revivre la fusion d'existence sensible et d'être qu'on avait déjà pressenties : ce qui vient conforter les aspirations les plus éperdues. [...] Le son musical ne questionne pas la réalité, ce n'est que trop clair, mais en construit une, partielle autant qu'infinie. Le musicien peut feindre parfois que ses sons soient des signes, qui interrogeraient et traduiraient des faits ou des aspects de la vie, mais ces signifiants sont sans référents, la musique n'est pas une parole, et le chant ne l'est pas non plus, à son niveau de musique». Bonnefoy, «Une écriture de notre temps», in *La vérité de parole*, cit., p. 123.

⁵⁵ BONNEFOY, *L'Arrière-pays*, Paris, Poésie/Gallimard, 2005, p. 29.

⁵⁶ Bonnefoy cit. in J.-J. NATTIEZ, «L'Arrière-pays de la musique (moderne)», in M. Finck, D. Lançon, M. Staiber (éds), *Yves Bonnefoy et l'Europe du XX^e siècle*, cit., p. 371.

I turbamenti del giovane Chateaubriand

Aurelio Principato*

ABSTRACT

Nei *Mémoires de ma vie* di Chateaubriand, le emozioni del periodo infantile e adolescenziale sono più visibili che nella loro rielaborazione matura dei *Mémoires d'outre-tombe*. I ricordi di questo periodo sono molto legati al mondo di Combourg, in Bretagna, e al castello che suo padre vi aveva acquistato per ritrovarvi quanto era possibile recuperare del passato aristocratico della famiglia. Attraverso tre esempi tratti da quest'ambito, lo studio analizza come le immagini impresse nella memoria riaffiorino con modalità che possono far pensare a volta alle tecniche di inquadratura e di montaggio proprie del linguaggio cinematografico. Dopo avere distinto questo tipo di immagine da un uso più statico della descrizione, fra le tante che hanno reso famoso lo scrittore, il terzo esempio mostra come una singola visione scenica, collocata all'interno di un insieme di riflessioni psicologiche fondamentalmente associabili all'età puberale, possa motivare lo sviluppo di queste appoggiandosi su richiami di vario tipo alle tematiche care all'autore. In conclusione, si intende suggerire come talune caratteristiche della narrazione memorialistica di Chateaubriand si prestino bene a una potenziale trasposizione cinematografica.

In Chateaubriand's *Mémoires de ma vie*, children and adolescents' emotions are more apparent than in their mature re-worked version of *Mémoires d'outre-tombe*. Memories from this period are very much linked to Combourg's world, in Brittany, and to the castle his father had purchased in order to recuperate, as much as possible, the family's aristocratic past. Through three examples taken from this area of interest, this study examines how images stamped in the memory re-emerge in ways similar to framing and editing techniques typical of the cinematographic language. After distinguishing this type of images from a more static use of the description, among the many that have made the writer famous, the third example shows how a single scenic vision, situated within a set of psychological reflections mainly linked to adolescence, can motivate their development relying on the themes dear to the author. In conclusion, we want to suggest how some of Chateaubriand's features of memorialist narrative can easily be adapted into film scripts.

* Università Roma Tre.

1. Introduzione

Non sono mai stato portato, come Bruna Donatelli, agli studi multimediali. Desiderando aderire allo spirito di questo volume a lei dedicato, proverò tuttavia a cimentarmi in tale esercizio, a proposito della vicinanza che l'affiorare del ricordo infantile o adolescenziale può offrire rispetto al linguaggio cinematografico. Per motivi pratici, prenderò spunto dall'opera di Chateaubriand che mi occupa molto attualmente, ovvero i *Mémoires de ma vie*¹, e più in particolare da brani che riguardano Combourg, uno dei luoghi privilegiati dei primi anni di vita dello scrittore. Preciso che la mia scelta a favore della versione originaria di tre libri che successivamente verranno rifusi nei *Mémoires d'outre-tombe* si giustifica con il fatto che, nel testo più maturo e completo, Chateaubriand ha molto spesso attenuato il carattere intimo delle sue "confessions mal faites"² per adattare alla nuova dimensione epica che intendeva conferire al capolavoro autobiografico. Di conseguenza, la versione finale ha meno interesse ai fini degli argomenti che mi accingo a svolgere.

Partirò dalla constatazione che, nell'opera di Chateaubriand, l'immagine si sostituisce facilmente, come strumento comunicativo di contenuti concettuali, all'espressione verbale astratta. Per circoscrivere ulteriormente il terreno sul quale desidero muovermi, alla ricerca di affinità tra il linguaggio del cinema e la fecondità dell'immaginario, unanimemente riconosciuta allo scrittore, escluderò l'uso generico della *descrizione* in quanto tale, cioè quanto lo ha reso particolarmente famoso, distinguendone tre occorrenze testuali che più aderiscono alla mia argomentazione.

Prima di introdurre un esempio del materiale che non intendo qui utilizzare, ricorderò che a Combourg, in Bretagna, grazie ai proventi accumulati con i commerci marittimi esercitati nella fase precedente della sua esistenza, il padre di Chateaubriand aveva acquistato un castello e le terre circostanti, facendo così riprendere possesso alla sua famiglia di un bene che era appartenuto al più ampio dominio dei suoi antenati. Il giovane François vi compì una prima visita nel suo nono anno di vita, poi

¹ Il rinvio alle pagine si farà all'edizione dei *Mémoires d'outre-tombe* curata da Jean-Claude Berchet, Paris, La Pochothèque, vol. II, 2003-2004. Per i *Mémoires de ma vie*, pubblicato in testa al I volume, mi servirò della sigla *MMV* seguita dal numero di pagina. Il testo nelle citazioni è tuttavia, salvo l'ortografia modernizzata, quello da me curato in preparazione dell'edizione critica per CHATEAUBRIAND, *Œuvres complètes*, sous la direction de Béatrice Didier, Paris, Champion éditeur, e basata, per i frammenti che possediamo, sul manoscritto autografo.

² La formula, ricavata dallo stesso Chateaubriand, viene utilizzata da J.-C. CAVALLIN per il titolo del suo *Chateaubriand cryptique ou Les Confessions mal faites*, Paris, Champion, 2003.

intervallò i suoi soggiorni con gli studi di *collège* e qualche mese a Brest, fino a una permanenza più continuativa negli anni 1784-1786.

Alla fine dunque del primo libro dei *Mémoires*, Chateaubriand racconta la prima visita compiuta al castello paterno, nel maggio 1777. L'episodio è preceduto da una descrizione della primavera bretone:

Le printemps en Bretagne est beaucoup plus beau qu'aux environs de Paris : il commence trois semaines plus tôt. La terre se couvre d'une multitude de primevères, de hyacinthes de champs et de fleurs sauvages. Le pays entrecoupé de haies plantées d'arbres offrent l'aspect d'une continuelle forêt et rappelle singulièrement l'Angleterre. Des vallons profonds où coulent de petites rivières non navigables, présentent des perspectives riantes et solitaires : les bruyères, les roches, les sables qui séparent ces vallons entre eux en font mieux sentir la fraîcheur et l'agrément.

Malgrado l'aspetto pittorico di questa descrizione, nulla in essa sembra proiettarsi su una sequenza temporale paragonabile allo sguardo di una cinepresa.

Diverso è il caso del dettaglio che appare subito dopo, al momento della partenza della famiglia verso Combourg, dettaglio nel quale individuo invece la prima tecnica da identificare.

2. *Il flash emergente*

Nous partîmes de Saint-Malo au lever du soleil, ma mère, mes quatre sœurs et moi. Nous étions dans une énorme berline dorée traînée par huit chevaux parés comme des mulets en Espagne, avec des sonnettes et des houppes de laine de diverses couleurs.

A differenza del tipo di descrizione delle righe precedenti, notiamo qui un'inquadratura che balza agli occhi senza sembrare preventivamente organizzata nella mente. Salvo a introdurre nell'episodio una connotazione euforica, i particolari vividamente evocati (l'enormità della carrozza, il numero dei cavalli con la loro variopinta bardatura) si dimostreranno peraltro assolutamente irrilevanti per il seguito del testo. Quest'ultimo prosegue infatti rendendo prima conto degli atteggiamenti del piccolo François come delle presenze familiari da cui è circondato, poi analizzando minuziosamente i vari tipi di paesaggio attraversato durante il viaggio verso il castello paterno.

Neanche il seguito del racconto, benché facilmente trasponibile in sequenze filmiche, offre quella particolare immediatezza visiva che abbiamo rilevato nella presentazione della carrozza con i suoi otto cavalli. Possiamo giudicare infatti allo stesso modo la successiva dettagliatissima descrizione del castello, dove tuttavia si alternano estese fasi di descrizioni rese statiche dall'elaborazione del ricordo (« Sa triste et sevère façade présentait un corps de logis ou plutôt une courtine portant une galerie denticulée et couverte ; cette courtine liait ensemble deux tours inégales en hauteur et en grosseur », ecc.) e altri momenti più “mossi”, come quello dell'arrivo (« La voiture s'arrêta au pied du perron : mon père vint au-devant de nous »). Ed è interessante osservare in proposito come tale alternanza sia il risultato, nella genesi di queste pagine, di una descrizione concepita originariamente come sistematica, ma proiettata più tardi su un episodio dell'infanzia dello scrittore³. La caratteristica sulla quale vorrei insistere è però quella del dettaglio legato a un'impressione visiva immediata, come abbiamo osservato nel passo sulla carrozza già analizzato.

3. *Il dettaglio insignificante*

In un altro punto della descrizione del castello, originariamente collegato a quella precedente, e poi rimasto separato nel III libro, Chateaubriand parla del *cabinet* paterno:

Les meubles de ce cabinet consistaient en trois chaises de cuir noir, et dans une table couverte de titres et de parchemins. Un arbre généalogique de la famille des Chateaubriand tapissait le manteau de la cheminée, et dans l'embrasure d'une fenêtre on voyait toutes sortes d'armes depuis le pistolet jusqu'à l'espingle, depuis le couteau de chasse jusqu'à l'épée.

Accostandoci a questo passo, abbiamo modo di apprezzare un an-

³ Ho ricostruito queste fasi della redazione del testo nell'articolo «Chateaubriand et la mémoire du château paternel», in P. Oppici e S. Pietri (a cura di), *L'Architecture du texte, l'architecture dans le texte*, Macerata, EUM (Edizioni Università di Macerata), coll. “Experimtra”, 2018, pp. 197-210. Come Chateaubriand abbia corretto i verbi impersonali portandoli alla prima persona del *passé simple* narrativo, era stato già notato da J.-C. BERTHET («Le manuscrit autographe du livre I des *Mémoires de ma vie*», *R.H.L.F.*, juillet-août 1987, pp. 713-732): così «on aperçoit» diventa «j'aperçois», «on entre» viene modificato «nous pénétrons» e così via.

damento che a una prima lettura può passare inosservato. La descrizione parte dal mobilio, passando poi agli oggetti presenti alle pareti, con un'attenzione crescente che culmina nell'accento alla varietà di armi appese nel vano della finestra. Dunque, è solo nella seconda parte che troviamo gli elementi più pregnanti di significato: l'albero genealogico, che rivela l'attaccamento del padre a una antica nobiltà di cui egli si è sforzato in tutti i modi di recuperare lo smalto, e la collezione di armi, che rimandano al suo passato guerriero. Invece, la prima impressione che coglie lo sguardo non è data da queste testimonianze di nobiltà e di valore cavalleresco, e neanche dai titoli di proprietà e dalle pergamene che ingombrano il tavolo, rinviando ai beni e alla preoccupazione di ricostruire la fortuna della famiglia: curiosamente, la descrizione parte invece da tre sedie con la spalliera di cuoio nero, che non suggeriscono niente di tutto questo!

Mi sembra perciò di potere concludere che l'intento di caratterizzare il conte di Chateaubriand anche attraverso l'arredo del suo studio, sia sottomesso a un ordine della visione che coglie ciò che si mostra per primo (le sedie con le loro spalliere in rilievo), approfondendo quindi man mano l'osservazione. La presentazione mi sembra insomma subire l'andamento di una carrellata cinematografica, nella quale l'ordine d'apparizione rovescia la gerarchia d'importanza degli oggetti. Ed è interessante notare, sul manoscritto autografo dei *Mémoires de ma vie*, come Chateaubriand abbia trasformato in tale direzione l'ordine espositivo, cancellando in corso di scrittura il particolare che aveva indicato originariamente per primo (il tavolo), riportandolo dopo quello delle sedie: quasi che abbia voluto sottomettere la descrizione a un ordine di carattere visivo più che a un'esposizione lineare e razionale.

4. *Dallo stimolo percettivo alla visione interiore*

Se l'ultimo esempio proposto suscita l'idea di una possibile trasposizione in un piano-sequenza, invece la scena dei cavalli bardati, con il riassunto dei personaggi in carrozza che la segue, ci portava nella direzione del montaggio cinematografico. Una tecnica, quest'ultima, che potremmo facilmente assimilare alla costruzione di molti passi descrittivi di Chateaubriand. A margine, bisognerebbe ricordare il costante suo lavoro di composizione e ricomposizione, visibile non solo nei rimaneggiamenti presenti sul manoscritto autografo dei *Mémoires de ma vie*⁴, ma

⁴ Si vedano in proposito, per l'episodio del soggiorno a Brest del II libro, l'articolo di

anche attraverso le sue varie opere, nella frequente ripresa e riformulazione dei suoi più celebri brani⁵. Ciò che ci interessa qui non è però una qualsiasi operazione testuale, bensì la presenza di un ordine sintagmatico che funzioni nella transizione da un'immagine all'altra. Vorrei perciò commentare adesso il caso, più complesso, di un'altra pagina ugualmente ambientata a Combourg.

Stesa verosimilmente nel 1813, successivamente rimaneggiata nei *Mémoires d'outre-tombe*⁶, essa racconta l'effetto prodotto, su François adolescente, dalla presenza di truppe occasionalmente accampate a Combourg:

L'orgueil de mon père était plus grand que son avarice. Vrai seigneur de château, trente officiers étaient tous les jours invités à sa table. Ces hôtes étrangers dérangèrent mes plaisirs pendant les vacances. Les plaisanteries des officiers me déplaisaient ; les soldats troublaient la paix de mes bois. C'est pour avoir vu un jour le colonel en second du Régiment de Conti le marquis de Wignacourt galoper sous des arbres que des idées vagues de voyage me passèrent par la tête. L'accent des soldats gascons et auvergnats me faisait aussi une grande impression. Je me figurais que ces gens-là venaient du bout de la terre. Quand j'entendais quelque officier parler de Paris et de la Cour je devenais triste. Je cherchais à deviner ce que c'était que la société. J'entrevois quelque chose de confus et de lointain, je supposais des choses cachées, des mystères. Mais bientôt je me troublais. Des tranquilles régions de l'innocence en jetant les yeux sur le monde j'avais des vertiges, comme la tête tourne lorsqu'on regarde la terre du haut des tours qui se perdent dans le ciel. Je reculais effrayé et me retrouvais avec joie le petit François dans la retraite de mes bois, à l'abri de l'amitié de mes sœurs et sous l'aile de ma mère⁷.

Dopo la premessa sul carattere del padre («L'orgueil de mon père

BERCHET, «Le séjour à Brest dans les *Mémoires de ma vie*», in C. Montalbetti (éd.), *Chateaubriand. La fabrique du texte*, Presses Universitaires de Rennes, 1999, pp. 19-31, con nuove osservazioni da me proposte in A. PRINCIPATO, «Le port de Brest et la genèse d'une rêverie épique (*Mémoires d'outre-tombe* livre II, chap. 8)», *Bulletin de la Société Chateaubriand*, année 2016, nouvelle série, n. 59, 2017, pp. 115-130.

⁵ Si veda, su tale aspetto, P. Tucci (éd.), *Chateaubriand réviseur et annotateur de ses œuvres*, Paris, Champion, 2010.

⁶ Nell'edizione citata, la ritroviamo sempre nel vol. I, p. 168 (Livre II, chap. 3).

⁷ *MMV*, pp. 47-48.

était plus grand que son avarice»), lo scrittore espone la circostanza in questione, sottolineando così quanto sulla motivazione economica prevalesse nel conte di Chateaubriand quel sogno di recupero dell'antico prestigio nobiliare che abbiamo visto emanare anche dall'arredo del suo studio nel castello⁸. Quindi introduce una prima impressione sgradevole («Ces hôtes étrangers dérangèrent mes plaisirs pendant les vacances»). Immediatamente dopo, questo spazio intimo “disturbato” dalle battutacce degli ufficiali («Les plaisanteries des officiers me déplaisaient») si precisa e si materializza: «des soldats troublaient la paix de mes bois».

Da qui alla frase successiva il passaggio è brusco, in quanto nella durata del turbamento (espressa anche dai tempi verbali all'imperfetto) irrompe, sciolta dal contesto, una singola impressione visiva: «C'est pour avoir vu un jour le colonel en second du Régiment de Conti le marquis de Wignacourt galoper sous des arbres que des idées vagues de voyage me passèrent par la tête».

Sottolineo come l'immagine dell'ufficiale al galoppo trasformi profondamente il senso del brano, poiché produce un'improvvisa espansione spaziale. Tale apertura che ci trasporta da un luogo confinato verso l'esterno è accompagnata infatti da nuove sensazioni, prima di estraneità («L'accent des soldats gascons et auvergnats me faisait aussi une grande impression»), poi di lontananza estrema: «Je me figurais que ces gens-là venaient du bout de la terre». La scoperta di una realtà estranea e lontana viene vissuta in modo disforico: «Quand j'entendais quelque officier parler de Paris et de la Cour je devenais triste». Sul manoscritto, lo scrittore cancella una reazione più forte, registrata dalle parole «je me sentais effrayé», per evitare una ripetizione in una frase successiva.

La tristezza viene subito associata all'ignoto: «Je cherchais à deviner ce que c'était que la société. J'entrevois quelque chose de confus et de lointain, je supposais des choses cachées, des mystères». Quindi assistiamo al ritorno del verbo “troubler”: «Mais bientôt je me troublais». Con un passaggio quasi felliniano, tale turbamento assume adesso una direzione verticale: «Des tranquilles régions de l'innocence en jetant les yeux sur le monde j'avais des vertiges, comme la tête tourne lorsqu'on regarde la terre du haut des tours qui se perdent dans le ciel». François prova una vertigine e cerca di tornare, spaventato («Je reculais effrayé»),

⁸ La frase fa eco a quanto era stato affermato del padre diverse pagine prima (Livre I): «Une seule passion le dominait, celle de son nom» (MMV, p.13). Infatti Chateaubriand mira qui soprattutto a esaltare la contraddizione tra la generosa ospitalità offerta ai trenta ufficiali temporaneamente di stanza a Combourg con le loro truppe, e il carattere chiuso e severo del conte di Chateaubriand, accompagnato dall'inclinazione alla solitudine, su cui le memorie continueranno ad insistere.

al guscio protettivo familiare. L'idea della regressione nel rassicurante grembo sororale e materno si manifesta in fine («je reculais effrayé et me retrouvais avec joie le petit François dans la retraite de mes bois, à l'abri de l'amitié de mes sœurs et sous l'aile de ma mère»).

