Bérénice

Fondata nel 1980

RIVISTA QUADRIMESTRALE
DI STUDI COMPARATI E RICERCHE SULLE AVANGUARDIE

Diretta da
Gabriel-Aldo Bertozzi

Angelus Novus Edizioni

Nuovo sito internet di

Bérénice

http://www.angelusnovus.it/berenice
e-mail: angelusnovuspress@gmail.com

Volume stampato con il contributo del
Dipartimento di Studi Comparati
Università degli Studi "G. D'Annunzio" di Chieti-Pescara

BÉRÉNICE
Rivista quadrimestrale di studi comparati e ricerche sulle avanguardie
diretta da Gabriel-Aldo Bertozzi
N.S., anno XIV, n. 39, marzo 2008

SOMMARIO

Enquête internationale sur le roman / Inchiesta internazionale sul romanzo

Editoriale . . . . . pag. 5

Claire Varin . . . . . » 13
Yves Simon . . . . . » 15
François Proïa . . . . . » 20
François Poyet . . . . . » 26
Ugo Monticone . . . . . » 30
Nicole Le Dimna . . . . . » 32
René Guitton . . . . . » 39
Gabriella Giansante
Philippe Di Folco . . . . . » 42
Federica D'Ascenzo . . . . . » 43
Valerio Vianello . . . . . » 59
Marie Viallon-Schoneveld . . . . . » 62
Stefano Trinchese . . . . . » 64
Claudio Rendina . . . . . » 66
Lorella Martinelli . . . . . » 67
Francesco Marroni . . . . . » 71
Andrea Mariani . . . . . » 76
Mariagrazia Margarito . . . . . » 79
Leo Marchetti . . . . . » 80
Dante Maffia . . . . . » 82
Paola Laura Gorla . . . . . » 93
Marilena Giammarco . . . . . » 95
Antonio Gasbarrini . . . . . » 100
Giovannella Fusco Girard . . . . . » 104
Gabriella Fabbricino Trivellini . . . . . » 106
Giovanni Dotoli . . . . . » 109
Matilde De Pasquale . . . . . » 114
Flora De Paoli Faria . . . . . » 116
Carmen Covito . . . . . » 120

Gaetano Bonetta . . . . . pag. 121
Francesco Asole . . . . . » 123
G.-A. Bertozzi *Selfhommage à mon roman* (photoinigraphie) . . . . . » 124
G.-A. Bertozzi *Œuvre romanesque de divulgation esthétique* (photoinig.) » 124

Rimbaud
Documenti integrativi di Bérénice 36-37 . . . . . » 133

Carta sobre el INIsmo argentino . . . . . » 162

Mario Giaccio *Il significato del pensiero alchemico* . . . . . » 139
Annuncio convengo "Melencolia" . . . . . » 164

EDITORIALE Prof. BERTOZZI

EDITORIALE Prof. BERTOZZI

EDITORIALE Prof. BERTOZZI

EDITORIALE Prof. BERTOZZI

EDITORIALE Prof. BERTOZZI

EDITORIALE Prof. BERTOZZI

ENQUÊTE INTERNATIONALE SUR LE ROMAN

a) Qu'est-ce qu'un roman?

b) Quel est le roman que vous préférez entre tous?
(quels que soient le lieu et l'époque)

c) Parmi les romans les plus récents,
lequel avez-vous le plus apprécié?

Réponses par ordre alphabétique Z-A

CLAIRE VARIN

a) Un hologramme.

Une combinaison unique de “pensées-sentiments” transmise par des personnages ou un narrateur, fragments du grand miroir du réel.

L’intériorité extériorisée en prose avec ou sans personnages, dans un souci formel.

La meilleure manière de transmettre un contenu par l’union, dans une langue réinventée, des idées et des émotions.

b) *La passion selon G. H.* de la Brésilienne Clarice Lispector (Ukraine 1920-Rio de Janeiro 1977). *A Paixão segundo G.H.*, Rio de Janeiro, 1964.

G. H., sculptrice vivant à Rio de Janeiro, pénètre dans la chambre de la bonne, récemment désertée. Elle y rencontre un cafard qu’elle écrasera contre la porte d’une armoire. L’incident engendre une descente vertigineuse là où le divin côtoie le diabolique dans le gouffre de l’inconscient, doublée d’une montée dans la lumière de l’esprit. Une voix de femme, médiatrice entre Dieu et l’univers, narre son expérience de dépersonnalisation, de dépouillement du “je”. Paradoxe suprême où G. H. (initiales du genre humain…) parle sans cesse afin d’aborder le silence.

La lecture de ce roman présente un risque d’ensorcellement… le lecteur étant “si terriblement lié à l’écrivain qu’en vérité, c’est lui, le lecteur, qui est l’écrivain” pour reprendre les mots de la grande romancière et nouvelliste dont l’œuvre appartient au patrimoine littéraire mondial. Si “le monde est extrêmement réciproque”, je et nous sommes G. H., “animal des grandes profondeurs humides”. Nous vibrons avec elle et accomplissons tout

ceci: nous nous dirigeons d'abord vers un corridor obscur, puis nous entrons dans la chambre inhabitée; là notre cœur blanchit comme une chevelure, car nos yeux aperçoivent la grosse blatte qui remue dans la garde-robe; nous touchons au néant moite et grouillant; c'est que nous avons écrasé l'insecte contre la porte de l'armoire; nous touchons à l'interdit, nous succombons, nous pénétrons dans la vie pré-humaine brûlante, nous brûlons de dire ce qui ne se dit pas, nous goûtons à la matière blanche du cafard, nous voulons le raconter, nous le racontons avant de renoncer au langage, nous ne comprenons pas ce que nous disons, nous adorons le silence du présent vivant.

c) Un roman plus ou moins récent, très apprécié: *Si tu traversais le seuil* (L'instant même, Québec, 2005), de Françoise Roy. Une puissante réflexion sur le sens de la vie, de la mort et d'une certaine réalité, portée par un style riche et une profusion d'images surprenantes. Avec un regard empreint de tendresse et d'humour, l'auteur campe des personnages attachants, un peu fantomatiques et qui laissent planer leur ombre sur la narration, dont le héros Celso. Celui-ci vit au Mexique, entouré de ses onze tantes, et deviendra mutique, pénétrant dans la soi-disant folie pour avoir préféré le silence irrévocable à la parole.

Claire Varin a soutenu une thèse de doctorat sur Clarice Lispector et publié aux éditions TROIS (Laval, Québec) quatre ouvrages inspirés par le Brésil: un livre d'entretiens et un essai sur la romancière sud-américaine, *Rencontres brésiliennes* (1987, épuisé) et *Langues de feu* (1990) traduit au Brésil en 2002, puis le récit *Profession: Indien* (1996) et le roman *Clair-obscur à Rio* (1998). A mérité en 2002 le prix de la Société des écrivains canadiens pour son roman *Désert désir*. Présidente (fondatrice) de la Fondation lavalloise des lettres. A remporté en 2002 un Prix à la création artistique du Conseil des arts et des lettres du Québec. Dernières publications: *Le carnaval des fêtes* (nouvelles, 2003) et une nouvelle édition de *Clarice Lispector. Rencontres brésiliennes* (Triptyque, Montréal, 2007).

YVES SIMON

a) Avant d'écrire des romans, j'étais terriblement impressionné par tout ce qui était imprimé. Vu de l'extérieur, un livre était quelque chose de mystérieux parce que le travail qui conduit à sa rédaction, demeurait totalement invisible. Ecrire est quelque chose de continu. On n'est pas romancier de temps en temps ou une fois tous les deux ans, on est romancier à plein temps. Stendhal disait qu'il fallait écrire au moins vingt lignes chaque jour. Mais, au-delà du fait même d'écrire quotidiennement c'est bien une attitude vis-à-vis de l'écriture qu'il faut avoir en permanence. Vis-à-vis aussi de la vie dans laquelle on est plongé et qui nécessite sans cesse une réflexion, une attention, une étude pour essayer d'en extraire les modalités de fonctionnement.

Je prends un exemple: si un concertiste s'arrête trois ou quatre jours de travailler son instrument, ce ne sera pas trois ou quatre jours qui lui seront nécessaires pour retrouver son niveau, mais huit ou dix jours. Cela veut dire que les choses qui s'acquièrent pendant un long entraînement peuvent se perdre extrêmement vite. La technique d'un virtuose est quelque chose de fragile et elle doit chaque jour être confortée. Il en va de même pour un écrivain. il n'est pas obligatoire d'écrire chaque jour vingt lignes qui aient du sens, on peut écrire aussi quand on n'a rien à dire, en style télégraphique.

L'essentiel est d'habituer sa main à être l'interface entre le cerveau et le papier (ou le clavier) pour que le moment venu, lorsqu'il s'agira d'imaginer et de produire des images, des concepts, le geste d'écrire qui rendra compte pour l'extérieur de cette imagination, de ces images et de ces concepts, ne pose pas problème.

Quatre éléments seraient ma conception du roman: un style, des émotions, du savoir et une histoire se déroulant dans l'Histoire durant laquelle l'écrivain vit et écrit. Il n'y a bien sûr pas de définition exhaustive du roman, c'est ma conception et c'est le travail que j'essaie de faire aboutir. Il n'y a pas de jour béni pour écrire, pas de jour J où l'on se dit: "Tiens aujourd'hui je suis inspiré, tiens aujourd'hui je ne suis pas inspiré, mais demain je le serai." Ça ne se passe pas comme ça. C'est un travail de tous les jours, je l'ai dit tout à l'heure, et l'inspiration est toujours liée à l'action d'écrire. Inspiré ou pas, il faut écrire chaque jour et ne pas remettre au lendemain sous prétexte de non-inspiration. C'est seulement avec l'usage des mots écrits - en les écrivant - que le sens et l'inspiration peuvent venir de surcroît.

Comme un peintre qui ne peut exécuter son projet qu'en maniant la matière-peinture, l'écrivain ne peut avancer qu'en écrivant et en maniant la matière-mot qui est son matériau de base et avec lequel il doit se confronter chaque jour. J'insiste sur cette régularité du travail de l'écriture car je suis persuadé que tout écrivain digne de ce nom ne peut remettre sans cesse au lendemain sa confrontation avec l'écriture: c'est dans l'immédiateté que doit avoir lieu ce rendez-vous permanent entre les mots et soi.

Pourquoi, à la fin du XXIème siècle avoir choisi les mots, plutôt que les images? Je crois que les écrivains sont les gens qui racontent le mieux notre histoire contemporaine. Cette histoire, on y a accès à travers les journaux, bien évidemment, la télévision, et puis avec un peu de recul, il y a des essais journalistiques sur les évènements marquants dans lesquels nous vivons. J'insiste: je crois que notre actualité, visible et invisible, est racontée d'une manière plus profonde, plus éclatée, à travers les romans car eux seuls rendent compte de toutes les facettes de l'aventure humaine. Évidemment, je parle des romans qui ne se contentent pas de raconter une histoire destinée à distraire des lecteurs.

J'ai indiqué au début les quatre éléments qui, à mes yeux, interviennent dans ce que j'appelle l'écriture romanesque. L'histoire racontée - on peut appeler cela la dramaturgie ou le

romanesque - n'étant qu'un de ces quatre éléments. Donc, un écrivain qui a cette passion d'être le témoin, et l'historien de son époque, va transmettre aux générations futures comment nous vivons, comment nous aimons, comment nous n'aimons pas. Il va, à travers ses romans, donner une masse d'informations qui n'apparaîtront jamais dans les statistiques officielles, dans les banques de données, les vidéos: les romans seront les véritables marqueurs de notre époque. Pour les siècles à venir, les secrets de nos vies actuelles, les détails de nos existences, les choses invisibles se trouveront non pas dans les séries télévisées ni dans les films, mais nichés à l'intérieur des œuvres romanesques.

b) Comment choisir entre *La Chartreuse de Parme*, *L'Éducation sentimentale* et *L'Étranger*, pour ne parler que de romans français? J'ai une inclinaison particulière pour *L'Étranger* d'Albert Camus. Pour une raison presque technique. En effet, les deux premières phrases de ce roman résument à elles seules, tout le style du roman à venir, sa philosophie qui est l'étrangeté au monde. "Aujourd'hui maman est morte. C'était peut-être hier, je ne sais pas." Comme une carte hologramme définitive dont chacun des points contient l'information complète de la carte en question, les deux phrases de Camus définissent l'ensemble stylistique d'un roman.

En effet, une carte hologramme, si elle est coupée en deux, en trois, en quatre, restituera, au contraire d'un dessin normal, non pas la moitié, le tiers ou le quart de l'ensemble de la carte, mais sa totalité en moins bien défini. Cette performance technique m'a toujours ébloui ainsi que la place du "je" dans le roman.

Comment un garçon pourrait-il ne pas se souvenir du jour exact de la mort de sa mère? Hier ou aujourd'hui… Dès les deux premières phrases de ce roman on est certain qu'il ne s'agit pas, malgré l'utilisation de la première personne, d'un roman autobiographique. Jamais je n'ai vu avec une telle économie de moyens définir aussi rapidement et d'une manière aussi radicale, que l'auteur n'est pas le "je" du roman.

c) L'art du roman moderne ne réside pas essentiellement dans sa dramaturgie ou son mode narratif: tout est affaire de style et d'architecture. Pour le dernier opus d'Eric Reinhart, *Cendrillon*, le contrat est largement rempli côté stylistique et mise en forme du romanesque, c'est brillantissime de trouvailles, de mots mirifiques et magnifiques.

