

ISSN 1122 - 1917

# L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE  
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

1-2

ANNO XXII 2014

MARE PVNIVM.

MARE DIBIV.

EDUCATT - UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

L'ANALISI  
LINGUISTICA E LETTERARIA

---

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE  
E LETTERATURE STRANIERE

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

1-2

ANNO XXII 2014

ATTI DEL CONVEGNO

*In fuga. Temi, percorsi, storie*

Milano, 1-2 marzo 2013

A cura di Federico Bellini e Giulio Segato

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA  
Facoltà di Scienze Linguistiche e Letterature straniere  
Università Cattolica del Sacro Cuore  
Anno XXII – 1-2/2014  
ISSN 1122-1917  
ISBN 978-88-6780-075-9

---

Direzione

LUISA CAMAIORA  
GIOVANNI GOBBER  
MARISA VERNA

Comitato scientifico

LUISA CAMAIORA – ARTURO CATTANEO – ENRICA GALAZZI  
MARIA CRISTINA GATTI – MARIA TERESA GIRARDI  
GIOVANNI GOBBER – DANTE LIANO – FEDERICA MISSAGLIA  
LUCIA MOR – MARGHERITA ULRYCH – MARISA VERNA  
SERENA VITALE – MARIA TERESA ZANOLA

Segreteria di redazione

LAURA BALBIANI – SARAH BIGI – LAURA BIGNOTTI  
ELISA BOLCHI – GIULIA GRATA

*I contributi di questa pubblicazione sono stati sottoposti  
alla valutazione di due Peer Reviewers in forma rigorosamente anonima*

© 2014 EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio universitario dell'Università Cattolica  
Largo Gemelli 1, 20123 Milano | tel. 02.7234.2235 | fax 02.80.53.215  
*e-mail:* editoriale.dsu@educatt.it (*produzione*); librario.dsu@educatt.it (*distribuzione*)  
*web:* www.educatt.it/libri

*Redazione della Rivista:* redazione.all@unicatt.it | *web:* www.educatt.it/libri/all

Questo volume è stato stampato nel mese di ottobre 2014  
presso la Litografia Solari - Peschiera Borromeo (Milano)

## INDICE

Ringraziamenti	5
Introduzione. Alla ricerca di una fuga	7
Fuga in Franciacorta. Alessandro Spina e Joseph Conrad <i>Francesco Rognoni</i>	15

### IDENTITÀ IN FUGA

Le fugitif. Fuir la vérité dans la « Recherche du temps perdu » <i>Marisa Verna</i>	31
Proust, fuir l'oralité pour trouver un accent <i>Davide Vago</i>	39
Œdipe, un héros en fuite <i>Rocco Marseglia</i>	45
Des lignes de fuite vers le moi : Henri Michaux <i>Federica Locatelli</i>	51
In fuga sulla sedia a dondolo: <i>Murphy</i> di Samuel Beckett <i>Federico Bellini</i>	59

### FUGA E VIOLENZA

Fleeing, Flying, Staying, Leaving: The Persistence of Escape in American Literature <i>Thomas Austenfeld</i>	69
Runaway Women Slaves: From Slave Narratives to Contemporary Rewritings <i>Paola Nardi</i>	77
Un'anabasi metropolitana. <i>The Warriors</i> di Sol Yurick <i>Franco Lonati</i>	87
Note sulla fuga (e sull'inseguimento) nel <i>western</i> americano <i>Stefano Rosso</i>	93
In fuga dalla tirannia, dall'odio e dal perdono: Urania Cabral in <i>La fiesta del Chivo</i> di Mario Vargas Llosa <i>Clara Foppa Pedretti</i>	101
Fleeing War. Due strategie di diserzione letteraria: <i>I parenti del Sud</i> di Carlo Montella e <i>Going After Cacciato</i> di Tim O'Brien <i>Giulio Segato</i>	107

### FUGA E MODERNITÀ

The Savage Pilgrimage: D.H. Lawrence's Dialogic Journeys upon Monte Verità, the Mountain of Truth <i>Robert Barsky</i>	117
--	-----

Fuga dalla modernità (fuga verso il mito). <i>L'Escape</i> nelle opere di Tolkien <i>Clara Assoni</i>	131
Fuga verso il presente. Un'analisi delle fughe in <i>The Stone Gods</i> di Jeanette Winterson <i>Elisa Bolchi</i>	137
La fuga dell'‘Io’ narrativo nel romanzo del dopoguerra spagnolo <i>Rosa Pignataro</i>	145
Fughe ‘dal’ tempo, fughe ‘nel’ tempo: Borges, McTaggart, Nabokov <i>Francesco Baucia</i>	151
FUGA ED ESPERIENZA	
“Dobbiamo ritentare la fuga”. L'inizio e i finali delle <i>Avventure di Pinocchio</i> <i>Paola Ponti</i>	157
Montale contra Rimbaud: la <i>Bildung</i> di “chi rimane a terra” <i>Giulia Grata</i>	167
Le sirene, la poesia, la morte. Appunti su Omero e Pascoli <i>Marco Corradini</i>	177
Ritiro dalle scene, fuga per quartetto vocale, radio contrappuntistica: <i>fugue</i> ed <i>escape</i> in Glenn Gould <i>Benedetta Saglietti</i>	185
La Fuite dans <i>Les Passions de l'âme</i> (Descartes) <i>Sara Cigada</i>	193
Fuga del tempo, fuga dal tempo: la poesia di Johann Ch. Günther (1695-1723) <i>Laura Bignotti</i>	201
FUGA E STORIA	
La fuga negata. Marie Luise Kaschnitz e il nazismo <i>Lucia Mor</i>	211
Fuga da Israele – Il caso dello scrittore Eshkol Nevo <i>Daniela Pagani</i>	223
“La historia no la leemos, la releemos siempre”: fuga dall'archivio in Rodrigo Rey Rosa e Horacio Castellanos Moya <i>Sara Carini</i>	229
Storia di una diaspora morisca: le istruzioni per la fuga verso Oriente (ff. 37v-39r) nel manoscritto <i>aljamiado</i> 774 della Biblioteca Nazionale di Parigi <i>Benedetta Belloni</i>	237
In fuga dalla storia, dagli stereotipi e dalle convenzioni sociali: il caso della ‘Pastora’ in <i>Donde nadie te encuentre</i> di Alicia Giménez-Bartlett <i>Francesca Crippa</i>	243
Abstracts	249
Indice degli Autori	265

## RINGRAZIAMENTI

Questo volume e il convegno del quale raccoglie gli atti non sarebbero stati possibili senza la disponibilità e la collaborazione di numerose persone, cui vanno i nostri più sentiti ringraziamenti.

In primo luogo il Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere dell'Università Cattolica di Milano, che ha finanziato l'evento. Ringraziamo poi i numerosi partecipanti, e in particolare i professori che hanno accettato di esporre le proprie ricerche a fianco di studiosi alle prime armi, rendendo così possibile un quanto mai proficuo confronto non solo fra ambiti, ma anche fra generazioni diverse. Siamo inoltre riconoscenti a Simona Galbusera e Federica Elli per il prezioso sostegno, tanto nella fase organizzativa quanto dei momenti caldi del convegno. Grazie alla redazione dell'“Analisi Linguistica e Letteraria” che ha raccolto gli atti e ne ha curato la pubblicazione.

Infine, un ringraziamento particolare va ai Professori Francesco Rognoni e Marisa Verna: ci hanno accordato fiducia e con passione e competenza ci hanno guidato in questa preziosa esperienza.

Federico Bellini  
Giulio Segato



## INTRODUZIONE. ALLA RICERCA DI UNA FUGA

*La fuga nella vita, chi lo sa,  
che non sia proprio lei la quintessenza*

PAOLO CONTE

I ventotto saggi che compongono questo numero monografico dell'*Analisi linguistica e letteraria* costituiscono solo una parte degli interventi presentati al convegno internazionale *In fuga. Temi, percorsi, storie*, coordinato da Francesco Rognoni nei giorni 1-2 marzo 2013 e svoltosi presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano grazie al contributo del Dipartimento di Scienze linguistiche e letterature straniere.

L'idea di organizzare un convegno sulla fuga nacque a Parigi nella primavera del 2012. Eravamo in un *café* – dove altro si potrebbe passare il tempo a Parigi! – complici di una fuga verso la salvifica, almeno nelle nostre speranze, *Ville Lumière*. Il *café* si trovava circa a metà della vivace rue Jean-Pierre Timbaud, nel dinamico e multietnico XI *arrondissement*. Nonostante le nostre menti fossero obnubilate dalla scrittura della tesi dottorale, ci sforzammo di parlare dei nostri progetti futuri e, con sorpresa, scoprimmo che entrambi portavano a un unico nucleo tematico: la fuga. Di getto svilupparammo l'argomento su un foglietto e di ritorno a Milano, qualche settimana dopo, mostrammo il frutto dei nostri sforzi speculativi a Francesco Rognoni e Marisa Verna, i quali si dimostrarono entusiasti e disponibili ad aiutarci nella stesura del nostro progetto.

Proponemmo dunque un *call for papers* nel quale invitavamo alla riflessione sull'idea di fuga come momento attivo-costruttivo, in contrapposizione all'arrendevolezza dello scappare. Infatti, mentre scappare implica una rinuncia, una variazione traumatica che, per quanto necessaria, costringe all'abbandono di una parte di sé, nel fuggire non v'è alcuna rinuncia ma, anzi, si sviluppa una linea continua che porta alla salvezza. In questa prospettiva anche il concetto di ritorno si discosta chiaramente da quello di fuga. I miti del ritorno, infatti, essendo dominati dall'archetipo del viaggio iniziatico, ripropongono costantemente l'ossessivo *leitmotiv* dell'integrazione. Al contrario, il carattere sotierologico della fuga ha la forma di una nuova salvezza.

Nel progettare il convegno, il nostro sforzo era teso a organizzare i *panel* in modo che non si creassero sessioni monodisciplinari o monolinguistiche. Tuttavia, nella rielaborazione *a posteriori* dei saggi si è deciso di articolare il percorso in cinque sezioni tematiche (ciascuna introdotta da un saggio lungo e formata da un gruppo di saggi brevi) e il risultato è stato sorprendente: ogni sezione ha una letteratura nettamente dominante. La sezione "fuga e violenza", ad esempio, è totalmente di ambito americanistico, così come la sezione "fuga e storia" interessa quasi esclusivamente le letterature ispanofone. La sezione "identità in fuga", invece, è dominata dall'ambito francofono. Non sorprende, infine, che la sezione "fuga e modernità" abbia una predominanza di ambito anglistico. L'unica sezione che ha,



al suo interno, solo una predominanza relativa è quella denominata “Fuga ed esperienza”, nella quale troviamo saggi di carattere più variegato.

Il fascicolo si apre con la relazione di Francesco Rognoni, un omaggio al recentemente scomparso Vassilij Khouzam, alias Alessandro Spina, il maggiore – e forse unico – scrittore postcoloniale in lingua italiana, e al suo dialogo di tutta una vita (“la mia storia è una fuga infinita”) coi personaggi di Joseph Conrad.

La prima sezione, denominata “Identità in fuga”, inizia con il saggio lungo di Marisa Verna dedicato alla *Recherche*. In questo studio la fuga viene rappresentata come luogo non solo di esplorazione ma di vera e propria costituzione dell'identità. L'autrice mostra come l'ampia parabola della *Recherche* possa essere letta sotto il segno di una doppia fuga: la prima *da* se stesso, nell'allontanamento dal vero a favore del chiacchiericcio della società, a favore dell'amicizia e dell'amore; la seconda *verso* se stesso nel respingere questa vita inautentica per agguantare la verità nella solitudine creativa. Riprende il discorso sull'opera proustiana Davide Vago, concentrandosi sul rapporto fra oralità e scrittura e mostrando, attraverso la polisemia del termine ‘accento’, come da un lato si costituisca in una fuga dalla volubilità dell'oralità, dall'altro la recuperi sul livello più alto della trasmutazione artistica. Il nodo problematico di verità, fuga e identità ritorna nella dialettica riscontrata da Rocco Marseglia nell'*Edipo Re* di Sofocle, il cui protagonista si dimostra un eroe in fuga nel senso più pieno, dacché è fuggendo che scopre se stesso, ma scoprirsi ha come risultato paradossale quello di risospingerlo alla fuga. Fuga e scoperta di sé vengono coniugati anche nell'intervento di Federica Locatelli dedicato a Henri Michaux; tuttavia, in questo caso il soggetto in fuga si scopre sfuggente e attraversato da linee di fuga molteplici. Federico Bellini, infine, ci parla della paradossale ‘fuga sul posto’ del protagonista del romanzo di Samuel Beckett *Murphy*, che per mezzo della sua sedia a dondolo si stacca dal mondo per chiudersi nella passività della propria intimità.

La seconda sezione è denominata “Fuga e violenza”. L'ovvio accostamento fra fuga e violenza si declina in due sfumature: da un lato può configurarsi come fuga dalla violenza e dalla tirannia, caratterizzandosi dunque come fuga salvifica, che ha così spesso contraddistinto gli eroi della letteratura occidentale; dall'altro, come fuga verso la violenza, alla ricerca di una violenza redentrica che possa portare a una rigenerazione. Thomas Austenfeld, dopo avere considerato le diverse risonanze in cui si declina il concetto di fuga nella lingua inglese, ci accompagna in una carrellata di rappresentazioni di fughe e fuggiaschi nella storia americana, una storia spesso segnata da conflitti violenti. Paola Nardi si concentra nel suo intervento proprio su una delle pagine più scure di questa storia, quella della schiavitù degli afroamericani, illustrando come questa sia stata affrontata da alcune scrittrici dell'epoca e contemporanee. Di letteratura anglo-americana tratta anche il saggio di Franco Lonati, il quale confronta il romanzo di Sol Yurick *The Warriors*, il cui tema centrale è la fuga di una *gang* di teppisti nella New York degli anni Sessanta, con il suo sottotesto classico, l'*Anabasi* di Senofonte. La fuga e l'inseguimento sono anche l'oggetto precipuo del saggio di Stefano Rosso, che esplora le caratteristiche peculiari dell'inseguimento nei romanzi western angloamericani. Il saggio successivo, di Clara Foppa Pedretti, analizza la fuga dalla violenza di Urania Cabral, la protagonista del romanzo di Mario Vargas Llosa *La fiesta del*

*Chivo*, dal dittatore dominicano Rafael Leónidas Trujillo. Infine il saggio di Giulio Segato esamina due diverse strategie di diserzione attraverso il confronto fra due romanzi bellici, *I parenti del sud* di Carlo Montella e *Going After Cacciato* di Tim O'Brien.

La terza sezione del convegno è quella chiamata "Fuga e modernità". La crescente complessità del mondo moderno ci ha posto di fronte a una molteplicità di forme e possibilità di fuga, spesso ambivalenti, polarizzate e dicotomiche, in una proliferazione che non di rado è giunta a proporre una fuga dalla modernità stessa. È questo il caso della modernissima fuga dalla modernità di D.H. Lawrence raccontata da Robert Barsky, che ci fornisce un'accattivante chiave di lettura di *Lady Chatterley's Lover* radicando il romanzo nel substrato della controcultura primonovecentesca. Un'altra fuga dalla modernità è quella proposta da Clara Assoni, che legge *The Lord of the Rings* quale "racconto epico di sopravvivenza alle 'brutture' del mondo moderno". Nell'analisi di Elisa Bolchi del romanzo di Jeanette Winterson *The Stone Gods*, la fuga assume invece diverse forme: fuga dalla società, dalle gabbie culturali e dai pregiudizi, ma anche fuga rigenerativa da un pianeta in via d'estinzione. Assai originale è la prospettiva di Rosa Pignataro che non indaga la fuga come nucleo tematico di una determinata opera letteraria, ma fornisce un'analisi sull'allontanamento dell'io narrativo in alcuni romanzi spagnoli pubblicati dal secondo dopoguerra agli anni Settanta. Conclude la sezione il saggio di Francesco Baucia che analizza il rapporto tra fuga e temporalità attraverso le interpretazioni di tre grandi autori del Novecento: Nabokov, Borges e McTaggart.

La fuga, è già stato detto, non significa per forza rinuncia e perdita, ma può essere anche occasione di crescita, di trasformazione creativa, e attraversamento di una soglia. Questo ci mostra Paola Ponti nel suo intervento dedicato a *Pinocchio* e alle tre principali fughe che scandiscono la storia del burattino più celebre del mondo: analizzandole in successione emerge come in ciascuna fuggire significhi allo stesso tempo esporsi ai rischi del mondo e ampliare la propria esperienza. Giulia Grata propone invece un dialogo fra il *Bateau ivre* di Rimbaud e *Mediterraneo* di Montale e mostra come il fuggire del primo verso l'illimitato che accoglie e annichilisce funge da modello negativo per il secondo, che pur specchiandosi in esso sceglie il limite della ragione e dell'identità. Ed è alla ricerca di una risposta alla domanda esistenziale sulla propria identità che l'Ulisse dell'*Ultimo Viaggio* di Pascoli, a differenza del precedente omerico, non vuole sfuggire alle sirene ma, al contrario, va cercandole; Marco Corradini mostra, tuttavia, che saranno queste a sfuggirgli portando con sé i resti di una pretesa di conoscenza certa e totale. È lontano dai riflettori e verso la solitudine che invece si avvia la fuga di Glenn Gould, tematizzata dal grande pianista in alcune sue opere attraverso le quali ci accompagna Benedetta Saglietti. Sara Cigada, a partire da una puntuale analisi delle occorrenze della fuga in *Les passions de l'Âme* di Descartes, rivela come per il filosofo essa fosse non solo sostrato e causa della paura ma, in quanto avversione per il male e la morte, radice di tutte le passioni. Per concludere, Laura Bignotti ricostruisce l'espressione del desiderio di fuga da un mondo che non riserva che incomprensione nei testi di Johann Christian Günther.

"Fuga e Storia", la quarta sezione, si apre con l'analisi di Lucia Mor dedicata a Marie Luise Kaschnitz, la quale in un celebre saggio prova a rispondere alle accuse rivolte ai te-

deschi di non aver saputo fermare l'ascesa di Hitler. La fuga che ci racconta la scrittrice tedesca è la "fuga negata" dal senso di colpa di un popolo costretto a confrontarsi con un passato difficile. Quasi opposta è invece la prospettiva raccontata da Daniela Pagani nel suo saggio, dove parla di una generazione di scrittori israeliani che vogliono lasciarsi alle spalle una schiacciante memoria collettiva per fuggire verso un *Neuland* come nel titolo del romanzo di Nevo Eshkol. Un altro drammatico capitolo della storia è quello affrontato da Sara Carini, che analizza il modo in cui la letteratura sia diventata uno spazio privilegiato per trasformare le carte mute degli archivi delle dittature centroamericane in memoria viva. Un'operazione analoga è condotta da Benedetta Belloni a partire da un manoscritto cinquecentesco che guidava gli ebrei in fuga dalla Spagna attraverso l'arco Nord del Mediterraneo. Conclude la sezione e il volume il saggio di Francesca Crippa, che passa dalla storia collettiva a una storia individuale; quella straordinaria, nella sua drammaticità, della Pastora e della sua fuga dalle discriminazioni sullo sfondo della Spagna franchista.

### *Che cos'è la fuga?*

Suonano forse presuntuose le parole di Paolo Conte, tratte dalla splendida *Fuga all'inglese*, che fanno da epigrafe al nostro lavoro; eppure i due bei giorni di convegno tenutisi la scorsa primavera presso la sede milanese dell'Università Cattolica del Sacro Cuore hanno mostrato che la fuga può essere, se non proprio la quintessenza della vita, quantomeno uno spunto di riflessione su di essa sorprendentemente stimolante. Certamente il successo dell'iniziativa è stato agevolato dalla flessibilità del tema, che è stato declinato in modi molto variegati, pur sempre rispondendo a un richiamo condiviso, a un'urgenza concreta. Rimane a questa introduzione il non facile compito di raccontare l'intuizione originaria che ci aveva affascinato e spinto a proporre proprio questo tema e che in seguito, nel dialogo con i partecipanti, ha prodotto nuove ramificazioni e sviluppato inattese prospettive.

Cercare di determinare in modo troppo stringente e puntuale quale sia il concetto di fuga cui facciamo riferimento sarebbe un compito tanto dispendioso quanto, in questa sede, vano. Ci proponiamo allora di fare del nostro oggetto di indagine il metodo stesso del procedere, proponendo una fuga fra frammenti di intuizioni e abbozzi di concetti che rendano conto del nostro interesse e lasciando che il cammino, con Antonio Machado, si faccia camminando.

La fuga dice in primo luogo di un moto, di uno spostamento, e in quanto tale è un viaggio, ma un viaggio del tutto peculiare, che non si definisce né in relazione al punto di partenza, né a quello di arrivo. Certamente, infatti, la fuga può avere inizio in un qualche luogo, ma questo è indifferente alla fuga stessa, o le appartiene solo come una vaga malinconia. Allo stesso modo, sebbene nella fuga si possa avere un obiettivo, mirare a uno specifico altrove, la sua sospensione è sempre precaria, e la sua conclusione arbitraria. Il moto della fuga si oppone soprattutto all'idea del viaggio circolare, per il quale l'arrivo consiste nella riconquista del punto di partenza, nel ritorno a casa, dove si restaura l'ordine che la partenza aveva infranto: l'*Odissea* fonda il mito del ritorno alle origini della letteratura occidentale, lo spasmodico sforzo per chiudere il cerchio del viaggio.

Se da un lato Ulisse è l'indiscusso eroe del ritorno, Mosè si propone, all'interno di questa schematizzazione, quale incarnazione della fuga. Questa ha inizio con lo scoprirsi stranieri là dove si è sempre stati, nel ritrovarsi già fuggiaschi senza saperlo, in un'intuizione che coniuga nello stesso istante riconoscimento ed estraniamento. Allo stesso modo, la fuga è tesa verso il sogno di un nuovo ordine del mondo in cui la corsa si arresti, una terra promessa che tuttavia sarà solo intravista nella lontananza. Senza inizio e senza fine, la fuga apre la ripetitività del cerchio del ritorno e si scaglia lungo la tangente, crea la propria geografia, reinventa in ogni istante la mappa che attraversa. Come Mosè nel deserto, la fuga trova in sé stessa la legge del mondo che agogna.

In quanto viaggio la fuga traccia un percorso, una linea nella cui forma risiede la sua essenza, come pare suggerire, fosse anche solo per suggestione, la sua etimologia. 'Fuggire', dal latino *fugĕre* (gr. *Phyegein*) sembra infatti imparentato alla prolifica radice indoeuropea \*bheug(h), che fra i significati principali contiene l'idea della curvatura, del piegarsi su se stesso di qualcosa. Con questo significato riemerge nel tedesco *biegen*, 'piegare', da cui anche *biegsam*, 'flessibile', così come nello yiddish *Beygl*, la ciambella di pane 'piegato' su se stesso diventata celebre nel nuovo mondo. In sanscrito troviamo *Bhujati*, 'piegare', e *bhuga*, la linea curva che traccia la serpe sulla sabbia.

Fuggire è allora flettersi, procedere per spinte laterali, abbandonare la rigidità e deviare dalla linea retta, trasformarsi in serpente come il bastone di Aronne. La fuga traccia una linea curva perché trascura il percorso più breve, indifferente com'è al principio e alla fine, e predilige le anse, le parabole, i tiri a effetto. Fuggire è quindi opposto a scappare, la cui etimologia parla di uno sfuggire al calappio, o di un lasciarsi cadere alle spalle la cappa, il mantello, per meglio correre via. Qui è implicita una rinuncia, un cambio repentino e traumatico che, seppure necessario e salvifico, costringe all'abbandono di una parte di sé, e in qualche misura a un rinnegamento. Scappare segnala un balzo, una frattura, una discontinuità, laddove la fuga traccia una funzione continua e uno sviluppo organico, uno srotolarsi di felce. Non si tratta di liberarsi di un'insidia, di trovare scampo, ma di creare un rifugio, un posto in cui ripiegarsi in se stessi e rallentare prima di riprendere il viaggio.

Se da un lato la fuga contrasta lo scappare, come una flessuosa continuità si oppone a una rigida discontinuità, la linea curva alla linea spezzata, dall'altro essa si definisce in opposizione a quell'altro modo dell'andare altrove che è l'evasione. Anche l'evasione segnala una discontinuità, che si compie però in un balzo verso un'altra dimensione, verso l'immaginario, la fantasticheria, nei vagheggiamenti di un altrove simulato in cui stemperare i turbamenti e acquietare i dubbi, in un esercizio che può essere nutrimento per l'immaginazione ma che rischia di degenerare a pratica onanistica, abbandono di responsabilità, oblio della concretezza. La fuga invece, così come proviamo a pensarla, è nonostante la sua irrequietezza "una forma di appartenenza, di fiducia nella transitabilità del reale". Come avverte Gilles Deleuze, "La grande erreur, la seule erreur, serait de croire qu'une ligne de fuite consiste à fuir la vie; la fuite dans l'imaginaire, ou dans l'art. Mais fuir au contraire, c'est produire du réel, créer de la vie, trouver une arme"<sup>1</sup>. Elémire Zolla ha raccontato come

<sup>1</sup> G. Deleuze – C. Parnet, *Dialogues*, Flammarion, Paris 1977, p. 60.

l'evasione nella fantasticheria possa avere infinite declinazioni – dalla pietistica *new age* ai vari paradisi artificiali –, e come contro di essa ogni cultura provi da sempre a porre una diga in una ferrea disciplina del sentimento e del pensiero.

Proseguiamo nella definizione contrastiva della fuga passando dalla regressione infantile dell'evasione nella fantasticheria, che diventa incapacità di essere presenti nell'evento del reale, al suo complementare: il sentimento angosciante dell'impossibilità di una fuga, la mania del pensarsi preda di un sistema che tutto controlla e gestisce, l'ossessione dietrologica. Sarà forse con l'affermarsi di globalizzazione e informatizzazione, con la compressione apparente del tempo e dello spazio nell'interfaccia dello schermo che si diffonde l'illusione che la geografia sia esaurita e non sia rimasto più nulla da scoprire. E sarà forse da questa convinzione che discende il sentimento straziante dell'impossibilità della fuga e il timore che forse è in parte speranza di vivere in una realtà non reale, nient'altro che un velo di Maya, nient'altro che un *Matrix*.

All'opposto di evasione e ossessione persecutoria, la fuga non si rinchioda nelle carceri del sogno, né si crede ingabbiata in un sistema dalle maglie troppo strette, e se da un lato non perde mai il contatto con la terra che attraversa, dall'altro non smette di osservarvi le crepe, gli interstizi, le porosità che fanno sì che non sia un monolite inscalfibile ma un coacervo di forze, un amalgama di possibilità. Immerse in questa molteplicità le fughe si incontrano e si scontrano, si intrecciano e si accompagnano: per quale motivo, infatti, dovrebbe il fuggiasco essere tanto orgoglioso da crederci solo, da non volersi o sentirsi parte di una fuga collettiva, anche se fosse una diaspora?

Su questa linea la fuga si offre come metafora e modello di un'idea di soggettività quale processo continuo, divenire-altro che è sempre anche un divenire se stessi: lontano dal lutto per l'ipotetica morte del soggetto, ne rivendica semmai la persistenza nel suo costante reinventarsi. Come i temi nella fuga musicale, il soggetto non è mai solo là dove lo si vorrebbe indicare, ma si sviluppa nella tensione fra sé e le proprie ripetizioni, i rispecchiamenti, le riapparizioni capovolte o parziali. La sua essenza non sta nella fissità di un'identità monolitica, ma attraversa la differenza della propria trasformazione. 'Ricerare' designava in origine la fuga musicale, e la ricerca definisce l'attitudine del soggetto in fuga, il suo modo di scrutare l'orizzonte e di protendersi al nuovo che arriva.

Allo stesso tempo, non c'è procedere che non implichi persistenza, trasformazione che non parta da una ripetizione, così come è necessario che un piede resti alternativamente fermo affinché Dante risalga la costa del Purgatorio. Scagliato verso il nuovo, costretto a reinventarsi costantemente, il soggetto in fuga trascina con sé la propria storia e procede volgendosi indietro o, richiamando la conclusione dell'ottava elegia duinese di Rilke, in un continuo prendere congedo. Speranza e rimpianto, attesa e nostalgia vivono nella fuga affiancate, alimentandosi a vicenda, nello scivolare fra un passato che è eredità e cicatrice e un futuro che è promessa e azzardo. Sempre un passo oltre e un passo più indietro di se stesso, l'essere-in-fuga appartiene al mondo come lo scrittore appartiene al linguaggio, in una tensione fra appropriazione e sovversione che è uno scivolare lungo i limiti del già dato e facendoli vibrare spingerli oltre se stessi, spalancarli sul nuovo.

Seguendo in un ulteriore passo il fascino arbitrario ma non illegittimo della polisemia del termine, pensiamo alla linea di fuga che governa la prospettiva come a un'altra sfaccettatura del nostro concetto. La linea di fuga è ciò che trasforma la superficie su cui giace, la gonfia aggiungendole un'altra dimensione nella quale lo spettatore viene implicato. La prospettiva, quando non è mero *trompe l'oeil*, non inganna l'occhio, ma lo accoglie e lo accompagna in uno spazio che al medesimo tempo è e non è, sospeso fra inganno e realtà. Lo sguardo che abita la tensione fra questa dimensione potenziale e la superficie del quadro si allena a tracciare nuovi orizzonti, a pensare nuove geografie e a scoprire, seguendo Erwin Panofsky, l'infinito che innerva la natura stessa sotto forma di uno spazio pensato come spazio geometrico. Ed è ancora grazie allo scarto fra reale e invenzione nella prospettiva che possono prendere corpo le immagini impossibili ma vere di Escher, che come sostiene il filosofo Douglas Hofstadter sono vere e proprie fughe visuali, che forzano l'occhio e il pensiero lungo una linea di fuga che si avvolge su se stessa fino a rimanere sospesa in un'ebbrezza stupefatta.

Possiamo ora rivolgerci a una delle immagini della fuga più celebri dell'immaginario occidentale, che ricorre nella storia della cultura e delle arti come una warburghiana *Pathosformel*, quella della fuga in Egitto, prendendo in esame una delle sue più celebri interpretazioni a opera di Vittore Carpaccio. Il dipinto è attraversato dalla tensione che unisce l'affrettarsi ansioso di Giuseppe, proteso in avanti, impaziente e turbato mentre si volta a incitare l'asino, e la quieta compostezza della madre col bambino, sospesi nei drappaggi del mantello appena smossi dal vento della fretta, quasi in un momento di seria ma serena intimità. Impazienza e quiete, resistenza e docilità, serenità e slancio: la fuga tenta il difficile equilibrio sul filo teso fra gli opposti e, come Italo Calvino ricordando Manuzio, rivendica a sé il motto *festina lente*.

La fuga ha infatti il passo allenato e leggero, ma non affrettato, lo stesso che ritroviamo, balzando dal Rinascimento alla contemporaneità, nel passo del *flâneur*. Vagando senza meta nel cuore della grande macchina urbana il *flâneur* scopre, o lascia che gli si rivelino, oasi impensate, potenzialità sopite, prospettive inattese: procede lasciandosi andare, osservando con desta ma rilassata curiosità lo svolgersi e l'intrecciarsi delle vie, ciascuna non solo mezzo per spostarsi da un luogo all'altro, ma spazio dell'esperienza e luogo da abitare anche se solo di passaggio. Guy Debord e i suoi compagni psicogeografi con il concetto di 'deriva' elevano la *flânerie* a metodo e modello di un rapporto con la città che provi a essere autentico e a non lasciarsi sopraffare dalla complessità. Lo scopo è uscire dai binari prefissati dell'abitudine, dai percorsi noti e scontati – da casa al lavoro, dal lavoro a casa – in cui i piedi procedono automaticamente e l'attenzione si intorpidisce al punto da non percepire nulla del mondo esterno. Affinché la città torni a riflettere delle sue potenzialità, dicono gli psicogeografi, la si deve attraversare in percorsi inusuali, e affinché questo sia possibile non basta affidarsi al caso: è necessario un metodo. La deriva psicogeografica è retta da regole tanto rigide quanto improbabili, determinate aprioristicamente dall'estro e dall'inventiva, che permettono di uscire dai binari dell'abitudine secondo un procedere che ha una legge ma non uno scopo in quell'intreccio fra azzardo e metodo che, in campo letterario, l'Oulipo e il Gruppo 63 hanno indagato in ogni sua declinazione. Ci vuole metodo per muo-

versi liberi, così come al jazzista servono disciplina, esercizi di imitazione e tante scale per imparare a improvvisare. La celebre citazione di Ralph Allison per la quale “il jazzista deve perdere la propria identità proprio mentre la trova” offre dunque un altro esempio dell’idea di soggetto in fuga di cui ci occupiamo.

In conclusione di questa introduzione rimane un’ultima e doverosa nota. Questo numero monografico cerca di delineare soltanto alcuni dei possibili percorsi di ricerca sul tema della fuga. Per coloro che fossero interessati a contribuire a questo dibattito e ad altre questioni affini, segnaliamo un indirizzo a cui inviare messaggi e interventi critici: [convegnoinfuga@gmail.com](mailto:convegnoinfuga@gmail.com). Il nostro proposito, infatti, è quello di continuare questa ricerca, procedendo verso successivi orizzonti teorici e nuovi casi letterari.

Federico Bellini  
Giulio Segato

## FUGA IN FRANCIACORTA. ALESSANDRO SPINA E JOSEPH CONRAD

FRANCESCO ROGNONI

Il titolo della mia relazione (forse si sarà intuito) strizza l'occhio a quello di un bel racconto di Mario Soldati, *Fuga in Francia*, da cui lo stesso Soldati ha tratto un film ancora più bello (e molto diverso dal racconto). Qui l'analogia – che, ammetto, è assai frivola, uno scarto, una fuga dal mio argomento ancor prima di esserci entrato – si ferma. Alessandro Spina – il quale, oltre che in Franciacorta dove abita, è spesso fuggito anche in Francia (dove tre suoi romanzi sono in uscita in questi giorni presso L'Âge d'Homme) – Alessandro Spina, dicevo, qualche libro di Soldati l'avrà letto di certo (anche se, credo, senza grande trasporto); di cinema non s'interessa punto; e la sua prima televisione (un mezzo a cui Soldati ha dato così tanto) l'ha comprata solo sei mesi fa, a ottantacinque anni suonati, e solo perché la badante bosniaca gli ha dato l'aut-aut: "O in questa casa entra una TV, o ci esco io!"

Ma il gioco di parole – fuga in Francia, fuga in Franciacorta – mi risuonava così insistentemente nelle orecchie intanto che preparavo la mia relazione, che, in un intervallo della scrittura, sono andato a spulciarmi il diario di Soldati, alla ricerca di chissà cosa (che è quello che talvolta si fa quando si fugge: si sta in realtà *cercando*, non si sa cosa), e son capitato su una pagina del '58 dove Soldati, riflettendo sulla differenza fra cinema e romanzo, osservava come

non [sia] ancora accaduto [attenzione: siamo nel '58, magari nel frattempo è sì accaduto!] che, nel cinema, si narri come si narra in letteratura da Proust, James e Conrad in poi: con l'autore che in un modo o nell'altro, magari trasferendosi in uno dei personaggi, si limiti a dire: "Io..." e anzi: "Io direi ... a me pare ... a quanto ricordo ... insomma, mi sembra che sia andata così...". Sì, abbiamo dei film a "*narratage*". Ma si tratta sempre di un espediente, un abbellimento, un abbreviamento. Mai di un'impossibilità dell'autore a raccontare diversamente. Mentre questa impossibilità è la chiave della letteratura moderna<sup>1</sup>.

*Impossibilità a narrare diversamente* come *chiave della letteratura moderna*. Mi sembra una bellissima definizione. E i tre autori citati fanno ancora scuola fra i romanzieri; anche se James (che a Spina non è mai interessato granché) ha perso un bel po' di terreno rispetto agli anni '50. Mentre Conrad e Proust tengono ancora, son più "maestri" che mai. E visto che io parlerò soprattutto di Conrad, per la soddisfazione dei molti proustiani presenti voglio raccontare che, quando viveva in Africa – a Bengasi, dove dal '54 al '79 ha diretto (prima affiancando il padre, poi da solo) l'industria tessile di famiglia – Spina teneva sempre una

<sup>1</sup> M. Soldati, *Un prato di papaveri*, Mondadori, Milano 1973, p. 133.



copìa di *Le Temps Retrouvé* nel cruscotto dell'auto e ad ogni sosta ne rileggeva qualche pagina. Mi sembra un bel fascio di luce sul personaggio!

Anche se negli ultimi anni ha ottenuto diversi riconoscimenti, tra cui il Bagutta, forse il premio letterario più aristocratico, Alessandro Spina è molto meno conosciuto di quanto meriterebbe: e forse, tuttora, anche gli addetti ai lavori pensano a lui più come all'"amico lontano" (in Africa, appunto) con cui Cristina Campo scambiò memorabili lettere, che come all'originalissimo autore di *I Confini dell'ombra*, un ciclo di romanzi e racconti – pubblicati da vari editori fra il '66 e il '98 (Mondadori, Rusconi, Scheiwiller ecc.), riuniti in un volume di quasi 1200 pagine dalla Morcelliana di Brescia nel 2006 – che drammatizzano le vicende della presenza italiana in Cirenaica dalla conquista nell'11 fino alla scoperta del petrolio negli anni sessanta.

S'intenda: per una volta l'industria culturale non ha tutte le colpe. È vero che in Italia si è tradizionalmente guardato con diffidenza ai romanzieri che non si limitano all'intimismo, e lo scrittore d'avventura, che ambienta i suoi libri in paesi esotici, non è preso seriamente. (Lo fa notare, tra gli altri, Tomasi da Lampedusa nelle acute paginette della sua *Letteratura inglese* dedicate a Conrad: "da noi il romanzo che non si svolga in Galleria, in Via Veneto o ad Aci Trezza è a priori considerato romanzo da ragazzi"<sup>2</sup>.) Ma Spina è il primo responsabile della sua stessa oscurità. Ha sempre rifuggito la società letteraria: non solo perché la maggior parte del suo tempo la passava in Libia, oppure al Cairo, a Berlino, a Parigi, o nel suo eremo-villa in Franciacorta, e mai nei caffè di via Veneto o nei corridoi di qualche casa editrice milanese. Non si faceva fotografare, non rilasciava interviste (neanche due anni fa, quando la Libia era in prima pagina e i giornalisti avrebbero fatto la fila per una sua dichiarazione: lui zitto zitto scriveva il libro che uscirà a settimane, *Elogio dell'inattuale* – una titolo che è tutta una fuga). Solo una volta, la prima, ha pubblicato col suo vero nome – oso pronunciarlo: Vassilij Khouzam, solo perché lui non è qui a farmi la faccia storta –: un breve racconto, *L'ufficiale*, nel '56 su "Nuovi Argomenti", la rivista allora appena fondata di Moravia e Carocci. Lo stesso Moravia (su cui Spina aveva scritto la tesi di laurea, molto probabilmente la prima tesi di laurea su Moravia!), congratulandosi per *Giugno '40*, il secondo racconto pubblicato, stavolta su "Paragone", lo bacchetta però un po' per il vezzo di averlo firmato con un *nom de plume*:

non mi piace, debbo confessarlo, lo pseudonimo che lei ha scelto. Sa di letterario, non è vivo: si pensa a Manzoni. Perché non Khouzam?<sup>3</sup>

Al che Spina (20 ottobre 1961): "Ho dovuto scegliere uno pseudonimo per ragioni politiche e 'sociali'. Fino a ieri ero suddito di Nasser e sono, tuttora, un industriale: preferisco che il potere politico e il 'mondo degli affari' ignorino i miei scritti. Fra l'altro scrivo un romanzo in cui si parla molto di Suez, Nasser, etc." – una precisazione che sarebbe valsa, a maggior ragione, quando, una decina d'anni dopo, sarebbe entrato in scena il ben più pernicioso

<sup>2</sup> G. Tomasi di Lampedusa, *Opere*, Mondadori, Milano 1995, p. 1230.

<sup>3</sup> Tutte le lettere citate (così come gli stralci del diario: vedi Postscriptum) mi sono state mostrate direttamente da Spina. Gli originali sono depositati all'Archivio Prezzolini della Biblioteca Cantonale di Lugano.

“Nasser-di-Libia”, il colonnello Gheddafi, che nel '79 avrebbe espropriato e nazionalizzato (quindi ben presto distrutto) l'industria degli Khouzam, che prosperava a Bengasi dagli anni trenta (un'impresa che, fra i molti suoi vanti, ha avuto anche quello di esser stata la prima a dar lavoro alle donne), costringendo Spina alla definitiva “fuga in Franciacorta”.

Da che pulpito Moravia (che in realtà si chiamava Pincherle) obiettasce alla scelta di uno pseudonimo non è ben chiaro. Lo stesso Joseph Conrad, come voi tutti sapete, nasce un po' diverso, Józef Teodor Nałęcz Konrad Korzeniowski e per diventare uno scrittore inglese il suo nome lo deve semplificare un bel po', se non proprio inventarselo da capo. Guai a cadere nei cliché, nelle affermazioni altisonanti: ma forse fare lo scrittore significa anche *fuggire dal proprio nome*, cambiarlo. E le vicende che spingono a farlo – l'esilio dei Korzeniowski dalla Polonia, o il clima politico del nord Africa postcoloniale – possono apparire poi, nel destino di uno scrittore, piuttosto il pretesto che il motivo di una nuova o doppia identità.

Quando, nel '53, partiva per l'Africa, Spina lo faceva *faute de mieux*, perché gli era stata negata una borsa di studio per Parigi – quella che forse, sì, gli avrebbe fatto sprecare un bel po' di tempo ai tavolini dei Deux Magots o del Café de Flore, e che senza dubbio l'avrebbe fatto diventare un romanziere molto diverso, magari più di successo ma probabilmente assai meno originale di quello che poi è stato. I primi anni a Bengasi (dov'era nato nel '27 e aveva vissuto fino allo scoppio della guerra) devono esser stati assai duri, per quel “giovine signore”, che non si perdeva un'opera alla Scala, e apriva a suo piacere il ventaglio delle mondanità sociali e intellettuali milanesi. Ma abbastanza presto Spina deve essersi reso conto che il non essere in grado di perseguire direttamente una carriera letteraria (l'esser sbattuto “in culo al mondo” – per dirla col titolo del primo romanzo tradotto di Lobo Antunes, lo scrittore portoghese che ha fatto, per l'Angola, qualcosa di analogo a quello che Spina ha fatto per la Libia italiana) era stata una fortuna: “Il doppio scrittore mi riconciliava con l'industriale – riflette, nell'agosto del '73, nel suo diario – perché ne arricchiva smisuratamente le possibilità. Conrad non andava *in crociera sulle navi, ma vi lavorava* (senza probabilmente sapere che *poi* l'esperienza sarebbe diventata scrittura, non sapeva verso quale superiore meta viaggiava). Nessun romanziere in Italia (parentesi polemica!) *torna dalle Indie*. Che lungo viaggio fece invece Conrad per arrivare allo scrittoio! C'è chi *inventa una vita, una parabola, prima di scrivere... un libro*” (i corsivi e i puntini di sospensione sono tutti di Spina: vezzi, o necessità, del suo stile).

E non si tratta solo di “doppia esperienza” di lavoro. In Africa è come se la cultura di Spina, che era essenzialmente italiana, dall'amatissimo Alfieri a d'Annunzio a Pirandello, con generose dosi di melodramma, dovesse di necessità farsi “europea” nell'accezione più complessa e nobile del termine. Perché (cito sempre dal diario, questa una pagina del '79) la cultura italiana non forniva “strumenti mentali adoperabili pure oltremare: la cultura dell'elzeviro anni trenta, facciamo un esempio impietoso, cosa serve in Africa? Sotto una palma africana (o, la sera, dopo una giornata in fabbrica coi sindacati schierati a battaglia) si possono leggere Kafka e Dostoevskij, Cechov e Conrad: ma se uno pensa a Bacchelli, a Falqui o a Cardarelli, ad Angioletti, a Baldini, ha una crisi di identità: *Ma io, chi sono?* si chiede angosciato. È come, toltosi nella solitudine del deserto il perizoma, si scoprisse castrato”.

Involontario modello di vita, o meglio di *destino*<sup>4</sup>, Conrad non è fra i modelli letterari più immediati di Spina. Che andranno cercati semmai nelle *Mille e una notte* (di cui Spina ha tradotto magnificamente la *Storia della Città di Rame*, 556a notte), in Madame de Lafayette (il suo racconto forse più bello, *Il principe di Cleve*, restituisce al romanzo secentesco quello che, sembra, fosse il primo titolo pensato dall'autrice<sup>5</sup>), in Saint-Simon, in Balzac... Soprattutto nella letteratura tedesca, Fontane, Wagner, Hofmannsthal, Broch, Musil, Mann – l'adorato Thomas Mann (i propri romanzi, Spina, li ha sistemati nella parete dedicata alla letteratura tedesca, subito dopo quelli di Mann, prima dei libri di Musil e Nietzsche – quasi a fissare, in quel teatro della memoria che è la disposizione di una biblioteca personale, la sua vera appartenenza). Con l'ironia, davvero curiosa per un scrittore così cosmopolita, che parla arabo e francese quasi come lingue madri, e conosce perfettamente l'inglese, di non sapere quasi neanche una parola di tedesco:

Come intuisce [scrive Spina nella lettera del 30 ottobre 1996 alla germanista Maria Adelaide Raschini] alla narrativa tedesca mi lega una devozione antica e irrinunciabile. Il fatto che debba sempre leggere solo traduzioni sembra l'impedimento voluto da un demone maligno (o giocoso). Ma una vita è in piccola parte frutto dei nostri programmi. D'altronde, un tempo, l'esploratore partiva per cercare le fonti del Nilo e si trovava poi in tutt'altro luogo. Come leggesse un romanzo, vicenda scritta da altri.

Questo stralcio di lettera, in cui vita e romanzo, in cortocircuito, si scambiano di posto, è puro Spina (e puro Borges, naturalmente: altro autore amatissimo!). Ma vi si avverte anche il senso pratico, la predisposizione al rischio e all'azione dell'industriale, capace (e neanche tanto segretamente deliziato) di far di necessità virtù. Perché nel dichiarare rammarico di dover ricorrere a un testo tradotto, si verifica sempre qualcosa di imprevedibile e non per forza impoverente: s'attraversano – se volete – i “confini dell'ombra”, per addentrarsi in un territorio sconosciuto, che non sarà forse dove il Nilo ha le sue sorgive, ma non per questo non era meno necessario esplorare. Insomma, nella letteratura tedesca Spina si addentra con una metafora che il Marlow di Conrad – incantato, davanti a una carta multicolore dell'Africa, dal fiume che, affascinante, letale serpeggia nel “giallo” (*Heart of Darkness*, cap. 1) – avrebbe senza dubbio potuto far sua.

<sup>4</sup> Una parola favorita, di Spina come di Cristina Campo. *Destini* è intitolato l'ultimo dei molti scritti dedicati da Spina all'“imperdonabile” amica. Vi si legge, fra l'altro, che “Cristina aveva lo stesso guscio di Conrad, di Lampedusa [...]. Il guscio è solo un'ovvia metafora del passato. Uno aveva viaggiato anonimo in mari lontani, l'altro invece era un principe, maschera che era il suo incognito. Cristina stava chiusa in una stanza. Si direbbe che avevano inventato una vita prima di inventare un testo letterario” (A. Spina, *L'ospitalità intellettuale*, Morcelliana, Brescia 2012, pp. 124-125).

<sup>5</sup> Vedi la lettera di Spina a Cristina Campo del 4 ottobre 1963: “Le dissi, tempo fa, che volevo scrivere un ‘rifacimento’ della *Princesse de Clèves*, come Principe di Cleve e lei mi indicò poco dopo un libro in cui si dice, appunto, che anche Mme de Lafayette pensava all'inizio a un *Prince de Clèves*” (C. Campo – A. Spina, *Carteggio*, Morcelliana, Brescia 2007, p. 103).

Benché Spina risiedesse in Libia già da quasi dieci anni, il suo esordio in libreria avviene con un romanzo quasi tutto milanese, *Tempo e corruzione* (Garzanti 1962) – un libro che non ha nulla da invidiare, ma neanche molto da vantare sulla tradizione in bianco e nero del romanzo psicologico-esistenzial-borghese italiano, dagli *Indifferenti* di Moravia agli *Egoisti* di Bonaventura Tecchi, per intenderci. Fino all'ultimo, il romanzo si sarebbe dovuto intitolare “*Al Soldato d'Italia*”:

Ma [cito da una lettera a Piero Citati del 2 luglio '61] ho paura che mi crei, qui [in Libia], dei fastidi – se per disgrazia dovessero scoprire che ne sono l'autore. Perciò bisognerebbe scegliere fra “Via Fiori Chiari” (che è, a Milano, la via del ristorante Al Soldato d'Italia) e “Come vivere” – che è fra i due il titolo che preferisco. Ricorda Conrad? “Yes, said I, strictly speaking, the question is not how to get cured, but how to live? He approved with his head, a little sadly as it seemed. ‘Ja! Ja! In general, adapting the words of your great poet: That is the question...’ He went on nodding sympathetically... ‘How to be! Ach! How to be!’” [*Lord Jim*, cap. 20]. I personaggi sono tutti dello stesso ambiente e hanno tutti la stessa educazione e perciò si somigliano: ma rispondono in altrettante maniere diverse a questa domanda e in questa luce sono personaggi diversi: il “conflitto” è proprio fra diverse maniere di vivere. Che il lettore riceva quindi un'indicazione fin dal titolo!

La citazione famosissima è tratta da una scena quasi esattamente al centro del romanzo. Esasperato dall'irrequietezza di Jim – il quale, avendo tradito una volta la propria immagine di se stesso, ora non fa che fuggire, abbandonando un posto di lavoro via l'altro, scivolando ogni volta in un porto più a oriente –, Marlow va a chieder consiglio e aiuto al carismatico Stein, l'amico tedesco (*tedesco*: cioè del paese romantico per eccellenza, e quello da cui proviene la letteratura che più importa a Spina). Seduto a gambe incrociate, avvolto nella nuvola di fumo della sua pipa, Stein ascolta in silenzio il racconto di Marlow, quindi pronuncia la sua famosa diagnosi:

He is romantic – romantic ... and that is very bad – very bad ... very good, too!

Ma per quanto “anche buona”, questa deriva va fermata in qualche modo, è qui questo “esperto di romanticismo” (e collezionista di farfalle) interviene, già in puro stile esistenzialista, ma anche dando prova di notevole senso pratico: la “malattia romantica” di Jim (la vita, che non potrà mai essere all'altezza delle nostre attese) non si può curare, bisogna imparare *come* convivervi – ché alla domanda diretta del “grande poeta” inglese Jim fatalmente risponderebbe *not to be*. E in effetti *Lord Jim* potrebbe esser descritto come la cronaca di un *suicidio differito* – differito dalla sapienza umana prima di Marlow e poi di Stein, ma infine, a dispetto dell'amore di una giovane donna, inevitabilmente compiuto: quando Jim si presenta a Doramin, il padre dell'amico morto per una sua imprudenza, ben sapendo che l'uomo, pur amandolo quasi come un altro figlio, lo ucciderà. Ed è curioso (sia detto tra parentesi) come, nella memoria di questo libro così memorabile, spesso non si ritenga il personaggio del capitano Brierly, che si direbbe tutt'altro che inetto a vivere (anche se, di primo acchito, non sembri condividere la saggia osservazione di Marlow, molto a proposi-

to in questo convegno: “It costs some money to run away”, cap. 6), eppure improvvisamente, immotivatamente, lascia una lettera d’addio e salta dal ponte della sua nave... Posta così all’inizio, questa premonizione è quasi un geroglifico di tutto romanzo.



Marlow in *Lord Jim*: “It costs some money to run away”

La “vocazione” al suicidio – a cui rispondono, direttamente o indirettamente, molti personaggi di Conrad – è un motivo ricorrente, e direi quasi strutturante, anche in quelli di Spina. La sua ombra si allunga già in *Tempo e corruzione*, ossessionando il personaggio di Eugenio, sfuggente e forse un po’ sbiadito, come sono tutti in quel romanzo uscito un po’ in ritardo sulla propria necessità (non a caso, è l’unico libro di Spina non più ristampato). È quasi onnipresente nelle *Storie di ufficiali*, la raccolta di racconti pubblicata da Mondadori nel ’66. E riappare con la massima evidenza nel *Giovane maronita*, il romanzo del ’71, che inaugura il “ciclo africano”.

È questo un romanzo – vi si intrecciano vicende ambientate nella prima fase dell’occupazione italiana in Cirenaica – dalla struttura molto complessa, manifestamente artificiosa, cui concorrono, oltre ai capitoli propriamente narrativi, una miriade di citazioni da fonti documentarie e letterarie, e vere e proprie scene di teatro, con tanto di didascalie. Si costruisce attorno alla rielaborazione di una novella araba del ’700, una storia, fortemente erotica, di adulterio e vendetta nel chiuso di un harem, intrecciata a una storia militare, e filtrata attraverso il melodramma risorgimentale (Spina, s’è detto, è un grande affezionato

dell'opera lirica), soprattutto il *Don Carlos* e il *Trovatore*, con quei loro giganti, il conte Luna e Federico II, così tragicamente sproporzionati all'oggetto del loro desiderio. E stavolta (come avrete intuito) i personaggi non sono affatto "tutti dello stesso ambiente" né tanto meno han ricevuto la stessa "educazione": ci sono militari italiani, ribelli arabi, coloni, indigeni, mercanti stranieri... un mosaico di diverse civiltà.

Tecnicamente, Conrad nel *Giovane Maronita* non si direbbe presente. Eppure il romanzo è dominato dal motivo conradiano della fuga e della perdita del sé: che nei romanzi di Conrad si manifesta come regressione a uno stato primitivo, selvaggio (come selvaggi, quindi "indicibili", sono gli "unspeakable rites" offerti a Kurtz in *Heart of Darkness*), mentre nel romanzo di Spina – dove pure si accenna alla "tendenza ad indigenizzarsi" di certi militari<sup>6</sup> – prende la forma di un'attrazione, più complessa ma altrettanto fatale, per un mondo da cui ci si vorrebbe far accettare nel momento stesso in cui lo si sta prevaricando. A differenza degli altri ufficiali, paghi dell'auto-illusione di star portando la civiltà agli incivili (pensano loro!), il capitano Martello, turbato fino all'ossessione dalla inammissibile illegittimità della propria presenza, non si contenta di sottomettere gli indigeni, ma vorrebbe ospitare, ed essere ospitato da, un'umanità – una "cultura" – che lo elude, gli sfugge, lo rifiuta col rimbombo assordante del suo silenzio. Alla sua improbabile offerta, a un graduato indigeno, di fargli conoscere un'Italia diversa da quella dell'indottrinamento militare, di mostrargliela come a "un amico, non un suddito", costui prima lo guarda attentamente, poi "cominci[a] a tossire facendo un fracasso enorme"<sup>7</sup> – un momento che può ricordare "la tosse del negro, metallica e esplosiva come un gong" (*The Nigger of the "Narcissus"*, cap. 2), i cui colpi scandiscono tutta la traversata del *Narcissus* come una campana a morto. Oscillando tra slanci verso la comprensione dell'altro, del diverso, e repentine ritirate nella persuasione che "tutto ciò che rifiuta la nostra presenza va[da] distrutto"<sup>8</sup> (come Kurtz capovolge la sua relazione umanitaria nel postscriptum: "Exterminate all the brutes"), Martello si perde – e perde se stesso – nelle rovine dell'antica necropoli greca, nelle tombe scavate nella roccia dove trovano rifugio le meretrici. Toccherà a un suo superiore, il Generale delle Stelle, portare la notizia della sua scomparsa ad Anita, la bamboleggiante fidanzata che l'aspettava in Franciacorta; non diversamente da Marlow, il quale, dopo aver intravista la femmina selvaggia e regale che "possedeva" Kurtz in Congo, alla fine di *Heart of Darkness* renderà una visita pietosa anche alla sua lugubre fidanzata londinese.

Nel corso del romanzo (soprattutto nel testo della seconda versione, piuttosto – e non sempre felicemente – rimaneggiata rispetto alla prima), l'ossessione del capitano Martello prende la forma di un *duello* a cui il ribelle arabo sfidato si sottrae caparbiamente: finché al capitano non resta (come a molti altri personaggi di Spina) che affrontare se stesso in un mortale "duello solitario" (il titolo di una delle sue *Storie d'ufficiali*). Anche qui, come si vede, restiamo nei dintorni di Conrad, autore di una novella, *The Duel*, non tra i suoi capolavori, ma resa leggendaria dal film di Ridley Scott, *I duellanti*. Più generalmente, stiamo sfiorando il motivo del *Doppelgänger*, per il quale non è necessario scomodare Conrad,

<sup>6</sup> A. Spina, *I confini dell'ombra*, Morcelliana, Brescia 2006, p. 128.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 142.

diffuso com'è in tutta la narrativa otto e primo novecentesca; ma che grazie a Conrad ha trovato comunque una delle sue realizzazioni più compiute in *The Secret Sharer*, il “compagno segreto” – cui Mario Trevi e Augusto Romano, due illustri junghiani italiani, hanno dedicato uno dei loro importanti *Studi sull'ombra*<sup>9</sup>. La parola “ombra” (prediletta anche da Conrad: pensate all'altro titolo famosissimo, *The Shadow-Line*: linea d'ombra) in Spina ha una derivazione abbastanza precisa, che lui stesso ha spiegato in diversi saggi, rimandando all'uso che ne fa Henry Corbin, il grande studioso di mistica araba, dove significa la carne di Adamo a confronto della luminosità di Dio. Il che non esclude assolutamente, nell'espressione “*i confini dell'ombra*”, altre valenze o suggestioni, anche psicanalitiche, che un giorno o l'altro varrebbe la pena di esplorare.

Il ritorno è difficile. Lo sanno bene gli inglesi che hanno percorso nel *mondo moderno* tante parabole prima di noi: in *Lord Jim* di Conrad è detto che si vedeva Jim *ogni anno in un porto più lontano*. Lessi il libro nel '54, poco dopo l'arrivo in Libia (ma anche quello era *ritorno*, in Libia sono nato). Ritenni da allora la frase che ho citato, pareva una profezia sul mio destino.

Così Spina in un appunto di diario dell'80, cioè pochi mesi dopo aver lasciato definitivamente la Libia. Le vicende di Conrad, evidentemente, operano come doppio modello nella vita e nelle affabulazioni di Spina. Se quando era partito per l'Africa, nel dicembre del '53, aveva bisogno dei libri giusti da leggere sotto le palme (e lì, ricorderete da una citazione precedente, la letteratura italiana del '900 non serviva granché), quando torna in Italia nel '79 sembra aver bisogno di quegli stessi libri – o almeno di rindarcisi con la memoria – per ristabilirsi, re-orientarsi. (Sia detto per inciso, ché qui Conrad non c'entra, ma c'entra molto la fuga! Appena tornato in Italia Spina scrive, di getto, uno dei suoi romanzi brevi più riusciti, *La commedia mentale*, che si conclude con una descrizione della fuga dei coloni italiani da Bengasi, incalzati dalle truppe inglesi che stanno invadendo la città: è – lo nota lo stesso Spina<sup>10</sup> – l'unica pagina di tutto il ciclo africano, dove pure non si fa altro che parlar di militari, in cui la guerra viene presentata come fatto collettivo, fine di un'epoca, piuttosto che “duello”, spesso “solitario”. Ed è inevitabile che nello scriverla Spina stesse pensando anche e forse soprattutto alla propria recente pericolosa fuga da Bengasi, nel momento il cui il dramma della Libia rivoluzionaria toccava il suo apice).

La frase di diario che vi ho citato si ritrova, quasi alla lettera, nella seconda versione di *Ingresso a Babele*, un romanzo pubblicato nel '76, e quasi completamente riscritto dopo il ritorno di Spina dall'Africa, cioè in un momento in cui Spina si sentiva, ancora una volta, in esilio, “in un porto più lontano”. Il romanzo, molto apprezzato (nella sua prima versione) dal palato fine di Mario Praz, è ambientato nel momento in cui la Libia, dopo una decina d'anni di amministrazione britannica, sta per ottenere l'indipendenza (1952): sta insomma apprestandosi, con tutti gli scompensi del suo retaggio coloniale, a fare il suo “ingresso” nella “Babele” di una modernità che, come sappiamo, si dimostrerà estremamente illusoria.

<sup>9</sup> M. Trevi – A. Romano, *Studi sull'ombra*, Marsilio, Venezia 1975 (ora Cortina, Milano 2009).

<sup>10</sup> *La posterità dell'ombra*, postfazione dell'autore a A. Spina, *I confini dell'ombra*, p. 1260.

Ma nel libro si incontra anche una figura che sta cercando di fare il percorso opposto, di *fuggire da Babele*, risalendo dalla modernità (a cui appartiene per diritto di nascita, e per censo) alla società tradizionale su su fino a un passato mitico e collettivo. Si tratta di Joseph (Joseph come Conrad – anche se le suggestioni del Giuseppe biblico, e forse manniano, sono assai forti), un inglese, figlio di un ricco industriale del Cairo, il quale accetta con una sorta di briosa euforia, e sembra decisamente gustarsi, la propria progressiva, inarrestabile, rovina economica e deriva sociale – vissuta non come sventura o tragedia, ma come semplificazione, sottrazione:

*Fuggiti dal proprio paese non si cerca sempre che un porto... ancora più lontano*, disse Lelia [la moglie di Joseph], “così scrive un romanziere che la sa lunga. Il protagonista di un suo libro lo si trovava ogni anno in un porto più a Oriente: noi vogliamo andare più in là, il deserto incontaminato e sepolcrale è la meta<sup>11</sup>.”

E ancora (anzi, qualche pagina prima), sempre Lelia:

Il suicida si spoglia di tutto in un attimo, non si trasforma: arriva di là troppo simile alla sua forma terrena. Tu ci arrivi con un rituale sontuoso. Ecco l'ultimo meraviglioso servizio che ci rendono i soldi. Joseph, tu non sperperi la tua ricchezza, ma la vuoi portare con te: *la trasformi*<sup>12</sup>.

Ecco la versione soavemente comica (o religiosa, che forse è la stessa cosa) di quella vocazione al suicidio a cui avevano risposto tragicamente il capitano Martello, così come Kurtz o Jim. Suicidandosi – o meglio “lasciandosi suicidare” – questi personaggi torreggianti sono sconfitti dal proprio “doppio” e tradiscono le loro donne (quanto compiutamente “immaginate” sarebbe tutto da vedere: ma guai ad avventurarsi qui nelle sabbie mobili della misoginia di Conrad, o di Spina...), relegandole al ruolo di fantasmi, vuoi in una villa in Franciacorta, in un appartamento di Londra dalle tende sempre tirate a lutto, o nella casa coloniale in via smobilitazione di Stein. Joseph, un ometto fisicamente insignificante, si lascia scivolare da un porto all'altro, sempre più lontano, dalla mondanissima Cairo di una tardiva bell'epoque alla sgangherata Bengasi dell'occupazione britannica a un campo di ricerca antropologica nel nulla del deserto: ma lo fa accompagnato da una moglie bellissima, urbanamente complice della sua deriva, di questa sottrazione consapevole, di questa stilizzata *fuga* a due.

(Che tutti i fuggitivi possano incontrar, se esistono, donne del genere!)

Le variazioni su Conrad che ho preso in rassegna finora prescindono dalla *tecnica* conradiana per eccellenza, cioè quella del narratore-testimone, “ombra sociale” di un eroe sempre sfuggente, trasgressivo, teso all'autodistruzione. Il che è paradossale solo fino a un certo punto. “È difficile immaginare un nero che prenda la *parte di Marlow*”, si legge nel diario di Spina. Come sappiamo, Conrad, che pure era capace di una grande empatia per gli indigeni

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 883.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 866.



(i “selvaggi”, come spesso, ahimè, li chiama), restava comunque saldamente eurocentrico, forse ancora di più perché non era inglese. Per questo (cito sempre da una pagina non datata del diario di Spina) “non usava mai lo stesso metodo per rappresentare l’una e l’altra società. Lo straniero (l’africano, l’asiatico) non è mai ritratto coi suoi stessi strumenti, ma sempre con gli occhi dell’occidentale, che in pratica finisce per riferire sempre tutto a sé”. Come Spina riesca a ritrarre “l’indigeno (lemma stupidamente usato in età coloniale con connotazione negativa)” – dapprima, nei romanzi e racconti degli anni ’60, fino al *Giovane Maronita* compreso, “come un’ombra nel senso di colpa dell’occidentale, del militare”, poi, a partire da *Le nozze di Omar*, in modo viepiù diretto – è proprio impossibile approfondire in questa sede. La sua tecnica più originale è quella del “romanzo-conversazione”; e qui ci s’accontenti (anche se so che non basta!) averla menzionata.

Dove la lezione tecnica di Conrad appare invece evidentissima – sfiorando quasi la parodia – è in due brevi romanzi scritti a latere (e a conclusione) del ciclo africano, *L’onore* e *La vedova*, rispettivamente dell’86 e del 2000, ma pubblicati solo nel 2008, nel volume *Altre sponde* (Spina non è di quegli scrittori che han fretta di veder le loro opere nelle vetrine delle librerie!). “Conobbi la vicenda del mio eroe quasi per caso e a brevi sequenze in un largo lasso di tempo, mentre la sua vita fu breve”, annuncia il personaggio che dice “io” all’inizio dell’*Onore*<sup>13</sup>, ennesima storia di “doppi”, cioè di due gemelli, ma anche di una personalità sdoppiata. Mentre, in maniera affatto speculare, il narratore della *Vedova* si chiede, verso la fine del libro, “quali dei tanti personaggi che [mi] parlavano [dell’eroe] mi avrebbe fatto fare il passo decisivo nella decifrazione della vicenda, se il barbiere, il farmacista, il medico condotto, l’ospite misterioso di zio Amilcare, Joseph o chi altro, il folle forse (senza dimenticare la *vedova*). Pensavo a quanto ognuno di loro mi aveva detto come potessi scoprire in una piega del discorso la chiave di tutto”<sup>14</sup>.

In una lettera a Michel Balzamo del ’98, rievocando la sua frequentazione di Elémire Zolla nei primi anni sessanta, Spina ricorda di aver osservato, una volta, in sua presenza, “con aria candida, come uno scolareto, che un romanzo (per l’autore, me per esempio) è uno sforzo di conoscenza. *E che altro dovrebbe essere?* scattò lui. Una domanda cui ho sempre conservato riconoscenza”. Ecco, forse di nessun autore come di Conrad si può affermare che i suoi romanzi sono strenui “sforzi di conoscenza”; cioè sforzi di trovare (cito da *La vedova*) “in brandelli di storia altrui la propria storia”<sup>15</sup> – senza che l’“altro”, o gli altri, vengano deprivati della loro: senza appropriarsene completamente, insomma, senza sottrargliela. Marlow raccoglie caparbio lacerti di esperienza diretta ed indiretta, disseminati in luoghi spesso inospitali, e avanti e indietro nel tempo, irrispettosi di ogni cronologia; e ne ricomponne pazientemente il mosaico, nella consapevolezza che, per quanto egli si adopera, la conoscenza del suo “eroe” non sarà mai completa, mai inappellabile il giudizio, ma definitiva la legittimazione. Resta una sofferta empatia, una malinconica solidarietà umana; ma qualcosa continua ad eludere, a mantenersi nell’ombra.

<sup>13</sup> A. Spina, *Altre sponde*, Morcelliana, Brescia 2008, p. 126. Per una lettura in chiave (anche) conradiana di questo romanzo, vedi M. Balzamo, *Un eroe del nostro tempo*, “Humanitas”, LXV, 3, 2010, pp. 388-94.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 284-285.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 301.

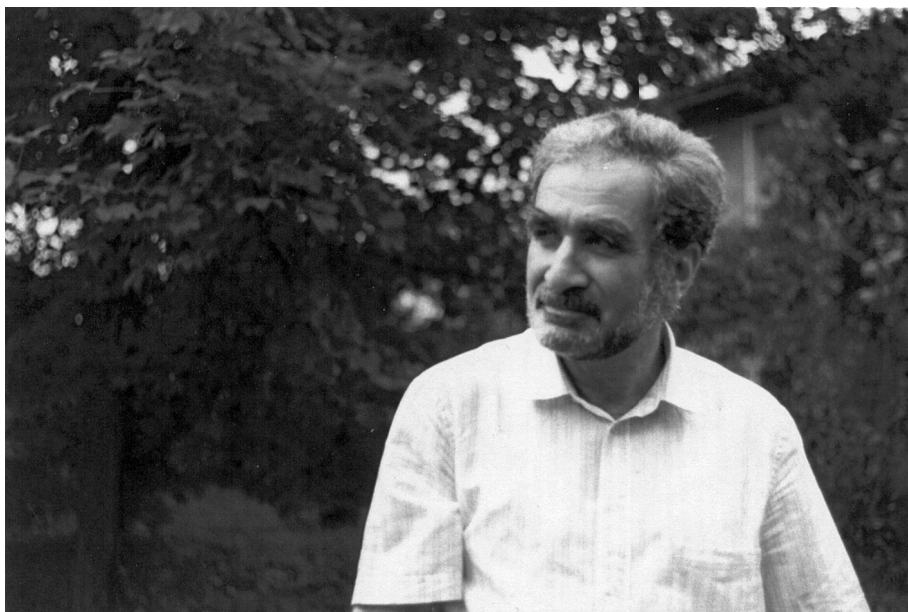
Ambientati, il primo negli ultimi convulsi e violentissimi atti del regime fascista, il secondo negli anni di cupa spensieratezza che ne precedette l'avvento, *L'Onore* è un romanzo tragico (scritto nell'86, ma rimuginato per almeno vent'anni – nel periodo in cui la “vocazione” al suicidio era più forte), *La vedova* essenzialmente un romanzo comico, o meglio una commedia degli umori. È su quest'ultimo che voglio fare ancora qualche osservazione. Non è certo il caso di riassumerne la trama quasi inesistente: una storia di “case” in Franciacorta, quasi più che di persone. Da un lato della strada il palazzo della pomposa, fascistoide famiglia a cui, obtorto collo, appartiene il narratore (che ha sposato una delle figlie, e conserva la libertà mentale da essere critico nei confronti dei parenti, ma non possiede abbastanza forza di carattere da mandarli tutti al diavolo); dall'altra la bella villa dove abita, ormai sola da dodici anni, la signorile, cortese ma riserwatissima “vedova” di un esploratore di cui si son perse le tracce “lungo la linea incerta che divide le regioni mediterranee dall'Africa nera”<sup>16</sup>, insomma proprio ai confini dell'ombra. Cosicché non è affatto detto che la “vedova” sia effettivamente tale; e comunque nella composta devozione con cui custodisce l'“Africa” che Arturo, il marito, aveva ricostruito in villa prima di perdersi – o *fuggire* – in quella vera, non sembra celebrare un lutto ma semmai coltivare, nell'assenza fisica del marito, la sua non meno marcata – concreta – presenza su un piano mentale. È quasi come se il romanzo aggiungesse un capitolo al finale di *Heart of Darkness*: il capitolo, affatto impensabile nell'Inghilterra tardo-vittoriana di Conrad, che dia ragione alla fidanzata di Kurtz, non più pateticamente chiusa nella menzogna di un lutto claustrofobico, ma dignitosamente (e, si direbbe, orgogliosamente) solidale con la scelta di assenza – che *non* è suicidio, forse neppure morte: ma sottrazione, semplificazione – dell'amato.

Concludo con due rilievi. Il primo è che (in perfetto stile conradiano) al narratore è consentito un accesso solo molto parziale alla casa della “vedova”. La donna vi ammette con molta più generosità l'amico tedesco del narratore, professore di fisica, fine musicologo; ancora un “Joseph” (ma pronunciato Iosef!), il quale, oltre a rappresentare l'ennesimo omaggio di Alessandro Spina alla letteratura che – attraverso le ombre della traduzione! – gli ha dato di più, potrebbe intendersi come una strizzata d'occhio allo Stein di *Lord Jim*.

L'ultimo rilievo è di carattere stilistico. Spina è uno scrittore non facile, che poco concede al lettore. Da quando l'ho scoperto, ho cercato di convertire molti amici (e, dalle pagine dei giornali, molti lettori) ai suoi romanzi, e non sempre – eufemismo! – ci sono riuscito. *La vedova*, non c'è dubbio, è un libro esasperante, che procede a forza di ipotesi, approssimazioni, scoppi umorali, digressioni: in breve, per dirla con Soldati (che è stato un autore di ottimi, davvero ottimi, romanzi di intrattenimento; ma non, direi, di romanzi come “sforzi di conoscenza”), è tutto un “Io direi ... a me pare ... a quanto ricordo ... insomma, mi sembra che sia andata così...”. Ma come sarebbe stato possibile raccontare diversamente la sua non-vicenda? Certamente *non* sarebbe stato possibile: le modalità del racconto *sono* il racconto stesso, la sua storia. Ecco, per parafrasare ancora Soldati, il manierismo di Spina non è mai “un espediente, un abbellimento, un abbreviamento”, ma sempre il “segno un'im-

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 222.

possibilità dell'autore a raccontare diversamente. [Quella] impossibilità [che] è la chiave della letteratura moderna”.



Alessandro Spina (Bengasi 1927-Rovato, BS 2013)  
 “La mia storia è una fuga infinita” (*Elogio dell'inattuale*, 2013)

*Post Scriptum.* La presenza di Alessandro Spina era annunciata nei manifesti del convegno “In Fuga: temi, percorsi, storie”, dove questo scritto è stato presentato, il 1 marzo 2013, come relazione plenaria. Sapevo che a Spina – già sofferente, infermo sulle gambe ma scortato da amici servizievoli – avrebbe fatto piacere ascoltarne la lettura in un’aula gremita di studenti e giovani o men giovani studiosi. Che avrebbero applaudito alla mia conclusione come di rito; e con il ben diverso slancio della sorpresa avrebbero ripreso quando, smorzatosi il primo battimani, io avrei ringraziato Spina pubblicamente per la donazione alla Biblioteca dell’Università Cattolica della Sede di Brescia della sua preziosa “biblioteca coloniale”, seicento e passa titoli che son praticamente tutto quello che sia mai stato pubblicato sulla dominazione italiana in Libia – una raccolta davvero unica al mondo. Gli *ha* comunque *fatto piacere*, o almeno l’ha distratto, ascoltare – qualche settimana più tardi, in un pomeriggio di relativa tregua della malattia – la registrazione del mio intervento nella linda camera di una clinica di Rovato (in Franciacorta, *ça va sans dire*): la camera dove, in quelle stesse settimane, riceveva copie staffetta del suo ultimo libro, *Elogio dell'inattuale*, e di *Triptyque lybien*, la traduzione di Gérard Genot dei suoi primi tre “romanzi africani”; dove io stesso gli ho portato una copia del librone amicorum per Enzo Bianchi, *La sapienza del cuore*, in cui Spina rende omaggio al diletto priore con un breve scritto dal bellissimo titolo, *Lezione e consolazione*; e dove, l’11 luglio, attorno a mezzogiorno, sarebbe spirato.

Per mesi, prima e dopo la sua morte, ho dato per scontato che il mio intervento andasse riscritto, forse addirittura ripensato da cima a fondo. Ma, ora che finalmente mi son deciso a riprenderlo in mano, vedo che questo non è possibile, né auspicabile: che la sua sintassi così manifestamente al servizio dell'esposizione orale, e quanto d'un po' troppo celebrativo vi si avverte, quindi troppo schematico, se non proprio pretestuoso, dal punto di vista storico-critico, vanno assolutamente conservati. È anche una questione di rispetto. Sull'argomento tornerò comunque al più presto, non foss'altro per pubblicare tutti quei passi che Spina, forse sedendosi davanti al suo vecchio MacIntosh per l'ultima volta, digitando CONRAD alla funzione TROVA, aveva spigolato per me dal suo segretissimo diario. "Sono suoi, possono servirle, li utilizzi come meglio crede", mi aveva detto, consegnandomi le pagine stampate; e io qui li ho utilizzati solo in parte.

V'è un passo, ad esempio, che riguarda la lettura di *Nostramo*, da cui credo si potrebbe sviluppare tutto un discorso sul relativo insuccesso dell'ultimo romanzo del ciclo africano, *La riva della vita minore* (1997). Come l'immaginaria Sulaco di Conrad, che s'arricchisce troppo in fretta e sgraziatamente "on the hidden treasures of the earth" (III, cap. 11), anche l'autentica Cirenaica di Spina è, in quel romanzo, catapultata dalla scoperta del petrolio in una convulsa modernità, che ne disperde la tradizione millenaria in pochi anni, senza permettere a una nuova società di emergere. Ma laddove il romanzo di Conrad (pur con tutte le sue sbavature romantiche) *inventa*, sulla sola base di una breve visita e di qualche mirata lettura (vedi il classico studio sulle fonti di Norman Sherry, *Conrad's Western World*, 1971), una *vera* repubblica sudamericana, quello di Spina, che in *quel* Nord Africa ha vissuto e lavorato quasi trent'anni, e di cui ha letto il leggibile, ne restituisce un'immagine singolarmente astratta, elusiva: come se, paradossalmente, un grado così alto di conoscenza diretta, e documentale, fosse d'impaccio all'*invenzione della realtà*.

Ma qui si vede che il discorso si fa troppo complesso per un semplice postscriptum. Dove invece si potrà notare cosa capiti di leggere aprendo quasi a caso (p. 147) l'*Elogio dell'inattuale*: "La mia storia è una fuga infinita". Adesso si capisce come mai Spina avesse accettato così di buon grado di venir presentato a un convegno accademico! "In fuga" si sentiva a suo agio, lui che aveva orrore degli incasellamenti, e s'era così infuriato quando un illustre italianista, con le migliori intenzioni, lo aveva definito "scrittore postcoloniale"! E chissà cosa avrebbe detto l'ottimo Giovanni Comisso dell'impietoso confronto che Spina conduce, in un altro pezzo dell'*Elogio*, tra *Amori d'oriente* e *The Shadow-Line*? Si potrebbe contestargli che i due romanzi, semplicemente, non c'entrano niente, sono troppo diversi per venir accostati. L'ho pensato anch'io, la prima volta che ho letto quelle due paginette, chiedendomi chissà da quale vago pozzo del ricordo Spina avesse tratto il suo gratuito bersaglio polemico. Salvo ricredermi (almeno in parte) quando, in una visita fugace dopo la sua morte, ho riconosciuto, in una pila di libri sulla sua scrivania, l'inconfondibile dorso rosa della vecchia edizione tascabile Longanesi: sì, prima di strapazzarlo ("Conrad apre le finestre di un mondo, su un mondo; Comisso al massimo porta anche noi in vacanza, ma una giornata al mare difficilmente sopravvive nella memoria", p. 164), Spina *Amori d'Oriente* se l'era davvero riletto... Di rileggere *Linea d'ombra*, che "sopravvive nella memoria", forse non aveva sentito il bisogno.

Un'ultima nota, molto personale, ma non priva di suggestioni conradiane. Nelle ultime settimane telefonava, per chieder della salute di Spina, un suo amico tedesco, tal Claus H., col quale una volta, trovandomi in ospedale quando ormai Spina non era più in grado di rispondere, avevo parlato io, in francese (che era la loro lingua). Mi aveva raccomandato di avvisarlo subito, quando sarebbe venuto il momento. E così ho cercato di fare, non appena ricevuta la notizia della morte. Ma non avevo tenuto il suo numero e, nella confusione di quel pomeriggio, nessuno sembrava in grado di ritrovarlo. Finché non è saltata fuori un'agenda dov'erano appuntati alcuni numeri, fra i quali uno portava il prefisso della Germania. L'ho provato, ho chiesto di Claus, non c'era nessun Claus in quella casa; ma quando ho spiegato, scivolando nell'inglese, che ero un amico di Spina, la donna dall'altra parte della cornetta ha fatto subito mente locale: ma certo! lei era la moglie – la moglie inglese – di Joseph J., il professore di fisica, tedesco grande amante della musica, che Spina aveva reinventato nelle pagine di *La vedova...* Sapevano che nell'ultimo anno la salute di Spina era bruscamente peggiorata, ma la notizia della morte giungeva improvvisa: mi ringraziava, suo marito – davvero Joseph, anzi "Iosef": altro che coincidenza! – sarebbe tornato di lì a poco. Si sarebbero preparati al lutto. Intanto il "loro" romanzo, *La vedova*, orgogliosamente disdegna di occuparsi di morte.

### *Keywords*

Spina Alessandro, Conrad Joseph, Fleeing.

Identità in fuga



## LE FUGITIF. FUIR LA VÉRITÉ DANS LA « RECHERCHE DU TEMPS PERDU »

MARISA VERNA

La *Recherche*, c'est notoire, est l'histoire d'une vocation. La dernière ligne du roman, après sept volumes et trois mille quarante-deux pages de péripéties et de réflexions parfois tortueuses, nous ramène au début de l'histoire, au moment où l'écrivain prend la plume pour écrire. Ce n'est donc pas la recherche d'un temps qu'on aurait perdu, mais d'un temps qu'il faut gagner, qu'il est impératif de gagner, pour accéder à une « vraie vie » qui ait enfin un sens. L'écrivain a d'ailleurs avoué à Jacques Rivière, dans une lettre de 1914, qu'il avait « trouvé plus probe et plus délicat comme artiste de ne pas laisser voir, de ne pas annoncer que c'était justement à la recherche de la Vérité qu' [il] partai[t], ni en quoi elle consistait »<sup>1</sup>. Mais la Vérité ne se trouve pas sans peine, elle se dérobe, ou plutôt c'est le héros qui se dérobe, qui la fuit, qui s'enfuit, durant trois mille pages, pour éviter de l'affronter. C'est à cette fugue que nous allons nous consacrer.

### 1. *Avant-goût de la Vérité. La fugue dans l'amitié*

Un jour d'automne Marcel est seul à Paris. Il attend de rencontrer Mademoiselle de Stermaria et jouit du temps qu'il fait. En effet, il aime le froid de l'automne, et ce jour-là « il fit froid et beau : on sentait l'hiver »<sup>2</sup>. En regardant par les carreaux de sa chambre il voit « comme de la fenêtre de Doncières, la brume mate, unie et blanche qui pendait gaiement au soleil, consistante et douce comme du sucre filé »<sup>3</sup>. La vue de la brume déclenche une série de souvenirs, qui de la ville de garnison de Doncières (où il avait vécu l'un des rares moments de bonheur de sa vie), le conduisent à rebours vers les vacances à Rivebelle, et enfin vers l'enfance à Combray. Plus précisément, la brume déclenche une dynamique sensorielle qui 'contient' le souvenir : le sensible et le souvenir, qui sont notamment les deux seuls éléments indispensables au bonheur. Il s'agit en effet de l'un de « ces moments où l'on voit

<sup>1</sup> Marcel Proust et Jacques Rivière. *Correspondance* (1914-1922), Plon, Paris 1955, p. 2. Cf. F. Gaillard, *Proust et la recherche de la vérité*, « Esprit », 2005, 7, pp. 169-176.

<sup>2</sup> Pour le texte de la *Recherche* notre référence est *À la recherche du temps perdu*, Jean-Yves Tadié et al. ed., Gallimard, Paris 1987-1989 (« Pléiade »). Pour citer les différents volumes nous nous servirons des abréviations suivantes, suivies du numéro du tome en chiffres romains : *Du côté de chez Swann* : CS ; *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* : JF ; *Le côté de Guermantes* : CG ; *Sodome et Gomorrhe* : SG ; *La Prisonnière* : P ; *Albertine disparue* : AD ; *Le Temps retrouvé* ; TR. Ici CG, II, p. 684.

<sup>3</sup> *Ibidem*. Nous soulignons.



la réalité en vrai, avec enthousiasme »<sup>4</sup>, un « moment privilégié »<sup>5</sup>, qui devrait conduire à la Vérité. La suite nous en donne l'illusion. Comme il a du temps avant que la soirée avec la jeune femme commence, le héros s'étend sur son lit et s'aperçoit que la lumière a baissé :

au-dessus des rideaux, il n'y avait plus qu'un mince liséré de jour qui allait s'obscurcissant. Je reconnaissais cette *heure inutile, vestibule profond du plaisir*, et dont j'avais appris à Balbec à connaître le vide sombre et délicieux, quand, seul dans ma chambre comme maintenant, pendant que tous les autres étaient à dîner, je voyais sans tristesse le jour mourir au-dessus des rideaux, sachant que bientôt, après une nuit aussi courte que les nuits du pôle, il allait ressusciter plus éclatant dans le flamboiement de Rivebelle<sup>6</sup>.

Une heure inutile pourrait devenir « un peu de temps à l'état pur »<sup>7</sup>, si sonder notre propre conscience n'était pas trop ardu ; si ce n'était pas une tâche effrayante, à laquelle le héros se dérobe jusqu'à la fin du récit. Il suffit d'une déception (Mademoiselle de Stermaria ne viendra pas), pour cesser d'écouter la 'voix' qui l'appelle à l'intérieur de lui-même. Le Narrateur ne manque pas de signaler cette première fuite de son alter-ego Marcel face à la vérité :

Entre cette année, d'ailleurs incertaine, de Combray, et les soirs à Rivebelle revus tout à l'heure au-dessus des rideaux, quelles différences ! J'éprouvais à les percevoir *un enthousiasme qui aurait pu être fécond si j'étais resté seul*, et m'aurait évité ainsi le détour de bien des années inutiles par lesquelles j'allais encore passer avant que se déclarât la vocation invisible dont cet ouvrage est l'histoire<sup>8</sup>.

L'enthousiasme est un signe de la vérité : la note manuscrite que nous avons citée plus haut ne laisse pas de doutes. Le mot possède d'ailleurs une connotation mystique évidente<sup>9</sup>, mais cet état d'esprit est fragile, il suffit de très peu pour le dissiper. L'amitié et la conversation lui sont toujours fatales :

Mais Robert, ayant fini de donner ses explications au cocher, me rejoignit dans la voiture. *Les idées qui m'étaient apparues s'enfuirent*. Ce sont des déesses qui daignent

<sup>4</sup> Note manuscrite, Carnet 1, fin 1908, cité par J-M. Quaranta, *Le Génie de Proust. Genèse de l'esthétique de la "Recherche", de "Jean Santeuil" à la madeleine et au "Temps Retrouvé"*, Champion, Paris 2011, p. 311. Le critique parle diffusément de ce Carnet et de concept dans son livre. Nous renvoyons à cet ouvrage pour une définition du problème.

<sup>5</sup> J'utilise le terme choisi par Bernard Brun dans le *Dictionnaire Marcel Proust* pour parler de ces moments souvent mal identifiés, qui conduisent à la vocation artistique dans la *Recherche* : « épiphanies », « réminiscences », « impressions obscures », « moments magiques », etc. (A. Bouillaguet – B. Rogers ed., Champion, Paris 2004, *ad vocem*).

<sup>6</sup> *CG*, p. 685. Nous soulignons.

<sup>7</sup> *TR*, p. 451.

<sup>8</sup> *CG*, II, p. 691.

<sup>9</sup> « État d'exaltation de l'esprit, d'ébranlement profond de la sensibilité de celui qui se trouve possédé par la Divinité dont il reçoit l'inspiration, le don de prophétie ou de divination » (*Trésor de la langue française, ad vocem*. Dorénavant *TLF*).

quelquefois se rendre visibles à un mortel solitaire, au détour d'un chemin, même dans sa chambre pendant qu'il dort, alors que debout dans le cadre de la porte elles lui apportent leur annonce. Mais dès qu'on est deux elles disparaissent, les hommes en société ne les aperçoivent jamais. Et je me trouvai *rejeté* dans l'amitié<sup>10</sup>.

Pour ne pas souffrir, Marcel s'est enfui de chez lui. Il est sorti avec un ami, en se 'rejetant' en dehors de lui-même. Les idées, par conséquent, se sont enfuies aussi : l'œuvre est remise à plus tard, après l'amitié, après la dissipation mondaine, après l'enfer de l'amour, après la mort et le deuil. Or, il vaut la peine de s'arrêter un moment sur la position narrative de cet épisode dans la *Recherche*. Faisons quelques simples calculs : nous sommes à peu près à la moitié du roman : à la page 691 du T. II, soit la 1320<sup>ème</sup> page de l'œuvre. Après cette sortie avec Saint-Loup, Marcel se rendra à la soirée Guermantes, et en sortira grisé par une exaltation factice :

Malgré tout, bien différentes en cela de ce que j'avais pu ressentir devant des aubépines ou en goûtant à une madeleine, les histoires que j'avais entendues chez Mme de Guermantes m'étaient étrangères. *Entrées un instant en moi, qui n'en étais que physiquement possédé, on aurait dit que (de nature sociale, et non individuelle) elles étaient impatientes d'en sortir...* Je m'agitais dans la voiture, comme une pythonisse. J'attendais un nouveau dîner où je pusse devenir moi-même une sorte de prince X..., de Mme de Guermantes, et les raconter. En attendant, elles faisaient trépider mes lèvres qui les balbutiaient et j'essayais en vain de ramener à moi mon esprit vertigineusement emporté par une force *centrifuge*. Aussi est-ce avec une fiévreuse impatience de ne pas porter plus longtemps leur poids tout seul dans une voiture, où d'ailleurs je trompais le manque de conversation en parlant tout haut, que je sonnai à la porte de M. de Charlus...<sup>11</sup>

La moitié du roman a été dépassée de peu : nous sommes à la 1467<sup>ème</sup> page. Or, ce calcul peut paraître une sorte de jeu intellectuel. En effet, la répartition que nous avons proposée ne tient pas compte des *Esquisses et variantes*, ni de la division interne des tomes. Il n'est pas inintéressant, toutefois, d'observer la courbe de la parabole narrative. En effet, c'est au moment culminant de son initiation sociale que le héros commence à précipiter vers le 'gaspillage' de son existence, vers la catégorie morale du 'divertissement' pascalien<sup>12</sup>. Revenons au

<sup>10</sup> CG, II, p. 692.

<sup>11</sup> CG, II p. 840.

<sup>12</sup> Relisons la célèbre page de Pascal sur le divertissement et tout en faisant la part de la distance philosophique qui sépare le moraliste du XVII<sup>e</sup> siècle et Proust, relevons les éléments communs : « Quand je m'y suis mis quelquefois, à considérer les diverses agitations des hommes et les périls et les peines où ils s'exposent, dans la cour, dans la guerre, d'où naissent tant de querelles, de passions, d'entreprises hardies et souvent mauvaises, etc., j'ai découvert que *tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos dans une chambre*. Un homme qui a assez de bien pour vivre, s'il savait demeurer chez soi avec plaisir, n'en sortirait pas pour aller sur la mer ou au siège d'une place. On n'achètera une charge à l'armée si cher, que parce qu'on trouverait insupportable de ne bouger de la ville ; et on ne recherche les conversations et les divertissements des jeux que parce qu'on ne peut demeurer chez soi avec plaisir ». Nous citons de <http://www.etudes-litteraires>.

passage que nous venons de citer. Les histoires que le héros a écoutées chez la duchesse de Guermantes lui sont « étrangères » : elles se situent partant en dehors de lui-même ; elles sont « bien différentes [...] de ce qu' [il avait] pu ressentir devant des aubépines ou en goûtant à une madeleine ». Elles se séparent partant de ces « épisodes privilégiés » qui contribueront à conduire Marcel à la vérité. Elles mettent en branle une « force centrifuge », elles veulent aller de l'avant, sortir du personnage, lequel en arrive à parler tout seul pour écouter sa voix les raconter. Les plaisirs mondains l'ont 'détourné', au sens philologique du mot « divertir », de sa propre conscience.

## 2. Refus de la Vérité. La fugue dans l'amour

L'amour n'est dans la *Recherche* que souffrance et tourment. Commencée par hasard – la jeune fille est venue le voir quand Marcel n'a plus d'intérêt pour elle – la liaison du héros avec Albertine se définit selon le schéma que dessine toute relation dans le roman proustien : au désir suit l'indifférence, à l'indifférence, la jalousie. La jalousie ranime le désir, la possession ramène l'indifférence, jusqu'au moment où une nouvelle souffrance nous rapproche de l'être aimé. C'est, on le voit, un cercle infernal, dont le patron psychologique est représenté par le « drame du coucher » de Combray, quand le petit Marcel est contraint de monter dans sa chambre « sans viatique »<sup>13</sup>, sans le baiser de maman, laquelle restera « dans un lieu de plaisir où [il] n'est pas »<sup>14</sup>.

A la fin de *Sodome et Gomorrhe* le héros est décidé à quitter Albertine. Il est fatigué d'elle et il a d'ailleurs 'programmé', selon un plan tortueux et quelque peu morbide, la conquête d'Andrée. Mais au moment où il va lui parler, Albertine lui révèle avoir fréquenté l'amie de Mademoiselle Vinteuil, dont Marcel connaît le 'saphisme' depuis son enfance<sup>15</sup>. Le choc est insupportable :

C'était une « terra incognita » terrible où je venais d'atterrir, une phase nouvelle de souffrances insoupçonnées qui s'ouvrait<sup>16</sup>.

Comme l'amitié, dans laquelle le héros se trouve « rejeté », la souffrance de l'amour le propulse dans une « terra incognita », en dehors de lui-même. Décidé à garder Albertine auprès de lui pour l'empêcher d'aller à Trieste, où elle pourrait revoir Mademoiselle Vinteuil et son amie, Marcel renonce à tout projet et 'emprisonne' la jeune fille : ou plutôt, il s'emprisonne lui-même pour éviter de souffrir, en renonçant de cette manière à l'art et à la beauté. Il a une brève intuition de l'erreur où il s'engage et pour un moment il doute de la réalité de son sentiment :

---

com/pascal.php. Sur Proust et Pascal, voir A. Barnes, *Proust lecteur de Pascal*, « Bulletin Marcel Proust », 27, 1977, pp. 329-409.

<sup>13</sup> *CS*, I, p. 27.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>15</sup> Il s'agit du célèbre épisode de Montjouvain, *CS*, I, p. 157.

<sup>16</sup> *SG*, III, p. 500. Nous soulignons.

Deux ou trois fois, pendant un instant, j'eus l'idée que le monde où était cette chambre et ces bibliothèques, et dans lequel Albertine était si peu de chose, *était peut-être un monde intellectuel, qui était la seule réalité*, et mon chagrin quelque chose comme celui que donne la lecture d'un roman et dont un fou seul pourrait faire un chagrin durable et permanent et se prolongeant dans sa vie ; *qu'il suffirait peut-être d'un petit mouvement de ma volonté pour atteindre ce monde réel*, y rentrer en dépassant ma douleur comme un cerceau de papier qu'on crève, et ne plus me soucier davantage de ce qu'avait fait Albertine que nous ne nous soucions des actions de l'héroïne imaginaire d'un roman après que nous en avons fini la lecture<sup>17</sup>.

Le réel est la matière de l'art, mais le réel n'est pas une photographie du monde; il est le 'vécu' du monde, la trace indélébile qu'il laisse dans notre conscience. La passion nous en éloigne : remis de jour en jour, le projet de devenir écrivain semble en effet se confondre avec un amour qui n'en est pas un. Attendri par les progrès d'Albertine dans la qualité de sa conversation, Marcel ne se reconnaît pas dans cet exploit verbal, mais se réjouit de l'influence qu'il exerce sur elle (« elle est mon œuvre »)<sup>18</sup>.

Le chemin des erreurs doit être parcouru jusqu'au bout, la fugue achevée avant d'être comprise. Captive, Albertine est la véritable gardienne de Marcel, lequel renonce au rêve de Venise à cause d'elle :

Pourtant, à la venue du printemps, deux mois ayant passé depuis ce que m'avait dit sa tante, je me laissai emporter par la colère, un soir. C'était justement celui où Albertine avait revêtu pour la première fois la robe de chambre bleu et or de Fortuny qui, en m'évoquant Venise, me faisait plus sentir encore *ce que je sacrifiais pour elle*, qui ne m'en savait aucun gré. Si je n'avais jamais vu Venise, j'en rêvais sans cesse, depuis ces vacances de Pâques qu'encore enfant j'avais dû y passer, et plus anciennement encore, par les gravures de Titien et les photographies de Giotto que Swann m'avait jadis données à Combray. La robe de Fortuny que portait ce soir-là Albertine me semblait comme l'ombre tentatrice de cette invisible Venise<sup>19</sup>.

### 3. *Approche de la Vérité. La fugue de l'amour*

« Mademoiselle Albertine est partie ! » : par cette phrase sèche et minimale Proust inaugure le chapitre de la souffrance et du deuil. Dans une œuvre où la longueur des périodes et la complexité de la syntaxe forment le soubassement de la pensée, cette concision n'est pas sans frapper le lecteur<sup>20</sup>. En effet, le désespoir a son rythme : il coupe le souffle, il hache

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 510-511.