Mi pare che, coscientemente o no, Chateaubriand anticipi qui la crisi della pubertà, argomento che affronterà nelle pagine successive con il dovuto pudore (la nascita del desiderio erotico si presenterà mediata dalle letture, così come le prime eiaculazioni verranno denotate metaforicamente, con un'allusione esplicita che comparirà solo nei *Mémoires d'outre-tombe*). Nel frattempo, Chateaubriand avrà accennato al matrimonio delle due sorelle maggiori: un'altra forma di passaggio dal mondo esistenziale all'età adulta.

Leggiamo dunque di un episodio circostanziato e imperniato sul soggiorno di truppe, ma fortemente associato all'immagine del galoppo dell'ufficiale nei boschi, che produce uno sviluppo di sensazioni che si legano al contesto più ampio della crisi adolescenziale. Prestandosi alla sintassi del brano analizzato, altre immagini si coniugano configurando l'opposizione fra spazio circoscritto e spazio sconfinato, in cui si situano i turbamenti e le paure del giovane François.

Inizialmente, abbiamo l'intrusione di estranei in uno spazio fortemente sentito come riservato allo stretto ambito familiare, nel quale François, che frequenta il collegio della vicina città di Dol e compirà undici anni alla fine di quell'estate del 1779, ama rifugiarsi nel corso delle vacanze. La frase verrà eliminata nei *Mémoires d'outre-tombe*. Rendeva forse ancora più torbida tale sensazione un "troublèrent", utilizzato di primo getto dallo scrittore e corretto con "dérangèrent" già sul manoscritto, anche in questo caso per evitare la ripetizione del verbo che ricorre altre due volte nel brano.

A loro volta, veicolate dalle immagini, si rivelano via via le tematiche care allo scrittore. Lo spazio profanato consiste proprio nei boschi che circondano il castello, descritti dettagliatamente alla fine del I libro e dove, nel terzo, si svolgeranno le romantiche passeggiate di François con l'amata sorella Lucile e l'illuminazione della sua vocazione alla scrittura poetica. Parliamo dunque di un luogo che può adesso dirsi, a buon diritto, profanato dalla presenza dei soldati. Del resto, per ribadire quanto sia forte l'associazione con il sacro che gli alberi ricevono costantemente nell'immaginario letterario di Chateaubriand, basterebbe citare la famosa comparazione dei pilastri della cattedrale gotica alla foresta («tout retrace les labyrinthes des bois dans l'église gothique ; tout en fait sentir la reli-

gieuse horreur, les mystères et la Divinité») nel *Génie du christianisme*⁹.

Un carattere sacrale che prelude all'esplosione della dimensione spaziale, come abbiamo visto, e la giustifica. All'idea di un luogo circoscritto e riservato che viene invaso, subentrano due motivi che sottolineo: quello del vago, che ha ispirato il più celebre capitolo dello stesso *Génie*¹⁰, e quello del viaggio, che percorre tutta l'opera di Chateaubriand. Entrambi i motivi rinviano a uno spazio infinito che, nello scrittore, viene espresso il più delle volte tramite l'immagine orizzontale del mare e dell'oceano. Mare e oceano di cui egli è stato l'"inventore" in letteratura, come ha scritto suggestivamente Marc Fumaroli, quanto Rousseau lo era stato delle montagne e del lago¹¹. Infinito che spinge alla contemplazione e alla meditazione. Qui invece lo sconfinamento sceglie la dimensione verticale.

Colpisce inoltre la negatività così accentuata, e inattesa per il lettore, di una simile apertura spaziale, e ci domandiamo per quale motivo il memorialista ritenga importante registrarla e rivolgerla contro la presenza delle truppe. Sarà utile ricorrere a due associazioni extra-contestuali. Circa la lontananza spropositata che si configura nella mente, ne ritroviamo l'idea nell'episodio della fine di questo II libro, dove Chateaubriand racconta l'incontro a Brest con un suo amico d'infanzia, Gesril, arruolato nella Marina reale e che tornava ferito – notava lo scrittore prima di rimaneggiare il testo – “dalla Cina”, anche se questa provenienza non sembra in realtà designare altra idea che quel “bout de la terre” del nostro brano. La seconda associazione è con i passi collocati all'inizio del I libro, dove Chateaubriand sottolinea la riluttanza a servire nell'esercito reale, collegandola a un sentimento di indipendenza e di estraneità dei bretoni nei confronti di Parigi e della corte che, nella sua opera, si manifesta a ogni occasione:

Cette antipathie des Bretons pour le service de terre subsistait encore en partie au commencement de la Révolution, et nous nous regardions toujours un peu comme des étrangers dans les armées du roi de France¹².

L'éloignement ou plutôt la haine du service et de la Cour était, comme

⁹ CHATEAUBRIAND, *Génie du christianisme*, éd. M. Regard, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978, p. 802.

¹⁰ *Ivi*, pp. 714-716 (II^e Partie, Livre III, chap. 9).

¹¹ M. FUMAROLI, *Chateaubriand. Poésie et Terreur*, Éditions de Fallois, 2003, p. 274.

¹² *MMV*, pp. 11-12.

je l'ai déjà dit, naturel à tout Breton et particulièrement à mon père. [...] Il est curieux de remarquer cet esprit d'indépendance de ma province, jusque dans la nouvelle constitution de la France¹³.

Queste ultime motivazioni si aggiungono ai molteplici elementi che si mescolano e convergono in questo brano: la società come entità opposta alla condizione solitaria nella quale Chateaubriand ama crogiolarsi, ma anche la coscienza dell'esistenza di una realtà alla quale il fanciullo non è abbastanza maturo per accedere; il presentimento del disagio che si vive a contatto con esseri umani non trasparenti e l'atteggiamento misantropico in cui si sente ancora l'eco della passione provata per Rousseau. In un simile miscuglio, il rifugio del bosco con il valore sacrale di cui si caricano gli alberi della foresta, l'affiorare dell'idea del viaggio con l'inclinazione costante dell'autore, l'espansione all'infinito dello spazio con il tema dell'oceano, formano un paradigma di icone a cui egli ricorre, lasciandone veicolare nei nuovi contesti il senso già acquisito. Vi aggiungo adesso le "tours qui se perdent dans le ciel" della penultima frase, che marcano una verticalità senza confine e vertiginosa, forse con connotazioni falliche, per altri versi paragonabile al famoso episodio, in *René*, dell'ascensione del protagonista all'Etna¹⁴.

5. Conclusione

L'ultimo esempio proposto ci ha permesso, data la sua complessità, di spaziare maggiormente nell'immaginario di Chateaubriand. Torniamo adesso al punto da cui eravamo partiti. Nei tre brani presi in esame, ho cercato di focalizzare un'immagine che affiora autonomamente rispetto al filo logico del racconto: una visione immediata che si imprime nella memoria (la ricca bardatura dei cavalli attraccati a un'enorme carrozza), un dettaglio insignificante fra gli altri ma che viene fatto comparire in prima posizione (le sedie del *cabinet* paterno) e, infine, una scena di galoppo che scatena fantasticherie e vertigini. Sento di intravedere in tutte un'inquadratura pronta, per così dire, per essere utilizzata da un regista cinematografico, con un prima e un dopo che potrebbero essere facilmente riempiti da uno sceneggiatore, a cominciare dai dialoghi dei personaggi nella carrozza o dalle grezze battute degli ufficiali. Possiamo

¹³ *Ivi*, p. 17. Questo passo sarà in gran parte soppresso nei *Mémoires d'outre-tombe*.

¹⁴ CHATEAUBRIAND, *René*, éd. C. Smethurst, in *Œuvres complètes*, cit., vol. XVI, 2008, pp. 400-401.

chiederci come mai l'opera de Chateaubriand sia stata così poco recepita dal cinema. Forse perché, quando la decima arte è nata, lo spirito dell'epoca non si incontrava con quello dello scrittore, e la distanza che si è creata allora non è mai stata recuperata.

Spero che Bruna trovi convincenti queste argomentazioni che le offro con molta gratitudine, anche per avermi consentito, incoraggiando il mio trasferimento a Roma, di trascorrere i dieci anni di vita universitaria più gradevoli alla fine della mia carriera.

*La badessa di Andoüillets, la novizia Margarita,
le due mule e il diavolo*

Franca Ruggieri*

ABSTRACT

Il filo rosso che lega la sperimentazione formale all'origine del nuovo genere del *novel* nel Settecento al nuovo romanzo dell'"opera aperta", è proprio la presenza del lettore all'interno del testo narrativo e il rapporto di interazione tra narratore e lettore che ne deriva. Nel *Tristram Shandy*, il lettore assume molteplici e mutevoli maschere, e interagisce con chi scrive sulla pagina scritta. L'episodio della "abess of Andoüillet" è una digressione nella digressione del viaggio nel volume VII, che, fin dalle prime battute, mette in evidenza l'ipocrisia sottaciuta nell'ostentazione di innocenza e armonia della comunità religiosa della abbazia e soprattutto delle due suore, in viaggio verso le terme. Le "two sinful words", che dovrebbero far procedere le mule e mettere in salvo le due religiose, vengono spezzate ognuna in due frammenti monosillabici per ridurne la carica trasgressiva, ma i quattro frammenti non sembrano comunicare il senso delle due parole intere. Il diavolo/lettore sarà il solo in grado di ricomporre e interpretare l'unità del senso dei quattro frammenti, nella loro naturale dimensione di fisicità.

The common link between the formal experimentation of the new genre of the eighteenth-century "novel" and the "open work" of recent times is the reader's presence in the narrative, and the corresponding relationship with the narrator. In Sterne's *Tristram Shandy*, the reader is asked to put on and take off many masks, interacting with the writer of the written page. In the journey made in volume VII, the abbess of Andoüillets episode is a digression within a digression, and from beginning to end it highlights the hypocrisy that lies behind the show of innocence and harmony of the religious community of the abbey, and above all of the two nuns travelling to the hot baths. The "two sinful words" that are meant to make the mules move forward, and thus save the nuns, are each broken up into two monosyllables in order to neutralize their "sinful" nature, but the resulting four fragments cannot convey the meaning of the words. Only the devil/reader is capable of recreating and reinterpreting the meaning of the four fragments as a whole, that is, in a natural, straightforward physical sense.

* Università Roma Tre.

«Un testo è una macchina pigra che chiede al lettore di fare una parte del suo lavoro»: così diceva l'incipit del risvolto di copertina di *Lector in fabula*, che Umberto Eco pubblicava nel 1979. Diciassette anni prima, nel 1962, con i saggi di *Opera Aperta*, Eco aveva sottolineato la necessità di una nuova dialettica tra opera e interprete e indicava in quella di James Joyce «l'esemplare massimo di “opera aperta”»¹. Negli anni a seguire nell'ambito della narrativa veniva definitivamente messa in dubbio la linearità progressiva della tradizione normativa di origine “aristotelica”, insieme alla credibilità stessa dell'opera ben fatta e regolarmente conclusa. In armonia con le sfide della grande stagione del modernismo letterario inglese – in particolare nell'ambito della fiction e del *novel* – le nuove frontiere miravano a suggerire un testo infinito, fluido, inconcluso, aperto, appunto, all'interazione – anche creativa – del lettore. Eppure quelle sfide avevano avuto una sorta di inconsapevole e ad un tempo meditata prefigurazione proprio nel corso del Settecento, quando stava prendendo forma e statuto il nuovo genere letterario del *novel*, e, con *L'analisi della bellezza*, William Hogarth teorizzava la bellezza naturale della linea serpentina. E la linea serpentina, che da allora instancabilmente interroga il lettore, non è forse la stessa che tiene insieme da una parte i grafici dei percorsi narrativi, frastagliati e digressivi, che Tristram disegna nelle ultime due pagine del sesto volume di *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, e dall'altra i percorsi dublinesi dei vagabondaggi di Bloom e Stephen nell'*Ulisse* di James Joyce, nel Novecento?

Il ruolo che viene attribuito al lettore, il suo diritto di “fare una parte del lavoro”, come diceva Eco, con la massima libertà, non è quindi cosa nuova, ma sembra aver accompagnato l'evoluzione del *novel*, fin dalle sue prime origini.

Lo stesso Umberto Eco lo ribadiva nel 1983 in *Postille a Il nome della rosa*: «Nulla consola maggiormente un autore di un romanzo che lo scoprire letture a cui egli non pensava e che i lettori gli suggeriscono»².

E un atteggiamento di apertura totale verso i diritti del lettore, verso la libertà di interpretazione l'aveva espresso molti anni prima proprio Joyce, sostenitore della naturale mobilità del testo³, tanto da considerare gli errori di stampa delle bozze dei suoi romanzi come una fruttuosa espansione del senso. Al giovane pittore irlandese Arthur Power che lo frequentava nella Parigi degli anni Venti, Joyce esprimeva la sua “aper-

¹ U. ECO, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, (1962), 1967, p.34.

² ECO, *Postille a Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1983, p. 9.

³ G. MELCHIORI, «Sterne and the constantly revising Author», in F. Ruggieri (a cura di), *Oltre il romanzo, da Sterne a Joyce*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.

tura” incondizionata verso qualsiasi lettura e interpretazione di *Ulisse* – il romanzo, uscito da poco era al centro di un acceso dibattito – seppure lontana dalle intenzioni dell’autore:

Cosa sappiamo noi di ciò che mettiamo in qualsiasi cosa? Anche se la gente legge in *Ulisse* più di quanto io volessi dire, chi dirà che hanno torto? Qualcuno di noi sa che cosa creiamo? che creiamo? Sapeva Shakespeare cosa stava creando quando scrisse *Amleto*? Oppure Leonardo quando dipinse *L’ultima cena*?⁴.

Veniva ancora una volta privilegiato in quelle parole il diritto del lettore e dello spettatore a lasciarsi suggestionare dal testo e vedere nel testo cose che l’autore forse non aveva immaginato al tempo della scrittura, ma di cui il lettore poteva cogliere gli indizi.

Qualche volta il rapporto con il lettore e con il suo diritto ad una libertà di lettura è stato anche più contraddittorio e provocatorio di quanto lo stesso autore non sembri suggerire. È il caso negli anni Sessanta di un romanziere, che considerava suoi idoli Sterne e Joyce: Bryan Stanley Johnson amava esercitare un controllo autoriale assoluto sulla propria opera, e rifiutava programmaticamente l’idea stessa di scrivere un’opera “aperta”. Eppure proprio nella necessità di registrare la casualità dei processi mentali, dei ricordi che gli tornavano alla mente mescolandosi con le sensazioni e le impressioni più recenti e immediate al momento della scrittura, decideva di rifiutare «il dato di fatto tecnologico del libro rilegato, perché quest’ultimo – diceva – impone al materiale narrativo un ordine, una sequenza fissa di pagine». Rifiutava l’ordine lineare del racconto per registrare il disordine e la casualità dei suoi materiali e affidava al lettore la lettura libera di un testo, fatto di sezioni sciolte, non rilegate, che il lettore può assemblare a proprio piacimento⁵.

Nel corso della seconda metà del secolo scorso nel fluido e fugace mare della critica, della teoria letteraria e delle mode relative si è sempre più diffusa l’interazione tra scienze umane, saperi scientifici, tecnologie. Questa interazione – a volte molto sofisticata nella scelta degli strumenti – potrebbe sembrare un ritorno a quella unitarietà dei saperi che era la sostanza naturale del pensiero e della pratica degli intellettuali e degli scrittori del secolo diciottesimo, e, tra quelli, il poliedrico e versatile pastore anglicano Laurence Sterne, intellettuale dotto ed erudito, polie-

⁴ A. POWER, *Conversazioni con Joyce*, Roma, Editori Riuniti, 1980, p. 94.

⁵ J. COE, «Prefazione» a B.S. JOHNSON, *In balia di una sorte avversa*, 2011, Milano, Garzanti, p. IX.

drico e versatile, è senza dubbio una buona testimonianza in questo senso. Ma è facile vedere che non è poi così, perché di un semplice ritorno non si può trattare. In quel fluido e fugace mare della critica letteraria di cui si diceva, la teoria della ricezione, uno degli episodi centrali della critica letteraria a partire dagli anni Settanta del secolo scorso, si rivolgeva al *novel* delle origini per mettere in evidenza la presenza dialettica del lettore che già in quelle *fiction* interagiva con l'autore della scrittura. E sempre più spesso la parola scelta dall'autore assumeva significato solo nell'atto della lettura.

Nel 1972, qualche anno prima della pubblicazione di *Lector in fabula*, Wolfgang Iser, con *Der Implizite Lesere*, qualche anno dopo, con *The Act of Reading* attribuiva al lettore e all'atto della lettura un ruolo fondamentale nel processo di comprensione dell'opera letteraria, del "novel" in particolare, e per definire questo assunto prendeva spunto proprio dalle origini di quel genere nel Settecento inglese. Iser ribadiva un concetto affermato venti anni prima da Ian Watt nel suo studio sulla nascita del romanzo di lingua inglese: il *novel* rifletteva, per la prima volta, rispetto alle altre forme di arte, il contesto sociale e storico di un determinato ambiente – quello della nascente *middle class* impegnata a raccontarsi per definire il proprio posto nella società – e stabiliva quindi un rapporto immediato con una realtà empirica familiare ai suoi lettori. Da qui il ruolo attribuito, così esplicitamente nel testo, all'immaginazione del lettore nella comprensione e nella interpretazione del testo stesso, secondo un percorso che può condurre ogni lettore a formulare interpretazioni e significati diversi dello stesso frammento di testo. L'obiettivo di coinvolgere il lettore nel mondo del *novel* era mirato ad aiutarlo a comprendere meglio quel mondo e, in definitiva, il suo proprio mondo, perché il coinvolgimento del lettore del *novel* coincide con la produzione di significato. Quella teoria, se deve avere un senso, deve fondarsi prima sui testi, ricordava Iser, al di là di qualsiasi teoria,

for all too often literary critics tend to produce their theories on the basis of an esthetics that is predominantly abstract, derived from and conditioned by philosophy rather than by literature – with the regrettable result that they reduce texts to the proportions of their theories, instead of adapting their theories to fit in with the texts⁶.