En effet, quatre thèmes s'entremêlent, quatre histoires dans lesquelles se débattent les avatars du narrateur, trois personnages dérivés de lui-même, et un autoportrait fantasmé. L'écrivain rêve et délire au centre de ses avatars. Splendeur du texte, de la forme, les chapitres se suivent comme des églises qui auraient perdu leur Dieu. L'auteur décrit dans un récit haletant les laissés - pour - compte de la classe moyenne soumis aux extravagances et exigences de la mondialisation.

Dans son quatrième roman, Eric Reinhart invente un kaléidoscope de ce qui aurait pu advenir de l'adolescent souffreteux de la petite bourgeoisie qu'il se promettait d'être. De ce que le destin lui réservait si l'écriture n'avait été présente au détour d'un avenir. L'ensemble est parfois bavard, jamais ennuyeux et surtout éblouissant de dextérité linguistique et stylistique.

C'est un roman obsessionnel: sur Stéphane Mallarmé, *le Trou*, un film de Jacques Becker, *Brigadoon*, un film de Vincente Minelli, sur l'humiliation, le suicide, le ratage et l'automne, la saison de toutes les saisons. Sur le café Le Nemours également, situé Place du Palais Royal juste à côté de la Comédie Française où le narrateur passe son temps à écrire, à regarder, à écouter, à boire des Perrier-rondelles. Rencontres improbables avec des personnages existants comme le scénographe Prejlocaj préparant un ballet à l'Opéra, Louis Schweizer, ex PDG de Renault, et de Louboutin, le chausseur chic du sixième arrondissement.

Car Reinhart est encore obsédé par le galbe d'un pied de femme, la minceur d'une cheville, une cambrure. L'auteur pratique sans fin le culte de "l'instant fatal" la rencontre avec la perfection aspirée aussitôt par le vide sidéral qu'elle suscite.

C'est un immense livre de la rentrée française, un vade mecum pour amateur distingué du XXIème siècle, ne sachant plus où se trouvent les valeurs que de vieux livres d'histoire et de maintien du siècle précédent ont cru lui apprendre.

Yves Simon est auteur, compositeur et écrivain. Il a publié douze romans et douze albums et, cas unique en France, il est aussi bien reconnu dans le monde musical que littéraire. Prix des Libraires 1988 pour *Le Voyageur magnifique* (Grasset), Prix Médicis 1991 pour *La Dérive des sentiments* (Grasset), Grand Prix Chanson de l'Académie Française en 1997 pour l'ensemble de son œuvre musicale. Traduit en dix-huit langues il n'a cessé de mêler roman et chanson. Journaliste et voyageur, il est allé du Japon au Rwanda pour en décrire les sociétés. Régulièrement, il décrypte notre modernité dans des chroniques publiées à l'intérieur de différents journaux et magazines, principalement dans le journal *Libération*.

FRANÇOIS PROÏA

a) Un roman, ce sont des personnages, des lieux et des situations, une écriture. Un ouvrage d'imagination nous présentant des êtres fictifs qui nous racontent leur histoire. Le roman est une prolongation de la vie, pas une reproduction.

Guy de Maupassant en donne une définition sans doute pertinente mais quelque peu inattendue en affirmant qu'on entend par roman "une aventure plus ou moins vraisemblable, arrangée à la façon d'une pièce de théâtre en trois actes dont le premier contient l'exposition, le second l'action et le troisième le dénouement"[1]. Il prend soin toutefois de souligner que "cette manière de composer est absolument admissible à condition qu'on acceptera également toutes les autres"[2]. En effet, pourquoi se plier à la discipline d'une commune médiocrité? Mais, existe-t-il vraiment de véritables règles? Ne faut-il pas plutôt s'éloigner des sentiers battus et tenter des voies nouvelles?

Que l'on veuille bien me pardonner cette lapalissade, mais il faut que l'écrive: la première condition d'un roman est d'intéresser, car on n'ignore certes pas que le lecteur lambda commence sa lecture en s'identifiant au héros de l'histoire. Il y a toujours dans la composition d'un roman par un professionnel expérimenté, une part de métier, car la crédibilité est l'une des qualités indispensables au roman traditionnel. Si l'intrigue est indécise, si les caractères n'existent pas, le sens de l'ouvrage demeure alors extrêmement confus. Pour que le sujet d'un roman se montre à nous dans sa nouveauté, encore faut-il que la langue en soit assez neutre pour ne point attirer exclusivement sur elle l'attention. Ces propos peuvent confondre ceux qui soutiennent que les qualités d'un écrivain sont inséparables de sa langue, ce qui est souvent

vrai en matière de poésie. Je suis cependant convaincu que l'on ne peut en dire autant de la prose, à quelques rares exceptions près. Il fallait un Hugo, amoureux de la force des mots et ne reculant devant aucun moyen d'expression, pour oser introduire dans le roman littéraire ce qu'on a appelé depuis «la langue verte»: l'argot des malfaiteurs. Il fallait la surprenante originalité d'un Raymond Queneau pour briser la langue traditionnelle en une multitude d'inattendues onomatopées. Il fallait la folie d'un Louis-Ferdinand Céline pour altérer la syntaxe linéaire et logique, et sa ponctuation. Mais ce sont des exceptions, qui confirment la règle.

Il ne fait donc aucun doute que l'élément le plus éclairant de toute fiction est la trame du récit qui doit être composée d'une série de combinaisons ingénieuses conduisant avec adresse au dénouement. Ainsi, ce n'est pas par les mots, mais par la structure de son œuvre qu'un écrivain manipule les événements à son gré pour en tirer une aventure exceptionnelle et séduisante. L'essence d'un roman ne tient pas dans les sons des mots, mais dans leur signification. Ce n'est pas au travers de leurs discours que les personnages révèlent leur véritable être intérieur, mais par leurs actes. Tout cela pour dire que Pouchkine, Gogol, Dostoïevski, Tolstoï restent les plus grands romanciers du dix-neuvième siècle au même titre que Hugo, Stendhal ou Balzac, même si nous lisons leurs œuvres traduites en français. Leurs romans sont au cœur du monde, et suffisamment personnels pour bouleverser. Il y a bien sûr des nuances qui se perdent, des erreurs de traduction, mais quelle vive émotion intellectuelle que de dévorer ces récits admirablement bien composés.

Chaque auteur voudrait écrire le livre que tout le monde attend. L'œuvre avec un O majuscule. Et, quand il s'installe à sa table avec son crayon noir, ou son ordinateur flambant neuf et techniquement efficace, les mots, qu'il aligne sur les pages blanches d'un calepin ou sur l'écran d'un moniteur, rêvent de pouvoir danser avec ceux des géants de la littérature. La carrière d'un auteur se construit avec des ambitions bien éveillées. Tout bon

écrivain doit désirer devenir un grand écrivain. Ils sont nombreux cependant ces auteurs qui ont la vue trop basse et l'esprit peu clairvoyant. Mais que reste-il à faire qui n'ait été fait, que reste-t-il à dire qui n'ait été dit? La modernité est un cul-de-sac. Sans héros ni dieux. Le roman est devenu un genre trop étroit et usé. De nombreux romanciers subissent une crise d'expression qui les paralyse et les empêche de représenter la réalité telle que leurs prédécesseurs l'exposaient. Engagé dans une surenchère idéologique, le roman cesse de vouloir signifier. Des œuvres étranges et difficilement classables voient le jour. Les antiromans conservent l'apparence et les contours du roman. Ce sont des ouvrages d'imagination où des personnages fictifs entrent en jeu pour nous narrer leur histoire, mais sans la clarté, l'intuition et la liberté d'une vraie œuvre créatrice. Le bon sens voisine avec l'absurde, les langues s'entremêlent, l'humour se teinte de déréliction. Et tout cela pour mieux décevoir:

> Il s'agit de contester le roman par lui-même, de le détruire sous nos yeux dans le temps qu'on semble l'édifier, d'écrire le roman d'un roman qui ne se fait pas, qui ne peut pas se faire, de créer une fiction qui soit aux grandes œuvres composées de Dostoïevski et de Meredith ce qu'était aux tableaux de Rembrandt et de Rubens cette toile de Miró intitulée *Assassinat de la peinture*. Ces œuvres étranges et difficilement classables ne témoignent pas de la faiblesse du genre romanesque, elles marquent seulement que nous vivons à une époque de réflexion et que le roman est en train de réfléchir sur lui-même.[3]

Le roman est donc à la recherche d'un déclic qui lui permettra d'élaborer un langage totalement nouveau, issu de l'irrationnel, de l'imaginaire et de la poésie. N'ayons crainte, il y a dans toute chose de l'inexploré. Il s'agit simplement de chercher, d'inventer une nouvelle forme littéraire nourrie d'un langage cosmique qui puise à la source intarissable des mythes et des contes, et qui plonge au fond de l'obscurité, à la recherche du secret de la beauté première. Une littérature qui concilie la plus grande

authenticité possible avec une composition aussi complexe et aussi libre que celle des œuvres fictionnelles.

Qu'est-ce qui fait la différence entre un roman et un grand roman? L'engagement absolu, et une alchimie, quelque chose qui ne s'explique pas. Alors, regardons vers une nouvelle aurore, reflet d'une intelligence pure qui résiste aux sirènes du grand succès populaire. Regardons, avec curiosité et convoitise, vers l'avenir inconnaissable… vers *Retour à Zanzibar*…

b) Tout semble digne d'être lu, même les histoires les plus humbles de la vie quotidienne. Toute lecture est potentiellement riche d'enseignements. À chaque étape d'un véritable voyage dans le temps l'on passe d'un créateur à un autre, d'un rêve réalisé sur papier à un univers construit à grands coups de ratures et d'éclaboussures. Parmi ces millions de livres, sur tous les sujets imaginables, écrits par tant de grands esprits lequel choisir? Choisir n'est pas une petite affaire pour moi qui depuis toujours doute de la valeur des jugements. Mais puisqu'il faut prendre un parti et renoncer aux autres, je choisis d'instinct *Crime et châtiment* de Fédor Dostoïeski. Est-ce parce qu'un crime crée autour de lui comme une sorte de tourbillon qui attire invinciblement vers son centre innocents et coupables? Est-ce parce qu'un crime déclenche une force mystérieuse qui roule dans le même remous, le criminel et ses juges? Je ne saurais le dire. Un fait est certain: "c'est dans le mal que l'homme réussit à agir avec une plus ample liberté et par conséquent à être plus créatif"[4].

La grande découverte de Dostoïeski est d'avoir pressenti que la plus dangereuse et la plus destructive de toutes les religions était l'utopie de croire en la raison, la science et la perfectibilité de l'homme. Je ne veux pas déranger le grand critique russe Léonide Grossman, son *Dostoïeski* n'est pas une biographie quelconque. Elle se fond dans les mystères d'un auteur dont les malheurs personnels ont développé en lui un regard pénétrant et sans égal sur la tragédie humaine. Il ne faut pas croire que les histoires tombent du ciel. Il faut d'abord les vivre avant de les inventer! Mais,

qu'il me soit permis, pour conclure, de citer une réplique de Woody Allen tirée du film *Maris et femmes*. La liberté langagière qui émane de son point de vue sur les grands romanciers russes est une étincelle qui voile les émotions, répond sans répondre, ne blesse pas et amuse: "Tolstoï, c'est un repas complet. De Tourgueniev, je dirais que c'est un admirable dessert. Dostoïevski, c'est un repas complet avec vitamines et supplément de germes de blé".

c) Philippe Djian manifeste une énergie littéraire très actuelle. Avec *37°2 le matin*, c'est une porte inattendue qui s'ouvre dans un univers esthétique et imaginaire tout à fait surprenant. Djian se meut avec une rare habileté. Il sait accrocher à des mots à double entente son transparent romanesque, qui laisse à merveille apparaître, mais sans lui-même s'effacer, le fond significatif de la toile. On y suit le cours sinueux de deux êtres à la dérive qui se détruisent à force de se chercher. *37°2 le matin*, c'est la passion au sens noble, celle qui fait déraisonner. Partagés entre fascination et répulsion Zorg et Betty, les héros du roman, se battent et se débattent en s'enfonçant doucement dans ce qu'il faut bien appeler un piège. *37°2 le matin*, c'est la chronique d'un amour qui se délite dans le quotidien. Djian nous décrit l'énigme qu'est l'alchimie d'une rencontre. Une alchimie racontée avec une simplicité de forme, une économie de traits et une "naïveté" lumineuse, qui peut agacer la critique littéraire autant qu'elle peut la ravir. Manier un style cinglant et une compassion à fleur de mots est un grand art, digne d'une belle plume. C'est le pari de ce livre que de proposer un concept d'amour qui, loin de s'en tenir à la seule croisée des regards, n'hésite pas à sonder la croisée des chairs, de leur excitation jusqu'à leur jouissance. Une jouissance ambiguë qui prend, pour Zorg et Betty, le masque paroxystique de la mort.

[1] G. de Maupassant, Préface à *Pierre et Jean*, 1888.
[2] *Ibid*.
[3] J.-P. Sartre, Préface à N. Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, 1948.
[4] *Apollinaria Signa.* Second manifeste INI, S. Apollinare, 2-5 septembre 1987.

François Proïa est actuellement professeur de littérature française à l'université de Chieti-Pescara, en Italie. Rédacteur de *Bérénice* et de *Plaisance* et auteur de nombreux essais (Rimbaud, Desnos, Allais, etc.), il s'est intéressé, en particulier, dans le domaine des études comparées, au rapport entre les avant-gardes et le cinéma, regroupant le fruit de ses recherches dans le volume *Di qua e di là dell'immagine.* Les poètes maudits retiennent aussi toute son attention et il publie, en 2001, *Les Routes initiatiques de Germain Nouveau*. Dès le début, il a participé en Europe et en Amérique, aux manifestations les plus importantes de l'Inisme. Il a parfois influencé les choix du mouvement tout en sachant capter ses résultats les plus valables. En 2005, il a publié, auprès des Éditions L'Harmattan, *L'Inisme. Être à l'avant-garde aujourd'hui*.