<sup>18</sup> *P*, III, p. 636.

<sup>19</sup> *P*, III, pp. 896-896.

<sup>20</sup> Parmi les nombreuses études sur la syntaxe proustienne, nous renvoyons à la plus célèbre : J. Milly, *La phrase de Proust dans A la Recherche du Temps Perdu*, Service de reproduction des thèses, Université de Lille III, Lille 1974.

le discours. Proust est maître dans la grammaire brutale de la mort et commente quelques lignes plus bas :

Ainsi ce que j'avais cru n'être rien pour moi, c'était tout simplement toute ma vie.  
Comme on s'ignore<sup>21</sup>.

Si Albertine est la *Fugitive*, si physiquement c'est elle qui disparaît, elle qui va mourir, en fait c'est Marcel qui continue sa « fugue », aux deux sens du mot : au sens de la fuite (il évite sa 'vocation'), mais aussi au sens du contrepoint musical d'une écriture qui se forme dans le désert de l'absence<sup>22</sup>. C'est dans le Baptistère de Saint-Marc à Venise, où il a pu enfin se rendre, que Marcel s'approche pour la première fois de cet autre lui-même qui va enfin écrire l'œuvre et affronter la vérité. Le héros n'en est pas complètement conscient, mais le texte en est une preuve presque bouleversante. En effet, la visite au baptistère met en scène un double renvoi à la mort et à la résurrection. Le renvoi est double, car la mère porte le deuil de sa propre mère, comme le héros porte celui d'Albertine, qu'il n'aime pourtant plus. Contenus l'un dans l'autre, ces deux deuils renvoient à leur tour à la mort qui va toucher Marcel le plus profondément, celle de sa mère, justement, qui seule pourra le précipiter dans une douleur enfin féconde :

Une heure est venue pour moi où quand je me rappelle ce baptistère, devant les flots du Jourdain où Saint-Jean immerge le Christ tandis que la gondole nous attendait devant la Piazzetta il ne m'est pas indifférent que dans cette pénombre, à côté de moi il y eût une femme drapée dans son deuil avec la *ferveur respectueuse et enthousiaste* de la femme âgée qu'on voit à Venise dans la *Sainte Ursule* de Carpaccio, et que cette femme aux joues roses, dans ses voiles noirs, et que rien ne pourra plus jamais faire sortir pour moi de ce sanctuaire doucement éclairé de Saint-Marc où je suis sûr de la retrouver parce qu'elle y a sa place réservée et immuable comme une mosaïque, ce soit ma mère<sup>23</sup>.

La « ferveur respectueuse et enthousiaste » de cette figurine figée dans la mort est celle qui doit surgir pour que Marcel devienne enfin écrivain. Ciselée dans le souvenir de la mosaïque, la mère ne pourra plus sortir du souvenir : vivante comme le sont les œuvres d'art, elle ne bougera plus du Baptême du Christ, qui annonce la résurrection de Marcel dans la création artistique.

<sup>21</sup> *AD*, IV, p. 3. Les pages sur la mort de la grand-mère démontrent que Proust dosait très savamment sa syntaxe : au moment de quitter le médecin qui lui a annoncé la mort prochaine de la vieille dame, le Narrateur commente : « Le professeur tempêtait toujours pendant que je regardais sur le palier ma grand-mère qui était perdue. Chaque personne est bien seule. Nous repartîmes vers la maison ». *CG*, II, p. 611.

<sup>22</sup> « Fugue : forme de composition contrapuntique fondée sur l'entrée et le développement successifs de voix selon un principe strict d'imitation qui donne à l'auditeur l'impression que chaque voix fuit ou en poursuit une autre » (*TLF, ad vocem*).

<sup>23</sup> *AD*, IV, p. 225. Nous soulignons.

#### 4. *Refus de la vérité. La fugue de la littérature*

Avant que le héros n'accepte pleinement sa vocation d'écrivain, il devra passer par une autre épreuve : il devra paradoxalement *renoncer* à la littérature. Comme le remarque Merleau-Ponty dans son cours sur Proust au Collège de France, « s'il [Proust] va droit aux idées, il ne trouve rien : 'impuissance' à trouver ce sujet ; ennui »<sup>24</sup>. Vouloir écrire signifie être impuissant à le faire : la vie est la matière de l'art et il faut avant tout se laisser traverser par elle, en boire toutes les déceptions et les surprises. Marcel devra découvrir que Guermantes et Méséglise ne pas si éloignés l'un de l'autre (on peut « aller à Guermantes en prenant par Méséglise, c'est la plus jolie façon »<sup>25</sup>) ; il devra accepter que Gilberte l'aimait quand il la croyait indifférente, que les sources de la Vivonne ne sont « qu'une espèce de lavoir carré où montaient des bulles »<sup>26</sup>.

Il devra accepter, surtout, que la littérature n'est qu'une illusion parmi d'autres ; en lisant à Tansonville le faux *Journal* des Goncourt, il se convainc en effet que les lettres ne sont pas sa voie, qu'elles ne sont, elles aussi, que du « temps perdu » :

Quand, avant d'éteindre ma bougie, je lus le passage que je transcrivais plus bas, mon absence de disposition pour les lettres, pressentie jadis du côté de Guermantes, confirmée durant ce séjour dont c'était le dernier soir – ce soir des veilles de départ où, l'engourdissement des habitudes qui vont finir cessant, on essaie de se juger – me parut quelque chose de moins regrettable, *comme si la littérature ne révélait pas de vérité profonde*, et en même temps il me semblait triste que la littérature ne fût pas ce que j'avais cru. D'autre part, moins regrettable me semblait l'état maladif qui allait me confiner dans une maison de santé, si les belles choses dont parlent les livres n'étaient pas plus belles que ce que j'avais vu. Mais par une contradiction bizarre, maintenant que ce livre en parlait, j'avais envie de les voir<sup>27</sup>.

Françoise Gaillard l'a très bien dit, dans les pages qui suivent Proust opère une véritable « mise à mort des Goncourt »<sup>28</sup>. Le célèbre pastiche de l'écriture des deux frères voisine la parodie : c'est une démonstration, un échantillon de ce que la littérature *n'est pas*. Elle n'est pas une transcription des images du monde, elle n'est pas une prise de notes sur la réalité. De cette littérature-là, Marcel s'enfuit. En réfléchissant à son impuissance créatrice, le héros introduit toutefois le véritable argument qui l'éloigne d'un certain réalisme et d'un modèle d'écriture dont il faut se libérer avant de commencer à écrire :

<sup>24</sup> *Notes de Cours au Collège de France* (1952-1954), cours inédit, *Volume XII* des archives conservées à la Bibliothèque Nationale de France. Nous remercions Frank Robert pour nous avoir remis quelques passages de ce texte. Cf. F. Robert, *Écriture et Vérité*, « Revue Internationale de Philosophie », 244, 2008, 2, pp. 149-166. Nous citons d'après la version en ligne (<http://www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2008-2>).

<sup>25</sup> *AD*, IV, p. 268.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *TR*, IV, p. 287. Nous soulignons.

<sup>28</sup> F. Gaillard, *Les Célibataires de l'art. Le découragement de Marcel ou le "Contre Goncourt" de Proust*, in *Les frères Goncourt: art et écriture*, J.-L. Cabanès ed., Presses Universitaires de Bordeaux, Bordeaux 1997, pp. 323-337.

Je résolu de laisser provisoirement de côté les objections qu'avaient pu faire naître en moi contre la littérature ces pages des Goncourt. Même en mettant de côté l'indice individuel de naïveté qui est frappant chez le mémorialiste, je pouvais d'ailleurs me rassurer à divers points de vue. D'abord, en ce qui me concernait personnellement, mon incapacité de regarder et d'écouter, que le journal cité avait si péniblement illustrée pour moi, n'était pourtant pas totale. Il y avait en moi un personnage qui savait plus ou moins bien regarder, mais un personnage intermittent, ne reprenant vie que quand se manifestait quelque essence générale, commune à plusieurs choses, qui faisait *sa nourriture et sa joie*<sup>29</sup>.

Les mots clé de la vocation sont enfin venus sous la plume du Narrateur : nourriture et joie. Là est l'écriture, là est la vérité. Enfin prêt à accueillir les révélations qui vont s'ensuivre pendant la Matinée Guermantes, Marcel sait qu'il « n'est pas une heure de [sa] vie qui n'eût servi à [lui] apprendre que seule la perception plutôt grossière place tout dans l'objet quant tout au contraire est dans l'esprit »<sup>30</sup>. Les derniers mots du roman, si célèbres, démontrent entre autre que beaucoup de courage est nécessaire pour prendre la plume. Ils démontrent que le seul véritable risque dans lequel l'artiste encourt est celui de mourir avant que de l'avoir fait :

Si du moins il m'était laissé assez de temps pour accomplir mon œuvre, je ne manquerais pas de la marquer au sceau de ce Temps dont l'idée s'imposait à moi avec tant de force aujourd'hui, et j'y décrirais les hommes, cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux, comme occupant dans le Temps une place autrement considérable que celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place, au contraire, prolongée sans mesure, puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants, plongés dans les années, à des époques vécues par eux, si distantes – entre lesquelles tant de jours sont venus se placer – dans le Temps<sup>31</sup>.

### *Keywords*

Proust Marcel, Fleeing, Truth.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 296. Nous soulignons.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 493.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 625.

## PROUST, FUIR L'ORALITÉ POUR TROUVER UN ACCENT

DAVIDE VAGO

Renfermé dans sa chambre calfeutrée avec du liège, Marcel Proust s'enfuit de la mondanité, de la société, voire de l'oralité pour écrire *À la recherche du temps perdu*. Au cours de cette évasion du monde et de son timbre, l'écriture prend le relais de la parole prononcée, murmurée à demi voix ou dispersée dans le labyrinthe émietté de la conversation mondaine. Plus les cahiers ou les épreuves des volumes de la *Recherche* s'entassent dans le lit de Marcel, moins les bruits de l'extérieur semblent audibles par l'oreille de l'écrivain ; plus les 'pape-roles' sont détachées et par la suite épinglées pour bâtir la cathédrale du temps, moins les voix du monde semblent importantes pour l'auteur de la *Recherche*.

Or, si personne ne peut nier le fait que l'écrivain fuit l'oralité pour se plonger dans son œuvre, la représentation de la voix dans la fiction est bizarrement différente, même opposée. Les linguistes aussi bien que les stylisticiens<sup>1</sup> ont déjà partiellement réfléchi sur l'importance des descriptions concernant les tessitures orales des personnages du roman, de la moindre inflexion d'une réplique aux lapsus révélateurs d'un aspect caché de leur personnalité, jusqu'aux expressions terriennes du français d'Oriane de Guermantes qui résonnent bizarrement dans les 'cuirs' de Françoise<sup>2</sup>.

Je voudrais réfléchir sur un épisode qui thématise dans le roman cette opposition – apparente – entre la voix et l'écriture. Le long passage, dont je n'analyserai qu'un extrait, se trouve dans la première partie d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. À l'occasion d'un dîner organisé chez Mme Swann, le héros découvre que le "doux Chantre" dont il aime passionnément les livres, Bergotte, est l'un des invités. Or, cette première rencontre est une véritable déception, au moins au début : le moi social de Bergotte, "un homme jeune, rude, petit, râblé et myope, à nez rouge en forme de coquille de colimaçon et à barbiche noire"<sup>3</sup>, est loin de coïncider avec la représentation mentale que le héros s'en était faite. De même, les modulations de la voix de l'écrivain vénéré, définies comme provenant d'un "organe

<sup>1</sup> Références bibliographiques incontournables : S. Gaubert, *La conversation et l'écriture*, "Europe", août-septembre 1970, pp. 171-192 ; J. Milly, *La Phrase de Proust. Des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, H. Champion, Paris 1983<sup>2</sup> ; M. Finn, *Proust, the Body and the Literary Form*, Cambridge University Press, Cambridge 1999 ; S. Pierron, *Ce beau français un peu individuel. Proust et la langue*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint-Denis 2005 ; I. Serça, *Les Coutures apparentes de la "Recherche". Proust et la ponctuation*, H. Champion, Paris 2010 ; Ead., *Esthétique de la ponctuation*, Gallimard, Paris 2012.

<sup>2</sup> On sait que la compréhension des lois de l'analogie, apparemment inexplicables, constitue l'une des étapes capitales de la vocation du héros-narrateur.

<sup>3</sup> *JF I, RTP*, I, p. 537. L'édition de référence est *À la recherche du temps perdu*, J.-Y. Tadié ed., Gallimard, Paris 1987-1989 (Bibliothèque de la Pléiade), 4 vol. (*RTP*). Sigles : *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (*JF*) ; *Le Côté de Guermantes* (*CG*).



bizarre”, sont apparemment en conflit avec la manière d’écrire propre à Bergotte. Et néanmoins, si s’enfuir de la voix est une évasion qui semble privilégier l’écriture contre l’oralité, tout comme Proust renfermé dans sa chambre paraît abandonner les voix du monde, la description proustienne insiste paradoxalement sur les marques méta-phonologiques et les effets psychologiques du timbre oral de Bergotte<sup>4</sup>. La raison est simple : c’est que dans ce passage est entamé le problème (“capitalissime” écrivait Proust) du rapport entre l’homme et son œuvre.

### *Les tissures de la voix de Bergotte*

Dans ces pages, l’importance des tissures orales de Bergotte est hors de doute. Proust insiste d’une part sur “la sonorité des diphthongues, l’énergie des labiales”<sup>5</sup>, autrement dit sur l’intensité sonore des mots prononcés par Bergotte ; de l’autre sur les modalités de la diction (“psalmodiant certains mots”), ce qui lui permet non seulement de démontrer sa finesse de phonéticien *ante litteram*, mais aussi de greffer des effets psychologiques sur des marques métaphonologiques. Considérons par exemple l’expression “les filant sans intervalle comme un même son, avec une fatigante monotonie” : à l’indication de la durée du son (“sans intervalle”, “monotonie”) s’unit la réaction psychologique du destinataire (“fatigante”).

Proust se montre encore plus astucieux dans la construction de son discours. D’un côté il glisse subrepticement des traits de la voix à leurs correspondants possibles dans le style écrit de Bergotte, lorsqu’il écrit : “de sorte qu’un débit prétentieux, emphatique et monotone était [...] l’effet, dans sa conversation, de ce même pouvoir qui produisait dans ses livres la suite des images de l’harmonie”<sup>6</sup>. De l’autre côté, il enchevêtre de plus en plus les indications concernant les traits suprasegmentaux aux effets émotifs ou psychologiques ressentis par le Narrateur. Une analyse minutieuse de ces pages permettrait de mieux cerner comment ces catégories différentes se brouillent. Considérons ce passage :

<sup>4</sup> Sergio Cigada a mis en évidence que ces descriptions acoustiques se greffent souvent, à partir des romans du XIX<sup>e</sup> siècle, sur des remarques qui, tout en partant de la voix, relèvent non seulement des traits suprasegmentaux, mais aussi de l’effet communicatif (psychologique, émotif et ainsi de suite) de ces paroles sur le destinataire. Voir S. Cigada, *Il linguaggio metafonologico. Ricerche sulle tecniche retoriche nell’opera narrativa di G. Cazotte, M.G. Lewis, E.A. Poe, G. Flaubert, O. Wilde*, La Scuola, Brescia 1989. Pour les linguistes, les phonèmes d’une langue s’opposent à partir de la différence du timbre (ou trait segmental) ; les traits suprasegmentaux comprennent en revanche la hauteur, l’intensité et la durée du son.

<sup>5</sup> Cela au moyen d’une duplication synonymique qui est typique de la prose de Proust : “la sonorité (des diphthongues), l’énergie (des labiales)” (*JF I*, I, p. 540). Voir L. Spitzer, *Études de style*, Gallimard, Paris 1970. Sur la synonymie chez Proust voir aussi M. Verna, *Proust et l’art de la langue : la synonymie comme idolâtrie linguistique*, in *La sinonimia tra langue e parole nei codici francese e italiano*, Sergio Cigada – M. Verna ed., Vita e Pensiero, Milano 2008, pp. 231-254. Je me permets de renvoyer aussi à mon essai *Synonymie et quasi-synonymie dans les ekphraseis de Proust : “la vérité, même littéraire, n’est pas le fruit du hasard”*, in *Labour de la langue. Proust et la forme linguistique de la Recherche*, G. Henrot – I. Serça ed., H. Champion, Paris 2013, pp. 285-300.

<sup>6</sup> *JF I*, RTP, I, p. 540.

[...] la façon spéciale, un peu trop minutieuse et intense, qu'il avait de prononcer certains mots, certains adjectifs qui revenaient souvent dans sa conversation et qu'il ne disait pas sans une certaine emphase, faisant ressortir toutes leurs syllabes et chanter la dernière (comme pour le mot "visage" qu'il substituait toujours au mot "figure" et à qui il ajoutait un grand nombre de v, d's, de g, qui semblaient tous exploser de sa main ouverte à ces moments) [...].<sup>7</sup>

Si l'épithète "minutieuse" se réfère au contenu, il se compose ici avec l'"intensité" de l'élocution de Bergotte. L'adjectif "intense" est toutefois ambigu, vu qu'on peut le référer au trait suprasegmental de la voix (l'intensité du son<sup>8</sup>, ce qui serait confirmé par l'un des sens du mot "emphase" qui suit) aussi bien qu'à l'émotion, voire à l'affectation dont certains mots sont chargés. Mais l'ambiguïté hante presque chaque page de la *Recherche*. Si l'intensité et la durée des phonèmes du mot "visage" sont bien décrites au moyen de l'explosion des consonnes, l'impression de grandiloquence (un trait psychologique) serait l'un des effets de cette insistance.

C'est bien la polysémie de certains termes qui permettra en effet à Proust de passer furtivement d'une catégorie à l'autre, des marques phonologiques aux effets psychologiques, et d'échapper à l'instabilité de la voix pour pencher vers l'armature' de l'écrit, vu que, comme il est dit nettement dans ces pages, "si particulier qu'il soit, tout ce bruit qui s'échappe des êtres est fugitif et ne leur survit pas"<sup>9</sup>. De l'oralité, il faut s'enfuir, mais la charpente du style écrit de Bergotte gardera des traces 'reconnaissables' de sa voix, issues du 'masque' que le Narrateur a sous les yeux.

### *L'accent : de la polysémie au style*

C'est le glissement entre deux sens du mot 'accent' qui permet à Proust de s'échapper de l'oralité pour mieux comprendre les ressources de l'écriture de Bergotte. Afin de mieux définir "la belle place où dans sa prose il mettait ces mots aimés en lumière", afin de saisir "certain éclairage qui dans ses livres [...] modifie souvent dans la phrase écrite l'apparence des mots", Proust utilise en effet le mot "accent", en l'introduisant d'abord comme un synonyme de l'intonation orale de Bergotte, mais en l'appliquant immédiatement après à son style écrit.

À cet égard il y avait plus d'intonations, plus d'accent, dans ses livres que dans ses propos ; *accent* indépendant de la beauté du style, que l'auteur lui-même n'a pas perçu sans doute, car il n'est pas séparable de sa personnalité la plus intime. C'est *cet accent* qui, aux moments où, dans ses livres, Bergotte était entièrement naturel, rythmait les mots souvent alors fort insignifiants qu'il écrivait. *Cet accent* n'est pas noté dans le texte, rien ne l'y indique et pourtant il s'ajoute de lui-même aux phrases, on ne peut

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 543.

<sup>8</sup> "Syllabe, voyelle intense. Syllabe, voyelle renforcée par l'accent d'intensité" ("intense", *Trésor de la Langue française informatisé*, version en ligne) Dorénavant, *TLFi*.

<sup>9</sup> *JFI, RTP*, I, p. 544.

pas les dire autrement, il est ce qu'il y avait de plus éphémère et pourtant de plus profond chez l'écrivain [...].<sup>10</sup>

La duplication synonymique initiale (“intonation”, “accent”) est trompeuse, parce que si l'une des acceptions du mot “accent” se réfère à la courbe mélodique de la phrase prononcée (l’“intonation”), Proust semble activer par la suite un autre sens du mot : l'accent en tant qu'ensemble des traits qui constituent l'originalité d'un artiste<sup>11</sup>. Les trois dernières occurrences du mot “accent” dans le passage ci-dessus se réfèrent davantage à ce deuxième sens. Cependant, dans l'“archi-texture”<sup>12</sup> de la *Recherche* on n'oublie jamais rien, et chaque mot garde tous les signifiés qu'il a activés auparavant : ainsi une mémoire lexicale stratifiée est souvent le seul moyen pour interpréter correctement la complexité de l'écriture de Proust<sup>13</sup>. C'est alors l'activation de la polysémie du terme ‘accent’ (l'intonation et la spécificité stylistique de l'écrivain) qui explique, rétrospectivement, comment la double isotopie de la voix et du style a été configurée dans ces pages. Cet accent s'inscrit alors dans le ‘rythme’ des phrases de Bergotte, même si rien ne l'indique dans l'écrit ; et néanmoins, le reconnaître signifie déchiffrer le style d'un écrivain en profondeur.

En définitive, pour le Narrateur le fait de fuir la voix n'est pas une véritable fuite, mais plutôt un ‘court-circuit de sens’ qui établit une analogie inédite entre l'oralité et l'écriture par le biais du glissement (minuscule, si l'on veut, mais non anodin) entre les signifiés d'un même mot. Certes, reconnaître cette correspondance – l'analogie entre les deux univers disparates de la voix et de l'écrit – demande une maturité que le héros est loin d'avoir atteinte. Et je voudrais terminer sur un petit détail qui pourrait exemplifier ce parcours de reconnaissance.

### *Du “familial” au “familier”*

Dans les lignes qui suivent le passage cité, le Narrateur nous révèle que certaines caractéristiques de l'élocution de Bergotte se manifestent aussi, “bien plus accentuées”, chez ses frères et ses sœurs. Ces inflexions orales, communes aux membres de la famille de Bergotte, “tour à tour cris de violente gaieté” ou “murmures d'une lente mélancolie”<sup>14</sup> sont définies comme “familiales” (c'est-à-dire relatives aux liens de sang). Or, la supériorité de l'artiste Bergotte par rapport à ses intimes est son habileté à “transpos[er] et fix[er] dans sa prose cette façon de traîner sur des mots”<sup>15</sup> en obtenant ainsi un “équivalent musical des cuivres phonétiques” de sa famille.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 543. Je souligne.

<sup>11</sup> “Ce qui donne ou a du relief ; spécificité, originalité” (“accent”, *TLLFi*).

<sup>12</sup> Pour le sens de cette expression, voir G. Henrot, *L'architexture du signe*, in *Marcel Proust 4, Proust au tournant des siècles 1*, B. Brun – J. Hassine ed., Lettres modernes Minard, Paris/Caen 2004, pp. 273-291.

<sup>13</sup> Sur cet aspect, voir G. Perrier, *La Mémoire du lecteur. Essai sur Albertine disparue et Le Temps retrouvé*, Classiques Garnier, Paris 2011.

<sup>14</sup> *JFI, RTP*, I, p. 544.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

Pour mieux expliquer le court-circuit de sens entre oralité et style écrit, on devrait peut-être glisser de ‘familial’ à ‘familier’ (ressources de la langue française !), celui-ci étant un adjectif qui mieux saisit l’intimité et l’habitude à reconnaître quelque chose qui possède un air de famille. Plus encore que les accents familiaux, Bergotte semble avoir compris qu’il existe un *continuum* entre les tessitures orales et le style de son écriture, un nœud ‘familier’ entre ces deux activités apparemment si éloignées l’une de l’autre. C’est l’appréhension de ce nœud qui transforme le fait du fuir la voix en recherche d’un style. En général, dans le discours écrit les effets oraux sont loin d’être effacés ; Jean Milly a noté que tout lecteur par exemple “réagit devant les récurrences, est sensible aux rythmes amplificatoires, comme aux chutes brusques en fin de phrase d’une ligne mélodique qui n’est pourtant qu’imaginaire”<sup>16</sup>.

La compréhension de ce qui est familier, donc analogue, entre la voix et l’écrit reste toutefois très limitée chez Bergotte, parce que ce court-circuit de sens demande des compétences non communes et peut présenter des failles dangereuses. Lorsque Bergotte sera à nouveau évoqué dans le roman, le lecteur sera frappé la première fois par son silence embarrassé face à la grand-mère du Narrateur qui est mourante<sup>17</sup> ; la deuxième fois, par sa répétition stérile de l’expression (orale !) “petit pan de mur jaune”, lorsqu’il contemple le célèbre tableau de Vermeer. Bergotte mourra en scrutant *La vue de Delft* mais ignorant des secrets de l’art.

Son silence aussi bien que ses lallations, qui ressemblent à celles d’un enfant, sont en conclusion la preuve que le véritable accent de l’art, pour lui, s’est enfui à toutes jambes. Le nœud familial ne s’est pas totalement transformé en cette ligature familière entre l’insaisissable de la voix et l’ossature de la littérature. En insistant sur l’échec de Bergotte, le Narrateur réhabilite le *continuum* existant entre l’oral et l’écrit afin de trouver sa voix(e).

### Keywords

Proust Marcel, Voice, Accent.

<sup>16</sup> J. Milly, *La Phrase de Proust*, p. 44. Sur la fonction des rythmes musicaux de certains passages de la *Recherche* voir A. Piette, *Remembering and the Sound of Words: Mallarmé, Proust, Joyce, Beckett*, Clarendon Press, Oxford 1996, pp. 81-141.

<sup>17</sup> “La deuxième rencontre avec Bergotte s’effectue à l’occasion de ses visite à la grand-mère malade dans *CGI*. Mais cette fois l’écrivain malade garde le silence au lieu de parler longuement. Ses phrases ont perdu l’éclat de la nouveauté, car un nouvel écrivain a commencé à publier des œuvres où le Narrateur entrevoit des rapports nouveaux entre les choses : la beauté des phrases de Bergotte n’est plus imprévisible” (J. Hassine, *Bergotte*, in *Dictionnaire Marcel Proust*, A. Bouillaguet – B.G. Rogers ed., H. Champion, Paris 2004, p. 132). Voir *CG*, II, pp. 622-623.



## ŒDIPE, UN HÉROS EN FUITE

ROCCO MARSEGLIA

En l'élevant à un paradigme anthropologique, les modernes ont souvent voulu reconnaître dans l'histoire mythologique d'Œdipe une expérience humaine à plusieurs égards exemplaire<sup>1</sup>. Ainsi, dans le cadre de ce colloque consacré à la fuite et à ses différentes déclinaisons, voudrions-nous suggérer de regarder encore une fois Œdipe comme un paradigme, le paradigme du héros en fuite, qui, au moment même où il essaie de fuir son destin, ne fait que s'en rapprocher davantage. Dans cette enquête, nous faisons le choix de nous appuyer de manière particulière sur l'*Œdipe Roi* de Sophocle, et ceci pour deux raisons principales. D'abord, pour des raisons externes au texte. Si en effet la tragédie de Sophocle ne contient pas la seule version connue du mythe<sup>2</sup>, elle n'en demeure pas moins celle qui a le plus marqué l'histoire de la culture. Et puis, pour des raisons internes à la tragédie elle-même : c'est que, comme nous le verrons, la tragédie sophocléenne thématise la question de la fuite ; de plus, elle met en scène une brève pause entre deux fuites parallèles d'Œdipe, dont la première rapproche le héros de sa patrie et de son destin, et la deuxième l'en éloigne à jamais. Tout en nous appuyant sur l'*Œdipe Roi*, nous préférons pourtant, par souci de clarté, suivre la biographie mythologique d'Œdipe dans son ordre « chronologique » plutôt que dans l'ordre dans lequel les événements s'éclaircissent aux yeux du personnage dans le drame de Sophocle.

### 1. *L'enfant aux pieds enflés*

L'histoire mythologique d'Œdipe est bien connue. À la suite d'un oracle qui annonce à Laïos que son enfant le tuera, Œdipe est confié à un serviteur chargé de le laisser mourir sur le mont Cithéron, les pieds percés et liés<sup>3</sup>. Le détail est d'importance, puisque, comme l'explique le berger lui-même (*OT* 1030-1036), c'est à partir de cette lésion qu'Œdipe tire son

<sup>1</sup> Pour une synthèse sur cette valeur paradigmatique du mythe d'Œdipe dans la culture occidentale, nous nous limitons ici à renvoyer à L. Edmunds, *Oedipus. The Ancient Legend and its Later Analogues*, John Hopkins University Press, Baltimore 1985 ; M. Bettini – G. Guidorizzi, *Il mito di Edipo: immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino 2004 et notamment G. Paduano, *Edipo. Storia di un mito*, Carocci, Roma 2012.

<sup>2</sup> Pour une présentation générale des différentes versions du mythe d'Œdipe on pourra se reporter à P. Grimal, *Dictionnaire de la Mythologie grecque et romaine*, PUF, Paris 1951, pp. 323-325. Pour une analyse plus détaillée voir les études citées *supra*, n. 1.

<sup>3</sup> Jocaste, encore ignorante de l'identité d'Œdipe, dit que Laïos avait lié (*enzeuxas*) les pieds du petit Œdipe (*OT* 718). Le berger corinthien dit que les pieds de l'enfant avaient été percés (*OT* 1034).

nom : *Oidi-pous*, l'« enfant aux pieds enflés »<sup>4</sup>. Selon la scholie au vers 26 des *Phéniciennes* d'Euripide, Laïos « ne voulait pas tuer [entendons : tuer directement] le nouveau-né, c'est pourquoi il le mutila. Il faut dire qu'il considérait impie de le tuer : si au contraire, il lui transperçait les deux pieds avec des aiguilles, il pensait pouvoir échapper (*ekpheuxesthai*) au danger qui planait sur sa tête, car personne n'aurait adopté un enfant mutilé ».

De cette scholie, nous retiendrons deux éléments importants. D'abord, l'interprétation qu'elle propose de la lésion physique d'Œdipe, que Laïos aurait mutilé pour fuir (*ekpheuxesthai*) le destin annoncé par l'oracle. Autrement dit, pour que Laïos puisse échapper à la mort, il faudrait qu'Œdipe, lui, n'y échappe pas. En entravant les pieds du nouveau-né, Laïos veut l'empêcher de fuir, l'empêcher de marcher vers le destin que l'oracle d'Apollon lui a prédit<sup>5</sup>. L'autre élément intéressant dans la scholie que nous avons citée réside dans l'alternative qu'elle permet d'articuler entre la mort et l'éloignement. L'alternative entre la mort et l'exil est en effet un thème majeur de la tragédie de Sophocle<sup>6</sup>, auquel nous aurons l'occasion de faire allusion par la suite.

Mais reprenons le fil de notre histoire. Le serviteur de Laïos a pitié de l'enfant et au lieu de le laisser mourir, préfère le confier à un berger corinthien qui, l'ayant délié, l'apporte aux

<sup>4</sup> Sur l'histoire de l'interprétation de ces vers, voir J. Bollack, *L'Œdipe Roi de Sophocle. Le texte et ses interprétations*, Presses Universitaires de Lille, Lille 1990, vol. 3, pp. 664-667. Cf. aussi Eur. *Phoen.* 26-27 Apollod. 3,5,7 ; Diod. Sic. IV, 64. Sur le nom d'Œdipe, voir en particulier C. Calame, Le nom d'Œdipe, in *Edipo. Il teatro greco e la cultura europea*, Atti del convegno internazionale, Urbino 15-19 novembre 1982, B. Gentili – R. Pretagostini ed., Edizioni dell'Ateneo, Roma 1986, pp. 395-403. Cf. aussi P.G. Maxwell-Stuart, *Interpretations of the Name Oedipus*, "Maia", 27, 1975, pp. 37-43, selon lequel la particularité des pieds enflés renverrait à l'iconographie du personnage d'Akhénaton. Pour une interprétation qui relie la première partie du nom d'Œdipe à la racine d'*oida* (savoir), voir J.-P. Vernant, *Ambiguïté et renversement. Sur la structure énigmatique de l'Œdipe Roi*, in J.P. Vernant – P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Maspero, Paris 1972, pp. 101-131, p. 113.

<sup>5</sup> Cette valeur de la mutilation d'Œdipe a bien été reconnue par M. Bettini – A. Borghini, *Edipo lo zoppo*, in *Edipo*, B. Gentili – R. Pretagostini ed., pp. 215-225. Sur la thématique du déséquilibre de la démarche propre à la famille des Labdacides voir J.-P. Vernant, *Le tyran boiteux : d'Œdipe à Périandre*, in J.P. Vernant – P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne deux*, La Découverte, Paris 1986, pp. 45-69. Dans d'autres versions du mythe, Œdipe n'est pas exposé sur la montagne, mais déposé dans un coffret qui, confié à l'oncle, atteint Corinthe (cf. sch. Eur. *Ph.* 26 et 28 et Hyg. *Fab.* 66). Sans rentrer dans la discussion du problème du nom d'Œdipe en rapport avec cette autre version du mythe (voir C. Calame, *Le nom*), on remarquera que le dépôt d'Œdipe dans le coffret semble avoir la même fonction, celle de le détourner de l'accomplissement de son destin. C'est le moyen utilisé qui est différent et, pour ainsi dire, opposé (Œdipe n'est pas retenu, mais mis en mouvement). Par ailleurs, on reconnaîtra dans cette deuxième version du mythe l'un des éléments que l'histoire d'Œdipe a en commun avec celle de Moïse, un autre héros de la fuite. Sur le rapport entre ces deux personnages, voir en particulier R.C. Marshall, *Moses, Oedipus, Structuralism and History*, "History of Religions", 28, 1989, pp. 245-266. Le rapprochement entre Œdipe et Moïse avait déjà été suggéré par Ezéchiel le Tragique dans l'*Exagôgê*, où l'exil d'Œdipe dans l'*Œdipe à Colone* sert de modèle littéraire à la représentation de l'exil de Moïse. Voir H. Jacobson, *Two Studies on Ezekiel the tragedian*, "Greek, Roman and Byzantine Studies", 22, 1981, pp. 167-178.

<sup>6</sup> Voir les vv. 100-101, 309, 669-670 et, surtout, les v. 623 (*thnêiskein, ou phugein se boulomai*) et 658-9 (*émoi / zêtôn olethron ê phugein ek têsde gês*). Plus en général, voir tout l'*agôn* entre Œdipe et Créon au deuxième épisode (notamment les vers 622-677) avec le commentaire de R.D. Dawe, *Sophocles. Oedipus Rex*, Cambridge University Press, Cambridge 1982, *ad loc.*

souverains de sa cité, Polybe et Mérope, qui l'élèvent comme leur propre enfant. Les liens dont Laïos avait entravé les pieds d'Œdipe pour l'empêcher de marcher à la rencontre de son destin sont brisés : Œdipe est déjà en fuite. Il convient de rappeler d'emblée l'ambiguïté du mot grec *phugê* et du verbe correspondant *pheugô*, qui peuvent indiquer à la fois la fuite ou l'exil. Dès cette première « fuite » d'Œdipe, d'ailleurs, les deux aspects se superposent et se confondent. C'est ainsi qu'Œdipe, le « héros aux pieds enflés », qui porte inscrit jusque dans son nom son destin de fuite impossible face au destin, se retrouve à son insu à Corinthe, où il grandit dans la maison de Polybe, se croyant son fils.

## 2. En fuite de Corinthe

Tout semble aller pour le mieux lorsqu'un épisode vient troubler la paix du jeune homme. C'est Œdipe lui-même qui le raconte aux vers 774-797. À la fin d'un banquet, sous l'effet du vin, un homme s'adresse à Œdipe en l'appelant « enfant supposé ». Malgré les réponses rassurantes de Polybe, Œdipe décide d'interroger l'oracle de Delphes, qui, au lieu de répondre à sa question, lui annonce un destin de malheur : il tuera son père et s'unira avec sa mère. « Si bien qu'après l'avoir entendu, conclut-il, à jamais, sans plus de façons je laisse là Corinthe et son territoire, je m'enfuis (*epheugon*) vers des lieux où je ne puisse voir se réaliser les ignominies que me prédisait l'effroyable oracle »<sup>7</sup>.

Terrorisé par l'oracle, Œdipe se met en fuite. Mais son destin est bien paradoxal. C'est lorsqu'il essaie de le fuir qu'il l'accomplit. C'est lorsqu'il s'enfuit de celle qu'il croit être sa maison qu'Œdipe finit par parvenir à sa vraie maison. C'est en s'éloignant de Polybe, qu'il croit être son père, qu'il rencontre Laïos. « Et voici qu'en marchant – continue-t-il, en discutant avec Jocaste du meurtre de Laïos – j'arrive à l'endroit même où tu prétends que ce prince aurait péri... »<sup>8</sup>.

L'endroit était déjà célèbre dans l'Antiquité. Pausanias, dans sa *Description de la Grèce*, nous dit qu'il s'agissait d'un carrefour connu sous le nom de « chemin fourchu », qui se situait près de Daulis, au croisement du chemin entre Corinthe et Delphes et de la route directe menant à Lébadée et à Thèbes<sup>9</sup>. C'est ainsi qu'Œdipe « le voyageur » (*oiozônos*)<sup>10</sup> rencontre son destin là où se croisent les différents chemins qui scandent son parcours.

## 3. L'énigme du Sphinx

La première partie de l'oracle ainsi accomplie, Œdipe continue son chemin de fugitif jusqu'aux portes de Thèbes, où il rencontre le Sphinx, le monstre qui dévore tous ceux qui

<sup>7</sup> vv. 794-797, trad. P. Mazon.

<sup>8</sup> vv. 798-799, trad. P. Mazon.

<sup>9</sup> Paus. 10, 5 à lire avec le commentaire de S. Rizzo, *Pausania. Viaggio in Grecia. Delfi e Focide (libro X)*, Lorenzo Valla, Milano 2012. Voir aussi J.G. Frazer, *Pausanias. Description of Greece*, Macmillan, London 1898, vol. 5, pp. 231-232. Cf. aussi OT 733-734.

<sup>10</sup> OT 846. Cf. aussi le v. 292 où on dit que le meurtrier de Laïos était un *hodoiporos*.



ne savent pas répondre à son énigme. L'*Cédipe Roi* ne nous transmettant pas le texte de l'énigme, nous le citons dans la version de l'*Anthologie Grecque*<sup>11</sup> :

Il est un être à deux pieds (*dipoun*), trois pieds (*tripon*), quatre pieds (*tetrapon*)  
sur la terre, mais une seule voix : il est seul à changer de nature  
parmi les êtres qui vont sur la terre, dans l'air, dans les vagues :  
lorsque, prenant appui sur le plus de pieds (*posi*), il chemine,  
c'est alors que la rapidité de son corps est la moindre.

Les savants ont généralement célébré la sagesse dont Cédipe fait preuve en résolvant l'énigme<sup>12</sup> et ils n'ont, par ailleurs, pas manqué de souligner la portée anthropologique de la question du Sphinx (la solution étant justement 'l'homme')<sup>13</sup>, ni de remarquer le parallélisme entre l'insistance de l'énigme sur les pieds et l'épisode qui donne son nom à Cédipe, « le héros aux pieds enflés »<sup>14</sup>. Mais ajoutons quelques considérations. Si Cédipe parvient à donner la solution de l'énigme, c'est, voudrions-nous suggérer, que l'homme s'y trouve défini en tant qu'« animal qui marche », une définition dans laquelle Cédipe « le voyageur » ne peut manquer de se reconnaître. On remarquera à ce propos l'insistance de l'énigme sur les composés du mot *pous* ('pied') : *dipous*, *tripon*, *tetrapon*, dont le premier en particulier, placé juste au début du texte, présente une forte assonance avec le nom d'Cédipe lui-même : *di-pous*, *Oidi-pous* !

Par ailleurs, une fois l'énigme résolue, Cédipe peut pleinement accomplir son destin. Si la lésion physique qu'il avait reçue dans son enfance visait à entraver sa marche vers le destin, en résolvant l'énigme Cédipe reconnaît que l'homme marche. C'est qu'il est désormais lui-même en marche irréversible vers son destin. Ainsi, comme récompense pour avoir vaincu le Sphinx, Cédipe obtient-il la main de la reine Jocaste<sup>15</sup> et accomplit la deuxième partie de l'oracle.

<sup>11</sup> *Anth. Gr.* XIV, 64 (trad. Ph. Brunet). Le texte, avec quelques variantes, est cité par la scholie à Eur. *Ph.* 50 et par Athénée, *Deipn.* 10, 456 B.

<sup>12</sup> La sagesse d'Cédipe est sans doute déjà célébrée dans la tragédie sophocléenne. Il suffit de se reporter aux paroles du prêtre qui ouvrent la pièce. Sur la sagesse d'Cédipe et la mise en scène de la connaissance dans l'*Cédipe Roi*, voir en particulier C. Segal, *Oedipus Tyrannus. Tragic Heroism and the Limits of Knowledge*, Oxford University Press, Oxford 2001<sup>2</sup> ; voir aussi C. Diano, *Edipo figlio della Tyche*, "Dioniso", 15, 1952, pp. 56-89 (Id., *Saggezza e poetiche degli antichi*, Neri Pozza, Venezia 1968, p. 119-165) ; B. Knox, *Oedipus at Thebes: Sophocles' Tragic Hero and His Time*, Yale University Press, Yale 1957 ; Frederick Ahl, *Sophocles' Oedipus. Evidence and Self-Conviction*, Cornell University Press, Ithaca/London 1991 et F. Marshall, *Edipo Tirano. A tragédia do saber*, Editora Universidade de Brasília, Porto Alegre 2000. Pour une analyse des formes du savoir mises en scène dans l'*Cédipe Roi* voir M. Vegetti, *Tra Edipo e Euclide. Forme del sapere antico*, Il Saggiatore, Milano 1983, pp. 23-40. Sur le rapport entre temps et savoir cf. C. Gontran, *Vue, temps et parole dans Cédipe Roi de Sophocle*, in *Etudes sur la vision dans l'antiquité classique*, L. Villard ed., Publications des Universités de Rouen et du Havre, Rouen 2005, pp. 95-108.

<sup>13</sup> Pour la réponse d'Cédipe cf. *sch. Eur. Ph.* 50.

<sup>14</sup> Cf. C. Calame, *Le nom* ; J.-P. Vernant, *Ambiguïté* ; M. Delcourt, *Cédipe ou la légende du conquérant*, Les Belles Lettres/Bibliothèque de la faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, Liège 1944.

<sup>15</sup> Pour une analyse de la valeur politique de l'épisode du Sphinx, voir notamment A. Iriarte, *L'ogresse contre Thèbes*, "Métis", 2, 1987, pp. 91-108.

#### 4. Entre deux fuites : Œdipe à Thèbes

Comme roi de la cité, Œdipe se trouve confronté à une terrible épidémie : pour sauver la ville, il doit découvrir et punir le meurtrier de Laïos. C'est à ce moment que s'ouvre la tragédie de Sophocle, qui met en scène l'enquête au cours de laquelle Œdipe parvient à découvrir qui il est réellement<sup>16</sup>. L'arrivée d'un messager corinthien<sup>17</sup> apportant la nouvelle de la mort de Polybe semble d'abord rassurer Œdipe : son père est mort, l'oracle n'a pas dit vrai.

« Voilà un homme qu'Œdipe fuyait (*epheuge*) depuis des années, dans la terreur qu'il avait de le tuer, et cet homme aujourd'hui meurt frappé par le sort, et non pas par Œdipe ! », s'écrie Jocaste<sup>18</sup>. Œdipe aurait-il donc fui son destin de parricide ? Rien n'est moins sûr, car la bonne nouvelle se transforme rapidement en funeste présage, dès que le corinthien dévoile à Œdipe une première vérité : « Si c'est pour cette raison [c'est-à-dire pour éviter d'accomplir l'oracle] que tu renonces (*pheugeis*) à ton retour »<sup>19</sup>, pas de raisons de craindre, car Polybe n'était pas son vrai père !

Il ne manque plus qu'une dernière confirmation, celle du serviteur de Laïos qui a confié Œdipe encore enfant au berger corinthien et qui se trouve être également le seul témoin du meurtre de Laïos. Par ce témoignage, Œdipe espère encore pouvoir échapper à son malheur : « Que nous le retrouvions ! Et j'aurai échappé (*ekpepheugoiên*) à ma douleur ! »<sup>20</sup>. Mais le vieux serviteur ne peut que confirmer l'identité d'Œdipe et les craintes qu'il exprimait peu avant : « Puisqu'il faut que je m'exile (*phugein*), et qu'exilé (*pheugonti*) je renonce à revoir les miens, à fouler de mon pied le sol de ma patrie »<sup>21</sup>. Ainsi, frappé par l'édit de bannissement qu'il a lui-même prononcé contre le meurtrier de Laïos avant de connaître la vérité<sup>22</sup>, Œdipe est-il obligé de reprendre son destin de fuite, qui le mènera jusqu'au dème attique de Colone<sup>23</sup>. Ici aura lieu sa dernière fuite, l'apothéose qui met fin à son existence.

Par ailleurs, si, à la fois fuite et exil, la *phugê* qui clôt l'action mythique dramatisée dans l'*Œdipe Roi* manifeste de manière définitive à Œdipe son destin de « fugitif », elle permet également de passer, dans le *hic et nunc* de la représentation théâtrale (à Athènes au V<sup>ème</sup> siècle, lors des festivals dramatiques en l'honneur de Dionysos *Eleuthéreus*), de la valeur paradigmatique de l'action mythique dramatisée à la réflexion sur l'identité civique que, pour le spectateur Athénien du V<sup>ème</sup> siècle, l'exil et la fuite menacent de manière irrémédiable.

<sup>16</sup> Sur cet aspect de la tragédie de Sophocle voir par ex. les remarques générales de R.D. Dawe, *Oedipus*, pp. 12 et suivantes et l'analyse plus précise de G. Greiffenhagen, *Der Prozess des Oedipus. Strafrechtliche und strafprozessuale Bemerkungen zur Interpretation des Oedipus Rex des Sophokles*, "Hermes", 94, 1966, pp. 147-176 et F. Marshall, *Edipo Tirano*, pp. 169-219.

<sup>17</sup> Troisième épisode de la tragédie. Pour le caractère de suspens créé par le poète, cf. le commentaire de J.C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles. Commentaries. Vol. 4 : The Oedipus Tyrannus*, Brill, Leiden 1967, pp. 181-182.

<sup>18</sup> vv. 947-949, trad. P. Mazon.

<sup>19</sup> v. 1010.

<sup>20</sup> v. 840, trad. P. Mazon modifiée.

<sup>21</sup> vv. 823-825, trad. P. Mazon. Cf. aussi les vv. 744-745, 1290-1291, 1379-1383.

<sup>22</sup> Cf. vv. 224-254. Pour une analyse détaillée de l'édit, voir O. Longo, *Sofocle. Edipo Re*, Cleup, Padova 1989<sup>2</sup>, pp. 115-120.

<sup>23</sup> C'est l'objet de l'autre tragédie œdipienne de Sophocle, l'*Œdipe à Colone*.

### 5. *En conclusion, Sophocle et Pasolini*

En conclusion, revenons à Œdipe. Comme nous l'annoncions au début de notre exposé, l'*Œdipe Roi* met donc en scène une brève pause entre deux fuites d'Œdipe<sup>24</sup>. Cette position intermédiaire donne l'avantage d'un point de vue critique, d'une réflexion *in fieri*, qui permet au spectateur de découvrir la véritable identité et le destin du héros en même temps que le héros lui-même<sup>25</sup>. Si Œdipe croyait commencer sa fuite en quittant Corinthe pour échapper à son destin de parricide, en réalité sa fuite avait commencé beaucoup plus tôt, au moment même de sa naissance. De fait, lorsqu'il croit être arrivé dans une terre étrangère et inconnue, Œdipe découvre qu'il est simplement rentré à la maison et qu'il doit aussitôt la quitter pour reprendre son destin de fuite.

Parmi les nombreuses reprises de la pièce de Sophocle, l'*Edipo Re* de Pier Paolo Pasolini est peut-être celle qui a le mieux saisi cet aspect. « Pourquoi Œdipe court-il autant dans le film de Pasolini ? » se demande de manière très pertinente Philippe Brunet<sup>26</sup>, avant de remarquer qu'il « ne court plus une fois devenu roi ». Œdipe court vers son destin, s'arrête pour l'accomplir et, ayant compris qu'il l'a accompli, recommence à courir.

### *Keywords*

Oedipus Rex, Sophocles, Escapes.

<sup>24</sup> Dans son intervention, M. Milanese a parlé de l'« *abitare* » comme possibilité d'échapper à la fuite. Ici, dans l'*Œdipe Roi*, c'est la dimension civique qui joue ce rôle.

<sup>25</sup> Sur cet aspect, cf. R.D. Dawe, *Oedipus*, pp. 12 et suivantes.

<sup>26</sup> Cf. Ph. Brunet, *Introduction*, in *Sophocle. Œdipe Roi*, Les Belles Lettres, Paris 1998, p. XVII.

## DES LIGNES DE FUITE VERS LE MOI : HENRI MICHAUX

FEDERICA LOCATELLI

Né le 24 mai 1899, Belge, de Paris. Aime les *fugues*. Matelot à 21 ans. Atlantique Nord et Sud. Rapatrié malade.

Plus tard, voyages en Amazonie, en Équateur, aux Indes, en Chine.

Il est et se voudrait *ailleurs, essentiellement ailleurs, autre*.

Il l'*imagine*. Il faut bien qu'il l'*imagine*.<sup>1</sup>

Dans un texte de 1939 au titre emblématique, Henri Michaux se présente lui-même, *Qui il est*, à la troisième personne, se définissant comme un voyageur passionné de fugues, parti à la découverte de l'inconnu dans le monde et en lui-même : en effet, les fugues sont d'abord décrites comme des aventures exploratrices vers des lieux exotiques et mystérieux, qui ont fait l'objet d'une partie importante de la production michaldienne (pensons à *Écuador* ou *Un Barbare en Asie*) ; ensuite, elles apparaissent moins comme des déplacements dans l'étendue réelle, que comme des expériences cognitives, entreprises dans le domaine des plus 'intimes propriétés'. Avec ses ouvrages les plus célèbres (*Ailleurs, Lointain intérieur, L'espace du dedans, Chemins cherchés, chemins perdus, Déplacements déagements*), Michaux s'est donné pour mission de devenir l'explorateur de l'*espace du dedans*, se traversant, allant et revenant dans son propre corps, avide de découvrir « l'aventure d'être en vie »<sup>2</sup>. Armé de l'imagination de l'artiste (« Il faut bien qu'il imagine »), il a commencé à s'étudier, à se vérifier, à s'analyser : *ce qu'il est* lui est apparu comme « multiple, complexe et d'ailleurs fuyant »<sup>3</sup>, toujours à la recherche « de l'ailleurs », « de l'autre ».

L'apport qualitatif de l'expérience michaldienne se situe précisément dans la découverte que « l'envie de l'ailleurs se dérobe en soif du dedans »<sup>4</sup>. Notre objectif ici est celui d'analyser cet enjeu spécifique de la poésie michaldienne, qui voit dans la fugue à la fois un déplacement loin de soi et un acheminement vers soi : nous verrons comment dans une écriture-miroir, l'individu humain devient conscient d'être lui-même un flux<sup>5</sup> de « lignes de fuite » – pour reprendre l'expression célèbre de Deleuze – se prolongeant vers son propre devenir de connaissance

<sup>1</sup> H. Michaux, *Qui il est*, in *Œuvres complètes*, R. Bellour ed., Gallimard, Paris 1998, t. I, p. 705. Dorénavant *OCI*.

<sup>2</sup> Cf. note 14.

<sup>3</sup> H. Michaux, *Poteaux d'angle*, in *Œuvres complètes*, R. Bellour ed., Gallimard, Paris 2004, t. III, p. 1052. Dorénavant *OC III*.

<sup>4</sup> C. Gjørven – P. Grouix, *Nul/Et ras.../Et risible... Lecture de Clown*, in *Henri Michaux. Corps et savoir*, P. Grouix – J.M. Maulpoix ed., ENS, Lyon 1998, pp. 115-116.

<sup>5</sup> Cf. H. Michaux, *Face à ce qui se dérobe*, *OC III*, p. 881.

### 1. *Les fuites du moi*

Dans la poétique michaldienne, le désir de s'engager dans l'aventure de la vie et dans l'aventure « d'être en vie »<sup>6</sup> se traduit par des voyages, des fuites : il n'est pas question de céder au désir de s'évader de sa propre condition ; il est question de s'enfuir, de se détacher de soi pour s'observer, pour explorer la nature instable du moi, si souvent décrite dans ses ouvrages :

Moi n'est jamais que provisoire. [...] Il n'est pas un moi. *Il n'est pas dix moi. Il n'est pas de moi. MOI n'est qu'une position d'équilibre.* (Une entre mille autres continuellement possibles et toujours prêtes). Une moyenne de "moi", un mouvement de foule.<sup>7</sup>

L'individu apparaît à la fois comme l'expérimentateur et l'objet de l'expérimentation, l'origine et la destination des recherches. La connaissance de soi se réalise toujours à travers des déplacements<sup>8</sup> dans l'immanence – le voyage n'étant jamais un jaillissement vers la transcendance – au-dedans et au-dehors des frontières corporelles, s'aventurant « lointain dans l'intériorité »<sup>9</sup>. Michaux ne préconise aucun espace comme limité, ni le corps ni le monde : en concevant une dissociation entre le corps et la conscience – ce qui permet ces mouvements d'aller et de retour – le poète se fait maître de tous les espaces et traverse, fuit et enfin rejoint l'être, ce mot qui se répète obsessivement dans ses pages. La corporéité humaine est décrite comme une masse fluide – la fluidité est la substance michaldienne par excellence – que l'on peut pénétrer et traverser librement ; ou encore, elle est décrite comme une masse « trouée »<sup>10</sup>, permettant à la conscience de sortir de son siège pour s'observer à partir de perspectives différentes.

### 2. *Fuir le moi ou plusieurs quelqu'un*

Sortant de soi-même, *ce qu'il est* s'observe avec une conscience lucide et voit comment *ce qu'il fut* semble être devenu « essentiellement autre » : regardé par l'ailleurs, par l'autre, comme réfléchi dans un miroir magique, le moi émiété voit nettement toutes les différentes parties qui le constituent, des identités nouvelles qui lui paraissent étrangères, une série de 'quelqu'un' anonymes :

<sup>6</sup> Cf. note 14.

<sup>7</sup> H. Michaux, *Plume précédé de Lointain intérieur*, OC I, p. 663.

<sup>8</sup> Il y a toute une partie de la production michaldienne qui se concentre sur les déplacements entre 'centre et absence', selon le titre d'une section de *Lointain intérieur* de 1938 : *Mes propriétés* (1929), *Entre centre et absence* (1936), *La Ralentie* (1937), *Lointain intérieur* (1938), *L'Espace du dedans* (1944), *Chemins cherchés. Chemins perdus. Transgressions. Affrontements* (1981).

<sup>9</sup> Pour un approfondissement du lien entre l'image mentale de l'intériorité et l'espace chez Michaux, nous renvoyons à S. Agosti, *Le Rêve du texte*, "Europe", 1987, 698-699, pp. 107-108.

<sup>10</sup> « Je suis né troué », H. Michaux, *Ecuador*, OC I, p. 189.

Quelqu'un dit. Quelqu'un n'est plus fatigué. Quelqu'un n'écoute plus. Quelqu'un n'a plus besoin d'aide. Quelqu'un n'est plus tendu. Quelqu'un n'attend plus. L'un crie. L'autre obstacle. [...] Ne peut plus, n'a plus part à rien, quelqu'un.<sup>11</sup>

La conscience humaine se dédouble, s'efface, se déconstruit en plusieurs 'quelqu'un', 'ce qui', 'on', 'l'un' ou 'l'autre'. « N'étant jamais seul dans sa peau »<sup>12</sup>, on ne peut néanmoins être seul dans l'aventure poétique : chez Michaux, le sujet parlant se trouve bouleversé par une « fièvre de visages » innombrables et sans identité, livrés à l'aléatoire. « Je est une foule », pour reprendre l'expression rimbaldienne : 'je' est une multitude qui craint la stagnation, l'immobilité, la pétrification<sup>13</sup>, comme la mort de la conscience. Chaque 'déplacement' d'une unité apparemment inerte apparaît comme un 'dégagement', « à la fois mise à jour d'un sens enfoui, recherche d'un 'grand secret', et libération d'une contrainte »<sup>14</sup>. Écrire, cela signifie donc s'aventurer dans l'espace du dedans, à la découverte de la quantité d'altérité et de fragmentation que l'on cache en soi : on écrit « pour [s]e parcourir. Peindre, composer, écrire : [s]e parcourir. Là est l'aventure d'être en vie »<sup>15</sup>. L'enjeu de la poésie michaldienne apparaît donc ainsi comme un parcours cognitif dans le territoire du moi, un territoire à la fois d'appartenance et d'aliénation.

### 3. *Un langage, plusieurs moi*

L'impossibilité de se conformer à une existence monotone et unitaire et le refus de toute contrainte sociale et littéraire s'accompagne souvent d'une répulsion envers le langage courant : l'être se détruit dans la désarticulation de la syntaxe (fondée sur le processus de l'énumération), il s'effrange contre une impersonnalisation – voire une subjectivation distancée, comme l'a définie Meschonnic<sup>16</sup> – il se brise sous le rythme du vers libre et finalement se recompose grâce à la répétition :

Un être exilé du fond de l'horizon,  
 Un être boudant au fond de l'horizon,  
 Un être criant du fond de l'horizon,  
 Un être maigre,  
 Un être intègre,  
 Un être fier,  
 Un être qui voudrait être,

<sup>11</sup> H. Michaux, *La Ralentie, Plume précédé de Lointain intérieur*, OC I, p. 573.

<sup>12</sup> H. Michaux, *Qui je fus*, OC I, p. 79.

<sup>13</sup> Voir à ce propos R. Bellour, *La passion de Narcisse*, in *Cahiers de l'Herne, Henri Michaux*, R. Bellour ed., Éditions de l'Herne, Paris 1966, pp. 34, 39-40.

<sup>14</sup> J.M. Maulpoix, *Identité et métamorphoses. Écritures du déplacement dans l'œuvre d'Henri Michaux*, <http://www.maulpoix.net/deplacement.html> (dernière consultation 5 décembre 2013).

<sup>15</sup> H. Michaux, *Observations, Passages*, OC II, p. 345.

<sup>16</sup> H. Meschonnic, *Le rythme et le poème chez Henri Michaux*, in *Passages et langages de Henri Michaux*, J.C. Mathieu – M. Collot ed., José Corti, Paris 1987, p. 186.

[...]  
Un être...<sup>17</sup>

Le procédé de la répétition – ou de la répétition-variation<sup>18</sup> – ne se limite pas à énoncer l'être, mais il semble ramener le langage vers l'être : comme l'écrit le poète, « il y a dans la répétition d'une chose [...] une grandeur très spéciale et qui vient sans doute de ce que la parole ne peut que difficilement l'exprimer »<sup>19</sup>. Il s'ensuit que, dans la tension inhérente au langage, dans sa mise en cause, se réfléchit l'ambition même du faire poétique : celle de « CHANGER / Pour à la longue finir par réellement changer l'être / Qui nous a été donné en cadeau / En charge plutôt, le jour de notre naissance »<sup>20</sup>. Les deux ambitions marchent, en effet, la main dans la main : comme l'ont souligné Gjørven et Grouix, « on ne peut toucher à l'ordre du monde sans remettre en cause la validité même du langage, en critiquer la légitimité »<sup>21</sup>.

#### 4. En fuite : de la parole vers le signe

Poussé à ses extrêmes conséquences, le rejet des contraintes formelles aboutit à la dissolution même de la forme, voire au silence : « J'étouffais. Je crevais entre les mots »<sup>22</sup>. La lutte michaldienne envers l'insuffisance de l'instrument expressif paraît inépuisable et amène souvent le poète à « tourn[er] le dos au verbal » : se détachant du poids et des contraintes des mots, le poète arrive à confier la vision poétique à l'immédiateté du signe<sup>23</sup> :

Si je tiens à aller par des traits plutôt que par des mots, c'est toujours pour entrer en relation avec ce que j'ai de plus précieux, de plus vrai, de plus replié, de plus 'mien'<sup>24</sup>.

Comme le poème *Mouvements* de 1951 le laisse entendre, la recherche michaldienne relève d'une fuite du lien signe-référent (« signes non de toit, de tunique ou de palais »), du lien signe-signifié (« non de dictionnaires du savoir »), pour s'acheminer au fond de la relation entre le signe et le 'mouvement' qui habite l'essence du sujet (« signes de torsion, de violence, de bousculement, d'envie cinétique ») : un signe « pour être fidèle à son transitoire ».

<sup>17</sup> H. Michaux, *Dans l'attente, La Vie dans les plis, OC II*, p. 186.

<sup>18</sup> Sur la valeur de la répétition dans la poétique michaldienne, nous renvoyons à H. Meschonnic, *Le rythme et le poème chez Henri Michaux*, pp. 195-198.

<sup>19</sup> H. Michaux, *Écuador, OC I*, p. 240.

<sup>20</sup> H. Michaux, *Par des traits, OC III*, p. 1251.

<sup>21</sup> C. Gjørven – P. Grouix, *Nul/Ét ras.../Ét risible... Lecture de Clown*, p. 124.

<sup>22</sup> H. Michaux, *Premières impressions, Passages, OC II*, p. 341.

<sup>23</sup> Pour un approfondissement du rapport entre dessin et écriture chez Michaux, nous renvoyons à C. Mayaux, *Dessins commentés ou le fantôme du poète*, in *Henri Michaux. Corps et savoir*, P. Grouix – J.-M. Maulpoix ed., pp. 17-31.

<sup>24</sup> H. Michaux, *Émergences Résurgences, OC III*, p. 549.

Signes

non de toit, de tunique ou de palais  
non d'archives et de dictionnaire du savoir  
mais de torsion, de violence, de bousculement  
mais d'envie cinétique

[...]

Signes, non pour être complet, non pour conjuguer  
mais pour être fidèle à son 'transitoire'

Signes pour retrouver le don des langues  
la sienne au moins, que, sinon soi, qui la parlera ?<sup>25</sup>

### 5. Plume entre écriture et dessin

La dialectique entre les mots et les signes se révèle particulièrement intéressante lorsque l'on observe le portrait 'écrit' et 'dessiné' de Plume, personnage protéiforme et complexe, et *alter ego* du poète. Dans le roman de 1938, *Un certain Plume*, le sujet est entraîné dans une quantité d'époques et de lieux divers, dans une fusion de folie, d'incrédulité et de réalité : flottant et évanescant, entre solide et aérien, comme son nom suggère, Plume apparaît, dans les treize contes dont il est le protagoniste, comme un flux d'expériences, de regards qui se dispersent dans le monde et qui se retrouvent dans les autres.

Là où l'instance narrative de cet anti-héros d'encre, de ce « fantôme intérieur »<sup>26</sup> n'a pas suffi à donner à voir le 'problème d'être', là où les mots n'ont pas pu s'adapter à la complexité d'un tel questionnement, Michaux a démontré qu'il possédait d'autres cordes à son arc. Dans les *Peintures et dessins* (cf. figure 1 ci-dessous), Plume se dissout dans un visage baconien, « défiguré, convulsé, illustrant l'incertitude moderne quant à l'identité individuelle, quant à la réalité d'un moi »<sup>27</sup>. Si généralement l'ambition du portrait est de recueillir d'une façon synthétique l'essence d'un sujet, son caractère distinctif, l'ambition du portrait michaldien est celle de « congédier le visage comme [...] surface déchiffrable selon un code »<sup>28</sup>, pour donner à voir une créature protéiforme, faite de multiples yeux, voire de multiples identités fuyantes, un « être fluïdique »<sup>29</sup> et médusé. Comme le poète l'écrit *en pensant au phénomène de la peinture*, peu importe que le visage ait des traits spécifiques : pour donner à voir le double, la multitude qui habite l'être, il suffit de peindre « une trame d'yeux »<sup>30</sup>. L'essence de Plume, son 'problème d'être' se condense ainsi dans les deux yeux grands ouverts qui fixent, qui observent l'autre et l'ailleurs ; deux yeux qui se prolongent au dehors

<sup>25</sup> H. Michaux, *Mouvements, Face aux verrous, OC II*, pp. 440-441. Nous soulignons.

<sup>26</sup> H. Michaux, *En pensant au phénomène de la peinture, Passages, OC II*, p. 322.

<sup>27</sup> D. Sérès, *Les Meïdosems. L'entreprise paradoxale du portrait*, in *Henri Michaux. Corps et savoir*, P. Grouix – J.-M. Maulpoix ed., p. 82.

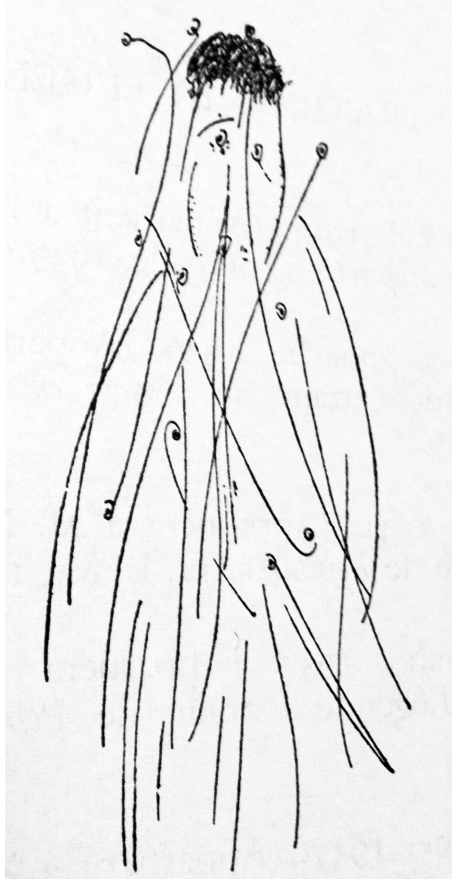
<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>29</sup> Des références à la fluidité et à l'« être fluïdique » reviennent plusieurs fois dans l'essai *En pensant au phénomène de la peinture, Passages, OC II*, pp. 320-331.

<sup>30</sup> *Ibid.* p. 323.



d'une intégrité corporelle inexistante et qui se creusent dans les « plis du dedans »<sup>31</sup>; deux yeux qui deviennent autant d'autres yeux, autant de moi à la recherche de soi et d'autrui.



H. MICHAUX, *Plume*, *Peintures et dessins*, OC I, p. 951

### 6. Des lignes de fuite

Dans l'image qui paraît à l'intérieur des *Peintures et dessins*, Plume est métamorphosé en une confluence de « lignes de fuite » : cette définition nous paraît cruciale. Comme l'ont expliqué Deleuze et Guattari<sup>32</sup>, les lignes de fuite sont ces dispositifs de pouvoir qui projettent l'individu vers un devenir, vers une destination inconnue et imprévisible : à l'instar des « lignes dures » qui tracent une voie prédéfinie (vers un destin ou une carrière) et

<sup>31</sup> La notion de « pli dans l'espace du dedans » s'est développée de Michaux à Deleuze. Voir G. Deleuze, *Foucault*, Les Éditions de Minuit, Paris 1986, pp. 126, 130. Pour un approfondissement de la question, nous renvoyons à la *Notice de La Vie dans les plis*, OC II.

<sup>32</sup> G. Deleuze – F. Guattari, *Mille Plateaux*, Les Éditions de Minuit, Paris 1980, pp. 239-242.

des « lignes souples » qui se dessinent passivement suivant la succession des événements, les « lignes de fuite », comme leur dénomination le laisse entendre, se faufilent dans l'« aventure d'être en vie » pour offrir la chance de se sentir vivre, de se sentir libre. Il n'est pas question de fuir la vie en se détachant de la réalité à la recherche d'une transcendance ; il est question de se plonger dans l'immanence à la recherche d'une révélation :

La grande erreur, la seule erreur, serait de croire qu'une ligne de fuite consiste à fuir la vie ; la fuite dans l'imaginaire, ou dans l'art. Mais fuir au contraire, c'est produire du réel, créer de la vie, trouver une arme. [...] Écrire n'a pas d'autre fonction : être un flux qui se conjugue avec d'autres flux – tous les devenirs-minoritaires du monde. Un flux, c'est quelque chose d'intensif, d'instantané et de mutant, entre une création et une destruction.<sup>33</sup>

À l'intérieur d'une poétique où l'être est la cible, nous concluons en définissant la fugue comme un voyage d'exploration vers le lointain intérieur, une expérience d'« expatriation »<sup>34</sup> ou de « déterritorialisation »<sup>35</sup>, suivant Deleuze, à la fois spirituelle et cognitive. Son enjeu se résume dans les deux célèbres substantifs qui composent le titre de l'ouvrage ultime de 1985, *Déplacements déagements* : le 'déplacement' serait ainsi la fuite de soi, le voyage loin d'une unité apparente d'où apporter la révélation d'un savoir, le 'déagement' de la nature véritable de l'être. Comme l'a affirmé Jean-Michel Maulpoix, *Déplacements Déagements* apparaît comme la définition ultime et testamentaire de l'acte créateur, prononcée « juste avant le déplacement et le déagement finals, ceux de la mort »<sup>36</sup>.

### Keywords

Michaux Henri, Deleuze Gilles, Escape.

<sup>33</sup> G. Deleuze, *Dialogue avec Claire Parnet*, Flammarion, Paris 1996, p. 47.

<sup>34</sup> Nous renvoyons à J.P. Martin, *Henri Michaux, Écritures de soi, expatriations*, José Corti, Paris 1994.

<sup>35</sup> G. Deleuze – F. Guattari, *Mille Plateaux*, p. 634.

<sup>36</sup> J.M. Maulpoix, *Se déplacer, se déager*, in *Passages et langages de Henri Michaux*, J.-C. Mathieu – M. Collot ed., p. 85.



IN FUGA SULLA SEDIA A DONDOLO: *MURPHY* DI SAMUEL BECKETT

FEDERICO BELLINI

Forse nessun autore quanto Beckett, nel Novecento, ha ispirato approcci tanto variegati e contraddittori: lo si è letto a turno come un modernista, un *high-modernist*, un post-modernista; un maschilista, un filo-femminista, un lirico, un nichilista, un buddista; un partigiano dell'assurdo, dell'amore, della morte; un maestro del suono e del colore, della forma e dell'informe, della parola e del silenzio, un figlio del suo tempo, un nato postumo, un autore francese, un autore irlandese, un senza patria, un filosofo, un mistico, un critico, uno scrittore di opere tragiche, comiche, tragicomiche, grottesche, concettuali, astratte, minimaliste. E in questo mare di interpretazioni, inevitabilmente e legittimamente ispirate dalle stesse peculiarità del *corpus* beckettiano, un solo faro sembra rimanere immoto e indiscusso, sostanzialmente condiviso da tutti: il fatto che nelle opere di Beckett non ci sia spazio per l'uso dei simboli. Su questo punto, ovvero il fatto che "Beckett has denied the existence of any symbols in his enigmatic work"<sup>1</sup>, la quasi totalità di una critica così variegata sembra trovarsi finalmente d'accordo.

In effetti, in diversi momenti Beckett si è espresso contro l'uso del simbolo o delle forme simboliche in generale – primo fra tutti nel celebre "No symbols where none intended" degli *Addenda* di Watt – ma si dovrebbe fare attenzione a prendere in modo troppo letterale le affermazioni di poetica di un autore tanto spesso ambiguo e paradossale.

Negli ultimi tempi sembra inoltre esserci meno imbarazzo nell'ammettere in modo pacato che forse, in un certo senso e in una qualche misura, anche nelle opere di Beckett è possibile rinvenire una qualche dimensione simbolica. John Pilling, per citare uno dei più autorevoli fra i critici beckettiani, in un recente saggio che sviluppa un confronto serrato con alcuni manoscritti inediti, offre una lettura criticamente equilibrata di *Murphy*, e sembra segnare un'apertura in questa direzione. Pur riconoscendo il fatto che in una recensione a Jack Yeats Beckett si sia schierato contro un'idea di arte basata sul *reportage* in quanto "notionally tainted by consorting with 'allegory', 'symbol' and 'satire', and doubtless other horrors too terrible to be named"<sup>2</sup>, il critico riconosce che nella pratica Beckett si comporta diversamente e "nods occasionally in the direction of 'allegory', 'symbol', and 'satire'"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> L. Bishop, *Romantic Irony in French Literature from Diderot to Beckett*, Vanderbilt University Press, Nashville 1989, p. 185.

<sup>2</sup> J. Pilling, *A Critique of Aesthetic Judgment*, in *A Companion to Samuel Beckett*, S.E. Gontarski ed., Wiley-Blackwell, Chichester 2010, p. 66.

<sup>3</sup> *Ibidem*. Anche P.J. Murphy apre a una parziale interpretazione allegorica di alcuni testi beckettiani in P.J. Murphy, *Reconstructing Beckett: Language for Being in Samuel Beckett's Prose*, University of Toronto Press, Toronto 1990.

Certamente tutto dipende da come si voglia intendere il simbolo, concetto tutt'altro che trasparente e che comprende una tale vastità di fenomeni e di approcci che è impossibile delimitare i limiti del dibattito al riguardo. Tuttavia, appoggiandosi a una concezione del simbolo la più ampia e generica possibile, sembra inevitabile doverne constatare la presenza in molte delle opere beckettiane. In questa luce, esse possono allora venire lette in quanto parte di quel fenomeno più ampio e caratteristico della modernità per cui "l'evaporazione della esperienza e la smaterializzazione della vita favoriscono processi di astrazione simbolica e allegorica"<sup>4</sup>.

Spesso, leggendo Beckett, ci si imbatte in oggetti che sembrano essere lì per una ragione che va al di là del loro semplice contribuire a dar forma ai mondi finzionali – del resto in genere piuttosto scarni – di cui fanno parte: a osservarli con attenzione pare che essi siano quasi delle icone nelle quali si condensano i nodi problematici affrontati nell'opera. Fra gli esempi principali possiamo ricordare almeno la bicicletta di *Molloy*, perfetto equivalente della necessità del protagonista di essere sempre in movimento; i genitori nei bidoni di *End Game*, immagine del ritorno di ciò che si vuole gettar via; il registratore e le bobine di *Krapp's Last Tape*, che ingombrano il palco con la presenza tangibile della vita passata di Krapp; o il vaso in cui è 'piantata' una delle incarnazioni dell'Innominabile, personaggio dalla vitalità in effetti poco discosta da quella di un vegetale. Questi oggetti tendono a ripetersi, a ricorrere di opera in opera, talvolta con minime variazioni, ma sistematicamente legati agli stessi temi: si tratta di oggetti simbolici, frammenti di allegorie intorno ai quali si articolano più stratificazioni di senso.

Uno dei più interessanti fra questi oggetti è, a mio avviso, la sedia a dondolo, che appare in varie opere beckettiane, e in modo particolarmente significativo in tre: oltre al romanzo giovanile *Murphy*, di cui ci occuperemo, essa figura nell'esperimento cinematografico *Film*, un cortometraggio diretto da Alan Schneider a metà degli anni '60, e in *Rockaby*, uno degli ultimi *dramaticules*<sup>5</sup>. In queste opere le *rocking chairs* funzionano, sebbene in modi diversi, con la stessa logica: simboleggiano il rinchiudersi dei personaggi nel proprio mondo interiore, in uno spazio di solitudine e passività inattuabile alle altre persone. È questo il primo e principale dei modi nei quali si configura la fuga nelle opere di Beckett: una fuga verso il non-io che muove da una contrazione dell'io stesso, da una sua riduzione ai minimi termini, ovvero a quel nucleo evanescente che ne è l'essenza.

Prenderò qui in esame unicamente il modo in cui il rapporto fra la sedia a dondolo e questo tipo di fuga si struttura in *Murphy*, nel quale entra a far parte di un'impalcatura simbolica estremamente densa e complessa, ma con le dovute differenze il discorso potrebbe includere anche le altre due opere citate. *Murphy* si apre con la rappresentazione del suo

<sup>4</sup> R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Bari 2007, p. 22.

<sup>5</sup> La sedia a dondolo è anche presente in un'opera inedita e incompiuta, un mimo intitolato *Le mime du rêveur*, e fa un'ulteriore fugace apparizione in *Molloy*: Martha, la domestica di Moran, è estremamente attaccata a una *rocking chair*. "I went down to the kitchen. I did not expect to find Martha there, but I found her there. She was sitting in her rocking-chair, in the chimney-corner, rocking herself moodily. This rocking-chair, she would have you believe, was the only possession to which she clung and she would not have parted with it for an empire. It is interesting to note that she had installed it not in her room, but in the kitchen, in the chimney-corner." (S. Beckett, *Trilogy*, Calder Publication, London 1994, p. 108).

protagonista seduto su una sedia a dondolo, interamente nudo, che a forza di dondolarsi raggiunge una sorta di estasi, di Nirvana. Attraverso questa pratica il protagonista ha imparato ad accedere a quello che chiama il suo piccolo mondo, lo spazio di pura interiorità della mente in cui si distacca dalla realtà esterna e affonda nella propria interiorità. Come il lettore scopre presto, questa strana passione di Murphy – oltre all'ovvio e non troppo velato riferimento onanistico – risponde a quella che è la personale filosofia di vita del protagonista, che consiste nel cercare di ridurre al minimo i rapporti con l'esterno, di evitare ogni contatto con quella che chiama la 'mercantile Gehenna'. Tale ascetico convincimento si declina tuttavia soprattutto in un senso: nel categorico rifiuto di trovarsi un lavoro.

Celia, la fidanzata del protagonista, è al contrario costretta a guadagnarsi da vivere facendo il lavoro più antico del mondo, e si sforza in ogni modo per convincere il protagonista a rinunciare alla sua fissazione e a trovarsi un impiego. Ricattato sentimentalmente, anche il recalcitrante Murphy è alla fine costretto a cedere e riesce a trovare occupazione come infermiere in un ospedale psichiatrico. Qui, dopo essersi confrontato con l'alienazione, altra e ben più tragica forma di fuga dal mondo, muore in un'esplosione causata da una perdita di gas proprio mentre si dondola, per l'ultima volta, sulla sua amatissima sedia.

Ebbene, la sedia a dondolo funziona nel romanzo come una vera e propria macchina per la fuga verso il mondo altro dell'interiorità e della passività, diventa un'allegoria del desiderio solipsistico del soggetto di astrarsi. Simbolicamente parlando, in primo luogo la *rocking-chair* può essere accostata in quest'ottica alla culla del neonato che, con il suo ritmico oscillare, conduce al sonno e all'oblio di sé. Ma questa non è che la scorza della simbologia beckettiana, che si sviluppa sempre su vari livelli, in un complicarsi che ha sempre e allo stesso tempo qualcosa di ossessivo e molto di ironico.

Il primo di questi aspetti è il peculiare tipo di moto proprio della sedia a dondolo. In modo quasi paradossale, essa coniuga il movimento frenetico e imperterrito con l'impossibilità di un reale spostamento, generando un'ideale comunione fra moto e stasi, paralisi e slancio: si tratta di un movimento che non porta ad alcun dove e una stasi abitata da un dinamismo sterile. Questo paradossale tipo di moto della sedia a dondolo viene sottolineato ripetutamente dal narratore del romanzo, che nota per esempio come la sedia, allo stesso modo del pendolo, accelera le proprie oscillazioni proprio quando è più vicina a fermarsi: "Most things under the moon got slower and slower and then stopped. A rock got faster and faster and then stopped. Soon his body would be quiet, soon he would be free"<sup>6</sup>.

Idealmente, la sedia a dondolo mostra così l'impossibile sogno di una velocità infinitamente grande in uno spazio infinitamente piccolo, un'idea che coincide con il sogno paradossale di una stasi satura di energia, somigliante a quella di una trottola che solo al massimo della velocità sembra immobile. "Maximal speed is a state of rest"<sup>7</sup> ricorda altrove

<sup>6</sup> S. Beckett, *The Grove Centenary Editions of Samuel Beckett*, vol. 1, Grove Press, New York 2006, p. 4.

<sup>7</sup> S. Beckett, *The Grove*, vol. IV, p. 497. Cfr. anche la fonte beckettiana J.L. McIntyre, *Giordano Bruno*, MacMillan and Co., London 1903, p. 177: "So minimal warmth and minimal cold are the same. The movement towards cold takes its beginning from the limit of greatest heat [...], thus not only do the two maxima sometimes concur in resistance, the two minima in concordance, but even the maximum and the minimum concur through the succession of transmutations. [...] so also the 'principle' of corruption and of generation is one and

lo stesso Beckett, riferendosi alla filosofia di Giordano Bruno, e in questo nodo antinomico si delinea la fuga che appartiene al nostro eroe: è una fuga sul posto, intensiva e non estensiva, una fuga verso l'interno, che procede allontanando da sé il mondo in ogni direzione. La sedia a dondolo è il mezzo, la macchina, che rende questa fuga possibile spingendo alla massima velocità il non movimento.

Questa proprietà peculiare del moto della sedia, tuttavia, deriva direttamente della sua forma e può essere compresa solo alla luce di essa, consentendo così di dare un nuovo giro di vite al discorso e aprire a un nuovo piano del significato simbolico di questo oggetto. Ridotta alla sua struttura minima, una sedia a dondolo è costituita da una coppia di archi poggianti su un piano. Di conseguenza, la persona che siede su di essa si trova idealmente, pensandolo nei termini di una proiezione bidimensionale, al centro di un cerchio che ruota su una linea e che condivide con essa solo un infinitesimale punto di contatto.

Negli anni in cui era al lavoro su *Murphy* – ma si tratta di un interesse che lo accompagnerà per tutta la vita – Beckett era profondamente affascinato da geometria e matematica, che studiava con la passione del dilettante, alla ricerca di spunti di ispirazione per le sue opere. In effetti, i riferimenti di questo tipo sono numerosissimi, e *Murphy* in particolare è attraversato da cima a fondo di richiami alla geometria e di simbologie numeriche. In particolare i riferimenti si concentrano su un tema che era quasi un'ossessione di Beckett: i numeri irrazionali. Questi appaiono più volte nel corso dell'opera, in modo diretto o indiretto: Murphy è membro di una scuola pitagorica e viene più volte avvicinato a Ippaso, un membro della setta di Pitagora che fu, secondo la tradizione, ucciso da questi per aver svelato al mondo l'esistenza dei numeri irrazionali; allo stesso modo è pitagorica la teoria dell'*Apmonia*, (ironicamente derivata dall'*ἀρμονία* con il *rho* erroneamente letto come 'p'); la radice di due è a sua volta richiamata in vari punti, come nella descrizione della stanzetta prismatica di Murphy; il protagonista stesso è in due occasioni definito esplicitamente un "surd"<sup>8</sup>, termine tecnico per il numero irrazionale. Un altro esempio particolarmente trasparente: parlando del cuore di Murphy il narratore dice: "[he had] such an *irrational* heart that no physician could get to the *root* of it"<sup>9</sup>.

In questo contesto risulta quindi abbastanza evidente come la forma della sedia a dondolo possa fungere a sua volta da richiamo indiretto alla problematica della 'quadratura del cerchio' e al *pi greco*<sup>10</sup>. Questa viene richiamata esplicitamente anche in altre opere di Beckett in riferimento a Giordano Bruno e all'idea della lettura (derivata da Cusano) della retta come cerchio di raggio infinito. Nel suo saggio giovanile sul *Finnegans Wake* di James Joyce, allora ancora intitolato *Work in Progress*, Beckett ricordava che "there is no differ-

---

the same. The end of decay is the beginning of generation; corruption is nothing but a generation, generation a corruption".

<sup>8</sup> S. Beckett, *The Grove*, vol. I, 49.

<sup>9</sup> S. Beckett, *The Grove*, vol. I, 4 (corsivi miei).

<sup>10</sup> Nella tradizione pitagorica, così come in quella esoterica che in parte ne deriva e alla quale appartiene Bruno, il problema della quadratura del cerchio fu letto come il tentativo di trovare una conciliazione fra mondo spirituale e mondo fisico.

ence, says Bruno, between the smallest possible chord and the smallest possible arch, no difference between the infinite circle and the straight line”<sup>11</sup>.



Si guadagna così un'ulteriore stratificazione di significato per la sedia a dondolo: l'irrazionalità matematica del rapporto fra cerchio e raggio è simmetrica all'impossibilità di dialogo, di proporzione, fra il mondo interno dell'io di Murphy e il mondo esterno della "Mercantile Gehanna". Chiuso nel centro del cerchio della sua mente, Murphy non può entrare in rapporto con la realtà concreta e condivisa perché gli è strutturalmente impedito di farlo, non esistendo una *ratio*, una proporzione, una misura comune fra i due. La sua fuga si deve muovere verso l'interno, dunque, per il semplice fatto che, anche volendo, da questo interno Murphy non potrebbe uscire: se anche cercasse di fuggire in un qualunque altro luogo resterebbe esiliato nel chiuso della propria irriducibile differenza.

Tornando ora alla struttura base della sedia a dondolo: a partire dalle considerazioni fino a qui condottesi, si può muovere un ulteriore passo in direzione dell'interpretazione simbolica della *rocking chair*, mettendola in relazione con un altro degli oggetti ricorrenti e significativi di cui parlavo in principio. Immaginiamo, allora, di traslare i due cerchi paralleli che costituiscono la forma base della sedia a dondolo fino a renderli complanari, e di ricollocare poi il sedile fra di loro. Con questo semplice movimento abbiamo ricostruito la struttura fondamentale di un altro degli oggetti fondamentali di Beckett, anch'esso sistematicamente impregnato di valori allegorici: la bicicletta. Le biciclette sono ovunque nel *corpus* beckettiano – *Molloy*, *Malone Dies*, *Mercier and Camier*, *More Pricks than Kicks*, etc. – e funzionano sempre come simboli di un movimento inquieto che non si ferma mai: la prima proprietà della bicicletta, almeno nel mondo beckettiano, è infatti che essa, una volta messa in moto, non può più fermarsi se non sbilanciandosi e cadendo. I ciclisti beckettiani sono personaggi in continuo movimento come il Belacqua di *More Pricks than Kicks*: questo è rappresentato, soprattutto nel primo dei racconti che costituiscono la raccolta, mentre rimbalza da una parte all'altra di Dublino senza posa perché "the best thing he had to do was to move constantly from place to place"<sup>12</sup>. Un altro esempio trasparente è la prima parte della storia di Molloy, che si muove con sempre maggior fatica lungo una spirale ogni volta più stretta, avvicinandosi asintoticamente al suo centro irraggiungibile, come già aveva messo in luce il critico Richard Coe<sup>13</sup>. I ciclisti di Beckett sono esseri in movimento costante, ma questo movimento sembra il più delle volte mirare alla semplice conservazio-

<sup>11</sup> S. Beckett, *The Grove*, vol. IV, p. 497.

<sup>12</sup> S. Beckett, *The Grove*, vol. I, p. 31.

<sup>13</sup> R.N. Coe, *Beckett*, Oliver and Boyd, Edinburgh 1967.



ne di se stesso, o meglio al proprio esaurimento – deleuzianamente alla propria esaurizione –, indipendentemente dalla traiettoria percorsa. Fermarsi equivale a cadere, a dover fare i conti con la solidità del mondo, che questi personaggi cercano di annientare scivolandoci, rotolandoci sopra, riducendo al minimo i punti di contatto con la realtà.

Sedia a dondolo e bicicletta possono quindi essere pensati, all'interno dell'opera di Beckett, come una coppia di simboli complementari che esprimono la medesima idea di stabilità precaria, legata al fatto che entrambi gli oggetti si reggono su due soli punti di appoggio (come del resto, sia detto fra parentesi, è su due soli punti di appoggio che si regge l'uomo, escludendo il primo e il terzo stadio dell'enigma della Sfinge). Da questo deriva il modo allo stesso tempo simile e opposto in cui entrambi mettono simbolicamente in gioco il rapporto fra equilibrio e movimento: se nel caso della bicicletta è necessario essere costantemente in moto per non cadere, con la sedia a dondolo ci si deve sbilanciare costantemente, cadere avanti e indietro, per continuare a muoversi.

Questi due oggetti simbolici corrispondono allora alle due modalità che la fuga dal mondo assume in Beckett: da un lato lo sterile girare a vuoto della sedia a dondolo, dall'altro l'inarrestabile procedere del ciclista. Alla fuga sul posto che abbiamo tratteggiato prima, dunque, si affianca il muoversi imperterrito che mira solo all'esaurimento delle forze, al collasso definitivo. Due forme opposte di fuga: da un lato la contrazione in un unico punto, in cui spegnersi e accedere a una dimensione alternativa; dall'altro lo scorrere rapido sulla superficie del mondo nella speranza, prima o poi, di prendere il volo o potere definitivamente crollare.

La corrispondenza fra questi due simboli dà conferma in primo luogo della puntigliosità quasi ossessiva con la quale Beckett costruiva le sue opere anche nei minimi dettagli così come della assoluta coerenza che caratterizza il suo *corpus*. A partire da questa considerazione, tuttavia, si può anche pensare di costruire una tipologia dei personaggi beckettiani modellata sui due tipi di fuga che li caratterizzano e sul corrispondente oggetto simbolico a essa correlato: da un lato i personaggi-*rocking chair*, i rinchiusi, i vecchi-bambini, gli abitanti del piccolo mondo, desiderosi di sigillarsi in uno spazio di quiete dentro di sé; dall'altro i personaggi-bicicletta, gli iperattivi, gli erranti, gli esausti infaticabili, alla ricerca di uno sfinimento oltre la fine<sup>14</sup>. Della prima categoria fanno parte i vari Murphy, Malone, The Unnamable, Krapp, il protagonista di *Company*, Ham di *End Game*<sup>15</sup>; della seconda Belacqua, Molloy, Moran, l'uomo con le stampelle di *The Unnamable*, i cercatori di *The Lost One* e così via.

Comune a questi due tipi di fuga è l'aspetto propriamente macchinico che li caratterizza, ovvero il fatto che la loro efficacia si misuri non tanto in un'evoluzione, in un effettivo

<sup>14</sup> Questa tipologia non ha pretese di originalità, essendo tale distinzione un luogo comune della critica beckettiana (Cfr. per es. Y. Mével, *L'Imaginaire mélancolique de Samuel Beckett, de Murphy à Comment c'est*, Rodopi, Amsterdam et al. 2008, p. 306: "Du personnage Beckettien sont emblématique deux images qui paraissent d'abord antagonistes: celle du claustré, celle de l'errant").

<sup>15</sup> La sedia a rotelle di Ham può essere vista come una trasformazione della sedia a dondolo, e l'ossessione del personaggio a essere collocato al centro della stanza come il corrispettivo della volontà di essere al centro del cerchio della sedia.

cambiamento, quanto piuttosto per mezzo dell'indice del loro più o meno fluido funzionamento. Lo stesso vale del resto per i personaggi beckettiani in generale, che non crescono, non evolvono, ma si muovono come i dati di un teorema da dimostrare. Per questo i simboli ideali delle fughe beckettiane sono le macchine semplici, come la sedia a dondolo o la bicicletta, che strutturalmente corrispondono alla densa schematicità dei personaggi. Conseguente alla meccanicità di queste fughe, però, è anche il fatto che, non avendo un luogo in cui attraccare, sono destinate a chiudersi in modo tragico: la bicicletta cade a pezzi e la sedia a dondolo, dopo l'ultima brevissima oscillazione, si ferma. Non è nella fuga in sé, tuttavia, ma nella linea di fuga che si tratteggia, che i personaggi beckettiani svelano il loro senso e il loro valore, aprendo sull'umano inedite prospettive.

*Keywords*

Beckett Samuel, Rocking Chair, Bicycle.



Fuga e violenza



## FLEEING, FLYING, STAYING, LEAVING: THE PERSISTENCE OF ESCAPE IN AMERICAN LITERATURE

THOMAS AUSTENFELD

My argument will require three steps, the last of which will be an attempt to bring the discussion of fleeing and flying in American literature to our present time, in the specific interpretation offered upon the theme by novelist and environmentalist Barbara Kingsolver in her book *Flight Behavior*, published in November of 2012. Before that, I want to take a *tour d'horizon* of the American literary tradition in order to point out some of those moments and episodes in which the themes of flight, escape, departure, and disappearance have figured with particular prominence. Any thematic approach to American literature that takes on so large a topic is doomed to fail and fall into banality if it strives for completeness. Nonetheless, surveying both the textual canon and the critical literature demonstrates that flight and escape are indeed prominent in American culture and history, and that physical as well as emotional or spiritual flight are attempted regularly, not always with success. In other words, 'flight' can be a suitable tool with which to approach the American canon.

But to begin, we need to consider the curious linguistic coincidence of the two verbs 'flee' and 'fly' in English. No English speaker dealing with the topic of this conference, *In Fuga*, can blithely ignore the fact that in English, 'flight' means both movement through air – which human beings observed in insects and birds long before we ourselves took to the skies – and rapid or precipitate escape, often motivated by pursuit from which one seeks to distance oneself. Speakers of Dutch – or passengers on KLM – know that each flight in Dutch is a 'vlucht,' while the same word in German, namely 'Flucht,' denotes only the act of fleeing, not the act of flying, the latter being a 'Flug.' The Northern Germanic languages thus partake of this confusion with pleasure. The Romance languages seem to have it a little easier with their distinction into two words; Italian distinguishes *volare* and *fuggire*, and it even has *fugare*, that is, the transitive verb for banishing or sending away. But with the two distinct roots, the opportunity for creative and poetic misunderstanding is lost.

In its etymological article on the verb 'to flee,' the *Oxford English Dictionary* observes furthermore that sociolinguistic history has contributed to the confusion:

The confusion between the vbs. *flee* and *fly* occurs already in Old English. In northern dialects the form *flee* is the normal phonetic descendant both of Old English *fléon* 'to flee' and of *fléozan* 'to fly'. In modern English the association of the two verbs has the curious result that the ordinary prose equivalent of Latin *fugere* is *fly* with past tense and past participle *fled* (the forms *flew*, *flown* have only the sense of

Latin *volare*), while *flee* has become archaic, being confined to more or less rhetorical or poetic diction. Even *fly* and *fled*, indeed, now belong rather to literary than to colloquial English: expressions like ‘run away’ being substituted in familiar speech.<sup>1</sup>

If the very stem ‘flee’ has become archaic, then our topic is already heavily circumscribed. ‘Fly’ now immediately suggests flying to an English speaker, not fleeing. We need to think historically if we want to keep both meanings activated in our minds. Some famous evocations of fleeing in which the terms ‘flight’ or ‘fly’ are creatively used include, for example, the Flight into Egypt by Mary, Joseph, and baby Jesus, a favorite topic of Medieval and Renaissance art. This act of fleeing the political and military power of king Herodes takes place on foot, not on Egypt Air. When John Milton, in his Sonnet 18, *On the late massacre in Piedmont* bemoans the brutally murdered Protestants, he ends with the hope that future generations “early may fly the Babylonian woe”<sup>2</sup>; that is, may escape Catholic tyranny. The hoped-for flight here is imagined to be swift and decisive and to remove the escapee to a safe distance. In *Ode to a Nightingale*, John Keats’s language takes full advantage of oscillating between the two senses of the verb as the speaker exclaims,

Away! away! for I will fly to thee,  
Not charioted by Bacchus and his pards,  
But on the viewless wings of Poesy.<sup>3</sup>

Although the context of a bird in flight, in this case the nightingale, is indicated, the act the speaker wishes to perform is an act of fleeing, a fleeing performed in the poetic imagination on its metaphorical “wings of Poesy”. And at the end of the poem, as the nightingale has disappeared into ever deeper thicket, the poet states, “Fled is that music: – Do I wake or sleep?”<sup>4</sup> The ‘fled’ is the past participle signaling the disappearance of the ‘plaintive anthem’ in the poetic language the *OED* suggested as the only remaining register. From the shimmering manner in which Keats employs the verb, it seems evident that English speakers have long availed themselves of the homophonic resemblance between the two words for poetic effect. And the *tertium comparationis* seems clear as well: the flight of birds is above all faster than any other human locomotion and so illustrates the precipitous rapidity with which human beings flee. Fleeing is always at first a fleeing from, only secondarily a flying to.

An engaging contemporary illustration of the linguistic duality of ‘flight’ in English occurs in Pico Iyer’s 1995 essay *Where Worlds Collide*. Iyer, we are told, spent an entire week at Los Angeles International Airport, LAX, to record his impressions of the place. The essay, predictably, stresses the transitory nature of airports but then foregrounds some truly unusual insights about the third-world immigrants who arrive at LAX having fled danger-

<sup>1</sup> Flee, v.: *Oxford English Dictionary*, Compact Edition, Vol 1., Oxford University Press, Oxford 1987, p. 1021d.