Gli autori dei *novels* del Settecento erano ben consapevoli della op-

⁶ W. ISER, *The Implied Reader*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1974, pp. XI-XII.

portunità e anche della necessità di complicità per stabilire uno scambio con il lettore. In una lettera Samuel Richardson diceva che ogni storia deve lasciare al lettore qualcosa da fare⁷. Sterne si spingeva molto oltre e nel romanzo di *Tristram Shandy* coinvolgeva, bacchettava, evocava ripetutamente, sempre con instancabile ironia, i suoi lettori e le sue lettrici, distratti o inadeguati, ribadendo per accumulo un percorso di educazione e formazione di un nuovo tipo di lettore, libero da pregiudizi di qualsiasi ordine, attento e disponibile. E, in un passo spesso citato, all'inizio del capitolo XI del volume II, *Tristram/Sterne* individuava con molta precisione i due termini di questo percorso, che da allora in poi sarà sempre più un processo di interazione:

Writing, when properly managed, (as you may be sure I think mine is) is but a different name for conversation: As no one, who knows what he is about in good company, would venture to talk all; – so no author, who understands the good boundaries of decorum and good breeding, would presume to think all: The truest respect which you can pay to the reader's understanding, is to halve this matter amicably, and leave him something to imagine in his turn, as well as yourself⁸.

È questo un passo che suggerisce molte riflessioni. La definizione della scrittura “adeguatamente governata”, come conversazione a cui si partecipa in buona compagnia, rievoca la funzione culturale fondamentale, di costume e promozione sociale e formativa, messa in atto dalla pratica della conversazione, diffusa nell'ambito dell'aristocrazia, della *gentry* e sempre più della nuova *middle class* dai giornali messi in circolazione fin dagli inizi del secolo con Joseph Addison e Richard Steele, e praticata di riflesso nella realtà quotidiana dei club e delle *coffee houses*, dei gruppi editoriali, frequentati da intellettuali non solo uomini ma anche, per la

⁷ S. RICHARDSON, *Selected Letters*, Oxford, Oxford University Press, 1964, p. 296.

⁸ L. STERNE, *The Life and Adventures of Tristram Shandy, Gentleman*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2009, p. 87; traduzione italiana: «Lo scrivere, quando è adeguatamente governato (e vi garantisco che quanto io scrivo lo è) è come una conversazione, solo con diverso nome: nessuno che sapesse fare la sua parte in buona compagnia si azzarderebbe a parlare sempre lui; – e così pure nessun autore, che comprendesse quali sono i confini del decoro e della buona educazione, si permetterebbe di pensare sempre lui: il rispetto più genuino che voi possiate rendere alla comprensione del lettore è di condividere la faccenda amichevolmente e di lasciargli qualcosa da immaginare a sua volta al pari di voi. Da parte mia, non mi stanco di avere per lui questi riguardi, e faccio tutto quel che posso per mantenere la sua immaginazione tanto indaffarata quanto la mia», STERNE, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, Gentiluomo*, Milano, Meridiani Mondadori, 2016, p. 110.

prima volta, dalle prime donne intellettuali impegnate. E d'altra parte quel lungo secolo è stato definito in molti modi: "l'età della ragione", "l'età della storia", e anche "l'età di Johnson", da Samuel Johnson, il nome dell'intellettuale che era anche stato il conversatore più illustre del suo tempo e che nel 1764, insieme al pittore Joshua Reynolds, aveva fondato The Club, popolare centro di incontri e di conversazioni tra intellettuali. E poi proprio William Hogarth, il cui nome è soprattutto legato alle serie dei *conversation pieces*, è l'autore delle illustrazioni che accompagnavano i volumi delle prime edizioni del romanzo di Sterne, quindi il rimando alla situazione di scambio civile ed equanime di pensieri e riflessioni nell'ambito della conversazione, civile e informata sui fatti della società e della cultura del tempo, serve ad anticipare e rafforzare la dichiarazione successiva: l'impegno che, come in una buona conversazione a più voci, non si può "arrischiare" a parlare sempre lui, così in una scrittura "adeguatamente governata", nessun autore, sensibile ai confini del decoro e della buona educazione, si permetterebbe di pensare sempre lui. Nel rispetto quindi della capacità di comprensione del lettore, è necessario allora dividere con lui a metà questa faccenda, "amichevolemente", da buoni amici e lasciare qualcosa da immaginare anche a lui, il lettore appunto, come a voi stesso. E aggiunge, in conclusione, che da parte sua, non si stanca mai di avere questi riguardi per il lettore e mantenere la sua immaginazione tanto indaffarata quanto la sua. Sterne sa bene che al centro del rapporto tra testo e lettore ci sono le parole e – nel capitolo VII del volume V – ricorda come John Locke avesse dedicato un capitolo intero alle imperfezioni delle parole⁹, nel libro III del *Saggio sull'intelletto umano*. È infatti necessario controllare le parole, perché attraverso le parole controlliamo la nostra mente. Come diceva, riprendendo Epitteto, l'epigrafe sul frontespizio della seconda edizione dei primi due volumi di *Tristram Shandy*: le parole parlate, quelle che producono le opinioni, τὰ Δογματα, interessano e coinvolgono gli uomini più dei fatti per sé, τὰ Πραγματα. Perché le parole, anche per il pastore anglicano, sono evocatrici della realtà, o piuttosto – come dice l'incipit del Vangelo di Giovanni – creano la realtà, passando dal greco al latino all'inglese all'italiano: λόγος/verbum, word, parola, spirito, Dio creatore, quindi sempre parola creatrice, così come si iscrive nella magia della creazione – di Dio e dell'artista – oppure nel boato dell'esplosione di energia del Big Bang. E sempre la parola è magia creatrice. Ma può una parola, forse quella che allude alla fisicità, essere *sinful*, peccaminosa e trasgressiva, come credono la novizia e la badessa di Andouilletts, protagoniste

⁹ *Ivi*, p. 288.

della digressione narrata nel volume VII di *Tristram Shandy*? Francois Rabelais, per esempio, la fonte all'origine della facile allusione sessuale delle Andouilles (le Salsicette, che diventano Andouilletts nel racconto di Tristram), non distingueva tra parole buone e parole cattive, perché sembrava essere del parere che, rimescolate senza tregua all'infinito in inesauribili combinazioni, reali e metaforiche, tutte insieme, per eccesso o per ipertrofia, per contrasto o per opposizione, le parole – si diceva – mirano a dare vita a quella via altra, verso la libera espressione di sé. Con quale facile ironia, per la definizione geografica della badia da cui ha origine il viaggio disastroso della badessa e della novizia, Sterne si affida alla carica evocativa e allusiva delle pagine che Rabelais dedica all'isola delle *Andouilles*, l'isola Selvaggia delle Salsicce, declinandone il diminutivo Andouilletts, più adatto ad un registro di minore qualità eroicomico e di fatto ancora più irriverente. Con l'isola Selvaggia, antica fortezza delle Salsicce, una delle isole dove “discende” Pantagruel¹⁰, Rabelais – lo ricorda in *Stranieri a noi stessi* Julia Kristeva – riproponeva con ironia e satira alcuni aspetti dei comportamenti dei protestanti in opposizione a quelli dei bigotti dell'isola di Tapinia, dove regna Quaresimante. E viene allora da pensare che, se la scelta di ogni dettaglio non è mai casuale in *Tristram Shandy*, l'aver coniugato un luogo di vita monacale della cultura cristiano-cattolica, l'Abbazia, con quello delle *Andouilles* (Andouilletts per Sterne, come si è ricordato), che Rabelais aveva associato ai Protestanti, sia un piccolo e duplice atto di satira antireligiosa, di denuncia dell'ipocrisia, del falso moralismo, del bigottismo, sia cattolico che protestante, in nome di una scelta di indipendenza, in nome dei valori, per Sterne come per Rabelais, della libertà e dell'umanesimo.

L'episodio della badessa e della novizia, appena annunciato con un pretesto artificioso nel capitolo XX, continua nei capitoli successivi, fino al XXV di quel volume VII di *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. L'epigrafe del volume VII è una citazione in latino da una lettera di Plinio il giovane che, mentre invita a riflettere con quale attenzione particolare Arato, personaggio di cui Plinio parla, consideri anche le stelle più piccole, osserva poi che quella di Arato – non è una digressione, ma è l'opera stessa, perché è nel particolare e nel frammento il senso del tutto. Così il viaggio narrato nel volume VII non è una digressione ma è “l'opera stessa” e anche nel viaggio minore della badessa e della novizia, in un gioco di scatole come matryoske, è racchiuso il senso del tutto, del volume VII e del romanzo. Il capitolo XX si apriva con una di quelle

¹⁰ F. RABELAIS, *Gargantua e Pantagruel*, vol. II, Torino, Einaudi, 1953, IV, XXXV-XLII, pp. 613-632.

frequenti affermazioni retoriche indirette che negano per affermare: «Now I hate to hear a person, especially if he be a traveller, complain that we do not get so fast in France as we do in England»¹¹. Ma in effetti è proprio quello invece che vuol dire: «whereas we get on much faster», mentre noi, in Inghilterra – aggiunge – viaggiamo molto più in fretta. In Francia i cavalli sono più piccoli e le vetture vengono caricate all'inverosimile, tant'è che riescono a muoversi a fatica e se riescono poi a muoversi è solo per l'effetto di due parole che devono essere però pronunciate chiare, ben articolate, altrimenti non fanno effetto, e tuttavia a pronunciarle chiare e tonde... sono più nutrienti di una porzione di granturco. Il fatto è che – e qui si rivolge ai lettori tutti, a quelli dentro e fuori del testo, stuzzicando la loro curiosità riguardo quelle due parole – «though their reverences may laugh at it in the bed-chamber», «they will abuse it in the parlour»¹². Già in uno dei primi capitoli del romanzo, Sterne/Tristram esprimeva il presentimento che la sua “vita e opinioni” avrebbero destato un certo subbuglio nel mondo e avrebbero coinvolto uomini di ogni rango, professione e classe sociale: sarebbero diventati «a book for a parlour-window»¹³, un “libro da salotto”. Ché diventare “libro da salotto” era stato quello che Montaigne aveva temuto avrebbe potuto essere il destino dei suoi saggi: una lettura di svago da conversazione in un salotto, un salotto come quel “circolo di metafisici” in cui Sterne/Tristram aveva immaginato che il suo lettore avrebbe potuto trovarsi a parlare del “saggio di Locke sull'intelletto umano”¹⁴. L'allusione è esplicita alla consuetudine e alla convenzione della conversazione da salotto e alla pratica, ancora la più diffusa, specie per la circolazione delle opere di narrativa, della lettura ad alta voce, che si contrapponeva a quella individuale, privata, silenziosa e solitaria, esperienza questa che chi scrive delega, in questo caso particolare in considerazione dell'ambito semantico fisico-sessuale a cui appartengono quelle due parole, ai piaceri e alle parole silenziose della camera da letto. Come pronunciare quindi quelle due parole, conciliando la disponibilità dell'orecchio che il lettore è disposto a prestargli in salotto con l'altro orecchio, che invece il lettore tiene per sé, nella camera da letto? Non osa chi scrive pronunciarle esplicitamente, l'inchiostro gli brucia il dito che scrive, vorrebbe farlo, ma teme che brucerà anche il foglio. E allora ricorre allo stratagemma di rac-

¹¹ STERNE, *The Life and Adventures of Tristram Shandy, Gentleman*, cit., p. 403.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ivi*, p. 7.

¹⁴ *Ivi*, p. 70.

contare come se la sono cavata – e in effetti si vedrà poi che non se la sarebbero cavata – con quelle due parole necessarie in una situazione disperata, la badessa e la novizia di Andoüillets. Accade così che la digressione del racconto nel racconto sposta la responsabilità della lettura e la carica trasgressiva delle due parole, impronunciabili, dallo scrittore alle due suore. E così si svolta verso il capitolo XXI, che inizia proprio con “La badessa di Andoüillets”, e con la tanto precisa quanto ironica collocazione geografica di Andoüillets: una badia che – si precisa – se consultate le grandi mappe provinciali che proprio ora sono in corso di pubblicazione a Parigi, troverete situata tra le colline che dividono la Borgogna dalla Savoia. La badessa dunque soffriva di una *anchilosi* o irrigidimento articolare, provocato da un indurimento della *sinovia* del ginocchio dovuto alle lunghe preghiere mattutine. Dopo aver fatto ricorso prima a preghiere e ringraziamenti, poi a invocazioni a tutti i santi e le sante che avessero mai sofferto di problemi articolari, poi ancora all’applicazione di certe sacre reliquie, la badessa aveva inutilmente tentato numerosi medicinali e misture, elencati pazientemente per l’estensione di una buona mezza pagina – alla Rabelais – senza riceverne beneficio alcuno. Alla fine fu indotta a tentare le terme di Bourbon. La narrazione che segue propone una successione di brevi sequenze di grande incisività visiva. E la dimensione teatrale delle scene che si susseguono infatti esalta, proprio passando tutto attraverso il filtro dell’ironia, la cifra che tiene insieme ogni situazione, pur nella loro particolare specificità. E questa cifra è la denuncia dell’ipocrisia, della falsità, del bigottismo. Già la scelta ingiustificata, come compagna di viaggio, di Margarita, la novizia diciassettenne, da parte della badessa, è dettata da un interesse personale e prevarica il diritto di una suora anziana che soffre di sciatica. E all’ipocrisia della badessa fa seguito un contesto di false apparenze: dalla armonia di facciata della operosa comunità degli artigiani che vivono nella badia e preparano e decorano, ognuno secondo le proprie competenze, la carrozza e le mule, come pure l’immediata disponibilità del giardiniere promosso al ruolo di mulattiere, il solenne rituale del saluto con l’esibizione di purezza, innocenza e devozione nell’abbigliamento e nella gestualità delle suore che rimangono nella badia. È un mondo di convenzioni che si andrà a infrangere contro la sola realtà spontanea e verace, che è quella del mulattiere, «a little, hearty, broad-set, good-natured, chattering, toping kind of a fellow»¹⁵, che aveva investito un mese della paga conventuale in un otre di cuoio pieno di vino e che, una volta

¹⁵ *Ivi*, p. 405: «un ometto robusto, tarchiato, bonario, chiacchierone e beone», trad. it, *ivi*, p. 500.

bevuto tutto, non ancora a metà viaggio, non esita ad abbandonare il proprio ruolo di mulattiere. Complici la giornata afosa, il vino generoso, la serata “deliziosa”, lo spettacolo della collina di Borgogna su cui cresceva la vigna, il dolce venticello che frusciava tra le foglie, il mulattiere intravede una piccola frasca tentatrice appesa alla porta di un fresco casolare e si lascia tentare, quasi che lo invitasse: «Come – come, thirsty mulateer – come in»¹⁶. E allora, dopo aver dato due significativi colpi di frusta, di salute alle due suore e di invito a procedere alle due mule, se la svigna ed entra nella piccola osteria ai piedi della collina, dove tra bevute, chiacchiere, e qualche allusione oscena, anche involontaria, dimentica del tutto la sua missione, la badessa, la novizia, le mule. E intanto le due mule, che hanno percorso metà della salita della collina, si accorgono dell'assenza del mulattiere e dopo uno scambio di imprecazioni allusive e brevi battute tra di loro, decidono di bloccarsi, con ironica “unanime decisione”, presa in due. Il capitolo XXII è breve, un terzo di pagina, ed è dedicato ai richiami e ai versi vocali messi in atto dalla badessa in alternanza alla novizia, due per ognuna di esse, per tentare di smuovere le mule; si chiude con la replica finale, rumorosa e oscena, della mula più vecchia. Drammatici ed estremi sembrano i toni del dialogo tra le due suore nel capitolo successivo che inizia così: «We are ruin'd and undone, my child, said the abbess to Margarita – we shall be here all night – we shall be plunder'd – we shall be ravish'd –»¹⁷. Una scena tragicomica, dove al rammarico per aver lasciato il convento – luogo protetto e sicuro – e al ridimensionamento – si direbbe, finalmente – ancora con qualche salace allusione, dei rispettivi malanni, fa seguito la domanda ansiosa della badessa al suo Dio che non ha voluto farla arrivare illibata alla tomba, cacciandole tutte e due in questo guaio. Parole pronunciate dall'una e ripetute dall'altra nello spavento che le paralizza fino all'ultima invocazione condivisa a metà dalla novizia subalterna: «O my virginity! Virginity! Cried the abbess. – inity! – inity! Said the novice, sobbing»¹⁸. L'incipit del capitolo che segue è della novizia:

My dear mother, quoth the novice, coming a little to herself, – there are two certain words, which I have been told will force any horse, or ass, or mule, to go up a hill whether he will or no; be he never so

¹⁶ *Ivi*, p. 406.

¹⁷ *Ivi*, p. 407: «Siamo rovinate, siamo finite, figlia mia, disse la badessa a Margherita, – resteremo qui tutta la notte – ci deprederanno – ci violenteranno –», trad. it., *ivi*, p. 502.

¹⁸ *Ibid.*: «O verginità! Verginità mia! Esclamò la badessa. – inità! – inità! – disse la novizia tra i singhiozzi», trad. it., *ibid.*

obstinate or ill-will'd, the moment he hears them utter'd, he obeys¹⁹.

Non sono parole magiche, come teme con orrore la badessa, che rifiuta la magia evocatrice e creatrice della parola, ma – la novizia precisa, con calma – sono parole “sinful”, peccaminose al massimo grado, sono mortali, sono peccato mortale, che, se le due venissero violentate – aggiunge ancora la novizia – senza fare in tempo a ricevere l’assoluzione, finirebbero... ma quale fine non si dice... parole che non si possono pronunciare, quindi, senza che tutto il sangue non salga sul volto... La badessa è curiosa, pensa che forse potrebbero essere bisbigliate al suo orecchio, ma non vengono pronunciate... nessun protagonista presente sulla scena ammette di dire o ascoltare le due parole intere... E quale ironia, da piccolo dramma eroicomico nell’invocazione al cielo che in quel momento non ha a disposizione un angelo custode, o uno spirito amico, un qualche agente naturale da mandare all’osteria, o un qualche “dolce concerto” che potesse interrompere il banchetto del mulattiere e gli ricordasse la bella immagine della badessa e Margherita con i loro rosari neri!