FRANÇOIS POYET

a-b-c) Plutôt qu'avancer une définition personnelle du roman et révéler des préférences, mon propos s'attachera à rappeler, voire dévoiler, les propositions romanesques révolutionnaires du créateur du Lettrisme, Isidore Isou, qui vient de nous quitter; créateur auquel je consacre, en ce moment, une exposition historique à l'Institut Culturel Roumain de Paris en prêtant ma collection personnelle d'une trentaine de toiles et de plus d'une centaine d'ouvrages et documents couvrant tous les domaines de la culture et de la vie.

Selon Isidore Isou, le roman est l'art de la narration en prose, ***Histoire du roman depuis les origines jusqu'à l'hypergraphie,*** 1973, in CRL n°30. Il poursuit:

> Séparée du vers – qui avait repris les accents périodiques, mais s'était enrichi par le découpage de la strophe et la structure du rythme –, la prose s'était confondue avec le discours.
> Mais l'art du langage esthétique, basé sur des cadences pures, a poursuivi l'exploration de ses moyens d'incantation, d'abord dans la rhétorique; ensuite, après la rupture avec ce monde de réflexion extrinsèque, grâce à l'union avec la fiction ou la narration inventée dans le roman.
> La prose est représentée par l'organisation des consonnes et des voyelles selon le choix des mots, la constitution des rythmes de plusieurs termes, l'allongement ou les abréviations des propositions, des phrases, des paragraphes entiers, etc.
> Le roman réunit la prose à la narration, cette dernière structure embrassant le domaine des thèmes ou des sujets fictifs, dont l'exploration nous a livré plusieurs étapes créatives, depuis le récit amplique, épique, jusqu'à la super-analyse minutieuse de chaque pensée d'un personnage privilégié.

Cette définition du roman est apparue dans son ***histoire du roman***, ouvrage de plus de 500 pages, en fac-similé, de deux tomes écrits entre 1944 et 1989, où il reprend notamment, ***L'essai sur la définition, l'évolution et le bouleversement total de la prose et du roman,*** qui précède son fameux roman ***Les journaux des Dieux,*** commencé en 1944 et paru en 1950 aux Escaliers de Lausanne.

Bien entendu je ne tenterai pas de résumer cet essai de plus de 200 pages dont la densité reste à découvrir, sans paraphrase.

Isou divise l'histoire du roman en trois phases:

"1) La phase **amplique**, qui embrasse le développement de ce territoire de Pétrone à Victor Hugo ou Alexandre Dumas.

Durant cette phase, à partir des mécaniques et des éléments donnés, le roman, comme tout art, essaie d'explorer l'intégralité de ses thèmes possibles et il se développe, ainsi, au nom d'une finalité extrinsèque, en constituant ses rythmes généraux, larges et vastes, ses formes harmonieuses et constructives.

2) La phase **ciselante**, qui commence avec Stendhal et s'achève avec James Joyce et ses disciples.

Durant cette phase, le roman, comme tout art, renonce à ses anecdotes amples, banalisées, et il s'intériorise, à la recherche des combinaisons pures de ses éléments intrinsèques, organisations, de plus en plus denses, jusqu'à la destruction des mots et aux jeux verbaux de James Joyce dans *Finnegan's Wake*.

3) La nouvelle phase amplique ou l'hypergraphie, qui commence avec Isou et englobe les créateurs de la super écriture nouvelle.

Considérant que les mots de la prose sont usés, après les jeux linguistiques de *Finnegan's Wake* de Joyce, Isidore Isou a révélé la **métagraphie** ou l'**hypergraphie**, qui remplace, au cours de la phrase, les termes phonétiques par des "dessins", introduisant ainsi dans l'écriture alphabétique non seulement l'art de la peinture, mais aussi les graphismes ou les anti-graphismes de toutes les imaginations individuelles; puis, l'auteur des *Journaux des Dieux* a enrichi la nouvelle forme par les graphologies, les calli-

graphies, tous les genres d'énigmes et de rébus, la photographie, les possibilités de l'impression superposée, la reproduction sonore, le cinéma, l'architecture, ainsi que l'ensemble des matières symboliques de la vie, avant d'intégrer toutes les philosophies et sciences du signe, depuis la grammaire jusqu'aux techniques d'imprimerie en passant par les mathématiques.

4) Isidore Isou a dépassé ensuite l'hypergraphie par la **prose infinitésimale** ou l'**esthapéïrisme** dont les particules sont dépourvues de tout sens immédiat, car elles existent autant qu'elles permettent d'imaginer d'autres éléments inexistants ou possibles."

J'attire particulièrement l'attention du lecteur sur les quintessenciels chapitres dédiés par ISOU aux romanciers ciselants, Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Huysmans, Dostoïevski, Gide, Proust, Joyce, dans son essai paru en 1950.

Différenciant le goût et la valeur, je ne m'interdis jamais de lire un roman de gare, policier, ou, encore, érotique. Néanmoins, je constate que souvent ma sensibilité me rapproche, à bien des égards, de mes valeurs créatrices.

Ainsi donc, mon roman préféré en absolu est ***Les journaux des Dieux*** d'Isidore Isou, qui s'est doté lui-même d'une définition du roman propre à évoluer.

Quant à mes préférences du roman du moment, compte tenu de ce que je viens d'écrire, creusant la radicalité d'Isou, c'est un des miens, paru ou non, qui s'astreint à révolutionner le domaine romanesque… *Poïesis*, *Champs Panhellésiques*, *Apërie-Andries*, *Le phylactèrophage aveugle*, etc.

François Poyet, né en 1948, membre du groupe Lettriste de Paris depuis 1966, a abordé la création dans toutes ses dimensions artistiques, cinéma, peinture, roman, photo, sculpture, poésie, danse, théâtre, architecture sous l'angle radical de l'avant-garde, à travers les différents apports proposés par le Lettrisme et son fondateur Isidore Isou.

Ce créativiste a révélé, l'hypergraphie tridimensionnelle modulaire, utilisé les supports à dièdres, créé les diapos-sandwich, utilisé les homophonies, créé les ana-

morphographies, les cryptochromes, le mixage de ces structures totalement indépendantes et superposables à l'infini, puis enfin, effectué en poésie des improvisations phonétiques ciselantes et révélé le paradoxe d'une poésie infinitésimale holorime. Ses romans hypergraphiques, *Poïesis et Champs Panhellésiques* ont obtenu le prix Anti-Goncourt des Créateurs en 1970. Il a fait paraître un roman Infinitésimal, *Apeïrie-Andries*, un roman à manipulations, *Le Phylactèrophage Aveugle*, etc.

UGO MONTICONE

a) C'est un billet pour un voyage dans l'imaginaire. Mais le périple que nous propose le roman est un pèlerinage qui n'est pas sans effort. Une pérégrination à pied d'homme alors que nous survolent les jets supersoniques du divertissement, à une époque où la facilité semble tout emporter, les sens stimulés à tous vents. Dans la lenteur du roman, chaque élément du décor prend son sens, se laisse apprivoiser. Hors du monde, nous sommes en mesure de pleinement savourer l'absence de notre routine quotidienne. Au fil des phrases, nous nous retrouvons dans un univers chaque fois renouvelé, sans y être brutalement projeté. Vivre des émotions dans la peau de personnages divers, c'est comme habiter plusieurs existences et en acquérir l'expérience. Et si une image vaut mille mots, comme un tableau fait d'un seul coup de pinceau, toute la valeur réside dans les détails.

b) J'aime le roman *Catch 22* de l'américain Joseph Heller. Malgré le fait que le livre traite d'un sujet aussi lourd que la guerre, l'absurdité et l'humour trouvent une place de choix dans cette ode à la bêtise humaine.

c) J'ai aimé *L'histoire de Pi* du canadien Yann Martel. C'est une œuvre qui fait une énorme confiance en l'homme. Il le place dans la nature au centre de l'univers.

Ugo Monticone est un auteur québécois, né à Sherbrooke, en 1975.

Son premier livre: *Chroniques de ma résurrection* nous mène dans l'Ouest canadien avec un hymne à la liberté inspiré de *Sur la route* de Jack Kerouac.

Son deuxième livre, *La terre des hommes intègres*, nous fait découvrir une Afrique vivante, mystérieuse et chaleureuse alors que l'auteur côtoie des féticheurs, des nomades du désert et des enfants de la rue.

Son troisième livre, *Zhaole*, est en fait un livre double comprenant un étonnant récit de voyage en Asie du sud-est où il relate son expérience avec des tribus de la Thaïlande jusqu'aux moines peuplant le Tibet. La deuxième partie de ce livre est un roman se déroulant lors de la guerre du Viêt Nam, mettant en vedette un jeune chinois qui découvre par ses aventures, l'amour, la vie et l'horreur de la guerre.

Son quatrième livre, *Aventures équatoriennes*, relate un court voyage en Amérique du Sud, plus précisément en Équateur et confirme le talent d'écrivain d'Ugo Monticone. Pays en état d'urgence, chaman, et philosophie s'y retrouvent.

Dans son dernier livre, *U*, Ugo Monticone quitte les récits de voyage pour se lancer dans un tout autre registre: un roman court, éclaté, absurde, délirant, improbable et à haute teneur philosophique, qui fait de son auteur le proche parent littéraire de Boris Vian.

NICOLE LE DIMNA

a) Question pertinente s'il en est, tant il est vrai que, régulièrement, des critiques, des écrivains se sentent en devoir de la poser, de se la poser. De Gaëtan Picon à Maurice Nadeau, de Claude-Edmonde Magny à Alain Robbe-Grillet, de Michel Raimond à Milan Kundera, à Thomas Pavel, pour ne citer, en passant, que quelques noms… En Italie, on doit à Vito Moretti un imposant travail sur le sujet, publié il y a peu aux Éditions Einaudi, auquel a collaboré une équipe de chercheurs des plus qualifiés…

Rose, noir, gothique, balzacien, réaliste, autobiographique, introspectif, nouveau, policier, populaire, d'aventures, de l'enfance, de gare, … le mot lui-même évoque d'emblée mille facettes détenant, chacune, une parcelle de vérité, sa vérité.

Ce thème inépuisable a réuni du 30 mai au 3 juin dernier, à la Villa Gillet, à Lyon, un groupe nourri de spécialistes, pour les premières "Assises Internationales du Roman" dont les *Actes* sont actuellement sous presse aux Éditions Christian Bourgois: c'est dire combien la question est au centre de l'actualité littéraire et culturelle *du monde entier*, car elle ne peut évidemment être abordée que dans la perspective de l'ensemble de la production dans ce domaine.

Quelques balises s'imposent. Qu'est-ce qu'un roman, *aujourd'hui*? Qu'est-ce qu'un roman pour le lecteur que je suis?

Le roman est une forme littéraire, parfois même considérée comme une forme d'art autonome, qui pose des questions sur le sens de la vie, sur ses possibles. Il explore le monde de la façon la plus libre possible, il le dévoile, il soulève ou "déchire le rideau" qui le cache de ses idées préconçues, de ses modes éphémères qui conditionnent l'homme, dit Kundera. Il n'apporte pas de solu-

tions ou de réponses sous peine de devenir témoignage, dans le pire des cas propagande. Nous montrant un autre monde, il relativise celui où nous vivons et devient par là dangereux pour les pouvoirs installés et les idéologies. Par le biais de la fiction, de l'irréel, de l'imagination, il combat les idées toutes faites, les dogmatismes: c'est un remède homéopathique contre le mensonge.

Non seulement il enrichit notre réflexion, remet en question nos propres idées mais c'est aussi un extraordinaire moment de communion qui voit la rencontre et le dialogue entre deux individus: un auteur et un lecteur.