<sup>2</sup> *The Complete Poetical Works of John Milton*, D. Bush ed., Houghton Mifflin, Boston 1965, p. 198.

<sup>3</sup> *John Keats*, E. Cook ed., Oxford University Press, Oxford/New York 1990, p. 286.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 288.

ous or depressed living conditions in their homelands only to encounter the very people they left behind, now transmogrified into figures of authority in America.

One day over lunch I asked my Ethiopian waitress about her life here. She liked it well enough, she said, but still she missed her home. And yet, she added, she couldn't go back. "Why not?" I asked, still smiling. "Because they killed my family," she said. "Two years back. They killed my father. They killed my brother." "They," I realized, referred to the Tigreans – many of them working just down the corridor in other parts of the hotel. So, too, Tibetans who have finally managed to flee from their Chinese-occupied homeland arrive at LAX to find Chinese faces everywhere; those who fled the Sandinistas find themselves standing next to Sandinistas fleeing their successors. And all these people from ancient cultures find themselves in a country as amnesiac as the morning, where World War II is just a rumor and the Gulf War a distant memory. Their pasts are escaped, yes, but by the same token, they are unlikely to be honored.<sup>5</sup>

The irony is palpable: there is no faster means of escape than an airplane, and there seems to be no more anonymous place to go to than LAX. But precisely here is where the ghosts of the past have flown (or fled) as well, so that the dual flight has changed people's relation to each other but has not erased their history. And most ironically, former refugees may now be customs or security officers. Their personal flight into Egypt (or the United States, for that matter) has also included admission to Pharaoh's Army.

It is a cultural commonplace to assert that Americans are mobile, restless, uprooted. Yet American stories feed that commonplace again and again so that it becomes a truth. Our most abiding images of Americans are persons on horseback – whether trappers, Cowboys or Indians – and persons in cars, whether we see in our minds the Joad family fleeing from Oklahoma to a California that breaks all its promises, or Jack Kerouac on the road to Denver and beyond fleeing his demons, or indeed Thelma and Louise fleeing from their past and their convenience store robberies – and eventually flying, as their car becomes airborne for its final leap into the Grand Canyon.<sup>6</sup> Fleeing and flying: are these in fact two variations of the same movement?

As literary critics, we need to distinguish, classify, and put some order into the plethora of escapes that literary characters perform. I would like to suggest the following broad categories.

1. Flight as Escape (from prison, from the law, from pursuit, from religious oppression, from abusive parents or spouse or partner). The 'escape' here is thought from the escapee's point of view, fleeing an untenable situation in order to improve himself or herself. In this category we have stories of release from debtor's prison in England in exchange for emigration to the colonies: think *Moll Flanders* (1722) by Daniel Defoe, an Engli-

<sup>5</sup> P. Iyer, *Where Worlds Collide*, in D.L. Ulin ed., *Writing Los Angeles, A Literary Anthology*, Library of America, New York 2002, pp. 846-847.

<sup>6</sup> I refer in the preceding paragraph to John Steinbeck's *The Grapes of Wrath* (1939), Jack Kerouac's narrative *On the Road* (1957) and the film *Thelma and Louise*, 1991, directed by Ridley Scott.



sh novel with an American conclusion. We also find fugitives from the law and from paternal authority (think of the boy named Colonel Sartoris in Faulkner's 1939 *Barn Burning*). Here we find Mark Twain's Huckleberry Finn escaping from the brutal authority of his Pap (chapter 7, *The Adventures of Huckleberry Finn*, 1884).

2. Flight as Abandonment or Disappearance (of responsibility, of family, of land or of inheritance, even of identity in order to shape or adopt a new one). In this category, the 'flight' is occasionally, though not always, imagined from the point of view of those left behind. We may think of Theodore Dreiser's *Sister Carrie* (1900) whose protagonist leaves her small town for all the allure of Chicago. I would add all manner of prodigal sons who claim their inheritance and then strike out on their own. Yet American literature tends not to spend too much time on these characters: there will be no merciful father waiting to slaughter the fatted calf. Once fled, characters tend to remain footloose. Americans find, with A.B. Guthrie's Boone Caudill in *The Big Sky* (1947) or with Thomas Wolfe's Eugene Gant, that *You Can't Go Home Again* (1940). Escape is almost always figured as a positive good. John Krakauer's *Into the Wild* (1996), a story of considerable risk-taking, is a fairly recent example of the continuing attraction to readers of this traditional tale. Krakauer's narrative confronts the likelihood of death at the end of a flight. In the same manner, Kate Chopin's Edna Pontellier, in *The Awakening* (1899), flees New Orleans in order to swim, and drown, in the Gulf of Mexico. Thelma and Louise, mentioned above, interpret their collective suicide as a continuation of their journey.
3. Flight as Thwarted Departure (in a more or less orderly way; a planned leaving behind, a journey into hope or self-fulfillment, yet often mitigated by a pull back to the point of departure). A thwarted departure becomes a powerful dramatic motivation. Elisabeth Willard, the mother character in Sherwood Anderson's *Winesburg Ohio* (1919), unable to leave town herself, wills her son not to suffer the fate of imprisonment in a small town that she endures. Departure is valued as a positive good because it is the first step in a character's self-realization. The distinction between George Willard who will escape and his mother who cannot do so exemplifies the notable gender differences that American narratives have explored in connection with flight. Many of Willa Cather's characters are shown to have transformed an initial flight into some kind of stability. Anton Rosicky (from the 1930 story *Neighbor Rosicky*) finds peace on the prairies after fleeing New York City, while the protagonist of Cather's 1913 novel *O Pioneers!*, Alexandra Bergson, finds herself after leaving behind the tradition-bound household of her siblings. While these characters depart, their goal is to construct a homestead somewhere else, from which they will not depart again.

It would be possible to write a literary history of North America based on the categories of escape, disappearance, and thwarted departure alone. The European settlement of the North American continent was interpreted as an escape since its inception, and the interpretive pattern varied without ever being lost. The biblical exodus of the chosen people from Egypt to the land of Canaan is the single most effective trope with which the self-understanding of America's European settlers can be elucidated. It runs through all of America's foundational documents, from the concept of the 'City upon the Hill' in

John Winthrop's 1630 sermon to the self-determination of the colonists in the Declaration of Independence. Willing exile and separation and a deliberate flight from what was perceived to be limiting conditions of one kind or another were the motivations for unprecedented movement over the course of American history. The Pilgrims who founded Plymouth Colony in 1620 fled from Leiden, the Netherlands, to which they had gone originally to flee persecution in England. The different separatist movements on the soil of New England, be it the 1630 Massachusetts Bay colony, the settlement at Merry Mount, or Roger Williams's colony in Providence, are all evidence of voluntary geographical separation. The Westering movement, starting with Lewis and Clark's mission to find the sources of the Missouri, continuing with gold rushes in Georgia and California, settlements, the Mormon Trail to Utah, land allotments to settlers, the displacement of Native Americans, the railroad, the closing of the frontier, all are landmarks of this development. Religious impulse, commercial interest, and a sense of reckless adventure are difficult to separate from one another as key ingredients in these enterprises. Americans of European ancestry are almost constitutionally in flight, on the wing, taking off, catching a fast ride out of town.

In literature and popular culture, therefore, Americans who defy the law, who are in flight from crimes they may or may not have committed, who fail to integrate or to conform – these are the heroes. Fleeing in American literature is not only not a shameful thing; it is rather an honor that will gain you literary status! Huck Finn can't wait to light out for the territories and escape the civilizing influence of the widow Watson. Western marshals who pursue fugitives from justice are often themselves running away from some unsavory episode in their own lives; see the character of Ethan Edwards, played by John Wayne, in the classic Western film, *The Searchers* (1956). Jay Gatsby, the protagonist of F. Scott Fitzgerald's 1925 novel *The Great Gatsby*, was a rum runner before we meet him but the reader admires him and is meant to do so. Hemingway's heroes always flee, from war, from women, most of all from themselves. Dr. Richard Kimble, the protagonist of the 60s TV series and the 1990s film, *The Fugitive*, is an abiding American hero. At Vanderbilt University in the early 1920s, a group of Southern poets and intellectuals who called themselves 'The Fugitives' gathered in retreat from what they perceived as the onslaught of Northern capitalist inhumanism. Note that to be a Fugitive in this terminology was a good thing.

This, then, is the standard narrative with which we are familiar, by osmosis as it were, so that little evidence seems required. Yet one quickly notices the strong masculine bias in the narrative. With few exceptions, some noted above, it is a man who strikes out on his own, to seek gold or fortune, to tame the wilderness, to develop a new piece of land – a man who became one of the quintessential stock characters of American fiction and myth. But there are important alternative visions of flight and disappearance. Starting in the 1990s, scholars called attention to the complexity of women characters in American fiction whose desire to leave and to flee their restricting surroundings is counterbalanced by domestic ties and the need to establish or maintain a home. They stay. They care. They fulfill an ecological responsibility in a dual sense.

Janis Stout noted in her 1998 study, *Through the Window, Out the Door*, that male quest narratives, long familiar to us, often dramatize the departure, the journey, the en-

counter with the goal, and the return home. Women's narratives, by contrast, inspired by the actual constrained conditions of women's domestic lives, dramatize especially the moment of departure, a moment whose promise may remain unfulfilled. Stout takes her argument through the history of modernism and its aftermath, framed by Sarah Orne Jewett on one end and by Marilynne Robinson on the other, with close attention given to Mary Austin, Willa Cather, Anne Tyler, Toni Morrison, and Joan Didion. One central aim of Stout's study is to provide a balance to the tacitly accepted heroic narrative of American self-made men who moved away from wherever they were in order to realize themselves. Movement may be endemic to these stories, but we must never take 'movement' to be an innocent act. A full study of 'movement', Stout contends, would also need to pay attention to Africans who were moved by force instead of moving by will, or to Native Americans, who were removed against their will from ancient tribal grounds.<sup>7</sup> An entire strand within the American canon is devoted to slave narratives and the escapes, sometimes successful, sometimes ending deadly, featured within them. The late 19th century's Great Migration of blacks to the industrial cities of the North (Detroit, Chicago, Cleveland) is a continuation of this historical heritage.

When 'flight' becomes not just a means to an end, but becomes the narratively foregrounded subject of investigation, we can begin to appreciate its complexity. Of the notable American authors who use the term 'flight' in the title of a work of fiction, three come to mind readily. The earliest is Sarah Orne Jewett of Maine, best-known for *The Country of the Pointed Firs*, a late naturalist or early modernist work of 1896. Willa Cather admired Jewett deeply and dedicated her own *O Pioneers!* to Jewett. Jewett's early story *The Flight of Betsey Lane*<sup>8</sup> describes the unlikely disappearance of the eponymous heroine, sixty-nine years old at the time of her flight, from an old folks' poor farm one summer morning. Betsey travels to Philadelphia to visit the Centennial Fair of 1876, without so much as a word to her gossipy friends, spends nine days meeting people from all over the world, finds them all to be interesting but essentially human, and returns to the poor farm when her money, which nobody knew about, has run out. The story thematizes a necessary but ultimately inconsequential flight which ends with Betsey's return to the domestic community that has sustained her for all these years. Flight and return: this is one of the possible patterns for women who flee.

Male authors will occasionally give a similar twist to their stories of flight. Although John Steinbeck and John Updike, respectively, deal with adolescent male heroes, they nonetheless dramatize foiled escapes. Steinbeck's story *Flight* in 1938 (integrated into *The*

<sup>7</sup> The preceding paragraph offers an incomplete summary of the complex, richly annotated argument made by J. Stout in chapter one, "Finding a Way Out: The Imagination of Departure" of her book *Through the Window, out the Door. Women's Narratives of Departure from Austin and Cather to Tyler, Morrison, and Didion*, University of Alabama Press, Tuscaloosa/London 1998. Stout raises questions about Africans and Native Americans in her Preface, p. xvi.

<sup>8</sup> Published in 1893 in the *Scribner's Magazine*, 14, August, pp. 213-225, according to Bill Brown, *A Sense of Things: The Object Matter of American Literature*, University of Chicago Press, Chicago 2003, p. 217, n. 48. Lather that year, collected in S. Orne Jewett, *A Native of Winby and Other Tales*, Mifflin and Company, Houghton 1893.

*Long Valley*), chronicles the sudden maturation of a Mexican-American teenager who kills a man, flees his pursuers, is reduced to bare survival but finally faces his death heroically. Updike's story *Flight*, first published in 1959 in *The New Yorker*, also features a teenager who vainly tries to live up to the dreams and hopes for fame and distance that his thwarted and artistically inclined mother has for him. Ironically, it is a domestic entanglement, the boy's affection for his unambitious small-town girlfriend, that ties him to the town Updike tellingly called Olinger, a place to linger until the end, when the boy Allen gives up his girlfriend to leave town. Updike's four *Rabbit* novels from 1960 to 1990, his most sustained work, may well be the most careful examination of a thwarted flight in American fiction. Rabbit Angstrom is constantly in flight yet never arrives at a place of ultimate satisfaction. Stout's analysis, then, can be seen to apply not only to female fictions of escape but more generally to stories of thwarted escape irrespective of gender.

In a concluding move, I want to suggest that American writers have imbibed the various scenarios of male and female flight so thoroughly as to effortlessly reproduce them in different and noteworthy settings. Barbara Kingsolver's 2012 novel, *Flight Behavior*, gives new urgency to the motif insofar as Kingsolver joins the two senses of 'flight' with a narrative of climate change. Set in a poor mountain town in Appalachia, most likely Eastern Tennessee, this novel revolves around a huge colony of Monarch butterflies that mistakenly – as a result of losing its Mexican habitat due to a human-induced mudslide – attempts to pass the winter in middle America, where the climate may well destroy the larvae and thus destroy practically the entire species. For most of the novel, the monarchs do not fly at all: they are grounded (although they are literally hanging cocooned in trees), mercilessly exposed to a climate they were not built to withstand. On one level, this novel is Kingsolver's dramatic enactment of the disastrous ecological consequences of climate change.

But the butterflies are not the only protagonists of the novel. The main human character is Dellarobia Turnbow, a young woman with two children, caught in a shotgun marriage to a nice but bumbling and unambitious man. Dellarobia is a woman who needs to flee and does not know how. In the opening chapter, she seeks to escape headlong into an affair with a stranger, a telephone line man: "[her] heart had just one instruction left: run"<sup>9</sup>. Then she discovers the miracle, an entire forest blazing orange, a burning bush, a lake of fire<sup>10</sup>: a sign for her to turn back. She has come upon the butterflies without yet knowing what they are.

Neither physical escape nor emotional flight will be Dellarobia's choice in the end. As the story of the wintering insects has made national news and an investigate team of entomologists arrives on the scene, Dellarobia earnestly seeks to escape into knowledge. She takes on menial jobs in the field laboratory set up by Ovid, the professor for whom she feels a kind of puppy love. In the final pages of the novel, when a flood of biblical proportions has washed away much of the town just as the few surviving monarchs took flight and, presumably, will go on to survive, Dellarobia eventually makes an orderly getaway: she will move to the next town, finally attend college, and lead a weekends-only marriage and fam-

<sup>9</sup> B. Kingsolver, *Flight Behavior*, Harper/Collins, New York 2012, p. 1.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 14, 16.

ily life, performing a social rupture that in her parochial town is nearly unthinkable. The title *Flight Behavior* as well as most chapter headings refer throughout to the endangered lives of the butterflies as well as to the critically challenged life of Dellarobia. Kingsolver suggests strongly that biological, geographical, and environmental factors are determinative of the lives of both animals and human beings, and that the language of biology may adequately express the systemic problems both for the survival of the monarch species and the survival of Dellarobia's community.

In this novel, Kingsolver offers her readers a variation on the domestic plot of women tied to home but desirous of additional fulfillment. While offering the potential of adulterous escape to both partners in the marriage, she does not realize it for either of them. The escape she accords Dellarobia is one into education – delayed but not abandoned. Kingsolver's academic training as biologist and her long writing apprenticeship come together in this text as she suggests biology as the basis for a cycle of life that includes departure and return in harmony with seasons and elements. The departures can be domestic (leaving your parents to move in with your husband, or worse, your in-laws) or cosmic: the centuries-old migration pattern of the butterflies across the American continent is violently disturbed by human influence, with the potential for complete extinction. The Turnbow family's plan to sell the very acreage on which the butterflies have settled to a logging company makes them, even them, in their insular environment, potential partners in crime to the destruction of the natural world. Although the domestic circumstances of Dellarobia's life are anything but pleasant, and the religious indoctrination of the small town is suffocating at times – though less so than the social control exercised by her in-laws – Kingsolver insists that domesticity is part of ecology. If we remember, then, that 'ecology' goes back to the Greek *oikos*, house, we may understand this novel as an appeal to us to care for the greater house in which we live, our domestic earth. Housekeeping in today's world is not just care of the family and dwelling, but care of the living space of humanity; a living space, moreover, which we share with trees and butterflies.

Thinking about flight in American fiction, we may come to see that all escapes from a house are merely escapes into another house. John Winthrop, Huck Finn, Alexandra Bergson: they flee only a constricting environment. The flight from, and the flight to, are two parts of the same movement. Kingsolver's novel successfully merges the global and the domestic spheres. The British punk rock group, *The Clash*, phrased this particular human predicament more succinctly than I have done here in their unforgettable song, "Darling gotta let me know: / Should I stay or should I go?"

### *Keywords*

American Literature, Escape, Flight Behavior, Kingsolver Barbara.

## RUNAWAY WOMEN SLAVES: FROM *SLAVE NARRATIVES* TO CONTEMPORARY REWRITINGS

PAOLA NARDI

When thinking of people on the run or of images of flight, one of the first things that comes to the mind in an Anglo-American context is that of the runaway slave so admirably and painfully evoked in the widely quoted lines from *Leaves of Grass* by Walt Whitman. These 'journeys of flight' have been chronicled by a few of the slaves who made it for the North and for freedom in the literary genre of the slave narrative, whose "purported goal [...] is to reveal the 'truth' about slavery by describing a representative personal history, one which might stand in for the experiences of all slaves"<sup>1</sup>.

Extensive research has been conducted on runaway slaves since the institution of the Negro History Day in 1926: however, few studies deal exclusively with the case of the runaway woman slave, a point that Professor Freddie Parker discusses in his speech unequivocally entitled *They Fled Too: Female Slave Runaways in North Carolina, 1775-1840*, delivered during the 2012 celebration of the African-American History Month<sup>2</sup>. This lack of information and data on a historical level parallels a delay in literary studies specifically focused on slave narratives written by women. However, this void has been recently filled with the publishing of an increasing number of commentaries treating extensively women's "personal account[s] of life in bondage and their struggle to be free"<sup>3</sup>.

In this essay I will primarily deal with the theoretical treatment of slave narratives written by women through an overview of the recent debate on why women had "a different story to tell from those of formerly enslaved black men"<sup>4</sup>. I will then consider two texts, Harriet Jacob's *Incidents in the Life of a Slave Girl: Written by Herself*, published in 1861 and Toni Morrison's *Beloved*, published in 1987, both exemplary texts respectively of the autobiographical writing by slave women and of the 'neo-slave narrative', contemporary novels that "represent slavery as a historical phenomenon that has lasting cultural meaning and enduring social consequences"<sup>5</sup>. Critical analyses have recently widely investigated the complex relation between slave narratives and neo-slave narratives, expanding Bernard W.

<sup>1</sup> K. Drake, *Rewriting the American Self: Race, Gender, and Identity in the Autobiographies of Frederick Douglass and Harriet Jacobs*, "MELUS", XXII, 1997, 4, p. 95.

<sup>2</sup> <http://www.niehs.nih.gov/news/newsletter/2012/3/inside-honors/index.htm> (last accessed June 30, 2014).

<sup>3</sup> F.S. Foster, *Written by Herself: Literary Production by African American Women, 1746-1892*, Indiana University Press, Bloomington 1993, p. 95.

<sup>4</sup> R.S. Levine, *The Slave Narrative and the Revolutionary Tradition of American Autobiography*, in *The Cambridge Companion to the African American Slave Narrative*, A.A. Fisch ed., Cambridge University Press, Cambridge 2007, p. 109.

<sup>5</sup> V. Smith, *Neo Slave Narratives*, in *The Cambridge Companion to the African American Slave Narrative*, p. 168.

Bell's initial definition of this new genre. Within his analysis of the contemporary African American novel, Bell lists neo-slave narratives as an example of black postmodernist fiction, "residually oral, modern narratives of escape from bondage to freedom"<sup>6</sup> that reject "the arrogance and anachronism of Western forms of conventions"<sup>7</sup> and that, at the same time, rediscover and reaffirm "the power and wisdom of their own folk tradition"<sup>8</sup>. Neo-slave narratives profoundly differ from slave narratives being the former fictional renditions and the latter autobiographical accounts of supposedly true events. Their differences notwithstanding, neo-slave narratives testify to the unending vitality of one of the first and most influential traditions in African American literature and culture, and to the centrality that the history and the memory of slavery still have in molding United States' "individual, racial, gender, cultural and national identities"<sup>9</sup>.

Researchers have documented that more than 6,000 slave narratives are known to exist, although only a small number were published<sup>10</sup>: "Black women wrote about 12 percent of these total number of extent slave narratives, but none of these is as well known as the narratives by men"<sup>11</sup>. This implies that slave narratives create an image of the runaway slave as primarily, if not exclusively, male, which becomes evident in the choice of the pictures accompanying narrations or critical studies always portraying the representative slave as a man<sup>12</sup>. The recent critical commentaries on slave narratives written by women have however revealed both the existence of the runaway slave woman and, more in general, a new image of the slave woman, subverting common stereotypes and associations<sup>13</sup>.

In male-authored slave narratives, slave women are portrayed as helpless victims and objects of sexual abuse from the perspective and the psychology of the black man. Frederick Douglass, William Bell Brown, Henry Bibb or William Craft, just to mention a few, explicitly tell stories of slave breeders and forced prostitutes. The generic beginning "I was born", that opens the narratives of both Douglass and Brown, not only declares the vagueness of their origins, it also obliquely tells of the violations of their mothers, which implies the authors' awareness of being conceived through an act of violence and not of love. In contrast, when women relate their stories the abuse endured in bondage never constitutes the core of their narration: forced and violent sexual relations do not represent "the most

<sup>6</sup> B.W. Bell, *The Afro-American Novel and Its Tradition*, The University of Massachusetts Press, Amherst 1987, p. 289.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>8</sup> *Ibidem.*

<sup>9</sup> V. Smith, *Neo Slave Narratives*, p. 168.

<sup>10</sup> J. Olney, 'I Was Born': *Slave Narratives, Their Status as Autobiography and as Literature*, in *The Slave's Narrative*, C.T. Davis – H.L. Gates Jr. ed., Oxford University Press, Oxford 1984, p. 148.

<sup>11</sup> M.H. Washington, *Invented Lives: Narratives of Black Women 1860-1960*, Virago, London 1988, p. 7.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>13</sup> For an analysis of this issue see: F. Foster, "In Respect to Females...": *Differences in the Portrayals of Women by Male and Female Narrators*, "Black American Literature Forum", XV, 1981, 2, p. 66; F.S. Foster, *Written by Herself*, p. 105; D.D. Nelson, *The Word in Black and White: Reading "Race" in American Literature, 1638-1867*, Oxford University Press, New York 1992, p. 134.

profound aspect of [her] existence”<sup>14</sup>, and they barely mention their sexual experience. Women see themselves as active agents, able to transform their defeats and difficulties into triumphs through resistance, strong, courageous, spiritually tenacious heroes fighting for their personal survival and that of their close relations. Telling her story from bondage to freedom, Sojourner Truth remembers one of the saddest moments in her life, when her family dissolves and she is sold at a slave auction “struck off, for the sum of one hundred dollars” together with “a lot of sheep”<sup>15</sup>. Instead of being overwhelmed by fear and desperation on this very day she states: “Now the war begun”<sup>16</sup>, a declaration that starts her unyielding battle for freedom careless of the violence and difficulties that she would face to achieve her goal. Similarly, in *Behind the Scenes. Or, Thirty Years a Slave, and Four Years in The White House*<sup>17</sup> Elizabeth Keckley portrays herself as a determinate, self-assured and competent woman. Keckley harshly criticizes slavery and defines her condition as a “curse”, “a wrong”, “a cruel custom that deprived me of my liberty”<sup>18</sup> but she does not submit or wallow in self-pity. Feeling she has been robbed of her “dearest right”<sup>19</sup> she affirms “I would not have been human had I not rebelled against the robbery”<sup>20</sup>. An intelligent woman, Keckley turns her adverse condition as a slave into an advantage and instead of being crushed under the weight of oppression she finds in slavery a source of power and confidence: “The precepts that I then treasured and practised I believe developed those principles of character which have enabled me to triumph over so many difficulties. Notwithstanding all the wrongs that slavery heaped upon me, I can bless it for one thing – youth’s important lesson of self-reliance”<sup>21</sup>.

This disparity in representation might have originated from the new role of women who change from silent objects into protagonists with a voice when they come to tell their stories, overcoming “monolithic characterization of slave women as utter victims”<sup>22</sup> through “stronger and more complex portraitures of their sex”<sup>23</sup>. Women slave narratives testify to how female experience in slavery was radically different from that of male slaves, which resulted in autobiographical writings with their peculiar form. These “nonstandard” texts have been for a long time dismissed and rejected as not authentic as they did not comply with the conventions of male-authored slave-narratives, defined in terms of quest

<sup>14</sup> F. Foster, “*In Respect to Females...*”, p. 66.

<sup>15</sup> S. Truth, *Narrative of Sojourner Truth, A Northern Slave*, Yerrinton and Son Printers, Boston 1850, p. 26.  
<http://digital.library.upenn.edu/women/truth/1850/1850.html>

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> E. Keckley, *Behind the Scenes. Or, Thirty Years a Slave, and Four Years in The White House*, G.W. Carleton & Co. Publishers, New York 1868.

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

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 19-20.

<sup>22</sup> F. Foster, “*In Respect to Females...*”, p. 67.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 70.



for freedom, literacy and the establishment of manhood: "It is taken for granted that this experience, which is both unique and representative, is also male"<sup>24</sup>.

In male slave narratives the main character is usually an isolated hero who wins his freedom with a man-to-man physical confrontation with his master, that becomes the public event through which he declares his fight to be free. Although sentimentally linked to their homes in bondage where they might have, if lucky, some relatives, male slaves accept the possibility of cutting their familiar bonds and of leaving their plantations, an attitude that is blessed by the women of their families willing to sacrifice themselves on their behalf as for example William Brown's sister who declares: "Brother, [...] I see no possible way in which you can escape with us; and now, brother, [...] I beseech you not to let us hinder you. If we cannot get our liberty, we do not wish to be the means of keeping you from a land of freedom"<sup>25</sup>.

In order to value black women's contribution to American autobiography, and thanks to the contemporary critical interest in black women's autobiographical writings, scholars like Joanne M. Braxton have strongly recommended "reconsidering the criteria used to define the genre in such a way that the works of women"<sup>26</sup> might be included. Slave women inevitably build their narration from bondage to freedom around experiences specific to their gender, such as body exploitation and maternity. Female slaves shared the experience of racial authority with slave men but were apart from them as women were also affected by sexual authority, "bearing the burden of white patriarchy on their body"<sup>27</sup>.

In the new research on slave narratives scholars have elaborated some sort of gender-related generalizations, attributing to slave narratives written by women specific traits different from those pertaining to slave narratives with a male author<sup>28</sup>. Binary oppositions are always limited and arbitrary attempts to oversimplify life complexity. However, if conceived not as a rigid scheme but as a flexible and far from exhaustive approach, these differentiations might offer interesting glimpses into this specific kind of autobiographical writing: "The shape and texture of their stories differ as a result of the differences between

<sup>24</sup> H.V. Carby, *Reconstructing Womanhood: The Emergence of the Afro-American Woman Novelist*, Oxford University Press, New York 1989, p. 46. For a reading of heroes in slave narratives in masculine terms see W.L. Andrews, *To Tell a Free Story: The First Century of Afro-American Autobiography, 1760-1865*, University of Illinois Press, Urbana/Chicago 1986, pp. 240-242; J.M. Braxton, *Black Women Writing Autobiography: A Tradition Within a Tradition*, Temple University Press, Philadelphia 1989, pp. 19-20; V. Smith, *Introduction*, in H. Jacobs, *Incidents in the Life of a Slave Girl*, V. Smith ed., Oxford University Press, Oxford 1988, p. XXVIII; M.H. Washington, *Invented Lives*, p. 8.

<sup>25</sup> W.W. Brown, *Narrative of William W. Brown, A Fugitive Slave. Written by Himself*, Anti-Slavery Office, Boston 1847, p. 33.

<sup>26</sup> J.M. Braxton, *Black Women Writing Autobiography*, p. 18. For a discussion of female slave narratives and authenticity see: Id., *Black Women Writing Autobiography*, pp. 18-38; H.V. Carby, *Reconstructing Womanhood*, pp. 46-48; M.H. Washington, *Invented Lives*, pp. 6-7.

<sup>27</sup> R.S. Levine, *The Slave Narrative*, p. 111.

<sup>28</sup> This issue is discussed in: N. Bosnicová, *Lonely Fighters and Communal Talkers: A Comparative Analysis of Male and Female Slave Narratives*, "Brno Studies in English", XXX, 2004, 10, p. 125; R.S. Levine, *The Slave Narrative*, p. 109; N.Y. McKey, *The Narrative Self*, pp. 97-101; V. Smith, *Introduction*, pp. XXVII-XXXVI; M.H. Washington, *Invented Lives*, pp. 3-4.

men's and women's experiences. Women writing slave narratives and spiritual autobiographies developed common themes and archetypal figures, establishing an enduring tradition within the genre of black autobiography<sup>29</sup>.

One of the differences in how men and women see themselves in autobiographical texts deals with the strategies men and women enact in order to perform their act of rebellious flight. Runaway slave men are usually seen as solitary heroes, leaving behind family and community and attaining their freedom through their intelligence, hard work and perseverance. Referring to the *Narrative of the Life of Frederick Douglass*, seen as representative of slave narratives by men, Valerie Smith affirms that the author decides to define himself according to the values of the white mainstream culture, and in particular with the myth of the self-made man<sup>30</sup>. For runaway slave men the quest for freedom coincides with the quest for their denied manhood. Through public acts of heroism men slaves intend to show that they had the qualities – like courage, rationality, strength – admired and expected of other men and to demonstrate how Western cultural definition of manhood could also apply to them. The experience of slavery does not irreversibly deny their possibility to “recuperate the manhood they lost to white patriarchy as slaves”<sup>31</sup>.

If only for the strong bondage that link them to their children, women rarely enact flights in autonomy or solitude: their escapes are the result of effort and cooperation of entire communities. In her psychoanalytic analysis of identity construction in slave narratives Kimberley Drake asserts that “women's more ‘relational’ identity has been used against them: both psychoanalytic and cultural norms for women emphasize their ‘dependent’ and ‘caretaking’ natures as reasons for their submission to men and their restriction to the home”. But to objectified subjects, the community represents a shelter, a place that protects women from the violence of patriarchal culture helping them simultaneously “to become somewhat whole or autonomous”<sup>32</sup>.

It is the relation with their children that make slave women endure the horrors of slavery and give up opportunities of escape without children, and it is also their concern with children freedom and well-being and the fear that they, especially daughters, might undergo what the mothers have undergone which gives slave mothers the ultimate reason for fleeing. Motherhood becomes one of the defining traits for women, a way to regain one's self respect and an “avenue to identity”<sup>33</sup>. Thus, as female counterpart to male lonely heroes Braxton proposes the archetype of the outraged mother: “She is mother because motherhood was virtually unavoidable under slavery; she is outraged because of the intimacy of her oppression”<sup>34</sup>.

It is precisely this ‘unavoidable motherhood’ that makes it impossible for slave women, differently from slave men, to comply with the standards of womanhood conceived for

<sup>29</sup> J.M. Braxton, *Black Women Writing Autobiography*, pp. 16-17.

<sup>30</sup> V. Smith, *Introduction*, p. 27.

<sup>31</sup> N.Y. McKey, *The Narrative Self*, p. 99.

<sup>32</sup> K. Drake, *Rewriting the American Self*, pp. 98-99.

<sup>33</sup> J.M. Braxton, *Black Women Writing Autobiography*, p. 38.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 19.

white women<sup>35</sup>. According to the cult of the “true womanhood”, the 19<sup>th</sup> century ideal woman was the one who cultivated the qualities of piety, purity, domesticity and submissiveness. Based primarily on chastity and sexual ignorance, this notion excluded black slave women whose bodies were properties of their masters and consequently could not maintain a control on their sexual life. As a result, black slave women were forced to re-think their identities and they did it “out of the only reality that they could claim: their experiences and their need to survive”<sup>36</sup>.

Gender influences the development from passive slaves to conscious human agents, too. In male slave narratives slaves usually assert their independence through a public physical confrontation with the master. The male slave’s flight starts with this act of one-to-one confrontation as after this moment the slave starts to conceive of himself as a free being, at least on a psychological level, and to prepare his solitary flight. Women, instead, exerts their power through “wit, cunning, and verbal warfare”<sup>37</sup>: language becomes their form both of rebellion and self-defense, a weapon that women use to preserve their self-esteem, maintain a psychological distance from the master and thus endure their daily existence. It is through these daily and constant verbal blows that women build their flight, which is not the result of spectacular acts but the outcome of more subtle and clandestine exertions of power.

*Incidents in the Life of a Slave girl, Written by Herself*, is undoubtedly the most famous of the slave narratives written by a woman. First published in 1861 and then rediscovered in the 1970s, it was written by Harriet Jacobs under the pseudonym Linda Brent. In this autobiography Harriet Jacobs details her escape to the North, from her experiences as a slave in North Carolina to her struggle in New York as a liberated woman to free her children and be re-united with them.

Harriet Jacobs addressed the theme of the victimization of African American women slaves by their white masters so directly and extensively as never before. In revealing personal details about her story of enslavement, degradation and sexual harassment Jacobs risked her reputation, and she did it in the hope to appeal to a northern female readership that might sustain the anti-slavery movement and sympathize with the plight of black mothers in bondage. Jacobs acknowledged her embarrassment about her unorthodox sexual life to her friend and anti-slavery feminist Amy Post, who had suggested her to reveal her story as a way to struggle for the millions of black people still in bondage<sup>38</sup>. Another abolitionist, Amy Child, accepted to write an introduction to her story that “was intended to influence white Northern women to accept her story in spite of its ‘indecorum’”<sup>39</sup>. Jacobs documented the sexual abuse she suffered, but more impressively she explains how she

<sup>35</sup> For a detailed discussion on this point see L. Tanner, *Self-Conscious Representation in the Slave Narrative*, “Black American Literature Forum”, XXI, 1987, 4, pp. 415-24.

<sup>36</sup> N.Y. McKey, *The Narrative Self*, p. 100.

<sup>37</sup> J.M. Braxton, *Black Women Writing Autobiography*, p. 32.

<sup>38</sup> On the importance of the letters by Harriet Jacobs to Amy Post recently discovered written to establish the long-questioned authenticity of Harriet’s *Incidents*, see J.F. Yellin, *Written By Herself: Harriet Jacobs’ Slave Narrative*, “American Literature”, LIII, 1981, 3, pp. 479-486.

<sup>39</sup> M.H. Washington, *Invented Lives*, p. 10.

decided to use her body as a weapon against her master, doctor Flint. Finding no other way out, Linda Brent decides to choose a lover, Mr. Sand, as a means of avoiding physical exploitation by her master and finds in motherhood a means to regain her lost self-respect: "I knew nothing would enrage Dr. Flint so much as to know that I favored another; and it was something to triumph over my tyrant, even in that small way"<sup>40</sup>.

The lack of heroic deeds and spectacular adventures is what characterizes Linda's escape to the North. Her journey from slavery to salvation is not even a real journey as the bulk of her story deals with the seven years spent concealed at her grandmother's house, in an uncomfortable tiny garret where she could neither sit nor stand and was continually bitten by rats and spiders, just a few kilometers away from the house of her harasser, Mr. Flint. What gives her the courage to carry on is the sight of her children that she can safely watch through a peephole in the wall. Motherhood is also what prevents her from fleeing North alone: but it is also what gives her the final determination to flee, terrified by the idea that her children, especially her daughter, might suffer what she had suffered in bondage: "I could have made my escape alone; but it was more for my helpless children than for myself that I longed for freedom. Though the boon would have been precious to me, above all price, I would not have taken it at the expense of leaving them in slavery"<sup>41</sup>.

However, Linda is not a lonely mother fighting in solitude for her personal survival and the survival of her children. Linda's final escape is a goal achieved through the patient, silent and unflinching effort of an entire community, represented first of all by her grandmother that Jacobs defines as being "at the beginning and end of everything"<sup>42</sup>. The Grandmother is for Linda the sustaining force, her primary role model that gives her an example of courageous resistance to white men's oppressive manoeuvres: "Aunt Marthy is, in short, the bearer of a system of values as well as the carrier of the female version of the black heroic archetype. Aunt Marthy teaches and demonstrates the values and practical principles of sacrifice and survival; without her example and her brilliant organization of Linda's support system, escape for Linda would have been impossible"<sup>43</sup>.

About 125 years later, nobel-prize winner Toni Morrison published a novel, *Beloved*, that both recalls and sets apart from Harriet Jacob's *Incidents*, adapting the classical genre of the slave narrative to contemporary sensibility. Both works chronicle the experience of a woman in bondage and tell the story of a runaway mother concerned with her and her children's survival while attempting to escape to freedom. However, the linear and chronological plot of *Incidents* revolving around a single protagonist presenting her story from her unique perspective is transformed in *Beloved* into a multivocal portray of parallel lives through the use of modernist techniques within the framework of the American gothic.

Free from the expectations, dynamics and desires of the white audience to which *ante-bellum* slave narratives were mainly addressed as powerful tools in the hands of the aboli-

---

<sup>40</sup> H. Jacobs, *Incidents in the Life of a Slave Girl*, p. 85. Subsequent quotations from the novel are taken from this edition.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>43</sup> J.M. Braxton, *Black Women Writing Autobiography*, p. 30.

tionists' propaganda, Toni Morrison gives voice to the many thousands gone, as highlighted in her dedication, to those who did not write their history, "which does not mean they did not have it"<sup>44</sup>. She brings to the foreground the emotional and psychological experience of runaway women slaves in search of "social freedom and psychological wholeness"<sup>45</sup> basing her novel on the historical account of Margaret Garner, who, like Sethe, the protagonist of *Beloved*, escaped from slavery in Kentucky across the Ohio river and murdered her baby daughter to avoid her the horrors of slavery once her slaveholder tried to take her and her children back to Kentucky.

What emerges through Morrison's sophisticated narrative technique and sagacious use of magic is that *Beloved* follows *Incidents'* strategy in the depiction of the runaway woman slave, with its blending of lack of heroism, community and motherhood. Sethe's flight towards freedom is an inglorious journey of a sexually abused, objectified, disheveled, woman unable to make it by herself. When Sethe finally manages to escape from the horrors of the Sweet Home plantation in Kentucky she is in her "sixth month of pregnancy"<sup>46</sup>, a lonely, feeble, humiliated creature, walking "for standing still"<sup>47</sup>, so physically and mentally prostrated that the thought of death "didn't seem much a bad idea, all in all, in view of the step she would not have to take"<sup>48</sup>, if not for the unbearable thought of her baby living on "an hour? A day? A day and a night? – in her lifeless body"<sup>49</sup>.

Like Linda, Sethe owes others her life, first of all Amy Denver, a white indentured servant girl, she herself running away from the abuse of her master, who helps Sethe deliver her baby, then named Denver after the white girl, and crossing the Ohio River. When Amy meets Sethe – "The scariest-looking something I ever seen"<sup>50</sup> Amy says – she can no longer walk and she accomplishes her act of flight "crawling"<sup>51</sup> alongside Amy. But then Amy "did the magic"<sup>52</sup>: lifting Sethe's feet and massaging her feet "until she cried salt tears"<sup>53</sup> she takes care of Sethe, anticipating the function of the black community in Morrison's novel, which is "the ability to care, to heal, and to shield its members"<sup>54</sup>. Morrison's black community is not a perfect community without any drawbacks: out of envy it does not warn Sethe and her mother-in-law of the imminent arrival of Sethe's old master, which consequently makes the entire black community guilty of infanticide. However, in the end, it is always the help of the community, together with the love of Paul D and the spiritual support of

<sup>44</sup> B.W. Bell, *A Womanist Neo-Slave Narrative; or Multivocal Remembrances of Things Past*, "African American Review", XXVI, 1992, 1, p. 8.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>46</sup> T. Morrison, *Beloved*, Vintage, London 1997, p. 30.

<sup>47</sup> *Ibidem.*

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>49</sup> *Ibidem.*

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>51</sup> *Ibidem.*

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>53</sup> *Ibidem.*

<sup>54</sup> C. Hamilton, *Revisions, Re-memories and Exorcisms: Toni Morrison and the Slave Narrative*, "Journal of American Studies", XXX, 1996, 3, p. 439.

her mother-in-law, that restores Sethe to her physical and mental wholeness and helps her come to terms with Beloved, the ghost of her unnamed murdered baby girl that haunts Sethe's house all along the narration.

Visualizing her mother's flight, Denver has this image in front of her "There is this nineteen-year-old-slave girl – a year older than herself – walking through the dark woods to get to her children who are far away. She is tired, scared maybe, and maybe even lost. Most of all she is by herself and inside her is another baby she has to think about too"<sup>55</sup>. Once again the runaway woman slave can't move independently and her act of flight is not one if it is not performed with and for her children. Motherhood is what gives her the force to face once again the pain and anguish of labor and the inglorious hero is "on her knees again, crawling"<sup>56</sup> to give birth together with Amy to her fourth child on a broken boat by the Ohio river. Ironically, the heroic act of giving birth is carried out by the two most wretched persons, "two throw away people, two lawless outlaws – a slave and a barefoot white woman with unpinned hair"<sup>57</sup>. The love for her children that first prevents Linda from running away and then gives her the final courage to perform her act of flight is transformed in Morrison's novel into monstrous, "thick"<sup>58</sup> love, the desperate act of a trapped mother that through infanticide gives access to her daughter to the final flight towards permanent freedom.

In conclusion, as Toni Morrison effectively narrates in her unromantic history, the flight of a slave woman is not a steady, progressive, successful, "journey of transformation from object to subject" of an independent hero<sup>59</sup>. Rather, it is the choral accomplishment of an entire community, a painful act of ultimate survival in the attempt to compose life in bondage and freedom as the past will always intrude on and shape the present. In Sethe's words: "I got [...] the daughter holding in my arms. No more running – from nothing. I will never run from another thing on this earth. I took my journey and I paid for the ticket, but let me tell you something: [...] it cost too much"<sup>60</sup>.

### *Keywords*

Jacob Harriet, Morrison Tony, Neo-slave Narrative, Autobiography.

<sup>55</sup> T. Morrison, *Beloved*, pp. 77-78.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>59</sup> B.W. Bell, *Womanist New-Slave Narrative*, p. 10.

<sup>60</sup> T. Morrison, *Beloved*, p. 15.



UN'ANABASI METROPOLITANA. *THE WARRIORS* DI SOL YURICK

FRANCO LONATI

La fuga, come motivo narrativo ed elemento di *suspense*, è utilizzata con una certa frequenza nella cultura popolare e nella letteratura di genere. Si pensi ai molti esempi di fughe disperate in romanzi, racconti e film drammatici, polizieschi, gialli, *thriller* e *horror*. Un genere, in particolare, nel quale la fuga è un elemento spesso imprescindibile è certamente il noir: esempi in tal senso possono essere i romanzi di David Goodis, autore del tesissimo *Dark Passage* (1946), significativamente uscito in Italia sotto il titolo di *La fuga*, di Martin M. Goldsmith, che nel 1939 scrisse il classico *Detour* (1939) o di Dorothy B. Hughes, autrice poco celebrata ma assai valida, artefice del misconosciuto ma splendido *Ride the Pink Horse* (1946).

Oggetto del presente contributo è però un altro romanzo, più recente, che, come quelli sopracitati, è stato in seguito trasformato in un ottimo film. *The Warriors* (in italiano, *I guerrieri della notte*), fu scritto da Sol Yurick nel 1965 e, una quindicina di anni dopo, fu portato sullo schermo da Walter Hill, con molte modifiche rispetto al testo originale. Questo romanzo, che narra di scontri fra bande giovanili nella New York degli anni Sessanta, a prima vista non sembrerebbe rientrare pienamente nella categoria del noir, anche se definire il noir è un'impresa in cui si sono cimentati in molti e finora nessuno con pieno successo<sup>1</sup>. Di certo, *The Warriors* contiene almeno tre elementi di stampo inequivocabilmente noir: il primo è l'ambientazione in una città labirintica, oscura, minacciosa, con una valenza metaforica che implica anche il senso di smarrimento interiore dei protagonisti; il secondo è la commistione di generi, poiché questo romanzo potrebbe essere visto come un aggiornamento di più generi, come la *crime fiction*, il western, l'*horror*, il romanzo di formazione e, persino, come si vedrà, la narrazione classica; il terzo elemento è, appunto, il tema della fuga, che sarà una fuga contingente, causata dagli eventi raccontati in apertura di romanzo, ma anche una fuga più esistenziale, quella che i personaggi tentano, disperatamente, da un destino di vita per loro già segnato. A questo si potrebbe aggiungere il fatto che, come molti romanzi *noir*, anche la fortuna letteraria di *The Warriors* non ha beneficiato di una invece fortunata versione cinematografica. È un esempio di quei libri la cui fama è stata soffocata, anziché esaltata, dall'adattamento filmico che ne è stato tratto.

<sup>1</sup> Cfr. fra gli altri R. Borde – E. Chaumeton, *Panorama du film noir Américain 1941-1953*, Flammarion, Paris 1993 [1955]; A. Silver – E. Ward, *Film Noir: The Encyclopedia*, Overlook Press, New York 1992 [1976]; P. Duncan, *Noir Fiction: Dark Highways*, Oldcastle Books, Harpenden 2000; R. Venturelli, *Letà del noir. Ombre, incubi e delitti nel cinema americano, 1940-60*, Einaudi, Torino 2007; James Naremore, *More Than Night: Film Noir in Its Contexts*, University of California Press, Los Angeles and London 2008.



Sol Yurick, nato a New York nel 1925 e morto nel gennaio del 2013 sempre a New York, proveniva da una famiglia ebrea molto impegnata politicamente. I genitori erano intellettuali comunisti e, dice Yurick in un articolo autobiografico inserito come postfazione alla riedizione del 2003 del libro, “they thought of themselves as the coming elite of the world, in fact even a new and superior species, the Proletariat”<sup>2</sup>. Anche Yurick, fin da giovanissimo, si interessò di politica, anche se le sue illusioni idealistiche si infransero dopo la firma del patto di non aggressione fra Hitler e Stalin nel 1939. Dopo aver partecipato alla Seconda Guerra mondiale come assistente chirurgico, studiò alla New York University, laureandosi in Letteratura. Dopo gli studi, cominciò a lavorare come assistente sociale nel dipartimento dei servizi sociali della città di New York, posto che avrebbe conservato fino all’inizio degli anni Sessanta. Fu lì che ebbe modo di conoscere la realtà delle numerose sacche di povertà e di famiglie indigenti, di diversa etnia, presenti nella metropoli. Afferma Yurick: “My own family had been preserved from disaster during the Great Depression of the '30's by receiving welfare checks. But the difference between my clients and my parents' generation was huge”<sup>3</sup>. Alcuni dei ragazzini di cui Yurick si occupava facevano parte di quella che veniva definita ‘delinquenza minorile’, bande armate e organizzate, alcune delle quali contavano anche centinaia di componenti. La stampa e la televisione diedero all’epoca molto risalto a questo fenomeno. Yurick notò come, di norma, ci si riferisse sempre alle classi basse, mentre non si faceva menzione dell’esistenza di violente bande i cui componenti appartenevano alle classi medie: “the media deals in the commodification of fear, alarm, and scandal. *The New York Times* ran a multipart series. What seemed like a national eruption of juvenile gangism also gave rise to a publication and theatrical industry”<sup>4</sup>. In questi anni, in effetti, si verificò una proliferazione di opere (libri, film, produzioni teatrali) incentrate su questo fenomeno: *Rebel without a Cause*, *The Blackboard Jungle*, *The Amboy Dukes*, *West Side Story*, solo per citare le più conosciute<sup>5</sup>.

Proprio in questo periodo Yurick cominciò a lavorare all’idea per *The Warriors*, pensando alla storia di una banda giovanile modellata sulla linea narrativa dell’*Anabasi* di Seno-

<sup>2</sup> S. Yurick, *How I Came to Write The Warriors and What Happened After*, in *The Warriors*, Grove Press, New York 2003 [1965], p. 186.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>5</sup> *Rebel Without a Cause* (1955), in italiano *Gioventù bruciata*, il celebre film diretto da Nicholas Ray e interpretato da James Dean, nasce da una sceneggiatura originale dello stesso regista con la collaborazione di Stewart Stern e Irving Shulman, ma si ispira al saggio psichiatrico di Robert M. Lindner, *Rebel Without a Cause: The Hypnoanalysis of a Criminal Psychopath*; *The Blackboard Jungle* (*Il seme della violenza*, 1955) è un romanzo di Evan Hunter dal quale fu tratto il film omonimo diretto da Richard Brooks e interpretato da Glenn Ford e Sidney Poitier. Questo film ebbe un ruolo centrale nella nascita del fenomeno musicale del *rock and roll* e in quello culturale dei *teddy boys*, nato in Inghilterra ma successivamente sviluppatosi negli Stati Uniti; *The Amboy Dukes* (1947) è un romanzo di Irving Shulman che tratta di una *street gang* ebrea nella Brooklyn degli anni Quaranta; *West Side Story* è il celeberrimo musical scritto da Arthur Laurents e coreografato da Jerome Robbins con musiche di Leonard Bernstein e testi musicali di Stephen Sondheim. Ispirato dichiaratamente a *Romeo and Juliet*, dopo un grande successo a Broadway nel 1957, nel 1961 divenne un film ancora più fortunato grazie alla sapiente regia di Robert Wise.

fonte<sup>6</sup>, anche se poi abbandonò momentaneamente il progetto, concentrandosi su un altro romanzo, influenzato pesantemente dagli esistenzialisti, intitolato *Fertig*.

*Fertig* fu rifiutato da ventisette case editrici prima di essere pubblicato e, durante quel periodo frustrante in cui Yurick cominciò a dubitare delle proprie qualità di autore e a porsi interrogativi sul proprio futuro, cominciò a scrivere un altro romanzo, riesumando l'idea che poi si sarebbe trasformata in *The Warriors*.

Mentre aveva impiegato un anno e mezzo per scrivere *Fertig*, *The Warriors* fu praticamente pronto in tre settimane, poiché l'idea era già ben presente nella mente di Yurick da oltre quindici anni e le relative ricerche erano già state svolte o si basavano sulle esperienze vissute in prima persona dall'autore.

La trama, o meglio, il motivo del libro è una variazione di un motivo letterario più antico ancora della scrittura stessa, che si può ritrovare nelle epiche classiche come nei romanzi medievali: il viaggio dell'eroe che sul suo cammino si trova ad affrontare pericoli, peripezie, ostacoli, siano essi reali, mentali o metaforici.

Nell'opera di Senofonte, un esercito di diecimila mercenari greci era stato allestito da Ciro il Giovane, che intendeva strappare il trono di Persia al fratello Artaserse II. Dopo alcune vittorie, tuttavia, lo stesso Ciro era rimasto ucciso in battaglia, privando di senso la spedizione e, soprattutto, lasciando i combattenti in pieno territorio nemico e senza guida, in seguito all'uccisione o alla cattura dei principali comandanti. Senofonte, uno dei capi della spedizione, ci racconta quindi, in prima persona, la lunga e insidiosa marcia di ritorno dei sopravvissuti attraverso vasti deserti e montagne innevate per giungere alla salvezza, rappresentata dal mar Nero e dalla città di Trebisonda. Una marcia interminabile, dunque, dalla Mesopotamia al mar Nero, risalendo il corso del Tigri e attraversando la Gordiene, l'Assiria e l'Armenia.

Il termine 'anabasis', è bene ricordarlo, significa in realtà 'spedizione dalla costa all'entroterra', e si riferisce al viaggio di andata più che a quello di ritorno. Malgrado ciò, la parte più avvincente dell'opera di Senofonte – e anche del romanzo di Yurick – è la pericolosa marcia di ritorno, dall'entroterra alla costa, quella che, correttamente, si dovrebbe definire 'katabasis'.

Il legame con la storia raccontata da Yurick è chiaro, tanto quanto è evidente la diversità del soggetto. Per far sì che il parallelo risultasse naturale e non sembrasse forzato, tuttavia, Yurick doveva trovare quello che egli stesso definisce "mediational ground"<sup>7</sup>. Comparando entità incommensurabili sul terreno di mediazione scelto – una scelta certamente influenzata dal contesto della propria cultura di appartenenza – l'artista può colonizzare e conquistare qualunque testo. Il suo terreno di mediazione Yurick lo trova, piuttosto ingegnosamente, nel fumetto. Yurick pensò a una rivista a fumetti, *Classic Comics*, uscita negli anni Cinquanta, che rappresentava grandi opere come l'*Iliade*, l'*Odissea*, l'epopea di Giasone e gli Argonauti e tante altre. Yurick pensò che il fumetto poteva essere l'unico modo per sta-

<sup>6</sup> L'*Anabasi* è la principale opera storiografica e autobiografica scritta da Senofonte (ca. 425-355 a.C.) nel IV secolo a.C. Divisa in sette libri, narra la spedizione dei diecimila mercenari assoldati da Ciro il Giovane per usurpare il trono di Persia a suo fratello, Artaserse II.

<sup>7</sup> S. Yurick, *How I Came to Write The Warriors and What Happened After*, p. 198.

bilire un contatto credibile fra gli antichi guerrieri greci e i membri di una banda newyorkese degli anni Sessanta, identificando appunto questi ultimi con gli eroici personaggi dei fumetti. Ecco allora che, lungo tutto il romanzo, uno dei membri della banda, Junior, il più giovane e impaurito, legge questo ipotetico fumetto tratto dall'*Anabasi* nei pochi momenti di tranquillità nel corso della fuga, ovvero durante gli spostamenti in metropolitana. Yurick è piuttosto abile nell'istituire il parallelo con l'*Anabasi* e nel farlo farcisce la sua storia di ulteriori rimandi intertestuali. Il romanzo riporta due calzanti epigrafi d'apertura tratte dall'*Anabasi*, una scelta partita degli editori ma pienamente condivisa dall'autore:

Soldiers, do not in any wise be cast down by what has happened, be sure that good no less than evil will be the result.

Men, these men whom you see in front of you are the sole obstacles still interposed between us and the haven of our hopes so long deferred. We will gobble them up raw, if we can<sup>8</sup>.

La narrazione comincia *in medias res*, nella migliore tradizione classica, con i Dominators – questo il nome della banda – già in fuga e rifugiatisi in un cimitero, e poi torna indietro di qualche ora per narrare gli antefatti. L'equivalente di Ciro è Ismael Rivera, riferimento chiaro al narratore di *Moby Dick*, capo della più grande banda della città, i Delancey Thrones, il cui nome, come quello di altre gang, evoca le schiere angeliche del *Paradise Lost* di Milton. Ismael sogna di riunire tutte le bande in un unico enorme esercito rivoluzionario che possa prendere possesso di New York; a questo scopo invia degli emissari in ogni quartiere per convocare un'immensa assemblea in Van Cortlandt Park e dichiara una tregua generale.

Yurick sceglie però di narrare la storia dalla prospettiva di una banda marginale, i Dominators appunto, e in seguito dal punto di vista di uno solo dei suoi membri, Hinton, l'artista del gruppo, quello incaricato di lasciare il marchio della banda in ogni quartiere attraversato. Il grande progetto di Ismael si infrange quando i membri delle altre bande, all'arrivo della polizia, sospettano che egli li abbia voluti attirare in una trappola. Molti capi di altre bande rivolgono allora le pistole che avevano portato come dono a Ismael proprio contro il capo dei Thrones e il raduno si trasforma in una carneficina che pone fine alla tregua.

I Dominators, rimasti senza il loro capo e smarriti in un territorio ostile, lontano decine di chilometri dalla loro casa, dovranno ora affrontare un viaggio di ritorno che si preannuncia pieno di insidie. Dal Van Cortlandt Park a nord del Bronx (la Babilonia di Senofonte) dovranno attraversare tutta la città e affrontare e sfuggire alla polizia e alle bande di ogni quartiere, in una interminabile fuga verso la spiaggia di Coney Island e l'Oceano Atlantico (la Trebisonda sul mar Nero dell'*Anabasi*). La prima tappa è significativamente il cimitero di Woodlawn, dove, e non pare un caso, è sepolto Melville, e dove i Dominators superstiti trovano rifugio. Poi, per via delle interruzioni per lavori sulla linea della metropolitana, l'unico luogo neutrale, i Dominators sono costretti a marciare attraverso il Bronx, il Queens,

<sup>8</sup> Senofonte, *Anabasi*, Franco Ferrari ed., Rizzoli, Milano 2009, pp. 304-306 e 276.

Tremont, Riverside, per poter riprendere la metro verso Stillwell Avenue alla stazione di Times Square.

L'opera di Senofonte serve solo da palinsesto per il romanzo, offrendo all'autore lo spunto per il movente narrativo senza vincolarlo all'intreccio degli episodi secondari e alla caratterizzazione dei personaggi. L'approccio di Yurick al testo di partenza suggerisce, per certi versi, quello dello sceneggiatore cinematografico nei confronti dell'opera letteraria, e non dissimili appaiono le strategie di adattamento cui egli fa ricorso. Ad esempio, le decine di comandanti, di diversa estrazione sociale e di varia provenienza geografica, che si contano nell'esercito dei diecimila, vengono condensati, nel romanzo, nel personaggio di Papa Arnold, il capo dei Dominators, la banda al centro della narrazione. Anche se questi è già dato per morto dopo poche pagine, la sua figura audace e carismatica emerge nel primo lungo *flashback* che narra gli antefatti della storia. Tra i capi dell'*Anabasi* solo Clearco può vantare caratteristiche simili e, infatti, la sua immagine di condottiero magnanimo e coraggioso si staglia nettamente su una moltitudine di generali egoisti, troppo preoccupati di difendere i propri meschini interessi per sposare appieno il grande progetto di Ciro. Un altro parallelo evidente è quello fra Senofonte, narratore e protagonista della seconda parte dell'*Anabasi*, con Hinton, soldato di secondo piano che si ritrova all'improvviso al centro della scena. Se però Senofonte prende gradualmente coscienza delle sue nuove responsabilità e si rivela condottiero valoroso e abile stratega, Hinton è lasciato da solo a fronteggiare le proprie angosce e le proprie paure: affrancato da incombenze di comando, egli dovrà soltanto cercare di sopravvivere e di tornare a casa e, proprio per questo, il motivo della fuga ha un peso ancora maggiore nel romanzo di Yurick rispetto all'opera a cui è ispirato.

Ma la fuga dei Dominators, e in particolare del vero protagonista Hinton, non è, come detto, solo quella contingente, dettata dagli eventi di quella notte. È una fuga quotidiana dalle condizioni di indigenza, dagli abusi, persino dall'incesto, che viene evocato sullo sfondo. Non a caso, la casa in cui vivono i Dominators la chiamano Prigione, mentre la loro vera Famiglia è la banda, che infatti dà al suo capo il nome di Papa, al vice quello di Uncle, mentre tutti gli altri si definiscono figli, fratelli e sorelle. *The Warriors* finisce per rivelarsi, a una lettura attenta, qualcosa di più del romanzo di consumo che può apparire a un primo sguardo; è un romanzo duro, spietato, a tratti persino sgradevole, quando affronta tematiche che ben difficilmente venivano rappresentate in opere che pure trattavano gli stessi argomenti. Basti pensare a *West Side Story*, in cui le questioni razziali e i conflitti sociali venivano dipinti, in modo ingenuo e assai poco realistico, come scaramucce innocenti dove la morte avviene solo per caso, per uno scherzo troppo pesante portato alle estreme conseguenze.

I guerrieri di Yurick uccidono e vengono uccisi, anche senza un motivo, stuprano e vengono stuprati, incutono paura e provano paura. E anche il finale lascia poco spazio alla speranza: l'eroe non riesce a prendere sonno nella cella della sua prigione – la camera da letto che condivide con fratelli, fratellastri, madre e patrigno – e allora esce di casa, si sdraia all'aperto rivolto verso l'oceano e si rannicchia in posizione fetale, col pollice in bocca: "he lay down on his side, his head on his crumpled hat, and kept curled up there, staring, his

thumb in his mouth, till he fell asleep”<sup>9</sup>. Come osserva lo stesso Yurick, “having gained much knowledge, and in the light shining on the sea, he has, indeed, returned to a grave again”<sup>10</sup>. La fuga ha rappresentato per Hinton una sconvolgente esperienza e il ritorno all’oceano di Coney Island rappresenta nello stesso tempo un ritorno al grembo materno e la discesa nella tombale realtà della sua esistenza.

*Keywords*

Yurick Sol, Warriors, Anabasis.

---

<sup>9</sup> S. Yurick, *The Warriors*, p. 181.

<sup>10</sup> S. Yurick, *How I Came to Write The Warriors and What Happened After*, p. 199.

## NOTE SULLA FUGA (E SULL'INSEGUIMENTO) NEL WESTERN AMERICANO

STEFANO ROSSO

Washington is not a place to live in. The rents are high, the food is bad, the dust is disgusting and the morals are deplorable. Go West, young man, go West and grow up with the country.

HORACE GREELEY, 1865

But I reckon I got to light out for the Territory ahead of the rest...

MARK TWAIN, *Adventures of Huckleberry Finn*, 1884

Ha scritto Albert O. Hirschman: “gli Stati Uniti devono la propria esistenza e la loro crescita a milioni di decisioni in cui l’uscita ha prevalso sulla voce”<sup>1</sup>. Con queste parole l’autorevole economista sottolineava la forte tendenza americana alla fuga individuale (è questo il significato che egli attribuisce al termine “uscita”, *exit*) rispetto alla ribellione collettiva (la “voce”, *voice*). Non deve stupire che un paese fondato sul distacco violento dall’Inghilterra anglicana abbia costruito, più degli altri, un’ideologia della fuga e del viaggio verso un futuro di speranza e di rinascita. Tuttavia se gran parte dei testi dei primi due secoli di cultura americana, quella puritana, sembrano concordare sulla positività della tendenza escapista, non mancano, fin dal Settecento, posizioni di parziale dissenso o perlomeno ambigue. E ancora, sebbene la fuga si apra in moltissimi casi all’ampio campo ideologico di una rigenerazione non soltanto religiosa e spirituale, ma anche economica e politica, su cui tanto ha scritto Richard Slotkin, è pur vero che la sua messa in scena permette di articolare posizioni di dubbio che talvolta arrivano a sfiorare l’“autodecostruzione”<sup>2</sup>.

Il genere statunitense in cui maggiormente compare il motivo della fuga prima della *Beat Generation* e della cultura *hippie* è senza dubbio il *western*<sup>3</sup>. La ragione è palese: il

<sup>1</sup> A.O. Hirschman, *Exit, Voice, and Loyalty: Responses to Decline in Firms, Organizations, and States*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1970, p. 106; trad. it. *Lealtà, defezione, protesta*, Bompiani, Milano 1982. Per alcuni suggerimenti ringrazio Bruno Cartosio, Erminio Corti, Cinzia Scarpino e Giulio Segato.

<sup>2</sup> Sul significato (violento) del termine ‘rigenerazione’ si veda soprattutto R. Slotkin, *Regeneration through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, Wesleyan University Press, Middletown, CT 1973, a cui hanno fatto seguito *The Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800-1890*, Athanaeum, New York 1985 e *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Athanaeum, New York 1992.

<sup>3</sup> Innumerevoli sono i saggi critici in cui la fuga è considerata uno dei tratti distintivi della *Beat Generation*. Tra i testi recenti che affrontano l’argomento si veda B. Cartosio, *I lunghi anni sessanta. Movimenti sociali e cultura*

grande spazio dell'Ovest apre, più di ogni altro, la possibilità di un movimento di fuga, sradicamento, nomadismo, perdita e trasformazione di identità; il fatto di muoversi verso luoghi dove la legge e la civiltà non sono ancora arrivate costituisce un terreno ideale per una cultura, nella terminologia di Hirschman, dell'uscita, in cui domina quell'affermazione di sé con cui spesso si riassume, un po' sbrigativamente, il 'carattere americano'<sup>4</sup>. Ciò comporta, innanzitutto, la rimozione totale dei diritti degli abitanti del territorio in cui la fuga si svolge, i nativi, e la costruzione di un'ideologia del movimento verso ovest potenzialmente infinito (da cui sono escluse anche le donne): prima con l'annessione di una parte del territorio del Messico e con l'occupazione di tutto il Sud-Ovest e il Nord-Ovest; poi con la svolta imperialista e la lotta per la conquista delle profondità dei mari e dello spazio.

E proprio quando la Frontiera, la linea irregolare che separerebbe la 'civiltà' dalla *wilderness* (le terre selvagge), sarà dichiarata ufficialmente chiusa intorno al 1890, e lo storico Frederick Jackson Turner ne celebrerà con tono parzialmente nostalgico il ruolo cruciale per la creazione del 'carattere nazionale' americano, esploderà davvero il suo mito, tanto duraturo da manifestarsi ancora oggi nelle forme più disparate come nei racconti di 'uscita' ecologica dai grandi centri urbani, della ricerca del 'sé autentico' nel profondo Nord, di cui *Into the Wild* di Jon Krakauer (1996) rappresenta un esempio emblematico<sup>5</sup>.

Nonostante la sua centralità, il motivo della fuga è stato raramente tematizzato negli studi sulla letteratura e sulla cultura degli Stati Uniti. In un volume importante ma ormai datato (1972)<sup>6</sup>, Sam Bluefarb si concentra su un periodo abbastanza ristretto: quello che va da *Adventures of Huckleberry Finn* (1884) di Mark Twain a *Native Son* (1940) di Richard Wright. Per quanto riconosca più volte il ruolo mitopoietico costituito dal *western*, Bluefarb evita di affrontarlo direttamente, forse a causa del pregiudizio nei confronti dei generi di massa, tipico dell'epoca in cui scrive.

Linee di ricerca decisamente più produttive vengono da *Love and Death in the American Novel* di Leslie Fiedler, un classico della critica provocatorio, paradossale e geniale, che già nel 1960 metteva in luce le marcate differenze tra il *Bildungsroman* europeo e il romanzo ottocentesco angloamericano<sup>7</sup>. Secondo Fiedler la narrativa degli Stati Uniti del periodo 1780-1950 si distinguerebbe da quella europea per l'incapacità di rappresentare il rapporto amoroso fra un uomo e una donna adulti. A tale incapacità (o fobia) narrativa si contrapporrebbe un'archetipica nostalgia per un mondo infantile ossessionato dalla morte, dall'incesto e da forme di omosessualità (latente) che, in modo paradossale, avrebbe reso la letteratura americana adatta a un pubblico di bambini. La tesi, che vede un netto privilegio

---

politica negli Stati Uniti, Feltrinelli, Milano 2012, soprattutto le pp. 211-254.

<sup>4</sup> Sull'insediamento in terre senza legge mi permetto di rinviare al mio *Demitizzare il western: le tre stagioni di Deadwood (2004-2006)*, "Ácoma", nuova serie, 3, 2012, pp. 115-128.

<sup>5</sup> Si veda F.J. Turner, *The Significance of the Frontier in American History* (1893), in Id., *The Frontier in American History*, Henry Holt, New York 1920; trad. it. *La frontiera nella storia americana*, il Mulino, Bologna 1959, pp. 31-69.

<sup>6</sup> S. Bluefarb, *The Escape Motif in the American Novel: Mark Twain to Richard Wright*, Ohio State University Press, Columbus, OH 1972.

<sup>7</sup> Si veda L. Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, Stein & Day, New York 1966; trad. it. V. Poggi, *Amore e morte nel romanzo americano*, Longanesi, Milano 1960 e 1983.

delle istanze antirealistiche del romanzo, viene sostenuta grazie all'analisi di opere narrative di Brockden Brown, Cooper, Poe, Hawthorne, Melville, Twain, Faulkner e di numerosi altri scrittori meno canonici in cui è evidente la straordinaria conoscenza di Fiedler della cultura di massa, cinema compreso. I personaggi maschili dei romanzi angloamericani sembrano preferire il legame con altri uomini (i marinai di Melville, gli eroi della Frontiera di Cooper, i ragazzini di Twain, ecc.); ma la loro rimozione della sessualità non manca di ripresentarsi sotto forma di 'ritorno del rimosso' attraverso proiezioni maschili di donne che non possono che essere 'mostri di virtù' (donne asessuate) o 'mostri di depravazione' (*dark ladies*). Nella sua operazione critica Fiedler è tra i primi a indagare sul ruolo ideologico da attribuire alla fuga avventurosa nel West, per quanto non lo faccia in modo sistematico (ma la strada era già stata aperta da D.H. Lawrence quarant'anni prima)<sup>8</sup>.

Infatti è proprio il *western* la palestra ottocentesca in cui si esercita maggiormente il motivo della fuga e del suo motivo correlato, l'inseguimento. Già nella prima metà del XIX secolo, nei romanzi della serie di *Leatherstocking* di Cooper, fuga e inseguimento sono ampiamente tematizzati e danno vita al mito – potremmo quasi dire all'ossessione – per la mobilità che caratterizza il suo protagonista. Tale mito sarà via via riproposto nella lunga stagione dei *dime novels*, i romanzetti da dieci centesimi lanciati con enorme successo sul mercato statunitense all'epoca della guerra civile e di straordinaria diffusione fino a inizio Novecento quando lasceranno il posto alle riviste *pulp*. La martellante ripetizione di alcune formule narrative ingenue li rende oggi quasi illeggibili, ma all'epoca della loro pubblicazione costituirono un luogo di esercizio per molteplici intrecci che avrebbe in seguito alimentato tutte le varianti del *western* maturo e quelle del genere a esso contiguo, il detective novel di tipo *hard-boiled*.

*Adventures of Huckleberry Finn*, centrale nell'analisi di Fiedler e in qualsiasi riflessione successiva, non è, a rigore, un romanzo *western*; tuttavia celebra, una volta per tutte, la fuga dalla 'civiltà', dalla vita nei centri urbani (anche piccoli come la fittizia St. Petersburg sul Mississippi), dalle costrizioni della vita sociale (scuola, famiglia e buone maniere) e propone altresì un modello di legame maschile esclusivo (*male bonding*), a tratti ambiguamente misogino: Huck non rifiuta soltanto l'autorità violenta del padre rozzo e ubriaccone o quella benevola della vedova Douglas che gli fa da tutrice, ma anche l'ipotesi eterosessuale e normalizzata implicita nelle scelte del sodale Tom Sawyer innamorato di Becky, una ragazzina della sua stessa età. Huck preferisce una fuga lungo il Mississippi che lo sradichi definitivamente dai suoi disastrosi legami familiari e sociali e al tempo stesso conduca alla libertà il nero Jim che scappa con lui. Meglio morire tra gli indiani (peraltro aborriti da Twain) che ritornare nella 'sivilization', come la chiama Huck, perché l'esperienza fatta è stata più che sufficiente per capire che va fuggita: "I been there before" (ci sono già stato) dice Huck nell'ultima riga del romanzo.

Pur non presentando ambientazione, personaggi e azioni tipici del *western*, il romanzo di Twain conserva in modo evidente la carica di ribellione individuale che tale genere, anche nelle forme più conservatrici (in cui generalmente prevale l'ideologia del *self-made man*, nonché certe tendenze antidemocratiche), tende a portare con sé. In questo ha certo ragione

<sup>8</sup> Si veda D.H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature* (1923), E. Greenspan – L. Vasey – J. Worthen ed., Cambridge University Press, Cambridge 2002; trad. it. A. Bertolucci, *Classici americani*, Bompiani, Milano 1948.



Hemingway a considerarlo il fondamento della letteratura americana, con la sua frase iperbolica “tutta la letteratura americana moderna nasce da un libro di Mark Twain intitolato *Huckleberry Finn*”<sup>9</sup>. Anche il *western* dovrà riconoscere il proprio debito nei confronti del romanzo di Twain, come pure nei confronti di altri testi cruciali di fuga dalla civiltà come *Moby-Dick* di Melville (ma anche “Bartleby, the Scrivener”) oppure *Walden* di D.H. Thoreau.

Tuttavia il motivo della fuga nel *western* non si limita alla semplice articolazione dell'abbandono della civiltà in nome della ricerca di un mistico ‘sé autentico’, che peraltro raramente si riesce a trovare. In varie storie controcorrente la fuga è un volano formulaico su cui si innestano significati sempre diversi. Ciò è già palese in *Roughin' It* (*In cerca di guai*, 1872)<sup>10</sup>, un'opera giovanile dello stesso Twain solo recentemente rivalutata dalla critica, che contiene l'esilarante resoconto di un viaggio avventuroso dall'Iowa al Nevada e alla California, con un *detour* che include perfino le Hawai'i, dopo una sosta istruttiva nel disprezzato Utah dei mormoni. *Roughin' It* è un testo ancora imperfetto dal punto di vista stilistico, ma che nella sua prima parte si distingue per il lungimirante disincanto del punto di vista della sua voce narrante, assolutamente refrattaria ai facili entusiasmi alimentati dall'ideologia del Manifest Destiny, che spinsero centinaia di migliaia di americani a rincorrere la fortuna nell'Ovest senza trovarla. In *Roughin' It* Twain passa in rassegna gli stereotipi *western* che si stanno affermando, producendo una serie di ‘anticorpi’ letterari e ideologici che, sfortunatamente, avrebbero impiegato molto tempo a moltiplicarsi. In questo caso il tragitto verso ovest, pur conservando l'entusiasmo di chi si lascia alle spalle la civiltà della costa orientale, nella sua frammentarietà e profonda ironia perde ogni dimensione mitopoietica, prima ancora che il mito sia giunto a completa maturazione. Gli incontri che si susseguono, le situazioni che oscillano tra l'avventuroso e il comico, sembrano negare ogni possibilità rigenerativa attribuita tradizionalmente alla fuga verso occidente, che a cavallo del secolo avrebbe trovato espressione in tanti pittori di genere, in romanzieri come Owen Wister e Zane Grey e in storiografi conservatori come Theodore Roosevelt.

Il periodo in cui il motivo della fuga viene maggiormente interrogato e trasformato da alcuni scrittori *western* è il secondo dopoguerra, proprio in concomitanza con l'affermarsi del culto della fuga nella *Beat Generation* e delle comunità *hippie*. Da allora tale rilettura è riproposta ciclicamente, quasi a dimostrare che la cultura americana possiede la capacità di reagire al tentativo di totalizzazione delle proprie ideologie.

Il caso più notevole negli anni Cinquanta e Sessanta è rappresentato da Elmore Leonard, che comincia a dedicarsi al *western* agli inizi degli anni Cinquanta, cioè in quel periodo in cui il racconto *western* su rivista (“Argosy”, “Dime Western”, “Zane Grey's Western”, “Western Story Magazine”, ecc.) si trova a competere sia con le edizioni paperback dei romanzi, sia con l'affermarsi sempre più prepotente delle serie televisive<sup>11</sup>. Egli rivisita tutti i *cliché* del

<sup>9</sup> La frase compare nel racconto *The Green Hills of Africa* (*Verdi colline d'Africa*, 1935).

<sup>10</sup> Segnalo la bellissima traduzione di Giulia Arborio Mella (Mark Twain, *In cerca di guai*, Adelphi, Milano 1993).

<sup>11</sup> Su Leonard rimando al mio *Dal western classico al post-western: lo strano caso di Elmore Leonard*, in *L'invenzione del west(ern)*. *Fortuna di un genere nella cultura del Novecento*, S. Rosso ed., ombre corte, Verona 2010, pp. 82-89, poi ripreso con modifiche in S. Rosso, *Rapsodie della Frontiera, Sulla narrativa western contemporanea*,

*western* classico modificandoli in modo implacabile: aumenta lo spazio occupato dalle donne e dalle minoranze etniche non mancando di introdurre personaggi afroamericani, altera il ruolo stereotipato degli indiani e dei criminali e banditi dell'Ovest, asciuga l'azione e amplia lo spazio del dialogo, propone una rappresentazione della violenza realistica ma al contempo poco spettacolare e lontana da qualsiasi idea di rigenerazione. Tra i riaggiustamenti proposti nei suoi numerosi intrecci<sup>12</sup>, non è mancato l'interesse per il motivo della fuga, come emerge fin dal suo primo racconto del 1951, *Trails of the Apache*. Leonard liquida uno dei motivi più frequenti del viaggio verso l'Ovest: il desiderio di lasciarsi alle spalle un qualche fallimento, amoroso, professionale o d'altro tipo. In questo senso egli svuota dall'interno la carica ideologica della fuga, la trasforma in un percorso semplicemente materiale e contingente di sopravvivenza: sfuggire a un antagonista.

Un caso particolarmente esplicito è costituito da una delle sue ultime opere *western*, *Valdez is Coming* (*Arriva Valdez*, 1970), poi portato sullo schermo da Edwin Sherin (1971, con Burt Lancaster nel ruolo del protagonista). Valdez è un vice-sceriffo messicano, che dopo avere assistito a un sopruso a opera di Frank Tunner, un 'barone del bestiame', tenta la via del risarcimento pacifico con formidabile pazienza, ma viene respinto ripetutamente con violenza sempre più brutale, fino a essere legato a una croce che lo costringe a muoversi quasi strisciando, tra dolori indicibili. Liberato dal fardello grazie a un incontro fortunoso, Valdez rapisce la compagna di Tanner e intraprende una fuga dal successo improbabile. Ma la sua sagacia tattica gli permette, in meno di cento pagine, di eliminare dodici *cowboy* assoldati dal malvagio allevatore per dargli la caccia. Inseguito da costui fino alla cima di una montagna, quando ormai sembra spacciato, Valdez si trova improvvisamente nella condizione di sfidare ad armi pari il suo antagonista e di 'fare giustizia' una volta per tutte, fornendo, con un duello risolutivo, un significato pieno a una fuga avventurosa durata quasi duecento pagine. Ma soddisfatto dal risultato ottenuto si allontana risparmiando l'avversario ormai abbandonato dai suoi stessi uomini e lasciando sbalordito il lettore, come già aveva fatto in tanti racconti precedenti.

Ovviamente quando Leonard scrive *Valdez is Coming* i tempi sono maturi per una rilettura dissacrante della fuga eroica e rigenerativa. Molti dei *cliché* del *western* sono stati fatti esplodere dalla violenza del cinema di Sergio Leone e di Sam Peckinpah e dalla loro ironia pervasiva<sup>13</sup>. La scelta di Leonard è però narrativamente molto meno spettacolare; anzi, po-

---

ECIG, Genova 2012, pp. 39-55. Tra le serie televisive *western* principali si vedano *Gunsmoke* (1955-1975), *Bonanza* (1959-1973), *The Rifleman* (1958-1963), *Have Gun – Will Travel* (1957-1963), *Maverick* (1957-1962), *Rawhide* (1959-1966), *The Virginian* (1962-1971), *The Big Valley* (1965-1969) e *Wagon Train* (1957-1965).

<sup>12</sup> Leonard ha scritto una trentina di racconti e otto romanzi *western* in circa vent'anni, prima di passare al più redditizio *noir* urbano a cui è stato dedito, con grande successo planetario, fino alla morte recente. In italiano i racconti *western* di Leonard sono apparsi in un volume della collana *Stile libero Noir* di Einaudi: E. Leonard, *Tutti i racconti western*, Einaudi, Torino 2008, ottimamente tradotti da Luca Conti; ed. orig. *The Complete Western Stories*, Harper, New York 2004.

<sup>13</sup> Si pensi alla scena finale di *Per un pugno di dollari* (Sergio Leone, 1964) in cui l'eroe riesce a sconfiggere Ramón Rojo, l'antagonista crudele, grazie a un fantasioso giubbotto antiproiettile. Ironia, parodia e comico sono comparsi più volte nella storia del *western*, dai Fratelli Marx agli Stooges, da Laurel e Hardy a Jerry Lewis,

tremmo dire, consiste proprio nella ‘de-spettacolarizzazione’ di uno dei motivi portanti del *western*, la fuga, al termine del quale si colloca tradizionalmente il duello<sup>14</sup>.

Un altro romanzo che ha contribuito a scardinare l’alone romantico che circondava la fuga del *western* classico è costituito da *True Grit* (*Il grinta*, 1968)<sup>15</sup>, opera di grande notorietà di Charles Portis, poi film di enorme successo di Henry Hathaway (1969), recentemente riproposto con grande bravura dai fratelli Coen (2011). In questo caso la novità straordinaria per l’epoca è costituita dal fatto che la voce narrante del romanzo è quella di una ragazza di quattordici anni, Mattie Ross, co-protagonista dell’intreccio, caso decisamente eccentrico nella storia del *western*, una sorta di “Huckleberry Finn al femminile” come ha opportunamente scritto un critico<sup>16</sup>. Mattie ha assoldato Rooster Cogburn – soprannominato ‘il Grinta’ (the Grit) per il suo carattere deciso – un non più giovane sceriffo federale, rozzo, ubriacone e privo di scrupoli, per trovare l’assassino del padre. Partecipa alla caccia anche un giovane *ranger* del Texas, certo Laboef. Il trio si addentra nel territorio indiano lungo un percorso dove i fatti drammatici si alternano alle dinamiche comiche interne al gruppetto di inseguitori, dovute in buona parte al carattere pragmatico e ‘poco femminile’ di Mattie, dalla spacconeria e da un certo pregiudizio anti-texano del Grinta. Quando, al termine di un inseguimento estenuante si arriverà allo scontro frontale, anche in questo caso il duello, irrealistico al punto da sfiorare la comicità, verrà collocato in un punto del racconto che non gli permetterà di acquisire il significato rigenerativo atteso e l’inseguimento stesso assumerà un carattere secondario.

Quando *True Grit* viene pubblicato siamo ormai nel 1968, alla fine di un decennio di sconvolgimenti culturali che stanno trasformando gli Stati Uniti. Mentre narratori fedeli ai *cliché* del *western* come Louis L’Amour procedono imperterriti sulla via della ripetizione acritica, per i narratori più accorti, come Leonard e Portis, quella via non ha più alcun interesse. Forse inconsapevolmente partecipi di alcune spinte ideologiche e stilistiche del postmoderno, conquistano il pubblico anche servendosi della parodia: Portis giocando con il *western* e la sua lunga tradizione, Leonard trasportando i suoi *cowboy* nelle giungle urbane di Detroit e di Miami, come poi ha continuato a fare fino alla morte.

La strategia revisionista di scrittori come Leonard e Portis aveva preparato il terreno per i grandi sconvolgimenti del *western* letterario e cinematografico, predisponendo il pubblico a una nuova sensibilità ideologica ed estetica. La rivisitazione dei *cliché*, la ricollocazione del femminile e delle diverse etnie del West rimosse dalla storia ufficiale e da quella mitica, la rimodulazione del concetto di violenza e di uno dei suoi principali ‘antagonisti’, la vituperata

---

fino a film di animazione come lo straordinario *West and Soda* di Bruno Bozzetto (1965). Toni ironici e comici erano già presenti in vari film classici, come ad esempio in *Rio Bravo* (*Un dollaro d’onore*, 1959) di Howard Hawks. Pochi ricordano che uno dei maggiori successi commerciali della storia del *western* è stato il parodico *Blazing Saddles* di Mel Brooks (*Mezzogiorno e mezzo di fuoco*, 1974).

<sup>14</sup> Sul duello mi permetto di rinviare ancora al mio *Rapsodie della Frontiera*, pp. 95-110.

<sup>15</sup> C. Portis, *True Grit*, Simon & Schuster, New York 1968; trad. it. *Il grinta*, Giano, Varese 2011.

<sup>16</sup> B.J. Frye, *Charles Portis*, in *Updating the Literary West*, Thomas J. Lyon ed., Texas Christian University Press, Forth Worth, TX 1997, p. 497.

domesticità, aprono la via ai grandi scrittori *western* nostri contemporanei e indicano la via per una lettura demistificata del mito della fuga<sup>17</sup>.

Dopo Leonard e Portis gli esempi di contestazione della versione mitica ed edificante della fuga si moltiplicano toccando vertici di sovversione in testi come *The Missouri Breaks*, la sceneggiatura di Thomas McGuane per il film di Arthur Penn del 1976, *Lonesome Dove* (*Un volo di colombe*, 1985), il capolavoro di Larry McMurtry vincitore del premio Pulitzer, e *Blood Meridian* (*Meridiano di sangue*, 1985) di Cormac McCarthy, il romanzo di 'inseguimento e fuga' più violento e più privo di totalizzazione ideologica della letteratura *western* statunitense<sup>18</sup>. Per venire fino al recente *No Country for Old Men* (*Non è un paese per vecchi*, 2005), ancora di Cormac McCarthy, in cui *western* e *noir* si mescolano in una fuga priva di significato apparente e dall'esito negativo, quasi metafisico, in un mondo governato da una violenza inaudita; violenza senza senso, come ribadito nella sua recentissima sceneggiatura per il film *The Counselor* (*Il procuratore*, 2013)<sup>19</sup>.

La critica più radicale al mito della fuga è sempre stata, in realtà, nel rifiuto di intraprenderla. L'esempio più famoso della letteratura statunitense è costituito dal brevissimo racconto (non *western*) di Hemingway *The Killers*, in cui Ole Anderson, 'lo svedese', decide di rimanere sdraiato nel letto ad attendere imperturbabile i sicari che stanno arrivando per ucciderlo. Il carattere sconcertante della storia è che il narratore extradiegetico non fornisce alcuna spiegazione di questo atto che in poche pagine sembra rifiutare tutta l'ideologia utopistica dell'American Dream. Non è casuale che entrambi gli ottimi adattamenti cinematografici omonimi, quello di Robert Siodmak del 1954 e quello di Don Siegel del 1964, si sforzino, per due ore, di trovare delle motivazioni per questa scelta 'mostruosa'.

Anche il *western* non ha esitato a seguire la via indicata da Hemingway e riletta da Siodmak e Siegel: innumerevoli sono i pistoleri che a un certo punto interrompono improvvisamente la fuga quasi fossero eroi esistenzialisti<sup>20</sup>. Il caso più noto rimane quello di Billy the Kid che, sebbene disarmato, finge di estrarre una pistola, ponendo così fine alla sua vita di fuggitivo e alla narrazione<sup>21</sup>.

### Keywords

United States, Western movies, Travel.

<sup>17</sup> Alcune avvisaglie di questo cambiamento si possono già cogliere in film come *The Wild Bunch* (*Il mucchio selvaggio*) di Sam Peckinpah e in *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (*Butch Cassidy*), entrambi del 1969. Per quel che riguarda la tesi che vede il *western* come tentativo (pienamente riuscito) di sconfiggere il culto femminile della domesticità si veda Jane P. Tompkins, *West of Everything: The Inner Life of Westerns*, Oxford University Press, New York 1992.

<sup>18</sup> Su questi si veda ancora il mio *Rapsodie della frontiera*, soprattutto il capitolo *Violenza Post-Vietnam*, pp. 73-94.

<sup>19</sup> Il film è stato realizzato da Ridley Scott.

<sup>20</sup> Sotto tale aspetto si potrebbe stabilire un legame tra questo *western* decostruito e quel tipo di *polar* francese le cui migliori espressioni sono dovute a Patrick Manchette per il romanzo e Jean-Pierre Melville per il cinema e di cui il regista Jules Dassin è stato un ottimo progenitore.

<sup>21</sup> Si veda in particolare il film di Arthur Penn, *The Left-Handed Gun* (*Furia selvaggia*, 1958).



## IN FUGA DALLA TIRANNIA, DALL'ODIO E DAL PERDONO: URANIA CABRAL IN *LA FIESTA DEL CHIVO* DI MARIO VARGAS LLOSA

CLARA FOPPA PEDRETTI

### *Introduzione*

Dopo aver conquistato l'indipendenza dalle corone europee, per molti anni la maggior parte dei paesi dell'America Latina ha sperimentato il regime dittatoriale come forma di organizzazione politica. Non sorprende dunque che fin dal principio la letteratura latinoamericana, e in particolare il romanzo, si sia dedicata con profondo interesse al tema della dittatura. Tra il 1851 ed il 1855 José Mármol scrisse *Amalia*, considerata da Jorge Castellanos e Miguel A. Martínez<sup>1</sup> la prima *novela de dictadura* della letteratura latinoamericana<sup>2</sup>, genere di orientamento sociologico e politico più che psicologico, nel quale si condannava duramente la tirannia senza però che la figura del despota vi apparisse come protagonista. Ad *Amalia* seguirono molte altre *novelas de dictadura* tra le quali vanno ricordate *Tirano Banderas* (1926) di Valle Inclán, *La sombra del caudillo* (1929) di Guzmán, *El señor presidente* (1946) di Asturias e *Muertes de perro* (1958) di Ayala. Secondo i criteri di Castellanos e Martínez, con la pubblicazione nel 1974 del romanzo *El recurso del método* dello scrittore cubano Carpentier ha origine la *novela de dictadores*, dove il tiranno diviene protagonista dell'opera e dove questo personaggio viene analizzato in tutta la sua complessità. In quegli stessi anni diversi autori si sono dedicati alla *novela de dictadores*, come Roa Bastos con *Yo el Supremo* (1974), García Márquez con *El otoño del Patriarca* (1975) e Uslar Pietri con *Oficio de difuntos* (1976):

Estas cuatro novelas han operado indudablemente una revolución en el género a que pertenecen. Con ellas, se ha salido del pasquín para entrar en la obra de arte. Y a los valores políticos, sociales y estéticos que antes, en proporciones diversas, se realizaban en la novela de dictadura tradicional, se agrega la penetración psicológica que dota a la novela de dictadores de mayor densidad y sustancia. [...] se sale de ellas con una vigorosa impresión de los horrores de todo tipo de dictadura. Estas novelas no rompen totalmente con la tradición artística y social de que proceden. Lo que hacen es superarla. No predicán. No editorializan. Y al ganar en penetración psicológica, no por eso se despolitizan. En ellas la protesta contra la dictadura no desaparece sino que se ahonda en una vivencia político-estética mucho más auténtica y convincente que la de sus antecesores, entre otras razones, porque el personaje central, el dictador, no es

<sup>1</sup> J. Castellanos – M.A. Martínez, *El dictador hispanoamericano como personaje literario*, "Latin American Research Review", XVI, 1981, pp. 79-105.

<sup>2</sup> Si veda anche la corrente che vuole come prima '*novela de dictadura*' *El matadero*, 1838-1840, di Esteban Echeverría o *Facundo o civilización y barbarie*, El Progreso de Chile, Chile 1845, di Domingo Faustino Sarmiento.

ya más una sombra impalpable, sino una realidad viva, brutal y sangrante, situada en el mismo centro de gravedad de la obra artística<sup>3</sup>.

Le caratteristiche del personaggio letterario del dittatore che emergono in modo predominante all'interno delle opere che abbracciano questo genere sono il sentimento di assoluta superiorità che culmina nel disprezzo verso l'altro, il perverso e insaziabile desiderio di potere, il feroce uso della propria autorità, il radicato *machismo*, ma anche la condizione di profonda solitudine in cui il tiranno è condannato a vivere. Va sottolineato infatti che nella *novela de dictadores* l'autore tende a demistificare il personaggio del despota, dando al lettore una visione più umana e intima dell'uomo che sta dietro al personaggio pubblico e storico.

Desde luego, la utilización de esa técnica para crear a un tirano resulta muy peligrosa. Porque sucede que al ingresar en la subjetividad de los personajes nos acercamos a sus secretas esencias, tendemos a entenderlos y a "entendernos" con ellos, y por fin, hasta a simpatizar con ellos. Es una cuestión de la distancia emocional que el autor establece entre el personaje y el lector. La cercanía tiende a lograr la comprensión y aún la identificación entre ambos, pudiendo en ocasiones provocar hasta la suspensión del juicio moral. Y eso, en una novela de dictadores en Hispanoamérica, constituye un riesgo demasiado serio, que los autores sistemáticamente prefirieron no afrontar. No es, por eso, casual que este sub-género sólo aparezca cuando la novela, en general, ha alcanzado (en el último cuarto de siglo) su grado presente de madurez, tanto en el manejo de los temas como en el dominio de las técnicas<sup>4</sup>.

La condanna finale di profonda sofferenza e frustrazione a cui il tiranno viene destinato permette all'autore, attraverso la rivelazione della dimensione tragica del personaggio, di infliggergli il meritato castigo e allo stesso tempo di criticare tutti i regimi dittatoriali.

Rafael Leónidas Trujillo Molina, pur essendo solo l'ultimo dei tiranni che hanno governato la Repubblica Dominicana, è conosciuto come uno dei dittatori più feroci dell'America Latina; il suo regime, che ha oppresso il popolo dominicano per trentuno anni, ha avuto fine il giorno del suo assassinio, il 30 maggio 1961. Fin dagli inizi la letteratura dominicana è stata profondamente vincolata alla storia del paese e a Trujillo, che con i suoi atroci crimini e la sua spietata violenza ha lasciato una traccia indelebile nella storia e nell'animo della sua gente. Da ciò è nata un'interessante produzione letteraria denominata *novela del trujillato*<sup>5</sup>, che ha origine durante gli anni della dittatura e che continua a essere prodotta oggi. Naturalmente durante gli anni del regime pressoché nessuno osava scrivere contro la dittatura e i pochi che lo fecero ottennero una tremenda punizione: si vedano, ad esempio, i casi di Jesús de Galindez<sup>6</sup> o

<sup>3</sup> J. Castellanos – M.A. Martínez, *El dictador hispanoamericano como personaje literario*, pp. 101-103.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>5</sup> Neil Larson è stato il primo a utilizzare la parola 'trujillato' in *¿Cómo narrar el trujillato?*, "Revista Iberoamericana", CXLII, 1988, pp. 89-98.

<sup>6</sup> Jesús de Galindez fu rapito negli Stati Uniti e in seguito assassinato a causa della sua tesi di dottorato *La era de Trujillo: un estudio casuístico de dictadura hispanoamericana*, 1956.

quello di Andrés Francisco Requena<sup>7</sup>, entrambi assassinati per mano di Trujillo. Sono comunque molti gli autori, anche non dominicani, che successivamente hanno scritto a proposito del *trujillato*, tra questi Manuel Vázquez Montalban<sup>8</sup>, Julia Álvarez<sup>9</sup> e Mario Vargas Llosa.

### *La Fiesta del Chivo*

Nel 2000 lo scrittore e Premio Nobel peruviano, Vargas Llosa, ha pubblicato *La fiesta del Chivo*<sup>10</sup>, un romanzo che narra proprio gli ultimi quindici giorni di vita di Rafael Trujillo. La struttura del romanzo si basa sull'intreccio di tre distinti livelli narrativi. Il primo, e principale, mostra Urania che, dopo molti anni trascorsi all'estero, torna a Santo Domingo per fare visita all'anziano padre malato, Agustín Cabral, ex senatore del governo Trujillo. Il secondo livello, che ci riporta all'anno 1961, racconta le vicende e la vita degli uomini che con coraggio hanno pianificato l'imboscata e l'assassinio del despota, Trujillo, per salvare e liberare il popolo dominicano dalla sua crudele tirannia. Il terzo, ambientato sempre nel 1961, descrive gli ultimi giorni di vita di Trujillo, al tempo settantenne, tormentato dagli incubi e alle prese con l'inevitabile declino fisico della sua persona; incontenente e impotente, Trujillo vede rispecchiata nell'incapacità di controllare il suo corpo la sua decadenza politica e l'incapacità di governare e controllare il popolo dominicano. *La Fiesta del Chivo* prende dunque forma da una pluralità di voci e di coscienze indipendenti che sono l'alternarsi dei monologhi di Trujillo, le retrospezioni di Urania e i dialoghi dei cospiratori che insieme forniscono al lettore una visione caleidoscopica ma mai frammentaria di ciò che è stata l'Era di Trujillo<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> Andrés Francisco Requena viveva negli Stati Uniti e pagò con la vita la pubblicazione della sua opera *Cementerio sin cruces*, 1949.

<sup>8</sup> M. Vázquez Montalban, *Galindez*, Seix-Barral, Barcellona 1990.

<sup>9</sup> J. Álvarez, *En el tiempo de las mariposas*, Editora Atlantida SA, Buenos Aires 1995. Julia Álvarez è nata in Repubblica Dominicana ma dall'età di cinque anni vive negli Stati Uniti, per questa ragione, secondo molti critici, la sua prospettiva non può essere considerata come quella di un dominicano.