Ormai anche per l’invito di chi scrive che si rivolge direttamente al mulattiere perché venga via da lì, dall’osteria, è troppo tardi, «the horrid words» stanno per essere pronunciate... E così pure non è ancora ironica l’invocazione a quelli che sanno parlare di ogni cosa “al mondo con labbra senza peccato”, perché gli siano maestri e guida per dire quelle due parole... senza commettere peccato mortale? La soluzione per dire ed evitare il peccato mortale, la trova la badessa, con un espediente banale e forse astuto, nel capitolo XXV, che è quello che conclude l’episodio: dopo aver ricordato la definizione del peccato, mortale o veniale, secondo il confessore del convento, propone di annullare la dimensione trasgressiva e peccaminosa delle due parole spezzandole subito a metà, dividendole “amichevolemente a metà fra voi e un’altra persona”, perché non è peccato dire la sillaba *bou*, *bou*, *bou*, *bou*, *bou* anche cento volte e così pure la sillaba *ger*, *ger*, *ger*, *ger*, *ger*, fosse anche dal mattino ai vespri. E lo stesso vale per le due sillabe *fou* e *ter*. La badessa decide subito di iniziare lei, con *bou* seguita dal *ger* della novizia e dà il tono giusto, il ritmo dell’enunciazione. Per le seconde due sillabe un ordine inverso, prima la sillaba *fou* affidata alla novizia, mentre *ter*, la seconda va alla badessa:

¹⁹ *Ivi*, p. 408: «Cara madre, fece la novizia ritornando un poco in sé – ci sono due parole speciali che mi hanno detto indurrebbero qualsiasi cavallo o asino o mulo a montare su per un’erta volente o nolente, per ostinato o riluttante che sia, appena le sente pronunciare obbedisce», trad. it., *ivi*, p. 503.

«Thou shalt say *fou* – and I will come in (like fa, sol, la re, mi, ut, at our complines) with *ter*», «come dire fa, sol, la, re, mi, ut, a compieta», secondo l'esacordo di Guittone di Arezzo. Le due sillabe vengono enunciate tre volte dalla stessa voce. Le mule afferrano i segni musicali e agitano la coda, ma niente di più. Le due interpreti ripetono *bou* e *ger* sei volte, inutilmente. E per due volte la voce che dice *fou* e *bou* risuona “ancora più in fretta”, ma separata dalle seconde sillabe, mentre il ritmo più intenso suggerisce la tensione e i ritmi accelerati del rapporto sessuale nell'intimità della *bedchamber*. Ma le mule non capiscono e rimangono immobili: «Quicker still— God preserve me! said the abbess — They do not understand us, cried Margarita — But the devil does, said the abbes of Andouilletts»²⁰. Le mule non capiscono i quattro frammenti delle due parole peccaminose, il cui senso intero avrebbe dovuto sollecitarle all'azione, ma il diavolo sì. Dopo aver diviso “amichevolmente”, tra loro due, il peso mortale di quelle parole, il senso intero delle quattro metà non circola a voce alta a metà collina, l'espedito non sortisce l'effetto sperato dalle due religiose: le due mule rimangono inevitabilmente inerti e le due suore ripetono meccanicamente i due frammenti evitando di comporne il senso “peccaminoso”, che vogliono ignorare di proposito per evitare il peccato mortale, che sarebbe l'incontro con il diavolo. Così il piccolo dramma tragicomico – di orrore, curiosità, desiderio e negazione, dell'atto peccaminoso che la parola intera significa – interpretato “amichevolmente” a metà, si svolge con ritmo incalzante nell'ultima pagina fino all'improvviso climax finale e statico delle ultime tre righe che concludono l'episodio. E quel ritmo accelerato, suggerito dalla badessa, come nella didascalia di un breve atto teatrale, che sancisce il fallimento finale dell'esperimento, diventa la chiave di volta di tutto l'episodio, trasgressivo, ironico, familiare, quasi la colonna sonora di quelle faccendole di cui – come si diceva, agli inizi del romanzo – Walter Shandy, si liberava agli inizi di ogni mese²¹. Il senso iscritto nelle due parole è estraneo all'esperienza delle mule – sterili, secondo la sapienza popolare – come pure alla esibita purezza delle due caste suore. E la scelta delle due parole

²⁰ *Ibid.*: «Ancora più in fretta – che Dio mi protegga! Disse la badessa – Non ci capiscono, esclamò Margarita. Ma il Diavolo sì, disse la badessa di Andouilletts».

²¹ Nel capitolo IV del volume I del romanzo, Tristram porta come esempio della metodicità e puntigliosità di suo padre, Walter Shandy, una regola che il padre si era dato: la prima domenica sera di ogni mese per tutto l'anno, infallibilmente, come arrivava la domenica sera, dava la carica con le sue mani a una grande pendola collocata in cima alla scala di servizio e allo stesso periodo si liberava di alcune incombenze di famiglia, come i suoi doveri coniugali, in modo da essere libero di non doverci pensare più per tutto il resto del mese.

che appartengano all'ambito dell'attività sessuale della *bedchamber* è una scelta estrema, provocatoria, per esprimere in maniera più incisiva la distanza tra i personaggi della digressione – le due mule e le due suore, inerzia e ipocrisia – e i due protagonisti effettivi del romanzo di Tristram: scrittore e lettore.

E il lettore, “implicito” o esterno, il personaggio sempre presente nel romanzo, nelle sue tante maschere, quel lettore assume ora la maschera del diavolo, il solo che sa interpretare e ricomporre il senso trasgressivo dei due frammenti, delle due sillabe “innocenti” proposte “amichevolutamente” dalla badessa a chi scrive. Nella riga conclusiva la badessa sa per certo che il diavolo-lettore, proprio in quel momento, sa interpretare, dividendo ancora una volta “amichevolutamente” a metà la responsabilità del significato intero della parola intera, e condividendo quindi con chi scrive l'ironia di un'esperienza trasgressiva, anche se frammentaria nella forma e quindi inefficace, ma pregnante di senso per chi sa ricomporre quei quattro frammenti, e li sa leggere insieme, a due a due.

*Sulla traduzione/rimediazione:
Dieu d'eau di Marcel Griaule*

Laura Santone*

ABSTRACT

Partendo dalla nozione di « remediation » elaborata nel 1999 dai teorici americani J.D. Bolter e R. Grusin e trasferendola alla pratica della scrittura ci proponiamo, in questo articolo, di tornare alle note di terreno che a partire dagli anni '30 l'antropologo Marcel Griaule raccolse nel corso delle sue spedizioni in Africa tra i Dogon al fine di indagare la maniera in cui l'immaginario del mito Dogon sia stato successivamente rimesso in scena, ovvero "rimediato", nell'ambito di nuovi contesti di volgarizzazione e di nuove strutture enunciative, in particolare la guida del *Routard* del Mali e il film documentario di Jean Rouch. Mobilitando le nozioni di passaggio, di frontiera, e nondimeno di violenza, verrà a delinarsi una prospettiva in cui la pratica della rimediazione si rivelerà in stretta correlazione con il paradigma della traduzione in quanto pratica che si situa in quello spazio intermedio della differenza in cui si affrontano l'identità e l'alterità, la distanza e la prossimità, il Sé e l'Altro da sé.

The starting point for this article is the notion of « remediation », as it was developed by the American scholars J.D. Bolter e R. Grusin in 1999. Applying that notion to the writing practice, we intend to reconsider the field notes that, from the '30s onward, the anthropologist Marcel Griaule collected during his expeditions in Africa among the Dogon. The aim of the article is to investigate how the forms of the original imaginary of the Dogon myth were later re-enacted, that is "remediated", inside new contexts of vulgarization and new enunciative structures, mainly the *Routard Guide* of Mali and Jean Rouch's documentary film. Drawing on the notions of passage, frontier, and violence as well, a perspective will be outlined where the practice of "remediation" appears to be in close relation with the paradigm of translation as a practice that belongs to that intermediary space of difference, where identity and otherness, distance and proximity, the self and the other from the self face each other.

* Università Roma Tre.

1. Introduzione

Muovendo dalla nozione di «remediation» elaborata nel 1999 dai teorici americani J.D. Bolter e R. Grusin¹ e trasferendola alla pratica della scrittura intesa come *campo* in cui diversi fattori possono entrare in relazione tra loro catalizzando nuovi precipitati nel quadro di nuove rappresentazioni, ci proponiamo, in questo articolo, di tornare alle note di terreno che a partire dagli anni '30 l'antropologo Marcel Griaule raccolse nel corso delle sue spedizioni in Africa tra i Dogon al fine di indagare la maniera in cui questo materiale sia stato successivamente riadattato, ovvero rimediato, nell'ambito di nuovi contesti di volgarizzazione e di nuove strutture enunciative: fiction, web, guide turistiche, fumetto... Ci occuperemo, in particolare, di *Dieu d'eau. Entretiens avec Ogotemméli*, pubblicato nel 1948² subito dopo la quinta spedizione tra i Dogon di Sangha. Ma prima di entrare in *medias res*, ci pare utile soffermarci brevemente sulla nozione di rimediazione.

Nello scegliere di utilizzare il termine «remediation» Bolter e Grusin fanno un'operazione di neologia semantica³ in quanto creano, per un lessema già esistente, un'accezione del tutto inedita che innestano sul latino *remedium*, vale a dire «porre rimedio, curare, riparare»⁴. Con questo neologismo i due autori intendono illustrare una dinamica di interferenze a partire dalla quale si configura tra i media un processo di ibridazione e di interrelazione ininterrotta, le cui componenti rinviano a un dispositivo preesistente. Un processo che comporta, allo stesso tempo, un passaggio di frontiere nonché una ripetizione – da qui il prefisso *re-* del neologismo –, più esattamente la migrazione di tracce che da un vecchio medium si spostano verso un altro medium. Concepita in una prospettiva di filiazione genealogica, la rimediazione rappresenterebbe così, per i due autori, «la caratteristica che definisce un nuovo medium digitale»⁵.

¹ J.D. BOLTER & R. GRUSIN, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999.

² M. GRIAULE, *Dieu d'eau: entretiens avec Ogotemméli*, Paris, Éditions du Chêne, 1948. L'edizione a cui noi facciamo qui riferimento è quella di Fayard del 1975. Per la traduzione italiana rimandiamo a: *Dio d'acqua. Incontri con Ogotemméli*, traduzione di G. Agamben, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.

³ Ricordiamo che la neologia comprende tre grandi tipologie: la neologia formale, la neologia semantica e il prestito. Per un ulteriore approfondimento si veda M.-F. MORTUREUX, *La Lexicologie entre langue et discours*, Armand Colin, Paris, 2004.

⁴ *Lessico del XXI secolo – Treccani*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/rimediazione_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/> (ultima consultazione: 26.05.2020).

⁵ «Again we call the representation of one medium in another remediation, and we will

A partire da questo assunto, ma spostandoci da una visione genealogica verso una visione che ci piace definire mitopo(i)etica, ovvero passando dal medium digitale a quel medium più tradizionale che è il testo, avanderemo verso *Dieu d'eau* per osservare, sul filo del testo, il processo di (ri)creazione/pòiesis di «modi e aspetti»⁶ specifici del testo di Griaule, ma “rimediati” nel divenire di nuove messe in scene finzionali e di nuovi registri discorsivi. Il nostro proposito sarà nondimeno di dimostrare come questa operazione di “rimediazione” sia suscettibile di rilanciare, da un lato, sulla scia di Jakobson ed Eco, la nozione di traduzione intersemiotica tra diversi sistemi di segni, e di ripensare, dall'altro, la traduzione in quanto operazione di bricolage che (ri)modella punti di rottura rimettendo in tensione linguistico-culturale il testo/medium fonte e i suoi schemi di percezione. Ma su questo aspetto torneremo più avanti.

2. *Dieu d'eau*

Publicato nel 1948, riedito in più occasioni e tradotto in diverse lingue, *Dieu d'eau* si iscrive nella vasta filiera dei lavori sui Dogon apparsi dopo la missione Dakar-Djibouti (1931-1933), di cui Griaule era stato capo di spedizione e Michel Leiris segretario-archivista⁷. È un lavoro sul campo il cui stile di scrittura non nasconde una palese ambizione letteraria – esattamente come accadrà, più tardi, per il Lévi-Strauss di *Tristes Tropiques*⁸ –, la scelta della voce narrante è sintomaticamente affidata alla terza persona di un autore extradiegetico – Griaule si designa come «le Blanc», «l'Européen», «le Nazaréen» –, artificio funzionale che

argue that remediation is a defining characteristic of the new digital media». In BOLTER & GRUSIN, *op. cit.*, p. 45; traduzione nostra.

⁶ Come vuole la terminologia di Elleström. Cfr. «The modalities of media: a model for understanding intermedial relations», in *Media borders, multimodality and intermediality*, edited by Lars Elleström, Palgrave Macmillan, London, 2010, pp. 27-48.

⁷ All'indomani del ritorno, la rivista surrealista *Minantaure* (n. 2, 1933) dedica alla missione un intero numero, l'anno seguente Michel Leiris pubblica *L'Afrique fantôme*, che siglerà la sua rottura con Griaule, nel 1938 escono *Masques Dogons* e *Jeux Dogons* di Marcel Griaule, nel 1939 *Les âmes des Dogons* di Germaine Dieterlen, nel 1940 *Organisation sociale des Dogon* di Denise Palme, nel 1941 *Les devises des Dogons* di Solange de Ganay, e nel 1948 *La langue secrète des Dogons de Sangha* di Michel Leiris.

⁸ Facciamo qui allusione alla suggestiva descrizione del tramonto che apre *Tristes tropiques* (Plon 1955), pagine che facevano in realtà parte di un romanzo che Lévi-Strauss aveva iniziato a scrivere al suo ritorno dal Brasile, ma che aveva poi abbandonato.

risponde, come non manca di sottolineare Geneviève Calame-Griaule⁹, ad uno scopo ben preciso e deliberatamente perseguito, e che l'antropologo chiarisce nella sua «Préface», più precisamente il desiderio «de mettre sous les yeux d'un public non spécialiste et sans l'appareil scientifique habituel un travail que l'usager réserve aux seuls érudits»¹⁰. Parole che a un orecchio attento esplicitano, nel contempo, ciò che Umberto Eco definisce «l'intenzione del testo, quello che il testo dice o suggerisce in rapporto alla lingua nella quale è espresso e al contesto culturale in cui è nato»¹¹. Ma anche su questo aspetto torneremo più avanti, nel momento in cui tireremo le nostre conclusioni.

Costruito a guisa di un resoconto di viaggio che nell'arco di 33 giorni Griaule compie nel villaggio di Ogot-du-Bas, *Dieu d'eau* traduce la parola dell'Altro, di cui il vecchio cacciatore cieco Ogotemmêli, informatore di una saggezza «dont le prestige s'étendait dans tout son pays»¹², è il depositario. Parola che l'antropologo declina, come ben osserva Jean-Michel Adam, «en plein art romanesque»¹³, in un «récit distancié» che permette «la description pas à pas de rituels (cultes des 18^e, 19^e, et 29^e journées, par exemple), de personnages, d'objets et de lieux...»¹⁴. Si tratterà, allora, come verrà significativamente precisato nella presentazione della riedizione «Livres de poche» del 1987, di «choisir les mots, les ciseler pour la mémoire, oser mettre en scène, comme si c'était un roman, le vieil Ogotemmêli, détenteur de la sagesse dogon, risquer de mettre dans la langue du "blanc" le récit de fondation qu'il relate...»¹⁵. E sarà un rischio, quello di «mettre dans la langue du "blanc"», che si rivelerà essere una sorta di iniziazione – Ogotemmêli sarà infatti, per Griaule, più «formatore» che informatore¹⁶ –, una pratica di attraversamento che

⁹ Nell' «Avant-propos» che apriva nel 1966 la prima edizione Fayard di *Dieu d'eau*.

¹⁰ GRIAULE, *Dieu d'eau : entretiens avec Ogotemmêli*, Fayard, Paris, 1975, p. 6.

¹¹ U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Bompiani, Milano, 2003, p. 16.

¹² GRIAULE, *op. cit.*, p. 5.

¹³ J.-M. ADAM, «Aspects du récit en anthropologie», in J.-M. ADAM ET AL., *Le discours anthropologique*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1990, p. 271. E vale la pena ricordare che Griaule si era già sperimentato scrittore con *Les Flambeurs d'hommes*, diario di bordo romanzato della sua prima spedizione in Abissinia che aveva ricevuto nel 1935 il prix Gringoire.

¹⁴ *Ivi*.

¹⁵ Citato da J.-M. Adam, *ivi*.

¹⁶ Così Griaule riferendosi alla conoscenza iniziatica Ogotemmêli: «Dès l'âge de quinze ans il avait été initié aux mystères de la religion par son grand père. Son père avait continué son instruction après la mort du vieillard. Il semblait que ces "leçons" avaient été

marcherà allo stesso tempo il passaggio ad una pratica discorsiva che metterà in gioco la traduzione in quanto trascrizione dell'alterità dogon nella lingua francese dell'antropologo.

Ma torniamo alla «Préface». Si legge nell'incipit:

Dans l'un des chaos de roches les plus étonnants de l'Afrique, vit une population de paysans-guerriers qui fut l'une des dernières du domaine français à perdre son indépendance.

Siamo nel Mali, nell'ex Sudan francese, e queste scogliere rocciose di straordinaria bellezza attraverso le quali passa la spedizione di Griaule sono le falesie di Bandiagara. Nei pressi di queste scogliere sorge il villaggio dei Dogon, uomini «[qui] vivent sur une cosmogonie, une métaphysique, une religion qui les mettent à hauteur des peuples antiques et que la christologie elle-même étudierait avec profit», rivelandosi questa cosmogonia «aussi riche que celle d'Hésiode»¹⁷. Non sfugge allora, all'occhio dell'analista del discorso, come già a questo primo livello si delinei, dietro il sentimento griaulano di fascinazione assoluta, la cornice di un paradigma designazionale vocato a definire i tratti della terra Dogon: un villaggio che offre lo spettacolo di un paesaggio eccezionale – *étonnant* –, di cui i riferimenti alla cosmogonia e a Esiodo fanno un luogo mitico, misterioso, al di fuori del tempo e dello spazio. La lettura delle conversazioni con Ogotemméli d'Ogol-du-Bas, definito «l'un des plus puissants esprits des Falaises»¹⁸, contribuisce ulteriormente all'immagine – e alla rappresentazione – di un popolo e di un villaggio dove sono custoditi i segreti del potere demiurgico della parola – «la civilisation dogon apparaît comme une civilisation du Verbe», scrive non a caso Calame-Griaule¹⁹ –, e dove la conoscenza del mondo riposa su una rete di corrispondenze simboliche tra il cielo e la terra, tra il visibile e l'invisibile, tra gli uomini e il cosmo. Corrispondenze di una geometria divina²⁰, che il vecchio cacciatore Ogotemméli, «respecté pour avoir le plus pur parler des gens de Sanga-du-Haut»²¹, penetra e rivela finanche

données pendant plus de vingt ans et que la famille d'Ogotomméli étaient de celles où ces choses n'étaient pas prises à la légère». In GRIAULE, *op. cit.*, p. 14.