Lire un roman, ce n'est pas simplement lire, c'est participer, car le vrai roman, ambigu, ne "dit" pas mais propose un choix d'interprétations qui obligent à prendre parti, à opter pour une solution, *ma* solution à ce moment déterminé. L'auteur invite le lecteur à le suivre dans ses "découvertes" et ses interrogations, à partager le rôle de créateur, à devenir co-auteur, ce qui est extrêmement gratifiant.

b) Un moment d'hésitation car il faut quand même opérer un petit massacre avant de répondre, et puis doute horrible, celui auquel je pense, est-ce bien un *roman*? "Rabelais n'a certainement jamais appelé son *Gargantua-Pantagruel* roman. Ce *n'était pas* un roman; ce l'est *devenu* au fur et à mesure que les romanciers ultérieurs (Sterne, Diderot, Balzac, Flaubert, Vancura, Gombrowicz, Rushdie, Kis, Chamoiseau) s'en sont inspirés, s'en sont ouvertement réclamés, l'intégrant ainsi dans l'histoire du roman, plus, le reconnaissant comme la première pierre de cette histoire"[1]. Merci Kundera! Je peux donc affirmer plus sereinement que le roman que je considère comme le plus *grand* entre tous, c'est le *Pantagruel* (ou *Gargantua – Pantagruel* puisqu'il s'agit en effet de la même œuvre peut-on dire) de Rabelais, parce que c'est une somme, le monde entier sur la page, sous tous ses aspects, et qu'en outre, sa liberté totale, sa fantaisie débridée (personnages, situations, langage… toute liste est nécessairement réductrice) suscitent le rire dont les vertus bénéfiques sont bien connues. Le

fait qu'il ouvre la voie au roman (avec Cervantès) sera un mérite supplémentaire…

En quoi cette œuvre se distingue-t-elle de toutes les autres? Par l'humour. S'inspirant d'un proverbe juif: "l'homme pense, Dieu rit", Kundera affirme encore que:

> Rabelais a entendu un jour le rire de Dieu et que c'est ainsi que l'idée du premier grand roman européen est née […] François Rabelais a inventé beaucoup de néologismes qui sont entrés ensuite dans la langue française et dans d'autres langues, mais un de ces mots a été oublié et on peut le regretter. C'est le mot agélaste; il est repris du grec et il veut dire: celui qui ne rit pas, qui n'a pas le sens de l'humour. […] Il n'y a pas de paix possible entre le romancier et l'agélaste. N'ayant jamais entendu le rire de Dieu, les agélastes sont persuadés que la vérité est claire, que tous les hommes doivent penser la même chose et qu'eux-mêmes sont exactement ce qu'ils pensent être. Mais c'est précisément en perdant la certitude de la vérité et le consentement unanime des autres que l'homme devient individu. Le roman, c'est le paradis imaginaire des individus. C'est le territoire où personne n'est possesseur de la vérité.[2]

Là est l'importance, le *sérieux* de Rabelais, comme l'a fort bien montré Bakhtine, dans son rire carnavalesque, voie royale pour balayer les idées toutes faites, les dogmatismes et les impositions. C'est pourquoi le rire a toujours eu un bon nombre d'ennemis, de censeurs et de détracteurs…

Mais alors, si *Pantagruel* est un roman, si un roman est un écrit "prosaï-comi-épique" comme le dit Fielding, pourquoi *Grabinoulor,* que son auteur Pierre Albert-Birot appelle – ironiquement – "épopée" n'en serait-il pas un? Le roman naît comme la version parodique de l'épopée…. Avec un peu plus d'audace et d'esprit de provocation c'est l'œuvre que j'aurais choisie car les péripéties du "personnage" Grabinoulor à travers le temps et l'espace, les créations langagières qui suscitent elles aussi le rire le plus franc, reproduisent la même vision carnavalesque du monde

et sont, à mon avis, un extraordinaire héritage moderne du maître du roman. Qu'il me soit permis de rendre hommage à cette immense œuvre, encore trop peu connue, qui aurait certainement figuré dans ce paragraphe si le mot de l'interrogation avait été "œuvre", précisément, et non "roman".

c) Parmi les publications récentes, de nombreux romans sont dignes du plus grand intérêt mais puisque cette enquête nous situe sur le plan de la subjectivité, je dirai que je trouve particulièrement intéressante la production romanesque des écrivains "venus d'ailleurs" qu'Anne-Rosine Delbart appelle encore les "exilés du langage" qui introduisent dans la langue et la littérature françaises des points de vue nouveaux, des expressions inédites, leur insufflant ainsi un salutaire courant de vigueur et de vitalité: Patrick Chamoiseau, Edouard Glissant, Milan Kundera, Nancy Huston, Rachid Boudjedra, Assia Djebar…

Une œuvre d'un de ses "exilés", mais ce n'est pas à proprement parler un "roman", comparable à *Se questo è un uomo* de Primo Levi, m'a particulièrement touchée: *L'Écriture ou la vie* de George Semprun, livre bouleversant de par son contenu mais aussi son écriture fragmentaire qui reproduit, comme dans les autres œuvres de cet écrivain, chassé de son pays par le franquisme puis déporté et enfermé dans un camp de concentration, le labyrinthe dans lequel l'Homme est condamné à vivre. Et ce n'est pas un hasard si George Semprun a présidé en 1999 à la célébration du centenaire de la naissance de son ami Louis Guilloux, dont l'œuvre s'inscrit elle aussi sous le signe du labyrinthe, en particulier son long roman *Le Sang noir* paru en 1935, adapté avec succès par Peter Kassovitz pour la télévision, dont je parlerai ici, quitte à attribuer à l'adjectif "récent" une acception un peu large.

Malgré les critiques élogieuses adressées à son auteur lors de sa publication ("il fut une époque où les plus fervents hommages lui étaient adressés, un temps pas si lointain où ses pairs Gide, Aragon, Malraux, Pasternak, Camus, Max Jacob le considéraient

comme un contemporain capital"[3]), cette œuvre est longtemps demeurée à l'écart pour ne pas dire dans l'ombre, probablement à cause des étiquettes de "populiste" et de "régionaliste" dont Guilloux, lui aussi en quelque sorte "exilé", a longtemps été affublé, d'où une stimulante impression de "découverte" lors de la lecture, qui grandit au fil des pages. Ses thèmes qui évoquent les années de la première guerre mondiale sont encore aujourd'hui brûlants d'actualité. La "vie volée" de nombreux jeunes gens contraints à aller se battre pour des causes qui les dépassent, n'est-elle pas semblable à celles de nombreux jeunes combattants d'aujourd'hui? "L'éternelle vacherie des uns, l'éternelle connerie des autres, l'éternelle souffrance des mêmes bons à tuer" dit Nadeau[4], comparant Guilloux à Céline. Quel démon pousse la société à inculquer des "valeurs" qui la mènent à la ruine et auxquelles elle ne croit même pas? Un livre qui interroge, sans donner de réponse. La grande question que pose Guilloux et pas seulement dans *Le Sang Noir*, car elle se poursuit dans l'ensemble de son œuvre, est de savoir si l'Homme pourra ou non sortir de sa prison, celle du monde qui l'entoure, mais aussi de la prison dans laquelle il s'enferme lui-même, impuissant et complice.

Parmi les nombreux personnages tragi-comiques de l'œuvre, bourgeois imbus d'autosuffisance, se gargarisant de bla-bla patriotique, comme le machiavélique Nabucet ou le fantoche Babinot, à la fois victime et bourreau, le protagoniste, le professeur Merlin, surnommé Cripure par ses élèves (à partir du titre de Kant *Critique de la raison pure*) est particulièrement intéressant (le héros intellectuel) parce que, s'il n'échappe pas à cette condition, à cette tragique mascarade de l'homme et du monde, il en est bien conscient et souffre de ne pas réussir à faire coïncider ce qu'il est avec ce qu'il voudrait être. Un personnage fascinant, "décalé", "étranger" par rapport à lui-même, très pascalien, à la fois grand et misérable… On peut déjà lire explicitement dans ce texte le mot "absurde":

> La vie est une affirmation, continua-t-il en enflant sa voix, une affirmation!
> Et il frappa la main sur la table.
> De quoi?
> Mais… de soi-même!
> Il crut entendre – il n'en fut pas bien sûr – qu'Etienne prononçait le mot: absurde.
> Absurde? Bien entendu. Bien évidemment, c'est absurde. Le monde est absurde, jeune homme, et toute la grandeur de l'homme consiste à reconnaître cette absurdité, toute sa probité aussi. (Ed. Gallimard, p. 51)

Le décalage entre ses pensées, ses paroles et ses actions le rapproche aussi des personnages de Dostoïevski, (ou encore des *Âmes mortes* de Gogol) comme le suggère le nom de la petite ville de province où se situe l'action, devenu en l'occurrence "Mortgorod/Bœufgorod". Curieusement, un seul personnage et non le plus brillant moralement, puisqu'il s'agit d'une ex-prostituée, réussit à être "authentique", Maïa, l'étrange compagne de Merlin, au langage coloré, riche d'expressions régionales.

Guilloux a eu l'habileté de donner à cette œuvre, déjà fortement dilatée par sa riche intertextualité, une dimension mythique. Une image saisissante, une église devenue Minotaure, transforme en un labyrinthe la ville où chaque passant est une ombre, un somnambule (on pense à l'œuvre homonyme d'Hermann Broch), un être à mi-chemin entre l'humain et l'animal, un mort-vivant puisqu'il ne lui est pas possible d'assumer pleinement sa vie:

> Un beau jour, le bœuf était arrivé dans le cimetière, il s'y était rué, grattant la terre de ses sabots et faisant sauter les morts. Plus de cimetière. Mais les morts s'étaient vengés: ils avaient aussitôt transformés les maisons qui entouraient la place en tombeaux et c'est là qu'ils demeuraient depuis sous des déguisements divers. On pouvait sonner à leur porte: ils ne se montraient jamais sans masque. (p. 382)

La réécriture du mythe qui rapproche ici l'imaginaire méditerranéen de l'imaginaire breton (la prison de Merlin), inscrit ce texte de façon personnelle et originale dans un vaste contexte, lui octroyant une importante dimension dialogique et métaphysique.

Le Sang noir, que Gaston Gallimard considérait comme "l'un des meilleurs livres que la Maison ait jamais publiés", mérite assurément sa place dans les bibliothèques parmi les plus grands romans du XXème siècle, français et étrangers.

[1] M. Kundera, *Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993, pp. 26-27.

[2] M. Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1995, pp. 187-188.

[3] G. Ménager, *Le sang noir coule toujours*, "Le Nouvel Observateur", 21-27 janvier 1999.

[4] M. Nadeau, *Journal en public*, "La Quinzaine littéraire", 734 (16-21 janvier 1999).

Nicole Le Dimna est "Professore associato" de Langue Française à l'Université "G. d'Annunzio" de Chieti-Pescara (Italie).
Chercheur associé au CREDILIF, composante de l'Équipe de Recherche sur la Diversité Littéraire et Linguistique du monde Francophone (EA ERELLIF n° 3207) à l'Université Rennes 2 Haute-Bretagne (France).
Publications (sélection):
- *Jeux et enjeux chez Pierre Albert-Birot. Lectures de "Grabinoulor"*, Chieti, Solfanelli, 1989.
- *Langue régionale et stratégies littéraires. Effets de métissage chez Paul Féval, Alphonse de Châteaubriant et Louis Guilloux*, introduzione di E. Guitton, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997.
- *Pierre Albert-Birot et les Muses*, in AA.VV., *L'Eveil des Muses. Poétique des Lumières et au-delà,* Mélanges offerts à Edouard Guitton, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2002, pp. 179-189.
- *Les Régionalismes de l'Ouest dans l'œuvre de Louis Guilloux,* in AA.VV., *A l'ouest de l'oïl, des mots et des choses,* Atti del 7° Colloque International de dialectologie du domaine d'oïl occidental, Università di Caen, 18-20 marzo 1999, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2003, pp. 217-246.
- *Ecriture et bilinguisme: Youenn Drézen écrivain français?,* in AA.VV. *Lingua, cultura e testo*, Milano, Vita e Pensiero, 2003, vol.1, pp. 405-415.
- *Saint-Pol-Roux: la langue du prophète*, in AA.VV. *Simbolismo e Naturalismo fra lingua e testo*, Quaderni di *Bérénice*, 31 (luglio 2004), pp. 58-72.
- *La langue verte de Frédéric Dard, Alias San Antonio*, *Plaisance*, 2 (2004), pp. 35-44.
- *Palimpsestes franco-bretons, l'autotraduction de Youenn Drézen*, Paris, L'Harmattan, 2005.

RENÉ GUITTON

a) Le roman est avant tout l'art du mensonge, il n'est pourtant que le miroir de la société humaine.

Il est des romans qui traitent des pires situations kafkaïennes, de nœuds de Gordias inextricables, de machinations les plus perverses, de crimes horribles, d'abominations répugnantes, de dégénérescences humaines, mais – dans ce genre littéraire – aucun n'égale jamais les mains courantes des tribunaux.

Dans tout bon roman, tous genres confondus, le meilleur est celui qui tient compte d'une donnée essentielle qu'aucun auteur ne devrait oublier: son héros doit toujours être le lecteur.

b) Devenu un classique, "**L'œuvre au noir**" (1968 – Gallimard) **de Marguerite Yourcenar**.

Road movie et voyage initiatique à la fois, à travers l'Europe tourmentée du XVIe siècle, où se heurtent Moyen Âge et Renaissance, cet ouvrage qui a marqué ma vie de jeune adulte montre combien le poids de la religion peut aussi entraver le destin des hommes. Le libre penseur, Zénon, chercheur, homme hors du commun, en fait la terrible expérience dans sa confrontation avec l'Église qui le considère comme un hérétique.

J'ai éprouvé un choc à la lecture de ce roman qui venait me contrarier face à la France et à l'Europe des années 1968. L'austérité du texte, d'où se dégageait la tentation humaniste de la connaissance et de la liberté, l'emporta pour moi sur "la révolution" en marche.

Un prodigieux roman moraliste.

Un chef-d'œuvre.

c) Cette année-là, je fis mes achats de livres d'été, à la librairie La Procure, place Saint Sulpice à Paris, au cœur du quartier intellectuel et religieux, de Saint Germain des Prés. Cette situation géographique n'allait pas être sans incidence sur la suite.

Sorte de rituel annuel, à la veille de mon départ en vacances estivales, j'achète en librairie dix romans pour mes heures de farniente.

Cette fois, après en avoir choisi neuf, je restai sans inspiration pour le dixième. Je m'adressai alors à la responsable du rayon la priant de me conseiller en m'indiquant: "Le roman qui a marqué votre vie. Mais vraiment celui que vous n'oublierez jamais". Sans un mot, la jeune femme disparut entre les tables et, toujours sans prononcer une seule parole, me tendit un livre qui avait échappé à ma sagacité: **Tobie des Marais** de **Sylvie Germain** (2000-Gallimard). De retour chez moi, je préparai mes bagages et intrigué par l'ouvrage, me mis à en lire le texte du verso de couverture, à le feuilleter et, malgré l'heure tardive, à le lire irrésistiblement, à le dévorer même jusqu'au petit matin.

Au réveil, la femme qui partage ma vie fut intriguée par le récit que je lui en fis et lut à son tour l'ouvrage, d'un trait, retardant même notre départ.