<sup>10</sup> M. Vargas Llosa, *La Fiesta del Chivo*, Santillana Ediciones Generales S.L., Madrid 2000. L'opera è stata pubblicata in Italia da Einaudi con il titolo *La Festa del Caprone*, tradotta da Glauco Felici. Nel 2006 è uscito al cinema il film dall'omonimo titolo, ispirato al romanzo, diretto da Luis Llosa, cugino e cognato dell'autore, e che vede Isabella Rossellini nei panni di Urania Cabral, la protagonista. Il titolo dell'opera racchiude diversi significati: Il Chivo è chiaramente Trujillo, indicato come il caprone per la simbologia legata all'appetito sessuale proprio di questo animale. La *Fiesta* indica da un lato la (finta) festa che Trujillo organizza per Urania, ma allo stesso tempo la (metaforica) festa che i cospiratori preparano ai danni di Trujillo. Si veda a questo proposito l'epigrafe che Vargas Llosa ha scelto in apertura del romanzo: "El pueblo celebra con gran entusiasmo la Fiesta del Chivo el treinta de mayo". Si tratta del ritornello di un celebre merengue dominicano dal titolo *Mataron al Chivo*. Per un maggiore approfondimento sulle sfumature semantiche del titolo si vedano C. Macía Rodríguez, *Elementos simbólicos y míticos en La Fiesta del Chivo*, de Mario Vargas Llosa, "Sincronía", XII, 2007, <http://sincronia.cucsh.udg.mx/maciasfall07.htm> (ultima consultazione 9 aprile 2013) e A. Titei, *El «chivo» como símbolo mítico-religioso en La Fiesta de Chivo de Mario Vargas Llosa*, "Text și discurs religios", III, 2011, pp. 477-486, <http://www.cntdr.ro/sites/default/files/c2010/c2010a47.pdf> (ultima consultazione 9 aprile 2013).

<sup>11</sup> F. Geweek, *La Fiesta del Chivo de Mario Vargas Llosa: perspectivas de recepción de una novela de éxito*, "Revista Iberoamericana", III, 2001, p. 161.



Dopo un viaggio nella Repubblica Dominicana nel 1975 in occasione delle riprese di *Pantaleón y las visitadoras*<sup>12</sup>, Vargas Llosa, affascinato dagli aneddoti che ascolta su Trujillo e il suo regime, decide di tornarvi alla fine degli anni novanta e impegna più di tre anni a documentarsi sulla 'Era', cosa che gli permetterà di "mentir con conocimiento de causa"<sup>13</sup>, come spesso ripete. Due tra molte sono le opere a cui Vargas Llosa si rifà maggiormente durante la stesura de *La Fiesta del Chivo*, si tratta della biografia di Trujillo scritta da Crassweller<sup>14</sup> e di *The death of the goat* di Diederich<sup>15</sup>. All'interno dunque di una cornice in cui i richiami a personalità e fatti storici sono in parte puntuali, quello di Urania è un personaggio interamente di fantasia che rappresenta però tutto il popolo dominicano e racchiude in sé tutte le paure, le frustrazioni e il dolore che questa gente ha realmente patito.

Attraverso la lettura del romanzo vediamo come la donna sia protagonista non di una, ma di tre fughe, l'una origine e causa della successiva. La prima è quella legata al suo allontanamento dalla Repubblica Dominicana, nel 1961, poco prima dell'uccisione di Trujillo. L'angosciante verità legata alla sua repentina partenza verrà svelata dalla stessa Urania solo alla fine del romanzo, quando alla vigilia del suo ritorno negli Stati Uniti decide di raccontare all'anziana zia le ragioni della sua fuga. Scopriamo dunque che il senatore Cabral, messo alla prova da Trujillo, che lo aveva infatti allontanato da sé e dal gruppo dei suoi fedelissimi con il proposito di testare la sua lealtà, cede a un tremendo ricatto. Con la speranza di recuperare la fiducia di Trujillo, Agustín Cabral dona a questi la verginità di sua figlia. Va sottolineato che questa agghiacciante prova di fedeltà e lealtà era una pratica piuttosto comune al tempo: Trujillo era noto per il suo spudorato appetito sessuale e ciò spingeva coloro che volevano ingraziarsi i favori del despota a donargli le proprie mogli ma anche le proprie figlie, questo quando non era Trujillo stesso, per soddisfare uno dei suoi tanti capricci, a sedurle e farle sue<sup>16</sup>:

– Se me acaba de ocurrir al ver lo linda que se ha puesto – repitió –. El Jefe aprecia la belleza. Si le digo: «Cerebritito quiere ofrecerle, en prueba de cariño y de lealdad, a su linda hija, que es todavía señorita», no la rechazará. Yo lo conozco. Él es un caballero, con un tremendo sentido del honor. Se sentirá tocado en el corazón. Te llamará. Te devolverá lo que te han quitado. Urania tendrá su porvenir seguro. Piensa en ella, Agustín, y sacúdete los prejuicios anticuados<sup>17</sup>.

Il senatore Cabral fa credere a Urania di essere stata invitata a una festa organizzata dal *Generalísimo* Trujillo proprio in suo onore, un invito che la giovane non si sente di rifiutare. Non-

<sup>12</sup> Film del 1975 diretto da José María Gutiérrez Santos e tratto dall'omonimo romanzo di Mario Vargas Llosa (1973).

<sup>13</sup> Intervista a Vargas Llosa, "Abc.es", 12 febbraio 2006, [http://www.abc.es/hemeroteca/historico-12-02-2006/abc/Cultura/vargas-llosa-mis-novelas-necesitan-mentir-con-conocimiento-de-causa\\_132213280684.html](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-12-02-2006/abc/Cultura/vargas-llosa-mis-novelas-necesitan-mentir-con-conocimiento-de-causa_132213280684.html) (ultima consultazione 9 aprile 2013).

<sup>14</sup> R.D. Crassweller, *Trujillo*, Editorial Bruguera, Barcelona 1967 (Titolo originale *Trujillo: the life and times of a caribbean dictator*, Macmillan, New York 1966).

<sup>15</sup> B. Diederich, *Trujillo: la muerte del dictador*, Editora Cultural Dominicana, Santo Domingo 1978 (Titolo originale: *The death of the goat*, Little, Brown & Co, Boston/Toronto 1978).

<sup>16</sup> M. Aquino García, *Los Amores Del Dios*, Editora Taller, Santo Domingo 1998.

<sup>17</sup> M. Vargas Llosa, *La Fiesta del Chivo*, pp. 348-349. Manuel Alfonso si rivolge ad Agustín Cabral.

stante sia dispiaciuta e preoccupata dal fatto che il padre non sarà con lei, la protagonista vede questa festa come il primo passo di un riavvicinamento del *Jefe* a suo padre e spera in questo modo di aiutare l'adorato genitore.

– Hay una fiesta y el Generalísimo te ha invitado – mantenía los labios apretados contra la frente de la niña –. En la casa que tiene en San Cristóbal, en la Hacienda Fundación. [...] No nos ha invitado a los dos. Sólo a ti. [...] – Si no quiere ir, no irás, Uranita –<sup>18</sup>.

Subita l'atroce violenza da parte di Trujillo e indirettamente di suo padre, Urania lascia quella stessa sera la *Hacienda Fundación* e cerca rifugio presso la scuola che frequentava, dove le religiose che la gestivano l'accolgono e riescono in pochi giorni a organizzare l'allontanamento della giovane dalla Repubblica Dominicana. Trasferendosi negli Stati Uniti Urania non fuggiva solo dalla dittatura e dall'incancellabile offesa che l'aveva segnata, ma fuggiva anche dal perdono. Si sentiva così profondamente ferita e tradita da suo padre, una figura in cui credeva, che aveva idealizzato e che amava profondamente, da non voler pensare al perdono. Non riusciva ad accettare che proprio suo padre le avesse potuto infliggere un dolore così lacerante e sconvolgente. La scelta di non rivederlo, non parlare con lui, non rispondere alle sue lettere sono appunto la manifestazione dell'incapacità di Urania, un'adolescente, di accettare e affrontare una delusione tanto profonda. Insieme alla spensieratezza e all'innocenza a Urania viene strappata anche la capacità di fidarsi delle persone e di credere nei sentimenti e nei rapporti umani.

Su questa triste condizione si articola la seconda fuga di Urania: il rifiuto dell'amore. Ormai donna, Urania costruisce intorno a sé un muro di diffidenza, rinuncia a una vita affettiva cercando soddisfazione nello studio e nel lavoro, ambiti in cui avrà grande successo.

Más nunca un hombre me volvió a poner la mano, desde aquella vez. Mi único hombre fue Trujillo. Como lo oyes. Cada vez que alguno se acerca, y me mira como mujer, siento asco. Horror. Ganas de que se muera, de matarlo. Es difícil de explicar. He estudiado, trabajo, me gano bien la vida, verdad. Pero estoy vacía y llena de miedo, todavía. [...] Trabajar, trabajar, trabajar hasta caer rendida. No es para que me envidien, te aseguro. Yo las envidio a ustedes, más bien. Sí, sí, ya sé, tienen problemas, apuros, decepciones. Pero, también, una familia, una pareja, hijos, parientes, un país. Esas cosas llenan la vida. A mí, papá y Su Excelencia me volvieron un desierto<sup>19</sup>.

Trascorsi però trentacinque anni negli Stati Uniti, ora quasi cinquantenne, Urania decide di tornare a Santo Domingo e di rivedere suo padre. Questo viaggio che la protagonista intraprende è il simbolo della sua terza fuga, quella dall'odio, dal rancore e dalla paura. La protagonista si rende conto che l'aver innalzato un muro intorno a sé non le ha permesso di dimenticare il suo passato, né di vivere pienamente la sua vita, un'esistenza che Urania ha condotto a metà, trascurando la sfera affettiva, sentimentale ed emozionale della vita. La donna non pronuncia mai la parola 'perdono', sebbene il suo viaggio a Santo Domingo, la visita a suo padre e

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 354.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 520-521.

il ricongiungimento con la sua famiglia indichino che ormai ne è pronta. Riabbracciare i suoi cari e riuscire a liberarsi dal tremendo segreto che l'aveva condotta lontano, ripercorrendo la cruda vicenda che era all'origine di tutto, porta Urania a elaborare questo suo lutto e rendersi conto che, paradossalmente, solo attraverso un riavvicinamento al passato e al dolore potrà definitivamente allontanarsene.

¿Lo detestas? ¿Lo odias? ¿Todavía? «Ya no», dice en voz alta. No habrías vuelto si el rencor siguiera crepitando, la herida sangrando, la decepción anonadándola, envenenándola, como en tu juventud, cuando estudiar, trabajar, se convirtieron en obsesivo remedio para no recordar. Entonces sí lo odiabas. Con todos los átomos de tu ser, con todos los pensamientos y sentimientos que te cabían en el cuerpo<sup>20</sup>.

– Ahora, ya no será como antes ¿verdad, Uranita? – la abraza Manolita –. Nos vamos a escribir, y contestarás las cartas. De cuando en cuando, vendrás de vacaciones, a visitar a tu familia. ¿Verdad, muchacha? – De todas maneras – asiente Urania, abrazándola también. Pero, no está segura. Tal vez, saliendo de esta casa, de este país, prefiera olvidar de nuevo esta familia, esta gente, su pasado, se arrepienta de haber venido y hablado como lo ha echo esta noche. ¿O, tal vez, no? ¿Tal vez querrá reconstruir de algún modo el vínculo con estos residuos de familia que le quedan? –<sup>21</sup>.

### *Conclusioni*

Il trasferimento negli Stati Uniti, il dedicarsi interamente al lavoro e alla carriera evitando di instaurare qualsiasi tipo di rapporto affettivo con chi la circonda e il sofferto ritorno in patria, rappresentano il cammino psicologico che Urania ha dovuto intraprendere per poter sopravvivere alla tragedia della sua esistenza e attraverso il quale raggiunge la piena coscienza di sé. Le tre fughe che caratterizzano la vita della protagonista non la portano lontano, ma, alla fine, la riconducono al luogo di partenza, quel nido ormai distrutto dove aveva lasciato la sua vita e dove torna a riprendersela: “Si Marianita me escribe, le contestaré todas las cartas”, decide<sup>22</sup>. Nonostante il barlume di speranza che trapela da quest'ultima battuta dell'opera non vi può essere lieto fine in una storia di dolore e brutalità dove non compaiono vincitori, ma solo vinti; vittime, complici o artefici dell'annullamento della libertà.

### *Keywords*

Vargas Llosa Mario, Trujillo Rafael, Escape, Truth.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 14, monologo di Urania.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 522-523.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 526.

*FLEEING WAR*. DUE STRATEGIE DI DISERZIONE LETTERARIA:  
*I PARENTI DEL SUD* DI CARLO MONTELLA E *GOING AFTER*  
*CACCIATO* DI TIM O'BRIEN

GIULIO SEGATO

La guerra è sempre stata un tema fondamentale per la letteratura di ogni tempo. Nell'antichità possiamo riconoscere due grandi tipologie di narrazione letteraria della guerra: l'epica e la memorialistica<sup>1</sup>.

I critici concordano nel considerare l'*Iliade* di Omero come l'epopea più famosa del canone occidentale<sup>2</sup>. Essa contiene *in nuce* i significati fondamentali del mondo greco riguardo alla guerra. La scelta di narrare la storia dell'assedio di Troia attraverso un unico evento, l'ira di Achille con tutte le sue conseguenze, plasmerà la formula dell'epica successiva.

La guerra omerica è uno scontro di eroi e divinità, ma gli uni e le altre compiono azioni che sembrano in realtà soggette a una forza più grande, l'*Anánke* (la 'necessità'), su cui poi rifletteranno i filosofi e i tragici. Ciò nonostante gli eroi devono mostrare tutto il loro valore, e, infatti, le battaglie dell'*Iliade* sono soprattutto costituite da duelli, che si svolgono secondo una formula che diverrà topica nella successiva letteratura epico-cavalleresca<sup>3</sup>.

L'altro genere letterario principe dell'antichità è la memorialistica, o più precisamente i cosiddetti commenti storico-diaristici. Racconti di guerre furono già inseriti nelle opere storiografiche maggiori, senza però che avessero una propria rilevanza. Tuttavia, in opere come l'*Anábasi*<sup>4</sup> di Senofonte e il *De bello gallico* di Giulio Cesare, l'azione del condottiero in guerra è fondamentale per dimostrare non solo il valore ma anche l'intelligenza tattica e strategica: la guerra cominciò così ad essere vista attraverso lo sguardo tecnico, oltre che umano, dei combattenti.

Nella letteratura di guerra del Medioevo, invece, prevalse il tema dell'esaltazione degli avvenimenti eroici delle lotte di religione, mentre la psicologia fu ridotta ad alcuni sentimenti elementari intrisi di un forte patetismo<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Per una introduttiva disamina sulla storia della guerra in occidente rimando a A. Casadei, *La guerra*, Laterza, Bari 2000.

<sup>2</sup> Concordano con questo paradigma, tra gli altri, John Keegan, Alberto Casadei e George Mosse.

<sup>3</sup> Cfr. A. Casadei, *Romanzi di Finisterre. Narrazioni della guerra e problemi del realismo*, Carocci, Roma 2000, p. 8.

<sup>4</sup> L'*Anábasi* è la principale opera storiografica scritta da Senofonte (ca. 425-355 a.C.) nel IV secolo a.C. In essa si narra la spedizione dei diecimila mercenari assoldati da Ciro il Giovane per usurpare il trono di Persia ad Artaserse II.

<sup>5</sup> Si veda F. Cardini, *Quell'antica festa crudele. Guerra e cultura della guerra dal Medioevo alla Rivoluzione francese*, Mondadori, Milano 1995.

La Prima guerra mondiale segnò un'autentica svolta nell'immaginario bellico<sup>6</sup>. Infatti, se nel corso di una lunghissima tradizione risalente all'antichità la guerra si configura come una vera esperienza di senso, creatrice di valori per la società, a partire dai primi decenni del XX secolo lo scenario muta radicalmente e la realtà del conflitto diventa l'emblema stesso dell'insensatezza<sup>7</sup>. Perché proprio il Novecento è così paradigmatico di questa profonda disillusione? Dalla Prima guerra mondiale il mutamento delle dinamiche del conflitto coincide inevitabilmente con la modificazione dello statuto del guerriero. Alla figura del soldato *agens*, attore protagonista degli eventi storici, subentra quello dell'automa, costretto a fronteggiare il nemico in un'alienante guerra di posizione. Caratteristica precipua della condizione del soldato, dal primo conflitto mondiale in poi, è dunque il trionfo dell'irrazionalità<sup>8</sup>.

Se nei primi decenni del XX secolo lo scontro armato era rappresentato come un tremendo stillicidio nel quale la tattica aveva un valore solo fittizio, e dove il combattente si esponeva a un sacrificio sempre vano, è perché era venuta meno la giustificazione teologica del conflitto, che diveniva quindi un caos imperscrutabile. Alla figura tradizionale dell'eroe guerriero – ormai vittima di una logica incomprensibile e irrazionale – si sostituì quella dell'eroe disertore che sposa un diverso ordine di idee, un ordine individualista e ribelle.

Leslie Fiedler, più di quarant'anni fa, inquadrò perfettamente questa trasformazione dell'eroe, avvenuta con l'ascesa della Grande guerra.

Viviamo per la prima volta in un mondo in cui gli uomini cominciano le guerre sapendo che non raggiungeranno mai gli scopi per cui le intraprendono, un mondo in cui è sempre più difficile credere che i conflitti che non riusciamo a evitare siano in qualche modo giustificati. E in un mondo siffatto i disertori, i calunniatori, i fannulloni, i giocatori perdenti, tutti quelli che stipulano una "pace separata", come dice Hemingway, tutti quelli che in un modo o nell'altro scampano ai bombardamenti e alle orazioni ufficiali, diventano i nuovi eroi antieroi<sup>9</sup>.

La diserzione, o meglio il tema della diserzione, sembra dunque sancire indirettamente il passaggio dalla guerra antica alla guerra moderna. Infatti, finché la guerra rimase un'occasione di giustizia, di virtù e di difesa della patria o della religione, il tema della diserzione non sviluppò opere letterarie degne di nota. Fu solo dal XIX secolo che la diserzione divenne oggetto specifico di narrazioni dotate di letterarietà.

<sup>6</sup> Questo paradigma critico, introdotto da Carl Schmitt, sembra essere il più convincente (si veda *Il nomos della terra*, Adelphi, Milano 1991). La concezione speculativa della guerra introdotta da Schmitt è stata ripresa, tra gli altri, da A. Glucksman (*Les discours de la guerre*, Seuil, Paris 1979); e, in Italia, da A. Scurati, *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Donzelli, Milano 2003. Tuttavia, ha un'opinione assai diversa lo storico della guerra George Mosse, secondo il quale fu la Seconda guerra mondiale a rappresentare un punto di svolta per il paradigma culturale bellico, assai più della Prima. Nella prospettiva di Mosse, il trauma della sistematica distruzione dei popoli come principale scopo dell'azione bellica avrebbe infatti privato la guerra dell'immagine eroica che l'aveva accompagnata fino ad allora nella cultura occidentale (*Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Laterza, Bari 1999).

<sup>7</sup> Si veda U. Curi, *Pensare la guerra*, Laterza, Bari 1985.

<sup>8</sup> Cfr. J. Keegan, *La grande storia della guerra: dalla preistoria ai giorni nostri*, Mondadori, Milano 1994, p. 45.

<sup>9</sup> L. Fiedler, *Aspettando la fine*, Rizzoli, Milano 1966, p. 35.

La diserzione è certamente una fuga, ma una fuga il cui significato è del tutto peculiare. Essa è prima di tutto una scelta di campo, la scelta di abbandonare un campo ingiusto e assurdo. Per il disertore fuggire dalla guerra vuol dire abbandonare un evento che lo obbliga a sottostare alla sua violenza oscena. Tuttavia le fughe dalla guerra non sono tutte uguali. Le varianti dipendono sia dalla propria forma ereditata del mondo, sia dal tipo di guerra che si sta combattendo. In questa prospettiva, fuggire dalla guerra è un processo che si articola in due direzioni: da una parte incide l'auto-rappresentazione dell'io-soldato, dall'altra le motivazioni e gli armamentari ideologici e retorici che stanno alla base del particolare conflitto. La diserzione volontaria dei soldati può dunque diventare non solo scelta consapevole di fuga dalle atrocità del conflitto bellico, ma anche rigetto estremo delle imposizioni militari.

I due romanzi oggetto di questa indagine, *I parenti del Sud* e *Going After Cacciato*, permettono di cogliere quanto il rapporto tra la scelta maturata individualmente dal protagonista e le peculiarità della guerra in questione siano determinanti per comprendere l'atto della diserzione, nonché i vari significati e modi che essa può assumere.

*I parenti del Sud* è un breve e poco conosciuto romanzo di Carlo Montella, pubblicato da Einaudi nel 1953 nella indimenticata collana "I gettoni", diretta da Elio Vittorini<sup>10</sup>. In questo romanzo l'autore di origine campana racconta la storia di un allievo ufficiale disorientato che fugge dai suoi compagni tre mesi dopo l'armistizio di Cassibile, con lo scopo di passare il fronte e tornare nel Nord Italia dai genitori. Per procurarsi i soldi per questo lungo e pericoloso viaggio fa tappa da alcuni lontani parenti pugliesi, in casa dei quali si trova protagonista di situazioni rocambolesche. Anche se nella quotidianità delle nuove sistemazioni è lontano dalla guerra, nei pensieri dell'intimità è sempre vicino ad essa. Questo è l'intreccio nell'edizione originale dei Gettoni.

Nel 2000 è uscita una nuova versione del romanzo<sup>11</sup>, edita da Avagliano Editore, composta da altre due sezioni scritte da Montella trentacinque anni dopo. La prima, "gli ozi di Copertino", è il prologo del romanzo originale e offre un breve quadro della vita da campo dell'apprendista ufficiale, introducendo le perplessità che porteranno il protagonista a disertare. La seconda, intitolata "in Villa", è la continuazione de *I parenti del Sud*, e narra la sua vita agiata nella villa degli zii materni a Napoli, durante la grande eruzione del Vesuvio del '44.

In questa relazione si prenderà in considerazione la versione originale del '53, priva cioè degli inserti recenti che, sebbene contengano riflessioni profonde e ricche descrizioni, mancano di quella vicinanza alla guerra necessaria ai fini del mio discorso.

Al di là degli inserti comico-grotteschi, peraltro molto divertenti e puntualmente commentati dallo stesso Vittorini nella quarta di copertina, il romanzo di Montella fa emergere delle interessanti riflessioni sulla guerra e soprattutto sulla fuga da essa. Tuttavia, il punto che mi interessa mettere in rilievo riguarda i motivi, espliciti e interiori, che portano alla diserzione del protagonista. *I parenti del Sud*, infatti, sembra dirci che per un soldato cresciuto nel ventennio e lasciatosi trascinare da fatti più grandi di lui, una volta subito l'angoscioso sbandamento emotivo dell'8 settembre, l'unica via di fuga sembra il ritorno alle proprie origini, ai

<sup>10</sup> Nello stesso anno Einaudi, per "I gettoni", pubblicò due classici della letteratura di guerra italiana: *Il sergente sulla neve* di Mario Rigoni Stern e *Sagapò* di Renzo Biasion.

<sup>11</sup> C. Montella, *I parenti del Sud*, Avagliano Editore, Napoli 2000.

propri legami familiari, rappresentati nelle intenzioni dai lontanissimi genitori, vero obiettivo dichiarato della diserzione, nella realtà fattuale dai 'parenti del sud' che via via va incontrando.

Uno dei punti focali del romanzo è il momento in cui il protagonista, appena saputo dell'armistizio, dichiara al lettore di non voler andare a combattere i tedeschi al Nord a fianco dei partigiani:

Alcuni di noi erano partiti volontari con un corpo di spedizione per andare a combattere contro il tedesco [...] io non avevo saputo decidermi in quell'occasione. E per tanti motivi mi pareva che quel gesto fosse, in chi lo compiva, suggerito da un ideale affrettato e acerbo, da un gusto di avventura e di rivincita più che da una chiara coscienza della sua portata morale<sup>12</sup>.

A questo punto della storia l'unico obiettivo dell'eroe, disorientato e in preda a un caos interiore, sembra quello di racimolare i soldi necessari per il difficile viaggio che gli permetterà di passare la linea Gustav e raggiungere i genitori nel Nord Italia. A tal fine si serve di una lista lasciategli dal padre prima della sua partenza, in cui sono elencati alcuni parenti che abitano nelle vicinanze e nelle cui case spera di ristorarsi e ottenere il denaro necessario.

Il protagonista insiste nel dire, un'insistenza assai sospetta, che l'unica cosa che vuole da questi parenti sono i soldi. Tuttavia, le sue azioni e soprattutto i pensieri che condivide con il lettore sembrano smentirlo. In primo luogo, il reiterato senso di solitudine che spesso esprime verbalmente sembra tradire i suoi propositi: "ero uno zingaro, un avventuriero, un pirata, un fuorilegge, un uomo solo. Un uomo solo"<sup>13</sup>.

In secondo luogo, ogni volta che incontra dei parenti, sempre descritti come macchiette pittoresche, cerca sì un letto e un pasto caldo, ma soprattutto dialogo e comprensione, e forse anche un po' di calore familiare. Il giovane viene però puntualmente disilluso e spinto a fuggire di paese in paese. Solo alla fine del romanzo, un po' per caso, il disertore capita a casa di donna Margherita, vera e propria donna salvifica per il protagonista.

Donna Margherita è un'anziana lontana parente che abita in una villa diroccata in provincia di Bari, nella quale l'eroe finalmente sentirà il conforto e la quotidianità di casa, recuperando le forze per il viaggio verso nord che in realtà non verrà mai raccontato:

non avrei saputo dir come, dalla consuetudine con Donna Margherita, dai suoi discorsi, da ciò ch'ella mi raccontava di sé e della sua vita e del paese e della buonanima di Gelsomino e della banda, dei figli, delle terre, di tutto. Come se quelle cose ch'ella mi narrava avessero un rapporto con le altre già conosciute e le illuminassero e le spiegassero nel loro significato essenziale<sup>14</sup>.

Dunque, la diserzione che propone Montella non è verso un luogo sicuro, pavidamente lontano dagli ultimi mesi della guerra; ma non è neppure una fuga eroica, verso i luoghi della

<sup>12</sup> C. Montella, *I parenti del Sud*, Einaudi, Torino 1953, p. 25.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 108.

resistenza. La fuga dalla guerra dell'eroe è verso le proprie origini, l'unico possibile appiglio allo smarrimento che quei tragici momenti avevano provocato nell'animo del soldato.

Molto diversa è la diserzione che propone lo scrittore-reduce statunitense Tim O'Brien in *Going After Cacciato*, romanzo pubblicato nel 1978 e vincitore del prestigioso National Book Award l'anno seguente. L'opera racconta la storia grottesca del soldato americano Cacciato che, nel pieno della guerra del Vietnam, decide di abbandonare il fronte e incamminarsi a piedi verso Parigi. Cacciato viene però inseguito da una pattuglia di suoi commilitoni, lungo un percorso piuttosto complesso che, partendo dalle foreste del Vietnam e attraverso l'India, l'Afghanistan, l'Iran e mezza Europa infine lo porterà a Parigi. A raccontare la vicenda, tuttavia, non è Cacciato ma il soldato Paul Berlin, che fa parte della squadra che ha il compito di inseguire e catturare il disertore.

In *Going After Cacciato* sono presenti tutti i classici elementi della *Vietnam Fiction*, come il linguaggio crudo e molto volgare, plasmato sui vocaboli della cultura popolare, oppure il *male bonding*<sup>15</sup>, cioè il legame misogino tra maschi che spesso rappresenta per i soldati l'unica arma di sopravvivenza alla follia del conflitto<sup>16</sup>. Nel suo romanzo O'Brien mostra chiaramente come, una volta entrati nel meccanismo bellico, se non si rispettano i codici criptati e il linguaggio del *bunch*, l'unica via di salvezza è rappresentata da "una fuga solitaria, una soluzione che, infatti, si configura come individualistica, asociale e a-comunitaria"<sup>17</sup>.

Sebbene il tema della fuga sia un *topos* della tradizione letteraria anglo-americana<sup>18</sup>, il percorso di Cacciato se ne discosta radicalmente perché non ha come meta la *wilderness* dell'Ovest statunitense. Infatti, dopo aver attraversato i territori più pericolosi della frontiera americana ottocentesca, Cacciato approda a Parigi, simbolo della cultura occidentale, seguendo un tragitto assolutamente surreale.

Paul Berlin, il vero protagonista della storia, è un ragazzo molto più insicuro; per tutto il romanzo è combattuto tra il desiderio di emulare il disertore e il rispetto del *male bonding* e del pregiudizio sociale legato al patriottismo di cui è impregnato.

Sarcking Aunk Wan, la giovane vietnamita unitasi al gruppo e diventata presto amante di Berlin, cerca di invitare all'azione il timoroso soldato. Inizialmente Berlin esita, ma alla fine rimane sulle sue posizioni: la pressione della giovane innamorata vietnamita non è sufficiente a indurlo alla fuga.

<sup>15</sup> Per un approfondimento sul concetto di *male bonding* rimando a S. Jeffords, *The Remasculinization of America: Gender and Vietnam War*, Indiana University Press, Bloomington 1990. In realtà, bisogna ricordare che la rappresentazione del legame maschile ha in America una lunga tradizione anche al di fuori del romanzo di guerra: basti qui ricordare gli eroi di James Fenimore Cooper e di altri romanzieri della frontiera, i marinai di Melville, oppure i ragazzi di Mark Twain.

<sup>16</sup> Per una panoramica sui tipici elementi della *Vietnam Fiction* rimando a *Fourteen Landing Zones: Approaches to Vietnam War Literature*, P. Jason ed., University of Iowa Press, Iowa City 1991. In Italia, fondamentale è S. Rosso, *Musi gialli e Berretti verdi: narrazioni Usa sulla guerra del Vietnam*, Bergamo University Press/Edizioni Sestante, Bergamo 2003.

<sup>17</sup> S. Rosso, *Musi gialli e Berretti verdi*, p. 193.

<sup>18</sup> Per il tema della fuga nella letteratura anglo-americana rimando, tra gli altri, a L. Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, Criterion, New York 1960.



“I just walk out. There’s Eddie and Doc and the lieutenant, all of them”.  
 “Your friends”, she murmured”.  
 “Sort of”.  
 “Your great and wonderful and true friends”.  
 “They’re all right”.  
 “Your sweet friends”.  
 “That’s not the point. We’re still soldiers.”<sup>19</sup>

A questo punto, e mi duole rovinare il finale del libro, va ricordato che tutta la fuga verso Parigi risulta partorita dalla mente vaneggiante, anche se cosciente, di Paul Berlin, durante un turno di guardia su una torre di osservazione<sup>20</sup>. È dunque significativo che “quando la storia abbandona il livello fantastico, ritornando a quello fattuale, Paul Berlin dimostri di aver appreso la lezione impartitagli dalla sua stessa immaginazione, manifestando ammirazione per le capacità di disattendere le aspettative del punto di vista maschile”<sup>21</sup>.

*Going After Cacciato* è un romanzo dalla struttura narrativa molto complessa, che i critici concordano nel dividere in tre livelli che si intrecciano vicendevolmente: uno mimetico-fattuale in cui vengono raccontati episodi della quotidianità della pattuglia del soldato Berlin; uno autoriflessivo formato da dieci capitoli più brevi costituiti dai monologhi interiori di Berlin; infine, uno narrativo-surrealista che racconta la fuga di Cacciato dal Vietnam a Parigi<sup>22</sup>. O’Brien costruisce una struttura narrativa assai complessa perché, per lo scrittore statunitense, non è sufficiente tematizzare in modo esplicito le difficoltà di una soggettività messa in crisi da una guerra assurda, ma è necessario un lavoro sulle strutture narrative che spingano il lettore a un’attenta riflessione sul testo.

Tornando al tema principale del mio studio: perché O’Brien sceglie, per la sua diserzione, un obiettivo molto diverso rispetto a quello del romanzo di Montella? La risposta risiede forse nella profonda differenza tra i due conflitti bellici e, in questo contesto, la fuga dalla guerra sembra assumere i connotati del conflitto stesso.

La Guerra del Vietnam, infatti, è stato il primo conflitto “non convenzionale”, per qualcuno addirittura postmoderno<sup>23</sup>, in cui i soldati non riuscivano quasi mai ad incontrare il nemico a viso aperto, venendo attaccati ventiquattro ore su ventiquattro. I vietcong, vero e proprio nemico invisibile, avevano scavato centinaia di chilometri di cunicoli che permettevano imboscate repentine e persino incursioni negli accampamenti statunitensi. I soldati

<sup>19</sup> T. O’Brien, *Going After Cacciato*, Dell, New York 1978, p. 350 (Trad. it. S. Ossola, *Inseguendo Cacciato*, Leonardo, Milano 1989).

<sup>20</sup> Questa scena è certamente un’allusione intertestuale a quella, assai simile, contenuta in *Moby-Dick*. Ringrazio Francesco Rognoni per l’osservazione.

<sup>21</sup> S. Rosso, *Musi gialli e Berretti verdi*, p. 195.

<sup>22</sup> Cfr. S. Rosso, *Narrativa statunitense e Guerra del Vietnam: un’introduzione*, in *Vietnam e ritorno. La “guerra sporca” nel cinema, nella letteratura e nel teatro*, S. Rosso – S. Ghislotti ed., Marcos y Marcos, Milano 1996.

<sup>23</sup> Mi riferisco soprattutto a F. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London 1991. Per una lettura critica dello studio di Jameson, specificatamente relativa alla questione della Guerra del Vietnam, rimando a W.V. Spanos, *Moby Dick and the Contemporary American Occasion*, in Id., *The Errant Art of Moby Dick: The Canon, The Cold War and the Struggle for American Studies*, Duke University Press, Durham 1995, pp. 250-78.

americani erano inoltre sconcertati dal fatto di dover combattere contro civili, tra cui donne e ragazzini<sup>24</sup>.

Alla paura onnipresente si aggiungeva una scarsa coesione tra i militari, causata anche della politica di Washington, che prevedeva un breve addestramento e un solo anno nella *war zone*. Spesso i soldati erano spediti in Vietnam singolarmente e, una volta raggiunti i propri commilitoni, venivano isolati e derisi, considerati più un pericolo per la truppa che un effettivo aiuto<sup>25</sup>.

Un altro elemento cruciale fu la bassissima età media dei soldati. Nella seconda guerra mondiale l'età media era di 27 anni, mentre in Vietnam i soldati avevano in media poco più di 18 anni. Un'ulteriore differenza tra i due conflitti è rappresentata dall'eccezionale ostilità del clima e del territorio vietnamita. Infatti, il clima del Vietnam, torrido e umido per buona parte dell'anno, costituì il primo elemento di shock per gli americani. Inoltre, insetti portatori di malattie ignote, rettili pericolosi, piante urticanti e mesi di incessanti piogge monsoniche rendevano il territorio estremamente terrorizzante.

Ecco dunque che la fuga da un conflitto grottesco e illogico come quello vietnamita non potrà che essere surreale, alla ricerca di quella civiltà, rappresentata dalla *Ville Lumière*, che agli occhi di un soldato appena ventenne sembra ormai perduta. In questa prospettiva, la fuga e l'inseguimento di Cacciato sono un'esperienza immaginativa che "non ha lo scopo di negare la realtà, ma è un modo narrativo, inventivo, non angustamente mimetico per esplorarla"<sup>26</sup>.

Giungendo al termine dell'indagine, nei due romanzi presi in considerazione, assai differenti per prestigio, struttura e ricezione, le diserzioni hanno assunto due valenze precise.

In *Going After Cacciato*, il giovanissimo soldato Paul Berlin, protagonista di una guerra senza senso, ha compiuto una diserzione immaginaria e surreale verso una meta – Parigi, la casa degli scrittori americani della *Lost Generation* – che ai suoi occhi rappresenta il luogo fantastico dove nascondersi dalle atrocità del conflitto.

Il soldato de *I parenti del Sud*, invece, nato e cresciuto nel Ventennio, una volta percepiti gli armamentari ideologici sottesi al conflitto bellico e rinsavito dal linguaggio violento dell'ideologia tautologica fascista, fuggirà verso le proprie origini, iniziando così un difficile processo di palingenesi.

### Keywords

Desertion, O'Brien Tim, Montella Carlo, War Literature.

<sup>24</sup> Paradigmatica, in questo senso, è la scena finale di *Full Metal Jacket* (Stanley Kubrick, 1987), in cui si scopre che il cecchino è in realtà una giovane donna.

<sup>25</sup> Cfr. P. Beidler, *American Literature and the Experience of Vietnam*, University of Georgia Press, Athens 1975.

<sup>26</sup> S. Rosso, *Musi gialli e Berretti verdi*, p. 128.



# Fuga e modernità



## THE SAVAGE PILGRIMAGE: D.H. LAWRENCE'S DIALOGIC JOURNEYS UPON MONTE VERITÀ, THE MOUNTAIN OF TRUTH

ROBERT BARSKY

In 1920, W.B. Yeats (1865-1939) published *The Second Coming* that imagined a modern world in which “the falcon”, the figure of a wild untamed being who is capable of disorderly motion and action, “cannot hear the falconer” who, through his inherited power and authority, had been charged with providing meaning and direction to its flight. As a consequence, “Things fall apart; the centre cannot hold”, and “Mere anarchy is loosed upon the world”. The description, from the perspective of he who invested so much faith in the ceremonies and traditions of the leisured, sporting classes, is apt. The Old Europe that is so much a part of Yeats’s nostalgia is recalled and even renewed, especially in his later poems (and especially in such books as *The Tower*), to great effect; but in reality, the old artifices are crumbling and succumbing to the murderous winds from the Irish Sea, just like Yeats’s own tower at Ballylee is resisting his efforts to faithfully recall and restore its image. And so, the poet’s effort to rebuild his tower’s leaky roof and uncertain foundation, like his resurrection and employment of foundational poetic devices from eras long-past for poems written therein, is doomed. While Yeats was rummaging in the artifacts of his native Ireland for truth and meaning, a younger but contemporary D.H. Lawrence (1885-1930) was also searching ever more-widely for transcendent symbols to represent in perspicacious and poetic language across literary genres and geographical borders in a world ravaged by war and utilitarian numbness. The crucial difference is that Lawrence looked inwards, towards his own body, rather than outwards towards the universe’s gyres or backwards to tradition and history, and the contrast helps us understand, perhaps, what made Lawrence so radical, and problematic, as evidenced in the many trials he undertook for his ‘pornographic’ approach to writing.

Lawrence, like Yeats, did find sustenance and inspiration in the esoteric and the transcendent, albeit from sources closer to Herman Hesse than Madame Blavatsky; but especially in the realms of novels, short-stories, and literary criticism, Lawrence experimented his way into the lust, the passion and the creativity of the body, a pathway that Yeats, particularly in his later years, seemed to reject. As Lawrence discovers in his own way the ludic creativity of dialogism and the carnivalesque that was powerfully theorized by a younger but also a contemporary, M.M. Bakhtin (1895-1975), Yeats, a self-described “dying animal,” seemed to abrogate his physical self, “a tattered coat upon a stick”, and memorably dreamt instead of being reconstituted by Grecian craftsmen, “hammered” out of gold and gold enameling, and then gathered up “into the artifice of eternity.” The posterity of these contrasting efforts is assured by the respective corpuses of work, but Lawrence’s

quest remains fraught, and largely misunderstood, because so little attention has been paid to what he learned about how to better understand his own body from people he met who had connections to Ascona and Monte Verità, in Switzerland. I will argue that what he learned in those places, both literally and through his relation to Emma Maria Frieda Johanna Freiin (Baroness) von Richthofen, haven't been clearly identified and explored as catalysts for the ever-increasing dialogic corporality that many critics wrongly identify as the crass, propagandistic and pornographic writing associated, for example, with *Sun* and *Lady Chatterley's Lover*. Operating in the registers of cultural migration, this article thus recalls the anarchist, bohemian, nudist, sun-worshipping, vegetarian colony at Monte Verità as a crucial source for D.H. Lawrence's work, and concludes with an invocation of M.M. Bakhtin, whose work reads like a 'how-to' manual for readers willing to truly engage Lawrence's later earthy, fleshy, pagan, dialogic writing.

The distance between two notable short works by Lawrence, *Odor of Chrysanthemums* (written in 1909 and published in 1911) and *Sun* (written around 1920 and published in 1926), can be measured by both the travels Lawrence undertook on the continent, particularly in Prussia, Switzerland and Italy, and by the influence of his lover, and then wife, Emma Maria Frieda Johanna Freiin (Baroness) von Richthofen, (1879-1956). One of three daughters of Prussian Baron Friedrich von Richthofen and Anna Marquier von Richthofen, Frieda was raised in Metz, which had been annexed into the German Empire after the Franco-Prussian war. In 1898, she traveled to Freiburg with her mother and younger sister and it was there that she met Ernest Weekley who, smitten by her looks and intelligence, made a successful offer of marriage. They were wedded in 1899, and Frieda bore three children with Weekley but nonetheless, beginning in 1902, she took a series of lovers including, in 1907, Otto Gross, a key figure in anarchist, psychoanalytic and spiritual circles who will play an important role in bridging the gap between D.H. Lawrence and the bohemian community on Monte Verità.

At the time of this affair, Otto Gross was also married, to Frieda Schloffer, and was considered a major force in the burgeoning field of psychoanalysis, leading to his being offered a chair in psychopathology at Graz university in 1906. In 1907, Gross's first son, Peter, was born, to him and his wife, and his second son, also Peter, was also born, from his relationship with Else Jaffé, born Else von Richthofen. In that same year, Gross also had an affair with Else's sister, Frieda Weekley, who was thereby introduced to the community in Ascona, where Gross spent a good part of his time. In Ascona, Gross had an important influence on many of the expressionist writers and artists, as well as the many anarchists and radicals who visited or lived there, initially inspired by Mikhail Bakunin, who had taken up residence in the adjacent community of Locarno in the 1870s. The actual bohemian community at Monte Verità, of which Gross was a notable member, was founded as an esoteric, alternative, vegetarian artists' colony in 1900 by the artists Henri Oedenkoven and Ida Hofmann. An array of European fringe intellectuals followed, including Raphael Friedeberg, who moved to Ascona in 1904, along with the famous anarchist Kropotkin, as well as an array of theorists and practitioners of the emerging fields of psychoanalysis. In 1913, Rudolf von Laban set up his nudist School of Natural and Expressive Dance within the

Monte Verità community, attracting Suzanne Perrottet, Mary Wigman, and others, and during and after World War I artists and pacifists flocked to Ascona from all over Europe.

The eventual catalogue of artists, psychoanalysts, radicals, dancers and notable intellectuals who frequented Ascona is remarkable, and came to include Hugo Ball, Karl Wilhelm Diefenbach, Isadora Duncan, Arnold Ehret, Stefan George, Hermann Hesse, Franz Kafka, Carl Eugen Keel, Paul Klee, Rudolf Laban, Else Lasker-Schüler, Thomas Mann, Carlo Mense, Erich Mühsam, Max Picard, Erich Maria Remarque, Fanny zu Reventlow, Walter Segal, Rudolf Steiner, Gustav Stresemann, Ernst Toller, Henry van de Velde, Max Weber, and Mary Wigman. Hermann Hesse, who brought insights from Indian philosophy, and the early precursors of modern dance (Duncan, Laban, Wigman) are of particular note here, on account of the important impact they had upon Frieda von Richthofen, and, in turn, upon D.H. Lawrence's worldview and writing. In the context of psychoanalysis, Carl Jung, who was deeply influenced by Herman Hesse, is a notable interlocutor here in terms of Otto Gross, and here too the overlaps are complex. In 1908, Gross underwent treatment at the Burghölzli where he was analyzed by Jung, and then, in turn, he analyzed Jung. Most people know about the importance of Jung for Freud, but Gross in fact could have been the central psychoanalytic figure of the 20<sup>th</sup> Century, since Freud had expected him to be his successor, and the inheritor of the psychoanalytic flame. Instead, Gross became more overtly political, particularly in Ascona where, as Jung himself recalls, Gross had planned "to found a free college from which he thought to attack Western civilization, the obsessions of inner as well as outer authority, the social bonds which these imposed, the distortions of a parasitic form of society, in which everyone was forced to live from everyone else to survive"<sup>1</sup>.

So in terms of the psychoanalytic component of this narrative, we have here a complex story of admiration and betrayal worthy of long psychoanalytic examination, that is in fact represented as such in David Cronenberg's 2011 film *Dangerous Method*, based on a screenplay adapted by Christopher Hampton from his 2002 stage play *The Talking Cure*, itself based on John Kerr's 1993 book *A Most Dangerous Method: The story of Jung, Freud, and Sabina Spielrein*. As the film suggests, Gross was too radical, and unstable, to assume the full potential that Jung and Freud predicted. Instead, in 1911, as a result of his experiments with narcotics and his political and sexual views and activities, Gross was forcibly interned in a psychiatric institution, the beginning of a decline leading up to his death in 1919. His intention at that time had been to found a school for anarchists, in Ascona, as well as a journal on the psychological problems of anarchism, neither of which came to be. But the legacy of Ascona is nonetheless in my sense enormous, even if largely unaccounted for in the literature.

Frieda von Richthofen, like so many others in this time, was profoundly influenced by Gross's worldview, and she can be seen as an important purveyor of the actions and ideals discussed and practiced on Monte Verità. She also clearly shared its ideals of free love, and, between 1902 and 1912, she engaged in a long series of affairs, interspersed with the birth

<sup>1</sup> A. Mitzman, *Anarchism, Expressionism and Psychoanalysis*, "New German Critique", X, 1977, pp. 77-104; p. 84.



of her three children. In 1912 she met D.H. Lawrence, then a student of her husband, and within a few months, she left her husband and eloped. They went first to Metz, and then traveled, often by foot, through the Alps and into Italy, undoubtedly passing through Ascona along the way and, more importantly, engaging in discussions about the ideas discussed therein. In 1913 they returned to England where Frieda attempted to see her children, but by then her husband had filed for the divorce, made final in May of 1914, that allowed her to marry Lawrence, in July, 1914. She wouldn't freely communicate with her children again until the late 1920s. Once married, Frieda and Lawrence traveled together extensively, and almost constantly, in France, Italy, Switzerland and Germany, staying with friends and borrowing money along the way to sustain themselves between payments for Lawrence's fiction. They were both ostracized and harassed, Frieda on account of her nationality, and Lawrence because of his growing reputation as a 'pornographer'.

This reputation that Lawrence had, for the bawdy representation of bodies, is in my sense the consequence of his learning, directly from Frieda and from his contacts at Monte Verità, that the language he sought for the adequate representation of his characters in the intense relations he so loved to portray was impoverished by the often wooden prose that authors employed to conform to prevailing literary standards. His subject matter, focused as it was upon close encounters between the sexes, needed the kind of regeneration he learned about via ideas discussed on Monte Verità. Lawrence's insistence upon adequately representing passion and sexuality, for which he was derided and eventually prosecuted, was in my sense informed in particular by what he learned from Otto Gross<sup>2</sup>, as well as from Herman Hesse and Carl Jung, who were both under Gross's spell. Arthur Mitzman, writing in "New German Critique", concurs, suggesting that "Otto Gross, as Jung's guru throughout most of this evolution and a man capable of exerting a remarkable charisma among the Bohemian artists and outcasts in Munich, Berlin, Ascona and Vienna, must be considered the principal source of the ideas inspiring Jung and his friends in the decade before 1920"<sup>3</sup>. The ideas to which Mitzman referred were appealing to people who "lived by the principles of hostility to all external authority, liberation from the conventions of bourgeois society and frequently, in the circles they formed, by the somewhat contradictory impulses of communitarian brotherhood"<sup>4</sup>.

For Lawrence, these bourgeois conventions limited what could be said, or represented, in art, which was deadening because, in his words, "real works of art are made by the whole consciousness of man working together in unison and oneness: instinct, intuition, mind, intellect all fused into one complete consciousness, and grasping what we may call a complete truth, or a complete vision"<sup>5</sup>. Completeness here does not mean detachment, or

<sup>2</sup> Otto Gross's sexual philosophy had a profound impact on literary expressionism, and his ideas on blood and sun struck a responsive chord in Lawrence, according to M. Green, *Otto Gross, Freudian Psychoanalyst, 1877-1920: Literature and Ideas*, Edwin Mellen Press, Lewiston 1999, p. 353 and pp. 355-356.

<sup>3</sup> A. Mitzman, *Anarchism, Expressionism and Psychoanalysis*, p. 79.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>5</sup> D.H. Lawrence, *Introduction to These Paintings, in Phoenix: the Posthumous Papers of D.H. Lawrence*, E.D. McDonald ed., Viking, New York 1968, p. 574.

some attempt to create masterpieces that are closed off from the world, but rather a more complete involvement in and representation of the process of creation, examples of the artist's struggle to live more abundantly. This approach coincides well with the expressionist mindset of this period, which appealed more strongly to the senses than the mind. To Kristian Sotriffer, expressionism's underlying characteristics concur with Gross's approach, and lead work that emphasize "an over-intensification of experience, a rejection of the classical canon, a distortion and exaggeration bordering on the hysterical, a shattering of traditional forms and the reordering of the fragments to make vehicles for changed thinking and sensation, and a new, more critical and empathic approach to the world"<sup>6</sup>. This statement is strikingly similar to Lawrence's own *Foreword* to his novel *Women in Love*: "Man struggles with his unborn needs and fulfillment. New unfoldings struggle up in torment in him, as buds struggle forth from the midst of a plant. [...] This struggle for verbal consciousness should not be left out in art. [...] It is the passionate struggle into conscious being"<sup>7</sup>.

Even a cursory reading of the Lawrence corpus reveals that his application of these ideals was directed in particular to his female characters, one of the very specific ways in which Lawrence can be seen to apply Otto Gross's insights. For instance, Gross notes that the dominant characteristic of the psychological development of women, particularly of the upper class, "is the incapacity to create a comprehensive and connected unity of the inner process, an uninterrupted continuity of psychological life – again, because of the continual frustration and repression of the sexual impulses central to such continuity"<sup>8</sup>. *Lady Chatterley's Lover* is of course an ideal representation of how one such woman from the upper class strove towards finding a more complete unity by accessing her own body, and learning dialogic relations with the other. But an earlier trenchant example of this can also be found in *Sun*, a story that I'm going to read almost as though it is a biography of Lawrence's own quest from England to Ascona, a move that shouldn't be overly problematic because Lawrence wrote with such detail about his own life in virtually all of his works, to the point where the very location of certain buildings or the characteristics of certain characters can be traced back to the villages in which Lawrence wrote.

Recall the opening lines of the story: "Take her away, into the sun', the doctors said. She herself was skeptical of the sun, but she permitted herself to be carried away, with her child, and a nurse, and her mother, over the sea". The journey is from NY to an unnamed island, perhaps Sicily, where Lawrence and Frieda eventually spent time. The voyage could be depicted as though it were the wretched wife in *Odor of Chrysanthemums* who has chosen to seek out truth beyond her Midlands existence in the far-away, exotic heat of the Mediterranean Isles. Upon arrival, the woman in *Sun*, Juliet, finally arrives, and comes at last into the sun; but at the outset of the story it is foreign to her, distant, inconsequential to the world she understands:

<sup>6</sup> K. Sotriffer, *Expressionism and Fauvism*, McGraw-Hill, New York 1972, p. 5.

<sup>7</sup> D.H. Lawrence, *Women in Love*, Viking Compass, New York 1964, p. viii. Subsequent references in my text are based on this edition.

<sup>8</sup> A. Mitzman, *Anarchism, Expressionism and Psychoanalysis*, p. 92.

Even she had a house above the bluest of seas, with a vast garden, or vineyard, all vines and olives steeply, terrace after terrace, to the strip of coast-plain; and the garden full of secret places, deep groves of lemon far down in the cleft of the earth, and hidden, pure green reservoirs of water; then a spring issuing out of a little cavern, where the old Sicules had drunk before the Greeks came; and a grey goat bleating, stabled in an ancient tomb, with all the niches empty. There was the scent of mimosa, and beyond the snow of the volcano. She saw it all, and in a measure it was soothing. But it was all external. She didn't really care about it. She was herself, just the same, with all her anger and frustration inside her, and her incapacity to feel anything real.<sup>9</sup>

Juliet's mother tries to encourage her to bathe naked in the sunshine, but she resists, and her mother, "hurt and incensed", retreats, leaving the island altogether. The next morning, Juliet awakes and watches as "the sun lifted himself naked and molten, sparkling over the sea's rim. The house faced south-west. Juliet lay in her bed and watched him rise. It was as if she had never seen the sun rise before. She had never seen the naked sun stand up pure upon the sea-line, shaking the night off himself." Inspired by this foreign setting Juliet's "desire sprang up secretly in her to go naked in the sun," as though it was a natural inclination that she had denied herself. Wanting to bathe alone, unseen by prying eyes, she finds a secluded spot by the sea, where she "sat down by the cypress trees and took off her clothes. The contorted cactus made a forest, hideous yet fascinating, about her. She sat and offered her bosom to the sun, sighing, even now, with a certain hard pain, against the cruelty of having to give herself".

At first, Juliet feels that her breasts were like fruits that would wither and never ripen, a sentiment that we find echoed in *Lady Chatterley's Lover*, when Connie talks about her body as being "a little greyish and sapless", as though "it had not enough sun and warmth": and her breasts, like Juliet's, are described as "unripe, a little bitter, without meaning hanging there"<sup>10</sup>. Juliet finds a cure in *Sun*, for she eventually feels her breasts to be warm inside as they never had been before, and feels the sun as it "faced down to her with his look of blue fire, and enveloped her breasts and her face, her throat, her tired belly, her knees, her thighs and her feet". Eventually,

[s]he could feel the sun penetrating even into her bones; nay, farther, even into her emotions, her thoughts. The dark tensions of her emotion began to give way, the cold dark clots of her thoughts began to dissolve. She was beginning to feel warm right through. Turning over, she let her shoulders dissolve in the sun, her loins, the backs of her thighs, even her heels. And she lay half stunned with wonder at the thing that was happening to her. Her weary, chilled heart was melting, and, in melting, evaporating.

<sup>9</sup> This and all other citations from *Sun* are cited from <http://ebooks.adelaide.edu.au/l/lawrence/dh/l41wo/chapter3.html> (last accessed June 30, 2014).

<sup>10</sup> [http://www.online-literature.com/dh\\_lawrence/lady\\_chatterley\\_lover/7/](http://www.online-literature.com/dh_lawrence/lady_chatterley_lover/7/) (last accessed June 30, 2014).

The experience transforms her, and turns her away even from her own child, for she feels that she's discovering emotions she'd never been able to access:

She was thinking inside herself, of the sun in his splendour, and her mating with him. Her life was now a whole ritual. She lay always awake, before dawn, watching for the grey to colour to pale gold, to know if cloud lay on the sea's edge. Her joy was when he rose all molten in his nakedness, and threw off blue-white fire, into the tender heaven.

She also felt in the universal experience of the sun, the specificity of her own relationship to it, an emotion expressed by Herman Hesse in his writings, inspired also, presumably, from his experience sunbathing on Monte Verità. And Juliet felt newly-embodied and complete, for "[w]ith her knowledge of the sun, and her conviction that the sun knew her, in the cosmic carnal sense of the word, came over her a feeling of detachment from people, and a certain contempt for human beings altogether. They were so un-elemental, so unsunned. They were so like graveyard worms". And then, in one of the multitude of moments in which repetition invokes the 'otherness' that is described throughout Bakhtin's writings as being at the very heart of dialogism, Juliet recognizes her own awakening and transformation:

When, out of the sun at noon, sometimes she stole down over the rocks and past the cliff-edge, down to the deep gully where the lemons hung in cool eternal shadow, and in the silence slipped off her wrapper to wash herself quickly at one of the deep, clear green basins, she would notice, in the bare green twilight under the lemon leaves, that all her body was rosy, rosy and turning to gold. She was like another person. She was another person.

This otherness, the recognition of herself and of herself in relation to others, allows her a deeper sense of empathy with her son, whom she invites to share the experience, and who recognizes the profundity of the experience. In one of the most remarkable of all of Lawrence's writing, she describes the revelation of sunbathing as follows:

It was not just taking sunbaths. It was much more than that. Something deep inside her unfolded and relaxed, and she was given to a cosmic influence. By some mysterious power inside her, deeper than her known consciousness and her known will, she was put into connection with the sun, and the stream of the sun flowed through her, round her womb. She herself, her conscious self, was secondary, a secondary person, almost an onlooker. The true Juliet lived in the dark flow of the sun within her deep body, like a river of dark rays circling, circling dark and violet round the sweet, shut bud of her womb.

She had always been mistress of herself, aware of what she was doing, and held tense in her own command. Now she felt inside her quite another sort of power, something greater than herself, darker and more savage, the element flowing upon her. Now she was vague, in the spell of a power beyond herself.

This ‘power’ is organic, connected to the nature that surrounded her and, in ways similar to what Jung describes in his work, connected to a kind of *spiritus mundi*, to use a term that Yeats frequently evoked in his work on gyres, but from a very different perspective. Yeats’s sense of spiritual connectedness was just that, spiritual, ethereal, and eternal; and his heady examination of gyres, or the phases of the moon, was aimed at discovering an outer or beyond-bodily *raison d’être* for the world as it was. In a wonderful and strange poem, that features characters that Yeats himself created chatting about the truths that he is desperately questing after from inside of his tower, we have surprising insight into the knowledge Yeats sought, and the power that keeps it from him:

- |          |  |  |
|----------|--|--|
| Aherne   | What made that sound?  |  |
| Robartes | A rat or water-hen<br>Splashed, or an otter slid into the stream.<br>We are on the bridge; that shadow is the tower,<br>And the light proves that he is reading still.<br>He has found, after the manner of his kind,<br>Mere images; chosen this place to live in<br>Because, it may be, of the candle light<br>From the far tower where Milton’s Platonist<br>Sat late, or Shelley’s visionary prince:<br>The lonely light that Samuel Palmer engraved,<br>An image of mysterious wisdom won by toil;<br>And now he seeks in book or manuscript<br>What he shall never find. | 10<br><br><br><br><br><br>15<br><br><br><br><br><br>20 |
| Aherne   | Why should not you<br>Who know it all ring at his door, and speak<br>Just truth enough to show that his whole life<br>Will scarcely find for him a broken crust<br>Of all those truths that are your daily bread;<br>And when you have spoken take the roads again?  | 25   |
| Robartes | He wrote of me in that extravagant style<br>He had learnt from Pater, and to round his tale<br>Said I was dead; and dead I chose to be.  | 30   |
| Aherne   | Sing me the changes of the moon once more;<br>True song, though speech: ‘mine author sung it me’. <sup>11</sup>  |  |

To punish Yeats for having killed him, Robartes keeps the secrets of the universe from him, a perverse use of his power, rendered all the more strange considering that it’s the poet

<sup>11</sup> W.B. Yeats, *The phases of the moon*, [http://ebooks.adelaide.edu.au/y/yeats/william\\_butler/y4c/part\\_64.html](http://ebooks.adelaide.edu.au/y/yeats/william_butler/y4c/part_64.html) (last accessed June 30, 2014).

himself who is writing these lines. Although a story involving dead fictive characters, it is for our purposes a condensation of what I think Yeats was honestly looking for: "An image of mysterious wisdom won by toil; / And now he seeks in book or manuscript / What he shall never find".

Looking back to Lawrence, and to *Lady Chatterley's Lover*, we find another form of male power, and wisdom, embodied in the figure of Lord Chatterley who, in studying dry technical works, government reports and research in chemistry, feels "a new sense of power flowing through him: power over all these men, over the hundreds and hundreds of colliers"<sup>12</sup>. In engaging in this disembodied technical work, he finds the universal and transcendent meaning that Yeats describes is searching for, in such poems as *The Phases of the Moon* and in *Sailing to Byzantium*, but not because, in the first case, it's mysterious, or in the second, because Yeats wants like the golden bird to embody pure artistry, but rather because Chatterley lives in and for production. "And he seemed verily to be re-born. Now life came into him! He had been gradually dying, with Connie, in the isolated private life of the artist and the conscious being. Now let all that go. Let it sleep. He simply felt life rush into him out of the coal, out of the pit. The very stale air of the colliery was better than oxygen to him. It gave him a sense of power". The result of his efforts is that Chatterley, like Yeats, is looking to discover meaning outside of the body, and states, quite literally, that finding it made him feel "triumphant". "He had at last got out of himself. He had fulfilled his life-long secret yearning to get out of himself". Unlike Yeats, of course, Lord Chatterley specifically states that "Art had not done it for him. Art had only made it worse. But now, now he had done it".

Lawrence himself seems to employ male characters, in particular Juliet's husband or Lord Chatterley, as paper tigers against which he argues the 'feminine philosophy' advocated by Gross, that approach to the world which is associated with the truth of experience of the body. Juliet and Connie, like D.H. Lawrence himself, both describe experiences of coming into their bodies as being the ultimate objective; and, recalling the place in which he experienced this truth, we note that such efforts were part of the therapy undertaken on Monte Verità, where medical treatment was offered for the illness caused by civilization, through a radical lifestyle that was closely tied to nature. Guests paid for a rigorous life, which meant freedom from many social constraints but, at the same time, deprivation of many modern comforts. Herman Hesse, a longtime resident who created so many anarchistic wandering bohemian characters in his writings, frequently engaged in the kind of treatments that were advocated by residents and guests of Ascona, and his own approach was often akin in its details to what Juliet found upon her island. In *Seekers of Truth: Herman Hesse and Monte Verità*<sup>13</sup>, treatment through sunlight is described in detail. Guests stayed in huts, but

<sup>12</sup> [http://www.online-literature.com/dh\\_lawrence/lady\\_chatterley\\_lover/9/](http://www.online-literature.com/dh_lawrence/lady_chatterley_lover/9/) (last accessed June 30, 2014).

<sup>13</sup> [http://www.seriehesse.usi.ch/allaricercadellaverita/en/pdf/monte\\_verita\\_EN.pdf](http://www.seriehesse.usi.ch/allaricercadellaverita/en/pdf/monte_verita_EN.pdf) (last accessed June 30, 2014).

in the “air and light” baths, divided by sex, guests could take off their clothes and take part in the sun cult naked. A complete treatment for the first 30 days amounted to 100 francs, the equivalent of 60/70 euros today. After the first thirty days, the treatment was paid with 3 francs per day.

Consistent with the careful attention paid to diet, “the statutes promoted the treatments with no medicines, with no surgical interventions, based on a vegetarian diet, contact with nature and physical activities such as working on the land, mountain climbing and rowing.” So there’s a very tangible connection here that connects Hesse and Lawrence through seeking the sun as therapy, and there’s a more thematic link as well, evident in such passages as “We are sun and moon, dear friend; we are sea and land. It is not our purpose to become each other; it is to recognize each other, to learn to see the other and honor him for what he is: each the other’s opposite and complement.”<sup>14</sup>

The description of the sunshine is but one of the themes that we can trace to Monte Verità, and Herman Hesse, another being the appearance, in *Sun*, of the snake. Hesse makes references to snakes frequently in his corpus and, in regards to this story, it’s particularly appropriate that we recall that the snake is associated with Demeter and Isis, conceptions of the Goddess in Antiquity, and, moreover, that in India it represents female energy, Shakti, that lies dormant in everyone. This female energy, that Juliet recovers through her relationship with the sun, and that Connie discovers with the games keeper, Mellors, changes her irrevocably, as Ascona/Monte Verità did Lawrence. And in both cases, the women are invoking their bodies against the deadened souls that surround them. This modern era, so aptly and constantly described – in very different ways – by Yeats and by Lawrence, glorifies calculation, prediction, and the quantifiable, against intuition, magic and the body. When Connie visits Tevershall, she is in shock, for it’s the very epitome of this modern hell.

Tevershall! That was Tevershall! Merrie England! Shakespeare’s England! No, but the England of today, as Connie had realized since she had come to live in it. It was producing a new race of mankind, over-conscious in the money and social and political side, on the spontaneous, intuitive side dead, but dead. Half-corpses, all of them: but with a terrible insistent consciousness in the other half. There was something uncanny and underground about it all. It was an under-world. And quite incalculable. How shall we understand the reactions in half-corpses?<sup>15</sup>

Half-corpses are men and women who aren’t really alive, to their environment and, moreover, to their own bodies. They have become bestial, machine-like, as dry as the knowledge of Lord Chatterley; but even worse than beasts or machines, these men are neither connected to nature nor meticulously lifted from it, but instead are like some other ‘race’ that, in spite of potential genetic endowments, slink to the level of half-corpses, beings that are barely alive. Female knowledge offers the opposite, an elevation into higher awareness that is not metaphysical, it’s physical, and here indeed is where Lawrence’s writings intersect so

<sup>14</sup> H. Hesse, *Narcissus and Goldmund*, Molinaro U, New York 1968, pp. 248-249.

<sup>15</sup> [http://www.online-literature.com/dh\\_lawrence/lady\\_chatterley\\_lover](http://www.online-literature.com/dh_lawrence/lady_chatterley_lover) (last accessed June 30, 2014).

clearly with Bakhtin. Bakhtin insists, in answerability, situatedness and dialogism, upon the human being's active engagement with her environment, in the broadest sense, unfolding in a particular chronotope that is, by virtue of time passing, in constant creative flux. And so, by way of conclusion and as a gesture towards future work, I'll invoke his work to provide an even stronger sense of what Lawrence may in fact have been seeking, at Monte Verità and beyond.

*From Ascona's Expressionism to M.M. Bakhtin*

There is no evidence that D.H. Lawrence knew anything about the work of M.M. Bakhtin, or vice versa; nonetheless, upon close examination, I would suggest that Lawrence's approach, particularly in the controversial scenes of his later short stories and novels, is well-described with reference to M.M. Bakhtin. This is an insight that hasn't captured the attention one might expect, given the plethora of Bakhtin and Lawrence scholarship. There has been an (unsatisfactory) full-length treatment of the subject by Matthew Leone, that offers a few cursory insights.<sup>16</sup> But here, as elsewhere, discussions of the really strong parallels between the worldview Lawrence developed via Monte Verità and that articulated through much of Bakhtin's work are nowhere addressed. Nonetheless, there are some useful forays that can serve as starting points for a critical analysis of Lawrence's dialogic prose, and its relation to what he might have learned in Ascona and Monte Verità. As J.C.F. Littlewood argued back in 1976, and Watson and Sargent recall, there's evidence that Lawrence isn't just engaged in monologic questing in final revisions he made in 1914 *Odour of Chrysanthemums*, in which Elizabeth Bates examines the naked body of her dead husband and realizes

what a stranger he was to her. [...] She looked at his face, and she turned her own face to the wall. For his look was other than hers, his way was not her way. She had denied him what he was – she saw it now. She had refused him as himself.<sup>17</sup>

There are overlaps in terms of consideration of linguistic material, as well. For instance, in *D.H. Lawrence and Narrative Viewpoint*,<sup>18</sup> Violeta Sotirova insists upon the dialogic nature of Lawrence's work by undertaking a 'linguistic' analysis of his free, indirect style and the 'discursive ties' that generate responsiveness between characters. Focusing upon 'referring expressions' (pronouns and noun phrases that name characters); 'sentence initial connectives' (coordinating conjunctions used at the beginning of sentences), and 'lexical repetition' used to connect differing viewpoints, Sotirova suggests that Lawrence programs

<sup>16</sup> M. Leone, *Shapes of Openness: Bakhtin, Lawrence, Laughter*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle Upon Tyne 2010.

<sup>17</sup> <http://ebooks.adelaide.edu.au/l/lawrence/dh/prussian/chapter12.html> (last accessed June 30, 2014).

<sup>18</sup> V. Sotirova, *D.H. Lawrence and Narrative Viewpoint*, Continuum, London 2011. For a critical review of this work see R. Granofsky, *D.H. Lawrence & Bakhtin*, "English Literature in Transition, 1880-1920", LIV, 2011, 4, pp. 557-560.



a form of dialogism into *Sons and Lovers*. Even more useful for our purposes, despite their oddly prudish observations about Lawrence's work,<sup>19</sup> is Elizabeth M. Sargent and Gary Watson's discussion of the dialogic qualities of Lawrence's writing, which offers some examples, from Lawrence's own *Why the Novel Matters*,<sup>20</sup> of distinctly Bakhtinian notions. The idea of the chronotope, and the sense that characters are constantly unfolding and being realized in dialogue with the world, are nicely exemplified by his observation that he is "a very curious assembly of incongruous parts. My yea! of today is oddly different from my yea! Of yesterday. My tears of tomorrow will have nothing to do with my tears of a year ago. If the one I love remains unchanged and unchanging, I shall cease to love her." This is typical of Lawrence's rejection of mechanized behavior, for, indeed, "it is only because she changes and startles me into change and defies my inertia, and is herself staggered in her inertia by my changing, that I can continue to love her. If she stayed put, I might as well love the pepper pot"<sup>21</sup>.

In the next example, that reiterates Marc Angenot's Bakhtin inspired approach to Social discourse, Sargent and Watson recall Lawrence suggesting that "the novel is the highest complex of subtle inter-relatedness that man has discovered. Everything is true in its own time, place, circumstance, and untrue outside of its own place, time, circumstance. If you try to nail anything down, in the novel, either it kills the novel, or the novel gets up and walks away with the nail"<sup>22</sup>. And finally, in an approach that so clearly articulates not just Bakhtin but the entire idea of the Russian novel, Lawrence suggests that

it was the greatest pity in the world, when philosophy and fiction got split. They used to be one, right from the days of myth. Then they went and parted, like a nagging married couple, with Aristotle and Thomas Aquinas and that beastly Kant. So the novel went sloppy, and philosophy went abstract-dry. The two should come together again, in the novel<sup>23</sup>.

---

<sup>19</sup> Elizabeth M. Sargent and Garry Watson note that "in 1991 Jonathan Dollimore characterized D.H. Lawrence as an 'increasingly disregarded and often despised writer'. All the evidence indicates that Dollimore was not exaggerating. Over the last couple of decades, Lawrence's reputation among those who teach literature in higher education has been in sharp decline. Thus, the idea that he might have anticipated an important part of our current literary, cultural, and critical agenda will probably strike most readers today as being, on the face of it, highly implausible". Sargent and Watson themselves are deeply critical of Lawrence's work, suggesting, with what seems like an astonishing degree of prudishness, that "[d]eny[ing] that some of Lawrence's work is indeed as embarrassing and as offensive as his critics have maintained would be as foolish as continuing to ignore the contribution he can make to our thinking on many of the issues that now concern us". E.M. Sargent – G. Watson, *D.H. Lawrence and the dialogical principle: "The strange reality of otherness"*, "College English", LXIII, 2001, 4, pp. 409-436: 409.

<sup>20</sup> D.H. Lawrence, *Why the Novel Matters*, in *Study of Thomas Hardy and Other Essays*, B. Steele ed., Cambridge University Press, Cambridge 1983, pp. 191-198.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 196-197.

<sup>22</sup> D.H. Lawrence, *Morality and the Novel*, in *Study of Thomas Hardy*, p. 172.

<sup>23</sup> D.H. Lawrence, *Surgery for the Novel – Or a Bomb*, in *Study of Thomas Hardy*, pp. 154-155.

Philosophy and the novel do co-exist, of course, in Dostoevsky, and, I would argue, in the profoundly self-aware, dialogic, philosophizing writing of D.H. Lawrence. Although there's agreement about this, amongst the likes of Wayne Booth and David Lodge, among others, there's also the sense that examples of dialogism are certainly more evident in *Women in Love*, *Sons and Lovers*, and, to a lesser degree in *The Rainbow*, but not, it would seem, in the manifestly 'embarrassing' *Lady Chatterley's Lover*. I passionately disagree.

*Keywords*

Lawrence David Herbert, Monte Verità, Bakhtin Mikhail.



## FUGA DALLA MODERNITÀ (FUGA VERSO IL MITO). L'ESCAPE NELLE OPERE DI TOLKIEN

CLARA ASSONI

I have claimed that Escape is one of the main functions of fairy-stories, and since I do not disapprove of them, it is plain that I do not accept the tone of scorn or pity with which 'Escape' is now so often used.

Why should a man be scorned if, finding himself in prison, he tries to get out and go home? Or if he cannot do so, he thinks and talks about other topics than jailers and prison-walls?

J.R.R. TOLKIEN, *On Fairy-Stories*

John Ronald Reuel Tolkien, il mite professore di Oxford che amava i draghi e si sentiva in tutto e per tutto uno *hobbit*, eccetto che nell'altezza, uno degli autori più famosi del mondo con oltre 80 milioni di copie di *The Lord of the Rings* vendute e tradotte in 50 lingue, è stato spesso accusato da parte dell'ambiente accademico e dalla critica 'militante' di fuga dalla realtà.

Nulla di più falso, dal momento che l'obiettivo che Tolkien s'era prefissato nelle sue opere era di ben altra natura: egli, infatti, intendeva costruire un corpo di leggende tra loro strettamente correlate, da dedicare semplicemente alla sua patria, l'Inghilterra, che, secondo lui, diversamente dalle altre nazioni europee, ne era sprovvista. Un racconto epico, le cui radici affondano negli albori della tradizione indoeuropea, nei grandi poemi greco-romani, *Odissea* ed *Eneide in primis*, nelle saghe nordiche, nei cicli bretoni e in quelli cavallereschi.

Per realizzare il suo intento Tolkien si rivolse al mito, indicando, con tale termine, la trasmissione del sapere cumulativo, dell'esperienza, e delle eterne verità costanti nella nostra esistenza umana, attraverso le importanti simbologie proprie del folklore. Ed è precipuamente in questa rivisitazione del mito in chiave moderna che risiede la fortuna di Tolkien e della sua saga: il significato archetipico dei personaggi, delle loro gesta, dei sentimenti sottesi ad essa sono comuni a tutte le culture del mondo e sono insiti nello stesso essere umano, che vi si riconosce ed immedesima con estrema facilità.

Tolkien è divenuto, così, al di là di ogni possibile etichettatura ideologica che s'è cercato di affibbiargli nel corso degli anni, guida e punto di riferimento per generazioni di giovani, che si sono commosse e appassionati nella lettura di un testo che ha portato alla ribalta, nel secolo della tecnica e della ragione, valori inattuali come il coraggio, l'amicizia, la comunità, il rifiuto del potere, l'onore, la fede. Opera definita come anacronistica e antimoderna, *The Lord of the Rings* (pubblicato nel 1954-55) è stato eletto nel 1997, attraverso un referendum tenutosi tra i lettori delle librerie britanniche, il libro del secolo, a riprova del suo straordinario successo.

Ma da cosa nasce, realmente, un tale successo? In *The Lord of the Rings* (come nelle altre storie di Tolkien ambientate nella *Middle-earth*) il lettore si trova immerso in un universo immaginario così convincentemente particolareggiato e autentico da sembrare un'affascinante alternativa al nostro caotico mondo, dal quale, forse anche inconsciamente, molto spesso si vorrebbe fuggire. Non si tratta dell'improbabile terra della fantascienza, bensì di un universo dove le problematiche morali sono realmente affrontate e in cui è possibile – non facile, ma possibile – prendere le giuste decisioni. Tolkien elabora con tanta abbondanza e amore i particolari del suo mondo da collocare il lettore in un'“altra” realtà nella quale ciò che accade è reale perché si accorda perfettamente alle leggi interne di questo nuovo mondo. Si va, quindi, ben oltre “a willing suspension of disbelief”.

Il suo secondogenito, Michael, molto acutamente osserva come il successo del padre derivi dal fatto che egli è stato in grado di rispondere all'esigenza di persone “di ogni età e carattere, stanche e nauseate dalla bruttezza, dall'instabilità, dai valori d'accatto, dalle filosofie spicciole che sono stati spacciati loro come tristi sostituti della bellezza, del senso del mistero, dell'esaltazione, dell'avventura, dell'eroismo”<sup>1</sup>; il professore di Oxford fornisce una risposta a tali esigenze sotto forma di un moderno poema epico in prosa rivolto contro la stessa modernità o, meglio, contro le sue degenerazioni.

Tolkien fu sempre ben conscio delle accuse di ‘escapismo’ che gli furono mosse e cercò di rispondere ad esse in *On Fairy-Stories*, in cui elabora un discorso completo sulla “natura, l'origine e l'uso delle favole”. Il saggio fu scritto nel 1938 in occasione di una lezione su Andrew Lang tenuta alla University of St. Andrews, e fu poi pubblicato nel 1947. In esso Tolkien cercò di confutare la nozione secondo la quale le favole sarebbero soltanto un argomento riservato ai bambini; collocò le storie fantastiche nella tradizione letteraria, spianando, in tal modo, la strada ai suoi capolavori. Il saggio ha una notevole importanza storica nella rivalutazione di questo genere letterario ed è stato ripreso da numerosi studiosi della letteratura fantastica; Rabkin, ad esempio, termina il suo saggio in chiave strutturalista, *The Fantastic in Literature*, con una citazione diretta della conferenza tolkieniana, che resta la fonte principale, anzi una sorta di ‘manifesto letterario’, a cui attingere per comprendere il pensiero e la teologia che presiedono all'invenzione della *Middle-earth* e dei suoi racconti.

Tolkien chiede al suo lettore un'adesione totale e tramite essa egli evade – sono parole sue – dalla prigione della Realtà e penetra in ‘altri Mondi’ e ‘altri Tempi’. La Realtà, *the Primary World*, è ormai degradante, creiamone, quindi, una migliore, non meno vera, afferma Tolkien. E il frutto della sua creazione è una saga, che ha questa caratteristica fondamentale: non è immaginazione, ma realtà, non finzione, ma verità. Nella sua opinione ciò può accadere solo se lo scrittore è un “sub-creatore di successo”, capace di plasmare un *Secondary World* in cui la mente può entrare e “al suo interno quello che racconta è vero: concorda con le leggi di quel mondo; tu perciò ci credi mentre vi sei immerso”<sup>2</sup>. Secondo Tolkien chiunque, grazie alla parola (ed è risaputa l'importanza che il linguaggio ebbe per lui), può dire “the green sun”, ma ciò non è sufficiente, bisogna creare un *Secondary World*

<sup>1</sup> H. Carpenter, *La vita di J.R.R. Tolkien*, G. De Turris ed., Ares, Milano 1991, pp. 23-24.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 26.

in cui il sole verde sia credibile, allora entra in gioco una “special skill, a kind of elvish craft”<sup>3</sup> capace di plasmare nuovi mondi, che, per l'appunto, possiede solo il sub-creatore. Tolkien affermò che desiderava che la gente si immergesse nella storia e la considerasse (sotto un certo aspetto) una storia vera, quasi una registrazione di qualcosa che esiste già o era esistito da qualche parte.

Tale immersione, afferma Gianfranco De Turris, noto studioso italiano di fantastico, “permette al lettore di rientrare ritemperato nel suo mondo, dopo averlo esposto a valori alternativi agli orrori della tarda modernità”. Non una fuga dalla realtà, quindi, quanto un'intensificazione di essa.

Attraverso la *fantasy* Tolkien sfugge dalla realtà “into a magical world”<sup>4</sup>, che rimane, comunque, collegato al *Primary World*; inoltre egli sottolinea come per l'essere umano non solo sia salutare plasmare nuovi mondi, ma sia inevitabile, dal momento che l'impulso alla *sub-creation* è una sorta di “human right”, che ci deriva dall'essere creati a immagine e somiglianza di Dio, il Creatore.

La ribellione (o meglio confutazione) contro i limiti imposti dalla modernità nei confronti di tale libertà creatrice viene espressa da Tolkien nella parte finale del suo saggio, in cui egli si concentra sui concetti di *recovery*, *escape* e *consolation*, i tre prodotti della *fantasy*.

Nella società moderna si celano molte malattie per la salute e l'integrità morale dell'essere umano; la *fantasy*, afferma Tolkien, è un potentissimo strumento di *recovery*. Egli mette l'uomo in guardia contro il grande pericolo non di perdere il contatto con la realtà, ma di esserne troppo assorbito, cessando di vedere le cose intorno a noi come “things apart from ourselves”<sup>5</sup>. Paragona il rischio di dare tutto per scontato a un drago che, per paura, rinchiude gioielli e oggetti meravigliosi sottochiave e poi si dimentica della loro esistenza. La *fantasy*, secondo Tolkien, può salvarci da questo pericolo, in quanto ci aiuta a ristabilirci (*recover*) da tale possibile cecità; essa ci scuote dal nostro torpore, ci sprona a prestare attenzione a ciò che ci circonda, riscoprendo ogni minimo particolare nella sua unicità e bellezza. Attraverso la *fantasy* è possibile recuperare il mondo e le sue meraviglie: “By the forging of Gram cold iron was revealed; by the making of Pegasus horses were ennobled”<sup>6</sup>. La *fantasy* non ci fa dunque allontanare dal mondo, anzi, ci porta ad apprezzarlo maggiormente, dandoci la possibilità di vederlo ogni giorno con occhi nuovi.

*L'escape* rappresenta un altro dei primari benefici della *fantasy* ristoratrice (e, proprio in questo punto, Tolkien distrugge tutte le accuse che vengono mosse contro di lui e il suo utilizzo della *fantasy* e delle *fairy-stories*); egli sottolinea come, generalmente, il termine *escapist* sia usato con un “tone of scorn or pity” da parte di coloro che reputano la scrittura o lettura di un'opera d'arte che si allontana dal mondo ‘reale’ come un atto infantile o, addirittura, di codarda irresponsabilità.

Invece per Tolkien questo atteggiamento è molto pratico e per certi aspetti eroico, infatti “Why should a man be scorned if, finding himself in prison, he tries to get out and

<sup>3</sup> J.R.R. Tolkien, *On Fairy-Stories*, in Id., *Tree and Leaf*, Allen & Unwin, London 1975, p. 14.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

go home?”<sup>7</sup>. Bisogna, pertanto, stare attenti a non confondere “the Escape of the Prisoner with the Flight of the Deserter”<sup>8</sup>. La libertà di pensare, creare, immaginare, l’evasione nell’accezione tolkieniana è una protesta silenziosa ma attiva di chi si rifiuta di credere che “le automobili siano più vere dei draghi o dei centauri”. In un’epoca dilaniata dai totalitarismi e dalla guerra mondiale, Tolkien è consapevole che nel mondo vi siano cose ben più orribili da cui fuggire che non il rumore delle fabbriche, e la fiaba non può, ovviamente, trovare una soluzione ad esse; ad ogni modo l’uomo, nella sua concezione, necessita della fantasia per sfuggire a una realtà alienante e opprimente, l’essere umano, nella prigione della quotidianità, “thinks and talks about other topics than jailers and prison-walls”<sup>9</sup> e attraverso la fantasia può rendere ‘reali’ desideri semplici come volare o parlare con gli animali, ricostruendo, così, quel legame con la natura rottosi dopo la Caduta.

A questo punto il *Primary World* sembra divenuto una prigione dalla quale bisogna fuggire ad ogni costo, e, in tal senso, avrebbero ragione coloro che accusano Tolkien di fuga del disertore, ma v’è una realtà più elevata che si cela dietro il nostro mondo fisico (dal quale bisogna trascendere), il mondo delle ‘*scientific verities*’, una dimensione che racchiude in sé ‘*a Truth*’, alla quale sia il *Primary World* fisico che i *Secondary Worlds* inventati sono subordinati e dalla quale entrambi derivano e, proprio in relazione a tale verità superiore, l’*escape* non è più ‘*fugitive*’, ma, al contrario, diviene ‘*the resistance of the patriot*’ (la resistenza del ‘patriota’) ai tentativi di allontanare l’essere umano dalla sua natura primaria.

Il terzo beneficio della *fantasy* è, quindi, rappresentato da quel barlume che essa e le *fairy-stories* possono fornire di una *Higher Truth*, sotto forma di consolazione dell’*Happy Ending*, o meglio dell’*eucatastrophe* (termine coniato da Tolkien stesso in contrapposizione al finale tipico della tragedia). Alla fine delle favole v’è la *good catastrophe*, la svolta improvvisa che stravolge in modo inaspettato gli eventi; tale *eucatastrophe* non è una fuga poiché non nega l’esistenza del fallimento e del dolore, ma della sconfitta finale, e offre al lettore “a fleeting glimpse of Joy, Joy beyond the walls of the world, sharp as pain”<sup>10</sup>. Dal momento che spalanca ai lettori una finestra sulla verità, la *fantasy* è veramente “derived from Reality” e diviene, al contempo, l’“echo of evangelium,” la buona novella<sup>11</sup>.

Per Tolkien la forma più gratificante e sconvolgente di *eucatastrophe* è la negazione della morte; tale concetto è fondamentale per il Cristianesimo, ma svolge un ruolo importante anche nel mito. Dall’antico folklore Tolkien trasse proprio questo tipo di *eucatastrophe*; la creazione del *Secondary World* della *Faërie* serve, dunque, a soddisfare un grande desiderio dell’umanità:

the oldest and deepest desire, the Great Escape: the Escape from Death. Fairy-stories provide many examples and mode of this – which might be called the genuine escap-

<sup>7</sup> *Ibidem.*

<sup>8</sup> *Ibidem.*

<sup>9</sup> *Ibidem.*

<sup>10</sup> *Ibidem.*

<sup>11</sup> A tale proposito si confronti: P. Gulisano, *Il mito e la grazia*, Ancora, Milano 2001.

ist, or I would say fugitive spirit. [...] Fairy-stories are made by men not by fairies. The Human-stories of the elves are doubtless full of the Escape from Deathlessness<sup>12</sup>.

Tolkien rielabora più volte nelle sue opere il concetto di fuga, lo notiamo già dal titolo di uno dei suoi lavori più conosciuti: *The Hobbit or There and Back again*, che implica un movimento di allontanamento e, in un secondo tempo, di ritorno al punto di partenza. Bilbo, il protagonista, se ne va dalla Contea in cerca di nuove avventure, verso l'ignoto, con un iniziale senso di fastidio (da bravo *hobbit* non vorrebbe abbandonare le comodità alle quali è abituato) che, ben presto, si tramuta in brama di scoperta di nuovi mondi, di nuove esperienze. Tali esperienze si trasformano in una serie ininterrotta di fughe da Gollum, dagli orchetti, dal drago Smaug, che sembrano terminare solo quando, recuperato il tesoro dei nani, Bilbo chiude il cerchio della sua lunga avventura e torna nella contea. Conclusione della fuga che rimane, ad ogni modo, parziale dal momento che, nella pace della sua casa da *hobbit*, egli quasi soccombe al fascino dell'anello, dando il via, in *The Lord of the Rings*, a una fuga fisica e metafisica di ben altra portata. In questo caso è il nipote, Frodo, che si trova a combattere e a fuggire innumerevoli nemici esterni (Gollum e gli orchetti, a sua volta; i Nazgul, uomini ormai tramutati in spettri dalla brama del potere; gli amici divenuti nemici a seguito della fascinazione esercitata dall'anello e, soprattutto, il grande nemico, Sauron), ma anche il male che si annida dentro di lui. Frodo fugge, si nasconde all'occhio che tutto scruta (simbolica rappresentazione del futuro Grande Fratello di Orwell), striscia nelle *dead marshes* (metafora dei campi di battaglia delle guerre mondiali) verso Mordor. Mordor il luogo di annichilimento finale dal quale si dovrebbe fuggire, rappresenta, invece, la meta di una fuga di sofferenza e privazioni, fuga che sembra destinata a fallire miseramente, ma, grazie all'improvviso intervento divino, viene portata a termine.

Tutte le fughe raccontate da Tolkien sono difficoltose, sempre in bilico verso la sconfitta, ma si risolvono nella vittoria finale tramite il sacrificio; al pari di Cristo messo in croce per i peccati degli uomini, Frodo vacilla sul *Mount Doom* (moderno Golgota che si erge in una terra desolata e resa sterile dalle guerre<sup>13</sup> e dall'industrializzazione), ha un ripensamento ("mio Dio, mio Dio perché mi hai abbandonato?"), ma in quel momento gli giunge l'aiuto proprio da parte di colui che ha messo in pericolo la sua missione sin dall'inizio, Gollum. Frodo viene mutilato, ma reso nuovamente integro nell'animo. Gesù muore e risorge per noi.

Nel Vangelo il mito s'è tramutato in 'fatto'; la favola è divenuta realtà.

The Gospels contain a fairy-story, or a story of a larger kind which embraces all the essence of fairy-stories [...] and among the marvels is the greatest and most complete conceivable eucatastrophe. [...] The Birth of Christ is the eucatastrophe of Man's history. The Resurrection is the eucatastrophe of the story of the Incarnation<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> J.R.R. Tolkien, *On Fairy-Stories*, p. 16.

<sup>13</sup> Un'interessante lettura della relazione tra l'esperienza al fronte e la produzione tolkieniana è contenuta in: J.B. Croft, *War and the Works of J.R.R. Tolkien*, Westport, London 2004.

<sup>14</sup> J.R.R. Tolkien, *On Fairy-Stories*, p. 16.



La morte può essere realmente sconfitta; il mito quale visione, nostalgia per l'eternità, come dice Clyde Kilby<sup>15</sup>, studioso dell'opera tolkieniana, viene sublimato e concretizzato dalla venuta di Cristo sulla terra. Quella che veniva etichettata sprezzantemente come 'fuga dal mondo' altro non è che il riappropriarsi di esso, riscoprendone le profonde radici, umane e cristiane, che non gelano mai.

*Keywords*

Tolkien John Ronald Reuel, Escape, Primary World.

---

<sup>15</sup> Cfr. C.S. Kilby, *Mythic and Christian Elements in Tolkien*, in *Myth, Allegory and Gospel*, J.W. Montgomery ed., Bethany Fellowship, Minneapolis 1974, pp. 119-143.

## FUGA VERSO IL PRESENTE.

UN'ANALISI DELLE FUGHE IN *THE STONE GODS* DI JEANETTE WINTERSON

ELISA BOLCHI

*The Stone Gods*, romanzo del 2007 di Jeanette Winterson, analizza almeno tre tipi di fuga: la fuga da un pianeta morente perché consumato e reso inabitabile (o, come preferiscono affermare i rappresentanti del governo del pianeta nel romanzo: “evolving in a way that is hostile to human life”<sup>1</sup>); la fuga narcisistica dell'individuo da una società che non lo rappresenta più e infine la fuga dell'essere umano da se stesso, la quale si manifesta, ad esempio, nel rifiuto dell'invecchiamento (di per sé parte integrante dell'essere umano) grazie all'invenzione del fissaggio genetico.

Nello spiegare come nacque l'idea del romanzo sul suo sito internet, la Winterson accenna al concetto di fuga come unica possibilità di sopravvivenza, sebbene a lei non sembri una soluzione accettabile:

I heard Stephen Hawking on the radio talking about how humans must colonise space to have any chance of survival, and I thought what a depressing prognosis of our condition that is. [...] I would prefer to stay here and honour the earth. And so I started to tell myself a story, which is how my books always begin, and the story was of a new world, and what we would do with it if we found one...<sup>2</sup>

La fuga da territori ormai ostili all'uomo e la colonizzazione dello spazio come unica soluzione per la sopravvivenza dell'umanità sono temi cari alla fantascienza, insieme al 'senso della fine', concetto che ha plasmato gran parte della letteratura del ventesimo secolo. Ma nel romanzo della Winterson l'aderenza alla realtà è spaventosamente fondata.

Secondo Norman Myers, uno tra i più influenti e riconosciuti ambientalisti, nel 1994 ci furono almeno 25 milioni di profughi ambientali nel mondo e si pensa che entro il 2050 il loro numero raggiungerà i 200/250 milioni, con una media di 6 milioni di persone costrette ad abbandonare i propri territori ogni anno<sup>3</sup>. Chi sono questi profughi ambientali? Nella prefazione da lui scritta per l'edizione italiana, Myers li descrive come

<sup>1</sup> J. Winterson, *The Stone Gods*, Penguin, London 2008<sup>2</sup>, p. 8.

<sup>2</sup> <http://www.jeanettewinterson.com/pages/content/index.asp?PageID=471> (ultima consultazione 21 marzo 2014).

<sup>3</sup> Cfr. N. Myers, *Esodo ambientale. Popoli in fuga da terre difficili*, Edizioni Ambiente, Milano 1999.

persone che non possono più garantirsi mezzi sicuri di sostentamento nelle loro terre di origine a causa di fattori ambientali di portata inconsueta, in particolare siccità, desertificazione, erosione del suolo, deforestazione, ristrettezze idriche e cambiamento climatico, come pure disastri naturali quali cicloni, tempeste e alluvioni. Di fronte a queste minacce ambientali, tali persone ritengono di non aver alternativa se non la ricerca di un sostentamento altrove, sia all'interno del loro paese che al di fuori con stanziamento semipermanente o permanente<sup>4</sup>.

In quello stesso 1994, il numero dei profughi 'tradizionali' – ovvero coloro in fuga per ragioni politiche, religiose, etniche o culturali – era di circa 23 milioni, quindi 2 milioni meno rispetto ai profughi ambientali. Questo significa che il numero delle persone che stanno abbandonando le proprie terre per ragioni ambientali è superiore a quello di coloro che stanno scappando da guerre o discriminazioni. Siamo di fronte alla più grande tragedia mai esistita nella storia dei profughi che pure rimane per lo più ignorata poiché non rientra nelle categorie ufficiali definite nel 1951 dalla Convenzione di Ginevra e dal protocollo supplementare del 1967<sup>5</sup>.

Più recentemente, nel 2009, l'IOM (International Organization for Migration), ha fornito un'altra definizione del fenomeno, secondo la quale i profughi ambientali sono:

persons or groups of persons who, for reasons of sudden or progressive changes in the environment that adversely affect their lives or living conditions, are obliged to have to leave their habitual homes, or choose to do so, either temporarily or permanently, and who move either within their territory or abroad<sup>6</sup>.

Vediamo allora, alla luce di quest'ultima definizione, come la Winterson descrive il romanzo sul proprio sito internet:

*The Stone Gods* is written in four parts; the first part begins on Orbus, a world very like earth, and like earth running out of resources and suffering from the severe effects of climate change. This is a world where everyone is bio-enhanced and bored to death. It is a world that has run out of possibilities. Then, a new planet is discovered, perfect for human life. This planet, Planet Blue, has only one drawback – the dinosaurs. A mission leaves Orbus to get rid of the dinosaurs. Our guide through the novel is Billie Crusoe, a disillusioned scientist in Parts 1, 3, 4, and a young sailor, (Billy), in Part 2, which is set on Easter Island in the eighteenth century<sup>7</sup>.

I personaggi che troviamo aprendo *The Stone Gods* sono, di fatto, perfetti candidati a divenire profughi ambientali. Ma come la Winterson stessa ci dice, la fuga dal proprio pianeta come unica possibilità di sopravvivenza è una "depressing prognosis", e quindi nel suo ro-

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>5</sup> Cfr. N. Myers, *Esodo ambientale*.

<sup>6</sup> [www.iom.int/definitional issues](http://www.iom.int/definitional%20issues), 2009 (ultima consultazione 21 marzo 2014).

<sup>7</sup> <http://www.jeanettewinterson.com/pages/content/index.asp?PageID=471> (ultima consultazione 21 marzo 2014).

manzo non sarà una soluzione. Planet Blue, infatti, il pianeta che dovrebbe rappresentare la nuova speranza, si rivelerà essere 'semplicemente' il pianeta Terra che tutti conosciamo e che nei due capitoli finali del romanzo è, ancora una volta, un pianeta morente che porta a considerare la fuga come unica speranza.

È interessante come, mentre i profughi ambientali vengono per la maggior parte dalle regioni più povere del mondo, nel romanzo a fuggire da Orbus saranno invece i ricchi, i potenti, i membri di una comunità che si è imposta come superiore al resto del mondo. Orbus è infatti diviso in tre principali aree geografiche: Central Power, SinoMosco Pact e Eastern Caliphate, che corrispondono grosso modo alla storica divisione del globo in primo, secondo e terzo mondo<sup>8</sup>. La fuga verso un nuovo futuro sarà esclusiva degli abitanti di Central Power, il cui stesso nome suggerisce come tutto ciò che non è centrale debba essere periferico, quindi subordinato. Central Power, pur essendo il principale responsabile del degrado di Orbus, rivendica ovviamente la proprietà del nuovo pianeta appena scoperto. Ecco che allora, attraverso il *topos* della fuga, la Winterson opera una severa critica a un altro grande 'errore' dell'umanità: la colonizzazione. Lo stesso esplicito riferimento a *Robinson Crusoe* che troviamo da subito nel nome dei protagonisti, ovvero Billie (o Billy) Crusoe, o la nave spaziale che viene mandata su Planet Blue per sterminare i dinosauri il cui nome è Mayflower, sono chiari inviti a dare al romanzo una lettura neo-postcoloniale, dove le colonie sono interi mondi (e quindi il concetto stesso di Natura) e il colonizzatore è la razza umana nella sua interezza. Le parole di Manfred, il capo di Billie, sulla scoperta di Planet Blue sono emblematiche:

This is a great day for science. The last hundred years have been hell. The doomsters and the environmentalists kept telling us we were as good as dead and, hey presto, not only do we find a new planet, but it is perfect for new life. This time, we'll be more careful. This time we will learn from our mistakes. The new planet will be home to the universe's first advanced civilization<sup>9</sup>.