¹⁷ *Ibid.*, p. 6.

¹⁸ *Ibid.*, p. 14.

¹⁹ CALAME-GRIAULE, *op. cit.*, p. 3.

²⁰ GRIAULE, *op. cit.*, p. 31.

²¹ *Ibid.*, p. 216.

nei suoi momenti di mutismo. Le note della trentatreesima giornata sono un bilancio della spedizione, che dà nondimeno conto, nel suo complesso, della trascrizione di un patrimonio documentario in cui la lingua è strutturata come un sistema che va interrogato, svelato – *tradotto* –, poiché si situa al di là di ogni possibile classificazione:

La moisson de l'expédition était d'une ampleur inespérée. La documentation linguistique, patiemment édifiée au travers des conversations, des chevauchées, des enquêtes matérielles, faisait apparaître une langue riche, aux nuances infinies, concrète²².

La ricchezza di questa lingua sgorga dal suo fondo mitico. In *Dieu d'eau* Griaule introduce, come ben osserva Gaetano Ciarcia, «l'idée d'une grande religion»²³ che, ben lungi dall'essere una dottrina esoterica²⁴, fa del mito l'attività speculativa di un sistema di pensiero che appartiene a un tempo del quale gli Occidentali non serbano più il ricordo. Il mito si iscrive così, una volta conclusa la lettura, nel cuore di un sistema di co-referenze che stabiliscono delle corrispondenze simboliche tra i Dogon e le loro pratiche quotidiane – il lavoro nei campi, la tessitura, l'arte della terracotta, i culti, le danze, le tecniche del tamburo... E si configura, ai fini della nostra analisi, come l'elemento basilico del paradigma designazionale poc'anzi citato, poiché è il mito a innescare quel processo semiotico-referenziale che riconduce i Dogon ad un luogo *altro*, «dans le passé des cieux»²⁵, ai «confins des temps et de la pensée»²⁶, in un *altrove* «hors du temps des Blancs, hors du remord des hommes»²⁷, come lo dimostrano peraltro i segni dello Zodiaco, che rappresentano per Griaule la prova tangibile di una cosmogonia vivente che ha attraversato i secoli trovando nella terra dogon un luogo privilegiato di conservazione.

²² *Ibid.*, p. 206.

²³ G. CIARCIA, «L'ethnofiction à l'œuvre. Prismes et images de l'entité dogon», in *Ethnologues comparées*, Centre d'études et de recherches comparatives en ethnologie, Montpellier III, 2002, p. 5; <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00506023>> (ultimo accesso: 30.02.2020).

²⁴ Come tiene a sottolineare Griaule stesso nella sua «Préface»: «Cette doctrine n'est pas ésotérique puisque chaque homme parvenu à la vieillesse peut la posséder». In GRIAULE, *op. cit.*, p. 6.

²⁵ *Ibid.*, p. 36.

²⁶ *Ibid.*, p. 141.

²⁷ *Ibid.*, p. 206.

3. *Il mito Dogon tra traduzione e rimediazione*

Ma vediamo, ora, come questo paradigma designazionale del mito è stato rivisitato al di fuori della letteratura etnografica, ripreso e rimediato attraverso nuovi canali espressivi che ne hanno ridisegnato gli ambiti di applicazione pur mantenendo dei legami con la matrice originaria. La nostra attenzione si concentrerà, in un primo tempo, sulla maniera in cui il discorso turistico si è appropriato del mito e dell'immaginario dogon rideclinandoli in nuovi scenari enunciativi che hanno diluito l'inchiesta etnografica nell'esotismo e, in un secondo tempo, sulla ricreazione estetica che di tale immaginario e della memoria dogon ha realizzato Jean Rouch²⁸, cineasta ed etnografo conosciuto per i suoi documentari sui Dogon nonché per aver partecipato a diverse spedizioni condotte da Griaule e Germaine Dieterlen.

Riferendosi alle guide turistiche, Eric Jolly scrive:

... pour des raisons identitaires, politiques ou économiques, les guides touristiques et les élites dogon, ou du moins une partie d'entre eux, ont depuis longtemps cultivé leur notoriété ethnologique et leur « exception culturelle » en se réappropriant les travaux qui les ont rendu célèbres, en particulier les publications de M. Griaule et de son École²⁹.

E non è forse inutile ricordare che, proprio grazie al materiale fornito da queste pubblicazioni, le autorità del Mali riusciranno nel 1989, dopo i due tentativi falliti del 1979 e del 1980, a costituire il dossier da presentare all'Unesco per poter annoverare la Falesia di Bandiagara tra i siti appartenenti al Patrimonio mondiale dell'umanità. Il rapporto steso dalla commissione Unesco incaricata della procedura è di per sé eloquente: si sottolinea, tra l'altro, che «la dénomination “Sanctuaire Naturel et Culturel de la Falaise de Bandiagara” est celle qui exprime le mieux “ce site exceptionnel et fascinant qu'on ne retrouve pas ailleurs dans le monde”»³⁰. Sintagma che lascia chiaramente trapelare la sua origine

²⁸ Considerato il pioniere del cinema etnografico nonché il fondatore dell'antropologia visuale, Jean Rouch si è formato all'Institut d'Ethnologie di Parigi, dove ha seguito i corsi di Marcel Griaule e Michel Leiris.

²⁹ E. JOLLY, «Le Fonds de Marcel Griaule: un objet de recherche à partager ou un patrimoine à restituer?», in *Ateliers d'anthropologie*, n. 32, 2008, <<http://journals.openedition.org/ateliers/2902>> (ultimo accesso: 25.02.2020).

³⁰ Riportato da CIARCIA in *De la mémoire ethnographique*, Éditions de l'ÉHESS, Paris, 2003,

enunciativa: non è infatti difficile risentirvi l'eco del Griaule affascinato – *étonné* – dalla spettacolare visione della scogliera, che gli restituiva ogni volta l'immagine di un universo sacro, senza tempo, di un santuario di miti e «traditions ancestrales»³¹.

Lasciando ora da parte tutta la complessa questione riguardante la salvaguardia di un'identità culturale che il fenomeno del turismo selvaggio, facendo leva sulla povertà della regione, rischia di abbrutire – basti pensare al saccheggio di maschere e oggetti etnici –, risulta particolarmente interessante, ai fini di un'analisi linguistica, il modo in cui il paese e la società dogon originariamente descritti in *Dieu d'eau* siano poi trasmigrati nelle pagine delle guide e dei siti web di promozione turistica. Non sfugge come il riferimento a Griaule funzioni allo stesso tempo quale vettore economico e identitario; i Dogon di *Dieu d'eau* sono sempre evocati per mobilitare l'immaginario occidentale e l'opera, sponsorizzata come un «bene culturale», viene rimediata in seno a una nuova mediazione/negoziante che risponde a livello argomentativo a quella tripla «mise en charge» di cui parla Florence Mourlhon-Dallies (1995) a proposito delle guide di viaggio: una presa in carico di natura cognitiva, che consiste nel «faire connaître», una presa in carico di natura sensoriale, che consiste nel «faire voir», e una presa in carico di natura più didattica, che si esplicita come «relation de conseil» – dire quello che bisogna o non bisogna fare, e spiegare come farlo o non farlo³². Ma andiamo a vedere, a questo punto, come queste tre fasi si danno in continuità con il testo di Griaule nella versione cartacea della Guida del *Routard* dedicata all'Africa occidentale. Ecco come viene presentata la rubrica «Le Pays dogon»:

Les villages dogons les plus anciens sont accrochés, tout du long, à la paroi rocheuse. [...] Les Dogon ne connaissent pas l'écriture et la tradition est transmise oralement, aussitôt après les rites initiatiques. La cosmogonie dogon (théorie qui explique la formation de l'univers) est l'une des plus riches et des plus élaborées de l'Afrique. Nous la connaissons par le livre de Griaule, *Dieu d'eau*, tout à fait accessible, relatant ses entretiens avec un vieil initié [...] La langue en est poétique,

p. 133; corsivo dell'autore.

³¹ GRIAULE, *op. cit.*, p. 4.

³² Si deve a Sophie Moirand la definizione della funzione didattica in termini di «relation de conseil». Cfr. «Le même et l'autre dans les guides de voyage au XXIème siècle», in F. BAIDER *et al.*, *La Communication touristique. Approches discursives de l'identité et de l'altérité*, L'Harmattan, Paris, 2004, pp. 151-172.

lyrique, chaque détail est si ordonné qu'on croirait parfois un délire construit³³.

A seguire, nella rubrica «À voir», viene segnalato il villaggio Ogotu-Bas e, in particolare:

... quelques jolies *guinnas* (« maison du patriarche ») – dont celle de l'ancêtre qui a travaillé avec Griaule [...] Griaule, qui recueillit à Sangha les paroles du vieil Ogotoméli, est encore extrêmement vénéré par la population, car c'est lui qui a introduit la culture des oignons et qui contribua à en faciliter l'irrigation (on l'appelait Monsieur Barrage). Sur la falaise de Bandiagara, à côté du barrage, dans une grotte (accessible au public avec guide) contenant des bouts de bois repose l'âme de Marcel Griaule. Aux funérailles symboliques, son mannequin casqué et botté le symbolisait³⁴.

Se il riferimento a Griaule e a *Dieu d'eau* è associato, come è agevole constatare, all'evocazione di un universo cosmogonico «ricco» ed «elaborato», la sezione dedicata a «La cosmogonie selon Griaule» nel sottolineare «comme chaque objet fabriqué, mais aussi chaque recoin du terrain, chaque maison, chaque être vivant, y compris chaque homme, font partie d'une chaîne immuable du Grand Tout»³⁵, prolunga le note di Griaule senza direttamente citarle – nella fattispecie le note che vanno dalla quarta alla settima giornata –, mentre il paragrafo che illustra il rito del «Sigi», la cerimonia che il popolo dogon celebra ogni sessant'anni, attiva una connessione inter-mediale con il nome di Jean Rouch, il «cinéaste-ethnologue – si precisa nel testo – [qui du sigi] a pu filmer une grande partie de son déroulement»³⁶.

Spostandoci a questo punto dalle pagine della guida cartacea alla versione numerica francese del sito del *Routard*, non sfugge come l'evocazione di Griaule continui a rappresentare un punto focale messo al servizio della funzione conativa, dandosi come una sorta di garanzia dell'invito al viaggio in terra dogon. Se ne ritrovano le tracce nelle ripetute allusioni a *Dieu d'eau* e se ne risentono gli echi in tutte quelle descrizioni che rimodulano il paradigma di un paese onirico – *lunare* –,

³³ *Le Routard. Afrique de l'Ouest*, Hachette, Paris, 2013, pp. 256-258. Il corsivo è nostro.

³⁴ *Ibid.*, p. 270.

³⁵ *Ibid.*, p. 259.

³⁶ *Ibid.*, p. 262.

misterioso, mitico. E questo a partire dai titoli stessi degli articoli che si possono selezionare dal menu a tendina del «Sommaire»: «Pays dogon, le Mali à flanc de falaise»; «Les Dogons, ce peuple fascinant»; «La culture dogon entre ciel et terre», «Bandiagara, de haut en bas»...³⁷; titoli che rinunciano l'alterità nel quadro – e, aggiungiamo, nei topoi occidentali – di uno spettacolo unico e imperdibile. Alcune citazioni³⁸:

Le pays Dogon n'en finit pas d'émerveiller les voyageurs. Deux raisons à cela: des paysages parmi les plus beaux d'Afrique avec des villages accrochés au flanc d'une falaise traversée de failles de 80 kilomètres de long; et surtout, un mystérieux peuple d'agriculteurs, à l'identité culturelle bien marquée, les Dogons.

À l'œil nu, on distingue à peine ces villages de pisé accrochés à la roche couleur de miel. Ils sont pourtant près de trois cents, tout le long et de part et d'autre de la falaise de Bandiagara, centre de gravité du Pays Dogon. C'est là, au centre du Mali, que les Dogons, en provenance de Mandé (région montagneuse au sud-ouest du Mali), se sont installés aux XIII et XIV siècle [...] La force de leur identité culturelle, étudiée et popularisée par l'ethnologue français Marcel Griaule (*Dieu d'eau*, 1948), en fait l'une des sociétés les plus célèbres et fascinantes d'Afrique.

Non moins fascinante se révèle la façon dont, au fil des générations, ce peuple d'agriculteurs a sculpté un paysage lunaire afin d'y survivre.

Découverte, étudiée et popularisée par l'ethnologue français Marcel Griaule (mais dont les travaux sont contestés par certains chercheurs), la culture et les croyances des Dogons découlent d'une cosmogonie – théorie de création de l'univers – racontée, transmise et exprimée par la tradition orale, les portes en bois sculpté comme la vie quotidienne.

Bien qu'originellement animistes – ils croient en des divinités secondaires, des forces de la nature personnifiées et aux esprits des ancêtres – les Dogons célèbrent un dieu créateur, Amma, qui s'accoupla avec la terre d'argile, donnant naissance à Nommo, symbole de vie, d'eau, de soleil, et le renard, incarnation de la guerre, de la sécheresse ou de l'impureté. Le cycle de la vie dogon est commandé par l'étoile Sirius B, pourtant invisible à l'œil nu, ce qui fait du peuple

³⁷ <http://www.routard.com/mag_carnet/250/pays_dogon_le_mali_a_flanc_de_falaise.htm> (ultimo accesso: 12.03.2020).

³⁸ Nostro il corsivo delle citazioni.

dogon de fascinants astronomes.

Difficile, en quelques jours, d'appréhender ce système complexe et mystérieux, sur lequel les ethnologues ne sont pas toujours d'accord. Les éléments fondateurs de la vie quotidienne et des coutumes de cette société patriarcale sont plus accessibles. De village en village, notre guide Drissa nous fait découvrir les autels de pierre où sont, chaque année, sacrifiés des animaux pour que les pluies soient abondantes.

Chez les Dogons, l'artisanat est sexué et codifié: les hommes tissent, tressent, forgent et sculptent, quand les femmes sont potières, filent le coton et teignent les tissus. Ce sont elles qui, du matin au soir, puisent l'eau des puits. Ces tâches quotidiennes sont encore souvent archaïques... [...]

Arrivée bien méritée à *Youga Piri*, connu pour son architecture semi-troglodyte encore très préservée, et qui offre l'un des plus beaux points de vue sur la falaise de Bandiagara au nord et, au sud, sur la plaine du Seno. C'est d'en bas, dans le village de *Yougo Dogourou*, que démarre la célèbre fête du Sigi tous les soixante ans (durée d'un siècle chez les Dogons, correspondant à un cycle de vie): la prochaine aura lieu en 2028.

Le immagini che fanno de trampolino a queste descrizioni³⁹ vanno di pari passo con la vocazione poetico-informativa del discorso turistico e si rivelano impregnate di una fortissima carica evocatrice che continua a filtrare, in filigrana, i riflessi di *Dieu d'eau*. Il villaggio abbarbicato sul fianco della falesia [immagine 1] sembra non a caso restituire l'eco iconica dell'incipit della «Première journée»:

Ogol-du-Bas, comme tout village dogon, entassait ses maisons et ses greniers. Terrasses de glaise et toits de paille coniques alternaient. A se faufiler dans ses ruelles d'ombre et lumière, entre les pyramides tronquées, les prismes, les cubes et cylindres des greniers et maisons, les portiques rectangulaires, les autels rouges ou blancs en hernies ombilicales, on se sentait nain perdu dans un puzzle⁴⁰.

Mentre l'immagine del tessitore [immagine 2] sembra filare le note che chiudono la «Troisième journée»:

³⁹ Nella guida cartacea, invece, le immagini sono assenti, troviamo solo delle mappe geografiche.

⁴⁰ GRIAULE, *op. cit.*, p. 11.



immagine 1

Ainsi les entrecroisements de la chaîne et de la trame enserraient les mêmes paroles, nouvel enseignement qui devenait l'héritage des hommes et que les tisserands transmettaient de génération en génération, aux claquements de la navette et au bruit aigre de la poulie du métier dite «grincement de la parole».

Tout ceci se passait à la lumière du jour, car filage et tissage sont labeurs diurnes. Travailler de nuit serait tisser des bandes de silence et d'ombre⁴¹.

⁴¹*Ibid.*, p. 27.



immagine 2

Ma cambiamo adesso medium e, sempre restando nel registro della scrittura, passiamo dal discorso turistico alla messa in scena filmica. Abbiamo sin qui più volte evocato Jean Rouch e il *sigi*, il rito che festeggia la fine e l'inizio di un ciclo di vita con la commemorazione della morte del primo antenato dogon. Si tratta di un rito itinerante che si svolge ogni sessant'anni; un rito che, come scrive Griaule:

durant une longue période, agitait successivement, d'année en année, toutes les régions dogon. [...] Il intéressait toute la falaise et le plateau, du nord-est au sud-ouest. Il donnait lieu à de longues journées de danses et de gesticulations rituelles... [...] Deux actes essentiels étaient accomplis au cours de ces journées: taille d'un long serpent de bois dans un seul tronc d'arbre [...], beuverie de bière de mil, les buveurs étant assis sur un siège spécial dit «siège de masque» réservé pour cette seule occasion⁴².

Sia Griaule che Jean Rouch avevano, tuttavia, solo un'esperienza indiretta di questo rito, poiché né l'uno né l'altro poterono mai parteciparvi essendo stata celebrata l'ultima cerimonia all'inizio del secolo.

⁴²*Ibid.*, p. 145.

Il cineasta per girare il suo film sul *sigi*⁴³ fa quindi tesoro del patrimonio orale, cui conferisce una forma visiva lavorando sui punti di intersezione tra la trama «d'un fabuleux opéra dont nous [les ethnologues] connaissons par cœur le livret avant le premier lever du rideau...»⁴⁴ e i «vuoti» – o «bianchi» – di questo libretto trasmesso oralmente, ovvero «riparando» i punti di rottura sui quali vengono innestati per la prima volta, nel loro insieme, le sette fasi che scandiscono la peregrinazione del rito. Ben osserva Ciarcia quando rimarca che il *sigi* è «comme un cercle dans lequel une partie des segments qui le composent sont destinés à être imaginés, crus et non vus»⁴⁵, in quanto i Dogon che vi partecipano possono prendervi parte solo in maniera parcellare, limitatamente ai tre anni che toccano il villaggio di appartenenza. Sicché i Dogon, – continua Ciarcia – «à travers les films que Jean Rouch leur rend, ont une vision complète du *sigi*»⁴⁶ grazie al lavoro della cinepresa, che rinuncia il mito nel quadro d'insieme di una mitografia filmica.