Quelques jours plus tard, une amie qui connaissait mes mœurs estivales en matière de lecture m'appela sur mon lieu de vacances, me demandant ma recommandation pour le choix de son roman d'été. "*Tobie des Marais*, bien sûr!" Elle me rappela dans les jours qui suivirent, enthousiasmée. A son tour elle communiqua son coup de cœur à l'un de ses amis, lui-même écrivain de renom et auteur compositeur interprète connu: Yves Simon. A la lecture du roman, il fut à ce point conquis qu'il le soumit au jury d'un prix littéraire Jean Giono, dont il était membre: prix qui fut attribué à l'ouvrage, à l'unanimité. Yves Simon décida également d'écrire et de composer une chanson que ce livre lui avait inspirée. Il l'intitula: "Sarah et Tobie". Il l'enregistra à l'automne et elle devint la chanson phare de son album paru l'hiver suivant. En remerciement du rôle de relais – bien involontaire – que j'avais joué

dans sa création, il m'en offrit deux exemplaires, dont l'un que je m'empressai de remettre à la libraire, muse inspiratrice de cette chaîne, que j'espère prolonger ici. *Un petit enfant en ciré jaune, roule sur son tricycle sous l'orage. On dirait un soleil miniature. On lui a crié: "Va au diable!" Et il y file, chassé par le vent du malheur.* Ainsi commence ce roman, riche en merveilleux, en émotions, en amour, pour lequel Sylvie Germain s'est librement inspirée du célèbre livre biblique de Tobie.

René Guitton est éditeur et auteur. Ses œuvres ont été couronnées du Prix Montyon de philosophie et de littérature de l'Académie française, du Prix Lyautey de l'Académie des Sciences, et du Prix Liberté. Dernier ouvrage paru: "Le Prince de Dieu" (2006-Flammarion).

PHILIPPE DI FOLCO

a) Un “monde” possiblement, diversement constitué de matériaux issus des langues avec lesquelles je suis confortable (signes, lettres, mots, sons, vidéo...), un monde en devenir peu à peu autonome et qui s’efforce d’inventer le Réel – de surcroît, d’en faire le procès.

Personnellement, depuis 2000, quand j’entreprends un roman, je fais appel à l’enquête sur soi (et répondre à la question insistante posée par un autre moi-même qui me fixe: “comment prouver que tu as bien existé?”), à l’histoire d’un lieu géographique intime (qui me colle à la peau) et à l’Histoire (officielle, celle qui mêle sa Voi[e/x] aux miennes), trois sortes de récits que je transgresse et malaxe à la manière d’une pâte afin d’obtenir, au finale, une forme – une presqu’île, où les lecteurs peuvent accoster pour y débarquer leurs petits outils d’archéologues sémiologues. Ainsi, on s’entre-sème.

Le roman idéal pour moi serait un tombeau ouvert débordant de matières vivantes, grouillantes, contaminantes.

Comme si vous aviez découvert à Pompei une cave de boulanger remplie de pains encore chauds puis explosifs.

b) *Le Château*, Franz Kafka.

c) *Central Europe*, William T. Vollmann, 2006.

Philippe Di Folco, écrivain né en 1964 (Paris, France). Quelques textes de lui publiés en italien chez 10/17 (Salerne) et dans la revue *Sud* (Napoli). A dirigé le *Dizionario della pornografia* (CSE, Turino, 2006). Son premier roman, *My Love Supreme* (2001) paraîtra en italien en 2008 (Vito Maggio).

FEDERICA D'ASCENZO

a) La question serait plutôt qu'est-ce qu'un roman aujourd'hui, en 2007, à l'aube du troisième millénaire, car le statut même du roman interdit toute tentative de théorisation abstraite dans la mesure où celui-ci représente sans nul doute le genre le plus insaisissable qui soit. Vice-versa, peut-être la question se justifie-t-elle de par cette caractéristique intrinsèque du genre qui nécessite constamment qu'on le redéfinisse, qu'on mette à jour les formules selon lesquelles s'amalgament ses composantes; en un mot, cette question n'aurait pas raison d'être si le roman n'était pas le genre moderne par excellence, c'est-à-dire ouvert, inachevé, polymorphe, dynamique, libre; un réservoir des possibles d'où l'arbitraire et l'autorité qui sévissent au sein des autres genres sont exempts, une forme par définition indéfinissable et constamment à définir.

Saurait-on se contenter de ce qui pourrait alors apparaître comme un échec? À y regarder de plus près, la difficulté même d'aboutir à une définition et l'explication du pourquoi de cette impasse apparaissent déjà comme une possible réponse. Le recours au dictionnaire n'est pas à dédaigner, au risque d'apparaître un 'fossile': "Œuvre littéraire en prose d'une certaine longueur, mêlant le réel et l'imaginaire, et qui, dans sa forme la plus traditionnelle, cherche à susciter l'intérêt, le plaisir du lecteur en racontant le destin d'un héros principal, une intrigue entre plusieurs personnages, présentés dans leur psychologie, leurs passions, leurs aventures, leur milieu social, sur un arrière-fond moral, métaphysique", récite le *Trésor de la langue française*. Et l'article d'égrener les variétés de romans, se basant sur les thèmes qu'il renferme ou sur la forme particulière qu'il revêt, auxquels pourraient s'en ajouter bien d'autres: roman courtois, chevaleres-

que, autobiographique, catholique, épique, fantastique, historique, humoristique, intime, mondain, réaliste, noir, pastoral, philosophique, picaresque, poétique, policier, populaire, précieux, psychologique, régionaliste, unanimiste, à clef, à thèse, d'amour, d'analyse, de science-fiction, d'aventures, de cape et d'épée, d'espionnage, de guerre, d'imagination, de mœurs, d'observation, épistolaire, d'apprentissage, roman-feuilleton, roman pour enfants… pour arriver à l'anti-roman dont la définition n'est pas moins sujette aux époques et aux milieux et qui, notamment au XVIIIe siècle, a permis la naissance du roman moderne. C'est cette myriade de romans divers qui fait apparaître ardue toute tentative arrêtée de définition.

Pourtant, le polymorphisme du roman, ce qu'on a tendance à qualifier d'hybridation depuis Mikhaïl Bakhtine, ne le dispense pas de posséder certains traits dominants: fiction en prose, récit dont la longueur doit dépasser celle d'une simple nouvelle, le roman entretient un rapport ambivalent avec une conception ample du réel qu'il représente, qu'il transforme, et narre une histoire faite de personnages et d'événements qui s'enchaînent et qui forment une totalité. Lucien Goldmann a bien expliqué comment le système romanesque a pour but la compréhension du monde, l'analyse du rapport de l'homme au monde. Il incarne l'épopée d'un monde sans dieux dirait Georg Lukács.

Le roman a longtemps souffert, par le passé, de ne pas avoir de place fixe dans la hiérarchie des genres littéraires. S'il réussit à s'imposer et à devenir la forme par excellence de la modernité, il le doit à sa ductilité. Son caractère inachevé, au contraire d'autres genres classiques et catalogués, lui permet de tout absorber, fait de lui une forme "ominivore", ouverte au provisoire et à la relativité, particulièrement réceptif à toute forme de nouveauté – qualités fondamentales de notre époque. Pouvant englober d'autres genres, d'autres styles, d'autres langages et d'autres codes, le roman s'impose ainsi, comme l'a démontré notamment Lukács dans *La théorie du roman*, comme "quelque chose qui devient, comme un processus" en mesure de conférer une unité aux élé-

ments hétérogènes qu'il intègre. Pour Bakhtine (*Récit épique et roman*), ce rapport privilégié et direct que le genre romanesque entretient avec le présent l'empêche de se cristalliser, de se fossiliser. L'hybridation structurelle qui repousse implicitement toute idée normative de genre, toute codification ankylosante, est une garantie de durée du genre et conduit, indirectement, à libérer les genres qu'il s'assimile des conventions qui les oppriment, parfois même jusqu'à les parodier. En dernière instance, le roman se distinguerait de par sa négation d'une idée normative de genre. Échappant ainsi à toute autorité – ce qui lui a longtemps valu de ne pas être légitimé – il s'est affirmé petit à petit jusqu'à devenir la forme littéraire de l'époque moderne. Lukács, encore lui, en donne une définition qui souligne une autre dominante inhérente à la forme romanesque – sa singularité: "La composition romanesque est une fusion paradoxale d'éléments hétérogènes et discontinus appelés à se constituer en une unité organique toujours remise en question. Les relations qui donnent cohérence à ces éléments abstraits ne sont, dans leur pureté abstraite, que de nature formelle; aussi l'ultime principe unifiant ne saurait y être que l'éthique de la subjectivité créatrice, éthique devenue évidente dans les contenus mêmes" (*La théorie du roman*). Si pour beaucoup de critiques le triomphe du roman va de pair avec une évolution historique et sociale qui lie le destin de cette forme à celui de la montée de la bourgeoisie au pouvoir, il est indéniable que l'évolution du genre romanesque au cours des siècles reflète l'évolution de la réalité elle-même; voilà la raison de son succès actuel incontestable et incontesté en tant que forme et la garantie de sa survie.

b) Mes intérêts culturels et professionnels m'ont conduit, au cours des années, vers la prose plutôt que vers la poésie ou le théâtre, et je ne cache pas une certaine prédilection pour le genre romanesque – peut-être justement en vertu de son statut qui pousse le critique vers une recherche continuelle pour essayer de le saisir. Le roman de la deuxième moitié du XIXe siècle est

actuellement mon terrain privilégié, entre autres. C'est une époque à mon sens particulièrement féconde, où l'on s'interroge sur les formes, où l'on essaie de dépasser une interprétation par certains côtés monolithique de ce que doit être un genre. L'*Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret, parue en 1891, en est l'emblème, de même que les théories évolutionnistes de Ferdinand Brunetière exprimées dans *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*. Il est difficile en tout cas, dans l'immensité de la production mondiale de tous les temps, de choisir un seul roman et de l'élire à "livre de chevet". La tendance serait celle d'en désigner plus d'un. Mais s'il me faut répondre impérativement à la question, je dirais alors que *La recherche du temps perdu* de Marcel Proust retient particulièrement mon attention, parce que ce roman a été, à mon sens, le symbole et le résultat le plus probant du dépassement définitif de la crise du roman de la fin du XIXe siècle, le réceptacle des tendances les plus affinées de la tradition littéraire française et en même temps le creuset d'un ensemble d'innovations traduisant la sensibilité moderne et le besoin de donner forme à la vie intérieure. Proust a par conséquent donné le diapason autour duquel allait se construire le roman moderne du XXe siècle. Si Marcel Raymond a montré la "ligne de force" qui commandait le mouvement poétique depuis le Romantisme et qui conduisait de Baudelaire au Surréalisme, il serait intéressant d'en faire autant pour le roman: Proust ferait figure de pivot, à l'intérieur d'une ligne directive de la tradition porteuse des valeurs profondes de l'essence française: clarté, esprit de système, pureté et recherche linguistique, expression d'une vision du monde. Le roman proustien renferme également toutes les nouvelles techniques narratives sur lesquelles allait se développer le roman moderne. Proust érige l'écriture à une fonction métalittéraire – le roman étant l'histoire de sa propre genèse –, fait du roman la recherche même de son propre statut et de son identité ainsi que de celle de son auteur. *La recherche* impose également une réflexion sur un phénomène crucial des temps modernes: la

solitude de toute conscience écrivante dont l'expérience est unique; ceci explique l'impossible classification de cet ouvrage, annonce l'individualisme exaspéré que la philosophie de l'époque et les avant-gardes prônaient déjà et sonne définitivement le glas des écoles, des mouvements qui avaient caractérisé le siècle précédent. La cathédrale proustienne est la représentation magistrale parce que totalisante de la vision d'une époque par une conscience. Cette révolution qui situe la psychologie dans le temps et sacralise la durée intérieure de la conscience, incarne bien, à mon avis, toutes les caractéristiques du genre romanesque évoquées ci-dessus.

c) On est désormais habitué à l'idée que la mondialisation se soit répercutée à tous les niveaux de la société et par conséquent que les moyens de communication permettent en temps réel de suivre l'actualité dans n'importe quel domaine. Les choses ne sont jamais aussi simples et il est parfois difficile, malgré les journaux, les magazines, les revues spécialisées, de suivre avec constance tous les "vient de paraître". Difficile également, dans la production incommensurable qui nous assaille en tant que lecteurs, et que l'industrie du livre tend à alimenter, de déceler au titre d'un ouvrage s'il s'agit de littérature de consommation ou d'un ouvrage de qualité. Les classiques retiennent davantage mon attention pour des raisons professionnelles notamment. Ceci dit, j'aurais plutôt tendance à parler de mes dernières lectures: *Ourania* de Jean-Marie Gustave Le Clézio et *Journal extime* de Michel Tournier.

Federica D'Ascenzo est née à Paris où elle a poursuivi ses études jusqu'au baccalauréat. Après avoir obtenu sa maîtrise en Langues étrangères auprès de la Faculté de Langues et Littératures étrangères de l'Université "G. d'Annunzio" de Chieti-Pescara, elle a été lectrice de langue française dans cette même faculté. Devenue depuis maître de conférences, elle enseigne actuellement la langue et littérature française à l'Université "G. d'Annunzio". Parmi ses publications, signalons:

Francis Picabia. Piacere e rivoluzione. Saggio sugli aforismi e altri studi (Arce, ASSO, 1995); *Fregi e Figure della letteratura francese. Otto/Novecento* (Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997); la réédition de *Les Hantises* d'Édouard Dujardin, inventeur du monologue intérieur. Elle est également l'auteur de nombreux articles sur la littérature française de la deuxième moitié du XIXe siècle. Elle travaille actuellement à un livre sur la correspondance de Rimbaud et sur la production romanesque des frères Goncourt.

INTERNATIONAL SURVEY ON THE NOVEL

a) What is a novel?

b) What is your favourite novel from any period or any country?

c) Which of the more recent novels have you most appreciated?