Ma non lo faranno. Non saranno più attenti, né impareranno dai propri errori. Fuggiranno semplicemente verso una nuova colonia con l'idea di piegarla al proprio servizio e sfruttarla all'estremo come hanno sempre fatto. Lo spirito col quale affrontano la fuga è infatti quello di una vacanza organizzata, come si legge, ancora una volta, nelle parole del capo di Billie:

We need infrastructure, buildings, services. If I'm going to live on a different planet, I want to do it properly. I want shops and hospitals. I'm not a pioneer. I like city life, like everyone else likes city life. The Central Power believes the biggest obstacle to mass migration will be setting up the infrastructure in time<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> È quanto mai evidente, qui, il richiamo a *1984* di Orwell. Anche in *1984*, infatti, la società si divide in tre grandi superpotenze: Oceania, Eurasia e Eastasia. I richiami all'opera di Orwell nel romanzo sono del resto moltissimi, a partire dalla scarnificazione del linguaggio per renderlo più efficace e funzionale fino alla concezione di una società senza proprietà privata nella quale tutto è nelle mani di un unico potere centrale.

<sup>9</sup> J. Winterson, *The Stone Gods*, p. 6.

<sup>10</sup> *Ibid.* p. 32.

Egli è molto chiaro: “I’m not a pioneer”. Al suo arrivo vuole una realtà già organizzata in cui vivere, una realtà identica a quella nella quale già vive, e in questo troviamo, tra l’altro, un ulteriore riferimento al Robinson Crusoe di Defoe, che tentò di ricreare, sull’isola, la realtà che gli somigliava.

A causa del *topos* dell’esodo dal Pianeta Terra reso ormai inabitabile *The Stone Gods* è stato definito letteratura di fantascienza<sup>11</sup>. La Winterson, nota per la scarsa propensione a etichettare i propri lavori<sup>12</sup>, preferisce descriverlo semplicemente come “a story of repeating worlds, repeating mistakes, chances for change”<sup>13</sup>. In fondo raccontare storie è ciò che le riesce meglio e la figura dello *storyteller* torna a più riprese nei suoi romanzi, a partire da *Oranges Are not the Only Fruit*, nel quale la narrazione veniva intervallata da racconti fantastici con richiami al mito, passando per *The Passion* (1987), il cui *leitmotiv* era proprio “I’m telling you stories, trust me”, fino a *Lighthousekeeping* (2003), dove la richiesta ricorrente diventava “tell me a story”. La storia che Jeanette Winterson ci racconta in questo romanzo riprende dunque temi noti alla fantascienza e da essa già esplorati, ma proprio come farebbe uno *storyteller* ce li riracconta per metterci in guardia. L’autrice afferma che più che scrivere di fantascienza ha voluto sfidare “people’s ideas about what science can do”<sup>14</sup>. Il nuovo pianeta che si sta per colonizzare, Planet Blue, è infatti il nostro pianeta azzurro: la Terra. Non c’è, allora, la speranza di poter cambiare un futuro che pare apocalittico, perché l’apocalissi è già successa: siamo già fuggiti e questa è l’ennesima possibilità che ci viene data e che, ancora una volta, non stiamo sfruttando a dovere. Tutte le allusioni all’imperialismo, all’inquinamento e alla corruzione della natura umana che sembravano riferirsi alla nostra storia, confermandoci nell’ipotesi che stessimo leggendo di una proiezione del nostro pianeta nel futuro, ci stavano in realtà raccontando di un passato del quale ignoravamo l’esistenza, per suggerirci che stiamo semplicemente commettendo gli stessi errori di allora.

Proprio per questo richiamo alla responsabilità *The Stone Gods* è stato anche definito un romanzo politico:

People have asked me, ‘is this a political book? Is it a statement?’  
I have said many times that I believe our time to be unique in the history of the world. Either we face our environmental challenges now, or many of us will perish, and much of what we cherish in civilisation will be destroyed<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> U.K. Le Guin, *Head Cases*, “The Guardian”, 22 settembre 2007, <http://www.guardian.co.uk/books/2007/sep/22/sciencefictionfantasyandhorror.fiction/print> (ultima consultazione 21 marzo 2014).

<sup>12</sup> “Labels always strangle the scope of the work. I don’t like, but don’t really care about the labels, because all I want to do is get on with the work itself”, *Author Interview* in S. Andermahr, *Jeanette Winterson*, Palgrave Macmillan, London 2009, p. 126.

<sup>13</sup> <http://www.jeanettewinterson.com/pages/content/index.asp?PageID=471> (ultima consultazione 21 marzo 2014).

<sup>14</sup> L. Else – E. Harris, *In search of a grand unified theory of me*, “New Scientist”, 25 agosto 2007, <http://www.jeanettewinterson.com/pages/content/index.asp?PageID=470> (ultima consultazione 21 marzo 2014).

<sup>15</sup> <http://www.jeanettewinterson.com/pages/content/index.asp?PageID=471> (ultima consultazione 21 marzo 2014).

Questa coscienza ambientale è ben rappresentata da Billie Crusoe, la protagonista della prima parte del romanzo. Quella di Billie non è una fuga di comodo ma una scelta etica e consapevole, un fuggire dal sistema rifiutando di conformarsi ai nuovi standard e rifugiandosi nel passato. Legge e scrive appunti su un taccuino, senza usare uno *SpeechPad* “like everybody else”<sup>16</sup> e vive in quella che il suo capo chiama “bio-bubble thing”<sup>17</sup>, ovvero una fattoria, l’ultima rimasta, nella periferia della città. Billie ha un cane vero, e non un robot che funge da animale domestico, mangia cibo coltivato naturalmente e non sintetico. Ella fugge dal sistema in cui vive contestando anche i danni culturali del progresso: “we have no need for brains so our brains are shrinking” dice “not all brains, just most people’s brains – it’s an inevitable part of progress”<sup>18</sup>. Ovviamente questa scelta di fuggire dalla società non accettando la realtà che la circonda e di rimanere legata al passato non accettando il progresso (ad esempio rifiutando il fissaggio genetico) la rende una *outsider*. Nell’introduzione al suo celebre *The Culture of Narcissism*, Christopher Lasch mette in guardia su come

the fashionable sneer that now automatically greets every loving recollection of the past attempts to exploit the prejudices of a pseudoprogressive society on behalf of the *status quo*<sup>19</sup>.

La società di Orbus è infatti tutt’altro che progressista nel suo mettere al primo posto l’apparenza e la giovinezza, tanto da arrivare ad accettare la pedofilia (perché in un mondo in cui tutti dimostrano vent’anni per suscitare interesse bisogna dimostrarne dodici). Anche la divisione classista della società, che vede solo il primo mondo, la *Central Power*, come degno di considerazione, non è affatto progressista e mirata all’emancipazione. Ecco allora che la protagonista di *The Stone Gods* decide di fuggire dalla società per rifugiarsi in un passato che sta però scomparendo perché etichettato come sporco, malsano e superato. È interessante, a questo proposito, notare come Lasch sottolinei che

a denial of the past, superficially progressive and optimistic, proves on closer analysis to embody the despair of a society that cannot face the future<sup>20</sup>.

La società che abita e governa Orbus è infatti incapace di affrontare il futuro al punto di scegliere una fuga improbabile come unica possibilità: la fuga come alternativa al mettersi in discussione ed esaminare i propri errori. È il motivo per cui Billie sceglie per sé un’esistenza che ricorda i progetti delle ‘comuni rurali’ degli anni ’70, che tentavano di liberarsi della dipendenza tecnologica per sopravvivere alla rovina. La Winterson è molto esplicita in questo tipo di accusa quando dice:

<sup>16</sup> J. Winterson, *The Stone Gods*, p. 9.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>19</sup> C. Lasch, *The Culture of Narcissism, American Life in an Age of Diminishing Expectations*, W.W. Norton & Company, New York 1991, p. XVII.

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

Humans are rendering themselves obsolete [...] Successive generations of de-skilling mean that you can no longer fend for yourselves in the way that you once could<sup>21</sup>.

e più avanti insiste:

Humans have given away all their power to a 'they'. You aren't able to fight the system because without the system none of you can survive<sup>22</sup>.

La sua fuga personale finisce quindi col diventare una vera e propria fuga verso un nuovo pianeta, che potrebbe rappresentare una possibilità per ricominciare tutto da capo. "So is it really a second chance?" domanda Billie al *Robo Sapiens* Spike, che le risponde "I think so"<sup>23</sup>.

La Billie Crusoe che ritroviamo nei capitoli 3 e 4 è invece una sopravvissuta alla terza guerra mondiale, vive in un mondo che ha dovuto ripartire da zero, che sembra aver capito, imparato finalmente, dai propri errori. E invece anche questo mondo nasconde una realtà scomoda, inaccettabile: Wreck City.

Wreck City is a No Zone – no insurance, no assistance, no welfare, no police. It's not forbidden to go there, but if you do, and if you get damaged or murdered or robbed or raped, it's at your own risk. There will be no investigation, no compensation. You're on your own<sup>24</sup>.

Wreck City è un luogo che sopravvive a fatica, che non è stato ricostruito dopo i bombardamenti e che nasconde entro i propri confini una realtà ancora più spaventosa: la Dead Forest, in cui vivono i mutanti radioattivi tossici, vittime delle radiazioni della guerra nucleare che il sistema tiene nascosti e al tempo stesso sfama con derrate alimentari gettate dagli elicotteri (impossibile non pensare agli aiuti umanitari che 'cadono dal cielo' nei paesi devastati dalle carestie).

Delusa, quindi, dal proprio mondo, guardando il cielo la Billie dell'ultimo capitolo immagina, ancora una volta, una fuga:

If we found another planet, we could leave everything behind, start again, be safe. It would be different, wouldn't it? Another chance<sup>25</sup>.

Il lettore però, giunto alla fine del romanzo, è disilluso, sa che non sarebbe diverso, che si ricometterebbero gli stessi errori di sempre, un nuovo pianeta sarebbe solo una nuova colonia, terreno per il ripetersi di nuovi errori.

<sup>21</sup> J. Winterson, *The Stone Gods*, p. 78.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 238.

Il messaggio della Winterson sembra, a questo punto, piuttosto chiaro: fuggire dai nostri errori non è il modo per risolverli così come colonizzare lo spazio non può essere l'unico modo per sopravvivere ai nostri sbagli. Come scrisse il compositore John Cage nel suo *Mushroom Haiku*:

It is only irritating  
to think one would like to be somewhere else.

Here we are and now<sup>26</sup>.

### *Keywords*

Climate, Environment, Winterson Jeanette, Mistakes.

---

<sup>26</sup> J. Cage, *Silence: Lectures and Writings by John Cage*, Wesleyan University Press, Hanover 1961, p. 185.





## LA FUGA DELL'“IO” NARRATIVO NEL ROMANZO DEL DOPOGUERRA SPAGNOLO

ROSA PIGNATARO

In quest'analisi mostro come si verifica una graduale fuga dell'“Io” narrativo in quattro romanzi del dopoguerra spagnolo. Tale fuga implica la rottura del patto letterario fra narratore e lettore e raggiunge il suo culmine nel romanzo *Volverás a Región* di Juan Benet<sup>1</sup>. Difatti, entro una tradizione sostanzialmente realista, il romanzo di Benet si presenta come un testo il cui oggetto è la rappresentazione dell'enigmaticità e delle zone d'ombra della realtà.

Tali considerazioni ci riportano a una riflessione previa: ogni testo è in costante interazione col lettore, senza lettori il testo è incompleto e l'atto creativo un atto imperfetto. Citando Eco, il lettore mette in moto la ‘macchina pigra’ che è il testo e procede per ‘sentieri narrativi’ che l'autore ha o non ha definito, come in un bosco dove ogni strada è nuova<sup>2</sup>. Il lettore compie delle scelte perché costituisce la trama stessa del tessuto narrativo. L'autore, a sua volta, ha operato progressivamente una ‘fuga’ dalle sue narrazioni, una fuga che al principio si configura come evoluzione, trasformazione. Si è trasformato, da creatore di personaggi, in personaggio egli stesso grazie alla narrazione in prima persona<sup>3</sup>.

È questo il caso de *La familia de Pascual Duarte* di Camilo José Cela, pubblicato nel 1941, il primo romanzo significativo del panorama letterario del dopoguerra spagnolo. Fin dalle prime pagine il libro si presenta ‘votato’ alla verosimiglianza e al rispetto del patto letterario: i sentieri sono perfettamente tracciati dal nostro autore impegnato a mettere in atto le strategie narrative che il lettore riconosce. Con la *Nota del transcriptor* si racconta del ritrovamento di un manoscritto del condannato a morte Pascual Duarte e, a completare la verosimiglianza, segue una *Carta anunciando el envío del original* scritta da Pascual al signor Joaquín Barrera López amico di don Jesús González de la Riva, una delle vittime dell'impeto omicida dello stesso Pascual. Anche questo scritto riporta in calce il luogo e la data di stesura: “Cárcel de Badajoz, 15 de febrero de 1937”<sup>4</sup>. L'esistenza di un testo manoscritto e la forma epistolare contribuiscono a creare un *corpus* testimoniale affidabile. Pascual non risparmia al lettore nessun particolare nel suo racconto poiché è lo stesso Cela ad affermare che:

<sup>1</sup> Per uno studio più analitico e approfondito si veda il lavoro di R.C. Spires, *La novela española de posguerra*, Cupsia Editorial, Madrid 1978.

<sup>2</sup> U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano 1994, p. 3.

<sup>3</sup> J.M. Castellet, *L'ora del lettore*, Einaudi, Torino 1962, p. 25.

<sup>4</sup> C.J. Cela, *La familia de Pascual Duarte*, Ediciones Destino, Barcelona 2010, p. 103.

Dosificar la ternura y no cegarse ni disimular ante la barbarie es la más noble función del escritor, del notarial y solemne cronista del tiempo que nos ha tocado vivir. Lo contrario es inmoral, rigurosamente inmoral<sup>5</sup>.

Pertanto, aggiunge Cela, i punti cardine che un autore deve perseguire sono: sincerità, verità, lealtà e chiarezza e, quando il protagonista affermerà nell'*incipit* delle sue memorie: “Yo señor, no soy malo aunque no me faltarían motivos para serlo”<sup>6</sup>, il lettore non può far altro che credere a ciò che leggerà. Crederà alla benevolenza di Pascual nonostante si sia macchiato dei delitti più efferati, da quello della affezionata cagnetta Chispa – “Cogí la escopeta y disparé; volví a cargar y volví a disparar. La perra tenía una sangre oscura y pegajosa que se extendía poco a poco por la tierra”<sup>7</sup> –, al matricidio, il più innaturale di tutti i crimini:

Me abalancé sobre ella y la sujeté. Forcejeó, se escurrió [...]. Luchamos; fue la lucha más tremenda que usted puede imaginar. Rugíamos como bestias, la baba nos asomaba a la boca [...]. Hubo un momento en que con la boca me cazó un pezón – el izquierdo – y me lo arrancó de cuajo. Fue el momento mismo en que pude clavarle la hoja en la garganta... La sangre corría<sup>8</sup>.

Finalmente Pascual può respirare, e il lettore crede alle sue iniziali affermazioni, “non sono malvagio”. Il patto narrativo è, dunque, rispettato.

Il romanzo della seconda decade del post-guerra mostra già i segni di un graduale allontanamento dell'autore dalla creatura narrativa. Consideriamo il caso de *El Camino* (1950) di Miguel Delibes. Per Delibes, il romanziere deve tendere un ponte verso il possibile lettore per poi affrancarlo senza timore, “y que ese lector se decida a franquear ese puente sin recelos”<sup>9</sup>. Tema centrale dell'opera è l'iniziazione al mondo adulto di Daniel, El Mochuelo. Dovendo abbandonare il paese per trasferirsi in città assecondando la volontà paterna, Daniel si abbandona ai ricordi la notte prima di partire. Affiorano alla mente gli episodi più salienti della sua infanzia: l'amicizia con El Moñigo, la storia di Paco el Herrero, di Quino el Manco, di Germán el Tiñoso, de las Guindillas, di Sara e del Maestro, personaggi che permetteranno a Daniel di conoscere il mistero della nascita, dell'amore, del sesso, dell'amicizia e della morte. Delibes dà voce ai suoi personaggi effettuando una sorta di “ventriloquismo letterario”<sup>10</sup>, grazie al magistrale uso del discorso indiretto libero. Il lettore implicito accoglie la volontà comunicativa dell'autore, sente la sua presenza, perché, nonostante la narrazione in terza persona, il vocabolario utilizzato è quello di un adulto. Osserviamo la realtà attraverso gli occhi di un undicenne ma ascoltiamo la voce del narratore adulto, la sua parola precisa, l'aggettivo appropriato, esatto, l'autenticità del linguaggio rurale con il quale *el yo* di Delibes si fonde con la memoria infantile di Daniel trasformando il romanzo in un

<sup>5</sup> C.J. Cela, *La rueda de los ocios*, Alfaguara, Madrid 1957, p. 17.

<sup>6</sup> C.J. Cela, *La familia*, p. 109.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 220-221.

<sup>9</sup> C.A. de los Ríos, *Conversaciones con Miguel Delibes*, E.M.E.S.A., Madrid 1971, p. 132.

<sup>10</sup> F. Umbral, *Miguel Delibes*, Epesa, Madrid 1970, p. 63.

testo autentico e convincente<sup>11</sup>. Afferma Robert Spires che *El Camino* è ancora fondamentalmente una *novela de personaje* e che per questo si inserisce nella casistica del romanzo spagnolo degli anni '40 ma, allo stesso tempo, anticipa i caratteri della narrativa degli anni '50. L'uso del narratore onnisciente, infatti, contiene *in nuce* quel graduale allontanamento dell'autore dal lettore implicito e, quando Daniel lascia la campagna, la vita rurale per il progresso, si trasformerà, idealmente, nel protagonista-massa de *La colmena*<sup>12</sup>.

Parliamo ancora di un romanzo di Cela, questa volta pubblicato nel 1951 a Buenos Aires, poiché i numerosi tentativi di pubblicarlo in Spagna fallirono a causa della severa censura franchista. Cela dipinge un quadro di una Madrid segnata dalla fame e dalla repressione politica: centinaia di personaggi vivono episodi simultanei ma frammentati, come scene di vita all'interno di un alveare. Nelle intenzioni di Cela, l'autore modello scompare dalla narrazione perché si limita a riprendere istantanee di quotidianità con la sua macchina fotografica: "Lo que quise hacer no es más que lo que hice, dicho sea con todos los respetos debidos: echarme a la plazuela con mi maquinilla de fotógrafo y revelar después mi cuidadoso y modesto trabajito ambulante"<sup>13</sup>. Ora in un bar, ora in un bordello, ora in una misera casa. Attraverso gli scatti dell'autore-fotografo e la conseguente destrutturazione della *fabula*, il lettore assiste alla frammentazione della dura realtà percependo a tratti alcune intrusioni satiriche dell'autore.

L'emblematico *Volverás a Región* di Juan Benet è, forse, il romanzo che si basa esclusivamente su quella tacita accettazione che costituisce la fede poetica tra l'autore ed il lettore, la celebre "momentanea sospensione dell'incredulità", "that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith"<sup>14</sup> di Coleridge. Ancora di più, *Volverás a Región* potrebbe configurarsi come la consacrazione di una totale e irreparabile rottura del patto narrativo. Juan Benet (Madrid, 1927-1993) vive sulla sua pelle la tragedia della Guerra Civile, guerra fratricida che lo segnerà per sempre, avendo perso il padre a causa di essa. Juan Benet scrive il romanzo tra il 1962 e il 1964 ma questo viene concluso il 14 settembre del 1965. Due anni dopo, lo pubblica la casa editrice Destino. Il testo si presenta immediatamente ermetico, denso di incoerenze di date, nomi ed eventi. La *fabula*<sup>15</sup> non si presta alla definizione di una linea argomentativa chiarificatrice. Risulta fuorviante e caotica. Benet non ha voluto sviluppare una diegesi lineare e fluida, né esporre in modo anedddotico le sorti dell'immaginaria Región prima, durante e dopo la Guerra Civile, né narrare le vicende dei suoi personaggi. Il testo è pieno di rimandi, analessi e prolessi, acronie, ripetizioni, monologhi interminabili dei quali risulta indubbiamente complicato venire a capo. Numerosi sono gli studi sull'ambiguità della scrittura benetiana così come i propositi di cercare chiavi interpretative. Rileggere l'opera alla luce degli scritti paralleli di Benet, quegli *Ensayos de incertidumbre*, può, forse, essere utile a comprendere le motivazioni profonde della genesi

<sup>11</sup> Si veda l'introduzione di M. Sotelo in M. Delibes, *El camino*, Destino, Barcelona 1995, p. LX.

<sup>12</sup> R.C. Spires, *La novela española*, p. 93.

<sup>13</sup> Citato in R. Asún, *Introducción biográfica y crítica*, in C.J. Cela, *La colmena*, Castalia, Madrid 1984, p. 19.

<sup>14</sup> S.T. Coleridge, *Biographia literaria, or Biographical sketches of my literary life and opinions*, J. Engell - W.J. Bate ed., Princeton University Press, Princeton 1983, p. 6.

<sup>15</sup> V.G. de la Concha, *Cinco novelas en clave simbólica*, Alfaguara, Madrid 2010.

del romanzo benetiano. Nelle parole dell'autore, i virtuosismi della sua lingua in *Volverás a Región* sono frutto dell'estenuante tentativo di *salir de la taberna*. Egli considera il realismo sociale la più sterile e la più servile di tutte le arti: "una literatura protestona, acre, muy poco imaginativa y muy poco estilística; la destinó a la vida del lector como conjurándole para participar en una lucha pública"<sup>16</sup>. La volontà dello scrittore è raggiungere uno stile elevato, il *Gran Estilo*. Afferma ancora Benet:

Después de la Guerra Civil casi todas las novelas españolas fueron caballos de Troya. Pero sea cual sea el arma que lleva dentro, sea para halagar a la sociedad burguesa o sea para denunciar sus monstruosas deformaciones, el arte literario se presta mal a este tipo de mistificaciones<sup>17</sup>.

Chiarisce Ken Benson che Benet è alla ricerca di una nuova forma di scrittura capace di esprimere il "dolor de España", capace di raccontare la tragedia del paese sotto la dittatura franchista e allo stesso tempo universalizzare tale dolore e relazionarlo alla condizione enigmatica dell'essere umano. È per questo che Juan Benet perfeziona una narrativa che possa "producir goce textual en el lector cuando entra en contacto con la sinuosa, sensual, indeterminada, plurisignificativa y enigmática prosa benetiana"<sup>18</sup>.

Al principio del romanzo, il lettore non è ancora imbrigliato nella rete dell'ambiguità, anzi, le parole con cui si apre il primo capitolo sono "Es cierto"; il lettore, rassicurato e fiducioso, avverte la presenza di una terza persona che illustra in modo scientifico e dettagliato il *locus* mitico in cui, successivamente, collocherà vicende e personaggi. Il lettore è totalmente affidato alla guida dell'autore, fa ancora parte della trama narrativa, è colui il quale gode di quel piacere procuratogli dalla parola benetiana. La metafora, la sintassi enigmatica servirà per permettere al lettore di 'ascendere' platonicamente a nuove verità. Il lettore non deve accontentarsi di rimanere, come quel pesce che "a media profundidad en el océano creyendo que vive en la superficie toma por cielo lo que es agua, al contemplar el pálido reflejo de las estrellas a través de ella"<sup>19</sup>.

Ho riscontrato che le parole *viaje* o *viajero* ricorrono nel testo almeno 83 volte. Non sarà azzardato, pertanto, considerare il lemma come una delle parole-chiave del romanzo e tentare una delle possibili interpretazioni seguendo l'identificazione fra viaggiatore e lettore<sup>20</sup>. Dunque, il viaggiatore impavido che intraprende il cammino verso Región, luogo immaginario e mitico, è stato associato al lettore che, come quell'insolito viaggiatore che ben presto conoscerà le difficoltà di attraversare il deserto, si addenterà nella fitta trama della selva narrativa rappresentata dalla scrittura benetiana. Il lettore implicito è avvisato, il 'viaggio come lettura' sarà torcersi in un viluppo lessicale, fatto di periodi interminabili,

<sup>16</sup> J. Benet, *Escribir*, in *Ensayos de incertidumbre*, Debols!llo, Barcelona 2012, p. 345.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>18</sup> K. Benson, *Fenomenología del enigma: Juan Benet y el pensamiento literario postestructuralista*, Rodopi, Amsterdam 2004, p. 19.

<sup>19</sup> J. Benet, *Epica, noética, poética*, in *Ensayos*, p. 81.

<sup>20</sup> Per una dettagliata analisi sulla lettura 'lettore come viaggiatore' si veda l'articolo di L.F. Costa, *El lector viajero en Volverás a Región*, "Anales de la Narrativa Española contemporánea", IV, 1979, pp. 9-19.

sintassi intricata e diegesi ermetica alla fine della quale a ostacolargli il passo sarà un cartello sul quale si legge: “SE PROHÍBE EL PASO. Propiedad privada”<sup>21</sup>. È vietato entrare nella labirintica prosa di Benet. Il lettore avvertirà gradualmente ‘la fuga’ dell'autore ed il conseguente smarrimento quando, dopo essersi imbattuto nella figura triste di un bambino che aspetta il ritorno della sua mamma, conosce una coppia di personaggi: il professore e sua moglie. Il professore è chiamato Rumbal, poi Rombal, ed ancora Rembal, Rubal ed infine Rumbás. Il patto narrativo comincia a incrinarsi: il lettore è sprofondato nel caos del dubbio e dell'incertezza. I lettori seguono il racconto di Benet senza riuscire a comprendere dove l'autore voglia condurli. I capitoli successivi al primo si aprono con “Ciertamente”, “No sé si sería cierto” e il caustico “No lo sé” dell'ultimo capitolo, quasi a suggellare la graduale perdita di certezze. Confusi e frustrati, noi lettori minacciamo spesso di chiudere il libro ma, ormai, siamo già intrappolati nella rete tessuta dall'autore<sup>22</sup>. E, asserisce Manteiga, è lo stesso Benet ad avere poco rispetto del lettore (sfociando a volte nel disprezzo), egli si compiace al pensarlo ‘perso’ nel labirinto della sua opera narrativa. L'autore modello, la prima persona della echiana “trinità narrativa” che

parla affettuosamente (o imperiosamente, o subdolamente) con noi, che ci vuole al proprio fianco, e questa voce si manifesta come strategia narrativa, come insieme di istruzioni che ci vengono impartite a ogni passo e a cui dobbiamo ubbidire quando decidiamo di comportarci come lettore modello<sup>23</sup>.

è passato da una narrazione in terza persona alla prima persona, cedendo la parola ora al dottore di Región ora alla donna. Tale modalità, lungi dal creare mimesi e dall'emancipare il racconto da qualsiasi potestà e responsabilità narrativa, getta nell'incertezza il lettore perché il loro racconto è denso di incongruenze e imprecisioni. Il racconto di María, o Marré Gamallo appare subito sottomesso alla sfera dell'enigma; la donna racconta di sé:

Si algo había comprendido era que a partir de entonces existían dos mujeres diferentes que no debían confundirse si es que yo quería conservar la integridad de la reclusa; que cualquiera de las dos debía defenderse de la contaminación de la otra y que una tercera mucho más lógica, ponderada y respetable – celaría y garantizaría la convivencia, la independencia y la personalidad de ambas<sup>24</sup>.

Tre donne coesistono nella stessa persona e sono l'origine della sua personalità ambivalente. Quando narra la sua storia, la donna si identifica a volte con la figlia del militare e amante del figlioccio del dottore, altre con María Timoner, l'amante premio della partita a carte. I nostri unici informatori dovrebbero fornire il massimo dell'informazione poiché, seguen-

<sup>21</sup> J. Benet, *Volverás a Región*, Debolsillo, Barcelona 2010, p. 21.

<sup>22</sup> R.C. Manteiga, *Alienado y atrapado: el papel del lector en la narrativa española de posguerra*, in *Actas Irvine-92* (Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas), Vol. 4, J. Villegas ed., Irvine 1994, pp. 183-193, qui p. 184.

<sup>23</sup> U. Eco, *Sei passeggiate*, p. 19.

<sup>24</sup> J. Benet, *Volverás a Región*, p. 157.

do le indicazioni di Genette, “la mimesi si definisce mediante un massimo d’informazione e un minimo d’informatore”<sup>25</sup>. Invece, essi contribuiscono alla creazione dell’enigma, dell’ambivalenza, dell’ambiguità, di zone d’ombra, di fugaci impressioni dell’incerto che daranno all’artista la migliore ispirazione.

Región è costellata di territori ambigui. Il lettore non può affidarsi neanche alle parole dei 3 narratori, i loro racconti sono frutto di una memoria fallace. Benet afferma che “la gente de Región ha optado por olvidar su propia historia”<sup>26</sup>. Il romanziere stabilisce in questo modo una base strutturale affinché la funzione della memoria, primaria fonte d’informazione nel romanzo, fallisca<sup>27</sup>. Il termine ‘memoria’ appare almeno 84 volte nel testo, ora come *dedo tembloroso*, *memoria aborrativa*, o considerata come sostanza gelatinosa che deforma e confonde i propri contorni.

Ricordando ancora Eco, sembra di trovarsi di fronte a un caso di cosiddetta *self-voiding fiction* ovvero di “narrativa autocontraddittoria”<sup>28</sup>, di testi narrativi che esibiscono la loro stessa impossibilità. Vere opere aperte, che appaiono ambigue come la vita stessa<sup>29</sup>. Il dottore e la donna, con i loro interminabili monologhi/soliloqui, sembrano rappresentare sulla pagina scritta quella teoria dell’ossimoro che nelle parole di Benet costituiscono la fonte della creazione: “el imperio del oxímoron: solo lo fugaz dura y permanece, todo lo verdadero muestra su falsedad, todo lo evidente encierra su misterio”<sup>30</sup>.

Gli interrogativi che si pongono durante un’attenta lettura del libro sono innumerevoli. A volte il lettore è avvisato più o meno apertamente dell’ambiguità, e neanche il critico è riuscito a risolvere gli enigmi del racconto. E allora, quel patto tra autore e lettore è, davvero, irrimediabilmente scisso, benché le zone rimaste in ombra diventino una sfida per il lettore-viaggiatore che si ripropone di intraprendere nuovamente il cammino che porta a scoprire quel segreto che forse è racchiuso nelle terre impervie di Región.

### Keywords

Cela Camilo José, Delibes Miguel, Benet Juan.

<sup>25</sup> G. Genette, *Figure III, discorso del racconto*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1972, p. 213.

<sup>26</sup> J. Benet, *Volverás a Región*, p. 23.

<sup>27</sup> Il tema della memoria è ampiamente analizzato in V.G. de la Concha, *Cinco novelas*.

<sup>28</sup> U. Eco, *Sei passeggiate*, p. 99.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>30</sup> J. Benet, *Incertidumbre, memoria, fatalidad y temor*, in *En ciernes*, Taurus, Madrid 1976, p. 53.

## FUGHE 'DAL' TEMPO, FUGHE 'NEL' TEMPO: BORGES, McTAGGART, NABOKOV

FRANCESCO BAUCIA

In una intervista rilasciata nel 1969 a *Time*, e ora raccolta nel volume *Intransigenze*, Vladimir Nabokov era stato invitato a mettere a confronto due affermazioni contrastanti sul tempo contenute nelle sue opere *Parla, ricordo e Ada*. La prima recita così: “Confesso di non credere nel tempo. Mi piace ripiegare il mio tappeto magico, dopo essermene servito, in modo da sovrapporre una parte del disegno all'altra”<sup>1</sup>. La seconda, invece, procede in questo modo: “Il Tempo Puro, il Tempo Percettivo, il Tempo Tangibile, il Tempo privo di contenuto, di contesto, e di commento – questo è il *mio* tempo e il *mio* tema. Tutto il resto è simbolo numerico o un diverso aspetto dello spazio”<sup>2</sup>. Prima di esaminare la risposta di Nabokov all'apparente rinvenimento di una contraddizione nel suo pensiero, vorrei soffermarmi brevemente sulla prima delle due frasi, quella tratta dal memoir *Parla, ricordo*. Con qualche approssimazione, potremmo leggere questo passaggio come il motto di una posizione ‘filosofica’ che chiamerei ‘fuga dal tempo’. È questa una posizione comune a molte indagini della temporalità, e il fatto che sia tanto diffusa sembra implicare una necessaria dissoluzione dell'oggetto di analisi di fronte allo sguardo che pretende di catturarlo e che è costretto, alla fine dei conti, a dichiarare di aver inseguito un fantasma. Jorge Luis Borges, in due articoli raccolti sotto il titolo beffardo e ammiccante di *Nuova confutazione del tempo*, sostiene una tesi simile. Muovendo dall'idealismo di Berkeley e dallo scetticismo di Hume, e armandosi del principio di identità degli indiscernibili di Leibniz, giunge a una conclusione molto vicina a quella riecheggiata dal passaggio di *Parla, ricordo* di Nabokov. Descrivendo un'esperienza estatica, vissuta in una passeggiata notturna contemplando il paesaggio non scalfito dal passare degli anni di un sobborgo bonaerense – una visione che connette con prepotenza il presente dell'orologio al passato del ricordo –, Borges compie un salto mortale. Scrive:

Questa pura rappresentazione di fatti omogenei [...] non è soltanto identica a quella che si verificò in quest'angolo tanti anni fa; è, senza somiglianze né ripetizioni, la stessa. Il tempo, se possiamo intuire tale identità, è una delusione: l'indifferenza e inseparabilità di un momento dal suo apparente ieri e di un altro dal suo apparente oggi, bastano a disintegrarlo<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> V. Nabokov, *Parla, ricordo*, Mondadori, Milano 1984, p. 115.

<sup>2</sup> V. Nabokov, *Ada o ardore*, Adelphi, Milano 2000, p. 555.

<sup>3</sup> J.L. Borges, *Altre inquisizioni*, in Id., *Tutte le opere*, Mondadori, Milano 1984, vol. I, p. 1081.



Ecco, per usare le parole di Nabokov, che il tappeto magico è ripiegato su se stesso, tanto che i suoi lembi finiscono per combaciare perfettamente fino a fondersi l'uno con l'altro. Ed ecco che la fuga dal tempo è realizzata, mi sia consentito di utilizzare questa immagine, sulle ali di questo stesso tappeto magico.

Un'altra celebre fuga dal tempo, prelevata questa volta dalla letteratura filosofica, è quella compiuta da John McTaggart (si tratta di una refutazione della temporalità che ha suscitato amplissimi e ancora inesauriti dibattiti). Senza voler entrare nei dettagli di questa complessa prova, e rendendone conto per linee generalissime e per forza di cose approssimate, si può dire che McTaggart neghi la realtà del tempo ritenendo ineliminabile la contraddizione insita nell'attribuire, a uno stesso evento, la qualità di essere 'passato', 'presente' e 'futuro'. Il fatto che per attribuire questa qualità si debba ricorrere per forza all'*explicandum*, ossia al tempo stesso, genera un paradosso dal quale è impossibile uscire. Ecco ancora un'altra fuga, che qui, oltre a essere 'dal' tempo, è anche una fuga 'del' tempo dal regno della realtà, una sua imbarazzata dipartita a fronte del pronunciamento di una formula magica.

Borges e McTaggart ci presentano dunque una teologia del Tempo che ha un esito chiaramente 'ateistico', e che culmina in entrambi i casi nel delitto perfetto del dio Chronos. È forse a questo delitto che fa cenno Borges quando, in una delle sue ultime conversazioni con il poeta Osvaldo Ferrari, predica la necessità per l'arte di liberarsi del tempo? Non solo raggiungere l'eternità, dunque, è il compito dell'artista, ma letteralmente sbarazzarsi del tempo, farla finita con esso una volta per tutte.

Ma torniamo ora a Nabokov. Rispondendo ai suoi intervistatori, lo scrittore riporta l'attenzione sul protagonista del romanzo *Ada*, Van Veen, uno studioso del tempo, appunto, che opera una distinzione fondamentale "fra testo e tessitura" ossia tra "i contenuti del tempo e la sua essenza quasi tangibile"<sup>4</sup>. Laddove i contenuti del tempo, e del Passato in modo particolare come dimensione preminente della temporalità (perché in fondo, dice Nabokov per bocca di Van Veen, il tempo che scorre è una "costante edificazione del passato"<sup>5</sup>), sono disponibili alle scorribande del "genio del ricordo totale"<sup>6</sup> che di essi può facilmente disporre, rimane sullo sfondo l'ineliminabile presenza della tessitura che collega gli elementi del testo. Una presenza quasi muta che però è impossibile da cancellare. Nabokov (con Van Veen) tenta dunque, contro la teologia 'ateistica' di Borges e McTaggart, una teologia 'negativa' del tempo, che si muove rigettando tutti gli imbastardimenti del concetto di tempo con altri concetti. E in modo particolare con quello di spazio. Borges, riprendendo la lezione di Berkeley e di Hume, affermava: "Negati spirito e materia, che sono continuità, negato anche lo spazio, non so che diritto abbiamo a quell'altra continuità che è il tempo"<sup>7</sup>. La caduta del contrafforte dello spazio è dunque, per Borges, l'avvisaglia del crollo delle mura del tempo. Per Nabokov invece, eliminate le compromissioni con lo spazio, resta in campo la maestà del "Tempo Puro, il Tempo Percettivo, il Tempo Tangibile, il tempo privo di contenuto, di contesto e di commento" della seconda frase dell'intervista. Un Tempo

<sup>4</sup> V. Nabokov, *Intransigenze*, Adelphi, Milano 1994, p. 153.

<sup>5</sup> V. Nabokov, *Ada o ardore*, p. 567.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 562.

<sup>7</sup> J.L. Borges, *Altre inquisizioni*, p. 1075.

che, “anche se affine al ritmo, non è semplicemente ritmo, cosa che implicherebbe movimento – e il tempo non si muove”<sup>8</sup>, ma è piuttosto da cercare nel “vuoto indefinibile tra due battute ritmiche: il silenzio breve *tra* le battute, non già le battute in sé, che si limitano a chiudere il tempo tra due barre”<sup>9</sup>. Un Tempo, ancora che, paragonandolo alla vita umana, “non è un cuore pulsante, ma la pulsazione saltata”<sup>10</sup>. (E un pensiero qui va alla tremante identità/differenza di essere e nulla propugnata da alcuni mistici e dai filosofi idealisti che a tali mistici si sono ispirati). Il Tempo Puro di Nabokov e di Van Veen si configura inoltre come orizzonte, prospettiva, ‘trama’ o ‘tessitura’, appunto, del reale: è la “spina dorsale della coscienza”<sup>11</sup> oltre che “un eccellente brodo di coltura per le metafore”<sup>12</sup>.

Con queste immagini, Nabokov sembra muovere con decisione contro gli uccisori di Chronos o contro chi si è formato del tempo un falso idolo, imbastardito con le nozioni di spazio e di movimento: essi hanno compiuto l'errore di chi, come dirà Hans Blumenberg in un altro contesto, ha preteso di misurare l'orizzonte percorrendolo, senza accorgersi che questo atto è la perfetta metafora dell'impossibile<sup>13</sup>. Perché colui che si adoperi a raggiungere l'orizzonte per misurarlo lo vede allontanarsi a ogni passo che compie, e la rabbia per l'impresa fallita può condurlo a dichiarare che esso è soltanto un'illusione. Di conseguenza, si dovrebbe dire che la fuga è irrealizzabile perché il tempo è una perfetta prigionia sferica? In un certo senso sì, e la fuga dal tempo è davvero un'illusione che neanche l'arte può trasformare in realtà, perché essa, così come le metafore che produce, si nutre di tempo. E questo, d'altronde, lo sapeva bene anche Borges: alla fine della sua ‘confutazione del tempo’, infatti, egli ribaltava le proprie argomentazioni di stampo filosofico con una sequela di mirabolanti metafore che sembrano afferrare finalmente con una presa salda l'oggetto in prima battuta demolito. “And yet, and yet...”, scrive,

Negare la successione temporale [così come] negare l'io, negare l'universo astronomico, sono disperazioni apparenti e consolazioni segrete [...] Il tempo è la sostanza di cui sono fatto. Il tempo è un fiume che mi trascina, ma io sono il fiume; è una tigre che mi sbrana, ma io sono la tigre, è un fuoco che mi divora, ma io sono il fuoco<sup>14</sup>.

Quale movimento è allora possibile, nell'elemento fluido del tempo, se è negato il balzo fuori dal suo corso? A me sembra che, seguendo Nabokov, si possa parlare ancora una volta di una ‘fuga’. Una fuga ‘nel’ tempo, però, piuttosto che una fuga ‘dal’ tempo. Una fuga da intendersi, questa volta, quasi in quell'accezione del termine che appartiene all'ambito musicale, ossia la riproposizione di un tema principale in forme diverse nell'arco drammatico di un brano. Inquire, cioè, le differenti composizioni e riproposizioni del testo del tem-

<sup>8</sup> V. Nabokov, *Intransigenze*, p. 229.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> V. Nabokov, *Ada o ardore*, p. 576.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 553.

<sup>13</sup> H. Blumenberg, *Passione secondo Matteo*, Il Mulino, Bologna 1992, p. 43.

<sup>14</sup> J.L. Borges, *Altre inquisizioni*, pp. 1088-1089.

po nell'intreccio tangibile della sua tessitura. E il compito supremo dell'artista appare così quello di apparecchiare, appunto, 'fughe nel tempo'. Come scrive Nabokov,

il massimo che possiamo fare è cogliere e cercare di trattenere quelle chiazze di luce iridata che sfrecciano attraverso la memoria. L'atto della ritenzione è l'atto dell'arte, scelta artistica, fusione artistica, ricombinazione artistica di eventi concreti. Il cattivo memorialista ritocca il proprio passato, e il risultato è una fotografia con venature azzurre e ombreggiature rosa, scattata da uno sconosciuto per consolare il lutto dei sentimenti. Il buon memorialista, invece, fa del suo meglio per conservare la massima verità del particolare. Uno dei modi in cui può riuscire nell'intento è quello di trovare sulla sua tela il punto giusto in cui collocare la giusta chiazza del colore ricordato<sup>15</sup>.

### *Keywords*

Temporality, Escape, Borges Jorge Luis, McTaggart John Ellis, Nabokov Vladimir.

---

<sup>15</sup> V. Nabokov, *Intransigenze*, pp. 229-230.

Fuga ed esperienza



## “DOBBIAMO RITENTARE LA FUGA”.

### L'INIZIO E I FINALI DELLE *AVVENTURE DI PINOCCHIO*

PAOLA PONTI

*“Come un puledro che avesse levata la mano”. L'inizio*

Quando le gambe gli si furono sgranchite, Pinocchio cominciò a camminare da sé e a correre per la stanza; finché, infilata la porta di casa, saltò nella strada e si dette a scappare.

E il povero Geppetto a corrergli dietro senza poterlo raggiungere, perché quel birichino di Pinocchio andava a salti come una lepre [...]<sup>1</sup>.

Pinocchio è “appena finito di fare” e subito scappa. La fuga dalla casa paterna è il primo atto libero che il burattino compie una volta messi in moto gli organi e gli arti che Geppetto ha intagliato pazientemente nel legno “da catasta”. Si tratta di un gesto improvviso, l'ultima di una serie di disubbidienze che hanno accompagnato la nascita del burattino: gli “occhiacci di legno”, il naso che non si fa “scorcire”, le linguacce, il furto della parrucca, il calcio in

<sup>1</sup> Per ogni indagine che riguardi *Le avventure di Pinocchio*, si rimanda ai commenti fondamentali di Daniela Marcheschi, Roberto Randaccio, Ferdinando Tempesti e all'edizione critica di O. Castellani Pollidori: C. Collodi, *Opere*, D. Marcheschi ed., Mondadori, Milano 1995 (d'ora in poi, AP seguito da numero di pagina per *Le avventure*; O per altre citazioni dal volume); C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, introduzione di D. Marcheschi, Roberto Randaccio ed., Giunti, Firenze 2012 (d'ora in poi APEN, seguito da numero di pagina); C. Collodi, *Pinocchio*, introduzione e commento critico di F. Tempesti, disegni di Igort, Feltrinelli, Milano 1993 (d'ora in poi PT); C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, edizione critica a cura di O. Castellani Pollidori, Fondazione C. Collodi, Pescia 1983 (d'ora in poi APCP). Riferimenti o accenni al tema della fuga nelle *Avventure di Pinocchio* sono presenti pressoché in ogni studio dedicato al burattino collodiano. Ci si limita ad alcuni essenziali rimandi bibliografici: R. Bertacchini, *Collodi narratore*, Nistri-Lischi, Pisa 1961, pp. 363-364; 525-533; P. Citati, *La bambina dai capelli turchini*, in Id., *Il velo nero*, Rizzoli, Milano 1979, pp. 214-220; G. Ottevaere-van Praag, *Il tema della fuga nel libro per l'infanzia prima e dopo «Pinocchio»*, in *Pinocchio oggi*, Atti del Convegno pedagogico, Pescia-Collodi, 30 settembre-1° ottobre 1978, Fondazione Nazionale Carlo Collodi, Pescia 1980, pp. 237-247; F. Cambi, *L'infanzia archetipica*, in Id., *Collodi, De Amicis, Rodari, Tre immagini dell'infanzia*, Edizioni Dedalo, Bari 1985, pp. 49-58; G. De Rienzo, *La lingua di Pinocchio al computer*, in *Scrittura dell'uso al tempo del Collodi*, Atti del Convegno del 3-4 maggio 1990, F. Tempesti ed., La Nuova Italia, Scandicci (Firenze) 1994, pp. 187-188; G. Gasparini, *La corsa di Pinocchio*, Vita e Pensiero, Milano 1997, pp. 11-31; A. Asor Rosa, «*Le Avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*» di Carlo Collodi, in *Letteratura italiana. 13. Letà contemporanea. Le opere 1870-1900*, diretta da A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1995, pp. 459-461; G. Manganelli, *Pinocchio: un libro parallelo*, Adelphi, Milano 2002 (I edizione 1977; in particolare i capitoli III, XIV-XV, XXXV-XXXVI); E. Garroni, *Pinocchio uno e bino*, Laterza, Bari 2010 (I edizione 1975), pp. 71-91; R. Dedola, *Pinocchio e Collodi*, Mondadori, Milano 2002, pp. 180-191; A. Avanzini – S. Barsotti, *Ancora Pinocchio. Riflessioni sulle avventure di un burattino*, FrancoAngeli, Milano 2012, pp. 130-132 (paragrafo intitolato: *La fuga e l'avventura*). La citazione è in AP, p. 369.

piena faccia. Si compie così una lunga sequenza di azioni irriverenti di cui la fuga esplicita le ragioni: Pinocchio non vuole affatto tiranneggiare il padre, intende piuttosto sottrarsi ai suoi progetti.

Ma che si tratti di fuga vera e propria il testo lo chiarisce solo nei capitoli successivi, quando Pinocchio dirà al Grillo-parlante di volersene andare per evitare le fatiche dello studio e del lavoro: “Canta pure, Grillo mio, come ti pare e piace: ma io so che domani, all'alba, voglio andarmene di qui” (cap. IV)<sup>2</sup>. O quando, preso dai morsi della fame, leggerà retrospettivamente l'accaduto: “Il Grillo-parlante aveva ragione. Ho fatto male a rivoltarmi al mio babbo e a *fuggire* di casa...” (cap. V)<sup>3</sup>. Nel III capitolo, invece, il motivo per cui Pinocchio “si dette a scappare” non è evidente. Il testo non registra alcuna forma di intenzionalità o di consapevolezza nel burattino, che prende un'iniziativa fulminea e imprevedibile.

L'episodio si svolge di giorno, per strada. Alla vista del burattino che “corre come un barbero”, la folla si “ferma incantata a guardarlo”<sup>4</sup>. Il potere di fascinazione esercitato da questa scena, che immobilizza per la meraviglia chi vi assiste, viene ricondotto all'immagine di un preciso tipo di cavallo di origine araba. Il barbero è infatti la razza “proverbiale per correre, per scappare nelle gare”, come ricorda puntualmente Tempesti nel suo commento<sup>5</sup>.

Attraverso la similitudine zoomorfa, il testo sottolinea la vicendevole implicazione di corsa e fuga: nel momento in cui corre come è nella sua natura fare – altrove verrà paragonato a “una palla di fucile” o a vari animali agili e veloci – Pinocchio si trova, necessariamente, anche a scappare. La fuga non è solo una declinazione particolare della caratteristica che meglio identifica il personaggio, la corsa appunto, ma è la condizione in cui tale attitudine nativa si esprime pienamente.

Anche altrove Collodi assimila equini e ragazzi. Nell'*Omino anticipato*, per esempio, il giovane Gigino si trova a montare un “cavallaccio cattivo” detto il “matto”, descritto come “uno scappatore peggio di un *barbero*” e come “una bestia con la quale non si può ragionare”<sup>6</sup>. Le caratteristiche di questo animale sono le stesse di Pinocchio nel III capitolo delle *Avventure*. In entrambi i casi, infatti, il ricorso al barbero rimanda a un comportamento tanto imprevedibile quanto irragionevole. Proprio in tal senso si qualifica la prima fuga del burattino che rappresenta la matrice di tutte quelle successive.

A specificare ulteriormente questa dinamica interviene l'impressione del carabiniere, al quale si deve la drastica interruzione della corsa:

Alla fine, e per buona fortuna, capitò un carabiniere il quale, sentendo tutto quello schiamazzo, e credendo si trattasse di un puledro che avesse levata la mano al pa-

<sup>2</sup> AP, p. 372.

<sup>3</sup> AP, p. 374 (corsivo mio).

<sup>4</sup> AP, p. 369.

<sup>5</sup> PT, p. 33. Salvatore Battaglia (*Grande dizionario della lingua italiana*, II, Utet, Torino 1962, *ad vocem*) indica il significato di “cavallo da corsa, da palio” con rimando alla “tradizionale corsa dei barberi”. La variante “barbero da corsa” è presente nella prima versione del III episodio, pubblicata nel n. 2, 1881 del “Giornale per i bambini”, cfr. APCP, p. 11, pp. 71-72.

<sup>6</sup> C. Collodi, *L'omino anticipato*, in Id., *Storie allegre*, O, pp. 541 e 542 (corsivo mio).

drone, si piantò coraggiosamente a gambe larghe in mezzo alla strada, con l'animo risoluto di fermarlo e d'impedire il caso di maggiori disgrazie.

Ma Pinocchio, quando si avvide da lontano del carabiniere, che barricava tutta la strada, s'ingegnò di passargli, per sorpresa, framezzo alle gambe, e invece fece fiasco<sup>7</sup>.

Pinocchio sembra un "puledro che avesse levata la mano". Il toscanismo si riferisce a un "cavallo che imbizzarrisca e non si lasci più condurre dal freno", come si dice nel *Vocabolario italiano della lingua parlata* di Fanfani e Rigutini<sup>8</sup>. Il *Vocabolario dell'uso toscano* di Fanfani parla del cavallo "quando ha preso la corsa senza che il guidatore possa frenarlo"<sup>9</sup>. E giustamente, a questo proposito, Marcheschi ricorda anche il paragrafo del *Giannettino* intitolato *I ragazzi e i puledri*, dove gli uni e gli altri sono assimilati in virtù della comune esigenza di essere "guidati da una mano forte e sicura". Collodi quindi ricorre a precise declinazioni equine: il puledro noto per la giovane età e il vigore fisico, il barbero proverbiale per la capacità di correre e l'attitudine alla fuga. Non si tratta genericamente di animali veloci, ma più specificamente di esseri caratterizzati da una insofferenza innata (e non ancora addomesticata) verso ogni forma di guida e di freno. L'associazione tra Pinocchio e un "puledro che avesse levata la mano" non indica solo la dinamica di chi scappa al padrone, ma offre un'indicazione specifica su questa fuga che la differenzierà da quelle seguenti: qui si esprime l'istintiva, irriflessa, radicale insofferenza a misurarsi con il limite. È una fuga per puro istinto, non a caso assimilata a quella di un animale giovane che non vuole essere domato.

### *"O la borsa o la vita". La fuga dagli assassini e il primo finale*

Con i capitoli XIV e XV termina la *Storia di un burattino*, cioè la prima versione del testo collodiano uscita nel 1881 sul "Giornale per i bambini" (Pinocchio I). Si tratta del finale a cui pensa inizialmente l'autore che, com'è noto, continuerà *Le avventure di Pinocchio* fino al capitolo XXXVI (1883, Pinocchio II)<sup>10</sup>.

In questo primo finale la dinamica della fuga è più chiara rispetto al capitolo III, perché il pericolo mortale da cui Pinocchio cerca di sottrarsi è evidente. Braccato dagli assassini che lo vogliono derubare delle monete, il burattino fugge per un'intera notte finendo impiccato a un ramo della Quercia grande. Esiste tuttavia un prologo: appena liquidato il Grillo-parlante, e poco prima di incontrare veramente gli assassini, il protagonista inizia un "ragionamento" solitario e notturno nel quale immagina l'episodio che sta per essere narrato:

<sup>7</sup> AP, p. 369.

<sup>8</sup> Si veda la nota 29 di Roberto Randaccio, in APEN, p. 264.

<sup>9</sup> Cfr. quanto precisa D. Marcheschi nella nota 38 di AP, p. 938.

<sup>10</sup> Per la storia editoriale, si rimanda al paragrafo relativo di APCP, pp. XXXVII-LXII, e di APEN, pp. 227-240. Per i capp. finali della *Storia di un burattino* nella versione in rivista, cfr. anche la ristampa anastatica, *Pinocchio. Ristampa anastatica dell'edizione originale dal "Giornale per i bambini" 1881-1883*, Pagliai Polistampa, Firenze 2002 (capp. XIV-XV).



Per me gli assassini sono stati inventati apposta dai babbi, per far paura ai ragazzi che vogliono andar fuori la notte. E poi se anche li trovassi qui sulla strada, mi darebbero forse soggezione? Neanche per sogno. Anderei loro sul viso, gridando: «Signori assassini, che cosa vogliono da me? Si rammentino che con me non si scherza! Se ne vadano dunque per i fatti loro, e zitti!». A questa parlantina fatta sul serio, quei poveri assassini, mi par di vederli, scapperebbero via come il vento. Caso poi fossero tanto ineducati da non voler scappare, allora scapperei io, e così la farei finita...<sup>11</sup>

Pinocchio non è più estraneo all'idea della fuga, come nel III capitolo dove la mette in atto senza alcuna consapevolezza. Suggestionato dalle raccomandazioni del Grillo (“che il cielo ti salvi dalla guazza e dagli assassini”<sup>12</sup>), la prende in considerazione in forma ipotetica e fantasiosa. Il monologo del ‘coraggio immaginato’ ha quindi la funzione di sdoppiare l'episodio finale, consentendo di misurare la distanza tra ciò che il burattino immagina e quanto poi sperimenta nella realtà. Nelle sue riflessioni, Pinocchio pensa alla fuga come a un meccanismo perfettamente dominabile, che è possibile tenere sotto controllo e condurre secondo i proprio desideri.

Da una parte, è convinto di poter indurre i suoi assalitori a darsela a gambe, semplicemente con l'uso delle parole: “Signori assassini, che cosa vogliono da me? Si rammentino che con me non si scherza! Se ne vadano dunque per i fatti loro, e zitti”; dall'altra, riconduce la fuga ad una forma aperta e sempre uguale, che dal pericolo conduce alla salvezza: “Caso poi fossero tanto ineducati da non voler scappare, allora scapperei io, e così la farei finita...”<sup>13</sup>. Pinocchio quindi non sente la paura, non sa vedersi in pericolo, né si immagina nel ruolo di vittima. Anzi, associa al pensiero di scappare un rassicurante lieto fine.

La realtà si rivela però ben altra cosa. L'episodio che conclude la *Storia del burattino* occupa lo spazio di due capitoli per la durata complessiva di un'intera notte. Il testo insiste sul protrarsi incessante di una corsa che, tra molte interruzioni, riprende sempre più affannosamente. Non a caso, verrà definita “disperata”.

A dispetto delle apparenze, tuttavia, il burattino non è costretto a fuggire ma sceglie di farlo. Non solo perché ignora i consigli del Grillo-parlante, esponendosi al rischio di incontri pericolosi, ma soprattutto perché i suoi assalitori gli danno la possibilità di cedere il denaro in cambio della salvezza. “O la borsa o la vita”<sup>14</sup>, gli diranno subito. Già all'inizio dell'episodio, Pinocchio potrebbe quindi risparmiarsi la fatica e i rischi di un inseguimento che si rivela esattamente il contrario di ciò che aveva immaginato.

Per quali ragioni, invece, sceglie la borsa? O meglio, che cosa rappresentano le cinque monete, divenute poi quattro? Innanzitutto il denaro è suo e, comprensibilmente, non se ne vuole privare. Inoltre è lo strumento che gli consentirebbe di sanare il debito affettivo

<sup>11</sup> AP, p. 405.

<sup>12</sup> AP, p. 404.

<sup>13</sup> AP, p. 405. Nel “Giornale per i bambini” questa frase, che conclude il monologo del “coraggio immaginato”, si interrompe prima: “allora scapperei io, e così...” (APCP, p. 43, 19). Mentre l'aggiunta di “e così la farei finita” – intervenuta poi in volume – specifica meglio che l'esito della fuga appare a Pinocchio sicuro e risolutivo, nella variante iniziale il testo lascia tale esito aperto e sospeso.

<sup>14</sup> AP, p. 406.

nei confronti di Geppetto, che si era privato della “casacca di fustagno tutta toppe e rimendi” per comprargli l'Abbecedario: “voglio comprare per il mio babbo una bella casacca nuova”, aveva spiegato al Gatto e alla Volpe, “e poi voglio comprare un Abbecedario per me”<sup>15</sup>. Ancor di più, le monete permettono di alimentare un sogno di ricchezza. Sono i semi che nutrono il desiderio di avere molto denaro, senza dover “durare la fatica” di guadagnarlo con lo studio o con il lavoro.

C'è però una ragione ulteriore. Al di là di ogni fantasia e desiderio, questi cinque denari sono l'eredità dell'esperienza che il burattino ha compiuto a teatro, dove si è recato marinando la scuola. Conservando le monete Pinocchio difende, come irrinunciabile, il frutto di questa esperienza. Non si tratta di una disubbidienza qualunque, ma di un passaggio necessario dato che Pinocchio è un burattino e li incontra i suoi “fratelli”. Esce infatti più ricco di come era entrato: “io sono diventato un gran signore”, aveva detto ai suoi astuti interlocutori<sup>16</sup>. Il denaro ricevuto in dono può rendere visibili le conseguenze arricchenti di scelte necessarie, ancorché devianti, che portano ad anticipare il divertimento ai danni dell'apprendimento. Si tratta quindi di un bottino scomodo, poco allineato alla pedagogia manifesta delle *Avventure*. Pinocchio non sceglie tra la borsa e la vita, come gli assassini gli chiedono di fare, perché ai suoi occhi sono la stessa cosa. La borsa è parte di lui. Anche per questa ragione, e non solo per inseguire un sogno di ricchezza, fugge tutta la notte e si fa impiccare con le quattro monete in bocca.

A questo proposito andrà notato che il gesto di mettere i soldi sotto la lingua, e di tenere la bocca “inchiodata e ribadita”<sup>17</sup> fino alla morte, non rende solo più agile la corsa, ma conferisce anche una precisa collocazione spaziale all'eredità lasciata dal teatro. Si tratta di una dislocazione interiore e profonda, al punto da non essere più visibile. Ancor più viscerale è lo spazio immaginario dove Pinocchio colloca le monete nel XVII capitolo: alla fata che gli chiede conto dei suoi quattro soldi, mentirà spudoratamente dicendo di averli inghiottiti per sbaglio insieme alla medicina (li aveva invece in tasca)<sup>18</sup>. Non più la bocca, ma addirittura lo stomaco. Le monete vanno custodite, con la fuga e con la bugia, insieme al vissuto e ai desideri che si portano dietro.

Vi sono infine due altri aspetti importanti che riguardano il tipo di fuga descritta e la sua articolazione testuale. Se poniamo mente ai verbi utilizzati, vediamo che dopo l'avvio (“saltata la siepe della strada, comincio a fuggire per la campagna”)<sup>19</sup>, si susseguono i verbi ‘correre’, ‘correre daccapo’, ‘seguire a correre’, ‘rincorrere sempre’, ‘correre a carriera distesa’ (oltre ad ‘arrampicarsi’, ‘slanciarsi’, ‘saltare’). Il narratore sottolinea quindi il dinamismo di un episodio che ha modalità prettamente fisiche e muscolari. Dopo aver immaginato la fuga nel prologo, Pinocchio smette di pensare<sup>20</sup>. Non ne ha più il tempo, perché i suoi inse-

<sup>15</sup> AP, p. 397.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> AP, p. 407.

<sup>18</sup> AP, p. 419.

<sup>19</sup> AP, p. 407.

<sup>20</sup> Almeno fino a quando vede la casa della fata: “Se io avessi tanto fiato da arrivare fino a quella casa, forse sarei salvo!”, AP, p. 409.

guitori non gli danno tregua. Mentre nel capitolo III sembra “un puledro che avesse levata la mano” e si è prontamente liberato dal morso del padrone, qui, al contrario, è braccato come una preda: “saltata la siepe della strada, cominciò a fuggire per la campagna. E gli assassini a correre dietro di lui, *come due cani dietro una lepre*”<sup>21</sup>. Il testo insiste sulla reciproca implicazione degli attori di questa fuga: inseguitori e inseguito si presuppongono vicendevolmente<sup>22</sup>. Sono inseparabili, come lo saranno Pinocchio e Geppetto che scappano dal Pesce-cane. Solo che qui gli uni tentano di avere ragione dell’altro.

Dal punto di vista dell’articolazione del testo, infine, la fuga di Pinocchio unisce strutturalmente il capitolo XIV e l’inizio del XV<sup>23</sup>. Il burattino corre tra un capitolo e l’altro. Ma la cesura tra le due parti suddivide in momenti diversi lo stesso episodio. Nel capitolo XIV la scena si svolge di notte. Pinocchio non ha una meta, cerca di sottrarsi al pericolo della morte ed è solo. All’inizio del capitolo successivo, invece, sul far del giorno, vede una “casina candida come la neve” che diventa la destinazione a cui affidare la propria speranza di mettersi in salvo, con un’ultima “corsa disperata”. La vera ragione per cui la fuga non va a buon fine è legata all’ambiguità di questa “casina candida”, che da luogo di protezione e salvezza, come di solito è nelle fiabe, rivela un volto ambiguo e indecifrabile. La bambina che la abita, priva di vita e in attesa della bara, lascia Pinocchio fuori dalla porta, facendogli così perdere il vantaggio che aveva guadagnato sugli assassini. Una volta acciuffatolo, i suoi inseguitori si affrettano a precisare: “ora non ci scappi più!”<sup>24</sup>. Se questo fosse l’unico finale della storia, come inizialmente aveva ipotizzato Collodi, fuga e morte si equivarrebbero perfettamente.

### *“Bisogna pensar subito a fuggire”. Il secondo finale*

L’ultima fuga collega i capitoli conclusivi delle *Avventure di Pinocchio* (XXXV-XXXVI). Dopo una lunga separazione, iniziata quando il burattino sceglie di andare a teatro e di marinare la scuola, Pinocchio e Geppetto sono finalmente riuniti. Nella pancia del Pesce-cane, Geppetto ha condotto per due anni un’esistenza separata e altra, priva di libertà ma a suo modo garantita. Ha infatti potuto mangiare e bere in quantità, senza dover lavorare: “Con tutta questa grazia di Dio ho potuto campare due anni”<sup>25</sup>, dirà al figlio, riferendosi al bastimento carico di vivande conservate, che il mostro marino aveva inghiottito insieme a lui. Anche il vecchio falegname ha sperimentato una sorta di Paese dei balocchi, affrancandosi dalla necessità di guadagnarsi il necessario per vivere. Quando arriva Pinocchio, però, il cibo è finito e l’ultima candela, prossima a consumarsi, lascerà presto entrambi senza viveri

<sup>21</sup> AP, p. 407 (corsivi miei).

<sup>22</sup> Si vedano i riscontri testuali: “e via a correre daccapo, attraverso i campi e i vigneti. E gli assassini dietro, sempre dietro, senza stancarsi mai”, AP, 407; “cominciava a baluginare il giorno e si rincorrevano sempre”, *ibidem*; “correre per il bosco a carriera distesa. E gli assassini, sempre dietro”, AP, p. 409.

<sup>23</sup> Si fa riferimento all’edizione definitiva in volume. Per la suddivisione dei capitoli durante la pubblicazione in rivista, e poi in volume si rimanda ad APCP, *La struttura di Pinocchio*, pp. XXI-XXXIV.

<sup>24</sup> AP, p. 410.

<sup>25</sup> AP, p. 513.

e al buio. La situazione quindi richiama la povertà della “stanzina terrena” da cui la storia ha preso le mosse nel III capitolo.

Lo schema del pericolo notturno associato alla fame si replica, un'ultima volta, con una differenza fondamentale: ora si tratta di fuggire in due. Questa variante è decisiva nelle modalità messe in atto dal burattino, che non può più tener conto del solo istinto, né confidare esclusivamente sulle proprie facoltà di corridore (o nuotatore). L'abbandono del ventre del Pesce-cane, quindi, non è frutto di un'azione immediata che consegue alla percezione del pericolo, bensì di uno studio attento e ponderato. Pinocchio utilizza qui per la prima volta le sue facoltà razionali, come attesta l'espressione “Bisogna *pensar* subito a fuggire”<sup>26</sup>, significativa per il rilievo assunto dal termine pensare, che è del tutto assente negli altri episodi presi in esame e che verrà ribadito anche dopo: “*pensarono* bene di fermarsi per dare un'occhiata e cogliere il momento opportuno alla fuga”<sup>27</sup>.

Prima di arrivare a esprimere questo proposito razionale, Pinocchio ha già superato alcune prove. Oltre a descrivere nel dettaglio le modalità dell'ultima fuga, il testo ne delinea accuratamente la gestazione. Precisa cioè in che modo Pinocchio, da preda del pericolo, diventi capace di valutarlo e di predisporre a diventare una guida per sé e per il padre. Il burattino passa dall'iniziale disperazione, in cui demanda ad altri la soluzione della difficoltà (“Aiuto! aiuto! Oh povero me! Non c'è nessuno che venga a salvarmi?”<sup>28</sup>), al proposito di andarsene: “io voglio andarmene di qui... io voglio fuggire”<sup>29</sup>. Tale intenzione viene formulata come risposta al contegno “abbastanza filosofo” del Tonno, suo compagno di sventura, convinto che ormai non restasse che “rassegnarsi ed aspettare”<sup>30</sup>. Seppur in forma ancora imprecisa, il progetto di fuggire nasce qui, come reazione a un atteggiamento di resa nei confronti della morte.

Non è un caso che al termine di questo primo incontro, Pinocchio intraveda nel buio un chiarore, in fondo non dissimile dalla “casina candida come la neve” del XV capitolo. Anche in questo caso, il testo segna un cambiamento emblematico: Pinocchio non pensa di essere accolto e portato in salvo, ma associa alla lucina l'idea di incontrare qualcuno da cui possa imparare come mettersi in salvo. La fuga non è più un meccanismo salvifico, tanto avventuroso e imprevedibile quanto solitario e autoreferenziale. È invece il frutto di una relazione da cui si genera, almeno nelle intenzioni del protagonista, una forma di utile apprendimento: “Non potrebbe darsi il caso che fosse qualche vecchio pesce capace d'insegnarmi la strada per fuggire?”<sup>31</sup>.

L'incontro con Geppetto, infine, ha un duplice compito: da una parte, rafforza il proposito di andarsene, dall'altra, replica lo scetticismo del Tonno. Anche il vecchio falegname è un interlocutore del protagonista sulla fuga. Se, infatti, sollecita nel figliolo una riflessione su come attuarla (“A fuggire?... e come?”), non manca di rilevarne l'impraticabilità: “Ti

<sup>26</sup> *Ibidem* (corsivo mio).

<sup>27</sup> AP, p. 514 (corsivo mio).

<sup>28</sup> AP, p. 508.

<sup>29</sup> AP, p. 509.

<sup>30</sup> AP, p. 508.

<sup>31</sup> AP, p. 509.

par egli possibile che un burattino, alto appena un metro, come sei tu, possa aver tanta forza da portarmi a nuoto sulle spalle?”<sup>32</sup>.

Messo alla prova, Pinocchio mostra un’attitudine finora inespressa. Innanzitutto sceglie il percorso da compiere e rassicura chi lo segue, ripetendo per ben tre volte al padre: “Venite dietro a me, e non abbiate paura”<sup>33</sup>. Inoltre, mostra di essere in grado di valutare attentamente la situazione: “Questo è il vero momento di scappare [...]”. Il Pesce-cane dorme come un ghiro: il mare è tranquillo e ci si vede come di giorno”<sup>34</sup>. Infine, supera il fallimento del primo tentativo – lo starnuto del Pesce-cane che sbalza indietro padre e figlio –, senza perdersi d’animo: “Dobbiamo ritentare la fuga”<sup>35</sup>.

Nella formulazione di questo proposito, interviene un elemento nuovo rispetto agli episodi considerati. Il verbo alla prima persona plurale, infatti, segna il capovolgimento dell’episodio iniziale: come si è detto, Pinocchio scappa con il padre e non più dal padre. Il ricorso alla riflessione, inoltre, gli consente di adottare una prospettiva diversa e più consapevole su ciò che sta compiendo: la fuga gli appare ora un ‘tentativo’ aperto, come indica bene il verbo ‘ritentare’, ma esposto a esiti incerti e tutt’altro che controllabile. Pinocchio non solo pensa di poter replicare una prova fallita, mostra anche di non aver più una fiducia illimitata e ottimistica nella possibilità di condurre gli eventi come desidera. Per questo, mentre rassicura il padre sull’esito della sua iniziativa (“io, che sono un buon nuotatore, vi porterò sano e salvo fino alla spiaggia”<sup>36</sup>), contempla anche la possibilità di un fallimento: “se sarà scritto in cielo che dobbiamo morire, avremo almeno la gran consolazione di morire abbracciati insieme”<sup>37</sup>. Sta infatti per annegare, quando il Tonno lo porta in salvo sulla spiaggia insieme a Geppetto.

Il testo mette ben in rilievo questa discrepanza: il protagonista è ormai una guida e un maestro per i suoi compagni di sventura, al punto da superare lo scetticismo del padre e del Tonno, che peraltro imparerà da lui la strada per abbandonare il mostro marino: “*Ho imitato il tuo esempio*. Tu sei quello che *mi hai insegnato la strada*, e dopo di te, *sono fuggito anch’io*”<sup>38</sup>. Con la piena padronanza delle sue facoltà razionali, riesce quindi a realizzare una fuga condivisa.

Eppure, proprio quando sembra non aver più nulla da imparare, Pinocchio isola con chiarezza il meccanismo che l’ha visto scappare per tutto il libro. Indipendentemente dal tasso di ponderatezza che lo accompagna, la fuga rimane un meccanismo chiuso da estremi speculari, poiché il pericolo di morte è, a un tempo, l’avvio dell’episodio e il suo epilogo. Se non si fa conto su interventi esterni, la fuga notturna porta all’impiccagione, quella dal mostro marino all’annegamento. Tutto il contrario di quanto accade in un itinerario di formazione, dove i pericoli vengono affrontati, e superati, a beneficio della maturità del

<sup>32</sup> AP, p. 513.

<sup>33</sup> AP, pp. 513-514.

<sup>34</sup> AP, p. 514.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> AP, p. 513.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> AP, p. 517 (corsivi miei).

protagonista. Solo congedandosi dal meccanismo digressivo che accompagna l'azione di scappare, Pinocchio potrà finalmente diventare un bambino.

Il filo rosso che unisce i due finali è dunque il permanere di un fattore decisivo, ma imponderabile e indipendente dalle modalità di fuga (e dalla volontà di chi la compie). Sarà la fata a liberare Pinocchio appeso alla Quercia grande, il Tonno a portarlo in salvo a riva. Non basta essere previdenti, strategici, tanto meno ubbidienti. L'aiuto del Tonno è certo uno dei pochissimi atti gratuiti del libro, il segno che Pinocchio, come Enea, è disposto a sacrificare la propria vita pur di non abbandonare il padre. Rimane però un gesto imprevedibile, e in certa misura accidentale. Padre e figlio non sono annegati per un soffio.

Indipendentemente dalle sue modalità, la fuga comporta sempre un'esposizione massima agli incerti e all'arbitrarietà del caso. È il momento di sproporzione più evidente tra le ragioni di chi scappa – le sue motivazioni e pulsioni profonde – e l'ombra di un esito fallimentare che sembra poter sempre avere la meglio. Fuggendo per l'ultima volta, con il vecchio genitore caricato sulle spalle, Pinocchio mostra di aver fatto proprio l'insegnamento meno rassicurante e pedagogicamente consolatorio ricevuto dal padre. “I casi son tanti!...”, aveva già detto Geppetto nel VII capitolo, “non si sa mai quel che ci può capitare in questo mondo”<sup>39</sup>.

### *Keywords*

Bildungsroman, Collodi Carlo, Fleeing.

---

<sup>39</sup> AP, p. 381.



## MONTALE CONTRA RIMBAUD: LA *BILDUNG* DI “CHI RIMANE A TERRA”

GIULIA GRATA

Che Montale leggesse Rimbaud in gioventù è attestato dagli appunti del *Quaderno genovese*, diario dell'anno 1917<sup>1</sup>. Dopo la lettura del *Rimbaud* di Soffici, ad esempio, Montale annotava il seguente appunto: “Rimbaud è del resto, mi son convinto, un poeta straordinario; un colosso”<sup>2</sup>. Notizie al riguardo si trovano anche nella corrispondenza della sorella Marianna e, in particolare, in una lettera a Ida Zambaldi datata 22 giugno dello stesso anno, dove sono commentate le prime prove poetiche del fratello: “c'è del buono e del meno buono; subisce l'influenza dei francesi, molto, Rimbaud, Baudelaire, e altri. Già ci ha una passione tale per questi”<sup>3</sup>. È noto, del resto, che Montale imparò a conoscere i simbolisti francesi dalla fortunata antologia curata da Adolphe Van Bever e Paul Léautaud, *Poètes d'aujourd'hui*, pubblicata la prima volta presso Mercure de France nel 1900 e oggetto di numerose riedizioni fino al 1947<sup>4</sup>. Ma possedeva pure un'edizione delle poesie di Rimbaud, acquistata su una bancarella di libri usati, e appartenuta a Sbarbaro<sup>5</sup>. L'entusiasmo condiviso è ricordato nell'omaggio del 1967 dove Montale scrive, citando i *Fuochi fatui* dell'amico: “Rimbaud fu la simpamina della mia adolescenza”<sup>6</sup>. L'immagine lascia intendere che il trasporto giovanile abbia dato luogo a un ripensamento, come pare testimoniare il fatto che, nell'abbondante produzione critica montaliana, non un saggio sia interamente dedicato a Rimbaud. Ne testimonia, anche – ed è quanto ci si propone di illustrare nelle pagine che seguono – la lirica *Mediterraneo*, negli *Ossi di seppia*, dove la vicenda esistenziale e poetica di Rimbaud quale essa è rappresentata, allegoricamente, nel *Bateau ivre*, è evocata e assunta

<sup>1</sup> Ora in E. Montale, *Il secondo mestiere: arte, musica, società*, G. Zampa ed., Mondadori, Milano 1996, pp. 1281-1342.

<sup>2</sup> In un altro passaggio si legge: “Poe è il padre – col Whitman – della poesia moderna, come a dire di tutta la poesia. Da lui derivano Baudelaire e Rimbaud, altri colossi rispettabilissimi. Togliete questi ultimi e non avrete Verlaine, Laforgue, Mallarmé, etc. Non avrete più nulla insomma...” (*ibidem*, pp. 1295 e 1309-1310).

<sup>3</sup> I carteggi di Marianna Montale sono stati editi recentemente in *Lettere da casa Montale (1908-1938)*, Z. Zuffetti ed., Ancora, Milano 2006. La lettera citata è a p. 372.

<sup>4</sup> Per un quadro dell'influenza francese nell'opera di Montale, vedi G. Ioli, *Le laurier e il girasole*, Champion/Slatkine, Paris/Genève 1987, pp. 27-68; Ead., *Montale*, Salerno, Roma 2002, pp. 44-50 (*Il segno francofono nel Quaderno genovese*) e pp. 91-98 (*L'esordio lirico e l'influenza degli autori francesi: Montale e Jaloux*).

<sup>5</sup> Montale riconobbe il libro dell'amico dal fatto che mancava la riproduzione del celebre ritratto del poeta fatta da Fantin-Latour. La curiosa coincidenza è evocata da F. Bruni, *Note di lettura montaliane. III. Un'agnizione: l'Epigramma per Sbarbaro e il Bateau ivre di Rimbaud*, in *L'Accademia della Crusca per Giovanni Nencioni*, Le Lettere, Firenze 2002, p. 328.

<sup>6</sup> E. Montale, *Il secondo mestiere*, t. II, p. 2866.



quale anti-modello dell'io-poeta montaliano<sup>7</sup>. A guisa di preambolo, si pongono a confronto gli intrecci narrativi, cominciando dal *Bateau ivre* [BI].

### 1. Intreccio I. *La Bildung fallita*

Sciolti i lacci della civiltà, il poeta-battello discende veloce il fiume verso il mare aperto (“Moi, l'autre hiver, plus sourd que les cerveaux d'enfants / Je courus!”, vv. 11-12), dove senza più alcuno strumento per dirigere la propria rotta (“[...] dispersant gouvernail et grappin”, v. 20) galleggia leggero come un sughero, abbandonandosi ai flutti (“Plus léger qu'un bouchon, j'ai dansé sur les flots”, v. 14)<sup>8</sup>. S'immerge così nell'illimitato poema del mare, “le Poème de la Mer, / infusé d'astres et lactescent” (vv. 21-22), giungendo alla visione di cose straordinarie che nessun uomo ha mai visto, secondo la poetica del Veggente dichiarata nella famosa lettera<sup>9</sup>.

Ma a un certo punto la spossatezza lo coglie: egli rimpiange la patria, i suoi antichi confini, “l'Europe aux anciens parapets” (v. 84) che al suo partire aveva disprezzato; lo investe un desiderio struggente: essere sui bordi di una pozzanghera in cui lasciar andare, come un bambino, la propria barchetta di carta. Sconvolto dall'impatto immediato con il tutto in cui si è gettato, l'io poetante-battello dichiara la propria impotenza: “Je ne puis plus” (v. 97), e desidera, letteralmente, di ‘esplosere’, di essere restituito al tutto che lo ha sconfitto, com'è detto in un verso dal *pathos* lacinante: “Ô que ma quille éclate! Ô que j'aïlle à la mer” (v. 92)<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Per un'efficace sintesi dei più significativi contributi critici alla lettura di *Mediterraneo*, si rimanda a T. Arvigo, *Guida alla lettura di Montale. Ossi di Seppia*, Carocci, Roma 2001, pp. 156-169. Un confronto critico tra le letture più accreditate del *Bateau ivre* si trova nel saggio di Sergio Sacchi, *Le voyage métaphorique du Bateau ivre*, in *Arthur Rimbaud ou Le voyage poétique*, actes du Colloque de Chypre, 22 octobre 1991, Tallandier, Paris 1992, pp. 97-108. Il superamento del simbolismo nel giovane Montale è oggetto del recente studio di I. Campeggiani, *Appunti di un saggio sul simbolismo francese nel primo Montale*, “Critica Letteraria”, XXXVIII, 2010, pp. 104-133 (su cui vedi anche *infra*, nota 26). Sull'influenza francese in *Mediterraneo*, con riferimento a Baudelaire, Valéry, Lautréamont, Boutroux e Larbaud, occorre leggere R. Luperini, *Appunti su Mediterraneo. Montale tra Svevo e Lautréamont*, in *La poesia di Eugenio Montale*, atti del Convegno internazionale tenuto a Genova dal 25 al 28 novembre 1982, S. Campailla – C.F. Goffis ed., Le Monnier, Firenze 1984, pp. 131-140. Una rassegna delle fonti francesi di *Mediterraneo* è in T. Arvigo, *Guida alla lettura*, p. 158, nota 1, dove tuttavia non è fatta menzione di Rimbaud.

<sup>8</sup> Secondo Roland Barthes, Rimbaud rovescia così il luogo comune della nave intesa come mondo in miniatura, guscio protettivo cui l'uomo presiede: eliminato l'uomo dalla scena della navigazione, “le bateau cesse d'être boîte, habitat, objet possédé; il devient œil voyageur, frôleur d'infinis” (R. Barthes, *Nautilus et Bateau ivre*, in *Mythologies*, Seuil, Paris 1957, p. 90). La figura umana è quindi in un certo modo assente dal *Bateau ivre*, mentre è chiaramente il fulcro dell'interrogazione che attraversa *Mediterraneo* (*infra*, par. 2).

<sup>9</sup> Vedi A. Rimbaud, *Ceuvres complètes*, A. Guyaux – A. Cervoni ed., Gallimard, Paris 2009 (Bibliothèque de la Pléiade, 68), pp. 339-349. Per un decisivo confronto fra i due testi si rinvia a Sergio Cigada, *Rimbaud dalla Lettre du Voyant a Le Bateau ivre*, in *Simbolismo e Naturalismo fra lingua e testo*, Sergio Cigada – M. Verna ed., Vita e Pensiero, Milano 2010, pp. 87-128.

<sup>10</sup> Il poema – fitto di riferimenti a Hugo, a Baudelaire, ai parnassiani Léon Dierx e Théodore de Banville – è così, secondo il *topos* della poesia romantica, un'epopea individuale del “dégagement rêvé”, della liberazione, dell'affrancamento da ogni legame e, infine, della disillusione, che è, secondo Lukács, lo stigma della generazio-

## 2. Intreccio II. *La Bildung di “chi rimane a terra”*

In *Mediterraneo* [M] il protagonista non si mette per mare, bensì cammina sulla riva, interrogandosi sul proprio andare. Da un lato, egli vorrebbe, come il BI, abbandonarsi paucamente alla potenza dell'elemento marino: “sentir[s]i scabro ed essenziale / siccome i ciottoli [...] mangiati dalla salsedine” ([VII], vv. 1-3). Dall'altro, riconosce presto nel mare, cui conferisce i tratti marcati della figura divina e paterna, “una legge severa”, un limite che per lui, in quanto uomo, è “vano” e pericoloso infrangere ([IV], vv. 16-17)<sup>11</sup>.

Tale separazione dell'io narrante dalla potenza marina assume un'esplicita valenza poetica: il mare è il detentore di una lingua piena, “delirio” e “vaneggiamento”, che all'uomo-poeta è preclusa: “Altri libri occorrevano / a me, non la tua pagina rombante” ([VII], vv. 20-21). Il poeta non può imitare il canto fragoroso del mare, poiché è, in quanto uomo, specificamente chiamato alla parola, all'esercizio della ragione: “il coltello che recide, / la mente che decide e si determina” ([VII], vv. 18-19); quindi alla riflessione sul proprio agire, esposto al dubbio: “Altro fui: uomo intento che riguarda / in sé, in altrui, il bollire / della vita fugace – uomo che tarda / all'atto, che nessuno, poi, distrugge” ([VII], vv. 6-9).

Dell'agire irriflesso e del canto pieno, indiviso del mare, rispetto al quale egli si sente inadatto, “scordato”, il poeta conserva la nostalgia e l'invidia. Così vagheggia: “Potessi almeno costringere / in questo mio ritmo stento / qualche poco del tuo vaneggiamento; / dato mi fosse accordare / alle tue voci il mio balbo parlare” ([VIII], vv. 1-5)<sup>12</sup>. Nostalgia di una modalità dell'essere e della parola, di una patria, posseduta un tempo (un tempo preumano) e ora perduta, che tuttavia gli torna alla mente nell'udire il frangersi delle onde sulla riva: “Ma sempre che traudii / la tua dolce risacca su le prode / sbigottimento mi prese / quale d'uno scemato di memoria / quando si risovviene del suo paese” ([IX], vv. 11-15).

---

ne post 1848 (D. Combe, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations d'Arthur Rimbaud*, Gallimard, Paris 2004, p. 47). Nella scena finale, quando “la transgression glorieuse des limites de l'univers aboutit à la nostalgie des frontières protectrices du vieux continent” (M. Collot, *L'horizon fabuleux*, José Corti, Paris 1988, p. 201) si prefigura già, secondo Roger Caillois, la conclusione della fulminea parabola poetica di Rimbaud: “Certes il n'y a là nulle prophétie, mais connaissance de soi et certitude obscure qu'il n'est pas d'entreprise, d'ivresse ou de réussite qui ne finissent un jour par lasser et décevoir: la flache noire et froide, ce n'est pas, seulement, retour des pays chauds, c'est aussi, au lendemain des présomptueuses tentatives condamnées dans *Une saison en Enfer*, le dédaigneux refus d'écrire” (R. Caillois, *La source du Bateau ivre*, “Nouvelle Revue Française”, 78, 1<sup>er</sup> juin 1959, p. 1084). Suggestiva è la lettura di Jean-Pierre Richard, che vede nel finale del BI “la difficulté de l'ivresse totale et de la totale liberté” (*Rimbaud ou la poésie du devenir*, in *Poésie et profondeur*, Seuil, Paris 1976, p. 191).

<sup>11</sup> L'attribuzione dei connotati della divinità al mare di *Mediterraneo* è al cuore della lettura di P. Frare, *Un “Auto da fé” di Eugenio Montale: Mediterraneo*, “Testo”, XVII, 1997, pp. 76-102. Secondo la convincente ipotesi dell'autore, il mare è “anche un'allegoria del Dio biblico”, e il componimento mette a tema “due episodi fondamentali e concatenati della storia dell'umanità, vale a dire l'allontanamento di Adamo dal paradiso terrestre in seguito al peccato originale e la redenzione di questa colpa grazie al sacrificio del nuovo Adamo; insomma, la perdita e il recupero della Grazia” (p. 86).

<sup>12</sup> La metafora della ‘mancata accordatura’ si trova anche in *Corno inglese*, vv. 17-18: “scordato strumento, / cuore”. La presenza del motivo musicale nell'opera montaliana – termini tecnici, citazioni di titoli di brani e di libretti d'opera, metafore tratte dal mondo dei suoni, etc. – ha generato un vero e proprio filone di studi di cui offre una rassegna bibliografica L.C. Rossi, *Montale e l'“orrido repertorio operistico”*. *Presenze, echi, cronache del melodramma tra versi e prose*, Bergamo University Press-Sestante, Bergamo 2007, pp. 119-122.

Egli vorrebbe, come il battello ebbro, immergersi nel “Poème de la mer”, assumere cioè lo stato di Veggente, per cui parola e visione sono una cosa sola: “rapire” al mare “le salmastre parole / in cui natura ed arte si confondono”, come un “fanciullo invecchiato che non doveva pensare” ([VIII], vv. 7-10)<sup>13</sup>. Egli non ha, invece, che le frammentate “lettere fruste dei dizionari”, ove il rapporto tra parola ed essere rischia in ogni istante di essere offuscato e la poesia, di farsi vuota, “lamentosa letteratura” ([VIII], vv. 11-14)<sup>14</sup>. E qui echeggia forse, anche, il monito di Rimbaud, che nella lettera del Veggente fulmina i letterati, i versificatori, innumerevoli “générations idiotes” che dall’antichità all’Ottocento si sono beati di pura “prose rimée”, di “jeu”, di “avachissement et gloire”; così come potrebbe risuonare il disprezzo rimbaldiano per il dizionario, opera di accademici “plus mort[s] que [des] fossile[s]”.

Infine, dopo lungo errare, colloquiare e interrogare, l’io poetante rimane a terra, e l’arsura del terrestre prende definitivamente il sopravvento sull’elemento equoreo e marino: “Preso la mia lezione / [...] / a te mi rendo in umiltà. Bene lo so: bruciare, / questo, non altro, è il mio significato” ([IX], vv. 16-23).

Il confronto degli intrecci suggerisce una prima sottolineatura: nel contatto con il mare – contatto-immersione, in Rimbaud; contatto-colloquio, in Montale – si prospettano, sotto il medesimo sigillo della ‘resa’, due opposti percorsi di formazione del poeta *infans*. In BI, il protagonista respinge ogni limite; rimasto perciò “fanciullo”, è travolto dalla parola infinita del mare e in essa dissolto<sup>15</sup>. In Montale, il protagonista fa esperienza di una parola

<sup>13</sup> *Senhal* rimbaldiano in *Riviere* (*infra*, par. 5), il termine “fanciullo”, è ulteriore indizio del rapporto con Rimbaud condiviso dai giovani Montale e Sbarbaro. Nell’*incipit* di *Epigramma*, secondo movimento delle *Poesie degli Ossi* dedicate al poeta ligure, questi – così apostrofato: “Sbarbaro, estroso fanciullo” – è protagonista di una scena che reca un’evidente allusione al finale del BI, alla “flache / Noire et froide où vers le crépuscule embaumé / Un enfant plein de tristesses, lâche / Un bateau frêle comme un papillon de mai”: “piega versicolori carte e ne trae navicelle che affida alla fanghiglia mobile d’un rigagno”. L’“agnizione” è segnalata da F. Bruni, *Note di lettura montaliane*, pp. 91-104, che sottolinea: “la forte risemantizzazione che l’*Epigramma* ottiene dando rilievo unico e autonomo a un elemento che, nella fonte francese, valeva solo come correzione e controcanto [...] la nave giocattolo del bambino europeo di contro al tema dominante del *Bateau ivre* perso negli oceani del pianeta”; l’autore osserva inoltre che: “l’eloquenza drammatica, la tensione estrema del *Bateau ivre* sono molto lontane dalla voce sommessa di chi in questi anni [...], attento alle direzioni della moderna poesia francese, non per ciò intendeva riprodurre l’atteggiamento di rottura eroica dello stile di vita convenzionale espresso da Rimbaud, né proponeva la strappo da un Occidente sentito come chiusura da cui evadere” (p. 326).

<sup>14</sup> Si offusca, cioè, quella ‘necessità’ della parola poetica che è detta, con Dante, “oscura voce che amore detta” (Cfr. *Purg.* XXIV, vv. 52-54).

<sup>15</sup> Questa la penetrante lettura di S. Solmi, *Saggio su Rimbaud*, Einaudi, Torino 1974 (ora in *Saggi di letteratura francese*, G. Pacchiano ed., Adelphi, Milano 2009, t. II, pp. 21-36): “Alla radice della vita – e della poesia – di Rimbaud, c’è qualcosa che può definirsi una crisi di adattamento, e ne costituisce, insieme, il segreto e la chiave. Sulle soglie dell’adolescenza, al momento della separazione dell’io dal mondo e della loro immancabile opposizione, in luogo di faticosi ma salutari compromessi, dev’essersi compiuta, in lui, una frattura insanabile. A un certo momento la realtà, in cui originariamente l’anima penetra e nuota come in una sua propria emanazione e trasparenza [...] comincia a farsi impenetrabile e opaca, diviene “l’altro”. [...] Il confine col mondo riduce a poco a poco il suo alone di sogno [...] fino a coincidere col profilo della nostra stessa persona. Se riusciamo a distaccarci, senza restarne troppo feriti, dall’indivisione originaria, potremo dirci relativamente salvi. Ma nei primi anni di Rimbaud [...] avviene una sorta di arresto in questo lento e faticoso processo di adattamento. Forse egli finge di accettare i nuovi oggetti opachi ed irti che la “rugosa realtà” gli offre, con una segreta malafede, con un

diversa, umana, improntata all'esercizio della ragione e alla mediazione con l'altro da sé: parola che lo divide, in senso psicanalitico, dal suo agire, ma in cui si dà il fondamento della sua individualità, della sua separatezza dal tutto<sup>16</sup>.

### 3. *L'insegnamento del mare*

I due componimenti presentano con evidenza elementi macrostrutturali comuni: la forma poematica – venticinque quartine regolari, per un totale di cento alessandrini, in Rimbaud, e nove movimenti, in tutto centoventicinque versi di misure varie, in Montale; l'enunciazione in prima persona; l'andamento narrativo, che riporta, al passato prossimo, il resoconto di una vicenda di formazione.

Comuni sono anche i principali connotati che l'io narrante attribuisce all'elemento marino. Innanzi tutto, la presa di contatto si configura, in modo invero abbastanza prevedibile, come 'discesa'<sup>17</sup>. In entrambi i componimenti il moto discendente che porta l'io narrante al mare viene evocato in una posizione incipitaria di rilievo, per mezzo di una subordinata temporale – subordinata implicita gerundiva, in Montale, e subordinata esplicita, in Rimbaud – che evoca lo sfondo del racconto che sta per iniziare: “Scendendo qualche volta / gli aridi greppi” ([III], vv. 1-2); cfr.: “Comme je descendais des Fleuves impassibles” (v. 1)<sup>18</sup>.

---

fondo pensiero ritorto. Forse, egli si volge ai chiusi cancelli del Giardino con un sentimento misto di rimpianto, e di rancore e vergogna per quella che doveva confusamente sentire come una debolezza. La storia della vita e della poesia di Rimbaud sarà la storia di questo rimpianto, di questo rancore, e del tentativo dell'impossibile riconquista” (cit. p. 21). Va notata l'insistita sottolineatura di un legame 'fatale' tra poesia e vita che è davvero l'impronta della lettura di Rimbaud presso i poeti del nostro pieno Novecento (al riguardo, si rimanda *infra*, nota 26).

<sup>16</sup> Luperini evidenzia in *Mediterraneo* la “modernissima” scoperta di una nuova condizione umana, nel segno di una “disarmonia col reale” e di un “irrisarcibile lacerazione”, entro la quale il mare si configura come un “modello irraggiungibile d'identità” (R. Luperini, *Appunti su Mediterraneo*, pp. 131-140). Un'interpretazione psicanalitica del mare come “super-io moralistico” è in E. Gioanola, *Mediterraneo IV*, in *Letture montaliane in occasione dell'ottantesimo compleanno*, S. Luzzatto ed., Bozzi, Genova 1977, pp. 55-68; Id., *Il mare negli Ossi di seppia*, in *Il secolo di Montale*, Genova 1896-1996, Fondazione Mario Novaro ed., il Mulino, Bologna 1998, pp. 325-342. Il mare del *Bateau ivre* si è prestato a un'interpretazione psicanalitica in senso opposto. Secondo Michel Collot, l'affrancamento iniziale dai legami della civiltà coinciderebbe con l'uccisione del padre; l'immersione nel mare, con una tumultuosa e incestuosa unione con la madre, che si concluderebbe nella fantasia regressiva degli ultimi versi: “Ce vœu d'un naufrage définitif renvoie au désir d'un engoulement dans les eaux prénatales, qui s'était déjà exprimé lors des deux apparitions de la figure 'ravie' du noyé, dont la trajectoire régressive croise celle du navire” (*L'horizon fabuleux*, p. 200). Non è, forse, inutile sottolineare la differenza di genere grammaticale tra l'italiano 'mare', maschile, e il francese 'mer', femminile e omofono di 'mère', 'madre'.

<sup>17</sup> Nella recente lettura di S. Maxia, “L'esiliato rientrava nel paese incorrotto”. *La terra, il mare, la costa in “Mediterraneo” di Eugenio Montale*, “La modernità letteraria”, III, 2010, pp. 107-121, è messa in rilievo la 'discesa' come motivo incipitario negli *Ossi di seppia*, e in particolare nella grande lirica *Arsenio* (pp. 5-8).

<sup>18</sup> Entrambi i poeti scendono, quindi, verso il mare. Ma la separazione che l'io poetante montaliano pone, in *Mediterraneo*, tra sé e il mare, la scelta 'accidiosa' della riva, ribalta completamente la situazione della poesia e la sua eventuale vocazione conoscitiva e redentrice: nella poesia non si scende, per immersione; verso di essa, invece, si può salire. La figurazione della poesia come volo, ancora in opposizione a Rimbaud, si ritrova nel componimento *Per un omaggio a Rimbaud*, incluso in *La Bufera e altro* (*infra*, nota 26).