E di certo non sfugge al lettore che, nelle riflessioni di Ciarcia, il verbo «rendre» è in corsivo, astuzia tipografica deputata a sovradeterminare la dinamica profonda soggiacente al lavoro di Jean Rouch, più esattamente la logica dello scambio, quella logica del dono e del controdono descritta da Mauss e che ritroviamo intrinseca a ogni buona pratica della traduzione⁴⁷. Il cineasta-etnologo, nel filmare il *sigi*, sembra non a caso ricreare il movimento circolare di quella triplice obbligazione del dare-ricevere-rendere che nell'*Essai sur le don*⁴⁸ veniva descritto come coestensivo del donare in quanto «prestation totale». Nella fattispecie: se da un lato Rouch *offre* la sua cinepresa per ricostruire il rito, dall'altro *riceve*, «par un auteur invisible», i temi del rituale, che poi *rende* ai Dogon in un «essai de synthèse», così come riportano esattamente i titoli di coda [immagine 3 e immagine 4] che accompagnano il suo film. Intrecciando così la messa in scena filmica con la ricerca etnografica, Rouch dà vita a quella forma di ibridazione che lui stesso chiamerà «ethnofiction».

⁴³ Il film è disponibile su Youtube: <<https://www.youtube.com/watch?v=EJ7bDis6ddE>> (ultimo accesso: 28.02.2020)

⁴⁴ Citato da CIARCIA in *De la mémoire ethnographique*, cit., p. 74.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁶ *Ivi.*

⁴⁷ Si veda anche, in proposito, L. Santone (a cura di), «Il dono come paradigma linguistico-culturale», *Mediazioni*, 20, 2016; <<http://www.mediazioni.sitlec.unibo.it/index.php/no-20-specialissue.html>>.

⁴⁸ M. MAUSS, «Essai sur le don» [1923-1924], in *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF, 1950.

Tous les soixante ans,
les Dogons de la Falaise de Bandiagara,
au Mali,
commémorent l'invention de la Parole,
donc de la Mort.

En 1931, Marcel Griaule,
avec la Mission Dakar-Djibouti,
apprenait des Dogon eux-mêmes,
qu'un rituel du "Sigui" avait eu lieu
en 1909 à Sanga,
cheminant de villages en villages.

Il reconstitua, ainsi,
par la seule mémoire de ses participants,
la première étude
de ces cérémonies exemplaires.

immagine 3

Douze ans après la mort de Marcel Griaule,
nous avons filmé ce périple singulier,
en découvrant, d'années en années,
les thèmes mis en scène,
dans l'espace et dans le temps,
par un auteur invisible.

Ce film en est un essai de synthèse.

immagine 4

Il film restituisce ciò che Rouch definisce, significativamente, un «écho créateur», vale a dire una contro-creazione – un «contro-dono» – che attinge nelle tracce del «déjà-là» di una fonte primaria, negli interstizi di un medium preesistente a partire dal quale viene mobilitato un reinvestimento di energia che si traduce in un transfert intermediale tra l'etnografia, la tradizione orale e l'occhio – il punto di vista – della cinepresa. Potremmo aggiungere, prendendo in prestito una acuta riflessione sulla traduzione che ci viene da Georges Steiner, che si assiste a un «échange d'énergie sans perte» in quanto «l'ordre, la cohérence, l'énergie potentielle sont conservés aux deux extrémités du cycle: source et récepteur»⁴⁹. Scambio energetico che apre il viatico a quella forma di traduzione che sempre Steiner definisce «suprema», più precisamente la traduzione in cui «la réciprocité doit aller plus profond» per poter gettare

⁴⁹G. STEINER, *Passions impunies*, Paris, Gallimard, 1997, pp. 182-183.

una nuova luce sull'originale con «une nouvelle gamme de résonances spatiale et temporelle», «en rendant visible des éléments de connotation, de nuances et de subtilités, de significations latentes» che amalgamano «du présent à la présence», permettendo così di «accomplir ce qui est déjà complet»⁵⁰. Il lavoro di Rouch si situa, allora, a ben guardare, proprio in questa ottica, *compiendo* esattamente la sintesi di ciò che è «déjà complet», ma a uno stato latente, di ciò che è «déjà-là», depositato tra gli interstizi – i «bianchi» – delle note di campo e della memoria, vale a dire una pratica collettiva “presente”, condivisa, ma né pienamente manifesta né pienamente fruita. La fedeltà del traduttore/rimediatore si esplicita allora, in questo caso, nella messa in atto di una pratica che assume la forma di un duplice paradosso: operare una sintesi al fine di ricomporre una totalità; aggiungere ciò che è di fatto già presente. Posizione paradossale che si esplicita allo stesso tempo in termini di economia – morale, etica – di uno scambio che mette in gioco i) l'Altro in quanto medium di un messaggio e del processo di costruzione del senso; ii) l'Altro in quanto spazio ermeneutico, trama di una mediazione che fa del senso un «milieu» d'interazione, un processo di traduzione/rimediazione reciproca.

4. Per (non) concludere...

Se è vero, come dimostrano Bolter e Grusin, che la rapida evoluzione delle tecnologie numeriche ha ridefinito sia il concetto di canale che quello di enunciazione rimettendo in causa lo schema orizzontale che Jakobson aveva dato dei due poli della comunicazione, a partire da questa tesi abbiamo voluto ripensare il paradigma della traduzione nel quadro della rimediazione, applicando tale nozione al testo cosiddetto “letterario” e ai suoi rapporti con l'Altro. *Dieu d'eau* di Marcel Griaule ci è parso in tal senso particolarmente interessante, trattandosi di un testo che ha mobilitato una tessitura di interazioni multiple⁵¹. Jean-Michel Adam, sulla scorta della sua profonda conoscenza dei generi e delle dinamiche testuali ci ricorda che «il est impossible de faire comme si les textes existaient en dehors des médiations qui assurent leur circulation, conditionnent l'analyse et participent à la construction de leur

⁵⁰*Ibid.*, corsivo del testo.

⁵¹ Come sottolinea giustamente Eric Jolly, non si può non considerare «l'influence planétaire de cette œuvre ainsi que l'ampleur de sa récupération par différents mouvements ou courants de pensée». In *op. cit.*, p. 4.

signification»⁵². Il che ci porta ad affermare, a guisa di corollario, che non è possibile isolare *Dieu d'eau* di Griaule dall'esistenza di quella fitta rete di ri-mediazioni che ne hanno stimolato la circolazione contribuendo attivamente, sul polo della ricezione, al lavoro di (ri)costruzione del senso. Dalle guide turistiche alla messa in scena filmica abbiamo, infatti, potuto constatare come questi passaggi intermediali si traducano in operazioni di (s)montaggio che rimettono in gioco la nozione di frontiera, *limen* di quell'interstizio in cui l'«entre-deux» designa parimenti l'«inter-deux», come vuole esattamente l'etimologia latina di *interstitium*: entrare (*inter*) e sostare (*stare*) nello spazio di un intervallo, di un'apertura che configura ciò che Cordonnier (1995) chiama, ispirandosi a Heidegger, *ouvertude*, luogo – *sito* – della co-presenza ontologica dell'Ipse e dell'Altro. Si chiarisce, allora, quel principio dell'«in-betweenness» di cui parla Rajewsky (2010) filando il concetto di rimediazione di Bolter e Grusin: «something actually situated *between* two [...] medial forms» (2010 : 59), vale a dire *tra* – o *inter* – due media che interagiscono, si interconnettono e si rinenunciano in un processo fatto di soste e di passaggi, di giunzioni e di disgiunzioni, di riprese e di interruzioni.

Non è difficile constatare, del resto, che sia nelle guide turistiche che nelle riprese filmiche di Jean Rouch emergono, visibilmente, dei punti di rottura, o meglio, delle interruzioni attraverso le quali *passa* la rimessa in scrittura/rimessa in scena delle note di terreno di Griaule. Ma laddove il testo turistico, fedele alla sua vocazione pubblicitaria, riscrive il mito e la cultura dogon con i tratti stereotipati di un mito griauliano, ovvero a partire da un invito al viaggio facente leva su un potenziale essenzialmente esotico – «dogonizzato» – e facendo pertanto di *Dieu d'eau* un topos, un fondo citazionale dal quale distillare sogni, immagini, suggestioni, il cineasta Jean Rouch, dal suo canto, nel filmare il *sigi*, pur contribuendo a una certa spettacolarizzazione della cultura dogon⁵³, coniuga la messa in scena con le maglie della ricerca sul campo e *rimedia* i «bianchi» del testo di Griaule *riempiendoli*, ricreando e ritrovando, cioè,

⁵² ADAM, *Problèmes du texte. La linguistique textuelle et la traduction*, Aarhus, Publizon, 2014, pp. 23-24.

⁵³ Soffermandosi sul lavoro di Jean Rouch, Ciarcia non manca di sottolinearne l'inevitabile spettacolarizzazione, spiegando che il cineasta contribuisce «puissamment à la mise en spectacle par les Dogon eux-mêmes de leur tradition» (in «L'ethnofiction à l'œuvre», *op. cit.*, pp. 3-4). E ritiene emblematico, in tal senso, il fatto che Rouch abbia voluto sostituire con un adulto più esperto i giovani pastori del villaggio che dovevano suonare i tamburi ed eseguire i canti dogon. Ciò dimostra, conclude Ciarcia, che «la vérité quotidienne n'a donc pas été respectée car on a voulu proposer des "démonstrations" (*ethnographiques?*) plus "convaincantes"» (*ibid.*, corsivo dell'autore).

ritmi, sonorità e gesti che attraversano – e scavano – gli interstizi della memoria. Interstizi di un «dèjà là», di un presente nella presenza che si rivela come *presenza* di un Altro interiore: il Sé/Altro che è nel *Proprio*. I film di Rouch, infatti, restituendo una visione completa e non più parcellare dei diversi momenti che scandiscono lo svolgimento del *sigi* ricrea in una visione d'insieme una celebrazione inscritta nelle tracce vuote di un «rimosso», nelle aperture di un «manque» originario che per la prima volta viene rappresentato ai Dogon nella riarticolazione di una disvelata totalità. E se Berman, allora, ci insegna che è essenzialmente nel suo rapporto con il latente, con il non manifesto, che la traduzione moderna tocca il suo punto più avanzato di «*apparaître, se manifester*»⁵⁴ facendosi «*révélation de quelque chose de caché*», Rouch declina esattamente in tal senso il suo lavoro di cineasta-etnografo. Volgendosi verso l'Altro in quanto «*étranger du dehors*», la sua cinepresa riapre allo stesso tempo l'accesso verso l'«*étranger du dedans*»⁵⁵, dischiudendone in tal modo la manifestazione/apprensione all'interno del *Proprio*⁵⁶.

Giunti a questo stadio della nostra analisi, possiamo allora concludere sostenendo che: a) dal momento che il lavoro di rimediazione mette in gioco le nozioni di passaggio, di frontiera, e nondimeno di violenza⁵⁷, esso si costituisce in stretta correlazione con il paradigma della traduzione in quanto pratica che si situa in uno spazio intermedio nel quale ciò che è *tra*, cioè nel mezzo, o meglio, nell'intermezzo, agisce come connettore di un va-e-vieni di (dis)connessioni, energie, significanze; b) parimenti alla pratica della traduzione, la rimediazione si iscrive nello spazio di Babele, ovvero nello spazio della differenza, rivelandosi quel «*don d'être par-delà l'espace et le temps*» che «*donne une vie nouvelle ou un supplément de vie à l'original*»⁵⁸; c) il binomio traduzione-rimediazione, che il titolo di questo intervento postula, vuole così designare la confluenza di due spazi semiotici in cui si affrontano identità

⁵⁴ A. BERMAN, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1985, p. 280.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 77. Sulla dialettica tra «*étranger du dedans*» et «*étranger du dehors*», segnaliamo H. BUZELIN, «La traductologie, l'ethnographie et la production des connaissances», *Meta: Journal des Traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 49, 4, pp. 729-746.

⁵⁶ Si veda anche, a riguardo, SANTONE, «*Métisser le double étranger. Sur une expérience de traduction*», in D. LONDEI & M. CALLARI GALLI, *Traduire les savoirs*, Bern, Peter Lang, 2011, pp. 69-83.

⁵⁷ Sempre Berman: «*Là où il y a révélation de quelque chose de caché, il y a violence*», in *op. cit.*, p. 272.

⁵⁸ STEINER, *op. cit.*, p. 181.

e alterità, distanza e prossimità, il Sé e l'Altro da sé – lo «straniero».

In questa prospettiva, la rimessa in scrittura di *Dieu d'eau* mostra chiaramente come la traduzione/rimediazione, nel ri-entrare tra le maglie del testo, rimetta in tensione poetica una riconfigurazione *en espace* dei suoi formati e delle sue potenzialità di espansione, rilanciandolo come «quelque chose de beaucoup plus compliqué que du linéaire»⁵⁹, e risollecitando, di conseguenza, anche l'attività di ricezione/rappresentazione del lettore in una nuova relazione semiotica, inter-culturale e inter-estetica. Non senza prolungare, allo stesso tempo, l'intenzione che aveva fecondato il gesto stesso della creazione, ovvero la volontà di Griaule di destinare la sua opera a un ampio pubblico al quale mostrare il popolo dogon «en mille rites et gestes sur une scène où se meut une multitude d'hommes vivants»⁶⁰.

⁵⁹ ADAM, *op. cit.*, p. 23.

⁶⁰ GRIAULE, *op. cit.*, p. 6.

Interdiscours du mythe simiesque :
Boubacar Boris Diop et La Planète des singes

Valentina Tarquini*

ABSTRACT

Cette étude propose une lecture intermédiaire de l'interdiscours simiesque chez Boubacar Boris Diop tel que problématisé dans *Murambi, le livre des ossements* et déconstruit dans les textes qui ont suivi son expérience d'écriture post-génocidaire au Rwanda. La rhétorique de la guerre fratricide interethnique, d'une part, et les discours scientifiques promus au XIX^e siècle sur l'infériorité de la race noire et sur sa proximité avec le singe, d'autre part, évoquent un même soubassement racial. La fascination pour la hiérarchie des races et des espèces est aussitôt transformée en satire par Pierre Boulle qui dans *La Planète des singes* s'en prend à la vanité humaine et à l'absurde de la vocation belligérante de l'homme. L'adaptation cinématographique qui en a découlé est à l'origine de la première franchise hollywoodienne (*Planet of the Apes*). La saga resémanitise régulièrement la critique idéologique et politique adressée à l'esprit impérialiste. Elle relance aussi le pouvoir parodique de l'art par l'inversion des schémas qui, dans *Les Petits de la guenon* (2009) de Boubacar Boris Diop, donne lieu à la puissante allégorie du singe face au miroir symbolisant le drame de la singerie, soit l'image déformée et déformante de soi-même par le regard de l'Autre.

This study proposes an intermediate reading of the Simian interdiscourse in Boubacar Boris Diop, who questioned its assumptions in *Murambi, le livre des ossements* and deconstructed them in his later texts, which followed his writing experience after the Rwanda genocide. The rhetoric of interethnic fratricide war, on the one hand, and the scientific discourses promoted in the 19th century on the inferiority of the black race and its proximity to the monkey, on the other hand, evoke the same racial substrate. The fascination with the hierarchy of races and species is immediately transformed into satire by Pierre Boulle in *La Planète des singes*. He attacks human vanity and the absurdity of the belligerent vocation of human beings. The resulting film adaptation gives rise to the first Hollywood franchise (*Planet of the Apes*). The saga regularly resemantizes the ideological and political criticism of imperialist thinking. It also revives the parodic power of

* Università Roma Tre.

art by inverting the patterns which, in *Les Petits de la guenon* by Boubacar Boris Diop, gives rise to the powerful allegory of the monkey facing the mirror, which symbolizes the drama of aping, namely the distorting image of oneself through the eye of the Other.

1. Introduction

La rédaction de *Murambi, le livre des ossements* (2000) représente pour Boubacar Boris Diop un tournant intellectuel irréversible et le dénouement d'une tension littéraire que nous pouvons situer au cœur de son quatrième ouvrage, *Le Cavalier et son ombre* (1997). De tous ses romans, ce dernier est sans doute le plus fantastique, assurément le plus problématique, et ce à bien des égards. Parmi les sujets épineux, il est question de l'amalgame qui s'opère à propos du génocide au Rwanda reflétant une opinion répandue, en Occident comme en Afrique. Une scène en particulier pose problème: l'inimitié entre les Twis et les Mwas – l'assonance avec « toi » et « moi » n'est pas fortuite –, racontée par l'héroïne Khadidja, renvoie à une soi-disant guerre fratricide entre les Tutsi et les Hutu au Rwanda. Le conflit interethnique, qui trouverait son origine dans la nuit des temps, constitue le socle de l'interdiscours transmédiatique et, de surcroît, l'espace privilégié d'une consolidation imaginaire suivant le mécanisme de la stéréotypie : la relation de l'individu au réel est médiatisée par la reproduction incessante d'un modèle figé dans la durée. Nous employons ici la notion d'interdiscours dans un sens suffisamment large pour considérer des unités discursives relevant de genres et de champs différents¹ mais toutes étroitement liées à la notion d'antériorité, qui est consubstantielle au discours fabriqué ou pré-construit tel que théorisé par Michel Pêcheux². *Le Cavalier et son ombre* n'a pas échappé à la pérennisation de ce processus de stéréotypage. L'auditeur invisible de Khadidja, à qui la conteuse doit adresser des histoires *inaudibles* car sans écho et *inouïes* – c'est bien lui qui incarne l'une des *ombres* évoquées dans le titre et le miroir déformant du lecteur lui-même –, suscite une réprimande que l'on imagine ressurgissant de la voix intérieure de l'héroïne, comme conséquence de sa mise en fiction du génocide :

Ma petite n'essaie pas de me faire croire que le Rwanda t'empêche de dormir plus que les autres. Là-bas, du côté des vraies collines de Kigali, ils ont arraché les yeux à des vieillards et pilé des centaines de milliers d'enfants dans des mortiers, mais la vie continue. Va donc au camp

¹ Voir D. MAINGUENEAU, *L'Analyse du discours*, Paris, Hachette, 1997 ; P. CHARAUDEAU, *Des conditions de la mise en scène du langage* in A. Decrosse (éd.), *L'Esprit de société*, Liège, Mardaga, « Philosophie et langage », 1993, pp. 27-65.

² M. PÊCHEUX, *Les Vérités de La Palice. Linguistique, sémantique, philosophie*, Paris, Maspero, 1975.

d'Uvira, fais un tour sur les routes menant à Bukavu, perds-toi dans la foule des désespérés de Mugunga et reviens m'en parler. Alors, tes mots auront l'odeur forte de la vérité et je te croirai. Pas avant. Tu exagères tout parce que tu ne sais rien des grandes tragédies du peuple noir, ni au Rwanda, ni ailleurs³.