Answers

by GINA BACARR

a) A novel is like my friend, *Uccello*.

Writing is a solitary profession and taking a break from sitting at my computer is important to me. I like to walk. Every day I walk through a park on my way to the beach, smelling the flowers, enjoying the shade of the trees, and listening to the birds singing.

One bird in particular caught my attention. He doesn't sing better than the others, he's not prettier, and he doesn't fly in a soaring pattern, but we've formed a bond, Uccello and me. I call him "*uccello*" (bird in Italian) because he reminds me of the birds singing outside my hotel window in Venice. I fell in love with the magical city with all its sights and smells when I spent time in Italy last summer speaking and performing about *Body & Eros* at *La Biennale* dance festival. Seeing Uccello every day takes me back to Venice and reminds me of the evocative perfume I inhaled there.

At first, I didn't recognize Uccello from the other birds, but something about the charcoal grey bird caught my eye. He has a little white belly that wiggles when he preens himself like a de' Medici grand duke and his chirping is short and musical like breathy notes on a flute. He follows me through the park, flitting from one perch to another, poking his head around to see if I'm dallying.

I've gotten to know his idiosyncracies, like how he chirps twice when he sees me, then how he likes to show me what path to take by flying in front of me. The park has many winding

pathways and I look forward to seeing where he'll lead me on my walk each day.

To me, a novel is like Uccello. Something about it attracts your eye—it could be the title or the cover—you get closer, open up the book and it takes you on a journey. As you follow its winding paths, you breathe in its uniqueness. That's part of the fun for me. I like to inhale the scent of the story. It's not something you can smell in a physical way, but it evokes an odoriferous response in you that makes you aware of the scents the author has created in their world, whether it's fragrant roses, the salty sea, cinnamon, oil, pine cones, or the smell of sex.

The next time you read a novel, think about what *you* smell. It may surprise you.

I'm off to see Uccello. Want to come along? It's easy. Open a novel and join us.

b) Gone With the Wind by Margaret Mitchell is a story about the Old South during the time of the American Civil War (1861-1865) and the Reconstruction period afterward.

I found this story to have many comforting and also horrific scents: magnolia blossoms, lavender water, whiskey, blood, sweat, dirt, gunpowder, lumber grinding in a sawmill, heady perfume, polished mahogany, crisp clean sheets, and the acrid scent of fog.

c) The Thirteenth Tale by Diane Setterfield is a Gothic novel with a wonderful English setting and a pair of female writers with family secrets.

I fell in love with this book and for me it evokes so many scents including: musty books and clothes, aged paper, ink, dust, roses, brandy, soap, burning, dirt, hot cocoa, and dampness.

Jina Bacarr loves adventure in exotic locales, which led her to write the award-winning non-fiction book, *The Japanese Art of Sex,* and the RIO Award-winning

novel, *The Blonde Geisha,* the only erotic novel to win the Mainstream Fiction category. She worked as the Japanese consultant for KCBS-TV, MSNBC, *The Pleasure Zone,* Tech TV's *Wired for Sex,* and British Sky Broadcasting's *Saucy TV.* She wrote forty scripts for daytime TV and has had three plays produced in Malibu, CA. Pubklished books: *Naughty Paris*, Spice Books; *The Blonde Geisha*, Spice Books; *The Japanese Art of Sex: How to Tease, Seduce, and Pleasure the Samurai in Your Bedroom*, Stone Bridge Press; *Tokyo Rendezvous*, Spice Briefs, *Spies, Lies and Naked Thighs*, Spice Books (release date: March 2008).

ENCUESTA INTERNACIONAL SOBRE LA NOVELA

a) ¿Qué es una novela?

b) ¿Cuál, entre todas las novelas de cada tiempo y cada país, es aquella que usted prefiere?

c) ¿Cuál, entre las novelas más recientes, es la que usted ha apreciado principalmente?

Respuestas

de EDUARDO QUILES

a) La novela, por su propia naturaleza, admite diversas definiciones. Desde mi particular óptica la novela es la madre de todos los géneros literarios, pues admite en su seno la mayoría de lenguajes de expresión basados en la palabra escrita: la narración, el diálogo, el poema, el género epistolar, el cuento, la pieza teatral, el diario. Un novelista que incluyó casi todos estos lenguajes citados en una misma obra fue Cervantes.

A los autores más significativos de la novela griega como Jenofonte de Éfeso y Aquiles Tacio, padres a fin de cuentas del arte de novelar, les sería difícil imaginar la evolución que tendría el género a lo largo de los años: novela de caballerías, gótica, cortesana, de costumbres, negra, psicológica, experimental... Para Jenofonte y Aquiles el arte de narrar sólo tenía como objetivo plasmar las adversidades de sus enamorados personajes golpeados por el destino y con final feliz para sus criaturas. El Diecinueve, como se sabe, siglo de esplendor novelístico, permitió la aparición, entre otros de un genial creador de ficciones y personajes como Dostoievski.

b) *Don Quijote de la Mancha*.

c) *El amor en los tiempos del cólera*, de García Márquez.

Eduardo Quiles es dramaturgo, novelista y director de la revista Art Teatral.

INCHIESTA INTERNAZIONALE SUL ROMANZO

a) Che cos'è un romanzo?

b) Quale, fra tutti i romanzi di ogni tempo e ogni paese, è quello che lei preferisce?

c) Quale, tra i romanzi più recenti, è quello che lei ha maggiormente apprezzato?

Risposte in ordine alfabetico Z-A

VALERIO VIANELLO

a) Per romanzo si può intendere qualsiasi forma di scrittura che, fondata sulla prevalenza per quantità e qualità degli enunciati narrativi, racconta avvenimenti, ambienti, personaggi, sfruttando le possibilità e i limiti espressivi del linguaggio.

Frutto dell'immaginazione individuale chiamata a una molteplicità di scelte, attraverso una serie di procedimenti di "finzione" dispiega agli occhi e alla mente del lettore la complessità multiforme della realtà, ponendo il proprio significato nell'esperienza cumulativa della lettura. Poiché esprime una concezione dell'esistenza, punto d'incontro dell'eterna ambivalenza umana, si misura con la costante mobilità dei destinatari e occupa territori sempre nuovi rispetto a quelli codificati e stabilizzati. È, quindi, un genere in fieri, destinato a cogliere i mutamenti in atto adeguandosi a essi.

b) Premettendo che, secondo quanto rileva Foscolo in un suo saggio critico, le novelle "erano … simili a quelli che noi chiamiamo romanzi", non ho difficoltà a indicare il mio libro preferito nel *Decameron*.

Boccaccio, infatti, per la prima volta sceglie come protagonista di un'organica narrazione la società coeva, gli uomini del proprio tempo, forzando e rispettando le regole retoriche medievali. Da questo rinnovamento interno di intrecci e temi ormai logori, a mio giudizio, cominciano il romanzo e la nuova narrativa.

Con un'energica e straordinaria affermazione della contemporaneità (nel Proemio, 14, dichiara di voler narrare "casi … e … avvenimenti … ne' moderni tempi avvenuti come negli antichi") lo scrittore toscano coinvolge nel suo romanzare personaggi anco-

ra viventi o appena scomparsi, amici e note figure, ritratti con nomi e in circostanze puntualmente dichiarate. In maniera simile, alla toponomastica fantastica e ai riferimenti astratti della narrativa precedente sostituisce azioni svolte soprattutto nel mondo borghese e mercantile e in luoghi ben individuati (si pensi, per esempio, alla descrizione della Napoli picaresca di Andreuccio da Perugia), intessuti di vissuta quotidianità.

Ma la contemporaneità si afferma con maggior prepotenza nei problemi nodali, nei gusti, nelle avventure e nella vita privata, carichi dei colori propri della civiltà borghese dei comuni italiani. Altrettanto decisa è la contemporaneizzazione linguistica per il plurilinguismo assunto a programmatico stile narrativo, in grado di creare attorno ai protagonisti la localizzazione umana in cui vivono e operano.

Per questi motivi il *Decameron* viene rapidamente trascritto nelle lingue d'Europa e non solo, suscitando ovunque straordinario entusiasmo e interesse.

c) Tra i romanzi più recenti quello che ho maggiormente apprezzato è sicuramente *L'Enfant de sable* (1985) di Tahar Ben Jelloun.

In quanto interroga il destino di una ragazza costretta a nascondere il suo sesso, e dunque la sua vera identità, per essere accettata dal padre, il libro affronta soprattutto le mistificazioni alle quali è assoggettata la tradizione culturale marocchina, vincolante per lo stesso scrittore, perché la ricerca e l'espressione di se stesso si misurano con le forme dell'enunciazione e del racconto.

Il realismo spesso crudo di Tahar Ben Jelloun denuncia le mentalità e i costumi del mondo del Maghreb, ma rende giustizia anche alla poesia di questa realtà, pervasa da strutture oniriche rese con associazioni di immagini in cui i sogni si amalgamano ai ricordi e la soggettività dei protagonisti più vulnerabili emerge dalla scorza dura delle oppressioni e delle convenzioni sociali del mondo colonizzato in briciole di dolore, di desideri e di palpiti sensuali.

Il romanzo non può che rimettere in discussione il suo contenitore tradizionale e perfino il suo stesso linguaggio scritto: volendo rispondere alle esigenze dell'uomo contemporaneo, vittima di una realtà sociale che lo ha definito suo malgrado e alla quale cerca di sottrarsi, la forma romanzesca moderna vuole liberarsi dalle strutture imposte, diventando riflessione sui legami sottili che uniscono la sfera della verità e della poesia.

Valerio Vianello, ricercatore di Letteratura Italiana presso la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Chieti-Pescara, è studioso di storia delle idee e delle forme fra Cinquecento e primo Ottocento. Ha pubblicato, oltre a vari saggi apparsi in rivista e volumi miscellanei, *Il letterato, l'Accademia, il libro. Contributi sulla cultura veneta del Cinquecento* (Padova, Antenore, 1988), *Il "giardino" delle parole. Itinerari di scrittura e modelli letterari del dialogo cinquecentesco* (Roma, Jouvence, 1993), *La scrittura del rovesciamento e la metamorfosi del genere. Paolo Sarpi tra retorica e storiografia* (Fasano, Schena, 2006) e ha curato un'edizione commentata di U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis (1798)* (Bologna, Millennium, 2006).

MARIE VIALLON-SCHONEVELD

a) È difficile definire il romanzo moderno in modo assolutamente affermativo, tipo "Il romanzo è …"; ci sembra talvolta più comodo ed esplicito scartare possibili definizioni sul modo "Il romanzo non é …".

Il romanzo è una finzione narrativa e non una sola narrazione perché esistono racconti storici, ad esempio *La storia di Roma* di Tacito, che non possono essere annoverati tra i romanzi perché si limitano a evocare eventi storici effettivamente avvenuti. Invece, il romanzo può usufruire una descrizione storica, manipolare un contesto storico e trasfigurare personaggi storici grazie all'immaginazione. Questa trasformazione, vietata allo storico, ha campo aperto nelle mani del romanziere che può esplorare in modo universale i sentimenti. La scrittura del romanzo da parte del romanziere necessita una capacità a mettersi in sintonia col lettore affinché questo possa immedesimarsi nei personaggi inventati.

Il più delle volte, la trama del romanzo racconta una storia cioè sviluppa un' evoluzione di avvenimenti, tuttavia esistono romanzi in cui l'intreccio è ridotto quasi a zero, fino a diventare una traccia, una filigrana sulla quale si annoda e si snoda l'evoluzione psicologica del/dei personaggi(o). L'osservazione delle passioni umane diventa allora l'elemento che contraddistingue questo tipo di scrittura.

b) Cervantes, *Don Quichotte*.

c) Jens Christian Grondahl, *Sous un autre jour*, (Titolo originale: *Et andet lys*).

Marie Viallon-Schoneveld è Onoraria d'italianistica all'università di Lyon 3 (Francia), membro del centro di ricerca UMR CNRS 5037 "Histoire de la pensée de l'Humanisme aux Lumières", membro eletto dell'Ateneo Veneto.

Pubblicazioni monografiche recenti oltre molti articoli:

L'histoire et les historiens au XVIe siècle, Atti del VIII° convegno di Le Puy-en-Velay, Saint-Etienne, PUSE, 2001.

Médecine et Médecins au XVIe siècle, Atti del XI° convegno di Le Puy-en-Velay, Saint-Etienne, PUSE, 2002.

Pietro Bembo, "De Ætna", prima traduzione francese, Clermont-Fd, PUBP, 2002.

Paolo Sarpi "Histoire du concile de Trente", traduction française, Saint-Etienne, PUSE, 2002.

La fête au XVIe siècle, Atti del X° convegno di Le Puy-en-Velay, Saint-Etienne, PUSE, 2003.

Le boire et le manger au XVIe siècle, Atti del XI° convegno di Le Puy-en-Velay, Saint-Etienne, PUSE, 2004.

Italie 1541, ou l'unité perdue de l'Eglise, Paris, CNRS éditions, 2005.

Musique et société au XVIe siècle, Atti del XII° convegno di Le Puy-en-Velay, Saint-Etienne, PUSE, 2006.

Paraître et se vêtir au XVIe siècle, Atti del XIII° convegno di Le Puy-en-Velay, Saint-Etienne, PUSE, 2006.

Autour du concile de Trente, Saint-Etienne, PUSE, 2006.

Construire l'espace au XVIe siècle, Atti del XIV° convegno di Le Puy-en-Velay, Saint-Etienne, PUSE, 2008.

Le pèlerinage chrétien au XVIe siècle, Atti del XV° convegno di Le Puy-en-Velay, (à paraître).