L'immersione nel mare, effettiva in BI, ipotetica in M, ha un effetto purificatorio, lavando il protagonista dalle scorie ripugnanti che lo insozzano: "la tua legge rischiosa: esser vasto e diverso / e insieme fisso: / e svuotarmi così d'ogni lordura" ([II], vv. 16-18); cfr. "L'eau verte pénétrea ma coque de sapin / Et des taches de vins bleus et des vomissures / Me lava [...]" (vv. 18-20).

Il mare, inoltre, eccita il movimento corporeo, rendendolo ingovernabile; per la sua incapacità a dirigere la propria rotta, il protagonista del BI è paragonato a un tappo di sughero, preda di un moto organizzato che assurge dapprima a danza: "Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots" (v. 14); in Montale, invece, il sughero è in balia di un moto caotico e assimilato a materiale di scarto: "tu [...] che sbatti sulle sponde / tra sugheri alghe asterie / le inutili macerie del tuo abisso" ([II], vv. 19-21).

Accomuna le due rappresentazioni anche lo stato di ebbrezza indotto nel protagonista dalla potenza dell'indifferenziato marino: "Antico, sono ubriacato dalla voce ch' esce dalle tue bocche" ([II], v. 1); "L'acre amour m'a gonflé de torpeurs enivrantes" (v. 91) e "carcasse ivre d'eau" (v. 72). Tale potenza è capace di disgregare l'individuo e di riassorbirlo in sé. Il motivo è insistito in Montale, evocato inizialmente come fonte di giubilo: "M'abbandono a prova i miei pensieri. / Sensi non ho; né senso. / Non ho limite" ([VIII], vv. 23-24); ma, infine, posto sotto il segno di una stoica rassegnazione alla propria fine particolare entro la ciclicità del tutto: "Dissipa tu se lo vuoi / questa debole vita che si lagna, / come la spugna il frego / effimero di una lavagna. / M'attendo di ritornare nel tuo circolo, / s'adempia lo sbandato mio passare" ([IX], vv. 1-6). La dissoluzione nel mare dell'essere è invece esplicitamente invocata dall'io-battello quale fine dei propri tormenti, nel citato verso: "Ô que ma quille éclate! Ô que j'aille à la mer!".

Infine, il mare impone all'uomo la propria supremazia e lo costringe a una resa che in entrambi i componimenti appare connotata nel senso dell'umiltà cristiana; in Rimbaud il protagonista è affranto dalla potenza del moto e dalla visione che per mare lo investono, "martyr lassé des pôles et des zones", rimasto "ainsi qu'une femme à genoux" (vv. 61, 64)<sup>19</sup>. In Montale si legge, insieme alla dichiarazione di resa umile, l'esplicito riconoscimento di un insegnamento ricevuto: "Preso la mia lezione / [...] a te mi rendo in umiltà" ([IX], vv. 21-23)<sup>20</sup>.

#### 4. Rimbaud, anti-modello montaliano

L'occorrenza di un elemento strutturale comune, il predicato al passato prossimo posto a inizio strofa – tratto ricorrente che scandisce l'andamento del BI ("J'ai vu [...] j'ai revé

<sup>19</sup> Un'esortazione a riconoscere la pervasività dell'intertesto biblico nell'opera di Rimbaud è in Sergio Cigada, *A proposito di Le loup criait sous les feuilles di Arthur Rimbaud*, "Bérénice", XIV, 2006, 36-37, pp. 12-27.

<sup>20</sup> Così Luperini (*Appunti su Mediterraneo*, pp. 139-140) tratteggia l'esito di questa lezione: "un desolato gesto etico assai diverso dal 'delirio' della identificazione panica, un atto di accettazione del limite e della differenza che è anche scelta morale di adesione al destino della terra e degli uomini: dalla desolazione può nascere una pianta che resiste ai colpi del mare [...]; dalla 'chiaroveggenza' all'umiltà; dal caos alla separazione; dall'abisso alla deiezione".

[...] j'ai suivi [...] j'ai heurté [...], etc.)<sup>21</sup> – funge da *senhal* e apre, nel IV movimento di *Mediterraneo*, la rievocazione dell'intera vicenda rimbaldiana e la sua esplicita condanna e assunzione a *exemplum* negativo.

Così inizia il IV movimento: “Ho sostato talvolta nelle grotte / che t'assecondano, vaste / o anguste, ombrose e amare”. Segue una sequenza di dodici versi che imitano il proliferare visionario del poema rimbaldiano, in cui l'aspetto del mare viene paragonato a una possente struttura architettonica che riempie lo spazio del cielo (“architetture”; “possenti campite”; “aerei templi”; “guglie”; “città di vetro”), descritta con verbi che indicano moto direzionale e/o ascendente, coniugati alla voce attiva (“segnavano”, “sorgevano”, “scoccanti”, “si scopriva”, “nasceva”, “emergeva”) secondo un procedimento che ricorda alcune *Illuminations*<sup>22</sup>.

Nei sei versi successivi, le architetture marine vengono paragonate a una “città”, ambiente adatto all'abitare dell'uomo, ma a una città “di vetro”, sede di un soggiorno edenico ove attingere una verità rivelata: “una città di vetro dentro l'azzurro netto / via via si scopriva da ogni caduco velo / [...] / Nasceva dal fiotto la patria sognata. / Dal subbuglio emergeva l'evidenza. / L'esiliato rientrava nel paese incorrotto” ([IV], vv. 10-15)<sup>23</sup>.

Il protagonista, però, è messo in guardia dal dare credito a questa visione edenica, narra, infatti, all'imperfetto, quale immagine ritenuta un tempo vera, ma rivelatasi poi inconsistente e vana, come segnala, con brusca cesura, la congiunzione consecutiva: “Così, padre, dal tuo disfrenamento / si afferma, a chi ti guardi, una legge severa. / Ed è vano sfuggirla: [...]” ([IV], vv. 16-17).

Se ciò non dovesse bastare, è messo in guardia, pure, dai sassi intaccati dall'erosione e dalla salsedine, testimonianza ovunque visibile della forza distruttiva del mare: “mi condanna / s'io lo tento anche un ciottolo / róso sul mio cammino, / impietrato soffrire senza nome” ([IV], vv. 19-21)<sup>24</sup>; e, ancora, dal resoconto di chi si è messo per mare prima di lui, per farvi rotta, e si è perduto: “l'informe rottame / che gittò fuor del corso la fiumara / del vivere in un fitto di ramure e di strame” ([IV], vv. 22-24), verso che richiama, per l'“essere

<sup>21</sup> L'andamento anaforico partecipa dello stile sublime, proprio della poesia epica, che il *Bateau ivre* imiterebbe, secondo Dominique Combe, in chiave parodistica (D. Combe, *Poésies*, p. 45).

<sup>22</sup> Si legga, ad esempio, la celeberrima *Marine*, descrizione di una struttura massiccia e luminosa ove elementi marini e terrestri s'intrecciano con moto vigoroso: “Les chars d'argent et de cuivre – / Les proues d'acier et d'argent – / Battent l'écume, – / Soulèvent les souches des ronces – / Les courants de la lande, / et les ornières immenses du reflux, filent circulairement vers l'est, / Vers les piliers de la forêt, – / Vers les fûts de la jetée, / Dont l'angle est heurté par des tourbillons de lumière”.

<sup>23</sup> Per la mobilità delle ‘città sospese’, si rimanda di nuovo alle *Illuminations*, e ad esempio, a *Villes*: “Ce sont des villes! [...] Des chalets de cristal et de bois qui se meuvent sur des rails et des poulies invisibles. [...] Des fêtes amoureuses sonnent sur les canaux pendus derrière les chalets. [...] Sur les passerelles de l'abîme et les toits des auberges l'ardeur du ciel pavoise les mâts. Au-dessus du niveau des plus hautes crêtes, une mer troublée par la naissance éternelle de Vénus”. Si ritrova qui l'intreccio tra marino e terrestre, caratteristico, del resto, anche dello stesso *Bateau ivre*, come ha notato Alan R. Chisolm: “un ciel parsemé d'archipels sidéraux” (*Moi qui trouvais le ciel...*. *Note sur l'esthétique de Rimbaud*, “Revue d'histoire littéraire de la France”, XXXVII, 1930, pp. 259-264) e come appare nell'immagine chiave, sintetica del ‘poema-mare-cielo’: “Je me suis baigné dans le Poème / De la Mer, infusé d'astres [...]”.

<sup>24</sup> ‘Róso’ è participio del verbo ‘rodere’, detto di animali roditori, imparentato però con ‘erodere’, che descrive l'azione distruttiva del mare sulla materia.

gettato” del relitto (“carcasse”) “fuor del corso [...] del vivere”, la fine del viaggio rimbaldiano “Or moi, bateau perdu sous les cheveux des anses, / Jeté par l’ouragan dans l’éther sans oiseau, / Moi dont les Monitors et les voiliers des Hanses / N’auraient pas repêché la carcasse ivre d’eau” (vv. 69-72)<sup>25</sup>.

### 5. Intreccio II bis: Montale, Riviere

Una fase ‘embrionale’ dell’esperienza narrata in *Mediterraneo* è argomento di *Riviere*, componimento posto a sigillo conclusivo della raccolta *Ossi di seppia*: mentre nel primo, il percorso è narrato nel suo progressivo farsi e giungere a consapevolezza dell’io poetante, esso è costruito, nel secondo, sulla contrapposizione tra passato e presente. A conferma di quanto detto in precedenza, è chiaro anche qui il riferimento all’anti-modello del BI.

Primo indizio di quanto affermato è il sintagma “smarrito adolescente”, variante del “fanciullo” già incontrato in *Mediterraneo*, e del “fanciullo antico” che ricorrerà nei versi successivi di *Riviere*: “Rammento l’acre filtro che porgeste / allo smarrito adolescente, o rive” (vv. 18-19), dove “acre” richiama “l’acre amour” da cui il battello si dichiara sconfitto: “l’acre amour m’a gonflé de torpeurs enivrantes” (v. 91). Come nel IV movimento di *Mediterraneo* analizzato poc’anzi, il segnale rimbaldiano è seguito da una serie di versi ove si realizza una sorta di *pastiche* a imitazione del paesaggio marino simbolista, dove cielo e mare si confondono: “nelle chiare mattine si fondevano dorsi di colli e cielo; sulla rena / dei lidi era un risucchio ampio, un eguale / fremer di vite, / una febbre del mondo; ed ogni cosa / in se stessa pareva consumarsi” (vv. 20-25).

Ancora le aspirazioni dell’“antico fanciullo” Rimbaud, *alter ego* dell’io narrante montaliano adolescente, sono evocate in questo passo: “Oh allora sbalottati / come l’osso di seppia dalle ondate / svanire a poco a poco; [...] Erano questi, / riviere, i voti del fanciullo antico / che accanto ad una rósa balaustrata / lentamente moriva sorridendo” (vv. 26-38). Del riferimento al viaggio del BI, di cui viene prelevato il momento della catastrofe finale, il passo rivela tre indizi, che appaiono tuttavia significativamente riplasmati. Il primo è l’identificazione dell’io poetante con un oggetto di scarto in balia delle onde: tappo di sughero, in *Mediterraneo* e in BI; qui, invece, “osso di seppia”, variante montaliana ed emblema della raccolta omonima. Il secondo è la “rósa balaustrà”, o ‘parapetto’, accanto a cui il fanciullo antico si ripara, che ricorda precisamente il rimpianto del battello perduto: “Je

<sup>25</sup> L’assunzione di Rimbaud a proprio anti-modello è ribadita dal Montale maturo di *Per un omaggio a Rimbaud*, pubblicato nell’antologia *Omaggio a Rimbaud*, Scheiwiller, Milano 1954, poi inserita, due anni dopo, in *La Bufèra e altro*. Nel componimento si staglia, secondo la lettura di A. Jacomuzzi (*Per un omaggio di Montale a Rimbaud*, in *La poesia di Montale*, Einaudi, Torino 1978, pp. 92-126), la contrapposizione tra due voli: quello rimbaldiano della starna, disordinato e violento, con strazio di piume sull’asfalto; quello montaliano della farfalla, insieme più delicato e più terribile, ispirato dalla “fede in cui tu credi”, dove il ‘tu’ è, secondo Jacomuzzi, donna o poesia. Il citato volume scheiwilleriano raccoglie poesie, traduzioni, note critiche di ventisette poeti, da Palazzeschi a Sereni; poco noto, esso costituisce un documento significativo della ricezione novecentesca di Rimbaud in Italia. Di questa traccia una limpida sintesi M. Luzi, *Nel cuore dell’orfanità*, introduzione al volume A. Rimbaud, *Opere complete*, Einaudi-Gallimard, Torino 1992, poi in M. Luzi, *Naturalizza del poeta. Saggi critici*, G. Quiriconi ed., Garzanti, Milano 1995, pp. 246-268.

regrette l'Europe aux anciens parapets!” (v. 84). Va notata, inoltre, l'occorrenza dell'aggettivo 'róso' – che reca i segni di una distruzione parziale – quale indizio specifico del rapporto tra i due testi: anche in *Mediterraneo* l'aggettivo ricorre in prossimità di un esplicito riferimento al naufragio rimbaldiano, nel già citato passo: “mi condanna / s'io lo tento anche un ciottolo / róso sul mio cammino [...] l'informe rottame [...] ([IV], vv. 18-22)”. Infine, ha plausibilmente origine nel BI l'immagine dell'annegato sorridente che scende negli abissi: “Je me suis baigné dans le Poème / De la Mer / [...] où, flottaison blême / Et ravie, un noyé pensif parfois descend” (vv. 21-24)<sup>26</sup>.

I due Ossi, *Mediterraneo* e *Riviere*, si riferiscono quindi, a partire da due posizioni enunciative differenti, al medesimo percorso consapevole di una formazione 'anti-rimbaldiana' dell'io narrante, come individuo e come poeta.

### *Keywords*

Montale Eugenio, Mediterraneo, Rimbaud Arthur, Bateau ivre.

---

<sup>26</sup> I. Campeggiani, in *Appunti*, pp. 117-118, pone il componimento *Riviere* in rapporto con il sonetto di Rimbaud *Le dormeur du val*, e rinvia, per il passo in oggetto, ai vv. 5-10: “Un soldat jeune, bouche ouverte, / [...] / Souriant comme / sourirait un enfant malade”.





## LE SIRENE, LA POESIA, LA MORTE. APPUNTI SU Omero E PASCOLI

MARCO CORRADINI

Si l'Être constituait la réalité des choses, pourquoi donc ces choses n'étaient-elles pas, car ce n'est pas être que d'être voué au ne-plus-être?

RAYMOND QUENEAU, *Les derniers jours*

La prima a parlare di Sirene, nel XII libro dell'*Odissea*, è Circe, che mette in guardia Ulisse dalle loro insidie invitandolo a 'passare oltre' (παρἔξ, 'al di là', XII 47); e lo stesso Ulisse, ripetendo ai compagni le istruzioni della maga, li invita a sua volta a fuggirle per scampare la morte (αλευόμενοι θάνατον, e soprattutto φύγοιμεν, dalla radice indoeuropea \**bheug(h)*- della parola che forma il titolo di questo convegno, XII 157). Nessun dubbio, quindi, che esse rappresentino un pericolo da cui tenersi lontani e siano in stretta relazione con il regno dei morti; ma in che modo affascinano i naviganti e li attirano al punto da renderli incuranti della propria stessa vita? A prima vista è il canto armonioso, il "suono di miele" della loro voce ad agire come un incantesimo irresistibile, come avviene nelle antiche favole di marinai; ma leggendo con attenzione le parole che le Sirene rivolgono personalmente al re di Itaca, e non a un generico viaggiatore, né all'intero equipaggio, se ne ricava una diversa impressione:

Qui, presto, vieni, o glorioso Odisseo, grande vanto degli Achei,  
ferma la nave, la nostra voce a sentire.

Nessuno mai si allontana di qui con la sua nave nera,  
se prima non sente, suono di miele, dal labbro nostro la voce;  
poi pieno di gioia riparte, e conoscendo più cose.

Noi tutto sappiamo, quanto nell'ampia terra di Troia  
Argivi e Teucri patirono per volere dei numi;  
tutto sappiamo quello che avviene sulla terra nutrice

(XII 184-191)

Ciò che le Sirene offrono è, né più né meno, un aumento di conoscenza, dono desiderabile da ogni uomo non ridotto alla condizione di bruto, ma in particolare seducente per Ulisse, l'eroe curioso e assetato di sapere per definizione. Il dettaglio non sfugge a un lettore illustre del poema omerico, Cicerone, che in un'opera filosofica rafforza la dimostrazione del nostro innato amore per l'apprendimento rifacendosi all'episodio in questione, interpretato esattamente in questa chiave, e si incarica egli stesso di tradurre in versi latini il discorso ammaliatore:

Mihi quidem Homerus huius modi quiddam vidisse videtur in iis quae de Sirenum cantibus finxit. Neque enim vocum suavitate videntur aut novitate quadam et varietate cantandi revocare eos solitae, qui praetervehebantur, sed quia multa se scire profitebantur, ut homines ad earum saxa discendi cupiditate adhaerescerent. Ita enim invitant Ulixem – nam verti, ut quaedam Homeri, sic istum ipsum locum:

O decus Argolicum, quin puppim flectis, Ulixes,  
auribus ut nostros possis agnoscere cantus!  
Nam nemo haec umquam est transvectus caerulea cursu,  
quin prius adstiterit vocum dulcedine captus,  
post variis avido satiatus pectore musis  
doctior ad patrias lapsus pervenerit oras.  
Nos grave certamen belli clademque tenemus,  
Graecia quam Troiae divino numine vexit,  
omniaque e latris rerum vestigia terris.

Vidit Homerus probari fabulam non posse, si cantiunculis tantus irretitus vir teneretur: scientiam pollicentur, quam non erat mirum sapientiae cupido patria esse cariorum (*De finibus bonorum et malorum*, V 49).

(A mio parere, Omero vide qualcosa di simile [al fatto che la natura umana tenda alla conoscenza] nella favola da lui immaginata sul canto delle Sirene. E infatti risulta che esse solevano richiamare i naviganti non per la dolcezza della voce o per qualche nuova e diversa maniera di cantare, ma perché dichiaravano di saper molte cose, tanto che gli uomini rimanevano attaccati ai loro scogli per desiderio di imparare. [...] Omero s'avvide che il mito non poteva ottenere approvazione, se un sì grand'uomo fosse stato trattenuto irretito da canzoncine; promettono il sapere, e non era strano che per uno desideroso di sapienza esso fosse più caro della patria).

Ma a ben vedere, nelle parole delle Sirene è possibile leggere ancora qualcosa di più, a partire dal fatto che il sapere senza confini che queste si attribuiscono (ἴδμεν) le accomuna alle Muse, invocate dal poeta dell'*Iliade* all'inizio del cosiddetto catalogo delle navi ("Voi sapete tutto", ἴστέ τε πάντα, *Il.*, II 485); il termine che definisce la loro attività, αἰοιδή, è inoltre lo stesso vocabolo che indica il canto epico degli aedi, la voce tecnica che ricorre sotto forma verbale (ἀείδω) nei prologhi dei poemi. E in effetti, anche se esse affermano di conoscere tutto ciò che avviene sulla terra, il contenuto che fanno emergere è quello dell'epopea di Troia; addirittura l'apostrofe iniziale rivolta a Ulisse riprende letteralmente un altro verso dell'*Iliade* (IX 673). Dunque il canto delle Sirene rappresenta all'interno della narrazione una *mise en abîme* dell'intero ciclo troiano, così come il canto del cieco Demodoco alla corte dei Feaci nell'VIII dell'*Odisea*, e in generale può essere considerato un equivalente della poesia. È interessante osservare come il breve passo omerico proponga un'immagine del fatto poetico che contiene *in nuce* le due principali concezioni teoriche che di esso offrirà nei secoli seguenti la cultura greca classica: come per Aristotele, il canto-poesia procura un piacere di natura conoscitiva, legato all'apprendimento (*Poet.*, 4 1448b 5-14: "Tutti si rallegrano delle cose imitate. [...] L'apprendere riesce piacevolissimo non soltanto ai filosofi

ma anche agli altri, per quanto poco ne possano partecipare”); ma, come per Platone, l’imitazione artistica implica una falsificazione della realtà, e la poesia non si rivela benefica, ma insidiosa, dal momento che non si fonda sulla parte razionale dell’anima umana, bensì si rivolge agli istinti, provocandone lo scatenamento. Così le Sirene promettono al viaggiatore una ‘gioia’ consistente nell’imparare ciò che ancora gli è ignoto; ma la loro promessa è un inganno, poiché questi non potrà ripartire, ma troverà presso di loro la morte.

Tra le innumerevoli riprese del personaggio di Ulisse nelle letterature di ogni luogo e di ogni epoca, soffermiamo la nostra attenzione su uno dei risultati artisticamente più alti, *L’ultimo viaggio* di Giovanni Pascoli, pubblicato nei *Poemi conviviali* del 1904: un poemetto modellato formalmente sull’*Odissea* nella divisione in ventiquattro canti e nella scelta metrica dell’endecasillabo sciolto, corrispettivo dell’esametro classico. Adempiuta la profezia di Tiresia, rimasta sospesa nel poema omerico (*Od.*, XI 119-137), confitto in terra il remo e compiuti i rituali sacrifici a Poseidone, l’eroe può tornare a Itaca confidando nella “serena vecchiezza” predettagli dall’indovino; ma al contrario ciò che trova è l’inquietudine e la domanda insoddisfatta sul senso della propria esistenza, che lo spingono a riprendere il mare dopo nove anni in un itinerario a ritroso sulle tracce del ‘sogno’, alla ricerca cioè delle avventure e degli incontri già vissuti nel ritorno da Troia, ormai evanescenti nell’incertezza del ricordo. Il nuovo viaggio di Odisseo è contemporaneamente inseguimento della propria vera identità e aspirazione all’assoluto: al cantore Femio, incontrato sulla spiaggia di Itaca, che gli ha rivolto un ammonimento di proverbiale buonsenso (“Il Tutto, buono, ha tristo figlio: il Niente”, IX 38), egli risponde con un’altra frase gnomica, di significato opposto: “Ciò che non è tutto, è nulla” (X 32). La sua inchiesta muove quindi da una condizione di tipo ‘pascaliano’, così come viene presentata dal filosofo in uno dei *Pensieri*, intitolato *Disproportion de l’homme* (n. 230 nell’ordine della *Seconde Copie*):

Voilà notre état véritable. C’est ce qui nous rend incapables de savoir certainement et d’ignorer absolument. Nous voguons sur un milieu vaste, toujours incertains et flottants, poussés d’un bout vers l’autre. Quelque terme où nous pensions nous attacher et nous affermir, il branle et nous quitte. Et si nous le suivons, il échappe à nos prises et glisse et fuit d’une fuite éternelle. Rien ne s’arrête pour nous. C’est l’état qui nous est naturel et toutefois le plus contraire à notre inclination. Nous brûlons du désir de trouver une assiette ferme et une dernière base constante pour y édifier une tour qui s’élève à l’infini, mais tout notre fondement craque et la terre s’ouvre jusqu’aux abîmes.

Lo scambio di battute tra Femio e Odisseo anticipa un’opposizione emergente più volte nel testo di Pascoli, che mette di fronte il ricercatore mosso da ragioni ideali e l’uomo ‘materiale’, le cui uniche aspirazioni sono la tranquillità e la sicurezza della vita; quest’ultimo carattere è incarnato soprattutto da Iro, il questuante della reggia di Itaca che i Proci si divertirono a far lottare contro l’eroe, a sua volta celato nelle vesti di mendico (*Od.*, XVIII 1-116). Iro d’inverno è uso dormire nella stiva della nave di Odisseo, immobile da anni, e non si avvede che essa ha ripreso il mare: quando si sveglia è ormai troppo tardi per sbarcare, ed è costretto, suo malgrado, a seguire la rotta del protagonista. Nel momento in cui

questi, approdato all'isola dei Ciclopi, sta per incamminarsi solo verso l'antro di Polifemo, inaspettatamente il pavido Iro chiede di accompagnarlo, ma soltanto per rubare formaggi e agnelli e fuggire, placando così la sua fame che è di solo cibo, esattamente come intendevano fare i compagni nel racconto omerico (*Od.*, IX 224-229). La coppia Odisseo-Iro, eroe e antieroe che procedono fianco a fianco alla ricerca di mete tanto diverse, concretizza un'alternativa sulla quale Pascal ritorna con grande insistenza. Così egli delinea lo stato in cui l'essere umano si trova:

Je ne sais qui m'a mis au monde ni ce que c'est que le monde ni que moi-même. [...] Je vois ces effroyables espaces de l'univers qui m'enferment, et je me trouve attaché à un coin de cette vaste étendue [...]. Je ne vois que des infinités de toutes partes, qui m'enferment comme un atome et comme une ombre qui ne dure qu'un instant sans retour. Tout ce que je connais est que je dois bientôt mourir, mais ce que j'ignore le plus est cette mort même que je ne saurais éviter. Comme je ne sais d'où je viens, aussi je ne sais où je vais (n. 683).

Riconosciute queste premesse, gli uomini possono decidere di prendersi cura di "une affaire où il s'agit d'eux-mêmes, de leur éternité, de leur tout", oppure di disinteressarsene dedicandosi alle vanità di questo mondo; coloro che scelgono la seconda soluzione però sono simili a un individuo rinchiuso in un carcere, che abbia soltanto un'ora di tempo per far revocare la propria condanna, e anziché occuparsene passa quell'ora a giocare a carte (n. 195); oppure a persone che si trovano su un'isola sconosciuta e terribile, le quali non cercano di sapere dove siano e non si sforzano di trovare il modo di salvarsi, ma si accontentino dei primi oggetti gradevoli che si sono presentati alla loro vista (n. 229).

Amare disillusioni attendono però Odisseo nel corso del suo nuovo viaggio: il ruggito dei leoni di Circe e la voce melodiosa della dea, che egli crede di udire di notte, durante il giorno si rivelano essere lo stormire impetuoso delle querce e lo sciabordio del mare; così come Polifemo, alto come un monte, dal "tondo occhio di fuoco", capace di scagliare enormi massi in mare, altro non è, secondo la spiegazione di un pastore, che un vulcano con il suo cratere rotondo, in un raffinatissimo gioco virtuosistico di citazioni e variazioni del testo di Omero. Con questo il vecchio navigatore approda ad alcune risposte alla propria interrogazione: ma sono riposte di tipo naturalistico, già fornite dagli interpreti postomerici e riprese poi da una cultura scientifica, se non proprio positivista, alla maniera di uno studioso del mito come Max Müller; spiegazioni che tutt'al più dicono all'uomo qualcosa sul mondo, ma non gli svelano nulla dell'enigma decisivo, riguardante lui stesso. Soltanto Iro riesce a raggiungere un obiettivo che lo soddisfa, ottenendo ospitalità e lavoro dall'abitante della grotta: "Tu non hai che fanciulli per aiuto. / Prendi me [...]. / Per chi non ebbe un tetto mai, pastore, / quest'antro è buono. Io ti sarò garzone" (XX 49-54). La ricerca del pitocco è finita, quella dell'eroe continua.

A Odisseo ora, caduti i miti dell'amore (Circe) e della gloria (Polifemo), svelatisi semplici immaginazioni poetiche, non rimane, per conoscere il vero, che rivolgersi a coloro che gli avevano detto di sapere tutto, le due Sirene, pur consapevole che ascoltarle significherà morire ("Dovea fermarsi, udire, anche se l'ossa / aveano poi da biancheggiar nel prato, / e

raggrinzarsi intorno lor la pelle”: *L'ultimo viaggio*, XXI 33-35, che cita *Od.*, XII 45-46). Stavolta egli non vuole fuggire, perché la mera sopravvivenza non ha più alcun valore per lui: non tappa ai compagni le orecchie con la cera, non si fa legare all'albero, convinto ora che gli antichi suggerimenti di Circe fossero dettati dalla volontà della maga di tenere il dono del conoscere soltanto per sé, e comunica la sua decisione all'equipaggio in un'allocuzione per certi versi simile all'"orazion picciola" del personaggio in *Inferno*, XXVI. La reazione dei compagni tuttavia in questo caso non è improntata all'entusiasmo per la prospettiva di seguire "canoscenza", ma a una totale incomprendenza di ciò che il re va perseguendo: anch'essi sono ansiosi di proseguire, ma per loro "saper [...] ciò che avviene in terra" significa non vedere al di là del proprio concreto e ristrettissimo orizzonte di eventi pratici: "Se avea fruttato la sassosa vigna, / se la vacca avea fatto, se il vicino / aveva d'orzo più raccolto o meno, / e che faceva la fida moglie allora, / se andava al fonte o se filava in casa" (XXI 51-55). Si ripropone qui un'ultima volta l'antinomia pascaliana fra chi indaga l'essenziale e chi si accontenta di ciò che è contingente e transitorio.

Dopo un rapidissimo passaggio attraverso le restanti tappe dell'itinerario dell'*Odissea* (i Lotofagi, i Lestrigoni, l'Ade, l'isola del sole, le rupi erranti, Scilla e Cariddi), narrato tanto riassuntivamente da lasciare il lettore nella sospensione, incerto se si tratti di realtà o di immaginazione tutta soggettiva dei naviganti, il mare si calma ed essi giungono in vista del "prato fiorito", omerica dimora delle incantatrici. Siamo qui nel nucleo centrale e originario dell'*Ultimo viaggio*, come dimostra il fatto che Pascoli, nella corrispondenza del 1896-1899 con Adolfo De Bosis, direttore de "Il convito", rivista cui il poemetto era in origine destinato, indichi sempre l'intero componimento come *Le Sirene*. Il XXIII canto, intitolato *Il vero*, descrive come in una ripresa cinematografica soggettiva il progressivo avvicinamento della nave, sospinta da una tacita corrente, all'isola delle Sirene, scandito da un distico-ritornello imitante lo stile formulare di Omero in una serie di tappe, a ciascuna delle quali corrisponde la visione di maggiori particolari: dapprima Odisseo vede il prato fiorito in lontananza tra mare e cielo, poi scorge le Sirene distese immote credendole addormentate, poi ancora si accorge che hanno gli occhi aperti e fissi davanti a sé, quindi osserva accanto a loro il mucchio di ossa e di pelli raggrinzite dei marinai morti prima di lui, infine le contempla per un istante dal basso in alto, nell'attimo in cui lo scafo sta per spezzarsi sulle rocce. Durante il tragitto il protagonista ripete più volte la sua richiesta:

Sirene, io sono ancora quel mortale  
che v'ascoltò, ma non poté sostare  
[...]  
Son io! Son io, che torno per sapere!  
Ché molto io vidi, come voi vedete  
me. Sì; ma tutto ch'io guardai nel mondo,  
mi riguardò; mi domandò: Chi sono?

(XXIII 25-38)

Siamo qui di fronte a uno scarto fondamentale tra il personaggio di Omero, sia pure il più moderno fra gli eroi antichi, e il suo omologo novecentesco: il primo, che "di molti uomini

le città vide e conobbe la mente”, è ancora proteso verso la conoscenza del mondo esterno, mentre il secondo è giunto alla domanda ultima, che non può più evitare, sul significato della vita e sul proprio destino:

Vedo. Sia pure. Questo duro ossame  
 cresca quel mucchio. Ma voi due, parlate!  
 Ma dite un vero, un solo a me, tra il tutto,  
 prima ch'io muoia, a ciò ch'io sia vissuto!  
 [...]  
 Solo mi resta un attimo. Vi prego!  
 Ditemi almeno chi sono io! chi ero!

(XXIII 45-54)

Le Sirene tuttavia di fronte all'interrogazione pressante non aprono bocca, e assistono impassibili allo schianto della nave di Odisseo. Il testo di Pascoli suggerisce, senza mai affermarlo esplicitamente, che esse siano in realtà due scogli, verso i quali le imbarcazioni vengono attratte dalla corrente marina: ennesima spiegazione naturalistica del mito, che però sappiamo non essere l'ultima parola dell'autore. Nel XXIV e ultimo canto infatti le onde sospingono il corpo di Odisseo all'isola di Calypso: questa, sorprendentemente, esiste davvero, unico autentico personaggio non umano del poemetto, e si china sull'eroe da lei amato, che aveva rifiutato la sua offerta di immortalità, compiangendo la sorte degli uomini: “– Non esser mai! non esser mai! più nulla, / ma meno morte, che non esser più! –” (XXIV 52-53). Meglio dunque per i mortali non essere mai nati, secondo un motivo antichissimo rinnovato da Leopardi e qui reinterpreted dall'angoscia esistenziale pascoliana, piuttosto che precipitare dall'esistenza al non essere. “C'est au moins un devoir indispensable de chercher, quand on est dans ce doute”, scrive ancora Pascal (n. 683): l'eroe di Pascoli ha avvertito questo dovere e ha cercato, ma il suo punto d'arrivo non coincide con quello del pensatore cristiano. Odisseo è diventato Phlebas il fenicio, un tempo “handsome and tall” come qualsiasi uomo, prima di incontrare la “death by water”:

Phlebas the Phoenician, a fortnight dead,  
 Forgot the cry of the gulls, and the deep sea swell  
 And the profit and loss.  
     A current under sea  
 Picked his bones in whispers. As he rose and fell  
 He passed the stages of his age and youth  
 Entering the whirlpool.

T.S. ELIOT, *The Waste Land*, vv. 312-318

L'accostamento parrà forse meno peregrino, se si tiene conto che, nella stesura della *Waste Land* antecedente il cospicuo intervento editoriale di Ezra Pound, l'epitaffio di Phlebas era preceduto da un lungo racconto 'ulissiano' di viaggio, in cui il marinaio fenicio giungeva a intravedere e ad ascoltare le Sirene, non ricavandone tuttavia alcuna conoscenza (“I know I

know not” era la sua conclusione); differente sarà l’esito dei *Four Quartets*, e segnatamente del terzo, *The Dry Salvages* (1941), in cui la voce di morte delle Sirene sarà sostituita dall’apertura alla verità rivelata.

Ma tornando alle Sirene di Pascoli, credo si possa dire che il loro silenzio offre comunque una risposta all’ansiosa richiesta del protagonista, simbolo della condizione umana: la risposta è la morte, perché questa è l’unica vera certezza che l’umanità può raggiungere, secondo la visione fondamentalmente irrazionalistica dell’autore; Odisseo chiede chi egli sia, e i fatti gli dicono che è un essere destinato a perire. In questo senso le Sirene dell’*Ultimo viaggio* forse possono ancora conservare traccia della loro antica identificazione con la parola poetica: una poesia qui spogliata di ogni potere consolatorio e ridotta alla sua nuda essenzialità, impotente a fornire indicazioni salvifiche di tipo metafisico e capace comunque, pur se in negativo, di svelare all’uomo una verità (e si ricordi che il ‘fanciullino’ di Pascoli è in primo luogo il fanciullo che ha paura della morte di PLAT., *Phaed.*, 77e). Oltre il tacere delle Sirene pascoliane troveremo forse solo quello, ancora più radicale, delle Sirene descritte da Kafka (*Das Schweigen der Sirenen*, 1917), probabilmente da intendere come silenzio totale non soltanto dell’essere, ma della stessa poesia; oppure le sirene di Maria Corti, private di buona parte della loro aura di mistero e ridotte a voce interiore dell’uomo, quasi a componente psichica (*Il canto delle sirene*, 1989). L’Odisseo contemporaneo non fugge più dalle Sirene, perché comprende bene che non ha senso evitare la domanda più profonda e sottrarsi al proprio destino: sono piuttosto loro a sfuggire a lui<sup>1</sup>.

### Keywords

Pascoli Giovanni, Sirens, Homer.

<sup>1</sup> Queste le edizioni da cui cito, nell’ordine: Omero, *Odissea*, R. Calzecchi Onesti ed., Einaudi, Torino 1963 (Nuova universale Einaudi, 25) e stampe successive; M.T. Cicero, *De finibus bonorum et malorum*, C. More-schini ed., In aedibus K.G. Saur, Monachi/Lipsiae 2005 (testo latino); M.T. Cicerone, *Opere politiche e filosofiche*, II, N. Marinone ed., Utet, Torino 1976 (traduzione italiana); Aristotele, *Poetica*, D. Pesce ed., Rusconi, Milano 1981; G. Pascoli, *Poemi conviviali*, G. Nava ed., Einaudi, Torino 2008 (Nuova raccolta di classici italiani annotati, 21); B. Pascal, *Pensieri*, C. Carena ed., Einaudi, Torino 2004 (Biblioteca della Pléiade, 44); T.S. Eliot, *The Waste Land*, M. North ed., Norton & Company, New York/London 2001. Per gli abbondanti studi sui *Poemi conviviali*, e in particolare sull’*Ultimo viaggio*, rimando alle dettagliatissime indicazioni di Giuseppe Nava, alle pp. XXXI-XLIX dell’edizione citata. Addirittura sterminata la bibliografia sulle Sirene, dalla filologia classica all’antropologia alla critica letteraria, e vano tentare di riassumerla qui; mi limiterò a segnalare i due lavori verso cui questo piccolo saggio ha contratto i maggiori debiti: P. Boitani, *L’ombra di Ulisse. Figure di un mito*, il Mulino, Bologna 1992, e la bella antologia *Ulisse, il viaggio e le sirene*, E. Elli ed., EDUCatt, Milano 2008.





## RITIRO DALLE SCENE, FUGA PER QUARTETTO VOCALE, RADIO CONTRAPPUNTISTICA: *FUGUE* ED *ESCAPE* IN GLENN GOULD

BENEDETTA SAGLIETTI

It is an absolutely impossible task to try to deliver any important thoughts on the nature of a fugue in twenty minutes.

GLENN GOULD<sup>1</sup>

Glenn Gould, pianista nato a Toronto nel 1932, allievo di Alberto Guerrero al *Royal Conservatory of Music*, debuttò insieme all'orchestra nel 1946, come solista l'anno seguente e diede il primo *radio recital* per la *Canadian Broadcasting Corporation* (CBC) nel 1950, periodo cui risalgono anche le prime interviste<sup>2</sup>. Dopo una tournée in Unione Sovietica (1957), in patria Gould "era divenuto una gloria nazionale"<sup>3</sup>; nonostante questo si ritirò dalle scene. La scelta volontaria, un programma estetico ancora in nuce, non dovuta a impedimenti esterni o interiori o a motivi di salute. Credo che mai prima d'allora un pianista all'apice della sua carriera si fosse dato alla fuga dai riflettori.

Gould diede l'ultimo concerto al Wilshire Ebell Theatre, a Los Angeles, il 10 aprile 1964<sup>4</sup>, lasciando le performance dal vivo per rifugiarsi nelle registrazioni in studio. Nello stesso periodo altri pianisti accumulavano lustri d'interpretazioni: settanta quelli di Arthur Rubinstein (1906-1976). Vladimir Horowitz si esibì in pubblico dal 1920 al 21 giugno 1987. La carriera di Arturo Benedetti Michelangeli cominciò nel 1938, si ritirò a vita privata in Svizzera nel 1968 e diede il concerto d'addio il 7 maggio 1993. Sviatoslav Richter iniziò a suonare nel 1930 e smise il 30 marzo 1995. Gould morì nel 1982 quando tutti questi colleghi, più anziani di lui, erano ancora attivi.

<sup>1</sup> Così rispose Gould quando la TV tedesca gli chiese un programma sulla fuga, *The Glenn Gould Reader*, Tim Page ed., Faber and Faber, London/Boston 1987<sup>2</sup>, p. 458; il passo è omissso nella trad. italiana, cfr. nota 21. Per le comunicazioni brevi al convegno *In fuga* il tempo concesso era di 20'. Questo mio saggio è dedicato a Maria Caterina Bossù e Davide Runcini che una notte, a San Candido/Innichen, in un teatro vuoto e silenzioso, mi resero partecipe della storia di Glenn Gould.

<sup>2</sup> Cfr. "Week-end Magazine", VI, 1956, 27, trad. in G. Gould, *No, non sono un eccentrico*, interviste e montaggio B. Monsaingeon, trad. it. C. Broschi, EDT, Torino 1989, pp. 9-25.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>4</sup> Sebbene *ibid.*, p. VIII, riporti 28 marzo 1964, Orchestra Hall Chicago, cfr. il forum di discussione on-line [http://glenn Gould.org/f\\_minor/msg05140.html](http://glenn Gould.org/f_minor/msg05140.html) e <http://glenn Gould.ca/faq/glenn-gould-faqs/when-did-glenn-gould-play-his-last-concert.html> *When did Glenn Gould play his last concert?* nel sito internet *The Glenn Gould Foundation*, (ultimo aggiornamento 16 gennaio 2011). Cfr. nota 20 per la raccolta dei link di seguito menzionati.

Da tempo Gould parlava di ritiro. Scriveva nel 1956: “mi piacerebbe, prima di arrivare a settant’anni, aver realizzato un certo numero di buone registrazioni, aver composto della musica da camera, due o tre sinfonie e un melodramma”<sup>5</sup> (azzecò il primo vaticinio, ma non compose musica per orchestra).

Non credo che continuerò a tenere concerti all’infinito. [...] Quando ero a scuola mi immaginavo soprattutto come un tuttofare delle arti: critico, saggista, compositore<sup>6</sup>.

Oltre ciò da adulto volle esser considerato un “artista da registrazione”<sup>7</sup> e solo in ultimo un pianista. Nel 1959 aggiunse: “Spero proprio di essere in grado di ritirarmi quando avrò 35 anni”<sup>8</sup>. Si ritirò a 32. Perché? “I detest audiences [...] Not in their individual components but en masse... I think they are a force of evil”<sup>9</sup>. In videoconferenza con un manipolo internazionale di giornalisti<sup>10</sup> Gould chiarì che riteneva il concerto una pratica musicale e sociale storicamente conclusa. “Una cosa crudele, feroce, idiota”, con una componente voyeuristica che lo avvicinavano allo spirito delle corride<sup>11</sup>.

Se fossi rimasto una scimmia viaggiatrice nel circuito circense dei concerti mi sarei sicuramente dovuto limitare a suonare e risuonare al massimo tre o quattro *Sonate* di Beethoven per stagione – il concertista [...] ha un’enorme paura che si veda che forse non ha lavorato abbastanza un certo pezzo, e quindi tende a limitarsi ad alcune opere solide di cui sa per certo che, ovunque le presenti, gli daranno successo<sup>12</sup>.

Un interprete può continuare a esserlo, senza ingannare il pubblico, fino a che sente la necessità di esibirsi<sup>13</sup>. La fuga dai concerti si deve sulle prime all’insofferenza ma diventa una precisa scelta etica ed estetica. Il disagio personale di Gould sarà poi il manifesto

<sup>5</sup> G. Gould, *No, non sono un eccentrico*, p. 10.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>8</sup> “Star of Toronto”, 28 marzo 1959, trad. in *ibid.*, p. 34.

<sup>9</sup> Cfr. *CBC Digital Archives, Glenn Gould quits the concert stage* (video) <http://www.cbc.ca/archives/categories/arts-entertainment/music/glenn-gould-variations-on-an-artist/quitting-the-concert-stage.html> (ultima consultazione 25 marzo 2013).

<sup>10</sup> G. Gould, *No, non sono un eccentrico*, pp. 135-157.

<sup>11</sup> Intervista di B. Asbell, “American Horizon”, 1962, trad. in *ibid.*, p. 55.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 138. Solo ciò che Gould riferì a Tim Page appare in *The Glenn Gould Reader*, pp. 451-461. La conversazione in inglese è più ampia; la traduzione italiana accorcia gli interventi di Page, mantenendo quelli degli altri giornalisti presenti alla videotelefonata.

<sup>13</sup> “Non ha senso realizzare una cosa difficile al solo fine di provare che è fattibile. Perché mai scalare delle montagne, ridiscendere con gli sci, fare caduta libera o corse automobilistiche se non risponde a un bisogno palese?”, G. Gould, *No, non sono un eccentrico*, p. 144.

programmatico dell'artista<sup>14</sup>. Alla base, comunque, vi era la persuasione che il futuro stesse nelle registrazioni<sup>15</sup>.

Nei programmi da concerto affiancava compositori come Krenek, Sweelinck, Gibbons e Byrd, e offriva opere di raro ascolto, quali le *Variazioni WoO 80* di Beethoven, o elementari come i *Sei piccoli preludi* di Bach BWV 933-938, palesando l'insofferenza per la stantia e oggi sempre più vetusta idea di repertorio.

Poco dopo la fuga dalle scene, nel novembre 1964, egli tenne un discorso ai diplomati del *Royal Conservatory of Music*. Michel Schneider scrive che Gould consigliò loro: "siate soli, restate in quello stato di grazia che è la solitudine"<sup>16</sup>. Sebbene egli non abbia mai pronunciato esattamente queste parole<sup>17</sup>, Schneider coglie il punto: non è strano consigliare ai neodiplomati una solitudine ascetica invece della carriera concertistica?

Il mio intento è mostrare come il progressivo ritiro e isolamento di Gould sia stato sublimato in due opere: sul piano artistico nella *Fuga* per quartetto vocale, su quello personale nella *Trilogia* di documentari radiofonici che fanno ricorso al 'contrappunto vocale'.

Desidero ringraziare Marisa Verna che durante l'esposizione mi domandò di chiarire i concetti di *fugue* e di *escape* che ho accostato fin dal titolo di questa relazione. Con *fugue* mi riferisco alla forma musicale polifonica e al primo concreto distanziamento dalla tradizione musicale occidentale di Gould avvenuta con *So You Want to Write a Fugue?* Il termine ha un carattere subitaneo, come ha puntualizzato Thomas Austenfeld, e la sua etimologia, XVI sec., deriva dal latino 'fuga', da *fugere, to flee*; letteralmente *flight*, il solo *act of fleeing*.

Giunto in inglese attraverso il francese da *escaper / eschaper* (oggi *échapper*), *escape*, XIV sec., è derivato a sua volta dal volgare *excappare*, ex- out of + cappa (mantello), ovvero "get out of one's cape, leave a pursuer with just one's cape". *Escape* indica l'evasione, l'isolamento dell'(ex) pianista ormai totale e la associa ai radiodocumentari.

Schneider accosta l'ascesi di Gould agli scritti di Ugo da San Vittore.

La via prende origine dalla *considerazione* (in corsivo nel testo): ricerca contraddittoria, sguardo rivolto tutt'attorno, sul mondo, sull'io, su Dio; poi raggiunge la *contemplazione*, in cui si concepisce la verità senza conflitti. [...] Alla fine c'è l'*estasi*. [...] Il primo stadio della *contemplatio* è la *meditatio*. [...] Il secondo stadio della vita interiore [...] è il *soliloquium* in cui l'«uomo interiore» scava in se stesso. [...] Il terzo stadio è la *circumspectio*, sguardo rivolto, per meglio staccarsene, ai piaceri sensibili,

<sup>14</sup> Bruno Monsiegeon chiede: "Deve aver avuto buoni motivi per farlo, a parte quelli dovuti al disagio personale". E rinalza: "Siamo lontani dalle questioni di benessere personale". "Sì – replica Gould – fortunatamente ho finito per elaborare un'estetica che è venuta a dare un fondamento logico a ciò che volevo fare". *Ibid.*, pp. 137, 142.

<sup>15</sup> Cfr. *The Prospects of Recording*, in *The Glenn Gould Reader*, pp. 331-353, originariamente in "High Fidelity", April 1966; ancor prima era stato un documentario fatto per la CBC. Disponibile on-line <http://www.collectionscanada.gc.ca/glenngould/028010-4020.01-e.html> *Library and Archives Canada, The Glenn Gould Archive* (ultima consultazione 26 marzo 2013).

<sup>16</sup> M. Schneider, *Glenn Gould. Piano solo*, Einaudi, Torino 1991, p. 4.

<sup>17</sup> Cfr. G. Gould, *Advice to a Graduation*, in *The Glenn Gould Reader*, pp. 1-7, anche on-line <http://www.collectionscanada.gc.ca/glenngould/028010-4020.06-e.html> *Library and Archives Canada, The Glenn Gould Archive* (ultima consultazione 26 marzo 2013). Non tradotto in italiano.

alle loro seduzioni, liberazione paziente dalle cure mondane. [...] L'ultimo stadio è l'*ascensio*, l'elevazione che ha anch'essa tre gradi: *l'ascensio in actu*, che porta a liberarsi del quaggiù attraverso le opere [...]; *l'ascensio in affectu*: disprezzo degli affetti, desiderio di non essere più nulla per nessuno; e, infine [...] *l'ascensio in intellectu*, che conduce alla conoscenza di Dio<sup>18</sup>.

Ecco dunque le tappe del percorso interiore. Dopo il *Quartetto* per archi in fa minore (1953-1955), Gould compose *So You Want to Write a Fugue?* per quartetto vocale e pianoforte o archi. Le voci intonano una fuga cioè l'elaborazione contrappuntistica di un'idea tematica (soggetto). La prima voce espone il soggetto, imitato dalla seconda voce e, a seguire, dalle altre voci che intervengono una dopo l'altra. È un brano metamusicale: l'argomento della fuga è 'scrivere una fuga'. Gould si fa beffe di sé e prende le distanze dalla musica 'classica' colta europea. È una riflessione ironica sull'opportunità di continuare a comporre musica che sta però ancora dentro la tradizione. La scrittura di questa fuga, infatti, rispetta le canoniche norme accademiche indicate per questo tipo di composizione.

Posta in coda a *The Anatomy of Fugue*, trasmissione televisiva CBC (4 marzo 1963), essa precede di un anno la fuga dalle scene di Glenn Gould. Ecco il testo:

So you want to write a fugue.  
 You got the urge to write a fugue.  
 You got the nerve to write a fugue.  
 So go ahead, so go ahead and write a fugue.  
 Go ahead and write a fugue that we can sing.

Pay no heed, pay no mind.  
 Pay no heed to what we tell you,  
 Pay no mind to what we tell you.  
 Cast away all that you were told  
 And the theory that you read.  
 As we said come and write one,  
 Oh do come and write one,  
 Write a fugue that we can sing.

Now the only way to write one  
 Is to plunge right in and write one.  
 Just forget the rules and write one,  
 Just ignore the rules and try.

And the fun of it will get you.  
 And the joy of it will fetch you.  
 Its a pleasure that is bound to satisfy.  
 When you decide that John Sebastian must have been a very personable guy.

<sup>18</sup> M. Schneider, *Glenn Gould*, pp. 19-26, *passim*.

Never be clever  
for the sake of being clever,  
for the sake of showing off.

For a canon in inversion is a dangerous diversion,  
And a bit of augmentation is a serious temptation,  
While a stretto diminution is an obvious allusion.

For to try to write a fugue that we can sing.

And when you finish writing it  
I think you will find a great joy in it.

or so...

Nothing ventured, nothing gained they say  
But still it is rather hard to start.

Well let us try right now.  
Now we are going to write a fugue.  
We are going to write a good one.  
We are going to write a fugue ... right now<sup>19</sup>.

Ironia nell'ironia: la parte musicale è condotta secondo le regole accademiche, ma il testo, in particolare i versi "Cast away all that you were told / And the theory that you read", invita a far l'opposto.

Per illustrare il funzionamento di questa fuga ho montato il testo sotto la parte iniziale del video della prima esecuzione e l'ho caricato sul mio sito internet<sup>20</sup>.

La composizione venne incisa su dischetto dal Quartetto Juilliard insieme a Elizabeth Benson Guy, soprano, Anita Darian, mezzosoprano, Charles Bressler, tenore, Donald Gramm, basso, diretti da Vladimir Golschmann e nell'aprile 1964 – nel mese e anno in cui Gould abbandonava le scene – allegata alla rivista "Hifi/Stereo Review" con un saggio dello stesso autore<sup>21</sup>.

Due facce di un quesito attanagliavano Gould: è giusto o moralmente accettabile dare ancora recital pianistici come al tempo di Liszt? Si può ancora scrivere una fuga come quelle che scriveva Bach? Esisterà ancora la musica tonale?

<sup>19</sup> G. Gould, *So You Want to Write a Fugue?*, Schirmer, New York 1964, p. 2, anche on-line [http://coo.uni-corvinus.hu/pic/gould\\_write-a-fugue.pdf](http://coo.uni-corvinus.hu/pic/gould_write-a-fugue.pdf) (ultima consultazione 25 febbraio 2013).

<sup>20</sup> Cfr. B. Saggiotti, <http://benedettasaggiotti.com/2013/10/22/glenn-gould-fugue-escape-radiodramas> (ultima consultazione 30 giugno 2014), dove ho raccolto tutti i link citati in questo saggio.

<sup>21</sup> Glenn Gould, *L'ala del turbine intelligente*, Adelphi, Milano 2004<sup>3</sup>, pp. 388-399. Scardinando l'ordine originale il testo adelphiano traduce solo la prima parte di *The Glenn Gould Reader*, intitolata *Music*. In italiano sono omissi *Prologue*, la II sez. *Performance*, la III *Media* e la IV *Miscellany*. *Coda* e *Interlude* compaiono all'inizio del volume Adelphi senza questi titoli. Cfr. pure la riflessione successiva <http://www.youtube.com/watch?v=5s4TKOaUZ7c> video, *Glenn Gould talks about So You Want to Write a Fugue with Bruno Monsiegeon* (ultima consultazione 13 aprile 2013).

La fuga diventa ovviamente una specie di contraddizione in termini, in quanto il metodo costruttivo che le è peculiare è strettamente legato a quel sistema tonale che sembra ora in via di disgregazione<sup>22</sup>.

La prima domanda è portata all'estremo e declinata sul piano personale: può vivere in solitudine un'ex stella del pianoforte nell'era delle comunicazioni di massa? Può sparire chi è stato sotto la luce dei riflettori?

Col crescere dell'interesse per il montaggio audio dei suoi dischi e della postproduzione<sup>23</sup>, Gould finì per dedicarsi a trasmissioni radiofoniche sperimentali sulle quali innestò la tecnica compositiva prediletta da Bach: il contrappunto. La radio contrappuntistica è fatta da voci che parlano, singolarmente o in contemporanea, e di rumori ambientali. La musica, tranne un movimento della *V Sinfonia* di Sibelius che conclude *The Idea of North*, è assente.

La *Solitude Trilogy*, prodotta dalla CBC, è composta da *The Idea of North*, in onda il 18 dicembre 1967, sulla quale mi diffonderò, *The Latecomers*, 12 novembre 1969, e *The Quiet in the Land*, 25 marzo 1977. I protagonisti della *Trilogia* sono rispettivamente chi ha scelto di sua volontà la solitudine nella parte estrema del Canada; i 'ritardatari' del Newfoundland, rimasti nell'isola di Terranova; e i Mennoniti, minoranza pietista di Winnipeg, Manitoba. Questi radiodocumentari affrontano da diversi punti di vista la condizione di persone che vivono in isolamento. La trilogia è inoltre: "As close to an autobiographical statement as (he intended) to get in radio"<sup>24</sup>.

La *Solitude Trilogy* non è una fuga musicale (*fugue*), bensì metaforica (*escape*). Si tratta di contrappunto: un monologo composto da diverse linee vocali indipendenti che s'intrecciano senza elaborazione tematica. 'Tema' ha qui una doppia valenza: in musica è un'idea musicale assunta come elemento caratterizzante e materia di elaborazione di un brano, mentre in una conversazione è l'oggetto del discorso. Nei radiodocumentari il tema del contrappunto non può essere elaborato dal punto di vista musicale perché non è musica, ma parlato; sotto il profilo del significato invece si ha l'elaborazione del tema, nel senso dello sviluppo e della precisazione dell'oggetto del discorso<sup>25</sup>.

Intervistato da John Jessop, Gould svelò che coi "docudramas"<sup>26</sup> o "oral tone poems" voleva superare l'idea romantica del nord fissata dai cliché letterari e che la spinta al contrappunto venne, in modo quasi fortuito, dall'esigenza pratica di accorciare *The Idea of North*

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 392-393.

<sup>23</sup> G. Gould, *No, non sono un eccentrico*, p. 151.

<sup>24</sup> J. Hebb, *Glenn Gould, Word Painter*, cit. dallo script di *Radio as Music*, programma TV CBC, 29 agosto 1975 (National Library of Canada).

<sup>25</sup> "Il fatto che il documentario si debba teoricamente ricollegare all'informazione pura e semplice [...] è una scusa. [...] Consente di trattare l'arte in modo concreto e sicuro, così come si tratta normalmente l'informazione pura. Al tempo stesso essa autorizza a trasformare tale informazione in quella che in altri tempi si sarebbe definita un'opera d'arte'. Si tratta di incorporare tale informazione [...] secondo modalità in cui non esista contraddizione fra il processo dell'arte e quello della 'documentazione'". G. Gould, *No, non sono un eccentrico*, p. 85.

<sup>26</sup> Cfr. R. Kostelanetz, *Glenn Gould as a Radio Composer*, "The Massachusetts Review", 29, 1988, 3, pp. 557-570, <http://www.jstor.org/stable/25090021> (ultima consultazione 11 aprile 2013).

di venti minuti. Inoltre “tutte le scene di *Nord* e dei *Latecomers* hanno una forma che è, in parte, condizionata dalla percezione musicale”<sup>27</sup>, strutture rinvenibili cioè in musica e in poesia come, ad esempio, la forma ABA. “L’inizio di *Nord* ha una struttura simile a una *Trio sonata*; ma, in realtà è più un esercizio di manipolazione delle strutture che un tentativo cosciente di rigenerazione di una forma musicale”<sup>28</sup>, ed è equiparato ai processi compositivi di Webern e Schoenberg che ricorrono a “motivi simili ma non identici allo scopo di scambiare le idee strumentali”<sup>29</sup>. Ogni elemento è annotato in una sorta di partitura-copione. Il silenzio, in particolare, muta con l’avvento della stereofonia<sup>30</sup>.

JJ.: Quando una scena dei suoi documentari comporta due, tre o quattro livelli di azione simultanei si ha a volte l’impressione di qualcosa che fa pensare a una fuga.

G.G.: Sì, e anche qui è difficile negare che ciò derivi dal mio affetto per la fuga e dal fatto che dalla mia più tenera infanzia ne ho suonate molte<sup>31</sup>.

Nella prima puntata i protagonisti parlano (ma non tra loro) delle esperienze fatte al Nord: Marianne Schroeder, infermiera, Frank Valle, sociologo, Robert Phillips, funzionario governativo, James Lotz, geografo e antropologo, più il narratore Wally McLean, topografo – sebbene nell’estratto che ho reso disponibile on-line i parlanti siano solo tre. Ognuno ha una precisa fisionomia vocale e una distinta personalità. Il rumore del treno funge da basso continuo, Gould interviene per spiegare brevemente la genesi dell’opera<sup>32</sup>. È preferibile ascoltare il radiodocumentario seguendo i sottotitoli pertanto non riporterò il testo<sup>33</sup>.

Forse *The Idea of North* fu un figlio prediletto poiché divenne nel 1970 anche un film compreso oggi in *Glenn Gould on Television – The Complete CBC Broadcasts 1954-1977*<sup>34</sup>. Apre il film un viaggiatore, che resterà silente, in partenza col treno diretto a Winnipeg: un prologo non parlato, assente nella versione radiofonica. McLean, il narratore che vedremo dopo l’ingresso dei primi tre personaggi, accompagnerà il viaggiatore. Le immagini seguono

<sup>27</sup> Originariamente in “Cahiers canadiens de Musique”, primavera-estate 1971, poi *Radio as Music* in *The Glenn Gould Reader*, pp. 374-388; trad. in G. Gould, *No, non sono un eccentrico*, p. 76.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 85: “L’idea del silenzio è implicita in questa presa di coscienza. Non appena si possono separare i personaggi piazzandoli in primo piano o sullo sfondo, a sinistra o a destra, o nel tempo, il silenzio diventa uno stimolo incredibilmente potente. Resta il problema di come utilizzarlo. Alla maniera di Webern?”

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 80. Cfr. con *Lala del turbine intelligente*, p. 398.

<sup>32</sup> Prima parte del radiodocumentario anche su: <http://www.youtube.com/watch?v=3MeTImOqYc>. La trascrizione del passaggio è nel blog: <http://sinoidal909.blogspot.it/2007/09/glenn-gould-idea-of-north.html> (ultima consultazione 30 giugno 2014).

<sup>33</sup> Cfr. B. Saglietti, sito internet <<http://benedettasaglietti.com/2013/10/22/glenn-gould-fugue-escape-radiodramas>>. Il testo del solo *Prologo* si trova in *The Glenn Gould Reader*, pp. 389-391 e on-line <http://www.lac-bac.gc.ca/glenn Gould/028010-4030.05.08-e.html> (ultima consultazione 29 marzo 2013), J. Hebb, *Glenn Gould, Word Painter. Library and Archives Canada, The Glenn Gould Archive*. Nouvelles de la Bibliothèque nationale Ottawa, Library and Archives Canada, Vol. 24, no. 7 (Sept. 1992), p. 13.

<sup>34</sup> 10 DVD, Sony Music, released on 07 Oct. 2011, 88697952109. Ringrazio Maurizio Gianì per aver messo a mia disposizione questo materiale.



no il parlato, ma le voci sono fuori campo; i fotogrammi e le voci sfumano in dissolvenza. Lascio ora che Gould vada in dettaglio:

I'm not at all sure that my own quasiallegorical attitude toward the north is the proper way to make use of it or even an accurate way in which to define it. Nevertheless, I'm by no means alone in this reaction to the north; there are very few people who make contact with it and emerge entirely unscathed. Something really does happen to most people who go into the north – they become at least aware of the creative opportunity which the physical fact of the country represents and – quite often, I think – come to measure their own work and life against that rather staggering creative possibility: they become, in effect, philosopher<sup>35</sup>.

Ricapitolando: *So You Want to Write a Fugue?* (1963) segna un distanziamento ironico dalla tradizione musicale colta centroeuropea (è la prima fase, quella della 'considerazione' per Ugo da San Vittore), quasi simultaneo alla fuga dal mondo concertistico che costituisce la seconda tappa del progressivo ritiro (la 'contemplazione'). Infine l'*escape* è perfezionata con la *Trilogia della solitudine*, l'autentica 'ascensio'.

Concludendo:

*The Idea of North* is itself an excuse – an opportunity to examine that condition of solitude which is neither exclusive to the north nor the prerogative of those who go north but which does perhaps appear, with all its ramifications, a bit more clearly to those who have made, if only in their imagination, the journey north<sup>36</sup>.

Ciò dimostra come Gould abbia sublimato il suo ritiro dalle scene e dal mondo trasformandolo in arte musicale e radiofonica.

### *Keywords*

Gould Glenn, Radio, Fugue.

<sup>35</sup> *The Glenn Gould Reader*, p. 392. La stessa affermazione appare in risposta a Tim Page, in G. Gould, *No, non sono un eccentrico*, p. 107.

<sup>36</sup> *The Glenn Gould Reader*, pp. 393-394.

LA FUITE DANS *LES PASSIONS DE L'ÂME* (DESCARTES)

SARA CIGADA

1. *Prémisses, plan et méthodologie de l'article*

En dessous de ses semblants tout à fait 'cartésiens' (un texte ordonné, clair, déductif), ce petit traité est bouleversant du point de vue des questions qu'il pose. En le relisant sous la perspective thématique de la fuite, en apparence secondaire par rapport aux sujets dont Descartes s'occupe dans ce texte, nous y avons découvert un aspect qui est très particulier, mais qui se révèle pertinent pour toucher au problème central de cet ouvrage<sup>1</sup>. Un tel effet dépend probablement du fait que l'auteur lui-même utilise systématiquement 'la peur' et 'la fuite' comme exemples pour expliquer son propos général : le parcours retracé en suivant cette piste conduit donc tout droit au cœur du traité.

Dans le cadre de nos recherches, la description des passions se relie à une méthodologie opératoire en analyse du discours. La mise en scène d'une émotion peut se faire, entre autres, par le récit d'actions qui sont typiquement associées à ladite émotion. Il y a donc un niveau d'interprétation du discours qui dépend de la connaissance partagée concernant l'état émotionnel d'un sujet, quand par exemple il pâlit, s'arrête, pleure, rit, s'enfuit... : cette connaissance suggère au lecteur des inférences lui permettant de deviner l'état émotionnel du personnage. Du fait que l'attention que nous portons aux phénomènes naturels dépend en général de la culture à laquelle nous appartenons, qu'elle soit implicite ou explicite<sup>2</sup>, il est fort intéressant de confronter les descriptions des passions que l'on trouve dans des traités de psychologie du passé aux descriptions de personnages dans les ouvrages de la même époque. On peut ainsi vérifier la distance culturelle qui nous en sépare<sup>3</sup> et, dans le même sens, il est possible de dresser une hypothèse concernant l'influence de la physiologie sur les descriptions de sentiments et d'émotions qui remontent à la même période.

Il y a ensuite un niveau plus stratégique qui concerne la définition des passions en vue d'une 'topique' des passions<sup>4</sup> : on étudie alors les raisons d'une émotion dans un contexte

<sup>1</sup> A propos du rapport dynamique entre le détail et la totalité, cf. Sara Cigada, *Lectures du TLFi et du Petit Robert en cours de langue française*, in *Lexique Lexiques*, Pierluigi Ligas ed., QuiEdit, Verona 2013, pp. 11-19, et Ead., *Les Structures nominales entre argumentation et manipulation*, in *Dialoganalyse VI*, S. Chmejrková et al. ed., Teil 1, Niemeyer, Tübingen 1998, pp. 161-170 ; p. 162.

<sup>2</sup> A ce sujet cf. par exemple M. Danesi – A. Rocci, *Global Linguistics*, de Gruyter, Berlin 2009, pp. 203-212.

<sup>3</sup> Pour une toute première intuition des conséquences empiriques dépendantes de ce rapport, cf. B. Combettes, *Linguistique textuelle et diachronie*, "SHS Web of Conferences", 1, 2012, pp. 3-10 ; pp. 4-6.

<sup>4</sup> Sara Cigada, *Les Émotions dans le discours de la construction européenne*, DSU, Milano 2008, pp. 55-59, et E. Rigotti, *The Nature and Functions of Loci in Agricola's De Inventione Dialectica*, "Argumentation", XXVIII,

donné. Si les raisons d'une émotion sont partagées, l'émotion l'est aussi : au fond, la narration ne fait que 'montrer' les raisons des personnages, pour faire participer les lecteurs des passions qu'ils vivent<sup>5</sup>. Nous situerons donc d'abord l'ouvrage et nous présenterons ensuite la fuite dans le contexte où Descartes la place, pour en conclure avec quelques indications rapides sur la pertinence d'un tel travail dans le cadre de l'analyse du discours.

Comme méthodologie de recherche, nous avons considéré toutes les occurrences de *fuite* et de *fuir* dans le texte, mais aussi les quelques occurrences du mot *aversion*, qui est introduit explicitement comme synonyme de *fuite* et qui est parfois utilisé à sa place. Une telle analyse permet de se faire une idée complète des questions/problèmes/enjeux que Descartes associe à cette notion dans le traité, car il n'en parle pas ailleurs. Nous avons également pris en compte les articles généraux où Descartes explique le mécanisme des passions sans donner d'exemples<sup>6</sup>.

## 2. Pour situer *Les Passions de l'âme*

Descartes consacre son dernier ouvrage, publié en 1649 (il décède l'année suivante en 1650), au problème de reconstituer l'unité de l'homme, unité qu'il s'était si méthodiquement employé à scinder en deux substances indépendantes, l'âme et le corps. Le « cogito ergo sum » l'avait en effet conduit à définir la nature de l'âme comme *res cogitans*, réalité pensante, tandis que le corps – et toute réalité matérielle – constituait la *res extensa*, la substance étendue dans l'espace.

Le père du rationalisme se trouve ainsi confronté à la difficulté d'expliquer les 'passions' de l'âme, un phénomène paradoxal car l'âme les subit passivement, ce qui contredit l'idée de son autonomie totale par rapport au corps et de sa nature rationnelle complètement indépendante, active et libre. Si les passions sont en effet suscitées – par des causes physiques externes – à l'intérieur du corps, elles en arrivent toutefois à toucher et troubler l'âme. Il y a en conséquence deux problèmes majeurs à résoudre, d'abord la communication entre ces deux substances, l'âme et le corps, qui seraient en principe totalement étrangères l'une à l'autre, ensuite l'influence de la substance inférieure (le corps) sur la substance supérieure (l'âme). C'est dans ce cadre que Descartes décrit la fonction de la « petite glande » (art. XXXI et XXXIV), située au milieu du cerveau, comme le lieu où l'âme et le corps entrent en contact (art. XXXII) par l'action des esprits animaux (art. XXXIV et *passim*) circulant dans le sang.

2014, 1, pp. 19-37. Cf. aussi R. Micheli, *L'Émotion argumentée*, Cerf, Paris 2010, p. 104 et *passim*.

<sup>5</sup> C. Plantin, *Les bonnes raisons des émotions*, Peter Lang, Bern 2011 et Sara Cigada, *Strumenti per l'analisi linguistica del testo letterario : le strategie del coinvolgimento emotivo*, "Nuova Secondaria", XXIX, 2011, pp. 81-85, pour une hypothèse concernant les outils opératoires d'analyse.

<sup>6</sup> Nous avons utilisé l'édition de G. Rodis-Lewis, Vrin, Paris 1994 et, pour être sûre que nous n'avons manqué aucune occurrence, une édition numérique du texte publiée sur <http://www.ac-grenoble.fr/PhiloSophie/> (dernière consultation le 30 juin 2014).

La physiologie cartésienne, consécutive à la description de la nature de la *res extensa*, considère que les corps des animaux et de l'homme sont des machines, des mécanismes qui réagissent aux stimuli physiques :

Et on peut remarquer la mesme chose dans les bestes ; car encore qu'elles n'ayent point de raison, ny peut estre aussi aucune pensée, tous les mouvemens des esprits & de la glande, qui excitent en nous les passions, ne laissent pas d'estre en elles, & d'y servir à entretenir & fortifier, non pas comme en nous les passions, mais les mouvemens des nerfs & des muscles, qui ont coutume de les accompagner. Ainsi lors qu'un chien voit une perdrix, il est naturellement porté à courir vers elle, & lors qu'il oit tirer un fusil, ce bruit l'incite naturellement à s'en fuir (art. L)<sup>7</sup>.

N'ayant « point de raison », les animaux sont totalement constitués de matière, ils sont de véritables machines ; cela est valable aussi pour le corps de l'homme : « la machine de nostre corps », dit en effet Descartes ailleurs (art. XXXIV), et l'expression n'est pas métaphorique.

La volonté est, par contre, absolument libre : elle agit sur le corps par l'intermédiaire de la petite glande. Pour ne pas contredire aux principes qu'il a établis, Descartes se trouve pour ainsi dire obligé d'affirmer qu'il n'existe d'âme si faible qu'elle ne puisse acquérir une maîtrise absolue de ses passions, qui autrement échapperaient à son empire. Il utilise dans ce contexte le verbe *dresser*, c'est un 'dressage' du corps que l'âme réalise, en parallèle avec le dressage qu'on fait d'un animal. L'auteur poursuit en effet ainsi la description des réactions du chien à la vue de la proie :

mais neantmoins on dresse ordinairement les chiens couchans en telle sorte, que la veüe d'une perdrix fait qu'ils s'arrestent, & que le bruit qu'ils oyent apres, lors qu'on tire sur elle, fait qu'ils y accourent. Or ces choses sont utiles à sçavoir, pour donner le courage à un chacun d'estudier à regler ses passions. Car puisqu'on peut avec un peu d'industrie changer les mouvemens du cerveau dans les animaux dépourvus de raison, il est evident qu'on le peut encore mieux dans les hommes ; & que ceux mesme qui ont les plus foibles ames, pourroient acquerir un empire tres-absolu sur toutes leurs passions, si on employoit assez d'industrie à les dresser, & à les conduire (art. L).

Il repousse ainsi le problème, en le déplaçant au niveau de la connaissance: l'âme est forte si elle connaît les passions, car, en principe, cette condition devrait être suffisante pour empêcher les passions de dominer. Il faudrait par ailleurs dresser les faibles à ne plus l'être.

Descartes consacre en conséquence son travail à la description des causes et des manifestations de chaque passion, pour que l'on puisse apprendre à les diriger.

<sup>7</sup> La transcription des extraits a été faite selon l'orthographe et la ponctuation de l'édition originale, reproduites dans l'édition citée de Rodis-Lewis.

### 3. *La fuite parmi les manifestations de la peur*

La fuite revient assez souvent dans le texte, parce que Descartes recourt volontiers à l'exemple de la peur, dont la fuite est un effet, pour expliquer la dynamique des passions. Nous avons déjà cité le passage où il décrit la fuite naturelle du chien quand il entend le fusil, mais la fuite a une symptomatologie plus complexe que nous allons tenter de reconstruire en trois passages. (3.1) Tout d'abord elle est la réaction naturelle à la passion de la peur. (3.2) En tant que telle, elle peut être dominée par la raison. Les passions peuvent d'ailleurs être excitées dans l'âme par la raison même, mais seulement de manière indirecte dans le sens d'une préparation 'en l'absence' préalable au moment où la passion sera présente : cette étape justifierait la supériorité de l'âme et son pouvoir sur le corps. Le passage est fort intéressant mais Descartes l'explique de manière assez générique sans y insérer beaucoup d'exemples : nous n'y revenons donc que très rapidement. Finalement, (4) la fuite est une passion en elle-même.

#### 3.1 La fuite comme réaction naturelle à la passion de la peur

Le premier exemple proposé par Descartes pour expliquer le fonctionnement de la petite glande concerne la vue menaçante d'un animal qui vient vers nous (art. XXXV-XXXVI) :

si cette figure est fort estrange & fort effroyable [...] cela excite en l'ame la passion de la crainte, & en suite celle de la hardiesse [...] selon qu'on s'est auparavant garanti par la defense ou par la fuite, contre les choses nuisibles auxquelles l'impression presente a du raport. Car cela rend le cerveau tellement disposé en quelques hommes, que les esprits reflexchis de l'image ainsi formée sur la glande, vont de là se rendre, partie dans les nerfs qui servent à tourner le dos & remuer les jambes pour s'en fuir ; & partie en ceux qui élargissent ou estreccissent [...] les orifices du cœur (art. XXXVI).

La fuite est donc un mouvement du corps qui accompagne la passion de la peur et qui ne dépend « point » de l'âme : elle se réalise « par la seule disposition des organes, & sans que l'ame y contribüe » (art. XXXVIII). Chez d'autres personnes, la même impression peut exciter le courage et la hardiesse, car tous les cerveaux ne sont pas disposés de la même manière : les esprits se rendent alors « dans les nerfs qui servent à remuër les mains pour se defendre » (art. XXXIX).

#### 3.2 La fuite dominée

Toutefois, selon Descartes, même les âmes les plus faibles ont la possibilité de contrôler leurs passions, comme le font les chiens dressés à la chasse. Il est donc possible, en principe du moins, que « les esprits entrent dans les muscles qui servent à remuër les jambes pour fuir, & que la volonté qu'on a d'estre hardy les areste » (art. XLVII). Les âmes les plus faibles, toutefois, n'y arrivent pas :

lors que la peur represente la mort comme un mal extreme, & qui ne peut estre evité que par la fuite, si l'ambition d'autre costé represente l'infamie de cette fuite, comme

un mal pire que la mort, ces deux passions agitent diversement la volonté, laquelle obéissant tantost à l'une, tantost à l'autre, s'oppose continuellement à soy mesme, & ainsi rend l'ame esclave & malheureuse (art. XLVIII).

En tout cas,

pour exciter en soy la hardiesse & oster la peur, il ne suffit pas d'en avoir la volonté, mais il faut s'appliquer à considerer les raisons, les objets, ou les exemples, qui persuadent que le peril n'est pas grand ; qu'il y a tousjours plus de seureté en la defense qu'en la fuite ; qu'on aura de la gloire & de la joye d'avoir vaincu, au lieu qu'on ne peut attendre que du regret & de la honte d'avoir fui, & choses semblables (art. XLV).

Car, comme Descartes l'explique dans le même article XLV, si les passions ne peuvent pas être excitées ni supprimées par l'âme directement, elles peuvent l'être indirectement par la représentation des choses qui sont normalement reliées à la passion que nous voulons dominer (péril et fuite, dans le cas de la peur). Si l'âme arrive par exemple, en réfléchissant, à se persuader que le péril n'est pas si grand, qu'il est moins dangereux de se défendre que de s'enfuir, que la défense cause gloire et la fuite honte... elle arrivera peut-être à ne pas fuir.

Mais, finalement, il affirme aussi que, s'il est possible de dominer les passions produites par un petit bruit ou par une douleur légère, cela devient impossible si l'on a affaire au tonnerre ou au feu qui brûle la main (art. XLVI) : le mieux que la volonté puisse alors faire est de ne pas consentir aux effets et de

retenir plusieurs des mouvemens auxquels elle [l'emotion] dispose le corps. Par exemple, si la colere fait lever la main pour fraper, la volonté peut ordinairement la retenir ; si la peur incite les jambes à fuir la volonté les peut arester, & ainsi des autres (art. XLVI).

La deuxième et la troisième partie de l'ouvrage illustrent par conséquent la nature et les manifestations de chaque passion, dans l'optique d'aider l'âme à ne pas y céder. Ainsi Descartes associe systématiquement les passions (qui en sont la cause) à des actions des yeux et du visage (art. CXIII), changements de couleur (art. CXIV et CXXXIV), tremblements (art. CXVIII), langueur (art. CXIX), pâmoison (art. CXXII), ris (art. CXXIV), larmes (art. CXXVIII-CXXXIV), gémissements (art. CXXXII), soupirs (art. CXXXV) et, implicitement, à des mouvements (remuements des mains, des jambes, du dos, fuite, mais aussi immobilité sur place ; mouvements de la langue et des lèvres : art. XLIV).

#### 4. *La Fuite comme passion*

Dans un premier sens, tout mouvement visant à se soustraire à un événement négatif est décrit comme une 'fuite', qui nous éloigne d'un péril tout en nous orientant vers ce que nous aspirons à atteindre : en recherchant les richesses, on fuit la pauvreté, en fuyant la maladie, on recherche la santé (art. LXXXVI et LXXXVII). La fuite devant le mal et le

laid est désignée comme « aversion », mais ce n'est qu'une seule passion, le désir, qui comporte ce double mouvement, qui éloigne du pôle négatif en rapprochant du positif. Le désir se dissocie ainsi en différentes espèces : le désir de connaissance, de gloire, de vengeance, d'amour... (art. LXXXVIII).

Parmi les espèces du désir, Descartes considère celle qui naît de l'agrément' (pôle positif) et de l'horreur' (pôle négatif). L'émotion de l'horreur

est instituée de la Nature pour représenter à l'ame une mort subite & inopinée : en sorte que, bien que ce ne soit quelquefois que l'attouchement d'un vermisseau, ou le bruit d'une feuille tremblante, ou son ombre, qui fait avoir de l'Horreur, on sent d'abord autant d'émotion, que si un peril de mort tres-evident s'offroit aux sens. Ce qui fait subitement naistre l'agitation, qui porte l'ame à employer toutes ses forces pour éviter un mal si present. Et c'est cete espece de Desir, qu'on appelle communement la Fuite ou l'Aversion<sup>8</sup> (art. LXXXIX).

On pourrait donc affirmer que la fuite est la passion du 'désir-de-ne-pas-mourir', qui s'empare du corps et de l'âme devant un péril de mort particulièrement évident et soudain.

Quand des événements anodins (tels l'attouchement d'un vermisseau, le bruit d'une feuille ou son ombre) nous inspirent de l'horreur, la violence de cette réaction relève du rapport que nous percevons – sans y songer – entre ces événements et la mort :

ces passions d'Agrement & d'Horreur, ont coutume d'estre plus violentes que les autres especes d'Amour ou de Haine, à cause que ce qui vient à l'ame représenté par les sens, la touche plus fort que ce qui luy est représenté par sa raison ; & que toutefois elles ont ordinairement moins de verité : en sorte que de toutes les passions ce sont celles-cy qui trompent le plus, & dont on doit le plus soigneusement se garder (art. LXXXV).

Si la fuite (ou aversion) est souvent trompeuse, car heureusement le danger n'est pas toujours mortel, elle a toutefois été « instituée de la Nature »<sup>9</sup>. De la nature a été instituée aussi la passion opposée, l'agrément, qui nous incite à cueillir les fleurs et à manger les fruits, mais qui se trouve surtout à l'origine de l'amour' :

avec la différence du sexe, que la Nature a mise dans les hommes, ainsi que dans les animaux sans raison, elle a mis aussi certaines impressions dans le cerveau, qui font qu'en certain âge & en certain temps on se considere comme defectueux, & comme

<sup>8</sup> Il avait déjà cité l'horreur, pour argumenter l'indépendance de l'âme à l'égard des passions. Bien qu'il nous apparaisse (en effet) inévitable, ce lien peut être changé, par exemple : « lors qu'on rencontre inopinément quelque chose de fort sale, en une viande qu'on mange avec appetit, la surprise de cette rencontre peut tellement changer la disposition du cerveau, qu'on ne pourra plus voir par apres de telle viande qu'avec horreur, au lieu qu'on la mangeoit auparavant avec plaisir » (art. L).

<sup>9</sup> Pour l'anecdote, sous le nom d'aversion' (sans nommer la fuite) Descartes cite aussi « les estranges aversions de quelques uns, qui les empeschent de souffrir l'odeur des roses, ou la presence d'un chat, ou choses semblables » (art. CXXXVI).

si on n'estoit que la moitié d'un tout, dont une personne de l'autre sexe doit estre l'autre moitié : en sorte que l'acquisition de cete moitié est confusement représentée par la Nature, comme le plus grand de tous les biens imaginables. Et encore qu'on voye plusieurs personnes de cet autre sexe, on n'en souhaite pas pour cela plusieurs en mesme temps, d'autant que la Nature ne fait point imaginer qu'on ait besoin de plus d'une moitié [...] (art. XC).

La fuite (ou aversion) et l'amour constituent ainsi la racine de toute passion de l'âme, l'expression la plus intense du désir et son orientation profonde.

### 5. *Pour conclure*

C'est la description de la fuite (ou aversion) en tant que passion – et non pas comme manifestation d'une autre passion – qui nous a paru spécialement importante car elle contribue de manière décisive à la 'topique' des passions. Par ailleurs, Descartes conclut l'article que nous venons de citer en remarquant que l'amour « a de plus estranges effects, & c'est luy qui sert de principale matiere aux faiseurs de Romans & aux Poëtes » (art. XC)<sup>10</sup>.

En effet au cours du traité, comme nous l'avons vu, Descartes présente la fuite comme un mouvement conséquent à la peur, qui a la fonction d'éloigner du danger. L'idée de peur est confrontée à celle de courage, une réaction de signe opposé vers le même danger : le schéma 'danger-peur-fuite' est alternatif au schéma 'danger-hardiesse-affrontement'.

En tant que telle, encore, la fuite ou aversion est directement liée au désir et représente donc un élément constitutif de la passion : si le désir du bien, l'amour, coïncide avec la fuite du mal qui lui est contraire, la fuite se trouve alors dans la racine commune de toute passion (cf. art. LXXXVI et LXXXVII).

En outre, la fuite ou aversion représente l'intensité maximale<sup>11</sup> du désir, car elle est déclenchée par l'évocation du mal extrême de la mort, même quand cette évocation se révèle dans un détail minuscule. Cela revient à dire que dans chaque aversion ou fuite, tout comme dans chaque désir, l'âme perçoit à travers la passion son rapport positif à la totalité de son destin.

### *Keywords*

Descartes, Discourse Analysis, Emotion, Human Action.

<sup>10</sup> Sur la proximité entre narration et argumentation dans l'exploitation des lieux communs, cf. R. Agricola, *De inventione dialectica libri III*, J. Kempensis, Coloniae 1542, l. III, c. 2.

<sup>11</sup> A propos des paramètres pertinents pour la description des émotions, cf. Sara Cigada, *Les Émotions dans le discours de la construction européenne*, p. 22.





## FUGA DEL TEMPO, FUGA DAL TEMPO: LA POESIA DI JOHANN CH. GÜNTHER (1695-1723)

Laura BIGNOTTI

L'ampia produzione di Johann Christian Günther, autore di un dramma giovanile e di circa seicento poesie, frammenti e lettere in versi, cattura da tempo l'interesse dei germanisti, che a lungo si sono interrogati sulla possibilità di riconoscere nella sua lirica il primo esempio, per la letteratura tedesca, di 'poesia soggettiva'<sup>1</sup>. Sorta tra la fase conclusiva dell'età barocca e gli albori dell'illuminismo, l'opera del fecondo autore appare infatti percorsa da una sensibilità lirica di tipo moderno, pur conservando modalità espressive tipiche della convenzionalità retorica seicentesca. Dalla coesistenza di tali aspetti trae origine l'ambivalenza che per certi versi ancora caratterizza le posizioni della critica nei confronti di questo autore, spesso indicato come *Übergangsfigur* tra due epoche letterarie<sup>2</sup>.

La lirica giovanile e di argomento amoroso, in particolare, risulta in larga misura ancora influenzata dalle tendenze prevalenti nel XVII secolo, che andava chiudendosi alle spalle del poeta. Piuttosto di frequente emergono in essa tematiche tipicamente seicentesche quali la 'fuga del tempo', la *vanitas* e la transitorietà terrena<sup>3</sup>; uno tra i suoi più popolari

<sup>1</sup> In special modo Krämer, nei primi decenni del Novecento, contribuì a diffondere l'immagine di Günther quale precursore dell'*Erlebnislyrik*, facendo riferimento in particolare ai suoi *Liebeslieder* e ai *Klagelieder*: si vedano in particolare le prefazioni ai sei volumi dell'unica edizione critica dell'opera güntheriana ad oggi esistente: *Johann Christian Günthers Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, W. Krämer ed., Verlag Karl W. Hiersmann, Leipzig 1930-1937 (una nuova edizione critica, curata da R. Bölhoff, è attualmente in corso di pubblicazione per De Gruyter). Sulla storia della ricezione dell'opera di Günther cfr.: R. Bölhoff, *Johann Christian Günther: Kommentierte Bibliographie, Schriftenverzeichnis, Rezeptions- und Forschungsgeschichte 1695-1975*, Voll.1-3, Böhlau Verlag, Köln-Wien 1983; E. Osterkamp, *Perspektiven der Günther-Forschung*, "Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur", Sonderheft 1, 1985: *Forschungsreferate*, pp. 129-159; K.K. Polheim, *Der Dichter Johann Christian Günther. Wirken und Wirkung*, in *Johann Christian Günther (1695-1723). Oldenburger Symposium zum 300. Geburtstag des Dichters*, J. Stüben ed., R. Oldenbourg Verlag, München 1997, pp. 21-45.

<sup>2</sup> La critica ha dimostrato come anche dal punto di vista sociologico Günther abbia operato in una fase storica di passaggio tra la progressiva scomparsa dell'ideale del mecenatismo umanistico-rinascimentale, a cui per molti aspetti rimase devoto, e gli esordi del mercato letterario che si svilupperà con l'Illuminismo. Cfr. ad esempio H.-G. Kemper, *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*, Niemeyer, Tübingen 1987-2006, vol. 4/II: *Liebeslyrik* (2006), p. 300; W. von Ungern Sternberg, *Die Armut des Poeten*, "text+kritik", LXXIV/LXXV, 1982, pp. 85-109, e H.G. Pott, *Apollo, ein Patient. Sozialgeschichtliche Anmerkungen zu Johann Christian Günther*, in *Johann Christian Günther: mit einem Beitrag zu Lohensteins "Agrippina"*, H.G. Pott ed., Schöningh, Paderborn 1988.

<sup>3</sup> Nell'ambito della ricca bibliografia sul tema mi limito a indicare: M. Szyrocki, *Die deutsche Literatur des Barock*, Reclam, Stuttgart 1979, in part. pp. 21-26; H.-G. Kemper, *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*, vol. 4/I: *Barock-Humanismus: Krisendichtung* (2006).

*Studentenlieder*, ad esempio, celebra la lieta spensieratezza giovanile, nella consapevolezza della ineluttabile fugacità dell'esistenza:

Brüder, last uns lustig seyn,  
weil der Frühling währet  
Und der Jugend Sonnenschein  
Unser Laub verkläret.  
Grab und Baare warthen nicht;  
Wer die Rosen jezo bricht,  
Dem ist der Kranz bescheeret.

Unsers Lebens *schnelle Flucht*  
Leidet keinen Zügel,  
Und des Schicksals Eifersucht  
Macht ihr stetig Flügel.  
Zeit und Jahre *fliehn* davon,  
Und vielleicht schnitzt man schon  
An unsers Grabes Riegel<sup>4</sup>.

Nella rappresentazione güntheriana dell'immanente, il *memento mori* si sveste però sovente degli elementi macabri e funerei ricorrenti nella letteratura del Seicento tedesco, sconvolto dagli orrori della Guerra dei Trent'anni, per porre in maggiore evidenza il motivo classico del *carpe diem*. Nei suoi precoci *Liebeslieder* di ispirazione anacreontica e pastorale, in particolare, la riflessione sulla consapevolezza della fragilità umana si accompagna generalmente all'esortazione a godere delle fugaci gioie terrene:

Doris, nimm die besten Jahre  
Und die Lust der Jugend mit,  
Eh der Lippen May verblüht  
Und die Zeit, so plözlich *fliebt*,  
Farbe, Muth und Lust entzieht<sup>5</sup>.

L'insistenza lessicale sul concetto della fuggevolezza del tempo, specchio di una percezione disincantata della realtà terrena, testimonia certo l'appropriazione, da parte dell'autore, di motivi riconducibili a una tradizione assai consolidata<sup>6</sup>; la riflessione sulla precarietà dell'esistenza mostra tuttavia un'evoluzione che conduce a una trattazione sempre più autonoma, e meno convenzionale, di tali contenuti: pur conservando strutture e immagini ancora vincolati al formalismo barocco, le composizioni della fase matura, in particolare, tradisco-

<sup>4</sup> J.C. Günther, *Studentenlied*, in *Johann Christian Günthers Sämtliche Werke*, vol. I: *Liebesgedichte und Studentenlieder* (1930), p. 285, corsivo mio. Si tratta di un libero rifacimento del noto inno *Gaudeamus Igitur*.

<sup>5</sup> J.C. Günther, *An die Doris, welcher er seine Liebe bey Gelegenheit eines Traumes entdeckte*, in *ibid.*, p. 111, corsivo mio.

<sup>6</sup> Cfr. nota 3. Per una definizione di 'motivo' cfr. E. Frenzel, *Stoff, Motiv- und Symbolforschung*, J.B. Metzler, Stuttgart 1978, in part. pp. 29-35.

no l'impronta di una più marcata individualità poetica. È interessante osservare, inoltre, come in esse anche la lingua di Günther si avvalga spesso di figure di parola e di pensiero che attingono all'ambito semantico della fuga. Con una efficace, per quanto non originale similitudine l'autore tratteggia il rimpianto dell'io lirico per le gioie della giovinezza, ormai fuggita "come un sogno"<sup>7</sup>:

Was giebt uns wohl die Welt vor Frieden und Gewinn?  
 Ein Leben voller Müh und täglich neue Sorgen;  
 Der Jugend Frühlingslust *flieht* als ein Traum dahin,  
 Und ist man endlich groß, so plagt uns jeder Morgen.  
 Furcht, Hofnung, Wüntsche, Gram, Fall, Feindschaft, Reu und Noth,  
 Dies alles giebt die Welt, und dann zuletzt den Tod<sup>8</sup>.

Nonostante la convenzionalità dell'immagine, il dolore qui tratteggiato pare scaturire da un'esperienza di sofferenza reale: il *topos* si arricchisce dunque di tratti autobiografici. Giova forse ricordare che la breve esistenza del poeta slesiano, piuttosto irrequieta e tormentata, fu costellata di tragici episodi spesso richiamati nei suoi versi. Insofferente alle regole e alla disciplina, Günther fu più volte ripudiato dal padre per aver interrotto gli studi, nonché condannato dalla società benpensante a causa dei contenuti talora espliciti della sua poesia erotica e dei toni, blasfemi e provocatori, di alcune composizioni, in cui la fuga è protagonista di efficaci iperboli<sup>9</sup>. L'autore non aveva esitato, ad esempio, a criticare apertamente la condotta di alcuni esponenti del clero protestante, dediti, a suo avviso, a "rifuggire la verità":

Wer sind die meisten deiner Pfafen,  
 Von welchen all mein Unglück rührt?  
 Wer sind sie? Lästrer, faule Bäuche,  
 Tartufen, Zäncker, böse Schläuche  
 Und Schwezer, so die Warheit *fliehn*,  
 Beruf und Gott im Beuthel tragen,  
 Sich täglich um die Kappe schlagen  
 Und Weib und Pöbel an sich ziehn<sup>10</sup>.

Con una esplicita presa di posizione, Günther aveva affidato al proprio io lirico la condanna di quei ministri del culto la cui falsità risultava insopportabile a un cuore sincero, costretto a "rifuggire" la loro presenza:

Wie kommt es, daß ich nie in Bavens Predigt bin?

<sup>7</sup> Sul concetto di similitudine cfr. H. Lausberg, *Elementi di retorica*, il Mulino, Bologna 1969, pp. 221-225.

<sup>8</sup> J.C. Günther, *Auf die Verlobung mit seiner Phillis*, in *Johann Christian Günthers Sämtliche Werke*, vol. I, p. 256, corsivo mio.

<sup>9</sup> Sul concetto di iperbole cfr. H. Lausberg, *Elementi di retorica*, pp. 121-122.

<sup>10</sup> J.C. Günther, *An sein Vaterland*, in *Johann Christian Günthers Sämtliche Werke*, vol. II: *Klagelieder und Geistliche Gedichte* (1931), p. 157.

Ich weis und kenne ja die Kezer schon vorhin.

Warum man mich in keiner Kirche sieht?  
Du weist ja, daß mein Herz der Heuchler Umgang *fliebt*<sup>11</sup>.

I contenuti inauditi delle feroci invettive contro le autorità ecclesiastiche, insieme alla condotta non esemplare e il sempre fallimentare tentativo di ottenere un'occupazione stabile come poeta di corte, avevano emarginato il giovane autore ribelle e incompreso, che tuttavia, nella consapevolezza dell'inesorabile 'fuga del tempo', non volle né poté mai rinunciare a una personale ricerca di autenticità, esistenziale e poetica. Ciò lo aveva tuttavia condotto, nella speranza di ottenere il favore di un mecenate, a un irrequieto peregrinare di città in città; una 'fuga forzata' al termine della quale avrebbe incontrato la malattia e la morte prematura, lontano dagli affetti e dalla famiglia:

Ich ward in fremder Luft von Freunden hintergangen  
Und muste blos und arm bald hier- bald dorthin *fliehn*;  
Die Trübsahl machte mich durch Läng und Größe mürbe,  
So daß ich ofters sprach: Ach, gäbe Gott, ich stürbe!<sup>12</sup>

L'insofferenza del poeta nei confronti dell'ipocrisia e delle convenzioni, tradottasi in un atteggiamento di aperta insubordinazione alle autorità e alle consuetudini poetiche, lo aveva dunque costretto ad abbandonare la casa paterna, la città natale e una società sorda e ostile, che non aveva saputo comprendere e apprezzare il valore innovativo della sua lirica. In tale disperata situazione, i suoi versi diedero spesso espressione al rassegnato abbandono di ogni speranza, nella consapevolezza che l'unica, estrema possibilità di salvezza fosse costituita da una dolorosa "fuga dal mondo":

Mein Hofen hat nunmehr nicht einen Funcken Zunder,  
Und was mich retten soll, das braucht kein schlechtes Wunder;  
Hier ist kein Weg zur *Flucht*, es sey denn aus der Welt!<sup>13</sup>.

È tuttavia innegabile che il fallimento letterario ed esistenziale di Günther nel contesto di una società severa e inflessibile derivò innanzi tutto dall'incapacità di sfuggire, in primo luogo, a se stesso, alle proprie aspirazioni letterarie e alla forza per certi versi distruttiva della propria natura. Johann Wolfgang Goethe, nella sua celebre autobiografia, aveva per primo riconosciuto in Günther un promettente talento, destinato tuttavia all'insuccesso a causa dell'incapacità di porre un freno agli eccessi del suo carattere:

Ein entschiedenes Talent, begabt mit Sinnlichkeit, Einbildungskraft, Gedächtnis,  
Gabe des Fassens und Vergegenwärtigens, fruchtbar im höchsten Grade, rhythmisch

<sup>11</sup> *Auf Bavium*, in *ibidem*, vol. IV: *Lob- und Strafschriften* (1935), pp. 280-281, corsivo mio.

<sup>12</sup> J.C. Günther, *An sein Lenchen*, in *ibidem*, vol. I, p. 185, corsivo mio.