Nous percevons *à posteriori* un aveu d'impuissance de Boubacar Boris Diop face à la question délicate de la simulation et de la vraisemblance du génocide théâtralisé, autrement dit de la « douloureuse comédie »⁴ du *faire vrai*. Boubacar Boris Diop regrette très tôt la hardiesse naïve d'un tel geste, avouant le piège d'une confusion délictueuse qui compte beaucoup de complices – des médias à la Françafrique – coupables d'avoir raconté à demi-mot et par simplifications le dernier holocauste du XX siècle, voire d'en avoir camouflé les responsabilités, aidés par l'indifférence d'un auditoire distrait.

Cette étude propose une lecture intermédiaire de l'interdiscours simiesque chez Boubacar Boris Diop tel que problématisé dans *Murambi, le livre des ossements* (2000) et conceptualisé dans l'allégorie du singe face au miroir dans *Les Petits de la guenon* (2009). L'hypothèse est que la critique du mythe des *singeries noires* s'éclaircit si l'on tient compte de la diffusion des discours ethnologiques et pseudoscientifiques à propos de l'origine de la race assimilant l'homme noir au singe. Mon propos est d'en mettre en lumière quelques passages saillants en me focalisant, d'une part, sur l'intertextualité qui peut être établie avec *La Planète des singes* (1963) de Pierre Boulle, et, d'autre part, sur l'intermédialité représentée par la première franchise hollywoodienne qui en découla dès 1968, date de sortie du premier film de la saga portant le même titre, *La Planète des singes* (*Planet of the Apes*). Le succès de cette première série de science-fiction, composée de cinq volets entre 1968 et 1973⁵, fut tel que près de quatre décennies plus tard il engendra une deuxième saga – un redémarrage, cette fois-ci, ou *reboot* – de 2011 à 2017. Nous n'examinerons que la première saga et, en particulier, le premier et le quatrième

³ B.B. DIOP, *Le Cavalier et son ombre*, Paris, Éditions Stock, 1997, pp. 270-271.

⁴ DIOP, *Génocide et devoir d'imaginaire* in *L'Afrique au-delà du miroir*, Paris, Philippe Rey, 2007, p. 25.

⁵ Les cinq volets se suivent à un rythme assez soutenu : *La Planète des singes* (1968) de Franklin Shaffner, *Le Secret de la planète des singes* (1970) de Ted Post, *Les Évadés de la planète des singes* (1971) de Don Taylor, *La conquête de la planète des singes* (1972) de J. Lee Thompson, *La bataille de la planète des singes* (1973) de J. Lee Thompson. La franchise se développe avec une série télévisée, des jeux vidéo, des bandes dessinées et des gadgets destinés à un large public.

volet pour l'affinement du discours politique qui se précise au fil de la série, enrichissant l'intention satirique qui figurait dans le roman de Pierre Boule. La métaphore du singe devant le miroir proposée par Boris Diop en est une représentation puissante dès lors que la similitude entre le singe et l'Africain est reprise de manière critique pour en décortiquer les enjeux.

2. *De la sauvagerie des humains : transgénéricité et intertexte dans Murambi, le livre des ossements de Boubacar Boris Diop*

Une attention particulière portée sur la structure des romans de Boubacar Boris Diop permet de constater que le récit enchâssé constitue le noyau dur d'une réflexion sur la recherche de vérité. C'est donc la mise en débat des différents positionnements au sein d'un champ discursif donné ou des discours en corrélations – l'interdiscours – qui intéresse le romancier et journaliste sénégalais. Dans l'écriture romanesque des années 80-90 abondent les images allégoriques, les figures polysémiques et les mythes réadaptés ou franchement subvertis. *Murambi le livre des ossements* est en revanche plus sobre : le génocide impose de trancher et « d'appeler les monstres par leur nom »⁶.

Écrit à la manière d'une enquête sur le modèle du « témoignage du dehors »⁷, *Murambi* est un genre hybride qui échappe à toute catégorisation générique figée. Le retour au Rwanda du personnage principal Cornelius Uvimana le 6 juillet 1998, soit quatre ans après le début du génocide, coïncide avec le voyage à Kigali que Boubacar Boris Diop entreprend « un certain mois de juillet 1998 »⁸ avec une dizaine d'écrivains d'Afrique francophone⁹ dans le cadre du projet Fest'Africa à Lille « Écrire par devoir de mémoire ». Promu par Maïmouna Coulibaly et Nocky Djedanoum, ce projet avait comme objectif de « briser le silence des intellectuels africains

⁶ DIOP, *Murambi, le livre des ossements*, Paris, Zulma, 2011 [Stock : 2000], p. 231. Dorénavant MO, suivi du numéro de page dans le texte.

⁷ R. FONKOUA, « À propos de l'initiative de Fest'Africa : "témoignage du dedans", "témoignage du dehors" », *Lendemains*, n. 112, *Rwanda 2004 : témoignages et littérature*, décembre 2013, p. 67.

⁸ DIOP, *Postface, Murambi, le livre des ossements*, cit., p. 235.

⁹ Nocky Djenadoum (Tchad), Monique Ilboudo (Burkina Faso), Vénuste Kayimahe (Rwanda), Koulsy Lamko (Tchad), Tierno Monémbo (Guinée), Meja Mwangi (Kenya), Jean-Marie Vianney Rurangwa (Rwanda), Véronique Tadjou (Côte d'Ivoire), Abdourahman A. Waberi (Djibouti).

sur le génocide et plus largement sur l'Afrique »¹⁰. Effectivement, la visite des sites du génocide, les entretiens avec les victimes et les bourreaux, l'étude sur le terrain de l'histoire rwandaise lui « tendaient sans pitié le miroir où [il] voyai[t] défil[er] [ses] graves déficiences... »¹¹ : l'opposition entre Hutu et Tutsi n'est pas interethnique mais découle d'une idéologie raciale promue à la fin du XIX siècle par les acteurs de l'administration coloniale au Rwanda. Dès lors, comment expliquer le désastre génocidaire si ce n'est par le triomphe de l'histoire *inventée* et prise pour vraie des ethnies incompatibles, soit d'un certain imaginaire colonial? De cette image déformée et déformante amplifiée par les « prêteurs de regards »¹², découlerait le potentiel destructif de l'imaginaire. D'où l'étude fébrile à rebours que le protagoniste de *Murambi* mène – Boris Diop à ses côtés – dès le lendemain de son arrivée au Rwanda :

Cornelius commença à trier et à classer ses papiers: des documents et les livres sur l'histoire du Rwanda. [...] Même les savantes spéculations sur la formation des couches géologiques au Rwanda l'y conduisaient, par des sentiers secrets et tortueux. C'était comme si le génocide irradiait toute sa sombre lumière, aspirait vers lui les faits les plus anciens et les plus anodins pour leur donner une dimension tragique, un sens différent de celui qu'ils auraient eu ailleurs. (MO 62)

L'impuissance de Cornelius est telle que son projet de monter une pièce de théâtre sur le génocide est voué à l'échec. Les renvois intertextuels sont subtils mais présents et ils concernent sans doute une comédie d'Eugène Labiche et Édouard Martin, *Le voyage de Monsieur Perrichon* (1860) pour la force d'inversion situationnelle du vaudeville et sa charge caricaturale. Boris Diop pourrait aussi y avoir puisé afin de broser le portrait grotesque d'un patriarche bourgeois impitoyable doté d'une vanité sans bornes. Des indices nous disent, néanmoins, ce qu'il y a de profondément vrai dans cette scène invraisemblable illustrant le « syndrome de Monsieur Perrichon »¹³ – l'incapacité de se regarder dans

¹⁰ Entretien de N. DJEDANOUM avec F. LECOCQ, « Nocky : le passeur d'Afrique », *Libr'Aires*, l'association des libraires de Lille, automne 2000.

¹¹ DIOP, *Postface*, *Murambi*, cit., p. 240.

¹² *Ibid.*, p. 240.

¹³ F. VITOUX, « Le syndrome de Monsieur Perrichon, à l'occasion du bicentenaire de la naissance d'Eugène Labiche », *Académie Française – L'Actualité*, 13 octobre 2015, [<http://www.academie-francaise.fr/actualites/le-syndrome-de-m-perrichon-loccasion-du-bicentenaire-de-la-naissance-deugene-labiche>] (consulté le 28 décembre 2020).

le miroir – que Cornelius décrit brièvement: un général français nommé Perrichon circule nerveusement en pyjama de soie, un gros cigare à la main, déplorant le meurtre de son chat pendant « les génocides ». Le pluriel, qui renvoie à la théorie du double génocide¹⁴, rend le tout grotesque confortant l’interdiscours stéréotypé – frisant l’aporie – selon lequel « tout le monde essaie de tuer tout le monde et après il n’y a plus personne pour tuer qui que ce soit » (MO 77), soit le point culminant de la rhétorique des guerres interethniques. Ce théâtre de l’absurde est parsemé de lieux communs tournés en ridicule. Le chat du général est enlevé par un jardinier éthiopien décrit comme « arrogant et sournois » (MO 79), à l’image des portraits des Tutsi tels que brossés par les Hutu de la décolonisation rwandaise imitant les récits des missionnaires et colons belges. L’idée de la pièce n’était plus tolérable après la terrible découverte : son père, le docteur Joseph Karekezi, organisa le massacre de quarante ou cinquante mille Tutsi à l’École Technique de Murambi. Depuis, la seule histoire possible était la sienne, celle du Rwandais « idéal » : « à la fois victime et coupable » (MO 106) et témoin au second degré, assez proche des victimes pour souffrir mais pas assez pour en être légitimé. De père hutu et de mère tutsi, mais aussi « témoin des témoins »¹⁵, car exilé au Djibouti bien avant les Cent-Jours du génocide, Cornelius constitue le pivot du récit à plusieurs niveaux : sur le plan familial, il reflète le paradoxe d’une union abâtardie par la folie meurtrière d’un père ; sur le plan historique, il incarne la synthèse « monstrueuse » du Rwandais fabriqué dans les récits du XIX et XX siècle en Occident; sur le plan fictionnel, enfin, Cornelius porte dans son cœur les questionnements de Boubacar Boris Diop et conduit sa recherche de vérité à travers un regard pudique et porté par la force de l’écoute.

Bien que le prénom Cornelius tire son origine d’un témoignage, nous relevons quelques points de convergences avec le personnage éponyme de *La Planète des singes* et, plus globalement, avec le discours critique de Pierre Boule. Le cadre dans *La Planète des singes* est décidément différent : un journaliste astronaute, Ulysse Mérou, débarque sur la planète Soror où il constate un écart étrange avec des humains

¹⁴ La thèse du double génocide suppose un génocide des Hutu mené par les Tutsi. François Mitterrand se fut l’un des promoteurs de cette thèse en parlant de « génocides », au pluriel, lors du Sommet de Biarritz le 8 novembre 1994.

¹⁵ V. BRINKER, « “Mots-machettes”, “mots-béquilles”, “quenouilles de mots” : comment écrire le génocide des Tutsi au Rwanda ? La spécificité de *Murambi, le livre des ossements* », *Interculturel francophonies*, n. 18, nov.-déc. 2010, p. 240.

sauvages soumis à une population majoritaire de singes dotés de la parole, donc d'intelligence, et d'une organisation institutionnelle et scientifique. Zira, une guenon savante et bienveillante, arrache Ulysse des laboratoires où les expériences sur les humains sont la norme et fait appel à son fiancé Cornélius, admis à l'Académie des sciences pour ses découvertes exceptionnelles en matière d'évolution des espèces. Les deux Cornelius s'élèvent au rang de paladins de la vérité historique à travers la reconstruction des faits, le protagoniste de *Murambi* étant un professeur d'histoire et Cornélius dans le roman de Pierre Boule, un savant expérimenté qui, s'écartant des théories admises, défie la *doxa* institutionnelle. Dans *La Planète des singes*, Cornélius est doté de l'esprit de la fouille et retrace la mémoire de l'espèce qui sont le propre du paléontologue s'interrogeant sur l'émergence de l'*Homo sapiens* par l'observation de traces: une poupée humaine prouverait l'antériorité de la civilisation des hommes, une découverte que la science officielle refuse d'accepter. Tout compte fait, l'homme se distingue peu du singe qui, sous le couvert de la tradition, répète les mêmes erreurs de ses ancêtres : « Depuis dix mille ans, reconnaît Cornélius, nous restons semblables à nous-mêmes »¹⁶.

Malgré l'ouverture d'esprit de Zira et Cornélius, un dualisme de fond qui sépare *le singe* et *les hommes* persiste, le premier occupant « le sommet de l'évolution » (*PS* 92) et les seconds étant des « créatures bestiales, douées d'un certain sens de l'imitation, [...] d'un psychisme embryonnaire et dépourvus de conscience » (*PS* 92). Zira explique la supériorité des singes s'appuyant moins sur la science biologique que sur des concepts figés; ce qui donne lieu à des arguments aussi stéréotypés que ceux qu'Ulysse Mérou a entendus sur Terre à propos de la supériorité de l'homme : « Après réflexion, toutefois, le raisonnement de Zira ne me parut ni plus ni moins convaincant que le nôtre » (*PS* 95). À cette première opposition entre les hommes et les singes, s'ajoute une distinction interne entre « castes » ou « races », les orangs-outans, les gorilles et les chimpanzés étant identifiés à des catégories désormais disparues : « Les barrières de race, qui existaient autrefois, ont été abolies et les querelles qu'elles suscitaient apaisées, grâce surtout aux campagnes menées par les chimpanzés » (*PS* 93). D'un point de vue discursif, le conflit entre espèces (hommes-singes) et celui interne entre « castes » (simiesques chez Pierre Boule) ou « ethnies » (rwandaises chez Boubacar Boris Diop), semble bien reposer sur le même soubassement racial selon

¹⁶ P. BOULLE, *La Planète des singes*, Paris, Juillard, 1963, p. 141. Dorénavant *PS*, suivi du numéro de page dans le texte.

lequel à des traits somatiques correspondent des caractéristiques de l'esprit.

3. *Simius sapiens et les humains sauvages :* *La Planète des singes et la domestication raciale*

L'hypothèse d'une image « expérimentale »¹⁷ de la condition humaine que Pierre Boulle brosse dans ses romans, semble être confirmée dans *La Planète des singes* par la mise en fiction du « savant », incarné par Cornélius. La science et l'exotisme interviennent pour interroger les grands thèmes philosophiques dans un mélange générique qui fusionne le conte philosophique à la manière de *Micromégas*, la satire sociale dans le style swiftien des *Gulliver's Travels* et la science-fiction anglaise – H.G. Wells, A. Huxley¹⁸ – bien plus que le genre hollywoodien des années 50¹⁹. Le roman *La Planète des singes* tout comme son adaptation à l'écran²⁰, évoquent l'environnement exotique de la jungle. Mais si Pierre Boulle s'est sans doute inspiré du décor connu en Asie²¹, l'effet d'étourdissement qui dure pendant la longue séquence initiale du film, se joue sur des sonorités tribales minutieusement composées par Jerry Goldsmith pour amplifier l'effet exotique. Le premier contact du narrateur journaliste, Ulysse Mérou, avec les singes qui pourchassent et massacrent les humains sauvages est d'agacement et se précise par le lexique du carnage :

¹⁷ R. BOZZETTO, « Les univers imaginaires de Pierre Boulle », *ReS Futurae*, n. 6, 2015, <<http://journals.openedition.org/resf/767>> (consulté le 8 janvier 2021).

¹⁸ A. HUXLEY, *Ape and Essence*, London/New York, Chatto & Windus/Harper & Brothers, 1948.

¹⁹ Pierre Boulle refuse l'étiquette de science-fiction de par son regard porté sur des questions bien humaines : l'absurdité de ses actes, son anthropocentrisme et son fanatisme pervers. P. VIALLET et A. BURIN, entretien avec Pierre Boulle pour l'émission *Le Fond et la forme*, « Pierre Boulle, *Quia absurdum* », Archives de l'INA, 16 avril 1970, 16min 28s, <<https://www.ina.fr/video/CPF10005641/pierre-boulle-quia-absurdum-video.html>> (consulté le 4 janvier 2021).

²⁰ Cf. E. GREENE, *Planet of the Apes as American Myth: Race, Politics, and Popular Culture*, Wesleyan University Press, 1998 ; J.W. RINZLER, *The Making of Planet of the Apes*, New York, Harper Collins Design, 2018.

²¹ Y. QUERO, « L'influence de l'Asie sur les écrits de science-fiction de Pierre Boulle », *ReS Futurae*, n. 6, 2015, <<http://journals.openedition.org/resf/703>> (consulté le 8 janvier 2021).

Il existait certainement une haine farouche entre les deux races. Il suffisait pour s'en convaincre de voir l'attitude des hommes prisonniers, à l'approche des singes. Ils s'agitaient frénétiquement, ruiaient des quatre membres, grinçaient des dents, l'écume à la bouche, et mordaient avec rage les cordes du filet.

Sans prendre garde à ce tumulte, les gorilles chasseurs – je me surpris à les appeler des seigneurs – donnaient des ordres à leurs valets. (PS 49-50)

Remarquons l'emploi du mot « race » pour distinguer les hommes des singes, ce qui nous semble révélateur du fondement idéologique que recèle le discours sur la captivité des « races » réputées inférieures. Par ailleurs, il n'est pas sans importance de constater que la structure sociale est de type féodal où les gorilles chasseurs sont des seigneurs entourés de serviteurs et de chimpanzés joviaux à leur service. La normalisation des carnages, la spectacularisation des charniers et l'exhibition des hommes à des fins divertissantes « comme des animaux déguisés, comme les singes savants qu'on montre dans nos cirques » (PS 56), produisent un effet à la fois satirique et dramatique, selon la perspective assumée.