STEFANO TRINCHESE

a) È un luogo speciale dell'anima, uno spazio aperto sul territorio inesplorato dei nostri desideri più nobili e meno manifesti. Ho sempre associato l'idea della lettura, specialmente di un romanzo, all'idea di libertà nel senso pieno del termine. Da ragazzo il mio segreto "rifugio" era costituito dalla lettura, avida e insieme goduta, quasi centellinata, di un romanzo, scelto dopo accurata selezione in biblioteca o, quando ce n'erano i mezzi, anche in libreria. La scelta approdava solitamente a un classico, ma talvolta la risonanza di un contemporaneo dettava opzioni non sempre corrisposte da piena soddisfazione. Confesso che, seppur meno frequentato, quell'ideale rifugio resta per me sempre un luogo al quale dedicare gli ormai diradati momenti di disponibilità. Credo che un romanzo, se ben scritto, possa anzi debba riuscire a traslarci idealmente in una dimensione diversa rispetto alla quotidianità, non dico in senso onirico o non solamente, trasferendoci completamente nell'universo mentale e morale concepito dal suo autore, per farci vivere sensazioni o pulsioni, inevitabilmente filtrate dalla nostra cultura e mediate dalla condizione del momento in cui leggiamo.

b) L'autore preferito è senza dubbio Joseph Roth, tra i cui romanzi il preferito, anche se la scelta è difficile è *Il mercante di coralli*. Se mi si consente una seconda opzione, su un registro completamente altro, *La masseria delle allodole*, dell'armena Antonia Arslan.

c) Frequento abbastanza poco la produzione letteraria coeva, anche se impropriamente "costretto" dalla frequente richiesta di

partecipazione a giurie per vari premi letterari, occasionando l'incontro con una produzione letteraria spesso deludente: comunque mi è molto piaciuto *Nessuno al mondo*, del libico Hisham Matar, recente premio Flajano, una finestra incredibile sulle contraddittorie e spesso laceranti dinamiche di una delle meno conosciute realtà mediterranee.

Stefano Trinchese (Pescara 1957) è professore ordinario di storia contemporanea nella Facoltà di Lettere dell'Università G. d'Annunzio di Chieti, della quale è attualmente preside. È presidente del Centro interuniversitario di studi delle culture adriatiche e direttore dell'Istituto per la storia e le civiltà dell'Adriatico. Ha studiato nelle università di Bologna (1975-80), Bonn (1983-86) e Paris-Sorbonne (1986-87), conseguendo il dottorato di ricerca presso Roma-La Sapienza (1987-90).

Ha insegnato storia e politica della Turchia presso lo *Ispettorato delle scuole dell'Esercito Italiano* a Roma. È stato membro del direttivo della *Società italiana per lo studio della storia contemporanea (Sissco)*. È componente dell'*Istituto Paolo VI per la storia del movimento cattolico* e della commissione del Ministero dei Beni culturali per l'ecumenismo. È autore di dieci monografie su temi di storia politica e religiosa europea e mediterranea.

CLAUDIO RENDINA

a) Al di là della sua definizione linguistico-letteraria il romanzo è uno specchio riflesso in secondi, minuti, ore, giorni, anni della vita travisati nella storia.

b) *Du côté de chez Swann* di Marcel Proust.

c) *Le intermittenze della morte* di José Saramago.

Claudio Rendina, romano, giornalista, poeta, narratore, storico delle Arti e Tradizioni Popolari, ha legato il suo nome a opere di successo dedicate a Roma e al mondo pontificio. Tra le sue numerose pubblicazioni: *I papi. Storia e segreti* (Premio Fregene 1984), *Il Vaticano. Storia e segreti* (Premio della Cultura della Presidenza del Consiglio dei Ministri 1987), *Pasquino, statua parlante* (Premio Fregene 1991), *I palazzi della Toscana, Il papa. Sacro e profano, Guida insolita ai misteri, ai segreti, alle leggende e alle curiosità di Roma* (Premio Castiglioncello 1999), *Guida insolita ai misteri, alle curiosità, alla storia e ai luoghi di Roma dell'Anno Santo, Storia insolita di Roma, La grande guida dei monumenti di Roma, La grande guida delle strade di* Roma (con Donatella Paradisi), *Guida insolita ai misteri, ai segreti, alle leggende e alle curiosità del Tevere, Le chiese di Roma, La Roma di Belli, Guida insolita ai misteri, ai segreti, alle leggende e alle curiosità del Lazio, Le grandi famiglie di Roma, I palazzi storici di Roma* (Premio Città di Santa Marinella 2006), *Alla scoperta di Roma*, *Il grande libro degli ordini Cavallereschi*. Testi poetici: *Cuore di ragazzo, Caro borghese* (Premio Fregene 1980), *Patchwork* (Premio Calliope 1989), *Sacroprofano, Roma per dire.* Narrativa: *I dogi, I capitani di ventura, La papessa Giovanna, Papè Satàn, Storie della città di Roma*. Ha tradotto tutta l'opera poetica di Baudelaire, Jiménez, Machado e Garcìa Lorca. Per la Newton Compton dal 1988 al 1993 ha diretto la rivista «Roma, ieri, oggi, domani» (Premio Lupa d'Argento del Comune di Roma 1991) e ha curato *La Grande Enciclopedia di Roma* (2000). Per il complesso del Vittoriano ha curato le mostre *Le strade che portano a Roma* (2002), *Dal Ghetto alla città* (2003) e *Terra di Miti* (2005). Collabora a diversi periodici, radio e televisioni; sue opere sono tradotte in inglese, francese, tedesco, spagnolo e romeno. Dal 2000 firma per «la Repubblica» la rubrica *Cartoline romane*. Docente di Storia e Tradizioni di Roma all'università popolare della Confcommercio, è socio del Centro Studi G.G. Belli.

LORELLA MARTINELLI

a) Il termine romanzo evoca immediatamente un genere letterario che presuppone una narrazione di eventi in prosa, articolata secondo una trama su uno sfondo reale o fittizio dove agiscono personaggi fatti di carta e di parole eppure talmente reali che, a lettura ultimata, abbiamo l'impressione di conoscere da sempre. Quante volte di sera nell'intimità della nostra casa o stesi al sole su una spiaggia abbiamo patito per rapimenti e complotti, amori tempestosi e battaglie realmente combattute? Quante volte le favolose e magiche avventure di Harry Potter o le pazienti indagini del Commissario Montalbano ci hanno fatto dimenticare la durata di un viaggio?

Eppure il mondo creato dalla fantasia dello scrittore non è il solo mezzo di evasione dalla realtà al contrario, la finzione letteraria permette di conoscere il mondo e l'uomo, di metterne a nudo le contraddizioni, di proporre un'alternativa al reale. Naturalmente, ciò si realizza solamente in seguito ad una attenta lettura e analisi del testo, poiché ad un primo approccio, il romanzo appare innanzitutto una storia complessa, più o meno reale, ricca di eventi, che appassiona e diverte. Tutti sono in grado di riconoscere un romanzo, ma darne una definizione non è operazione altrettanto semplice.

Infatti, a differenza degli altri generi letterari che hanno un'identità ben definita e riconoscibile, il romanzo è in continua evoluzione e la sua struttura non è ancora del tutto consolidata. "Lo studio degli altri generi letterari, osserva il critico Michail Bachtin, è analogo allo studio delle lingue morte, lo studio del romanzo, invece, è analogo allo studio delle lingue vive e giovani". Abitualmente la storia narrata è fittizia, ma è evidente che

non tutto in un romanzo è inventato; vi possono entrare problematiche storiche, politiche e sociali sebbene rielaborate. A questo punto potrei dire che il romanzo è un genere fluttuante che permette di individuare inedite prospettive che producono un certo effetto sul lettore e che consente di vivere, insieme alla nostra, innumerevoli altre vite, prolungando la nostra esistenza nel tempo o, per dirla con Umberto Eco, allungando la nostra vita. Ma, volendo dare una definizione più personale, credo che il romanzo sia come un tappeto volante che ci trasporta ovunque, che annulla le barriere spazio-temporali, consentendoci di vagare tra la guerra di Troia e la guerra dei Cento anni, tra la scoperta dell'America e lo sbarco sulla luna.

b) Molti sono i romanzi che, per il loro spessore culturale, hanno contribuito alla mia formazione ed hanno costituito per me una ricchezza inesauribile perché aperti a sempre nuove chiavi di lettura. Dovendo necessariamente operare una scelta, mi soffermerei sul romanzo *Don Chisciotte della Mancia* poiché Cervantes è riuscito a rappresentare personaggi "a tutto tondo", diversissimi e in situazioni più disparate facendoci udire le loro voci e inserendoli nella genuina realtà quotidiana, in un gioco brillante e innocente di combinazioni. Questa capacità risulta tanto immediata e forte, quanto libera da ogni altro proposito, che quasi tutto il realismo dei tempi anteriori diventa limitato, convenzionale e tendenzioso. Infatti il vero protagonista non risulta Chisciotte, tutto proteso verso l'idealità, ansioso di evadere da una realtà meschina e degradata, ben lontana dai nobili ideali cavallereschi di un tempo, né Sancio ben ancorato al reale, tutto intento alla materialità e alla soddisfazione dei desideri più concreti, e, ancor meno, alcune delle figure centrali degli episodi fantastici: l'eroe è Cervantes, l'artista che realizza un'arte critica e fantastica in accordo con la propria volontà e libertà. Sì, è vero, Cervantes avvolge la sua opera in una continua ricerca di verità, in un processo di ansiosa tensione tra la realtà e la fantasia, tra la poesia e la logica, tra il dramma e la commedia, tra il sublime e il

grottesco con un fervore instancabile nel gioco polivalente dell'esistenza, con le sue contraddizioni, le sue vittorie e i suoi scacchi. Don Chisciotte e Sancio sono persone vive, che vivono ogni istante nella fiducia di trovare la misura valida a garantire la pienezza della propria partecipazione alla vita nella dignità dei valori umani. Attraverso il ricorso alla realtà e alla finzione, al tempo reale e al tempo fittizio, Cervantes non intende né operare una parodia del mondo o di un genere letterario, né augurarsi il risorgere di modi e forme cavalleresche. Gli premeva, soprattutto, la riaffermazione di un ideale, una tavola di valori umani, criterio supremo di vita, capace di orientare il significato dell'esistenza. Attraverso la figura di Don Chisciotte che incarna la condanna delle cattiverie, delle storture e delle ingiustizie in nome della bontà e della generosità, del coraggio e della rettitudine, Cervantes dimostra che nonostante il suo eroe morirà sconfitto, il suo sogno sopravviverà così come l'ideale sopravvive al reale e ne resta vincitore.

c) Uno dei romanzi che ho riletto di recente e ho particolarmente apprezzato è senz'altro *Se questo è un uomo* di Primo Levi nel quale l'autore rievoca il dramma della persecuzione nazista vissuta in prima persona e raccontata affinché le sue parole mantengano vivo il ricordo, alimentando la condanna collettiva. Ho trovato particolarmente significativo lo studio sull'animo umano: i numerosi personaggi del romanzo, che pure talvolta appaiono fuggevolmente, sono analizzati per dimostrare quali conseguenze può produrre il lager nel loro animo. L'autore delinea una gerarchia tanto minuziosa quanto spietata dei rapporti tra gli uomini: al grado più alto ci sono le SS, in quello più basso gli innumerevoli prigionieri esposti a un percorso di degrado progressivo sino alla morte. Tra questi, in una "zona grigia" si collocano i kapo al comando di un gruppo di prigionieri la cui posizione appare agli occhi di Levi scandalosa e aberrante. Lo spazio del lager è circolare e claustrofobico, il tempo ha invece un percorso piatto e uniforme: non viene e non conduce da nessuna parte, non ha futu-

ro né passato. E come non rievocare l'immagine della nave che si inabissa mentre il mare si richiude definitivamente su di essa? Chiara è l'analogia tra Ulisse e il destino dei prigionieri. L'uno e gli altri sono stati puniti: il primo per aver infranto un limite imposto dalla tradizione, affidandosi solo alla sua voglia di conoscenza, gli ebrei perché le oscure forze dell'antisemitismo hanno visto un pericolo nella loro acutezza intellettuale. Ad Auschwitz, il portone della morte non si richiuderà più sulla memoria, il binario che l'attraversa non si fermerà più sulla rampa, ma si frantumerà, disperdendosi, davanti all'altare delle coscienze e della conoscenza. Lì, in quel punto, si incontreranno i giovani liberi, i ragazzi della pace e lì, ad Auschwitz, dalle ceneri sparse fra le zolle continuerà a nascere la vita!

Lorella Martinelli è ricercatrice di Lingua e traduzione francese presso là Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università "Gabriele d'Annunzio" di Chieti-Pescara. È autrice di saggi su Tristan Corbière, Barbey d'Aurevilly, Arthur Rimbaud, Pierre Loti e Samuel Beckett. Tra le sue pubblicazioni, si segnalano in particolare i volumi *Tristan Corbière. Il linguaggio del disdegnoso e altri saggi di letteratura estrema*, Napoli ESI, 2001 e la riedizione delle *Amours jaunes* per i tipi l'Harmattan, Parigi, 2007.

FRANCESCO MARRONI

a) Il romanzo è l'impronta digitale che i decenni e i secoli lasciano ai margini dei Grandi Eventi della Storia. I libri di storia parlano della morte, i romanzi parlano della vita. Le impronte sono i segni di una quotidianità a malapena visibile a occhio nudo – i romanzi, quelli veri, parlano ai pochi felici interpreti dell'immaginazione creativa. Per dirla con Stendhal, "to the happy few". Il romanzo è la voce dell'altro, è l'impronta dell'altro, di colui che non possiede il passaporto dell'istituzione ma che, furtivamente, chiede uno spazio di pubblicità, un ascolto pubblico che significhi il compimento e la chiusura della scena romanzesca – da me Autore a te Lettore: tutta qui la trasmissione di un valore artistico.