<sup>13</sup> J.C. Günther, *Er klaget gegen seinen Freund*, in *ibidem*, vol. II, p. 128, corsivo mio.

bequem, geistreich, witzig und dabei vielfach unterrichtet; genug, er besaß alles, was dazu gehört, im Leben ein zweites Leben durch Poesie hervorzubringen, und zwar in dem gemeinen wirklichen Leben. Wir bewundern seine große Leichtigkeit, in Gelegenheitsgedichten alle Zustände durchs Gefühl zu erhöhen und mit passenden Gesinnungen, Bildern, historischen und fabelhaften Überlieferungen zu schmücken. Das Rohe und Wilde daran gehört seiner Zeit, seiner Lebensweise und besonders seinem Charakter, oder, wenn man will, seiner Charakterlosigkeit. Er wußte sich nicht zu zähmen, und so zerrann ihm sein Leben wie sein Dichten<sup>14</sup>.

La vita del giovane autore si sarebbe dunque ben presto dissolta così come la sua poesia, pressoché dimenticata dopo la sua scomparsa; ma proprio l'incapacità di frenarsi avrebbe determinato l'unicità della sua opera, con cui seppe distinguersi dai contemporanei, reinterpretando e rielaborando i modelli tradizionali attraverso la trasfigurazione letteraria della propria esistenza. Ciò che qui emerge è dunque un germoglio di quella soggettività che sarebbe poi fiorita completamente, a distanza di pochi decenni, nella letteratura del tardo Settecento, in particolare con l'*Erlebnisliryk* goethiana, ma che nella lirica di Günther rimane soffocata in un titanismo ancora acerbo, in un dissidio interiore dagli esiti tragici. Questo straziante dissidio è ben espresso nei versi del poeta slesiano, combattuto tra il desiderio di affermare la propria individualità e la consapevolezza della propria forza autodistruttiva. Ancora una volta, la riflessione autobiografica si manifesta, nella dimensione letteraria, con la disincantata rassegnazione di un io lirico che soccombe nel fallimentare tentativo di 'fuggire da sé':

Ja, wenn auch eußerlich nichts zu befürchten scheint,  
Verführ ich mich in mir, ich bin mein ärgster Feind,  
Ich *fliehe* von mir selbst und kan mir nicht entrinnen<sup>15</sup>.

In tale desolante contesto, biografico e poetico, Günther individuò un importante elemento di conforto nella scrittura, attraverso la quale poté dare espressione anche a una intensa spiritualità. Con oltre un centinaio di *geistliche Lieder*<sup>16</sup>, egli offrì infatti il proprio originale contributo a una tradizione fortemente radicata nell'epoca barocca, pervasa in ogni suo

<sup>14</sup> J.W. Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, K.-D. Müller ed., Bibliothek Deutscher Klassiker, Frankfurt am Main 1986, pp. 289-290.

<sup>15</sup> J.C. Günther, *Bußgedanken: Noch andere dergleichen*, in *Johann Christian Günthers Sämtliche Werke*, vol. II, p. 226, corsivo mio.

<sup>16</sup> Sulla lirica religiosa di J.C. Günther mi permetto di rimandare al mio studio *Johann Christian Günthers geistliche Lyrik. "Du must dein Saythenchor nach Davids Harfe ziehn"*, Tectum Verlag, Marburg 2010; cfr. anche: F. Mayer, *Das Gottes-Erlebnis Johann Christian Günthers. Seine Entwicklung und seine dichterische Auswirkung* (Dissertation), Limburger Vereinsdruckerei, Limburg a. d. Lahn 1933; M. Tau, *Johann Christian Günthers Stellung zur Religion*, "Der Oberschlesier", IX, 1927, pp. 229-233; U. Konrad – M. Pape, *Johann Christian Günther in der Tradition der evangelischen Kirchenliteratur*, "Zeitschrift für deutsche Philologie", C, 1981, pp. 504-527, e E. Osterkamp, *Das Kreuz des Poeten. Zur Leidensmetaphorik bei Johann Christian Günther*, "Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", LV, 1981, pp. 287-292.

aspetto da un profondo spirito religioso<sup>17</sup>. Educato nella Slesia evangelica da un padre devoto e intransigente, in un periodo in cui l'ortodossia locale si irrigidiva nel tentativo di riaffermare lo spirito protestante dopo una fase di pesante 'cattolicizzazione' del territorio<sup>18</sup>, l'autore – la cui opera testimonia una “quasi ossessionata ispirazione religiosa”<sup>19</sup> – si era cimentato sin dall'infanzia nella composizione di canti spirituali, dimostrando la propria familiarità con la Sacra Scrittura. Le sue composizioni giovanili mostrano certamente il maggior debito nei confronti della tradizione, presentandosi per lo più come rielaborazione di inni ecclesiastici e passi biblici, mentre la produzione più matura, pur continuando ad avvalersi di modelli e formule convenzionali, acquisisce anche in questo caso una veste di originale spontaneità. Accanto ai più provocatori *Klagelieder*<sup>20</sup> in cui, tra violente esplosioni di collera e strazianti implorazioni di pietà, il poeta dà voce alla lacerante disperazione di un io lirico tormentato dalla sofferenza, declamando maledizioni a se stesso e all'Onnipotente<sup>21</sup>, la sua lirica religiosa accoglie spesso anche umili espressioni di preghiera e di pentimento autentico.

In particolare nella fase conclusiva del suo itinerario poetico, non immune dalle sollecitazioni provenienti dal pietismo, le tendenze tematiche si assestano infatti su di un

<sup>17</sup> Nel Seicento tedesco ebbe luogo, come è noto, la travagliata affermazione socioculturale delle diverse confessioni cristiane; ciò si riflesse anche sui contenuti della produzione culturale e letteraria del tempo (Cfr. *Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock*, D. Breuer ed., Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 1995). Pressoché tutti gli autori del XVII secolo si cimentarono infatti nella composizione di canti spirituali: oltre un terzo dei *Lieder* contenuti negli innari tedeschi moderni risale proprio quell'epoca (Cfr. M. Szyrocki, *Die deutsche Literatur des Barock*, p. 268). Anche per questo motivo il Seicento tedesco viene indicato da alcuni autori come 'epoca confessionale': Cfr. M. Heckel, *Deutschland im konfessionellen Zeitalter*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 1983, e S. Ehrenpreis – U. Lotz-Heumann, *Reformation und konfessionelles Zeitalter*, Wiss. Buchgesellschaft, Darmstadt 2002. Anche Hans-Georg Kemper predilige, in alternativa alla più consueta denominazione di 'epoca barocca', il termine 'Konfessionalismus', proponendo pertanto nella sua storia della lirica tedesca la suddivisione della macroepoca della *Frühe Neuzeit* nelle tre seguenti fasi: *Reformationszeit* (1517-1555), *Konfessionalismus* (1555/63-1685) e *Aufklärung* (1685-ca.1800); cfr. H.-G. Kemper, *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*, vol. I: *Epochen- und Gattungsprobleme. Reformationszeit* (1987) Per approfondimenti relativi alla complessa questione della periodizzazione della *Frühe Neuzeit* con particolare riferimento al XVII secolo cfr. ad esempio di D. Niefanger, *Barock*, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart-Weimar 2000, pp. 3-16 (Kap. II: *Barockforschung, Barockbegriff*).

<sup>18</sup> Cfr. H. Dahlke, *Johann Christian Günther. Seine dichterische Entwicklung*, Rütten & Loening, Berlin 1960, p. 22.

<sup>19</sup> F. Delbono, *Johann Christian Günther*, in *Dizionario Critico della letteratura Tedesca*, diretto da S. Lupi, UTET, Torino 1976, p. 415.

<sup>20</sup> Sulle elegie güntheriane cfr. lo studio di H. Büttler-Schön, *Dichtungsverständnis und Selbstdarstellung bei Johann Christian Günther. Studien zu seinen Auftragsgedichten, Satiren und Klageliedern*, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn 1981, in cui se ne corregge l'interpretazione influenzata dall'entusiasmo biografista e Ead., *Theodizeeproblem und Hiobnachahmung. Ein Beitrag zur Interpretation von Günthers Gedicht "Gedult, Gelassenheit"*, "text+kritik", LXXIV/LXXV, 1982, pp. 13-25.

<sup>21</sup> Si veda, ad esempio, il noto passo "Wo steckt denn nun der Gott, der helfen will und kann? Er nimmt ja, wie ihr sprecht, die größten Sünder an: / Ich will der größte seyn, ich warthe, schrey und leide; / Wo bleibt denn auch sein Sohn? Wo ist der Geist der Ruh?", tratto da una delle sue più celebri elegie, cfr. J.C. Günther, *Als er durch innerlichen Trost bey der Ungedult gestärcket wurde*, in *Johann Christian Günthers Sämtliche Werke*, vol. II, p. 123.

tono piuttosto conciliatorio e remissivo dal punto di vista del rapporto con il Divino. Pur nell'inquietudine derivante dal confronto con il lacerante senso di precarietà della condizione umana, l'autore indica spesso in Cristo l'unica consolazione: all'incessante ricerca di un approdo nella sventura, l'io lirico güntheriano si affida con remissione a un Dio invocato come "protezione" e "rifugio":

Du bist die Burg, darein ich *fliehe*,  
 So bald ein Ungelück entsteht;  
 Das Thor ist ofen spät und frühe,  
 Dadurch man zum Erretter geht [...]  
 Du wilt mein Schuz und *Zuflucht* bleiben  
 Und eher, als ich bitten kan,  
 Der Feinde List zurücke treiben<sup>22</sup>.

Le immagini qui proposte, tratte dalla Sacra Scrittura, danno voce al senso di confidente abbandono con cui un animo devoto si affida alla sicura protezione del Signore nelle difficoltà. Per quanto questo passo, che propone una rielaborazione dei primi versetti del Salmo XVIII, risenta inevitabilmente della diretta influenza lessicale del brano biblico di riferimento, appare interessante rilevare come l'intervento dell'autore sottolinei, in particolare con i termini *fliehen* e *Zuflucht* – non presenti nell'originale<sup>23</sup> –, il conforto derivante dalla consapevolezza di poter trovare "rifugio" nella sventura e nella persecuzione, pur alludendo alla dolorosa necessità di "fuggire" da un mondo incapace di comprenderlo e accoglierlo. Anche al cospetto di Dio, infatti, Günther sente spesso la necessità di ribadire lo sconforto derivante dalla consapevolezza di un'esperienza non conforme alle aspettative del proprio tempo: "Gerechter Gott, in was vor Zeiten / Geräth nicht unser Lebenslauf!"<sup>24</sup>. Ancora più esplicito è il riferimento al profondo senso di inadeguatezza rispetto alla propria epoca in una composizione, ricca di elementi autobiografici, nella quale il poeta, nell'ambito di una riflessione sulla propria morte, immagina il proprio triste epitaffio:

Hier starb ein Schlesier, weil Glück und Zeit nicht wollte,  
 Daß seine Dichterkunst zur Reife kommen sollte;  
 Mein Pilger, lis geschwind und wandre deine Bahn,  
 Sonst steckt dich auch sein Staub mit Lieb und Unglück an<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> J.C. Günther, *Über die Worte: Herzlich lieb hab ich dich, Herr etc. Ps. XVIII, v. 2. 3.*, in *ibidem*, vol. II, p. 18, corsivo mio.

<sup>23</sup> Si vedano i versetti 2-3 del Salmo 18: "Hertzlich lieb habe ich dich HERR mine Stercke / HERR mein Fels / mein Burg / mein Erretter / mein Gott / mein Hort / auff den ich trawe. / Mein Schild / vnd Horn meines heils / Vnd mein Schutz", da: Psalm XVIII, 2-3, in *Die gantze Heilige Schrifft Deudtsch. Wittenberg 1545. Letzte zu Luthers Lebzeiten erschienene Ausgabe*, H. Volz ed., unter Mitarbeit von H. Blanke, Edition Lempertz, Bonn 2004.

<sup>24</sup> J.C. Günther, *Buszgedanken über den Zustand der Welt. Den 9. April. 1720*, in *Johann Christian Günthers Sämtliche Werke*, vol. II, p. 103.

<sup>25</sup> J.C. Günther, *Als er unverhohft von etlichen Gönnern aus Breszlau favorable Briefe erhielt*, in *ibidem*, vol. II, p. 48.



Assai significativa è la disincantata considerazione qui espressa a proposito dell'impossibilità, per il giovane autore, di portare a compimento il proprio percorso artistico e, per la sua lirica, di giungere a maturazione. Günther stesso si percepisce e si rappresenta come vittima di un'epoca incapace di accogliere il suo desiderio di libertà, esistenziale e letteraria, spesso interpretato come sfrontata blasfemia o irrispettosa spregiudicatezza. Tragica è dunque la sua condizione di poeta incompreso dai contemporanei e pertanto in anticipo sul proprio tempo, ma che, incapace di "sfuggire" alla propria vocazione più autentica, si rappresenta nell'immagine allegorica di sé come "prigioniero" delle proprie rime<sup>26</sup>:

Man schreyt mir häufig zu: Verlas die Poesie!  
 Was kan denn ich davor? So oft ich ihr *entflieh*,  
 So oft erhascht sie mich mit allzeit größrer Liebe.  
 Die Reime feßeln mich, es sind nicht falsche Triebe,  
 Es ist Natur und Hang, ist wie ein schönes Kind  
 Des Buhlers leichten Zorn durch einen Blick gewinnt,  
 So nimmt Calliope die schnelle *Flucht* gefangen,  
 Und wär ich noch so weit aus ihrer Schoos entgangen<sup>27</sup>.

Nella suggestiva raffigurazione di un io lirico "rapito" dall'amore per la poesia, Günther racchiude evidentemente una lucidissima percezione del proprio cammino, finalizzato al compimento di una missione poetica irrinunciabile. Rendendo per la prima volta la sua stessa vita protagonista della sua lirica, egli seppe dare espressione a una inconsueta genialità, che lo avrebbe portato, in un sofferto e incompreso tentativo di fuga dal proprio tempo, a superare un'epoca.

### *Keywords*

Günther Johann Christian, Subjectivity, German Baroque Poetry.

<sup>26</sup> Sul concetto di allegoria cfr. H. Lausberg, *Elementi di retorica*, pp. 234-237.

<sup>27</sup> J.C. Günther, *An ihro Magnificenz Herrn Johann Burchard Mencken, S.C.M. Pol. a consiliis et ab historiis scribendis Profess. Publ. nach Leipzig. Aus Lauben den 14. April. 1720*, in *Johann Christian Günthers Sämtliche Werke*, vol. III: *Freundschaftsgedichte und -Briefe* (1934), p. 106, corsivo mio.

Fuga e storia



## LA FUGA NEGATA. MARIE LUISE KASCHNITZ E IL NAZISMO

LUCIA MOR

Nel gennaio del 1946 la scrittrice tedesca Marie Luise Kaschnitz<sup>1</sup> pubblica il saggio *Von der Schuld* (Sulla colpa), nel quale reagisce, a pochi mesi dalla caduta del nazismo, alle accuse rivolte da più parti ai tedeschi di non aver impedito al regime di Adolf Hitler di trascinare il popolo ebraico, l'Europa e il mondo intero nella tragedia dello sterminio e del conflitto bellico. Il contesto editoriale nel quale apparve il contributo è significativo, in quanto si trattava della neonata rivista *Die Wandlung*<sup>2</sup> (Il cambiamento), fondata con l'intenzione, lo diceva il titolo stesso, di voltare pagina. Nell'estate del '45 il giornalista e politologo Dolf Sternberger, redattore fino al 1943 della *Frankfurter Zeitung*, aveva ricevuto dalle forze d'occupazione americane la licenza di pubblicare a Heidelberg una rivista che contribuisse a rifondare e rinnovare la cultura tedesca; editori, insieme a Sternberger, furono il filosofo Karl Jaspers, il romanista Werner Krauss (fino al 1948, quando gli subentrò la Kaschnitz) e il sociologo Alfred Weber<sup>3</sup>. Alla rivista, che fu attiva fino al 1949, contribuirono molti nomi illustri della scena culturale del tempo, fra i quali Hannah Arendt, Ernst Robert Curtius, Rudolf Bultmann, T.S. Eliot, Thomas e Golo Mann.

Il saggio di Marie Luise Kaschnitz affrontava un tema che sarebbe divenuto centrale per la coscienza e la cultura tedesca del dopoguerra, sia dell'ovest sia dell'est, tema immenso, epocale. Molti cercarono di fare i conti con le origini culturali del nazismo, rintracciandole nelle radici lontane e vicine della tradizione germanica e tedesca; si pensi, per citare due esempi emblematici, al *Doktor Faustus* (1947) di Thomas Mann, nel quale il diavolo parla in tedesco antico<sup>4</sup>, e alla ricezione nel secondo dopoguerra del romanzo *Der Untertan* (Il

<sup>1</sup> Marie Luise Kaschnitz (1901-1974), insignita del premio Büchner nel 1955, è autrice di racconti, romanzi, radiodrammi, poesie e di un'ampia produzione saggistica. Hugo Friedrich nel volume *Die Struktur der modernen Lyrik* cita la sua *Genazzano* come esempio emblematico di lirica tedesca della modernità (Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 1985, 1956<sup>1</sup>, pp. 268-270 e p. 281).

<sup>2</sup> Erster Jahrgang, Heft 2, pp. 143-147 (24 gennaio 1946). Il saggio fu poi inserito in *Menschen und Dinge. 1945* che uscì nel 1946 come secondo volume della collana *Schriften der Wandlung* e raccoglieva dodici saggi di M.L. Kaschnitz composti fra la fine del 1944 e il giugno del 1945; il filo rosso che li legava, come osserva Karl Krolow, era la domanda intorno alla possibilità di conservare in quel momento, sospeso tra la fine di qualcosa e il caos, la speranza: cfr. K. Krolow, *Nachwort*, in M.L. Kaschnitz, *Menschen und Dinge*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1985, p. 109.

<sup>3</sup> Cfr. M. Waldmüller, *Die Wandlung. Eine Monatsschrift. Hrsg. von Dolf Sternberger unter Mitwirkung von Karl Jaspers u.a. 1945-1949. Ein Bericht*, Dt. Schillergesellschaft, Marbach 1988 (Deutsches Literaturarchiv, 13).

<sup>4</sup> Cfr. il passo del romanzo nel quale il diavolo si rivolge ad Adrian Leverkühn, che gli parla in italiano, con queste parole: "Sprich nur Deutsch! Nur fein altddeutsch mit der Sprache heraus, ohn einige Bemäntelung und Gleisneri. Ich versteh es. Ist gerade recht meine Lieblingssprache. Manchmal versteh ich überhaupt nur deutsch", Th. Mann, *Doktor Faustus*, Fischer, Frankfurt a.M. 1971, p. 224; "Parla pure in tedesco, tedesco anti-

suddito) (1916) di Heinrich Mann, incisiva satira sociale della Germania guglielmina che, raccontando la formazione del perfetto suddito di Guglielmo II<sup>5</sup>, aveva mostrato come il tessuto sociale tedesco fosse predisposto a favorire un regime totalitario e non una forma di governo democratica<sup>6</sup>.

Alla fine degli anni Sessanta, Jean Améry nel saggio *Jenseits von Schuld und Sühne*, letteralmente *Oltre la colpa e l'espiazione*, ma pubblicato in italiano con il titolo *Intellettuale a Auschwitz*, scriverà invece che cercare nella cultura tedesca le origini del nazismo è sbagliato “weil es nun [...] nichts wirklich Aufklärendes gibt über die Eruption des radikal Bösen in Deutschland”<sup>7</sup> e per questo “stehen wir alle noch immer vor einem finsternen Rätsel”<sup>8</sup>. L'accusa rivolta ai tedeschi da Améry, ebreo austriaco attivo nelle file della resistenza belga, brutalmente torturato dalle SS e successivamente trasferito ad Auschwitz, fu invece quella di essersi confrontati in modo insufficiente con il tema della propria colpa, considerato a suo avviso nel dopoguerra troppo a lungo un tabù<sup>9</sup>.

La pubblicazione nel '46 di un saggio che affrontava esplicitamente il tema della colpa dal punto di vista di una scrittrice che, rimasta in Germania, non aveva aderito al nazismo, ma neanche l'aveva combattuto prendendo parte alle iniziative della resistenza, fu dunque un atto di onestà intellettuale e morale. Esso suscitò la stima di un pensatore che avrebbe lasciato un segno importante in quel dibattito doloroso e a oggi inconcluso; in una lettera del 29 gennaio 1946, pochi giorni dopo l'uscita del contributo sulla colpa, Dolf Sternberger scriveva infatti alla Kaschnitz che ella aveva guadagnato un grande estimatore in Karl

---

co, senza mascheramenti e ipocrisie. Io lo capisco, anzi è proprio la mia lingua preferita. Qualche volta capisco soltanto il tedesco” (Th. Mann, *Doctor Faustus*, trad. di E. Pocar, Mondadori, Milano 1996, p. 259).

<sup>5</sup> “La parabola di Diederich rientra in apparenza nello schema del romanzo di formazione ma con segno capovolto: è un apprendistato all'opportunismo, al compromesso e all'ipocrisia”, L. Forte, *Prefazione a Der Untertan*, Utet, Torino 2009, p. XIV.

<sup>6</sup> Significativa in questa prospettiva la celebre trasposizione cinematografica del romanzo con la regia di Wolfgang Staudte, *Der Untertan* (DDR 1951).

<sup>7</sup> J. Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, Klett-Cotta, Stuttgart 2012, p. 9: “nulla può veramente spiegare l'eruzione in Germania del Male estremo”, in Id., *Intellettuale a Auschwitz*, pref. di C. Magris, Bollati Boringhieri, Torino 2011, p. 17. La prima edizione del saggio uscì nel 1966, la seconda nel 1977; Jean Améry è lo pseudonimo di Hans Mayer.

<sup>8</sup> J. Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne*, p. 9: “ci troviamo di fronte a un oscuro enigma”, in Id., *Intellettuale a Auschwitz*, p. 17.

<sup>9</sup> La bibliografia sulla complessa discussione attorno alla questione della colpa nel dopoguerra è molto ampia. Mi limito qui a segnalare alcuni fra i contributi più recenti: H. Kämper, *Der Schuld Diskurs in der frühen Nachkriegszeit: ein Beitrag zur Geschichte des sprachlichen Umbruchs nach 1945*, De Gruyter, Berlin 2005; *Lexikon der »Vergangenheitsbewältigung« in Deutschland. Debatten- und Diskursgeschichte des Nationalsozialismus nach 1945*, T. Fischer – M.N. Lorenz ed., transcript Verlag, Bielefeld 2007 – in particolare nella sezione intitolata *Schuld- und Unschulddebatten* cfr. le voci *Kollektivschuldthese* (pp. 43-44) e *Karl Jaspers: Die Schuldfrage* (pp. 44-45); *Die Schuldfrage. Untersuchungen zur geistigen Situation der Nachkriegszeit*, C. Dutt, ed., Manutius, Heidelberg 2010. Sul rapporto dei tedeschi con il loro passato si veda anche: N. Frei, *1945 und wir: Das Dritte Reich im Bewußtsein der Deutschen*, Beck, München 2005, in particolare sul tema della colpa collettiva cfr. pp. 145-155; in lingua italiana, inoltre, cfr. R. Calzoni, *La letteratura tedesca del secondo dopoguerra. L'età delle macerie e della ricostruzione (1945-1961)*, Carocci, Roma 2013, in particolare pp. 22-37.

Jaspers<sup>10</sup>. Purtroppo non aggiunge altro, ma non sorprende che il saggio avesse suscitato un interesse particolare nel filosofo, co-editore della rivista *Die Wandlung*, al quale il tema stava particolarmente a cuore. È noto infatti che in seguito alla riapertura dell'università di Heidelberg da parte degli americani nell'autunno del 1945 a Jaspers fu restituita la cattedra di filosofia e che fin dal primo semestre di lezione egli analizzò a caldo la situazione culturale e spirituale della Germania dell'immediato dopoguerra<sup>11</sup>; già nel 1946 egli pubblicò un volume destinato a divenire uno dei testi fondamentali della disamina sul tema della colpa tedesca, *Die Schuldfrage (La questione della colpa)*, subito tradotto in italiano con il titolo *La colpa della Germania*<sup>12</sup>. Renato de Rosa, curatore del volume, ricostruisce nella prefazione il clima molto teso dell'aula universitaria nella quale si svolgevano le lezioni di Jaspers, avvolta da un'atmosfera di implicita accusa, e ricorda di un giorno nel quale, di fronte agli occhi "fissi e torvi"<sup>13</sup> degli studenti, Jaspers mise a tema in modo esplicito ciò di cui lo si accusava tacitamente:

Se mi si accusa – egli infatti disse, – nel senso che ho fatto male a non gridare, quando c'era la certezza di essere ucciso, tutta la mia riprovazione per i delitti che si commettevano, allora io riconosco e accetto questa accusa. Ma se mi si accusa nel senso che ho fatto male a tacere, quando non mi era consentito di dire la verità e che faccio male a parlare ora, quando invece mi è consentito di dire la verità, allora io non riconosco e non accetto quest'accusa<sup>14</sup>.

Jaspers, che aveva sposato una donna di origine ebraica, non era fuggito dalla Germania durante il nazismo; privato della possibilità di insegnare era rimasto a Heidelberg, dove aveva vissuto in disparte, senza partecipare attivamente alla resistenza. Analoga era stata l'esperienza di Marie Luise Kaschnitz, anche lei parte di quei tedeschi che non fuggirono, rimasero 'silenti' nella Germania nazista<sup>15</sup> e più di ogni altro sentirono dopo la fine della guerra il peso degli occhi "fissi e torvi" descritti da De Rosa e della martellante domanda

<sup>10</sup> "Einen besonderen Verehrer hast Du in Karl Jaspers gewonnen", cit. in: M. Waldmüller, *Die Wandlung*, pp. 127-128.

<sup>11</sup> Cfr. H. Saner, *Karl Jaspers*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg 2005 (1970), pp. 51-56.

<sup>12</sup> Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1947 (cito da questa edizione). Il testo è stato nuovamente tradotto e pubblicato in tempi recenti: K. Jaspers, *La questione della colpa. Sulla responsabilità politica della Germania*, trad. di A. Pinotti, Raffaello Cortina Editore, Milano 1996. Il dibattito sul tema della colpa e della responsabilità del popolo tedesco rispetto al nazismo e all'olocausto è stato riaperto alla fine degli anni Novanta del secolo scorso dal volume, divenuto un bestseller, di Daniel Jonah Goldhagen, *Hitler's Willing Executioners* (Little, Brown and Company, London 1996, ed. italiana *I volontari carnefici di Hitler*, Mondadori, Milano 1997), nel quale l'autore rifiuta la nozione di colpa collettiva e vuole dimostrare che al tempo del nazismo "la complicità individuale era più diffusa di quanto molti hanno supposto finora" (*ibid.*, p. XIII).

<sup>13</sup> K. Jaspers, *La colpa della Germania*, p. VIII.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Heidrun Kämper li definisce *Nichttäter*, categoria in cui comprende politici, sociologi, teologi, giuristi, scienziati, filosofi, artisti e scrittori e fra quest'ultimi anche Marie Luise Kaschnitz. Kämper costruisce poi un corpus di testi di cui furono autori i *Nichttäter* e che a suo avviso costituì la base del dibattito sulla colpa nell'immediato dopoguerra e vi inserisce anche il volume della Kaschnitz *Menschen und Dinge. 1945* (cfr. Ead., *Der Schuld Diskurs in der frühen Nachkriegszeit*, pp. 52-64, sulla Kaschnitz cfr. p. 62).

con la quale non a caso la scrittrice apre il suo saggio: “Und was tatest du?” (e tu, che cosa hai fatto?)<sup>16</sup>.

Nel saggio non si cercano le origini culturali del nazismo, né si riflette sulla ‘colpa’ di chi è fisicamente fuggito dalla Germania del Terzo Reich; è noto che molti tedeschi, non solo ebrei, lasciarono la Germania, e che se la fuga ha dato origine, in ambito letterario, al capitolo della letteratura tedesca del Novecento noto come *Exilliteratur*<sup>17</sup>, c’è però anche un punto di vista critico su coloro che se ne sono andati e non hanno contribuito all’opposizione al regime. Il coraggio di chi ha rinunciato alla fuga e ha cercato di opporre resistenza è stato invece, nella quasi totalità dei casi, ripagato con la morte. Molti sono gli eroi che la Germania ricorda con orgoglio<sup>18</sup>, dai giovani della Rosa Bianca con il loro mentore, il prof. Kurt Huber<sup>19</sup>, agli ufficiali della cerchia di Claus Schenk Graf von Stauffenberg, autori dell’attentato a Hitler del 20 luglio 1944, al meno noto, ma altrettanto eroico, giornalista di Monaco Fritz Michael Gerlich, che rifiutò la possibilità di fuggire in Svizzera, nonostante la macchina fosse già pronta ad aspettarlo, e rimase in Germania pagando con la vita nel campo di Dachau la sua opposizione al nazismo<sup>20</sup>. Questi eroi in parte compensano, se di compensazione si può parlare, il sentimento di amarezza provato da molti tedeschi per non essere riusciti da soli a liberarsi del giogo nazista, una ferita che ebbe nelle parole di Thomas Mann trasmesse il 10 maggio 1945 dalla BBC la sua più celebre formulazione<sup>21</sup>.

<sup>16</sup> M.L. Kaschnitz, *Von der Schuld*, in ead., *Gesammelte Werke*, Ch. Büttrich – N. Miller ed., VII vol., *Die essayistische Prosa*, Insel Verlag, Frankfurt a.M. 1989, p. 69. Se non diversamente indicato, le traduzioni sono di chi scrive; d’ora in poi si citerà da questa edizione in sette volumi (1981-1989) facendo seguire alla sigla KGW il numero del volume, il titolo dell’opera citata e il numero di pagina.

<sup>17</sup> Cfr. H.-A. Walter, *Deutsche Exilliteratur 1933-1950*, 5 voll., Metzler, Stuttgart 1999; *L’esperienza dell’esilio nel Novecento tedesco*, A.M. Carpi – G. Dolei – L. Perrone Capano ed., Artemide, Roma 2009; *La scuola dell’esilio: riviste e letteratura della migrazione tedesca*, A.M. Carpi – G. Dolei – L. Perrone Capano ed., Artemide, Roma 2009.

<sup>18</sup> Cfr. *Lexikon des Widerstandes 1933-1945*, P. Steinbach – J. Tuchel ed., Beck, München 1998; *Widerstand in Deutschland 1933-1945. Ein historisches Lesebuch*, P. Steinbach – J. Tuchel ed., Beck, München 2000; cfr. inoltre le pubblicazioni e l’attività di documentazione della *Gedenkstätte Deutscher Widerstand* che a Berlino cura la mostra permanente: *Ausstellung Widerstand gegen Nationalsozialismus* (catalogo a cura di J. Tuchel e U. Stiepani, Berlin 2008).

<sup>19</sup> Si legge nel terzo volantino della Rosa Bianca: “Verbergt nicht eure Feigheit unter dem Mantel der Klugheit! Denn mit jedem Tag, da ihr noch zögert, da ihr dieser Ausgeburt der Hölle nicht widersteht, wächst eure Schuld gleich einer parabolischen Kurve höher und immer höher”, *Flugblätter der Weißen Rose*, III, in *Die Weiße Rose. Der Widerstand von Studenten gegen Hitler. München 1942/43*, Weiße Rose Stiftung, München 1995, p. 65: “Non nascondete la vostra viltà sotto il velo della prudenza. Ogni giorno in cui indugiate a opporvi a questo mostro infernale, aumenta sempre più, come una curva parabolica, la vostra colpa”, in *La Rosa Bianca*, M. Perrini ed., Cooperativa Cattolico-democratica di Cultura, Brescia 1997, p. 90.

<sup>20</sup> Cfr. O. Dallera – I. Brandmair, *Un giornalista contro Hitler. Fritz Michael Gerlich (1883-1934)*, Mursia, Milano 2008, in particolare p. 173.

<sup>21</sup> Rivolgendosi agli ascoltatori, Mann esprime l’amarezza di chi assiste alla gioia del mondo intero per la sconfitta del proprio paese; eppure, continua, l’ora è grande, perché segna il ritorno della Germania all’umanità, ma è anche dura e triste perché a questo esito non si è giunti grazie a forze proprie: “[Die Stunde] ist hart und traurig, weil Deutschland sie nicht aus eigener Kraft herbeiführen konnte”, Th. Mann, *Deutsche Hörer! Radiosendungen nach Deutschland aus den Jahren 1940-1945*, Fischer, Frankfurt a.M. 2004, p. 152, e anche: Th. Mann, *Deutsche Hörer! BBC-Reden 1941 bis 1945*, Der Hörverlag, München 2004 (CD, tracce 23-24).

Se, con riferimento alle vittime eroiche del nazismo, si può dire che il loro coraggio le portò alla scelta di non abbandonare il campo e quindi di non fuggire, allo stesso tempo si può affermare che esse misero in atto un'altra forma di 'fuga'. Esse, infatti, si 'allontanarono' in modo esplicito dall'ideologia nazista, 'fuggirono' il male dichiarando a viso aperto il loro dissenso. Molti altri, invece, il dissenso lo coltivarono nell'intimo, si chiusero nel silenzio e dopo che tutto ebbe termine si sentirono dei vigliacchi e provarono un senso di colpa. Di questo parla nel suo scritto Marie Luise Kaschnitz.

Alla fuga fisica la scrittrice e il marito avevano pensato, ma la paura di non avere di che vivere li fece desistere. Guido Kaschnitz von Weinberg, archeologo, insegnava storia dell'arte antica all'università, a Königsberg prima, a Marburg e Francoforte poi. Nessuno dei due era ebreo, entrambi discendevano da famiglie aristocratiche, tedesca lei, austriaco lui, ma ciononostante le condizioni di vita durante la guerra furono di indigenza. Rimasero in patria, vivendo nella paura, anche perché Guido in università non faceva mistero agli studenti delle proprie idee; essendo però la sua figura e la sua materia secondarie, a parte qualche fastidio, racconta la Kaschnitz, non ebbero problemi gravi<sup>22</sup>. Accese furono invece le discussioni in famiglia con il padre della scrittrice, il barone Max von Holzling-Berstett, ex ufficiale di Guglielmo II, che come molti suoi simili aderì al nazismo, nel quale sentì la possibilità di un riscatto dalle umiliazioni per la sconfitta della Prima Guerra Mondiale<sup>23</sup>. La Kaschnitz lo definì "eine Art Nazionalsozialist, wenn es auch den Nationalsozialismus, an den er glaubte, nie gegeben hat..."<sup>24</sup>. A lui il regime affidò l'organizzazione delle gare di equitazione delle Olimpiadi del '36, nelle quali la squadra tedesca ottenne la medaglia d'oro. Marie Luise e Guido si rifiutarono però di andare a Berlino ad assistere alla manifestazione<sup>25</sup>.

Ciononostante l'opposizione della scrittrice al regime non fu dichiarata, la 'fuga' non fu esplicita, ma ebbe luogo nella dimensione interiore e domestica, fu una forma di 'emigrazione interna'. Anche questa è una categoria che si applica a una delle manifestazioni della letteratura tedesca del dodicennio nero, la cosiddetta *Innere Emigration*<sup>26</sup>, ovvero l'insieme di coloro che non lasciarono la Germania, si rifiutarono di diventare 'poeti di corte' e si rifugiarono in una scrittura che parlava dell'amore per la natura, del contatto e dell'attaccamento alla propria terra, alla *Heimat* (patria), il 'luogo della sicurezza' come la definisce Améry<sup>27</sup>, tuttavia senza alcuna coloritura ideologica. Queste opere si ponevano infatti nel solco di quella letteratura di successo nazionalpopolare di origine romantica che aveva trovato la sua ragion d'essere nella celebrazione di una mitica *Völksgemeinschaft* (comunità del

<sup>22</sup> Cfr. D. von Gersdorff, *Marie Luise Kaschnitz. Eine Biographie*, Insel, Frankfurt a.M. 1997, p. 90.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 111-112.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 14: "una specie di nazional-socialista, anche se il nazional-socialismo nel quale lui credeva non è mai esistito".

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 112-113.

<sup>26</sup> Cfr. J. Hermand, *Kultur in finsternen Zeiten: Nazifaschismus, Innere Emigration, Exil*, Böhlau, Köln 2010; M. Freschi, *La letteratura del Terzo Reich*, Editori Riuniti, Roma 1997, pp. 85-99.

<sup>27</sup> J. Améry, *Intellettuale a Auschwitz*, p. 91.



popolo), e di cui il nazismo in parte si era impossessato; la letteratura del *Blut und Boden* (sangue e suolo) rimandava infatti alla medesima tradizione<sup>28</sup>.

La fuga interiore di Marie Luise Kaschnitz non coincide però con la sensibilità della letteratura dell'emigrazione interna e non canta il legame con la propria terra. Essa ha luogo sia nell'incontro umano, che è anche amicizia intellettuale, sia nella scrittura:

Frankfurt im Krieg, und worin soll denn bestanden haben, unsere sogenannte innere Emigration? Darin, daß wir ausländische Sender abhörten, zusammensaßen und auf die Regierung schalten, ab und zu einem Juden auf der Straße die Hand gaben, auch dann, wenn es jemand sah? Daß wir prophezeiten, zuerst den Krieg, dann den totalen Krieg, dann die Niederlage und damit das Ende der Partei? Nicht heimlich im Keller Flugblätter gedruckt, nicht nachts verteilt, nicht widerständlerischen Bündeln angehört, von denen man wußte, daß es sie gab, es so genau aber gar nicht wissen wollte. Lieber überleben, lieber noch da sein, weiter arbeiten, wenn erst der Spuk vorüber war. Wir sind keine Politiker, wir sind keine Helden, wir taten etwas anderes. Das andere hielt uns aufrecht, ihn die Wissenschaft, die Geschichte der mittelmeerischen Strukturen, mich die Nacherzählung griechischer Mythen, meine Gedichte, später das von mir neu erzählte Leben des französischen Malers Gustave Courbet<sup>29</sup>.

La fuga ha luogo innanzi tutto nella dimensione dei rapporti umani: a Marburg prima e a Francoforte poi si formarono nel contesto domestico piccoli cenacoli di intellettuali, per lo più colleghi dell'università di Guido, con i quali si crearono spazi chiusi di libertà, nei quali si poteva parlare senza timore di quello che stava accadendo, si ascoltavano i programmi alla radio trasmessi dall'estero o si leggevano libri proibiti, Thomas Mann, Franz Kafka<sup>30</sup>. Accanto a questi momenti di condivisione umana, oltre che intellettuale, c'era anche la fuga nella scrittura, connotata da un atteggiamento di ribellione nei confronti della letteratura del regime, da intendersi dunque come una sorta di resistenza, vissuta e affrontata per sopravvivere, una forma, per quanto nascosta, di 'fuga' in senso alto. Nelle poesie composte durante la guerra, che verranno pubblicate nel 1947 nella raccolta *Gedichte* nella sezione dal titolo *Dunkle Zeit*<sup>31</sup> (Tempo buio), si parla di sentimenti umani autentici, di speranza,

<sup>28</sup> Cfr. M. Freschi, *La letteratura del Terzo Reich*, pp. 101-140.

<sup>29</sup> "Francoforte in guerra. E in che cosa sarebbe consistita la nostra cosiddetta emigrazione interna? Nell'ascoltare le trasmissioni radiofoniche straniere, nello stare seduti insieme e sintonizzarci con quelle del governo, di tanto in tanto nello stringere la mano a un ebreo per la strada, anche allora, quando qualcuno vedeva? Nel profetizzare dapprima la guerra, poi la guerra totale, poi la sconfitta e con essa la fine del partito? Non abbiamo stampato volantini di nascosto in cantina, non li abbiamo distribuiti di notte, non abbiamo fatto parte di gruppi di resistenza, che si sapeva che c'erano, ma che non lo si voleva sapere così precisamente. Meglio sopravvivere, meglio esserci ancora, continuare a lavorare quando l'incubo fosse finito. Noi non siamo politici, non siamo eroi, noi facevamo qualcosa d'altro. Quel qualcosa d'altro ci faceva resistere, lui [Guido] la scienza, la storia delle strutture artistiche del Mediterraneo, me la riscrittura dei miti greci, le mie poesie, e più tardi la vita narrata di nuovo del pittore francese Gustave Courbet": KGW, III, *Orte*, p. 519.

<sup>30</sup> D. von Gersdorff, *Marie Luise Kaschnitz*, p. 132.

<sup>31</sup> Cfr. KGW, V, *Die Gedichte*, pp. 98-131.

paura, dolore, amore, amicizia, e prevale il sonetto, che non essendo una forma germanica era un segno di resistenza culturale<sup>32</sup>. Anche l'immersione nei miti greci, e non in quelli germanici, va letta come una forma di resistenza interiore e una 'fuga' dalla propaganda<sup>33</sup>, come pure la stesura della biografia del pittore realista francese Gustave Courbet<sup>34</sup>. Lo studio della vita, dell'opera e del contesto storico nel quale Courbet visse e operò nel cuore dell'Ottocento consentì alla Kaschnitz di coltivare idee molto lontane dall'ostilità del regime nazista verso la Francia e la sua cultura. Ella cita ad esempio passi da lettere di Courbet agli amici tedeschi, scritte nel contesto delle guerre franco-prussiane, nelle quali il pittore auspicava che le armi venissero deposte, le mitragliatrici francesi e i cannoni Krupp venissero fusi, tranne uno, che avrebbe dovuto essere esposto sulla piazza Vendôme:

[...] als die Säule der Völker und als Symbol einer dauernden Vereinigung der französischen und der deutschen Nation. Die verstümmelten Provinzen Elsaß und Lothringen aber sollten eine Zuflucht aller Freiheitliebenden werden, und auf ihren Schlachtfeldern sollten die ehemaligen Gegner sich die Hand drücken und auf die Vereinigten Staaten von Europa trinken<sup>35</sup>.

Ma la scrittura non è solo un luogo dove fuggire affinché la mente trovi riparo da un'ideologia disumana e devastante. Essa è anche il luogo dove la lingua poetica evolve e, sollecitata da ciò che le accade intorno, abbandona uno stile di ascendenza classico-romantica, che trasfigura e idealizza, conquistando invece la realtà, facendo della verità delle cose il suo oggetto e dovere prioritario. A partire dalle liriche che confluirono in *Dunkle Zeit*, la scrittura della Kaschnitz perde ogni solennità, diviene sobria ed essenziale, un laboratorio dal quale uscirà la lirica della maturità, che eviterà di fuggire la concretezza, sebbene dura e aspra, e cercherà un linguaggio nuovo per poterne parlare in modo adeguato<sup>36</sup>.

La produzione poetica risalente agli anni della guerra ha rappresentato anche un'altra declinazione del tema della fuga. Le liriche composte sotto i bombardamenti non furono solo uno spazio dove conservare la memoria dei valori di un umanesimo annichilito e umiliato, ma anche un luogo che consentì ad altri la 'fuga'. Sulla *Frankfurter Zeitung*, testata liberale soppressa dal regime nel 1943, vennero pubblicate nel '42 e nel '43<sup>37</sup> alcune poesie della Kaschnitz che offrirono a coloro che vivevano sotto il peso di un regime disumano

<sup>32</sup> E. Pulver, *Marie Luise Kaschnitz*, in *KLK – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, H.L. Arnold ed., edition text + kritik, München 1978 e sgg., 6/03, p. 4.

<sup>33</sup> *Griechische Mythen* uscì ad Amburgo nel 1946 presso Claassen & Goverts; sul lavoro ai miti greci come forma di allontanamento dall'ideologia nazista cfr. M. Cometa, *Riscritture. Marie Luise Kaschnitz e il mito greco*, "Studi Germanici" n.s. XXXIX, 2001, 2-3, pp. 235-246.

<sup>34</sup> *Gustav Courbet. Roman eines Malerslebens*, Klein, Baden Baden 1950 (seconda edizione: *Die Wahrheit, nicht der Traum. Das Leben des Malers Courbet*, Insel, Frankfurt a.M. 1967).

<sup>35</sup> "[...] come colonna dei popoli e come simbolo di un'unificazione durevole delle nazioni tedesca e francese. Le province frantumate dell'Alsazia e della Lorena dovevano diventare luogo di fuga di tutti gli amanti della libertà e sui loro campi di battaglia i nemici di un tempo dovevano stringersi la mano e brindare agli Stati Uniti d'Europa": KGW, VI, *Die Wahrheit, nicht der Traum. Das Leben des Malers Courbet*, p. 776.

<sup>36</sup> Cfr. L. Mor, *Marie Luise Kaschnitz e Gustave Courbet «La verità, non il sogno»*, Morcelliana, Brescia 2009.

<sup>37</sup> KGW, V, *Gedichte*, p. 758.

valori ai quali aggrapparsi. Nella lirica *Strom der Zuversicht* (Fiume di speranza), ad esempio, apparsa il 29 agosto 1943, si trasmette la certezza di un futuro nel quale l'esistenza sarà nelle mani di una volontà mite e positiva:

Kommen lange Winter wieder, stille  
Nächte, die kein Feuerlärm zerreit,  
Tage, Jahre, die ein sanfter Wille  
Ruhig dauern, ruhig gehen heit<sup>38</sup>.

Il valore di questi testi, capaci di infondere speranza e di far percepire al lettore la possibilit  di una via d'uscita dall'orrore, fu ricordato da Kasimir Edschmid nella *laudatio* pronunciata in occasione del conferimento a Marie Luise Kaschnitz del premio Büchner:

Ihre Gedichte, die während des Krieges, an Tagen, die wie erstarrt zwischen Bombenn chten lagen, in der *Frankfurter Zeitung* erschienen, haben einer breiten Schicht von Menschen den Glauben erhalten, daß es jenseits der Greuel, der Angst, der Barbarei, des Entsetzens und Mordens doch noch jenes ‚Einzigartige‘ gibt, das vom Ewigen zeugt, das die Schönheit liebt und das den Menschen nicht etwa im Sentimentalen, sondern im Humanen anr hrt und begl ckt<sup>39</sup>.

Fuga nell'amicizia intellettuale, fuga nel lavoro per conservare i valori umani e lo spirito, vie di fuga offerte agli altri tramite le poesie: tutto questo, per , non fu sufficiente a sentirsi assolta da un sentimento di colpa che emerse in tutta la sua forza, nato dalla consapevolezza che la fuga pi  importante per la coscienza, l'allontanamento esplicito dal male per combatterlo apertamente, non si era realizzato.

Il saggio dedicato al tema della colpa   una riflessione, seria e tormentata, sulle ragioni della fuga negata, che non vuole per  essere, e questo viene detto in modo esplicito, n  una auto-assoluzione n  una giustificazione. Marie Luise Kaschnitz passa in rassegna con sincerit  i motivi di quel processo che ha impedito la fuga e che la fa sentire una vigliacca, *feige*, parola che ricorre molto spesso nei suoi scritti: "In der Nazizeit war ich zwar ‚dagegen‘ und habe ein paar Unannehmlichkeiten gehabt, aber ich war doch viel zu feig, um wirklich etwas zu tun"<sup>40</sup>. Nonostante la ferma convinzione che il lavoro intellettuale fosse stato una forma di resistenza perch , come ricorda in *Orte*, anche il verso riuscito di una poesia, seppur non pubblicato, avrebbe potuto cambiare e migliorare il mondo, la coscienza non era

<sup>38</sup> "Torneranno lunghi inverni / silenziose notti, che nessun allarme lacerer  / giorni, anni, che una volont  mite / far  scorrere tranquilli e manterr  nella pace": *ibid.*, p. 114.

<sup>39</sup> "Le sue poesie, che apparvero nella *Frankfurter Zeitung* in giorni che stavano come pietrificati fra notti di bombardamenti, hanno fatto s  che un'ampia schiera di esseri umani continuasse a credere che oltre l'orrore, l'angoscia, la paura, la barbarie, il terrore, l'omicidio esista ancora quell'‘unico’ e straordinario che   testimone dell'eterno, che ama la bellezza, che commuove e riempie l'uomo di gioia, non tanto nella dimensione sentimentale, ma in quella propriamente umana", cit. in: D. von Gersdorff, *Marie Luise Kaschnitz*, pp. 132-133.

<sup>40</sup> "Durante il nazismo sono stata ‘contro’ e qualche difficolt  l'ho avuta, ma fui troppo vigliacca per fare davvero qualcosa", KGW, VII, *Antwort an einen Deutschlehrer*, p. 953.

per questo tranquilla: “das war unsere Art von Widerstand, eine, die uns zu Volksfremden machte, zu Verrätern schlechthin”<sup>41</sup>.

Lapidario è l'incipit di *Von der Schuld*: “Und was tates du?”<sup>42</sup> Una domanda che ci si aspetta nel contesto del giudizio sommo, scrive la poetessa, del giudizio universale, e che verrà posta da Dio stesso: ora invece – siamo nell'autunno del '45 – viene da bocche umane, giudici provvisori (“Zwischenrichter”<sup>43</sup>) e proprio questo fatto crea una certa resistenza nel rispondere, perché nessuno di coloro che si ergono a giudici può essere considerato senza peccato.

Tuttavia, secondo Marie Luise Kaschnitz, la fallibilità dei giudici non deve distrarre dalla necessità di una riflessione che deve essere fatta, un esame di coscienza al quale non ci si deve sottrarre. La risposta alla domanda che chiede cosa sia stato fatto contro il male è netta: “wir haben nichts getan”<sup>44</sup>. Avere sofferto e avere sperato non sono argomenti sufficienti per giustificare la debolezza, perché dolore e speranza nulla significano rispetto alle sofferenze di centinaia di migliaia, di milioni di corpi massacrati, torturati e uccisi: che cosa, dunque, ha paralizzato e impedito la fuga? La scrittrice dice di essersi trovata in balia di un senso di estraneità, che spiega con l'immagine di chi si sente travolto dalla potenza di un fiume, una corrente dalla forza primigenia, elementare, primordiale, e cerca di resistere, ma mentre a fatica fa di tutto per non farsi trascinare via, vede la propria vita scivolargli fra le mani. Una situazione paradossale quella che viene descritta: nel cercare la sopravvivenza, in realtà, si perde la vita<sup>45</sup>. Sullo sfondo di questa consapevolezza si colloca la riscrittura dei miti greci, uno dei rifugi intellettuali nei quali la scrittrice trovò la forza per resistere, conclusa nel 1943, ma pubblicata solo nel '46. Nella prefazione racconta di aver ricostruito il percorso che dall'oscuro e remoto fondo della dimensione elementare ha portato le figure mitologiche nel regno chiaro delle divinità omeriche; dedicando la mente alla riflessione su questo processo, la scrittrice ha potuto coltivare la speranza nella possibilità dell'essere umano di affrancarsi da forze primitive e primordiali e di sperimentare lo sbocciare della chiarezza dello spirito che, seppur minacciato dal destino, agisce secondo la propria volontà<sup>46</sup>. Il contatto con una recrudescenza delle dimensioni primordiali era reso però ancora più straniante da un fatto singolare: su quella corrente primigenia passavano infatti navi piene di merci e di ricchezza e quella forza così inquietante prometteva a tutti benessere e felicità. Chi disprezzava il benessere che quel fiume portava con sé era allora nemico del popolo, chi invece avanzava riserve di tipo morale era un alieno, deriso per la sua lontananza dalla realtà e stigmatizzato per il suo malanimo nei confronti di chi prometteva la soluzione per tutti i problemi, nonché la possibilità di riscattarsi dopo le umiliazioni subite<sup>47</sup>.

<sup>41</sup> “Questo era il nostro modo di fare resistenza, un modo che ci rendeva estranei al nostro popolo, traditori per eccellenza”, KGW, III, *Orte*, p. 519.

<sup>42</sup> KGW, VII, *Von der Schuld*, p. 69. “E tu, che cosa hai fatto?”

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> *Ibidem*: “noi non abbiamo fatto nulla”.

<sup>45</sup> Cfr. *ibid.*, p. 70.

<sup>46</sup> KGW, I, *Griechische Mythen*, p. 571.

<sup>47</sup> KGW, VII, *Von der Schuld*, p. 70.

I sentimenti di dolore e speranza isolavano, perché il contenuto di quella speranza era come augurarsi la fine, il crollo di un popolo, del proprio popolo, l'annientamento di un paese, il proprio paese, nella cui terra le proprie radici affondavano molto più in profondità di quello che si percepiva in modo consapevole. In queste riflessioni la Kaschnitz è figlia di quella cultura che fin dall'inizio dell'Ottocento aveva costruito, in opposizione all'umiliazione delle sconfitte subite per mano di Napoleone, il mito della comunità del popolo, rimasto un valore imprescindibile anche nell'età guglielmina, in cui ella era nata e cresciuta, e a maggior ragione in una famiglia come la sua, nella quale il *pater familias* era ufficiale presso l'imperatore. La scrittrice confessa dunque una confusione interiore, un tormento e una pena che può capire solo chi lo ha provato sulla propria pelle: il rischio di essere un traditore della patria<sup>48</sup>.

La complessità dello stato d'animo che emerge dalla sincera e accorata ricostruzione non è tuttavia sufficiente a spiegare la mancanza di coraggio e la passività di fronte a persone e fatti nei quali il male si era incarnato con evidenza innegabile. La ragione decisiva della fuga negata, che ha paralizzato interiormente, rendendo non solo incapaci di reagire, ma anche di parlare, è un'altra e viene spiegata in un passo centrale del saggio; è opportuno citare il brano nella sua completezza per non interrompere il crescendo di tensione che accompagna i fatti narrati e permette al lettore di seguire l'evoluzione emotiva e psicologica del protagonista, nel quale lentamente, ma in modo inesorabile, si annulla qualsiasi proposito di reagire con coraggio ai fatti orribili ai quali assiste:

Vergegenwärtigen wir uns die Erfahrung eines Menschen, der auf einsamer Wanderung plötzlich in einiger Entfernung Hilferufe und alle Laute des Schreckens und der Qualen vernimmt. Er nähert sich einem einsam liegenden Haus, späht durch ein Fenster und begreift, daß dort drinnen ein schauerliches Morden sich vollzieht. Schon will er eingreifen, Einhalt gebieten, zum mindesten schreien. Aber die Absonderlichkeit des Vorgangs, bei dem in den Formen einer geheimnisvollen und schrecklichen Justiz mittelalterliche Folterung verübt wird, läßt ihn erstarren, und über solchem Staunen wird der Augenblick des spontanen Zuhilfeeilens versäumt. Die Einsamkeit des Ortes, die Überzahl der dort drinnen ihres schauerlichen Amtes waltenden Männer macht sich geltend, ein Druck, der von andern Mächten herzurühren scheint als von der eigenen Todesangst, lähmt die Glieder des Zuschauers, ein mehr als selbstsüchtiges Entsetzen schnürt ihm die Kehle zu. Und während er bisher unbemerkt blieb, wird er nun plötzlich noch einbezogen in das düstere Geschehen. Eine Verbindung wird hergestellt zwischen drinnen und draußen, hergestellt von einem Paar Augen, dessen Blicke nicht mehr von ihm lassen, das ihn verfolgt, starr glühend, aus einem erloschenen Gesicht. Und nun verfällt er der furchtbar bannenden Macht der Geister, welche denen, die unwillentlich ihr Reich betreten, ewiges Schweigen gebieten. Er erfährt die unmißverständliche Mahnung: Du bist der Nächste. Du mit allem, was du auf Erden gewollt hast, mit allem, was dir anhängt und was dir teuer war. Hier wird dein blühender Leib gemartert und zu Staub zer-

---

<sup>48</sup> *Ibidem*.

rieben, hier wirst du für immer zum Schweigen kommen, ehe der leiseste Hall deiner Stimme ein menschliches Ohr erreicht.

Und dieser Augenzeuge, dieser einsame Wanderer, stürzt nicht hinein in den nun schon von den Schatten des Abends verhüllten und von seltsamen Gesängen widerhallenden Raum. Er schreit nicht, rennt nicht um Hilfe und – einmal zurückgekehrt in seine friedlich erleuchtete Kammer, erzählt er: nichts<sup>49</sup>.

Il saggio non tenta giustificazioni a qualsiasi costo o auto-assoluzioni da parte di chi è stato annullato e sconfitto dal terrore<sup>50</sup>. Certamente i tanti atti eroici che hanno condotto al martirio o al patibolo pongono coloro che non hanno agito in una luce sinistra e li inducono a portare con vergogna il peso della colpa. Marie Luise Kaschnitz non si giustifica, chiede solo che coloro che giudicano cerchino di capire la lacerazione dell'anima provata da chi si è trovato concretamente in quella situazione. E il saggio interpella la coscienza di ciascuno: noi che cosa avremmo fatto? Venti anni dopo, nel 1966, Améry scriverà che la tortura non è stata inventata dal nazionalsocialismo, ma ne è stata l'essenza; il Terzo Reich si è infatti dispiagato in tutta la sua pienezza realizzandone l'apoteosi<sup>51</sup>:

Der Hitlergefolgsmanngelange noch nicht zu seiner vollen Identität, wenn er nur flink war wie ein Wiesel, zäh wie Leder, hart wie Kruppstahl. Kein goldenes Parteiabzeichen machte ihn zum vollgültigen Repräsentanten seines Führers und seiner Ideologie, kein Blutorden und kein Ritterkreuz. Er mußte *foltern*, vernichten, um ‚groß zu sein im Ertragen von Leiden anderer‘. Folterwerkzeug mußte er handhaben können, daß Himmler ihm das geschichtliche Maturitätszeugnis ausstelle, es würden

<sup>49</sup> "Immaginiamoci l'esperienza di un uomo che durante una passeggiata all'improvviso sente grida di aiuto e suoni che esprimono terrore e strazio. Egli si avvicina allora a una casa che si trova in un luogo solitario, scruta attraverso la finestra e vede che all'interno sta avendo luogo un orrendo assassinio. Vuole entrare, porre fine all'orrore, almeno urlare. Ma la singolarità dell'evento, nel quale è compiuta una tortura medioevale nelle forme di una misteriosa e orribile giustizia, lo paralizza, e nello stupore, l'attimo della realizzazione di un aiuto spontaneo è perduto. La solitudine del luogo, il numero enorme di uomini che là dentro stanno compiendo il loro ufficio orribile diviene dominante, un peso che sembra originare da altre forze rispetto alla paura della propria morte paralizza le membra dello spettatore, un terrore più che egoistico cuce la gola. E mentre fino a ora egli è rimasto non notato, all'improvviso viene coinvolto nell'oscuro accadimento. Si crea un legame fra dentro e fuori, stabilito da un paio di occhi il cui sguardo non lo lascia più, lo perseguita, fisso, rovente, da un viso spento. E ora egli soccombe al potere, spaventosamente ipnotico, di spiriti che impongono il silenzio a coloro che entrano nel loro regno. E così viene a conoscenza dell'ammonizione inequivocabile: il prossimo sei tu, tu con tutto quello che hai voluto sulla terra, con tutto quello che ti appartiene e che ti è caro. Qui il tuo corpo fiorente verrà torturato e ridotto in polvere, qui tu giungerai per sempre al silenzio prima che il più sommo suono della tua voce raggiunga un orecchio umano. E questo testimone oculare, questo solitario viandante, non si precipita nella stanza ora avvolta dalle ombre della sera ed echeggiante di strani canti. Non urla, non corre a chiedere aiuto e – una volta rientrato nella sua stanza, illuminata e pacifica, tace», KGW, VII, *Von der Schuld*, pp. 71-72.

<sup>50</sup> Di questo tema avrebbe parlato pochi anni dopo l'allieva per eccellenza di Karl Jaspers, Hannah Arendt, in particolare nel capitolo conclusivo del suo fondamentale studio sulle origini del totalitarismo (*The Origins of Totalitarianism*, 1951), al quale rimando con riferimento all'edizione tedesca: *Ideologie und Terror: eine neue Staatsform*, in H. Arendt, *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*, Piper, München/Zürich 2013, pp. 944-979.

<sup>51</sup> Cfr. J. Améry, *Jenseits von Schuld und Sühne*, p. 66.

spätere Generationen ihn bewundern um seiner Austilgung der eigenen Barmherzigkeit willen<sup>52</sup>.

La paura di un mondo fatto di persone che non sapevano provare misericordia, nel quale l'uomo ha tradito la propria origine e non ha voluto essere a immagine e somiglianza del suo creatore<sup>53</sup>, quella paura ha paralizzato, disumanizzato e negato la possibilità della fuga. Un mondo che induce alla fuga non è certo un bel mondo, ma un mondo che non consente la fuga, intesa come traspare dalle pagine della Kaschnitz, ovvero come aperto dissentire, è certamente un mondo peggiore; il tormento interiore di chi ne ha fatto esperienza richiama il tema capitale della responsabilità umana: ogni mondo, ogni ambiente, dovrebbe lasciare sempre la possibilità di prendere le distanze, di allontanarsi, perché no, di 'fuggire', liberamente e senza paura.

### *Keywords*

Kaschnitz Marie Luise, Nazi Germany, Inner Emigration.

<sup>52</sup> *Ibidem*. "Al seguace di Hitler non bastava essere veloce come uno scoiattolo, resistente come il cuoio, duro come l'acciaio Krupp per realizzarsi compiutamente. Per fare di lui un rappresentante completo del *Führer* e della sua ideologia non era sufficiente il distintivo del Partito in oro, non bastava un *Blutorden* o una Croce di prima classe. Egli doveva torturare, distruggere, per 'essere grande nel sopportare l'altrui sofferenza'. Perché Himmler gli conferisse un diploma di maturità che fosse riconosciuto dalla storia, doveva essere in grado di maneggiare gli strumenti di tortura: le generazioni future avrebbero ammirato la sua capacità di annullare la propria misericordia". Cfr. J. Améry, *Intellettuale a Auschwitz*, pp. 69-70.

<sup>53</sup> Cfr. H. Jonas, *Il concetto di Dio dopo Auschwitz. Una voce ebraica*, il melangolo, Genova 2004 (ed. orig. *Der Gottesbegriff nach Auschwitz. Eine jüdische Stimme*, 1984).

## FUGA DA ISRAELE – IL CASO DELLO SCRITTORE ESHKOL NEVO

DANIELA PAGANI

*Neuland*<sup>1</sup>, l'ultimo romanzo di Eshkol Nevo, scrittore simbolo di una generazione di scrittori israeliani – la maggior parte dei quali sotto (o quasi) i 40 anni – la cui scrittura rappresenta un nuovo *trend* nella letteratura israeliana, si svolge essenzialmente in Sud America. Un dettaglio all'apparenza insignificante, ma che ha sollevato molte domande e perplessità in patria a pochi giorni dall'uscita in libreria. Pur essendo erede di una tradizione letteraria ben solida, Eshkol Nevo appartiene, infatti, a una generazione di scrittori le cui esperienze – sia d'Israele, che dell'identità ebraica – differiscono notevolmente da quelle delle generazioni che l'hanno anticipato.

I suoi due romanzi precedenti, *Nostalgia*<sup>2</sup> e *La simmetria dei desideri*<sup>3</sup> erano ambientati, anzi radicati, all'interno dei confini e delle esperienze israeliane e cercavano di esaminare i concetti di 'casa' e di 'amicizia maschile' prettamente in tale ambito. Con *Neuland* Nevo decide, invece, di avventurarsi oltre i limiti geografici del proprio paese, cercando di allontanarsi da quel quadretto confortante precedentemente schizzato<sup>4</sup>. In contrasto con *Nostalgia* e il suo continuo rimando al concetto di 'casa', *Neuland* rappresenta infatti il luogo senza 'casa', il luogo della fuga, prendendo in considerazione l'idea di una patria alternativa, meno frantumata da quel trauma della guerra che caratterizza l'Israele odierno. Se nella *Simmetria dei desideri* Nevo focalizzava la propria attenzione su questioni riguardanti l'occupazione, l'impatto dell'Intifada, l'oppressione dei palestinesi e il servizio militare obbligatorio, in *Neuland* mette in luce le cicatrici mai rimarginate della guerra dello Yom Kippur, scegliendo di raccontare una realtà che molti Israeliani sognano di fuggire, una realtà impregnata dai ricordi della guerra. *Neuland* pone una questione: se sia possibile o meno vivere in un luogo del genere<sup>5</sup>.

Sebbene il romanzo descriva diverse generazioni appartenenti alla società israeliana – da quella dei rifugiati europei, passando attraverso la generazione eroica della guerra dello Yom Kippur, fino alla generazione dello stesso Nevo – l'ambientazione resta, per lo più, fuori da Israele. In *Neuland*, i due protagonisti partono per un viaggio, o meglio 'fuggono' dal proprio paese. Dori, il personaggio maschile, lascia la moglie e il figlio per cercare il padre che è scomparso durante un viaggio di lavoro in Sud America; Inbar, il personaggio femminile, andando a visitare la madre a Berlino decide, in un improvviso momento di

<sup>1</sup> E. Nevo, *Neuland*, Neri Pozza Editore, Milano 2012.

<sup>2</sup> E. Nevo, *Nostalgia*, Neri Pozza Editore, Milano 2014.

<sup>3</sup> E. Nevo, *La simmetria dei desideri*, Neri Pozza Editore, Milano 2010.

<sup>4</sup> O. Herzog, *The Israeli nomad in search of the promised land*, "Haaretz", 14 Agosto 2011.

<sup>5</sup> R.S. Harris, *Home and Homecoming: Eshkol Nevo's Homesick and Noyland*, "Israel Studies", XIV, 2010, 3, p. 75.



sconforto, di non voler tornare più a casa, e partire invece per un'altra destinazione. Queste due figure s'imbarcheranno, loro malgrado, in un viaggio a due, cercando, contemporaneamente, di affrontare (e risolvere) i fantasmi dei propri legami, nazionali e famigliari. Ed è questa una prima novità del romanzo. I personaggi tratteggiati nella narrativa israeliana tradizionale difficilmente si avventurano al di fuori dello stato di Israele, i cui confini geografici definiscono, sotto certi aspetti, anche i confini della letteratura nazionale. Quando questi confini vengono oltrepassati, è solo per cercare di rattopparne i buchi, per 'aggiustarne' i limiti e dimostrare l'importanza e centralità (solo immaginata) che essi hanno nella cultura israeliana, cultura che deve ancora definire, essa stessa, dei confini nazionali stabili. I due protagonisti di *Neuland* seguono invece una convenzione che è diventata ormai un *cliché* generalizzato delle ultime generazioni – dopo aver valicato i confini del loro paese, tornano al punto di partenza, in Israele – per rimettere ordine nelle proprie identità personali, famigliari e nazionali.

Il viaggio, solitamente, suggerisce e stimola pensieri di libertà e indipendenza. Per un giovane israeliano diventato maggiorenne, spesso rappresenta l'ultima tappa da affrontare per poter forgiare la propria identità nazionale in maniera stabile. È per questo motivo che spesso il lettore, israeliano e non, scopre molto poco di quello che si trova oltre i limiti della 'casa' del protagonista, e molto invece circa la sua identità israeliana. Viaggiare verso il Sud-Est asiatico o verso il Sud America – non importa che ciò avvenga nella realtà o solo nella finzione letteraria – ha uno scopo ben specifico per un israeliano: rappresenta un momento simbolo, un marchio di auto-realizzazione e fratellanza ebraica. Là, in quelle terre vagamente esotiche, popolate da giovani e meno giovani con lo zaino in spalla, l'eroe israeliano può affrontare i propri traumi repressi e i sentimenti d'inadeguatezza che ne conseguono. Può capire e perdonare la propria famiglia, i propri cari e, qualche volta, anche se stesso. Sullo sfondo caotico di città straniere e tra villaggi remoti può ritrovare la forza di amare, di riabilitarsi e unirsi, idealmente, a quelli che ha lasciato alle spalle. Scopre se stesso come persona, a fianco di altri israeliani intenti a scoprire loro stessi, in luoghi dove spesso gli abitanti del posto, i locali, parlano addirittura ebraico.

La questione principale sollevata da *Neuland* riguarda però il suo stesso autore. Quanto è voluto andare lontano Nevo, quanto ha scelto di fuggire rispetto ai limiti della convenzione letteraria israeliana? È riuscito a valicare, nei panni di un *wandering writer*, i confini ostili di una narrativa circoscritta e stabilire nuove mete situate in paesaggi sconosciuti, lontano dalle storie di vita di ogni giorno? La risposta a queste domande è sì. Eshkol Nevo si è messo alla prova e ce l'ha fatta. Nevo ha scoperto un nuovo mondo. *Neuland*, infatti, si sforza di trovare un nuovo punto di vista sia nazionale che letterario. Esamina 'l'israelianità', il suo passato, la sua cifra psicologica e culturale e il sentimento d'identità che è in grado di creare da una certa distanza.

Come accadeva in *Nostalgia*, anche in *Neuland* sono i protagonisti del romanzo a raccontare le loro stesse storie, ma seguendo un modello narrativo specifico. La fuga della nonna di Inbar, Lily, dall'Europa è raccontata attraverso una serie di *flashback* mentre la donna se ne sta accoccolata in una poltrona dopo la morte del marito Natan. L'infelice vicenda del padre e della madre, che hanno divorziato dopo la morte in guerra del fratello di Inbar, e la

loro complicata relazione con la figlia, viene descritta attraverso le loro stesse voci. Hanna, la madre di Inbar si è trasferita a Berlino dove vive con il nuovo compagno Bruno, e dove di tanto in tanto riceve visite dal figlio alcolizzato di lui, Hans. Il padre di Inbar è partito invece per l'Australia dove si è risposato e ha iniziato una nuova vita con un'altra famiglia. Questo modello, secondo il quale la prima generazione – quella della nonna – fugge dall'Europa verso Israele e rimane invischiata e soggetta agli ideali dello Stato anche a costo di enormi sacrifici personali, è in netto contrasto con la seconda generazione – quella dei genitori – che, avendo pagato un prezzo ancora più alto, quello della morte dei loro stessi figli, fugge da Israele andando a costruire nuove vite al di fuori dello Stato e rifiutando tutto ciò in cui lo Stato stesso e la generazione precedente hanno creduto. Ovviamente Lily, la nonna di Inbar, critica e ostracizza la scelta della figlia e del genero, biasimando la decisione di abbandonare Israele per una nuova patria. Ed è questa la battaglia che deve risolvere la terza generazione – quella dei figli Dori e Inbar e di Eshkol Nevo stesso, una generazione costretta a vivere tra il Sionismo dei nonni, il trauma quotidiano della guerra e il rifiuto di Israele da parte dei propri genitori.

Dori, insegnante di storia di Gerusalemme, viaggia attraverso il Sud America con la sua fedele guida Alfredo, una sorta di Virgilio dantesco, alla ricerca del padre, vedovo da poco, eroe della guerra dello Yom Kippur del 1973 e consulente aziendale. In questo viaggio sarà accompagnato da Inbar, produttrice di una trasmissione radiofonica 'd'ascolto' e intrappolata in un matrimonio insoddisfacente. Entrambi sono stati abbandonati da un genitore: la madre di Dori è morta e suo padre, che già soffriva di psicosi traumatica per via dell'esperienza in guerra, ora soffre di psicosi traumatica dovuta alla perdita della moglie, perdita che cerca di compensare con continue trasferte di lavoro in luoghi più lontani possibile da Israele. La madre di Inbar è invece una professoressa di diritto che, come si è letto, vive in Germania, mentre il padre si è trasferito in Australia ricreandosi una nuova famiglia. Senza padre e senza madre, i due lasciano la terra amata degli antenati, fuggono dalla madrepatria per cercare, nel caso specifico, il padre di lui, un uomo incapace di dare delle risposte al figlio e a se stesso. Il loro viaggio congiunto li porterà attraverso le strade del continente sudamericano, uniti l'un l'altro anche da un delicato coinvolgimento romantico. Viaggeranno insieme fino ad arrivare al luogo deputato a fornire una sorta di 'storia alternativa'. Viaggeranno insieme fino a *Neuland*, una fattoria a sud di Buenos Aires. Una comunità fondata da un misterioso ciarlatano di nome Meni Peleg (la sua vera identità sarà svelata solo nel corso del libro). Deluso da Israele, ispiratosi al progetto del barone Moritz von Hirsch (il celebre banchiere filantropo), Peleg ha fondato una nuova e temporanea patria ebraica. "*Neuland* non è nata per sostituire [...] lo stato di Israele" – recita l'opuscolo a uso dei visitatori – "il nostro obiettivo, nel momento attuale, è stimolare, fungere da specchio, preparare gli animi. Essere uno 'stato ombra' in miniatura, che rammenti allo Stato d'Israele cosa avrebbe dovuto essere"<sup>6</sup>. Una distesa di terra che accoglie le vittime di shock traumatici causati dalla guerra e dalla violenza sperimentata in patria tutti i giorni. È solo qui che può avere luogo una riabilitazione personale e nazionale, è solo qui che viaggiatori e anime

<sup>6</sup> E. Nevo, *Neuland*, p. 157.

perse possono finalmente unirsi e condividere il desiderio di trovare un'alternativa. Non si tratta di un luogo inteso a sostituire lo Stato d'Israele, ma di una comunità ombra dalla cui posizione privilegiata, il singolo è in grado di vedere la terra promessa e ricordare le speranze riposte in quel sogno. Lo scopo di questa comunità è far ritrovare ciò che si è perso e preparare, allo stesso tempo, gli animi a un possibile ritorno alla vecchia-nuova madre-patria: l'*Altneuland*, l'opera utopica di Theodore Herzl che dà poi il titolo al romanzo. La storia di una città ebraica ideale, una sorta di Vienna affacciata sul Mediterraneo, la stessa storia che è diventata fonte d'ispirazione per la costruzione della città di Tel Aviv. Ma, così come il sogno di Herzl di un luogo ideale e immaginato dove si parlasse tedesco, così come l'ideale Sionista di uno Stato auto governato in Palestina e i piani utopistici del barone Hirsch per costruire in Argentina delle piantagioni che permettessero agli ebrei di fuggire i pogroms e le persecuzioni dell'Europa, sono falliti, così anche il destino della *Neuland* di Peleg sembra destinato a non compiersi.

Il romanzo fa uso di una certa psicologia *tout court* colorata qua e là da tocchi *New Age* ma, nel suo voler essere pretenzioso – e una certa pretenziosità non può non esserci in un romanzo intitolato *Neuland* – contiene anche una notevole dose di coraggio. Il libro, infatti, affronta una domanda che molti israeliani tendono a farsi nel privato e, solo qualche volta, in pubblico: “Dove affondano le radici del nostro coraggio e della nostra responsabilità etica e sociale? Riusciremo a dar loro espressione, rimanendo in un luogo che ha perso la propria identità e i propri valori, combattendo per preservare quelle radici? O ci riusciremo piuttosto, fuggendo da quella zona di pseudo-conforto, quella ‘casa’ che abbiamo creato, scegliendo di vivere un nuovo inizio da qualche altra parte?” La tradizione nazionale e letteraria ovviamente appoggia la prima ipotesi e, spesso, quelli che scelgono di allontanarsi, di fuggire vengono moralmente denigrati. Il romanzo di Nevo delinea, però, un quadro molto più complesso da un punto di vista etico. Il punto interrogativo della domanda iniziale rimane, infatti, sospeso fino all'ultima pagina, rivelando, nel frattempo, gli effetti distruttivi su quelli che evitano di rispondere. Un rifiutarsi di rispondere che è diventato uno stile di vita: “Tutti hanno dubbi, tutti percepiscono una leggera e oscura disperazione, tutti rifiutano di porsi quesiti, tutti abbassano la testa fin dall'inizio” – afferma Nevo – “Tutti pensano che non sia necessario parlare del futuro perché ogni cosa sembra muoversi in un circolo chiuso che è così da sempre ed è senza via d'uscita”<sup>7</sup>.

Eshkol Nevo, che ha l'ambizione di rappresentare lo *Zeitgeist* israeliano con la sua scrittura (proponendo, allo stesso tempo, un nuovo linguaggio per farlo), offre con *Neuland* una nuova prospettiva che è letteraria e nazionale insieme. Esamina l'israelianità, all'interno della doppia cornice psicologica e culturale, e il senso d'identità che questa stabilisce, da una certa distanza. Nevo pone delle domande che sono essenziali per l'attuale realtà israeliana, ma senza dare delle risposte vere e proprie. Presenta la difficoltà della situazione, elaborando una tanto preoccupante quanto realistica considerazione sulla società dalla quale lui stesso proviene, dimostrando quindi non solo di essere una figura centrale nel canone letterario israeliano ma, addirittura, di parlare da e al cuore di esso. Gli israeliani

<sup>7</sup> O. Herzog, *The Israeli nomad in search of the promised land*.

che non rifiutano la realtà israeliana e che non agognano di fuggire e di vivere in bolle d'individualismo, sono chiamati in causa da Nevo per cambiare la condizione del loro paese. Nonostante l'Olocausto, le continue guerre e il forte prezzo da pagare nel decidere di rimanere nel proprio paese, il voler mantenere una patria-nazione sembra a molti, Nevo *in primis*, un'impresa per la quale valga la pena darsi da fare. Un'idea che riecheggia tra il crescente numero di lettori israeliani per i quali la fuga, intesa in senso stretto, è solo quella della *fiction* narrativa. Per loro e per Nevo, la fuga altro non è che un momento di iniziazione, un modo per esplorare l'identità dell'individuo. L'israeliano è sempre a casa, perché è in se stesso, e da questa realtà non è possibile fuggire, al contrario occorre lavorare per un suo miglioramento invece di credere e vivere in un falso sogno.

### *Keywords*

Jewish fiction, Nevo Eshkol, Neuland.



“LA HISTORIA NO LA LEEMOS, LA RELEEMOS SIEMPRE”:  
 FUGA DALL’ARCHIVIO IN RODRIGO REY ROSA  
 E HORACIO CASTELLANOS MOYA

SARA CARINI

Oltre a designare la sede fisica nella quale viene conservata una determinata mole di documenti o la mole di documenti stessa<sup>1</sup>, il termine *archivio* può essere letto anche a partire dalla sua radice etimologica ‘arché’ – ‘cominciamento’ o ‘comando’<sup>2</sup> – riconducibile all’*archeion* greco, sito nel quale venivano conservati i documenti della comunità e per questo luogo nel quale veniva conservato il potere<sup>3</sup>. Il termine ‘archivio’ rimanda, dunque, allo spazio nel quale il potere comincia e si conserva<sup>4</sup> e, in questo senso, anche alla sede in cui ‘nascono’ gli enunciati sulla storia<sup>5</sup> e nella quale si stabiliscono le basi per la trasformazione del fatto storico da dato a evento narrato<sup>6</sup>. La sua funzione è, infatti, a tutti gli effetti sia conservatrice sia documentaria e in questo senso, rappresenta lo spazio – fisico e simbolico – nel quale conservare la memoria della comunità<sup>7</sup> anche e attraverso la registrazione degli “obblighi e i doveri del governo [che] costituiscono una prova dei diritti e delle prerogative dei cittadini”<sup>8</sup>.

Nel caso dell’America Latina l’archivio conserva non tanto la storia dei documenti ma l’origine stessa dell’identità del continente<sup>9</sup>. In questa prospettiva, tra archivio come ‘contenitore’ di ‘segreti’ e letteratura si instaura un rapporto biunivoco del tutto particolare: “los Archivos guardan los secretos del Estado; las novelas guardan los secretos de la cultura y el secreto de esos secretos”<sup>10</sup>. L’analisi che ci si propone di fronte a narrazioni che prendono in considerazione l’archivio lega allora, in modo indissolubile, i dati conservati nell’archivio alla rielaborazione dell’identità di cui la letteratura si fa ambasciatrice.

<sup>1</sup> A. Branneke, *Archivistica. Contributo alla teoria ed alla storia archivistica europea*, Giuffrè, Milano 1968, p. 27.

<sup>2</sup> J. Derrida, *Mal d’archivio. Un’impressione freudiana*, Filema edizioni, Napoli 2005<sup>2</sup>, p. 11.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>4</sup> Si veda H. White, *Forme di storia*, Carocci, Roma 2006.

<sup>5</sup> M. Foucault, *L’archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 1971, p. 150.

<sup>6</sup> P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l’oblio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003, pp. 192-195 e 234-240.

<sup>7</sup> E. Lodolini, *Archivistica: principi e problemi*, Franco Angeli, Milano 2008, pp. 13-15.

<sup>8</sup> J.A. Rhoads, *La función de la gestión de documentos y archivos en los sistemas nacionales de información. Un estudio del RAMP*, Unesco, Paris 1983, in [unesdoc.unesco.org/images/0005/000566/056689so.pdf](http://unesdoc.unesco.org/images/0005/000566/056689so.pdf), p. 1 (ultima consultazione 30 giugno 2014).

<sup>9</sup> R. González Echevarría, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, Fondo de cultura económica, México D.F. 2012, kindle file, pos. 101.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pos. 952.

Se creato durante un regime repressivo il concetto di archivio subisce, però, una forte mistificazione. Da luogo e insieme di documenti che attesta l'esistenza di strutture amministrative e politiche che servono a governare una comunità (archivio istitutore)<sup>11</sup> si trasforma in luogo e insieme di documenti che provano, concretamente, l'esistenza di strutture e reti organizzative atte a privare i cittadini dei propri diritti individuali<sup>12</sup>. Recuperarne le informazioni permette alle vittime di rientrare in possesso dei propri diritti e, allo stesso tempo, rende concreto un passato per il quale la collettività non aveva prove, testimoniando l'effettiva influenza che tale passato ha avuto sulla collettività stessa<sup>13</sup>. Ciò che ci proponiamo, è analizzare brevemente gli elementi che descrivono l'archivio in due romanzi centroamericani, a nostro parere rappresentativi della fuga messa in atto dalla letteratura nei confronti del concetto tradizionale di storia e archivio proposti dal 'centro'.

In Centro America il passaggio alla democratizzazione post regime è storia più che recente. In Guatemala, paese nel quale si svolgono le vicende di *El material humano* e *Insen-satez*, la repressione del regime militare si è protratta per vari decenni tra gli anni '60-'80 e ha dato poi luogo a una situazione di democrazia molto instabile, nella quale violenza e corruzione hanno stabilito i margini di operatività della vita pubblica. La situazione di repressione e violenza che si è mantenuta anche dopo la transizione verso forme di governo più democratiche è stata lo stimolo per una riflessione artistica che, soprattutto nell'ambito letterario, ha dato vita a una vera e propria 'rivoluzione' sia nella forma del romanzo che nel punto di vista sulla realtà che gli autori decidono di proporre al pubblico.

Secondo Arturo Arias, l'innovazione nella letteratura centro americana è stata la conseguenza di un nuovo interesse del centro per i movimenti rivoluzionari, in linea con l'attenzione che l'America Latina era stata in grado di attrarre su di sé durante gli anni '70-'80 (Cuba, Argentina). La conseguenza di questo è, secondo Arias, una spinta intellettuale al rinnovamento che ha permesso alla letteratura centroamericana di costituire nuove forme di espressione che sfuggono a quelle che erano state fino ad allora le forme dettate dai centri culturali internazionali e periferici e che avevano per lungo tempo emarginato il Centro America<sup>14</sup>.

Ciò che è avvenuto può essere considerata una vera e propria riappropriazione del *logos* intellettuale dominante, che ha come obiettivo cambiare le forme di espressione del Centro America facendo sì che gli elementi estetici e le tematiche che fino ad allora avevano caratterizzato la letteratura ispanoamericana (*realismo mágico*, autore vate, letteratura *comprometida* etc.) fossero messe in discussione per lasciare spazio all'espressione del disincanto in quella che i critici chiamano l'"estética del cinismo"<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> J. Derrida, *Mal d'archivio*, p. 17.

<sup>12</sup> A. González Quintana, *Los archivos de la seguridad del Estado de los desaparecidos regímenes represivos*, Unesco, Paris 1995. In [http://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:35MC0MLoDIWJ:scholar.google.com/&hl=it&as\\_sdt=0,5](http://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:35MC0MLoDIWJ:scholar.google.com/&hl=it&as_sdt=0,5) (ultima consultazione 30 giugno 2014).

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> A. Arias, *Descolonizando el conocimiento, reformulando la textualidad*, "Revista de crítica literaria latinoamericana", LXII, 1995, pp. 73-74.

<sup>15</sup> B. Cortez, *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*, F&G editores, Ciudad de Guatemala 2010, pp. 27-28.

Se a livello di stile si decide di abbracciare una nuova idea di romanzo, più soggettiva e 'privata', e si opta per un linguaggio crudo e sfrontato al limite dello sboccato, l'interesse degli autori continua a ruotare attorno a tematiche socio-politiche, anche se proposte al pubblico attraverso il vissuto interiore ed emotivo dei protagonisti<sup>16</sup>.

L'elemento di raccordo tra prospettiva soggettiva e tematiche storico-politiche è senz'altro costituito dall'affermarsi della violenza come *Leitmotiv* di tutta la narrativa prodotta in Centro America, soprattutto dopo gli anni '90. La critica non si esime dall'indicare la violenza come uno degli strumenti che aiutano gli scrittori nella configurazione del loro nuovo spazio letterario<sup>17</sup> e tra le varie definizioni di 'violenza' identificate riteniamo che quella che più ci interessa sia la definizione data da Dante Liano di "violencia oblicua"<sup>18</sup>, vale a dire un tipo di violenza 'tacita', che fa da scenario alle storie vissute dai personaggi e costituisce l'ombra di paura e ansia che permane nella società della post-guerra.

Il particolare approccio all'archivio che andremo a studiare nei due romanzi presi in questione è caratterizzato proprio dalla presenza della violenza come atto non esplicito, come situazione inevitabile che descrive il rapporto con la storia collettiva che è venuto a crearsi con la fine delle repressioni politiche.

### *El material humano*

In *El material humano* il protagonista, un *alter ego* dell'autore, racconta l'esperienza di ricerca che lo stesso Rey Rosa ha intrapreso poco dopo la scoperta dell'archivio segreto della Policía Nacional avvenuta nel 2005 in una zona periferica di Ciudad de Guatemala a seguito di un'esplosione in quello che si pensava essere un vecchio magazzino di munizioni<sup>19</sup>.

Il romanzo si presenta con tutti i crismi di un diario intimo in cui l'autore inserisce tanto dati personali quanto dati che presuppongono un'elaborazione fittizia della realtà<sup>20</sup>, e nel quale l'archivio è l'alibi per costruire un discorso che spazia dalla denuncia alla riflessione sul potere e sulla storia, alle critiche alla posizione intellettuale di alti rappresentanti della letteratura latinoamericana del XX secolo.

I primi capitoli sono una lunga lista di nomi che il protagonista trascrive dall'interno dei fascicoli dell'archivio. Nomi di persone arrestate dalla polizia militare, di solito assassinate e torturate nel giro di pochi giorni o poche ore, senza che nessuno sapesse della loro sorte. Le brevi descrizioni con le quali vengono archiviati i singoli casi e il distacco con il

<sup>16</sup> D. Barrientos Tecún, *Algunas propuestas de la narrativa centroamericana contemporánea: Franz Galich (Guatemala, 1951 – Nicaragua, 2007)*, "Istmo. Revista virtual de estudio literarios y culturales centroamericanos", XV, 2007, in <http://istmo.denison.edu/n15/articulos/barrientos.html> (ultima consultazione 30 giugno 2014).

<sup>17</sup> W. Mackenbach – A. Ortiz Wallner, *(De)formaciones violencia y narrativa en Centroamérica*, "Iberoamericana", LII, 2008, p. 84.

<sup>18</sup> D. Liano, *Visión crítica de la literatura guatemalteca*, Editorial Universitaria USAG, Ciudad de Guatemala 1997, p. 261.

<sup>19</sup> L'esplosione ebbe luogo nel giugno del 2005 nella Brigada Mariscal Zavala di Ciudad de Guatemala. L'archivio è denominato Archivo Histórico de la Policía Nacional (AHPN) ed è attualmente in fase di catalogazione.

<sup>20</sup> A. Monterroso, *Yo, el protagonista*, "Centroamericana", XX, 2011, pp. 122-123.



quale viene considerata la persona come ‘materiale umano’ all’interno dell’archivio, rivelano la mentalità ottusa e miope dell’apparato di repressione militare che per più di due decenni aveva paralizzato i guatemaltechi nell’esercizio dei propri diritti civili. Bastano poche parole per mettere il lettore di fronte alla violenza di cui l’archivio è testimone, evidente soprattutto nell’inconsistenza di alcuni arresti e nella presenza di persone catalogate *post mortem* come ‘XX’, sconosciuti che non solo erano privati dei propri diritti ma anche della propria identità:

Cabrera Garica Leopoldo. Nace en 1931. Filarmónico. Fichado sin motivo en 1956<sup>21</sup>.

Godoy O. Mario. Nace en 1920. Estudiante. Detenido por impertinente<sup>22</sup>.

XX. Características: entre 32 y 37 años, de aspecto obrero (sastre, comerciante o chofer). Tez morena. Estrangulado en la vía pública en 1980<sup>23</sup>.

In particolare, le sensazioni che il protagonista proverà a contatto con l’archivio, caratterizzate soprattutto dall’idea dell’archivio come labirinto e dell’archivio come luogo nel quale la sensazione di soffocamento assume la dimensione simbolica dell’oppressione, fanno da contrappunto a quella che è invece la figura forse più inquietante dell’archivio stesso: l’archivista Benedicto Tun, impiegato responsabile di redigere i fascicoli per conto della Policía Militar dal 1922 al 1970. Tun viene descritto come un uomo mite e tranquillo, che aveva fatto di necessità virtù e si era guadagnato, grazie alla dedizione con la quale aveva archiviato il ‘materiale umano’, il titolo di primo criminologo del Guatemala:

XX. Atado de pies y manos con mecate de plátano, golpeado y lanzado al río. Aclaración: al proceder a la toma de impresiones al cadáver ya mencionado tropecé con la dificultad de que los dedos los tenía churucos, haciendo difícil tomar la huella rodada, aunque procedí a la inyectada pero tampoco me dio resultado. No me quedó más remedio que cortarles los dedos que mejor consideré para el efecto.

Nota: En un sobrecito adjunto a esta ficha encontré una tira de papel con el diagrama impreso para marcar las huellas digitales. Y allí, en lugar de las típicas manchas de tinta, estaban unos trocitos de tejido que recordaban pétalos de rosa secos, con dibujos dactilares. Examinados más de cerca resultaron ser piel humana<sup>24</sup>.

La tenacia e l’abnegazione di Tun mettono il protagonista di fronte all’eventualità che qualcuno possa resistere e ancor più aiutare un meccanismo di repressione come è ‘La Isla’, trasformando il labirinto archivistico in un labirinto paranoico, nel quale tutte le entità e i soggetti che in qualche modo avevano avuto parte nelle violenze degli anni di repressione risultano colpevoli anche del clima di violenza e diffidenza che caratterizza la realtà quoti-

<sup>21</sup> R. Rey Rosa, *El material humano*, Anagrama, Barcelona 2009, p. 22.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

diana nella quale, senza nessun motivo apparente, al protagonista di *El material humano* viene consigliato di abbandonare le ricerche “per precauzione”. La partecipazione, diretta o indiretta, alla repressione è l'elemento attorno al quale Rey Rosa decide di tessere la trama del romanzo. Ne *El material humano* ritroviamo, infatti, sia riflessioni sull'archivio e sul potere che critiche alla realtà violenta della post-guerra, con descrizioni di momenti della vita privata del protagonista che funzionano come ‘fughe’ dall'archivio che arrivano anche a concretizzarsi in viaggi all'estero. Viaggi durante i quali il protagonista reynosiano può finalmente sentirsi al sicuro dalle intimidazioni ma non dal confronto con l'archivio stesso, che permane e lo spinge a tornare sull'argomento anche attraverso una riflessione intellettuale supportata da citazioni di Borges e Voltaire.

### *Insensatez*

In *Insensatez*, del salvadoregno Horacio Castellanos Moya, uno scrittore esiliato racconta la propria esperienza come correttore di stile di 1100 cartelle di testimonianze indigene sulle torture compiute dalla polizia militare nelle campagne guatemalteche. A differenza di *El material humano*, il protagonista omodiegetico di *Insensatez* non ha velleità autobiografiche (eccezion fatta per alcune analogie con le esperienze personali dell'autore) ma il romanzo è dotato di un'intertestualità evidente con il rapporto del REMHI, *Guatemala nunca más. Informe del Proyecto Interdiocesano de Recuperación de la Memoria Histórica*, voluto e supervisionato da Monsignor Juan José Gerardi durante gli anni '90 e presentato nell'aprile del 1998<sup>25</sup>, che lo colloca geograficamente in Guatemala.

Il *Leitmotiv* del romanzo è la paranoia del protagonista e la sua mania di trascrivere frasi estrapolate dalle testimonianze su di un quaderno dal quale non si separa mai. Ciascuna frase è percepita dal protagonista come letterariamente poetica ma, cosa ancor più importante, è metafora della situazione storica che descrive. La frase iniziale del romanzo “Yo no estoy completo de la mente”, estrapolata dalla testimonianza di un contadino cakchiquel rappresenta inizialmente il dolore della comunità dello stesso contadino, ma finisce per rappresentare anche il turbamento provato dalla società guatemalteca nel recuperare il ricordo della repressione, così come lo sgomento provato dal protagonista durante la correzione<sup>26</sup>. Ne è prova la riflessione che lo stesso protagonista compie sulla sua azione ‘stilistica’:

<sup>25</sup> A. Ortiz Wallner, *Escrituras de sobrevivencia: narrativa y violencia en Centroamérica*, in Aa.Vv., (Per)Versiones de la modernidad. Literatura, identidades y desplazamientos, F&G Editores, Ciudad de Guatemala 2012, p. 85, A. Pezzé, *El complot que se repite: la Centroamérica de Horacio Castellanos Moya y Rodrigo Rey Rosa*, “Polifonía”, I, 2011, p. 14. Secondo Ortiz Wallner la relazione che il protagonista corregge sembra essere la relazione del REMHI, *Guatemala: Nunca más*. Due giorni dopo averne presentato i risultati Monsignor Juan Gerardi venne picchiato e assassinato nel garage della canonica presso cui viveva.

<sup>26</sup> T. Fallas Arias, *La persistencia de la memoria guatemalteca en las novelas «Insensatez» y «El material humano»*, “Centroamericana”, XX, 2011, pp. 78-79.

Nadie puede estar completo de la mente después de haber sobrevivido a semejante experiencia, me dije, cavilando, morboso, tratando de imaginar lo que pudo ser el despertar de ese indígena, a quien habían dejado por muerto entre los trozos de carne de sus hijos y su mujer y que luego, muchos años después, tuvo la oportunidad de contar su testimonio para que yo lo leyera y le hiciera la pertinente corrección de estilo, un testimonio que comenzaba precisamente con la frase *Yo no estoy completo de la mente* que tanto me había conmocionado, porque resumía de la manera más compacta el estado mental en que se encontraban las decenas de miles de personas que habían padecido experiencias semejante a la relatada por el indígena cachiquel y también resumía el estado mental de los miles de soldados y paramilitares que habían destazado con el mayor placer a sus mal llamados compatriotas [...] sólo alguien fuera de sus cabales podía estar dispuesto a trasladarse a un país ajeno cuya población estaba incompleta de la mente para realizar una labor que consistía precisamente en editar un extenso informe de mil cien cuartillas en el que se documentaban las centenas de masacres, evidencia de la perturbación generalizada<sup>27</sup>.

Le frasi estrapolate dalle testimonianze, prova diretta dell'archivio, sono il pretesto con il quale Castellanos Moya descrive lo stato d'animo della società della postguerra alle prese con la rielaborazione del trauma<sup>28</sup>. L'emozione che il protagonista prova durante la lettura delle testimonianze è la causa di uno stato di paranoia che peggiora con l'avanzare della correzione. L'ansia e la paura che le frasi trasferiscono nella mente del protagonista si trasformano in una dissociazione con la realtà che lo porta ad avere delle allucinazioni nelle quali crede di prendere parte alle torture.

Le frasi che in modo maniacale entrano a far parte del quaderno e della mente del protagonista rappresentano l'elemento che traccia il distacco tra lui e il mondo circostante. L'entusiasmo che egli prova nel leggerle e la partecipazione con la quale le declama in varie occasioni non è ricambiato, inspiegabilmente, da nessuno dei suoi interlocutori che, anzi, assistono attoniti al delirio del protagonista<sup>29</sup>:

Escuchá esta lindura, vos que sos poeta, dije antes de leer la primera frase, aprovechando que la marimba recién finalizaba su pieza, y con mi mejor énfasis declamatorio, pronuncié: *Se queda triste su ropa...* Y enseguida observé mi compadre, pero éste a su vez me miraba a la expectativa, por lo que pasé de inmediato a leer la segunda frase, con una entonación más contundente aún, si era posible: *Las casas estaban tristes porque ya no había personas dentro...* Y luego, sin esperar, leí la tercera: *Quemaron nuestras casas, comieron nuestros niños, las mujeres, los hombres...* ¿Quién va a reponer todas las casas? Y lo observé de nuevo, porque ahora sí tenía que haber encajado esos

<sup>27</sup> H. Castellanos Moya, *Insensatez*, Tusquets editores, Barcelona 2004, pp. 14-15.