Ce parallélisme entre *Murambi* et *La Planète des singes* nous permet de mieux cerner la question de la classification interne à une espèce pour justifier une certaine organisation sociale et ses effets. La hiérarchisation des sous-groupes animalise la catégorie jugée inférieure confortant le cliché de la sauvagerie. Les aberrations et le sens de l'absurde rapprochent le texte de Pierre Boulle et ceux que Boubacar Boris Diop écrit à la lumière du génocide au Rwanda. Chez l'un comme chez l'autre, le renversement des schémas a pour fonction de parodier la perception de l'être sauvage et amincir les frontières entre l'homme et l'animal à travers le *topos* de la domestication. En effet, *Murambi* est peuplé d'animaux sauvages ou plus ou moins domestiqués, comme les chats et les chiens. La disparition du chat du général Perrichon, dans la pièce de Cornelius, fait ressurgir les clichés sur l'infériorité des Noirs, sans distinction entre les bourreaux et les victimes :

Lui il n'a rien contre les Noirs, mais quand même ils exagèrent un peu, non ? Ils font leurs trucs et au lieu de regarder les choses en face, ils disent que c'est la faute des Blancs, que c'est la faute des chats et, quand ils se mangent entre eux les bonnes âmes disent : oui, mais vous comprenez, c'est la famine. (MO 78)

Dans ce passage, Boubacar Boris Diop pointe du doigt François Mitterrand qui, à l'époque du génocide, rétorquait à Bernard Kouchner, inquiet : « Ce sont les seigneurs contre les serfs ! »²². Si la France n'est pas accusée d'avoir commis les crimes, elle aurait bel et bien armé les tueurs – principalement les miliciens *interabamwe* émanés de l'idéologie du *Hutu Power* –, se rendant complice de génocide par la très douteuse opération Turquoise²³. Mais ce qui rend la réalité racontée encore plus grotesque, c'est le renversement des catégories pour problématiser par l'absurde la vulnérabilité des espèces : chiens et chats ont la vie sauve, les Tutsi sont écrasés comme des cancrelats (appelés *inyenzi*, cancrelats, dans l'incitation génocidaire à la Radio des Mille Collines). Nous comprenons aussitôt que les chiens et les chats entrent en jeu pour mettre en perspective la question de la domestication aussi bien dans *Murambi* que dans la saga cinématographique *La Planète des singes*. Rappelons que dans le roman de Pierre Boulle, l'enfant d'Ulysse Mérou et de la sauvage Nova s'appelle Sirius – l'emblème de l'espèce à sauver –, sans doute en hommage au relativisme voltairien dans *Micromégas* mais aussi en écho à l'étoile principale de la constellation du Grand Chien qui, dans la mythologie, est le chien gardien d'Orion, connu pour sa brutalité.

Dans *La Planète des singes* de Pierre Boulle les chiens servent de cobaye pour les expériences scientifiques destinées aux humains, confirmant la proximité que la fiction établit entre deux « races proches ». Aussi, dans la première version du manuscrit, le romancier avait doté le professeur Antelle, compagnon de voyage d'Ulysse, d'un domestique qui lui était « fidèle comme un chien » (le passage a été supprimé du deuxième manuscrit)²⁴, anticipant, ainsi, un sujet majeur dans la suite cinématographique : la fonction sociale du chien domestique « fidèle à son maître » se rapproche à celui du serviteur voire de l'esclave qui finit par se révolter. Cet épisode relativement marginal dans l'économie du roman, puisqu'il occupe un seul chapitre²⁵, est au cœur du quatrième volet de la série (*La conquête de la planète des singes*). Il dénonce à la fois la domination que l'être

²² DIOP, *Génocide et devoir d'imaginaire* in *L'Afrique au-delà du miroir*, cit., p. 32.

²³ Parmi les témoignages d'anciens militaires impliqués dans l'opération Turquoise, voir G. ANCEL, *Rwanda, la fin du silence: témoignage d'un officier français*, Paris, Les Belles lettres, « Mémoires de guerre », 2018 ; voir aussi les enquêtes du journaliste P. DE SAINT-EXUPÉRY, *Complices de l'inavouable : la France au Rwanda*, Paris, Arènes, 2004.

²⁴ S. BRÉAN, « De “la planète mystérieuse” à *La Planète des singes* : une étude des manuscrits de Pierre Boulle », *ReS Futuræ*, n. 6, 2015, <<https://journals.openedition.org/resf/698>> (consulté le 10 janvier 2021).

²⁵ Chapitre 8, III partie, *PS*, pp. 170-176.

humain exerce sur l'espèce animale, mais surtout l'humiliation du Noir réduit en esclave par le maître blanc. Déjà dans le film précédent (*Les Évadés de la planète des singes*), Cornélius explique aux membres du conseil scientifique des États-Unis comment les singes se sont emparés de l'espace humain. Les événements auraient eu lieu dans un passé lointain que la diégèse nous permet de situer entre 1973 – le temps de l'énonciation de Cornélius –, soit l'époque pendant laquelle les hommes dominant encore la Terre, et le temps de l'énoncé qui coïncide avec l'insurrection des singes dans le film suivant, *La conquête de la planète des singes*. N'oublions pas que Cornélius et Zira viennent de l'an 3978 et ils remontent dans le temps de presque 2000 ans lorsqu'ils atterrissent en Californie avec le vaisseau de Taylor (Ulysse Mérou en version américaine). Un renversement du schéma de domination – *Simius sapiens*/humains sauvages vs. *Homo sapiens*/singes sauvages – se met en place à la suite d'une épidémie qui tue tous les animaux domestiques (chiens et chats), si chers à l'homme. Les hommes les remplacent avec des singes qu'ils s'efforcent d'appivoiser jusqu'à en faire des esclaves. Les allusions aux émeutes de 1965 à Los Angeles sont à peine dissimulées et ce qui fait la puissance du film est la capacité des singes à organiser une révolte grâce à la force de la parole : du début à la fin, le film est rythmé par un incessant « non ! » de soulèvement jusqu'au célèbre discours de César, le fils des feus Zira et Cornélius, en écho à la lutte antiségrégationniste de Martin Luther King. Il n'est pas difficile d'y voir aussi une réponse à la violente répression policière dans le quartier Watts à la suite de laquelle le chef de la police William H. Parker réitéra une ancienne assimilation comparant les insurgés afro-américains à des singes dans un zoo²⁶. Survécu au meurtre d'État qui avait comme but de défendre la primauté des hommes menacée par le premier chimpanzé doté de la parole, César incarne le leader des afro-américains prêts à se révolter.

Comment ne pas voir, dans cette convoitise d'État, la dérive absolue d'un pouvoir dérégulé qui pourchasse les nouveau-nés sous prétexte d'une menace planétaire ? Et si l'on prolonge le raisonnement, que dit-elle d'un projet politique une autorité qui persécute les nouveau-nés d'une « espèce » jugée dangereuse sinon un appétit génocidaire ? Ce n'est donc pas un hasard si dans *Murambi* l'instinct de vie est symbolisé par l'enfant jouant de la flûte. La boucle est bouclée et la lecture croisée de la fiction post-génocidaire selon Boubacar Boris Diop et la franchise

²⁶ (s.a.), Lat Archives, « Chief Parker's time is part », *Los Angeles Times*, 19 avril 2009, <<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2009-apr-19-cd-parker19-story.html>> (consulté le 30 novembre 2020).

de *La Planète des singes* est avalisée par l'interdiscours racial qui sous-tend le mythe simiesque du nègre sauvage.

4. *Singeries noires : ethnologie et pseudoscience au service de la science-fiction*

Pierre Boulle écrit ses textes dans un contexte marqué par la guerre froide et la menace de la bombe atomique, si bien spectacularisée dans la dernière scène de la première adaptation de Franklin Shaffner. Il est aussi profondément frappé par la guerre d'Indochine et il rédige *La Planète des singes* sous la vague des indépendances qui investissent l'Asie et l'Afrique. Le Rwanda n'y échappe pas. La période entre 1959 et 1962 est cruciale pour l'histoire du Rwanda dans la mesure où les ethnies sont institutionnalisées, entre autres, par la consolidation de la pratique des cartes d'identité ethniques. C'est la période où l'idéologie « hamitique »²⁷, faisant du Tutsi un étranger venu d'Abyssinie, travaille les esprits des Rwandais jusqu'à racialiser les inégalités sociales entre les Hutu majoritaires marginalisés et les Tutsi minoritaires, choisis par l'administration coloniale pour former les cadres de la future République. La logique raciale calquée sur les critères occidentaux et transmise par la littérature ethnologique allemande et belge avait alimenté le récit de la supériorité des Tutsi perçus par leur aspect physique (peau claire, grande taille, traits fins) comme étant plus proches de la race blanche et plus aptes à gouverner que les Hutu et les Twa, les deux groupes « négroïdes » prétendus inférieurs et moins intelligents.

Sans prétendre affirmer une connaissance directe de cette idéologie fabriquée par l'ethnologie occidentale opposant « Hamites » et « Bantous », qui est à la base d'un mythe racial au cœur de l'Afrique des Grands Lacs²⁸, il est indéniable que Pierre Boulle connaissait bien le goût occidental pour l'exotisme et l'ironie avec laquelle Voltaire en dénonçait les dérives dans ses contes philosophiques. Le schéma de distanciation satirique par l'inversion des espèces qui caractérise *La Planète des singes* fait écho au procédé parodique cher à Boubacar Boris Diop. Les deux écrivains dénoncent le même substrat idéologique de hiérarchisation raciale qui oppose des catégories par des qualités morales, ce qui constitue le fondement même des thèses

²⁷ Voir J.-P. CHRÉTIEN, M. KABANDA, *Rwanda : racisme et génocide. L'idéologie hamitique*, Paris, Belin, 2016 [2013], pp. 17-122.

²⁸ Voir CHRÉTIEN, *Hutu et Tutsi au Rwanda et au Burundi* in J.-L. Amselle, E. M'Bokolo (éds), *Au cœur de l'ethnie. Ethnies, tribalisme et État en Afrique*, Paris, La Découverte, « Textes à l'appui », 1985, pp. 129-165.

raciologiques. La tendance à classer les grands singes en groupes (les gorilles, les orangs-outans et les chimpanzés) suivant le critère axiologique du début du XX^e siècle, est fournie tout au long du roman de Pierre Boule. Le narrateur reconnaît, par exemple, en un orang-outang, « la tête ornée de longs poils fauves enfoncés dans les épaules, le visage figé dans un air de méditation pédante », une haute autorité : « il m'apparut comme un vieux pontife, vénérable et solennel ». (PS 72)

Le positionnement discursif qui rapproche la démarche des deux auteurs porte sur le refus de la dichotomie homme-bête au sein de laquelle la thèse de l'« exception humaine », prônée par la philosophie européenne du XIX^e siècle, justifie l'instrumentalisation des bêtes²⁹. Une taxinomie systématique qui explose avec la colonisation et la découverte d'espèces exotiques, s'accompagne à la classification des êtres menant aux théories à propos de la pureté de la race. Par ailleurs, la circulation des orangs-outans et des chimpanzés en Europe et aux États-Unis au cours du XVIII^e siècle joue un rôle important dans la construction du savoir occidental sur l'homme au XIX^e siècle : en Angleterre Charles Seligman, John Hamming Speke et, bien sûr, Henry Stanley, en France Georges Cuvier, Gobineau et une cohorte d'explorateurs et missionnaires coloniaux ont alimenté une vision hiérarchisée des « races »³⁰ qui s'est poursuivie jusqu'au XX^e siècle.

Si, d'une part, les orangs-outans et les chimpanzés sont exposés à Amsterdam, à Londres et à Paris de par leur ressemblance avec les humains, d'autre part la taxinomie en zoologie introduit l'élément de la monstruosité³¹ pour valider la corrélation entre les singes et les humains : les recherches historiques sur la relation entre la race et l'esclavage pendant le siècle des Lumières montrent que « l'affaiblissement de la frontière avec l'animal contribue à renforcer la hiérarchie entre les êtres humains »³². Les ouvrages d'Edward Tyson et Buffon, entre autres, contribuent à « fixer

²⁹ Voir L. Bodson (éd.), *Les animaux exotiques dans les relations internationales : espèces, fonctions, significations*, Liège, Université de Liège, 1998.

³⁰ Le « Nègre » comme objet d'observation scientifique et d'exhibition a intéressé l'ensemble des contributions du collectif : N. Bancel, T. David, D. Thomas (éds), *L'invention de la race. Des représentations scientifiques aux exhibitions populaires*, Paris, La Découverte, 2014.

³¹ S. SEBASTIANI, « Singeries des lumières: race et esclavage », *Revue de la BNF*, n. 61, vol. 2, 2020, p. 79.

³² SEBASTIANI, « La caravane des animaux. Circulation des « orangs-outans » et des savoirs, reconfigurations des frontières de l'humain », *Diasporas*, n. 29, 2017, <<http://journals.openedition.org/diasporas/735>> (consulté le 24 novembre 2020).

la dimension anthropomorphe du chimpanzé »³³ à quelques différences près : le chimpanzé ne peut qu'imiter l'homme faute de toute capacité intellectuelle et de son incapacité de parler. Ce sont précisément les mêmes caractéristiques – absence de parole et de raison – qui sont attribuées aux humains dans *La Planète des singes*. L'anthropomorphisme des singes franchit les frontières raciales lorsque les objets issus de l'esclavage sont exposés à côté des singes³⁴. De la classification des « espèces » animales à la hiérarchisation de la « race » humaine, le pas est bref : l'animal dit le plus complexe – le singe – et l'homme dit le moins évolué – le Nègre³⁵ – finissent pas coïncider pour finalement entériner l'interdiscours d'une *sauvagerie* chez l'homme qui serait foncièrement *nègre*.

5. *Le revers du miroir : Les Petits de la guenon en guise de conclusion*

La lecture que nous avons proposée se développe à la conjonction entre deux noyaux discursifs qui sont problématisés à partir de positions différentes : il s'agit du dualisme entre le monde des humains et le monde animal qui trouve dans l'identification entre le singe et le nègre le point de convergence. Cet interdiscours racialisé sillonne la culture occidentale, en Europe et aux États-Unis, mais n'épargne pas le continent africain; et ce, par un retour de transfert reflétant un complexe désormais cristallisé depuis des siècles par le mécanisme de la stéréotypie. Le schéma binaire établi sur le critère de la domination est spéculaire, de ce fait il est susceptible d'être renversé.

C'est dans *Doomi golo* (2003) – « Petits de la guenon » ou « Fils de singe », en wolof³⁶ – que Boubacar Boris Diop pousse le plus loin la réflexion sur la représentation de soi et sur la singerie. En élaborant un discours ancré sur le dispositif du miroir, Boris Diop dévoile, dans cette première version en wolof de *Les Petits de la guenon* (2009), les enjeux *mimétiques* et *mimiques* de l'acte de parole : Boris Diop pointe du doigt l'homme (africain) qui imitant l'autre (occidental) fait la caricature de lui-même. Encore une fois, chez Boubacar Boris Diop, c'est le récit enchâssé

³³ SEBASTIANI, « Singeries des lumières : race et esclavage », cit., p. 79.

³⁴ A. LAFONT, *L'art et la race. L'Africain (tout) contre l'œil des Lumières*, Dijon, Presses du réel, « Œuvres en société », 2018.

³⁵ L.F. SIEFER, *Le mythe du nègre et de l'Afrique noire dans la littérature française de 1800 à la Deuxième Guerre mondiale*, Paris, Klincksieck, 1968.

³⁶ P.S. DIOP, « *Doomi Golo* de Bubakar Bóris Jóob. De la traduction littéraire à la traduction française de l'auteur lui-même », *Interculturel francophonies*, cit., p. 265.

qui éclaire le sens de l'œuvre : les deux singes agressifs de la « Fausse histoire de Ninki-Nanka » qui s'emparent du vieux Atou Seck transformé en esclave, ne rappellent-ils pas, de près ou de loin, Zoram et Zanam dans *La Planète des singes*, les deux gorilles qui, étant exclus du sommet de l'institution, occupent « des emplois subalternes nécessitant de la vigueur » (PS 109) pour rétablir l'ordre ? Cet écho est encore plus frappant lorsque nous admettons que « La fausse histoire de Ninki-Nanka » recèle le drame colonial du génocide représenté par deux gorilles qui s'entretuent pour avoir vu dans l'image reflétée du *soi fraternel* l'image déformante de l'Autre tel qu'il a été dessiné par le rival colonial. Le récit mythique des deux gorilles Ninki et Nanka révèle la puissance du miroir: les deux enfants noirs, Mbissine et Mbissane, à savoir les enfants de Yassin Ndiaye, la « dame blanche » qui se décape la peau et imite les Françaises, sont les petits-enfants du narrateur Nguirane Faye. Atou Seck, le vieil esclave de la « fausse histoire », est son double fictif ; le renversement *mimétique* et celui de la *singerie* sont enfin accomplis. Enfin, *Doomi golo* répond (en wolof) à une politique de rayonnement de la langue française qui serait sous-jacente à toute ingérence de la France dans les affaires africaines. Dans le sillage des écrivains qui, comme Ngugi Wa Thiongo³⁷, ont défendu l'écriture en langues africaines, Boris Diop commet avec *Doomi golo* un acte de résistance, quitte à s'autotraduire en français ; d'où le revers du miroir.

³⁷ Sur l'importance d'écrire en langues africaines comme acte politique, voir l'essai que Ngugi Wa Thiongo a écrit lors de son exil aux États-Unis. N.W. THIONGO, *Decolonizing the Mind: The Politics of Language in African Literature*, Portsmouth, Heinemann, 1986.

La nota fondamentale di questo volume, che un gruppo di amici e colleghi dedicano a Bruna Donatelli, è la questione dell'intermedialità, che i vari saggi in esso raccolti declinano in modi molteplici. Si parla dei tipi più diversi di riadattamento (dalla letteratura al cinema, al fumetto, al graphic novel, o anche dal saggio estetico alla sequenza cinematografica). Si analizza la scrittura etnografica come forma di «rimediazione», si propone l'analisi di fototesti o si scruta lo sguardo filmico di scrittori dell'era pre-cinematografica. Si riflette sugli intrecci tra parola e scrittura, oppure sulla critica d'arte come forma di scrittura intermediale. Si discute di censura, di fotografia metaforica e di processi di ricezione. Gli autori dei vari contributi fanno parlare scrittori e artisti i più diversi: si va da Lawrence Sterne a Lars von Trier, da Chateaubriand a Orwell, a Wagner, a Henry James, a Manuel Puig. Ma ci sono anche il fotografo George Tatge e l'antropologo Marcel Griaule, ci sono i registi della *Nouvelle Vague*, e poi Proust, Yves Bonnefoy, Boris Diop, e non da ultimo Flaubert, un autore molto amato e frequentato da Bruna Donatelli.

Francesco Fiorentino insegna Letteratura tedesca all'Università Roma Tre. Si occupa di letteratura e teatro tedesco del Novecento, di questioni riguardanti gli studi culturali e la teoria letteraria, in particolare di intermedialità e di geografia della letteratura.

Laura Santone insegna Lingua, cultura e traduzione francese all'Università Roma Tre. Si occupa prevalentemente di analisi della lingua quale essa si manifesta nell'argomentazione e nei diversi tipi di discorso: dalla scrittura poetica al linguaggio politico-mediatico, dai testi verbo-iconici della pubblicità al monologo interiore, al dialogo epistolare e all'analisi della voce allo spettro dell'antropologia.