<sup>28</sup> Fallas Arias interpreta le frasi come un pretesto per strutturare la critica storico-sociale a un livello più ampio, il punto di vista indio sulla Conquista, che permette di compiere una riflessione storica a 360 gradi sui traumi subiti dalla popolazione centro americana. In particolare si riferisce a due frasi: "Quemaron nuestras casas, comieron nuestros animales, mataron nuestros niños, las mujeres, los hombres, ¡ay! ¡ay!" e "Qué siempre los sueños allí están todavía". T. Fallas Arias, *La persistencia de la memoria guatemalteca*, pp. 80-81.

<sup>29</sup> A. Ortiz Wallner, *Escrituras de sobrevivencia*, p. 87.

versos que para mí expresaban toda la desolación después de la masacre, pero no para mi compadre Toto, más agricultor que poeta, como descubrí con pena, cuando lo escuché comentar “Qué onda...”<sup>30</sup>.

In realtà, è attraverso la contrapposizione di queste due diverse reazioni che Castellanos Moya critica, così come aveva fatto Rey Rosa, i soggetti che prendono parte al lavoro di recupero delle testimonianze indigene colpevoli di un distacco che il protagonista percepisce come causa di un abbassamento dell'indio a argomento di studio senza la dovuta considerazione<sup>31</sup>.

Si intuisce che il romanzo si muove su binari paralleli: da una parte il protagonista e l'archivio delle testimonianze, dall'altra il protagonista e il mondo. L'incontro tra questi due diversi mondi avviene solo a conclusione del romanzo quando al protagonista, nel frattempo emigrato in Germania, verrà comunicato l'assassinio del Monsignore per il quale lavorava a seguito della presentazione del rapporto. “Da gracias que te fuiste”<sup>32</sup>, scrive l'amico al protagonista, quasi a giustificare la sua paranoia e l'ansia che il lavoro in archivio gli aveva causato per vari mesi. Quest'ultima frase, che a nostro parere esplicita e giustifica la paranoia e la paura che accompagnano l'incontro con il passato avuto dal protagonista di *Insensatez* si ricollega alla sensazione di disagio che caratterizzava *El material humano* e ci offre uno spunto per analizzare come si configura nei due romanzi 'l'archivio' e, in senso lato, l'incontro con il passato intrapreso dai due autori.

### *In fuga dalla storia*

In entrambi i romanzi l'archivio, tanto come luogo che come mole documentaria, è strumento attraverso il quale ricostruirsi ma anche luogo di penitenza. Entrambi ne riflettono un uso che più che ricostruire il fatto storico mette in evidenza e sottolinea l'ansia e la paranoia che ancora resistono alle forme di potere autoritarie che dovrebbero ormai essere superate, sottolineando l'idiosincrasia tra la ricerca di un significato 'nell'archivio' e il permanere di un clima socio-politico che non facilita e non desidera che il passato sia rielaborato sulla base di documenti concreti. Le operazioni di ricerca e correzione dell'archivio si propongono dunque al lettore non come motivo di conoscenza ma di riflessione. A cominciare dal giudizio al quale sono sottoposte tutte le entità che entrano in contatto con l'archivio – le uniche a salvarsi dal verdetto di colpevolezza sono le vittime – sia Rey Rosa che Castellanos Moya scelgono non di “no descre[er] de la democracia sino de lo real/local que se hace pasar como ‘democracia’”<sup>33</sup>. L'archivio si trasforma da luogo nel quale ritrovare e interpretare il passato in luogo nel quale il cinismo e l'ipocrisia impediscono alla memoria collettiva di ricostruirsi, dimostrando l'impossibilità di una riconquista del passa-

<sup>30</sup> H. Castellanos Moya, *Insensatez*, p. 31.

<sup>31</sup> T. Fallas Arias, *La persistencia de la memoria guatemalteca*, pp. 81-82.

<sup>32</sup> H. Castellanos Moya, *Insensatez*, p. 155.

<sup>33</sup> Y. Rodríguez, *Estética de esperanza, memoria y desencanto: constitución letrada de los archivos históricos*, in Aa.Vv., *(Per)Versiones de la modernidad. Literatura, identidades y desplazamientos*, pp. 32-33.

to indenne sia per le vittime che per l'intera collettività<sup>34</sup>. Per questo in *El material humano* e *Insensatez* le risposte delle quali si fa portatore l'archivio non equivalgono a conoscenza ma si trasformano in stati di paura e ansia che fanno dell'archivio un luogo indigesto e nefasto per la psiche. Se l'archivio, come sostiene Alberch Fugueras, è un elemento sostanziale nel recupero della memoria storica e nella generazione e diffusione della conoscenza<sup>35</sup>, *El material humano* e *Insensatez* dimostrano come questo sia possibile solo dopo un'attenta ridefinizione del termine e una presa di coscienza sul passato che include anche le strutture di governo del presente, e che comporta, in modo inevitabile, una ri-concettualizzazione di determinati significati all'interno del contesto centroamericano.

Il rapporto con la storia che testimoniano i due romanzi varia e modifica la sua natura: da testimoniale e di denuncia acquista una vena più riflessiva e interiore, che inizia quello che Beatriz Cortez definisce il 'comienzo del duelo' ('l'inizio del cordoglio') rispetto alle difficoltà che la comunità collettiva riscontra nel momento di superare il passato e configurarlo in accenti concreti. Le riflessioni/critiche che ritroviamo devono allora essere lette come un proseguimento del lavoro di autoanalisi che la letteratura ha da sempre svolto in America Latina e come un mezzo attraverso il quale poter inserire i concetti creatisi altrove e che devono trovare il proprio spazio all'interno del vissuto latinoamericano. Sia *El material humano* che *Insensatez* si propongono, allora, come fughe dal concetto classico di archivio, e partecipano alla discussione sul recupero della memoria storica, proponendo al lettore un diverso punto di vista dal quale guardare la realtà.

### Keywords

Centro American Literature, Archives, Identity.

<sup>34</sup> A questo proposito si può approfondire prendendo in considerazione la posizione dei soggetti produttori degli archivi nella finzione narrativa. Da una parte Benedicto Tun e l'abnegazione che dimostra per il suo lavoro di 'organizzazione' del 'materiale umano', come lui stesso chiama i fascicoli dell'archivio, e dall'altro il giovane psichiatra Joseba, spagnolo di origine (per la precisione basco) che sia secondo Rodríguez che secondo Fallas Arias rappresenta, nell'economia del romanzo, l'azione colonizzatrice spagnola. Si vedano Y. Rodríguez, *Estética de esperanza, memoria y desencanto*, p. 38, e T. Fallas Arias, *La persistencia de la memoria guatemalteca*, p. 80.

<sup>35</sup> R. Alberch Fugueras, *Lo archivos, entre la memoria histórica y la sociedad del conocimiento*, Editorial UOC, Barcelona 2003.

## STORIA DI UNA DIASPORA *MORISCA*: LE ISTRUZIONI PER LA FUGA VERSO ORIENTE (FF. 37V-39R) NEL MANOSCRITTO *ALJAMLADO 774* DELLA BIBLIOTECA NAZIONALE DI PARIGI

BENEDETTA BELLONI

### *Introduzione*

Il 9 aprile del 1609 Filippo III di Spagna firmò il decreto d'espulsione dei *moriscos*. In tempi brevi venne dunque predisposto dalle autorità spagnole un processo di deportazione di massa che prevedeva il trasporto organizzato degli individui ispano-musulmani verso i luoghi prescelti per l'esilio, ovvero i territori dell'attuale Maghreb. La decisione dell'espulsione dei *cristianos nuevos de moro*, oltre a essere il tassello conclusivo di un'ostinata lotta protrattasi per secoli contro l'eresia islamica, costituì per il sovrano l'opportunità di riaffermare in ambito nazionale il proprio potere monarchico, offuscato da inconvenienti provvedimenti di politica estera. Nonostante la motivazione della delibera reale fosse, quindi, più di natura 'politica', è assai noto che il secolo che precorse la sentenza monarchica filippina fu fortemente caratterizzato da una profonda determinazione ad annientare la cultura ispano-musulmana. Basti ricordare la manovra intrapresa da Isabella di Castiglia e Ferdinando d'Aragona, sviluppatasi a cavallo dei secoli XV e XVI, che sosteneva un sistema repressivo in netto contrasto con le condizioni negoziate nelle *Capitulaciones*: un'operazione che mise in atto una prepotente azione di conversione forzata dei *mudéjares* spagnoli coadiuvata, in prima linea, dall'influente cardinale Francisco Jiménez de Cisneros e conclusasi, infine, con la firma della cedola reale del 1502<sup>1</sup>; è altresì importante ricordare la soluzione più intransigente della politica anti-*morisca* del governo di Filippo II, la *Pragmática Sanción*, un radicale provvedimento firmato nel 1567 sull'onda delle conclusioni del concilio tridentino e a fronte della cosiddetta 'psicosi del Turco', ovvero quel timore generato dall'idea, circolante negli anni sessanta, di una possibile cospirazione tra le comunità cripto-musulmane della penisola e l'Impero Ottomano<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Con la *Real Pragmática*, emanata il 14 febbraio 1502, i Re Cattolici concessero alla popolazione ispano-musulmana solo due possibilità: la conversione o l'esilio. Il periodo tra il 1500 e il 1502 è l'intervallo temporale in cui si configura definitivamente la così chiamata *cuestión morisca*: esso si considera, infatti, come il momento storico chiave a partire dal quale si può ufficialmente iniziare a parlare di *cristianos nuevos de moro* o *moriscos*. Cfr. A. Domínguez Ortiz – B. Vincent, *Historia de los moriscos: vida y tragedia de una minoría*, Alianza, Madrid 1993, p. 17.

<sup>2</sup> R. García Cárcel, *La psicosis del turco en la España del Siglo de Oro*, in *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro, Actas de las XVI Jornadas de teatro clásico de Almagro*, julio de 1993, Felipe B. Pedraza Jiménez – Rafael González Cañal ed., Universidad de Castilla La Mancha, Ciudad Real 1994, pp. 15-28.

Il frammento del manoscritto che si analizzerà nelle seguenti pagine custodisce l'eloquente testimonianza di una realtà migratoria *morisca* antecedente all'episodio dell'espulsione definitiva dei *moriscos*, probabilmente riferita al periodo di gestione del regno da parte dell'imperatore Carlo V. Secondo Benítez Sánchez-Blanco, la politica carolina nei confronti dei *moriscos* trovò compimento nella *Pragmática* promulgata nel 1526, una disposizione in cui fu stabilito un articolato programma di assimilazione che ebbe, come punto centrale, la perentoria proibizione di tutte le tradizioni culturali e religiose islamiche<sup>3</sup>. La messa in esecuzione della cedola reale trovò, tuttavia, una battuta di arresto dopo la stipula di un sostanzioso compromesso finanziario tra il monarca e le comunità ispano-musulmane in cambio dell'abrogazione temporanea dei recenti ordinamenti e di una conciliazione per una politica più morbida e un controllo inquisitoriale meno pressante.

Ebbene, nonostante il cosiddetto 'periodo di tregua' del conflitto cristiano-*morisco*, appare evidente come il mantenimento del *modus vivendi* del gruppo ispano-islamico nel territorio peninsulare non potesse sostenersi su salde fondamenta e come l'equilibrio raggiunto tra le autorità e le comunità minoritarie risultasse alquanto precario<sup>4</sup>. La testimonianza del prodotto letterario in analisi ci viene quindi in aiuto per confermare quanto appena dichiarato: il brano, infatti, riporta notizie di confini volontari via terra verso la Francia e l'Italia in direzione delle regioni ottomane, in particolare alla volta della città di Costantinopoli<sup>5</sup>. La causa principale degli allontanamenti dei nuclei ispano-musulmani dalla penisola deve essere ricondotta senza dubbio alle forti pressioni sociali cui erano sottoposte le comunità ispano-musulmane. La fuga verso i territori del *dar al-Islam*<sup>6</sup>, evidentemente, fu considerata da alcuni gruppi di *moriscos* come una delle soluzioni più concrete per sottrarsi alle incessanti vessazioni esercitate dalle autorità cristiano-spagnole dell'epoca<sup>7</sup>.

#### *Il frammento del ms 774: Itinerario de España a Turquía e Avisos para el camino*

Il frammento che prendiamo in analisi (ff. 37v-39r) è incluso in un manoscritto miscelaneo, catalogato come ms 774, appartenente alla Biblioteca Nazionale di Parigi<sup>8</sup>. In esso,

<sup>3</sup> R. Benítez Sánchez-Blanco, *La política de Carlos V hacia los moriscos granadinos*, in *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, José Martínez Millán ed., Sociedad estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid 2001, vol. 1, p. 418.

<sup>4</sup> Cfr. A. Domínguez Ortiz – B. Vincent, *Historia de los moriscos*, pp. 25-28.

<sup>5</sup> Cfr. L.F. Bernabé Pons, *El exilio morisco. Las líneas maestras de una diáspora*, "Revista de Historia Moderna", 27, 2009, pp. 277-294; M. de Epalza, *Instalación de moriscos en Anatolia (documento Temimi, de 1613)*, "Sharq Al-Andalus. Estudios Mudéjares y Moriscos", 13, 1996, pp. 145-157.

<sup>6</sup> Letteralmente 'la casa dell'Islam', ossia, l'insieme dei territori in cui vige la legge islamica.

<sup>7</sup> Esistono testimonianze del fatto che alcuni *moriscos*, dopo la fuga, tornarono clandestinamente in patria. Il documento più rilevante che testimonia il rientro di alcuni gruppi ispano-musulmani è il manoscritto T-16 (II/9412a), intitolato "Itinerario de un viaje de Venecia a España, por tierra", cfr. L. López-Baralt, *La literatura secreta de los últimos musulmanes de España*, Trotta, Madrid 2009, pp. 410-420.

<sup>8</sup> In merito all'analisi linguistica del codice, si rimanda al completo studio di Mercedes Sánchez Álvarez la cui indagine si sofferma, in modo particolare, su tre aspetti (arcaismi, dialettismi e arabismi). Cfr. M. Sánchez Álvarez, *El manuscrito misceláneo 774 de la Biblioteca Nacional de París*, Gredos, Madrid 1982.

l'autore anonimo *morisco* traccia un itinerario segreto per la fuga verso Oriente trascritto a modo di 'istruzioni clandestine' per i suoi fratelli musulmani fuggitivi. Così come l'intero manoscritto, il brano è redatto in *aljamía*, termine che si riferisce alla lingua castigliana riprodotta con grafia araba<sup>9</sup>. La prima parte del frammento segnala, in dettaglio, il percorso della fuga:

Canfranc, Sarrance, Oloron, a Nay, a Tarbes, a Toulouse, a Gaillac, Villefrance, a Ròdez, a Lyon de Francia para Belonia la Grasa, a Milán. Cuando estéis a cuatro o cinco leguas de Milán, lo dejaréis a mano derecha. Pasaréis detrás de la montaña, que no toquéis en la tierra del Emperador. Demandaréis el camino para Brescia, que es la primera ciudad de venecianos. De allí a la Verona: no paséis por de dentro de la ciudad, que pagaréis un real por cabeza. Allí demandaréis el camino para Padua. Allí os embarcaréis para Venecia. De Venecia, para la Valona, o para Dorazzo, o para Alessio, o para Kastel-Noví: el que antes halles de estos puertos<sup>10</sup>.

La partenza viene fissata in Aragona, un territorio storicamente conosciuto per essere una zona ad altissima densità demografica *morisca*. Più precisamente, il viaggio ha inizio a Jaca, città aragonese quasi al confine con la Francia. L'itinerario prosegue attraverso le province meridionali del territorio francese, per poi giungere in Italia passando per "Belonia la Grasa"<sup>11</sup>. L'autore, quindi, raccomanda ai fuggitivi di prestare attenzione a non attraversare il territorio di Milano, trattandosi di una zona sotto il dominio e la giurisdizione spagnola: questo suggerimento non solo è fondamentale per i clandestini e per la loro sicurezza, ma lo è altresì per gli studiosi poiché si tratta di un dettaglio che offre indicazioni più precise sulla datazione del codice. Se in esso, infatti, vi è un riferimento al periodo di reggenza dell'"Emperador", è assai probabile che la sua collocazione cronologica si possa inscrivere tra il 1519 e il 1556<sup>12</sup>.

L'itinerario del periplo clandestino continua verso Brescia, Verona e Padova, in quell'epoca comprese nella Serenissima Repubblica, per poi giungere a Venezia, primo scalo fon-

<sup>9</sup> Sono state avanzate diverse ipotesi riguardo al motivo per cui i *moriscos* scelsero di utilizzare la scrittura *aljamiada* nei loro prodotti letterari. La tesi più accreditata è quella elaborata da Ottmar Hegyi secondo il quale la chiave dell'utilizzo dell'*aljamía* risiede in questioni ideologiche. Gli ispano-musulmani, secondo lo studioso, avrebbero preferito la grafia araba a quella latina poiché in arabo fu rivelato il Corano: l'uso dei caratteri arabi risultò quindi fondamentale nell'atto di produrre letteratura poiché si configurava come lo strumento più adeguato grazie al quale testimoniare la propria fede e affermare costantemente la propria identità di comunità musulmana. A questo proposito, cfr. O. Hegyi, *El uso del alfabeto árabe por minorías musulmanas y otros aspectos de la literatura aljamiada, resultantes de circunstancias históricas y sociales análogas*, in *Actas del Coloquio Internacional sobre Literatura Aljamiada y Morisca*, Álvaro Galmés de Fuentes ed., Gredos, Madrid 1972, pp. 147-164.

<sup>10</sup> Trascrizione e versione modernizzata del frammento a cura di Luce López-Baralt. Cfr. L. López-Baralt, *La literatura secreta*, p. 406.

<sup>11</sup> "Belonia la Grasa" è una città che gli studiosi non sono ancora riusciti a identificare in modo preciso (Cfr. L. López-Baralt, *La literatura secreta*, p. 440, n. 40). Ricontrare una toponomastica errata nei manoscritti è conseguenza del fatto che gli autori scrivevano le indicazioni di viaggio sulla base di sfumati ricordi dei propri viaggi precedenti: non stupisce, dunque, che ci possa essere stata della confusione in merito ai nomi delle città. Cfr. M. Sánchez Álvarez, *El manuscrito misceláneo 774*, p. 51.

<sup>12</sup> L. López-Baralt, *La literatura secreta*, pp. 407-408.



damentale per i viaggiatori *moriscos*. All'epoca, la città di Venezia era un punto di riferimento imprescindibile per poter raggiungere diversi porti del Mediterraneo Orientale: l'autore consiglia, in particolare, quattro destinazioni marittime (Castelnuovo in Montenegro; Valona, Durazzo e Alessio in Albania), da cui sarebbe stato più facile raggiungere poi Salonicco. Il codice indica, infatti, la città greca proprio come la meta finale della fuga *morisca*. Tuttavia, secondo l'opinione di López-Baralt, la reale destinazione conclusiva del viaggio, la città di Costantinopoli, viene intenzionalmente taciuta dall'autore anonimo per evitare di sollevare sospetti nel caso in cui l'itinerario segreto fosse stato rintracciato<sup>13</sup>. Quest'atteggiamento di precauzione<sup>14</sup> viene avvalorato anche dalla natura delle indicazioni presenti nel frammento successivo. Negli *Avisos para el camino*, di fatto, si riscontra un'accortezza particolare da parte dell'autore nel dare consigli sul percorso da intraprendere: il frammento si configura, quindi, come un utile *vademecum* nel quale si raccolgono una serie di suggerimenti e di astuzie che i fuggitivi avrebbero dovuto mettere in pratica al fine di arrivare sani e salvi alla destinazione preventivata. In definitiva, la guida si rivela per i *moriscos* uno strumento prezioso grazie al quale poter aggirare le difficoltà che avrebbero eventualmente incontrato durante il cammino:

*Avisos para el camino*: En Jaca manifestaréis el oro. Si os pregunta alguno que adónde vais: [diréis que os vais] por deudas y que os queréis retraer en Francia. Y en Francia, [diréis] que vais a Santa María de Loreto. En Lyon manifestaréis la moneda: pagaréis de cuarenta, uno, plata y oro. Demandaréis el camino para Milán. De allí en adelante diréis que vais a visitar al Señor San Marcos de Venecia. Os embarcaréis en Padua, y, en un río, para Venecia. Pagaréis medio real por cabeza. Os iréis a desembarcar en la plaza de San Marcos. Entraréis en una posada; regatearéis primero antes de entrar. Los que veréis con tocas blancas, son turcos; los que veréis con amarillas, son judíos, mercaderes del Gran Turco. A aquellos demandaréis cuanto querráis, que ellos os encaminarán. Les diréis que tenéis hermanos en Salónica y que queréis ir allá. Pagaréis a ducado por cabeza. Del paso os darán agua y leña. Pondréis provisión para quince días. Marcaréis olla y arroz y aceite y vinagre y olivas y garbanzos y judías y pan fresco para ocho días y bizcocho, a diez libras por hombre.

[Información añadida en los márgenes:] Una estancia con una cama: pagaréis medio real por día; y no toméis nada en la posada, que os harán pagar de uno, tres<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 408.

<sup>14</sup> È necessario sottolineare l'importanza del concetto di 'precauzione' nella cultura *morisca*. A questo proposito, si deve ricordare la sentenza del Muftí de Orán datata 1504 e diretta al gruppo specifico dei *moriscos* granadini e castigliani che sollecitarono un consulto legale in merito alla questione della conversione forzata. La *fatwa* di Al-Maghrawi esortava i fedeli a condurre un'esistenza fatta di cautela e di segreto e suggeriva, solo nel caso in cui la loro vita fosse stata in pericolo, l'occultamento del proprio credo islamico con la messa in pratica della 'dissimulazione cautelativa religiosa'. Cfr. A. Ibn Abi Yum'u'a, *La taqiyya y la fatwa del Muftí de Orán*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante 2005.

<sup>15</sup> L. López-Baralt, *La literatura secreta*, p. 407.

Il primo dettaglio che si intende rilevare è l'importanza che l'autore concede alla prospettiva economica. Affinchè il viaggio possa avere esito positivo, l'aspetto monetario appare fondamentale e ciò è ribadito costantemente nei consigli destinati ai fuggitivi. A Jaca i *moriscos* dovevano dimostrare di possedere un certa somma di denaro per intraprendere il viaggio; una volta giunti a Lione, avrebbero dovuto versare altro denaro per ottenere, in cambio, le giuste indicazioni sul percorso per raggiungere la Lombardia; arrivati quindi in Italia, a Padova si sarebbero imbarcati pagando un "medio real" a testa, per approdare poi a Venezia, dove, per riuscire a entrare in una locanda indicata dall'autore, avrebbero dovuto contrattare il prezzo d'accesso; con l'obiettivo di ottenere indicazioni sugli spostamenti successivi della loro fuga, avrebbero dovuto pagare gli informatori un ducato a testa; infine, avrebbero speso dieci libbre per acquistare gli approvvigionamenti per la tappa successiva. In un commento posto al margine del testo, l'autore annota per i fuggitivi le tariffe di una stanza singola nella locanda, avvertendoli, inoltre, circa l'applicazione di prezzi maggiorati sulle consumazioni.

Il secondo aspetto su cui ci si sofferma brevemente riguarda il suggerimento che l'autore dà ai suoi fratelli musulmani di dissimulare la propria reale identità e di negare, durante tutto l'itinerario, il vero proposito del viaggio. Se qualcuno ne avesse chiesto la motivazione, l'autore raccomanda di addurre le seguenti giustificazioni: alla partenza, consiglia di affermare di voler andare in Francia per defilarsi dai creditori; una volta arrivati in Francia, suggerisce di farsi credere dei pellegrini in viaggio per il Santuario di Loreto; arrivati in Italia, consiglia di dichiarare di essere in viaggio per visitare la basilica di San Marco e, una volta giunti a Venezia, indica di fingere di volersi recare a Salonicco per ricongiungersi con dei familiari. È evidente che la discrezione e l'occultamento della propria condizione di fuggitivi erano requisiti essenziali per i *moriscos* per poter portare a termine con successo il proprio viaggio.

Il terzo aspetto, ed ultimo, meritevole d'attenzione è il ritratto di Venezia che si ricava dal frammento del ms 774. All'epoca, la città veneta si distingueva per essere un centro frenetico, un crocevia di traffici e commerci marittimi e terrestri tra il Levante e le altre regioni d'Europa, una città definita da Domínguez Ortiz e Vincent come "charnela entre dos mundos"<sup>16</sup>. La coesistenza di diverse culture e civiltà, risultato di continui flussi migratori, aveva reso la città un luogo di autentico multiculturalismo<sup>17</sup>. Questa caratteristica viene delineata anche nel brano che stiamo analizzando: l'autore racconta, infatti, della presenza nel tessuto urbano, e nello specifico, nella locanda di Piazza San Marco da lui indicata<sup>18</sup>, di turchi

<sup>16</sup> A. Domínguez Ortiz – B. Vincent, *Historia de los moriscos*, p. 230.

<sup>17</sup> Cfr. M.P. Pedani, *Venezia porta d'Oriente*, il Mulino, Bologna 2010, pp. 211-268; G. Minchella, *Alterità e vicinanza: cristiani, turchi, rinnegati, ebrei a Venezia e nella frontiera orientale*, "Giornale di storia", 4, 2010, pp. 1-16; D. Calabi, *Gli stranieri nella capitale della Repubblica Veneta nella prima età moderna*, "Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée", 111, 1999, 2, pp. 721-732.

<sup>18</sup> Nel suo saggio Pedani riferisce che, alla fine del secolo XVI, una locanda nei pressi della piazza principale di Venezia, l'Osteria del Cappello Nero, fu lo scenario di un episodio di violenza di un mercante turco ai danni di un ragazzo. Il racconto della studiosa potrebbe far pensare alla possibilità che quella specifica locanda fosse frequentata assiduamente da commercianti ottomani. Nonostante manchino riscontri attendibili in merito, siamo abbastanza persuasi, per i dati di cui siamo in possesso (localizzazione della taverna e frequentazione

ed ebrei<sup>19</sup>. Riferisce il *morisco* che i primi indossavano un berretto bianco e i secondi uno giallo (il vestire determinati indumenti costituiva, infatti, un sistema di contrassegno per distinguere i cittadini di alcuni gruppi minoritari<sup>20</sup>). López-Baralt commenta che la confusa sintassi del passaggio del codice in analisi non aiuta a comprendere se fossero gli ebrei o i turchi coloro a cui i *moriscos* dovevano rivolgersi per ottenere aiuto per il loro programma di fuga<sup>21</sup>. Tuttavia la maggior parte degli studiosi propende più per l'ipotesi secondo cui gli ebrei avrebbero potuto svolgere un ruolo più attivo nelle operazioni di supporto ai fuggiaschi, poiché le attività commerciali permettevano loro una rete di contatti più ampia e viste anche le strette relazioni che la comunità ebraica di Venezia intratteneva con quella ebraica sefardita di Salonico (che avrebbe potuto aiutare i fuggitivi giunti in territorio greco<sup>22</sup>).

### Conclusion

In conclusione, l'obiettivo del nostro breve studio è stato quello di riflettere non solo sul valore straordinario di testimonianza storica che il frammento del manoscritto 774 possiede riguardo ai movimenti migratori dei *moriscos* verso i territori del Levante islamico, ma anche quello di ragionare, in senso più ampio, sul significato che la produzione *aljamia-do-morisca* assume nell'ambito letterario spagnolo della metà del '500. La natura occulta di questa letteratura, contraddistinta dall'ermetica scrittura in caratteri arabi, trasmette essa stessa il senso di fuga, di evasione, di clandestinità. Ed è precisamente questa prerogativa che divenne essenziale affinché lo strumento letterario potesse rappresentare per i *moriscos* un veicolo 'sicuro', un efficiente mezzo a cui gli autori ispano-musulmani si affidarono per ribadire con decisione e con orgoglio la propria identità musulmana all'interno di un contesto culturale e religioso così complicato come fu quello della Spagna dei secoli XVI e XVII.

### Keywords

Moriscos, Escape, Manuscript 774 (BNP).

---

del locale da parte di mercanti turchi), che l'Osteria del Cappello Nero fosse proprio quella indicata dal nostro autore nel manoscritto. Cfr. M.P. Pedani, *Venezia porta d'Oriente*, p. 213.

<sup>19</sup> Sulla presenza di turchi ed ebrei nella città di Venezia nel secolo XVI si rimanda a P. Preto, *Venezia e i Turchi*, Viella, Roma 2013; M. Viallon, *Venezia ottomana del Cinquecento*, "Epirotica chronica Ioannina", 42, 2008, pp. 41-60; R. Calimani, *Storia del ghetto di Venezia*, Mondadori, Milano 2000.

<sup>20</sup> Cfr. G. Tramontana, *Gli ebrei veneziani e l'Inquisizione a metà del '500*, pp. 6-7, in [http://www.tuttostoria.net/storia\\_contemporanea.aspx?code=4](http://www.tuttostoria.net/storia_contemporanea.aspx?code=4) [consultato il 02.04.2013].

<sup>21</sup> Sul passaggio equivoco del brano in analisi, López-Baralt riferisce le ipotesi di Gayangos, Sánchez Álvarez e Wieggers. Cfr. L. López-Baralt, *La literatura secreta*, p. 408.

<sup>22</sup> E. Benbassa – A. Rodrigue, *Storia degli Ebrei sefarditi: da Toledo a Salonico*, Einaudi, Torino 2004.

IN FUGA DALLA STORIA, DAGLI STEREOTIPI E DALLE  
 CONVENZIONI SOCIALI: IL CASO DELLA 'PASTORA' IN *DONDE  
 NADIE TE ENCUENTRE* DI ALICIA GIMÉNEZ-BARTLETT

FRANCESCA CRIPPA

La trama del romanzo di Alicia Giménez-Bartlett, *Donde nadie te encuentre*<sup>1</sup>, ruota attorno alla figura di Teresa Pla Meseguer, soprannominata la Pastora, personaggio realmente esistito ma sul quale, ad oggi, le informazioni raccolte dagli storici risultano ancora frammentarie. Fra i vari contributi dedicati alla ricostruzione del passato della Pastora<sup>2</sup>, in particolare, l'unico studio completo è stato pubblicato nel 2009<sup>3</sup> dal giornalista José Calvo Segarra, la cui analisi consente di ripercorrere in maniera oggettiva le tappe fondamentali della storia di una delle personalità più controverse del recente passato spagnolo. Nel corso degli anni, inoltre, attorno al personaggio sono sorti molteplici aneddoti e leggende ai quali la stessa autrice ha ammesso di essersi parzialmente ispirata nella stesura del romanzo<sup>4</sup>. La maggior parte di questi racconti, tuttavia, offre un'interpretazione univoca delle vicende legate alla storia della Pastora trascurandone invece il difficile contesto di formazione che, come si vedrà più avanti, riveste un'importanza tutt'altro che secondaria. Proprio per questo motivo, Giménez-Bartlett prende le distanze da tali concezioni stereotipate con il proposito di dar vita ad un personaggio originale, dotato di una spiccata sensibilità e propensione all'introspezione. Nel testo, pertanto, la dimensione storica interagisce con le dinamiche della finzione letteraria e ciò che il lettore viene a sapere di Teresa Pla Meseguer è soltanto ciò che serve a comprenderne l'evoluzione emotiva. L'abilità dall'autrice si concentra quindi nel tentativo di porre la sua arte al servizio della storia che vuole rendere nota, privilegiando, in questo senso, la ricostruzione dei fatti rispetto alla manipolazione della trama.

Teresa Pla Meseguer nasce a Vallibona nel 1917 da una famiglia contadina, poverissima e molto numerosa. Sin dalla nascita risulta affetta da una grave forma di pseudoermafro-

<sup>1</sup> Il romanzo, vincitore in Spagna del prestigioso premio Nadal, è stato pubblicato dalla casa editrice Destino di Barcellona nel 2011 e lo stesso anno anche in Italia da Sellerio. Le edizioni di riferimento per questo articolo sono: A. Giménez-Bartlett, *Donde nadie te encuentre*, Destino, Barcellona 2011; A. Giménez-Bartlett, *Dove nessuno ti troverà*, trad. it. di M. Nicola, Sellerio, Palermo 2011.

<sup>2</sup> Nel 1978 venne pubblicato il romanzo di Manuel Villar Raso intitolato *La Pastora. El maqui hermafrodita*, incentrato quasi esclusivamente sul tema dell'ambiguità sessuale della protagonista e privo di reali riscontri storici. M. Villar Raso, *La Pastora. El maqui hermafrodita*, Ediciones Albia, s.l. 1978.

<sup>3</sup> J. Calvo Segarra, *La Pastora. Del monte al mito*, Antinea, Valencia 2012. In soli due anni il volume è giunto alla nona ristampa, aspetto che conferma la popolarità del tema.

<sup>4</sup> Si consulti l'intervista rilasciata nel 2012: B. Belloni – F. Crippa, *La Pastora: una leyenda olvidada. Conversación con Alicia Giménez-Bartlett sobre la novela Donde nadie te encuentre*, "Confluencia", XXVIII, 2013, pp. 217-221.

ditismo, aspetto che complica la sua iscrizione ai registri anagrafici locali. La madre, per evitarle il servizio militare, decide di registrarla come femmina ma, dal punto di vista fisico e psicologico, Teresa si considera un uomo, tanto da cambiarsi il nome in Florencio una volta raggiunta la maggiore età. Per via della sua malformazione, è spesso vittima di discriminazioni nell'arcaico ambiente rurale d'origine e per questo stesso motivo decide di autoescludersi dalla vita sociale, ritirandosi a vivere in montagna dove si dedica alla sorveglianza delle greggi, attività da cui deriverà il suo soprannome. Poco dopo l'instaurazione del regime di Franco, entra a far parte del *maquis*, il movimento partigiano di guerriglia e resistenza antifranquista, assumendo il nome di battaglia di Durruti<sup>5</sup>.

Degli anni trascorsi da Teresa nel *maquis* rimangono pochissime tracce. Di certo si sa che partecipò a rapine e atti di sabotaggio rivolti contro le forze dell'ordine e, in più di un'occasione, aiutò i compagni a nascondersi per sfuggire alle rappresaglie della Guardia Civil. Grazie alla sua perfetta conoscenza del territorio, inoltre, a lungo riuscì a sfuggire alla cattura e visse latitante fra i boschi<sup>6</sup>.

Giménez-Bartlett adotta questa tappa finale della vita della Pastora come punto di partenza della narrazione e, compiendo un ulteriore passo in avanti rispetto alla storia ufficiale, ricostruisce gli anni trascorsi da Teresa come fuggiasca sulle montagne catalane<sup>7</sup>.

Il romanzo è ambientato in Cataluña negli anni Cinquanta del secolo scorso. I protagonisti delle vicende che si sviluppano parallelamente alla storia della Pastora<sup>8</sup> sono Lucien Nourissier, uno psichiatra francese studioso di menti criminali, e il giornalista catalano Carlos Infante<sup>9</sup>. Lo psichiatra nutre il folle progetto di incontrare la Pastora per analizzarne la personalità. Per questo motivo chiede al giornalista di guidarlo in una zona interna della Spagna in cui la leggenda vuole che la Pastora viva nascosta in piena solitudine. La

<sup>5</sup> Era prassi, fra i membri del *maquis*, cambiare il nome di battesimo assumendone uno di battaglia per ostacolare il riconoscimento da parte delle autorità in caso di arresto e per evitare rappresaglie ai danni di amici e familiari.

<sup>6</sup> La prospettiva adottata da Giménez-Bartlett nella presentazione del *maquis* coincide con il punto di vista di altri autori che si sono trovati a scrivere dello stesso tema anni dopo gli eventi. La loro volontà è quella di presentare gli esponenti del *maquis* non come eroi ma come sopravvissuti, accentuandone la miseria esistenziale, diretta conseguenza degli anni di privazioni materiali e psicologiche: J.M. Izquierdo, *Maquis: Guerrilla antifranquista. Un tema en la literatura de la memoria española*, "Romansk Forum", XV, 2002, pp. 105-116; L. Bultheel, *La representación del maquis en la novela española contemporánea*, s.e., Gent 2012; C. Moreno-Nuño, *Las huellas de la Guerra Civil. Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*, Ediciones Libertarias, Madrid 2006.

<sup>7</sup> Secondo la critica il testo di Giménez-Bartlett appartiene al filone narrativo dei romanzi a tema politico dedicati alla Guerra Civile spagnola. Tuttavia, per la sua particolare struttura, sarebbe riduttivo ricondurlo unicamente alle caratteristiche che definiscono la peculiare natura del genere: M. Bertrand de Muñoz, *Teoría y método narratológicos para el estudio de la novela política de la Guerra Civil española*, "Hispania", LXXVII, 1994, 4, pp. 719-730.

<sup>8</sup> Secondo Frye, l'immagine del viaggio, sia esso fisico o mentale, volontario o forzato, costituisce uno degli archetipi della letteratura mondiale e svolge spesso la funzione di modificare l'equilibrio statico di una narrazione, creando al suo interno nuove possibilità espressive. N. Frye, *Anatomia della critica*, trad. it. di P. Rosa-Clot e S. Stratta, Einaudi, Torino 1975.

<sup>9</sup> Nella descrizione di Infante è possibile riconoscere lo stereotipo del *detective* e, quindi, la penna della giallista. Giménez-Bartlett, infatti, è nota al pubblico soprattutto come scrittrice di romanzi gialli.

ricerca segue i sentieri da lei già percorsi, indagando nei segreti di comunità rese ermetiche e diffidenti dal difficile contesto storico. L'autrice, infatti, decide di ambientare il romanzo negli anni più cupi e violenti della repressione franchista, scegliendo di lasciare che essi si rivelino al lettore mediante le percezioni dei personaggi.

La struttura narrativa del romanzo si articola perciò seguendo le due storie parallelamente: da una parte il viaggio di Infante e Nourissier fra i quali, da un'iniziale antipatia, nasce un'intensa amicizia che segna per entrambi un percorso di maturazione. Dall'altra l'intima confessione della Pastora e il racconto della sua tragica vita fatalmente segnata da una malformazione che ne rende incomprensibile la sessualità. Sullo sfondo, nitido e accurato, il ritratto della Spagna più violenta e fratricida degli anni Cinquanta, divisa e insanguinata dalle lotte fra la Guardia Civil e la guerriglia partigiana. Il tema della guerra civile appare quindi strettamente correlato a quello della fuga mediante un rapporto che si viene a consolidare attraverso le riflessioni dei protagonisti della vicenda. In particolare, come fa notare Janet Pérez, *Donde nadie te encuentre* appartenerrebbe proprio al gruppo di testi che affrontano il tema della guerra civile spagnola osservandolo da un punto di vista esterno e usandolo come un ideale *telón de fondo* in assenza del quale l'intera narrazione perderebbe il suo significato<sup>10</sup>.

La suddivisione della trama del romanzo in due storie parallele si riflette inevitabilmente sulla scelta del narratore. Nel raccontare le vicende di Teresa, infatti, a emergere è il punto di vista della protagonista che adotta la prospettiva del narratore omodiegetico di focalizzazione interna al fine di consentire una maggiore partecipazione emotiva da parte dei lettori. Al contrario, nel raccontare le imprese di Nourissier e Infante il narratore si limita a seguire i personaggi dall'esterno, senza interferire, trasformandosi nel semplice testimone di eventi che affondano le proprie radici in problematiche storiche, sociali e politiche complesse sulle quali ciascun lettore verrà lasciato libero di trarre le proprie conclusioni.

Seguendo lo schema narrativo del romanzo, anche il tema della fuga si articola su due direttrici principali: Teresa fugge dalle discriminazioni e dalle vessazioni di una società incapace di accogliere ed accettare la sua diversità. Allo stesso tempo, Nourissier e Infante portano a termine un graduale processo di allontanamento dagli ideali imperanti nella Spagna franchista. In entrambi i casi, la fuga è intesa come una rottura totale e come la proiezione verso una nuova dimensione vitale alla quale tutti i personaggi sembrano aspirare.

Cominciamo perciò con l'affrontare il tema dalla prospettiva della Pastora. Nei capitoli a lei dedicati, Giménez-Bartlett lascia che sia il personaggio a rivolgersi direttamente al lettore mediante la stesura di un diario 'impossibile'<sup>11</sup> nel quale Teresa racconta di essere stata vittima di molteplici ingiustizie e soprusi dovuti principalmente al suo aspetto fisico e alla sua ambiguità sessuale. È questo il motivo che la spinge a rifugiarsi fra le montagne, dove trascorre la maggior parte della propria esistenza in completa solitudine, rifiutando ogni tipo di contatto umano, come lei stessa ammette in uno dei passaggi più significativi del romanzo dopo aver preso definitivamente coscienza dell'irreversibilità delle proprie scelte:

<sup>10</sup> J. Pérez, *La guerra, la literatura, la mujer y la crítica*, "Letras femeninas", XII, 1986, 12, pp. 3-11.

<sup>11</sup> 'Impossibile' in quanto la Pastora imparò a leggere e a scrivere soltanto in età adulta.

Quando alcancé una loma me paré y miré al cielo. El sol salía por un lado y la luna aún estaba allí. Míralos bien, me dije para mí, mira bien el sol y la luna porque éstos son los únicos compañeros que a partir de ahora vas a tener. ¡Qué sola te has quedado, Tereseta, qué sola vas a estar! Entonces me dejé caer de rodillas, me tapé la cara con las manos y me eché a llorar. Era la primera vez que lloraba desde que dejé de ser mujer<sup>12</sup>.

Frutto di una riflessione consapevole, la fuga della Pastora si prospetta come un passaggio complesso e sofferto. Mentre si allontana dai luoghi della sua infanzia e giovinezza, Teresa, infatti, fugge simbolicamente anche da se stessa e dalla propria femminilità poiché l'«essere uomo» in una società fondata sull'esaltazione dei valori e delle capacità maschili sembra costituire per il personaggio l'unica ancora di salvezza. Una fuga necessaria, inoltre, perché solo allontanandosi da chi la conosce e la giudica, Teresa riuscirà finalmente a spogliarsi da ogni pregiudizio. Lontana dai luoghi d'origine, non le importerà neppure di essere considerata uomo o donna, ma solo di poter vivere dignitosamente e in pace, grazie al contatto diretto con la natura<sup>13</sup> e all'amicizia con alcuni membri del *maquis* che accettano la sua diversità e con i quali condivide le avversità di una vita da fuggiaschi.

A tale allontanamento, si aggiunge poi la fuga della protagonista da chi la considera una criminale a tutti gli effetti, una bandita, e in particolare dalla Guardia Civil che l'accusa di delitti e rapine e che vuole arrestarla per dare ai ribelli un chiaro segnale di avvertimento<sup>14</sup>. Proprio per questo motivo, Teresa è costretta a muoversi costantemente, come un animale braccato, ma i continui spostamenti le impediscono di instaurare solide relazioni con altre persone. L'unico sincero rapporto di amicizia che riesce a coltivare è quello con il partigiano Francisco che per un lungo periodo l'accompagna nel suo peregrinare fra i boschi, garantendole la solidarietà e l'affetto di cui ha bisogno.

Come del resto afferma Henri Laborit nel suo *L'Éloge de la fuite*<sup>15</sup>, ogni uomo sente la necessità di affermare la propria libertà ma per svincolarsi realmente dai condizionamenti sociali e dalle costrizioni mentali non conviene la ribellione solitaria, fonte di emarginazione, bensì un allontanamento consapevole e maturo. Da questo punto di vista, quindi, l'errore più grave commesso dalla Pastora consisterebbe nella scelta di escludere le relazioni umane dalla propria esistenza, sbaglio che la conduce in più di un'occasione a rimpiangere la vita passata e che potrebbe essere interpretato come l'espressione tutta novecentesca di quel senso di mancata appartenenza che diviene espressione della crisi di un mondo e di una società percepiti come in lenta e progressiva disgregazione.

<sup>12</sup> A. Giménez-Bartlett, *Donde nadie te encuentre*, p. 479.

<sup>13</sup> Il tema della volontà di chi fugge di fondere il proprio intimo peregrinare con le forme esteriori di movimento dell'ambiente naturale è presente in letteratura sin dalle origini: P. Boitani, *L'ombra di Ulisse*, il Mulino, Bologna 2012.

<sup>14</sup> Teresa venne accusata dalle autorità di aver commesso crimini efferati. In realtà, le varie ricostruzioni storiche hanno permesso di sfatare il mito della violenza della Pastora che, sulla base di quanto accuratamente testimoniato da Calvo Segarra, partecipò ad alcune rapine dettate dall'esigenza di rifornire il *maquis* di generi alimentari di prima necessità.

<sup>15</sup> H. Laborit, *L'elogio della fuga*, trad. it. di L. Prato Caruso, Mondadori, Milano 1990.

La seconda prospettiva adottata sul tema della fuga è quella condivisa da Infante e Nourissier, per i quali il percorso all'inseguimento della Pastora segna l'inizio di un cambiamento totale che cela un significato superiore e che, con il procedere della narrazione, assume le sembianze di una netta presa di posizione nei confronti di una realtà storica e sociale decisamente scomoda. Entrambi i personaggi, per motivi differenti, sono degli emarginati, proprio come Teresa: Infante perché anni prima ha tradito la sua famiglia vendendola al nemico; Nourissier perché si sente intrappolato in un'esistenza borghese e priva di stimoli. I due, quindi, approfittano dell'esperienza per fuggire e allontanarsi definitivamente da ciò che li lega al passato. In questo senso, l'esperienza vissuta dalla Pastora costituisce per entrambi un esempio e uno stimolo, anche se il tentativo di imitazione risulterà in parte fallimentare. L'incontro finale con la protagonista, infatti, dimostra a Infante e Nourissier l'impossibilità di vivere altrettanto pienamente e di saper rinunciare alle certezze per abbracciare l'ignoto, come Teresa era invece stata capace di fare. Affrontando questo percorso, che si potrebbe definire catartico, i due non solo imparano a riconoscere i propri limiti ma anche a gestire le proprie paure e a fidarsi l'uno dell'altro. La solidarietà che li unisce permette loro di confrontarsi e sopravvivere in un contesto sociale difficile in cui l'omertà, il terrore e l'ingiustizia regnano sovrani. Opponendosi, proprio come aveva già fatto Teresa, alle regole insensate imposte dal regime franchista, i due riescono quindi a portare a termine una ricerca personale ma l'esito finale segna soltanto l'inizio di un percorso più complesso che entrambi dovranno affrontare autonomamente<sup>16</sup>, come sottolineato dall'autrice in chiusura del romanzo<sup>17</sup>.

Dallo studio di Magris<sup>18</sup> pare evidente che il tema della fuga si prospetta come un motivo dominante in letteratura. Fuggire lontano spinti dal desiderio di libertà, tornare alle radici della propria storia tramite una *quête* psicoanalitica, viaggiare in preda ad una affannosa sete di conoscenza: la molteplicità di forme che il motivo fuga-ritorno può assumere e l'inesauribile ricchezza semantica delle opere ad esso dedicate offrono notevoli opportunità di riflessione. Nel caso specifico, la complessità della struttura del romanzo di Alicia Giménez-Bartlett rispecchia perciò la varietà di un tema che presenta molteplici sfaccettature e viene affrontato nel corso della narrazione da punti di vista differenti.

La prospettiva più originale è indubbiamente quella associata alla figura della Pastora che nel corso della narrazione evolve e acquisisce spessore psicologico. In particolare, la rivelazione delle motivazioni più profonde alla base delle sue scelte contribuisce a delineare i tratti di un personaggio completamente differente dalla visione proposta nelle numerose leggende sorte sul suo conto che tendono invece a presentarla come un essere primitivo, del tutto privo di scrupoli e sentimenti. Giménez-Bartlett, al contrario, ne coglie le sfumature più umane e non si limita a presentare una storia drammatica ma decide di fornire al lettore anche gli strumenti necessari a cogliere l'interazione del personaggio con l'ambiente e il momento storico e cioè con i principali responsabili di esperienze di vita che non sono il

---

<sup>16</sup> Autonomamente non significa da soli. Nourissier, come specificato nel romanzo, troverà infatti rinnovato sostegno nella propria famiglia e Infante nella propria professione.

<sup>17</sup> A. Giménez-Bartlett, *Donde nadie te encuentre*, p. 496.

<sup>18</sup> C. Magris, *Itaca e oltre*, Garzanti, Milano 1998.



risultato di scelte personali bensì la conseguenza dell'ottusità e dell'indifferenza di un contesto sociale che appare del tutto estraneo ai concetti di compassione e solidarietà. Come sottolineato da Marta Altisent, inoltre, la maschera maschile che la protagonista di *Donde nadie te encuentre* indossa risponderebbe ad una polemica volontà di distanziamento<sup>19</sup>. La condizione di molti personaggi femminili 'mascolinizzati', immaturi, insensibili e fisicamente o sessualmente devianti dalla norma, secondo la studiosa, verrebbe quindi a rappresentare simbolicamente gli aspetti più vulnerabili di tutta una società, in opposizione ai modelli forti tradizionalmente proposti dal femminismo.

Ben delineati sono anche i personaggi secondari del romanzo, a partire da Nourissier e Infante per arrivare a Francisco e agli altri partigiani, figure in cui l'autrice incarna le diverse e molteplici sfaccettature della Spagna dell'epoca e attraverso le quali esprime con estrema lucidità la difficoltà di vivere uno dei momenti più complessi della Storia spagnola senza cadere in facili ideologie o giustificazionismi, ma regalandoci un quadro che nella sua nitidezza risulta fortemente caustico e drammaticamente concreto. La realtà proposta da Giménez-Bartlett nel suo romanzo è dunque quella della Spagna sordida e triste della dittatura e in particolare dei suoi effetti sulla provincia nascosta dove più feroci sono i ricordi, più profonda la solitudine e più tenace la miseria spirituale. In questo scenario di desolazione si staglia la figura della Pastora, la cui mitica fuga apre simbolicamente uno spiraglio di speranza quasi si trasformasse, nel suo totale essere diversa, in simbolo di salvezza da una storia collettiva insopportabilmente crudele. L'allontanamento volontario di Teresa Pla Meseguer dalla civiltà e il conseguente cambio di prospettiva da parte di Infante e Nourissier permettono quindi di concepire la fuga come uno strumento per evadere da una realtà opprimente senza per questo rinnegare totalmente il passato, che resta pur sempre parte del bagaglio personale di ogni individuo, ma assumendolo come ideale punto di partenza utile a tracciare la linea del proprio essere in divenire, come la linea di fuga che apre a una nuova dimensione vitale.

### *Keywords*

Giménez-Bartlett Alicia, Maquis, Spanish Civil War.

---

<sup>19</sup> M.E. Altisent, *Máscaras transexuales en la escritora femenina española contemporánea*, "Letras femeninas", XXVI, 2000, 2, pp. 193-212.

## ABSTRACTS

FUGA DALLA MODERNITÀ (FUGA VERSO IL MITO).  
L'*ESCAPE* NELLE OPERE DI TOLKIEN

CLARA ASSONI

*The Lord of The Rings* is not a book for children or a fantasy saga based on pure escape, but it's an epic tale about surviving to the ugliness of modern life. In *On Fairy-Stories*, Tolkien explains his concept of 'escape': a vital impulse to 'sub-creation', a saving moment for every human being; its final product is the creation of a different world, shaped on Beauty, and placed in a mythical and eternal time. According to Tolkien, fantasy has three main functions: recovery, escape and consolation, intertwined in an indissoluble way. This refreshing fantasy allows men to escape from the prison of a life restricted by lies, meaningless formalities and influences.

And through it, men can once again look to reality with freshness, seeing it without any present mark in a mythical air; escape starts a process that finds its fulfilment into the 'eucatastrophe', that is not only the simple 'happy ending' of fairy-stories, but is an echo of the *Evangelium* in the real world.

*The Lord of The Rings* non è un romanzo per ragazzi o una saga *fantasy* di pura evasione, ma è un racconto epico di sopravvivenza alle 'brutture' del mondo moderno.

In *On Fairy-Stories* Tolkien chiarisce il concetto di *escape* come molla propulsiva per la *sub-creation*, momento salvifico per l'essere umano, il cui prodotto è la creazione di un mondo alternativo, improntato alla Bellezza, collocato in un tempo mitico ed eterno. La fantasia ha per Tolkien tre funzioni: *recovery*, *escape* e *consolation*, tra loro indissolubilmente intrecciate. Tale fantasia ristoratrice permette all'essere umano di evadere dal carcere di una vita limitata da menzogne, vuote formalità e condizionamenti.

E attraverso di essa l'uomo può ritrovare una freschezza della visione della realtà, depurata dalle scorie contingenti e immersa in un'aurea mitica; l'*escape* avvia un processo che si adempie e sublima nell'*eucatastrophe*, oramai non più solo semplice lieto fine delle favole, ma eco dell'*Evangelium* nel mondo reale.

FLEEING, FLYING, STAYING, LEAVING: THE PERSISTENCE OF ESCAPE  
IN AMERICAN LITERATURE

THOMAS AUSTENFELD

The creative potential inherent in the dual meaning of the verbs 'to flee/to fly', denoting both escape and movement through air, is illustrated in foundational American narratives of flight – in the forms of escape, abandonment, and thwarted departure – with notable gender variations. Barbara Kingsolver's 2012 novel *Flight Behavior* recapitulates this tradition even while extending it to the discourse of global climate change.

Il potenziale creativo insito nel doppio significato dei verbi inglesi *to flee/to fly* (i quali denotano tanto la fuga quanto il movimento aereo) è illustrato nei testi canonici della letteratura americana sulla fuga. Oltre alla sua accezione più classica, in questi testi la fuga è spesso intesa come abbandono o partenza mancata. Tali declinazioni della fuga presentano variazioni legate ai ruoli di genere che sono perfettamente illustrate all'interno del romanzo *Flight Behavior* di Barbara Kingsolver (2012). Quest'opera ricapitola il polimorfismo della fuga nella letteratura americana e ne allarga gli orizzonti di significato fino ad includere la questione del riscaldamento globale.

#### THE SAVAGE PILGRIMAGE: D.H. LAWRENCE'S DIALOGIC JOURNEYS UPON MONTE VERITÀ, THE MOUNTAIN OF TRUTH

ROBERT BARSKY

At the center of D.H. Lawrence's enormous corpus of poetry, short stories, novels, and literary criticism is *Lady Chatterley's Lover*, one of a long line of censored classics described in a recent work as *Dirt for Art Sake*. Despite the popularity of Lawrence's writings, however, and the notoriety he gained from legal proceedings initiated against him in the name of censorship, few critics have situated his literary and cultural quest as regards his intense intellectual engagement with contemporary counter-culture in Germany and in Switzerland and many, perhaps as a consequence, deride or shun his more bawdy work. In this paper, I will argue that examples of contemporary counter-culture, and in particular his engagement with ideas emanating from the anarchist, bohemian, nudist, sun-worshipping, vegetarian, artistic colony at Monte Verità, were key catalysts for the dialogic and carnivalesque qualities of works such as *Sun* and *Lady Chatterley's Lover*. This talk will trace the historical and ideological tentacles that connect Lawrence's work to contemporary counter-culture, and then conclude by linking his approach to the writings of M.M. Bakhtin, whose corpus reads like a 'how-to' manual for readers willing to truly engage Lawrence's bawdy, earthy, dialogic writing.

Al centro dell'enorme *corpus* di poesie, racconti, romanzi e critica letteraria di Lawrence c'è *Lady Chatterley's Lover*, il primo della lunga serie di classici censurati descritti in un recente lavoro come "Dirt for Art Sake". A dispetto della popolarità della scrittura di Lawrence, comunque, e della notorietà che guadagnò dai procedimenti legali avviati contro di lui in nome della censura, pochi critici hanno messo in rapporto la sua ricerca letteraria e culturale con il suo intenso impegno intellettuale verso la contro-cultura contemporanea in Germania e in Svizzera e molti, forse come conseguenza, deridono o ignorano i suoi lavori più scabrosi. In questo saggio discuterò come esempi di contro-cultura contemporanea – e in particolare l'adesione di Lawrence alle idee derivanti da anarchici, bohémien, nudisti, adoratori del sole, vegetariani, e le colonie artistiche di Monte Verità – furono catalizzatori per le qualità dialogiche e carnevalesche di lavori come *Sun* e *Lady Chatterley's Lover*. Questa relazione traccerà i tentacoli storici e ideologici che connettono il lavoro di Lawrence alla contro-cultura contemporanea, e si concluderà poi collegando il suo approccio alla scrittura di M.M. Bakhtin, il cui *corpus* appare come un manuale per quei lettori che volessero affrontare la scrittura dialogica più impudica e diretta di Lawrence.

## FUGHE 'DAL' TEMPO, FUGHE 'NEL' TEMPO: BORGES, McTAGGART, NABOKOV

FRANCESCO BAUCIA

This paper presents two different kinds of relationship between the concepts of 'flight' and 'temporality', which are resumed by two nabokovean sentences. We can call the first one 'flight out of time': this kind of relationship reveals a sceptical attitude towards the real existence of time, an attitude shared by writers (Borges) and philosophers (McTaggart). The second one can be called 'flight in time': according to Nabokov, temporality is at the heart of art and literature, and so it's impossible to realize a true 'escape' from time. In this sense, the real aim of the good artist should be the flight in the pure *medium* of time, namely in the 'texture' (different from the 'text', the 'content', of time) of the temporal dimension.

Questo intervento presenta due diversi tipi di rapporto tra i concetti di 'fuga' e di 'temporalità', che sono esemplificati da due frasi tratte da una coppia di opere di V. Nabokov. Il primo tipo di rapporto esaminato può essere chiamato 'fuga dal tempo': si tratta di una relazione tra questi concetti che rivela una posizione filosofica scettica nei confronti dell'esistenza reale del tempo, posizione che è condivisa da scrittori come J.L. Borges e da filosofi come J.T. McTaggart. Il secondo tipo di rapporto può essere invece denominato 'fuga nel tempo': secondo Nabokov, la temporalità è la dimensione più decisiva per l'arte e la letteratura, e dunque non è possibile realizzare una 'vera' fuga dal tempo. Il vero obiettivo dell'artista deve essere pertanto quello di realizzare una fuga nell'elemento puro (*medium*) della temporalità, ossia nella sua 'tessitura', piuttosto che nei suoi contenuti (nel suo 'testo').

IN FUGA SULLA SEDIA A DONDOLO: *MURPHY* DI SAMUEL BECKETT

FEDERICO BELLINI

The paper deals with the significance of the rocking chair in Samuel Beckett's novel *Murphy*, considered as an item of Beckett's 'geometrical symbolism'. I claim that the shape of the rocking chair can be interpreted in connection to Beckett's interest in irrational numbers used as a means to explain his characters' relation with the world. Moreover, I hint at how, under this light, the rocking chair can be related to another typical Beckettian prop, the bicycle, and show how the complementary symbolism of these two objects may serve as a paradigm for a typology of Beckett's characters.

Il saggio tratta del significato della sedia a dondolo nel romanzo *Murphy* di Samuel Beckett, considerata come esempio della 'simbologia geometrica' dell'autore. Si sostiene che la forma della sedia a dondolo possa essere interpretata in relazione all'interesse di Beckett per i numeri irrazionali quali mezzo per illustrare il tipo di relazione fra i suoi personaggi e il mondo. Si propone inoltre di mettere in relazione in questo senso la sedia a dondolo con un altro oggetto tipicamente beckettiano, la bicicletta, che si rivela caratterizzata da una simbologia a essa complementare. La relazione fra questi due oggetti, si sostiene infine, può fungere da paradigma per una tipologia dei personaggi beckettiani, tesi fra una fuga verso un altrove indefinito e una fuga verso un'interiorità staccata dal mondo.

STORIA DI UNA DIASPORA *MORISCA*: LE ISTRUZIONI PER LA FUGA VERSO ORIENTE  
NEL MANOSCRITTO *ALJAMIADO* 774 DELLA BIBLIOTECA NAZIONALE DI PARIGI

BENEDETTA BELLONI

This article analyzes a fragment (ff. 37v-39r) of the *Aljamiado* manuscript n. 774 that belongs to the National Library in Paris. The study aims to reflect on the value of the document as a historical evidence of the flight to the East of some members of the Hispano-Muslim community, and to think about the considerable significance that the *aljamiado-morisco* production has in the Spanish literature of the 16th and 17th centuries.

Il presente articolo analizza un frammento (ff. 37v-39r) del manoscritto *aljamiado* n. 774 appartenente alla Biblioteca Nazionale di Parigi. L'obiettivo dello studio è quello di riflettere non solo sul valore del documento come testimonianza storica della fuga verso Oriente di alcuni componenti della comunità ispano-musulmana, ma anche quello di ragionare sul considerevole significato che la produzione *aljamiado-morisca* assume nell'ambito della letteratura spagnola dei secoli XVI e XVII.

FUGA DEL TEMPO, FUGA DAL TEMPO: LA POESIA DI JOHANN CH. GÜNTHER (1695-1723)

LAURA BIGNOTTI

The present article illustrates the presence and the evolution of the escape theme in the poetry of the late-baroque author Johann Christian Günther (1695-1723). This topic is to be found in the frequent lexical references to life's fleeting nature that characterize Guenther's early lyrics as well as in his late production, when he often mentions his desire to flee from a world, which is unable to receive his poetical message and, at the same time, from the declining Baroque conventions.

Il presente contributo indaga, attraverso l'analisi di alcuni passi particolarmente significativi, la presenza e l'evoluzione del tema della fuga nella poesia dell'autore tardo barocco Johann Christian Günther (1695-1723). Tale tematica è ravvisabile innanzi tutto nei frequenti rimandi lessicali alla fugacità della vita terrena dei canti giovanili del poeta, ed emerge, in particolare nella sua produzione matura, nei riferimenti alla volontà di sfuggire ad un mondo incapace di accogliere la sua voce poetica, e, al contempo, alle convenzioni dell'epoca barocca, ormai alle sue spalle.

FUGA VERSO IL PRESENTE. UN'ANALISI DELLE FUGHE IN  
*THE STONE GODS* DI JEANETTE WINTERSON

ELISA BOLCHI

When *The Stone Gods* begins, an escape seems the only possibility to survive a planet, incredibly similar to ours, that is going to die. But this escape will be useless, because the new arrival, the new hope, will reveal to be our present, Planet Earth, that at the end of the novel is in such a bad condition to offer, once again, escape as the only alternative.

In Winterson's novel, escape is a concept widely analyzed in different ways: escape from society, escape from the socially accepted 'normality', from cultural cages and, last but not least, escape from a dying out planet.

Quando si apre *The Stone Gods* la fuga sembra l'unica alternativa possibile per sopravvivere a un pianeta che sta per scomparire. Questa fuga si rivelerà però inutile, perché la nuova meta, la nuova speranza, si scoprirà essere semplicemente il nostro presente, il Pianeta Terra, che alla fine del romanzo è già tanto malridotto da lasciare, ancora una volta, la fuga come unica alternativa.

Nel romanzo della Winterson la fuga è quindi un concetto ampiamente indagato, sotto diverse forme: come fuga dalla società, dalla 'normalità' socialmente accettata, dalle gabbie culturali e, non ultimo, da un pianeta in estinzione.

#### “LA HISTORIA NO LA LEEMOS, LA RELEEMOS SIEMPRE”: FUGA DALL'ARCHIVIO IN RODRIGO REY ROSA E HORACIO CASTELLANOS MOYA

SARA CARINI

The article analyses the relationship between archive and history in two Centro American novels: *El material humano* by Rodrigo Rey Rosa and *Insensatez* by Horacio Castellanos Moya. The analysis clarifies how the search for collective identity into the archive appears to both protagonists as an escape from a present considered violent and chaotic but also as an escape from a tyrannical and silenced past that is still oppressing them. The escape is indeed frustrated by fear and paranoia deriving from the impossibility of revisiting and knowing the past in total freedom.

L'articolo analizza il rapporto tra archivio e storia in due romanzi centroamericani contemporanei: *El material humano* di Rodrigo Rey Rosa e *Insensatez* di Horacio Castellanos Moya. L'analisi porta alla luce come il recupero dell'identità collettiva conservata all'interno degli archivi si riveli per entrambi i protagonisti sia una fuga dal presente (violento e caotico), sia una fuga dal passato (autoritario e 'silenziato'). Una fuga però impossibile, frustrata a causa della paura e della paranoia che derivano dall'impossibilità di rivisitare e conoscere il passato in piena libertà.

#### LA FUITE DANS *LES PASSIONS DE L'ÂME* (DESCARTES)

SARA CIGADA

In his last treatise, Descartes defines human passions a problematic topic in his system. From a theoretical point of view, the human being is formed by an immaterial and a material substance, completely independent from each other. Nonetheless, passions surprisingly involve both reason and body in a joint experience. Flight is an example Descartes often refers to in order to explain that man should be able, thanks to a hard training comparable to dog training, to resist any passion. But this not always the case. Furthermore, the instinct to flee may be regarded as an element of every passion. That is why it may also be considered as a hint to the deepest orientation towards good of any human action.

Nella sua ultima opera Cartesio affronta il tema delle passioni e della loro collocazione problematica nell'uomo, finora descritto come la somma di due fattori indipendenti: la *res cogitans* e la 'macchina del corpo'. La passione in effetti coinvolge misteriosamente anima e corpo in un'unica esperienza. Oltre a introdurre l'*escamotage* della ghiandola pineale, l'autore afferma che il corpo va addestrato severamente, affinché la sua sottomissione all'anima sia completa. Tra gli esempi, torna frequente-

mente quello della paura, della quale la fuga è una conseguenza possibile, ma non inevitabile... Ma, soprattutto, la fuga viene a rappresentare il nucleo di ogni passione umana, in quanto polo negativo del desiderio di bene dal quale nasce ogni nostra azione.

#### LE SIRENE, LA POESIA, LA MORTE. APPUNTI SU Omero E PASCOLI

MARCO CORRADINI

Even though the Sirens' song poses a deadly threat to whoever listens to it, it is also paralleled to knowledge and poetry itself. The present study examines the Homeric archetype and its rewriting in Giovanni Pascoli's *Ultimo viaggio* (in *Poemi conviviali*, 1904), with a view to illustrating how in the former case the Sirens are a danger to steer clear of, while in the latter they are the ultimate goal of Ulysses' quest for identity and the absolute – yet, this time the Sirens are silent and elusive.

Le Sirene costituiscono un pericolo mortale per chi le ascolta, ma il loro canto viene presentato come un'offerta di conoscenza e un'immagine della poesia stessa. Il contributo prende in esame l'archetipo omerico (*Odissea* XII) e la rilettura dell'episodio proposta dall'*Ultimo viaggio* di Giovanni Pascoli (*Poemi conviviali*, 1904), per mostrare come nel primo caso le Sirene appaiano una realtà da fuggire, nel secondo al contrario Ulisse le ricerchi consapevolmente, spinto da un bisogno esistenziale di identità e di assoluto: ora però le Sirene tacciono, e sono loro a diventare sfuggenti.

#### IN FUGA DALLA STORIA, DAGLI STEREOTIPI E DALLE CONVENZIONI SOCIALI: IL CASO DELLA 'PASTORA' IN *DONDE NADIE TE ENCUENTRE* DI ALICIA GIMÉNEZ-BARTLETT

FRANCESCA CRIPPA

Within Alicia Giménez-Bartlett's novel, *Donde nadie te encuentre*, the desire to escape follows two different directions. Teresa Pla Meseguer flies away from a society incapable of accepting her diversity. At the same time, the other characters of the novel experience a gradual process of estrangement from the ideals of Francisco Franco's Spain. The aim of this work is to reread the text according to this point of view, underlining how the author deals with the theme of the flight as a way to project oneself towards a new vital dimension that all the characters seem to desire.

Nel romanzo di Alicia Giménez-Bartlett, *Donde nadie te encuentre*, il tema della fuga si articola su due direttrici. La protagonista fugge dalle discriminazioni di una società incapace di accogliere ed accettare la sua diversità. Allo stesso tempo, tutti i personaggi coinvolti nella narrazione sperimentano un graduale processo di allontanamento dagli ideali imperanti nella Spagna franchista. Lo scopo di questo lavoro è rileggere il testo alla luce di tali considerazioni, analizzando come in esso la scrittrice sviluppa il tema della fuga intesa come rottura totale e proiezione verso una nuova dimensione vitale alla quale tutti i personaggi sembrano aspirare.

IN FUGA DALLA TIRANNIA, DALL'ODIO E DAL PERDONO:  
URANIA CABRAL IN *LA FIESTA DEL CHIVO* DI MARIO VARGAS LLOSA

CLARA FOPPA PEDRETTI

Rafael Trujillo is known as one of the most vicious and ruthless dictators to have afflicted Latin America. His regime, which for thirty-one years oppressed Dominican people, came to an end on the day of his assassination, the 30th of May of 1961. In 2000, Mario Vargas Llosa published *La Fiesta del Chivo*, a novel that recounts the last fifteen days of the Dominican despot. The protagonist of the work, Urania, is the daughter of Agustín Cabral, one of the senators of Trujillo. After more than thirty years in the United States, she returns to Santo Domingo. Through her story we learn of the barbaric violence and bitter betrayal that led her to flee from an indelible and incurable sorrow, which will mark her existence. This paper aims at analyzing how Urania's escapes are, at different times, both a separation and a rapprochement with her life and origins in the constant search for truth.

Rafael Trujillo è conosciuto come uno dei dittatori più feroci e spietati che hanno tormentato l'America Latina. Il suo regime, che per trentuno anni ha oppresso il popolo dominicano, ha avuto fine il giorno del suo assassinio, il 30 maggio 1961. Nel 2000 Mario Vargas Llosa ha pubblicato *La Fiesta del Chivo*, romanzo che narra gli ultimi quindici giorni di vita del despota dominicano. La protagonista dell'opera, Urania, figlia di Agustín Cabral, uno dei senatori di Trujillo, dopo più di trent'anni trascorsi negli Stati Uniti, fa ritorno a Santo Domingo. Attraverso il suo racconto veniamo a conoscenza della barbara violenza e dell'amaro tradimento che l'hanno portata a fuggire da un dolore incancellabile, incurabile, che segnerà per sempre la sua esistenza. Questo lavoro si propone di analizzare come la fuga di Urania sia, in momenti diversi, allontanamento e riavvicinamento alla sua vita e alle sue origini, alla costante ricerca della verità.

MONTALE *CONTRA* RIMBAUD: LA *BILDUNG* DI "CHI RIMANE A TERRA"

GIULIA GRATA

The essay deals with Montale's reading of Rimbaud. It carries out a comparative analysis of two narrative long poems written by the authors in their youth: *Mediterraneo* (1925) and *Bateau ivre* (1883). Both poems deal with the relationship between the poet and the sea and represent the sea as an allegory of language and of poetry. They have a similar structure, that of a *Bildungsroman*, but their endings are opposite. There are in *Mediterraneo* several allusions to the *Bateau ivre* suggesting that Montale is refusing and going beyond the idea of man and of poetry which underpins Symbolism.

S'indaga il rapporto di Montale con Rimbaud alla luce del confronto fra *Mediterraneo* (1925) e *Le Bateau ivre* (1883): due poemi narrativi di giovinezza in cui viene messo a tema il contatto dell'uomo-poeta con il mare. S'illustra come, nel generale quadro di apprensione e superamento della poetica simbolista messa in atto nei primi *Ossi di seppia*, Montale iscriva un esplicito riferimento alla vicenda esistenziale e poetica di Rimbaud quale essa è rappresentata nel *Bateau ivre*.



## DES LIGNES DE FUITE VERS LE MOI : HENRI MICHAUX

FEDERICA LOCATELLI

Since the very beginning, Henri Michaux's poetry has investigated the topic of being, namely its definition, its extent and its boundaries, through the instrument of writing. According to the poet's vision, human being is "multiple, complexe et d'ailleurs fuyant"; as a consequence, poetry, whose main objective is "questionner, ausculter, approcher le problème de l'être" (*Passages*), cannot but witness this protean and elusive tendency. Therefore, in the context of a poetic production focused on the theme of the escape, the self, "[qui] est et se voudrait ailleurs, essentiellement autre", shall overflow its physical and linguistic boundaries, dissolving into many "lignes de fuite" / "convergence lines" (Deleuze-Guattari), which represent the real issue treated in Michaux's poetry. As we hope to demonstrate by the analysis of some pages of *Plume*, *La Vie dans les plis*, *Face aux verrous*, the escape and moving of the self, including its body and identity, are not the result of arbitrary imaginative work, but the most suitable poetic strategy allowing the reader to grasp the real objective of art, that is to say the inexhaustible longing for self-understanding, as well as understanding of others.

Dès ses premiers ouvrages, Henri Michaux a choisi de s'interroger sur l'être, sur sa définition, sur son étendue et sur ses limites, au moyen de l'écriture: le sujet humain étant "multiple, complexe et d'ailleurs fuyant", la poésie, dont le but est de "questionner, ausculter, approcher le problème de l'être" (*Passages*), ne peut que témoigner de sa nature protéiforme et insaisissable. Il s'ensuit que, à l'intérieur d'une écriture de la fugue, le moi, qui "est et se voudrait ailleurs, essentiellement autre", s'évade des limites de son corps, physique et linguistique, pour se dissoudre dans plusieurs "lignes de fuite" (Deleuze-Guattari), l'enjeu fondamental de la poétique michaldienne. Comme nous essayerons de montrer en analysant quelques passages de *Plume*, *La Vie dans les plis*, *Face aux verrous*, la fuite, le déplacement du moi, de son corps et de son identité, au lieu d'apparaître comme des créations arbitraires de l'imagination poétique, sont à retenir comme la stratégie représentative privilégiée pour donner à voir la tâche de l'art, une tension inépuisable vers la connaissance de soi et des autres.

UN'ANABASI METROPOLITANA. *THE WARRIORS* DI SOL YURICK

FRANCO LONATI

Escape is one of the narrative and stylistic elements on which noir fiction – one of the distinctive genres of 20<sup>th</sup> century American literature – is based. My paper focuses on an example of modern and atypical noir fiction, a virtually unknown novel written by Sol Yurick and titled *The Warriors*, whose film adaptation, paradoxically enough, has come to further obscure it. The novel, treading the same path as authors like David Goodis and Dorothy Hughes, centres around an escape (both physical and metaphorical), but it departs from standard practice in the characteristics, motives and meanings that the escape assumes over the course of narration. These peculiar characteristics are the subject of my paper.

La fuga è uno degli elementi narrativi e stilistici attorno a cui è costruito uno dei generi caratteristici della letteratura americana del XX secolo, il *noir*. Il mio contributo prende in esame un esempio di *noir* moderno e atipico, un romanzo semiconosciuto che il capolavoro cinematografico che ne è stato tratto ha finito, paradossalmente, per oscurare ulteriormente, *The Warriors*, scritto da Sol Yurick nel 1965. Questo romanzo, seguendo il solco tracciato da autori come David Goodis e Do-

rothy Hughes, è incentrato su una fuga (fisica e metaforica), ma si distacca dalla tradizione per le caratteristiche, le motivazioni e i significati che questa fuga assume nel corso della narrazione e che sono oggetto del mio *paper*.

## ŒDIPE, UN HÉROS EN FUITE

ROCCO MARSEGLIA

This paper aims to highlight the various 'escapes' marking the various moments of Oedipus' mythological story as it arises in *Oedipus Rex* by Sophocles. Though Laius has pierced his son's feet in order to prevent him from escaping, Oedipus arrives in Corinth; after he discovering that he is not Polybus' real child, he resumes his escape and arrives in Thebes, his true homeland. Here, he will see the truth and flee into exile. Sophocles' *Oedipus Rex* stages this Theban stay of Oedipus, closed between two parallel escapes.

Cette contribution se propose de mettre en lumière les diverses « fuites » qui scandent les différents moments de l'histoire mythologique d'Œdipe telle que la présente l'*Œdipe Roi* de Sophocle. Bien que Laïos lui ait percé les pieds pour l'empêcher de fuir, Œdipe parvient à Corinthe ; après avoir découvert qu'il n'est pas l'enfant légitime de Polybe, il reprend sa fuite et arrive à Thèbes, sa vraie patrie. Ici, il découvrira toute la vérité et repartira en exil. L'*Œdipe Roi* de Sophocle met en scène ce séjour thébain d'Œdipe, enfermé entre deux fuites parallèles.

## LA FUGA NEGATA. MARIE LUISE KASCHNITZ E IL NAZISMO

LUCIA MOR

In January 1946 the German writer Marie Luise Kaschnitz published the essay *Von der Schuld* (On Guilt) on the journal *Die Wandlung* (The Change). In this essay, several months after the end of the war, she replies to the charges made against the German people of having allowed the Nazi to drag the whole world into the Second World War. Kaschnitz's essay is a neglected document of the still unfinished debate around the guilt of those Germans who did not take position against Adolf Hitler. The text does not merely serve as evidence for accusing or acquitting the writer and those who, like her, called themselves cowards for not having spoken against the regime; it rather allows for the understanding of the causes of the *Innere Emigration*, a phenomenon caused by the paralyzing power of the regime of terror that hindered for most people the opportunity to flee, including towards their own conscience.

Nel gennaio del 1946 la scrittrice tedesca Marie Luise Kaschnitz pubblica sulla neonata rivista "Die Wandlung" (Il cambiamento) il saggio *Von der Schuld* (Sulla colpa) nel quale reagisce, a pochi mesi dalla fine della guerra, alle accuse rivolte da più parti ai Tedeschi di aver consentito al nazismo di trascinare il mondo nella tragedia della Seconda Guerra Mondiale. Le pagine della Kaschnitz sono un documento dimenticato del dibattito, ad oggi inconcluso, sul tema della colpa dei Tedeschi che non opposero resistenza al regime di Adolf Hitler: esse non sono recuperate per decidere sulla condanna o sull'assoluzione della scrittrice e di chi con lei si definì 'vigliacco' per aver taciuto, bensì per cercare di comprendere le cause dal punto di vista umano del fenomeno della *Innere Emigration*, causato dal

potere paralizzante esercitato dal regime del terrore, che chiuse ai più ogni via di fuga concreta e, soprattutto, la via della coscienza.

## RUNAWAY WOMEN SLAVES: FROM *SLAVE NARRATIVES* TO CONTEMPORARY REWRITINGS

PAOLA NARDI

This essay deals with the theoretical treatment of slave narratives written by women through an overview of the recent critical debate on this topic. It then considers two texts, Harriet Jacob's *Incidents in the Life of a Slave Girl: Written by Herself* published in 1861 and Toni Morrison's *Beloved* published in 1987, both exemplary texts respectively of the autobiographical writing by slave women and of the 'neo-slave narrative', contemporary novels where the historical phenomenon of slavery still deeply influences contemporary society. Neo-slave narratives profoundly differ from slave narratives being the former fictional renditions and the latter autobiographical accounts of supposedly true events. Their differences notwithstanding, neo-slave narratives testify to the unending vitality of one of the first and most influential traditions in African American literature and culture, and to the centrality that the history and the memory of slavery still have in molding the United States.

Il saggio si apre con una breve panoramica sul dibattito teorico attualmente in corso che intende mostrare come le donne schiave raccontino le loro esperienze di negazione di libertà con modalità differenti rispetto a quelle adottate dagli uomini. Proprio per la diversità di genere, le condizioni di schiavitù al femminile hanno caratteristiche del tutto proprie che danno origine a "a different story to tell" al femminile.

L'analisi prosegue poi prendendo in considerazione due testi, *Incidents in the Life of a Slave Girl*, testo esemplare di racconto autobiografico di schiavitù scritto da Harriet Jacobs e pubblicato nel 1861, e *Beloved* del premio Nobel Toni Morrison, un'opera del 1987 fra le più rappresentative delle *neo-slave narratives*, romanzi contemporanei che testimoniano come la storia e la memoria della schiavitù giochino ancor oggi un ruolo di primo piano nella definizione dell'identità degli Stati Uniti, sia essa un'identità individuale, di genere, di razza, culturale o nazionale.

## FUGA DA ISRAELE – IL CASO DELLO SCRITTORE ESHKOL NEVO

DANIELA PAGANI

In *The yiddish policemen's union*, Michael Chabon imagines a world without Israel, where Jewish people have established a state in Alaska; Aharon Appelfeld in his last novel *The boy who wanted to sleep*, faces the theme of settling in a new homeland; Philip Roth, in a beautifully absurd book, tells about his alter ego who arrives in Jerusalem to promote a diaspora project, which consists in forcing Jewish people to leave Palestine. Eshkol Nevo, one of the most authentic voices of new Jewish fiction, in a kind of epic story, *Neuland*, dreams about a tiny Jewish City of the sun in South America: "My characters are trapped in the same way that their own country is trapped. Going away sets them free". An analysis of how poetic creation is able to celebrate what could have been if things would have had the strength to go differently.

Ne *Il sindacato dei poliziotti yiddish*, Michael Chabon immagina un mondo senza Israele, in cui gli ebrei hanno fondato uno Stato in Alaska, Aharon Appelfeld nel suo ultimo romanzo *Il ragazzo che voleva dormire*, affronta il tema dell'approdo a una nuova patria, Philip Roth, in un libro splendidamente assurdo, racconta di un suo sosia che si presenta a Gerusalemme per promuovere un progetto diasporista che consiste nel far sloggiare gli ebrei dalla Palestina. Eshkol Nevo, una delle voci più originali della nuova narrativa ebraica, in una sorta di nuova epopea, *Neuland*, sogna invece una minuscola *Città del sole* ebraica in Sud America. "I miei protagonisti sono intrappolati come il loro paese. Andare via, li libera". Un'analisi di come un'invenzione poetica sia in grado di celebrare tutto ciò che sarebbe potuto essere se le cose avessero avuto la forza di andare diversamente.

## LA FUGA DELL'IO' NARRATIVO NEL ROMANZO DEL DOPOGUERRA SPAGNOLO

ROSA PIGNATARO

My contribution arises from the attempt to analyse some of the most significant novels of the Spanish post-war, since the 1940s until the 1960s-'70s. In particular, I analyze the 'escape' of the 'self' from the narration. The works studied are: *La familia de Pascual Duarte* and *La Colmena* by Camilo José Cela, *El camino* by Miguel Delibes, and *Volverás a Región* by Juan Benet. The first of the novels in question is marked by the presence of a strong and pervasive *Yo*, Pascual's narration represents the roundness of the autobiography. The 'escape', the breakup till the total rupture of the narrative pact between author and reader, becomes a reality with a novel of the next decade, *El camino*, in which an omniscient narrator filters the autobiographical experience through the eyes of children. The next step is the infinite multiplication of the representation of the self in a mosaic repetition of narrative voices and characters in *La Colmena*. The escape of the ego reaches the full realization with the novel *Volverás a Región* that stigmatizes the total anonymity of narration given by an omniscient narrator who, breaking the rules of the traditional narrative, introduces the reader in an undefined space where the 'I' floats and reveals what the characters say and feel but confusing names and events to prove the condition of ruin of human existence.

Il contributo consiste in una proposta di analisi di alcuni dei romanzi più significativi del dopoguerra spagnolo a partire dagli anni '40 fino agli anni '60-'70. Mi soffermo ad analizzare la 'fuga' dell'io' dalla narrazione in *La familia de Pascual Duarte* e *La colmena*, di Camilo José Cela, *El camino* di Miguel Delibes e *Volverás a Región* di Juan Benet. Il primo dei romanzi in esame è marcato dalla presenza forte ed imperante del *yo* narrativo di Pascual che rappresenta appieno la rotondità dell'autobiografia. La 'fuga', l'allontanamento, la disgregazione fino alla totale rottura del patto narrativo tra autore e lettore comincia a concretizzarsi con un romanzo della decade successiva, *El camino*, in cui un narratore onnisciente filtra l'esperienza autobiografica attraverso gli occhi dei bambini. Il passo successivo è la moltiplicazione infinita della rappresentazione del sé in un mosaico di voci e personaggi narranti ne *La colmena*. La fuga dell'io', poi, trova la piena realizzazione nell'opera benetiana *Volverás a Región* che stigmatizza il totale anonimato narrativo dato da un narratore onnisciente ma che, infrangendo le regole 'tradizionali' della narrazione, introduce il lettore in uno spazio dai contorni indefiniti, labili, opachi dove l'io' fluttua, rivela ciò che i personaggi dicono e sentono ma, confondendone nomi e vicende, testimonia la condizione di rovina dell'esistenza umana.

“DOBBIAMO RITENTARE LA FUGA”.

L’INIZIO E I FINALI DELLE *AVVENTURE DI PINOCCHIO*

PAOLA PONTI

In *Le Avventure di Pinocchio*, three episodes deserve special attention, for they open and close the puppet’s story: the flight from his father at the beginning of the book (chapter III), the flight from the murderers, which ends the part published in 1881 in the “Giornale per i bambini” (chapters XIV-XV) and, finally, the flight from the Shark, which marks the end of the final version of the work, published in 1883 by Paggi (chapters XXXV-XXXVI). The analysis has enabled to point out how the relationship reason-instinct marks an evolution in Pinocchio’s modes of flight, leaving unaltered, however, the fundamental structure. The mechanism of both endings is organized according to a closed form, that, having death as a starting point and as an outcome, poses itself as an alternative to the character growing up.

Nelle *Avventure di Pinocchio* tre episodi meritano particolare attenzione perché aprono e chiudono la storia del burattino: la fuga dal padre all’inizio del libro (cap. III), quella dagli assassini che pone fine alla *tranche* pubblicata nel 1881 sul “Giornale per i bambini” (capp. XIV-XV) e, infine, la fuga dal Pesce-cane con la quale termina la versione definitiva dell’opera, uscita nel 1883 per i tipi di Paggi (capp. XXXV-XXXVI). L’analisi ha permesso di evidenziare come il rapporto istinto-ragione segni un’evoluzione nelle modalità di fuga di Pinocchio, lasciandone tuttavia inalterata la struttura di fondo. Il meccanismo di entrambi i finali si articola infatti secondo una forma chiusa che, avendo la morte come punto di partenza e come esito conclusivo, si pone in alternativa ad un *iter* di formazione.

FUGA IN FRANCIACORTA. ALESSANDRO SPINA E JOSEPH CONRAD

FRANCESCO ROGNONI

The essay is a survey of the works of Alessandro Spina (1927-2013), undoubtedly the most important postcolonial Italian novelist, emphasizing his lifelong ‘dialogue’ with Joseph Conrad’s works. The theme of ‘flight’ or ‘escape’, present everywhere in the novels (and in the lives) of both authors, is a leitmotif of the article. Almost paradoxically, Conrad’s best known structural feature (his use of the character-narrator) is shown to be more recognizable in those novels of Spina’s that take place in Italy, among the upper bourgeoisie, than those belonging to his ‘African cycle’.

Il saggio è una presentazione dell’opera di Alessandro Spina (1927-2013), senza dubbio il maggior romanziere ‘post-coloniale’ italiano, il quale, nel corso di una carriera attiva di circa cinquant’anni, non ha mai smesso di ‘dialogare’ con l’opera di Joseph Conrad. Il tema della ‘fuga’, onnipresente nei romanzi (e nella vita) di entrambi gli autori, serve da *Leitmotiv* all’articolo, in cui si mostra (fra l’altro) come la lezione ‘strutturale’ di Conrad (il suo uso del narratore-personaggio) sia, quasi paradossalmente, più riconoscibile nei romanzi ambientati in Italia, fra ambienti borghesi, che in quelli appartenenti al ‘ciclo africano’.

NOTE SULLA FUGA (E SULL'INSEGUIMENTO) NEL *WESTERN* AMERICANO

STEFANO ROSSO

As it is well known, the escape motif is typical of American fiction, but acquires a clear and formulaic centrality in the Western genre. However, particularly after WWII, this apparently conservative genre, has produced some narratives in which the ideology of the American Dream is radically questioned. This short essay highlights the revisionistic move of some Western novelists such as Elmore Leonard, Charles Portis and others, who followed their example.

Com'è noto, il motivo della fuga è tipico del romanzo angloamericano, ma acquisisce una centralità chiara e formulaica con il genere *western*. Tuttavia, soprattutto nel secondo dopoguerra, questo genere in apparenza conservatore ha prodotto alcune opere di narrativa in cui l'ideologia del sogno americano è stata messa radicalmente in questione. Questo breve saggio si propone di mettere in evidenza le operazioni revisionistiche di scrittori come Elmore Leonard, Charles Portis e altri che seguirono le loro orme.

RITIRO DALLE SCENE, FUGA PER QUARTETTO VOCALE, RADIO  
CONTRAPPUNTISTICA: *FUGUE* ED *ESCAPE* IN GLENN GOULD

BENEDETTA SAGLIETTI

The pianist Glenn Gould quit the concert stage at the peak of his career (1964). At the same time he composed *So you want to write a fugue?*, for four-part chorus of mixed voices with strings (or piano) accompaniment, a sort of ironic hyperbole that makes fun of 'classical' western music. Then Gould invented 'contrapuntal radio' in which independent voices are intertwined without any thematic elaboration. In 1967 the 'docudrama' *The Idea of North* opened *The Solitude Trilogy*. Gould, hidden behind radio editing, transfigured his personal escape in radio art. Using the writings of Gould, some of which have never been translated into Italian, the discussion of *So you want to write a fugue?* and *The Idea of North*, I would like to clarify how the escape from the world of Gould has been refined through the fugue and counterpoint.

Il pianista Glenn Gould abbandonò il mondo dei concerti dal vivo all'apice della sua carriera (1964). Nello stesso periodo la fuga per quartetto vocale *So you want to write a fugue?*, ironica iperbole meta-musicale, prendeva le distanze dalla musica 'classica' occidentale, facendosene beffe. Nel 1967 il radiodocumentario *The Idea of North* apre la *Trilogia della solitudine*. Gould ha inventato la 'radio contrappuntistica', fatta di linee vocali indipendenti che s'intrecciano senza elaborazione tematica. Egli trasfigura così la sua fuga personale (*escape*) in arte radiofonica. Attraverso gli scritti di Gould, alcuni dei quali mai tradotti in italiano, e la discussione di *So you want to write a fugue?* e di *The Idea of North* mi propongo di chiarire come l'*escape* del pianista dal mondo sia stata perfezionata attraverso la fuga e il contrappunto.

*FLEEING WAR. DUE STRATEGIE DI DISERZIONE LETTERARIA:  
I PARENTI DEL SUD* DI CARLO MONTELLA E *GOING AFTER CACCIATO*  
DI TIM O'BRIEN

GIULIO SEGATO

This paper investigates two kinds of desertions represented in two war novels: Carlo Montella's *I parenti del Sud* and Tim O'Brien's *Going After Cacciato*. I claim that the desertions described in these novels are directly linked with the specific war that is the backdrop of the book. The hero of *I parenti del sud*, still confused by Fascist ideology, deserts and runs away to a relative's house in order to clear his head. Instead, in *Going After Cacciato* the protagonist's desertion seems to have the same grotesque and bizarre traits of the background conflict: The Vietnam War.

Il saggio indaga due diverse strategie di diserzione rappresentate in due romanzi di guerra: *I parenti del sud* di Carlo Montella e *Going After Cacciato* di Tim O'Brien. Nelle due opere analizzate la diserzione sembra essere collegata al conflitto che fa da sfondo al romanzo. Nel libro di Montella, il protagonista, ancora obnubilato dalle dottrine tautologiche fasciste, qualche settimana dopo l'armistizio di Cassibile decide di disertare e di fuggire nella villa di un'anziana parente, con lo scopo di rinsavire dall'ideologia del regime. Nel romanzo di O'Brien, invece, la fuga messa in scena dall'autore sembra avere gli stessi tratti grotteschi e assurdi del conflitto in cui è stato catapultato il protagonista, la Guerra del Vietnam.

PROUST, FUIR L'ORALITÉ POUR TROUVER UN ACCENT

DAVIDE VAGO

Proust has always asserted that salon conversation is incompatible with the noiseless shrine where a writer devotes himself to literature. Nonetheless, the more Proust confines himself in his cork-lined room to escape the transient voices of the world, the more 'orality' emerges from his writing as the equivalent not of 'voice', but rather of 'accent'. In this paper I investigate this paradox by examining the episode concerning Bergotte's voice, which seems so eccentric to the narrator.

Proust ha spesso ribadito la sostanziale incompatibilità tra la conversazione mondana e il tempio silenzioso della scrittura letteraria. Tuttavia, più egli si chiude nelle sua stanza foderata di sughero per dare vita alla sua fuga dalla materia transeunte dell'oralità, più quest'ultima tende a emergere nella sua scrittura declinandosi non tanto come voce, bensì in quanto accento. Con la nostra comunicazione intendiamo illustrare questo paradosso esaminando il confronto tra il narratore e la voce di Bergotte.

LE FUGITIF. FUIR LA VÉRITÉ DANS LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU

MARISA VERNA

Everyone knows that Proust's *Recherche* is the history of an artistic vocation, the history of a quest of truth. Truth, however, is not easily found and hides itself away. The novel's hero hides himself, he flees during three thousand pages to avoid facing his artistic mission. This article aims to analyse this

flight and it is structured in three parts: the flight of friendship, the flight of love and the flight from literature, Marcel's final attempt to indulge in *divertissement*, wasting the true time of beauty for urbane life. Only when sorrow and mourning lead him to the obscurity of the self, can the novel's hero take upon himself his artistic duty. In effect, if Albertine is the *Fugitive*, if it is she who physically disappears, it is Marcel who keeps on fleeing in his uninterrupted 'fugue', in the double meaning of 'flight' and of "a contrapuntal composition in which a short melody or phrase is introduced by one part and successively taken up by others and developed by interweaving the parts". This last meaning is only possible in the night of sorrow and in the desert of absence.

*La Recherche*, c'est notoire, est l'histoire d'une vocation. Mais la Vérité ne se trouve pas sans peine, elle se dérobe, ou plutôt c'est le héros qui se dérobe, qui s'enfuit, qui se fuit, durant trois mille pages, pour éviter de l'affronter. C'est à cette fugue que nous allons nous consacrer dans cet article. Structuré en trois parties, l'essai s'efforce de définir trois types de fuite qui marquent l'action du protagoniste, en l'éloignant de sa vocation artistique : la fugue dans l'amitié, la fugue dans l'amour, le refus de la Littérature, dernière tentative accomplie par Marcel de s'abandonner au *divertissement* et au gaspillage du vrai Temps. La prise en charge de son devoir d'artiste ne peut commencer qu'au moment où la douleur et la perte le conduisent dans la nuit de soi-même. En effet, si Albertine est la *Fugitive*, si physiquement c'est elle qui disparaît, elle qui va mourir, en fait c'est Marcel qui continue sa « fugue », aux deux sens du mot : au sens de la fuite (il évite sa *vocation*), mais aussi au sens du contrepoint musical d'une écriture qui ne se forme que dans le désert de l'absence.





# INDICE DEGLI AUTORI

Clara Assoni  
clara.assoni@unicatt.it

Thomas Austenfeld  
thomas.austenfeld@unifr.ch

Robert Barsky  
robert.barsky@vanderbilt.edu

Francesco Baucia  
francesco.baucia@gmail.com

Federico Bellini  
federico.bellini@unicatt.it

Benedetta Belloni  
benedetta.belloni@unicatt.it

Laura Bignotti  
laura.bignotti@unicatt.it

Elisa Bolchi  
elisa.bolchi@unicatt.it

Sara Carini  
sara.carini@unicatt.it

Sara Cigada  
sara.cigada@unicatt.it

Marco Corradini  
marco.corradini@unicatt.it

Francesca Crippa  
francesca.crippa@unicatt.it

Clara Foppa Pedretti  
clara.foppapedretti@unicatt.it

Giulia Grata  
giuliaelda.grata@unicatt.it

Federica Locatelli  
federica.locatelli@unicatt.it

Franco Lonati  
franco.lonati@unicatt.it

Rocco Marseglia  
roccorm@ehess.fr

Lucia Mor  
lucia.mor@unicatt.it

Paola Nardi  
paola.nardi@unicatt.it

Daniela Pagani  
daniela.pagani@unicatt.it

Rosa Pignataro  
rosa.pignataro@unicatt.it

Paola Ponti  
paola.ponti@unicatt.it

Francesco Rognoni  
francesco.rognoni@unicatt.it

Stefano Rosso  
stefano.rosso@unibg.it

Benedetta Saglietti  
benedetta.saglietti@unito.it

Giulio Segato  
giulio.segato@gmail.com

Davide Vago  
davide.vago@unicatt.it

Marisa Verna  
marisa.verna@unicatt.it



FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE  
**L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA**

ANNO XXII - 1-2/2014

EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica  
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.72342235 - fax 02.80.53.215  
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione)  
librario.dsu@educatt.it (distribuzione)  
redazione.all@unicatt.it (Redazione della Rivista)  
web: www.educatt.it/libri/all

ISSN 1122 - 1917



9 788867 800759