Questo è il romanzo, se vogliamo parlare di Romanzo.

E credo che siano veramente pochi i prodotti della narrativa contemporanea che possano essere definiti Romanzo. Non è il successo nella contemporaneità a sancire la grandezza del romanzo – la gran parte dei bestseller, conclusasi la stagione dei loro splendidi fuochi d'artificio, finiscono nel buio delle cose dimenticate per sempre o quasi. Mi guardo intorno: dov'è *Il nome della rosa*? Dov'è *Da Vinci Code* (Il Codice da Vinci)? Di solito la versione filmica di un bestseller stabilisce la fine del percorso – tutto ciò non vale, ad esempio, per *La metamorfosi* di Kafka o per *Memorie dal sottosuolo* di Dostoevskij o anche per *Light in August* (Luce d'agosto) di Faulkner.

È un paradosso, ma molto spesso un romanzo che s'impone come bestseller internazionale, magari tradotto in tutte le lingue, si caratterizza come prodotto artistico dalla vita breve. Il successo cioè ne sancisce automaticamente la morte. Sia chiaro, questa regola non vale sempre, ma è inconfutabile che nel caso dell'arte il pubblico (la quantità) non è il miglior giudice. Nel caso del

romanzo i grandi numeri significano che l'opera è stata scritta per il presente (per il massificante mercato del presente) e non per il futuro – per la letteratura dei decenni a venire. *Ulysses*, che invece fu letto nel primo anno di pubblicazione solo da una dozzina di amici di Joyce, è un Romanzo. Anzi, è il Romanzo contro tutti i romanzi perché si diverte ad ammazzare il romanzo tradizionale, mentre – nella sua essenza – lo sta fecondando di nuovi assilli psicologici e di nuovi smottamenti epistemico-culturali. Come è noto, Joyce definiva gli storici "tessitori di vento" ("weavers of the wind" nell'episodio Nestor di *Ulysses*), perché desiderava indicare il senso di inautenticità che pervade la mente dello storico. Al contrario, il narratore diviene il luogo in cui si realizza la visibilità delle cose: nella loro finzione, i personaggi e gli oggetti dell'arte narrativa sono più veri del reale, lasciano impronte che nessuno potrà cancellare e che, più dei documenti forniti dagli storici, parleranno della struttura del pensiero e del sentire di una certa epoca. A mio giudizio, vale ancora il concetto aristotelico secondo il quale la narrativa è una "attività teoretica più elevata della storia", in quanto, laddove la storia mostra solo gli eventi reali e, ambiziosamente, pretende di offrirne la registrazione, la letteratura corre verso gli spazi sconfinati del possibile.

La letteratura è sempre dinamica, mentre la storia è assiomaticamente statica.

La letteratura – e qui desidero citare ancora Joyce – introduce nella "stanza delle infinite possibilità" ("the room of the infinite possibilities"). Al contrario, la storia significa la morte delle possibilità, la fine dell'immaginazione. In questo senso – cioè, dandosi come luogo in cui mille percorsi sono possibili –, la modellizzazione romanzesca non può essere che una sollecitazione del lettore a interrogarsi su se stesso. Per questo il romanzo apre e non chiude, provoca e non istituisce, ribalta e non canonizza, dissacra e non consacra.

Romanzo Vivente. Sto parlando di Romanzo, ma non vorrei che il romanzo della mia risposta venisse inteso, in una visione angusta, come romanzo sperimentale o romanzo d'avanguardia,

storicamente definiti e culturalmente sovradeterminati. Per dirla in breve, i capolavori sono sempre espressione di un atto di geniale apertura, di dissacrazione e di ribaltamento dell'esistente – questo vale tanto per *I promessi sposi* quanto per *The Catcher in the Rye* (noto in Italia con il titolo *Il giovane Holden*) di Salinger. Ritengo che un romanzo sia la maniera più convincente con cui l'uomo riesce a esprimere l'insufficienza della razionalità. E comunque dei modelli scientifici dinanzi alla complessità del mondo, e ancor più dinanzi alla complessità che caratterizza ogni dialogo e rapporto fra l'individuo e i suoi mondi interiori ed esteriori – il romanzo è la forma artistica dell'eterno protendersi dell'uomo oltre se stesso e oltre la stessa gabbia del linguaggio.

Una rettifica. Ritornando all'immagine iniziale, quella delle impronte digitali, devo subito correggermi e dire che ho sbagliato tutto. Non le impronte digitali (statiche nel loro essere lì, immobili testimoni di una presenza), ma le orme lasciate dai clandestini durante la loro fuga sono il vero tracciato del romanzo . Una strada che significa un'idea in movimento, un qualcosa che noi inseguiamo senza l'ausilio di una mappa, e che sappiamo esistere ormai da secoli. E che vorremmo raggiungere. Il fatto è che il romanzo è sempre al di là della nostra portata perché il romanzo è la complessità che sarà e mai quella che è stata.

b) Il romanzo dei romanzi, almeno dal punto di vista della mia preferenza e della formazione, è senza dubbio il *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe: il romanzo dei romanzi perché è una narrazione in cui, attraverso la presenza di un'orma (quella del nero che sarà poi chiamato Venerdì), si delinea la presenza del futuro. Vorrei fermarmi qui, ma la tentazione è grande. Vorrei citare almeno altri due romanzi che – nella prospettiva di ogni tempo e di ogni paese – posso considerare fra i miei preferiti. Uno è *Middlemarch* di George Eliot, dal quale ho appreso appunto che i romanzi sono scritti per esplorare quegli aspetti dell'esperienza umana che mai nessun libro di storia sarà in grado di trasmettere al lettore. L'altro è *Delitto e castigo*: Dostoevskij è stata la mia

chiave di lettura del mondo. Da questo romanzo ho appreso che "l'enfer c'est les autres", che il male si cela dietro un sorriso amico, e che l'abbraccio fraterno nasconde spesso un pugnale affilato. Il nichilismo è un modo di porsi rispetto al mondo. E, nella mia mente, *Delitto e castigo* vuol dire la verità, l'essenza di verità contenuta nella manifestazione del male. Non solo, ma *Delitto e castigo* vuol dire anche l'essenza di verità racchiusa nelle forme più elevate della rappresentazione artistica.

Mi piacerebbe, per molte ragioni, citare anche *Ulysses* fra i miei preferiti. Ma non è così. Non lo cito perché – e lo dico con chiaro intento polemico – solitamente quest'opera viene citata da quelli che non l'hanno letta. *Ulysses* è troppo programmaticamente innovativo per essere il mio romanzo preferito. Sarebbe difficile qui elencare le ragioni che non mi fanno scegliere l'opera di Joyce. Innegabilmente, *Ulysses* è un romanzo sovversivo contro il conformismo degli ipocriti e dei filistei, contro il qualunquismo e il moralismo dei perbenisti e degli infigardi di sempre. Ma *Ulysses* è troppo consapevolmente romanzo per catturare fino in fondo la mia attenzione – *Ulysses* è la rivoluzione della parole e l'epica del corpo umano come luogo di verità, contro le mille e fin troppo esagerate teorizzazioni intorno all'anima di quelli che non credono nella "ineluttabile modalità del visibile". *Ulysses* è tutto questo, ma non è il mio romanzo.

Del resto, è anche vero che prima di Joyce – e non solo in senso cronologico – si collocano due romanzi, a mio giudizio entrambi di ragguardevole incidenza nella storia del genere. Ad essi vanno le mie preferenze. Si tratta di *Great Expectations* di Dickens e *Le rouge et le noir* di Stendhal. E dopo Joyce avverto la presenza incombente del Camus di *La peste* e del Vittorini di *Conversazione in Sicilia*. Ma questi autori, ancorché culturalmente e linguisticamente differenti, innescano in me ulteriori suggestioni. Forse è meglio lasciare il primato a *Robinson Crusoe* che rimane, per così dire, la matrice di tutti i romanzi, l'inizio e la fine dell'invenzione romanzesca.

c) Tra i romanzi più recenti quello che ho apprezzato di più è senz'altro *L'insostenibile leggerezza dell'essere* di Milan Kundera

che, in linea con quanto dicevo sopra, mi ha convinto che il romanzo è morto e che – miracolosamente – grazie alla sua morte, almeno una volta al giorno, può rinascere sempre nuovo e sempre intriso dei segni del futuro. Questo, beninteso, quando si tratta di grandi romanzi. E, appunto, *L'insostenibile leggerezza dell'essere* è un grande romanzo. Nel suo libro *L'arte del romanzo*, Kundera ha osservato: "La storiografia scrive la storia della società, non quella dell'uomo. Perciò gli avvenimenti storici di cui parlano i miei romanzi sono spesso quelli che la storiografia ha dimenticato". In questa direzione, e nel quadro di una crisi della rappresentazione finzionale, un altro romanzo che desidero citare è *The French Lieutenant's Woman* (La donna del tenente francese) di John Fowles, che riscrive la storia dell'Ottocento vittoriano assumendo il punto di vista delle sue contraddizioni storico-sociali e delle sue disarmonie psico-comportamentali. Se tra i romanzi più recenti dobbiamo intendere un'opera pubblicata in questi primi anni del terzo millennio, allora non ho dubbio alcuno: passato in modo abbastanza inosservato nelle plaghe putride del mercato editoriale (mercato italiano e non solo italiano), *Austerlitz* di W. G. Sebald segna, a mio giudizio, una delle vette più importanti del genere romanzesco. Sebald, scomparso nel 2001, era un grande ammiratore di Stendhal. Un altro romanzo che, a ben riflettere, ho ritenuto da sempre che fosse fra i miei preferiti. Mi accorgo di essere in una sorta di trappola, assediato da titoli e autori: non un romanzo ma tanti romanzi. Meglio chiudere qui.

Francesco Marroni è professore ordinario di letteratura inglese presso la facoltà di lingue e letterature straniere di Pescara. Dirige le riviste *Merope* e *RSV* (Rivista di Studi Vittoriani), *Traduttologia* e *Tracce*. Ha pubblicato cinque raccolte di racconti: *Silverdale* (Palermo, 2000); *Brughiere* (Fasano, 2002); *Il silenzio dell'Escorial* (Bari, 2002), *Finisterre* (Pescara, 2004) e *Nelle vene del tempo* (Pescara, 2006). Alcuni racconti sono apparsi in traduzione nelle riviste statunitensi *Weber Studies: A Journal of Weber State University* (Ohio, 2001) e *Metamorphoses* (Amherst, Mass., 2005). La traduzione integrale di *Silverdale* è apparsa in Brasile con il titolo *O Ouro de Sevilha* (San Paolo del Brasile, 2002).

ANDREA MARIANI

a) Il romanzo, così come si è andato configurando nella tradizione occidentale in età moderna, è, a mio parere, un'opera di narrativa di una certa ampiezza (in genere, di almeno 200 pagine), che presenta un denso intreccio di eventi, esterni e/o interni alla coscienza dei personaggi, con un adeguato tessuto connettivo ricco di informazioni, contestualizzazioni e descrizioni, nonché un'ampia libertà di riflessione da parte dell'autore e/o del narratore, all'interno di una cornice storica e socio-culturale identificabile. Per sua natura, il romanzo è in grado di proporre diversi livelli di messaggi e, contemporaneamente, di costituire una realtà autonoma, alternativa e in gran parte autosufficiente rispetto alla realtà fattuale che costituisce l'occasione, lo spunto, il contesto e l'ipotesto.

Più il romanzo è ampio e ricco, per i personaggi, le situazioni, le vicende narrate, più l'autore può permettersi parentesi e digressioni, analessi e prolessi, tentando sperimentazioni di vario grado di originalità, con un uso anche anticonvenzionale del tempo e degli spazi, dei rapporti gerarchici tra persone, cose, fatti, luoghi e prospettive.

È benvenuta la dimensione metanarrativa, nella quale l'autore e/o il narratore si interrogano sul senso dell'operazione cui si dedicano, che essi possono giudicare dall'interno e dall'esterno. Particolarmente pregevole appare il romanzo che sappia comprendere e contemperare una fedeltà rigorosa alle istanze del reale e della ricostruzione realistica di storia e storie (compresi i dati biografici e/o autobiografici) e la dimensione simbolica, per la quale ogni elemento della realtà viene trasfigurato e amplia il senso/i sensi del discorso.

La struttura e la tecnica narrativa devono tener conto dell'innovazione costituita dal punto di vista limitato, circoscritto e/o plurimo, ambiguo, contraddittorio, mentre il finale che, non meno dell'incipit, deve avere la massima concentrazione semantica, può essere aperto e suscettibile di varie interpretazioni. Dal punto di vista stilistico, possono comparire ampie sezioni di impronta lirica e/o drammatica, con un'infinita gamma di registri, dal più basso al più alto, che seguono mimeticamente o trascendono il linguaggio dei singoli personaggi, sicché il romanzo ideale è, insieme, un'opera prismatica, articolata, addirittura eterogenea, ma anche di poesia assoluta. Il romanzo spazia dentro e fuori i confini tradizionali di genere, aderendo a quelli tradizionali o inventandone di nuovi, tendendo alla condizione di "opera mondo", capace di metabolizzare tutto e di porsi come universo dotato di singolare coerenza, pur nella contraddittorietà dei suoi ingredienti.

b) Il romanzo che, in assoluto, mi ha più "soddisfatto" e che considero fra i massimi prodotti del genere, è *Moby Dick* di Herman Melville, in quanto risponde a tutte le condizioni di cui sopra, conservando, a 160 anni dalla composizione, una straordinaria attualità, che ne permette sempre nuove letture da parte delle successive generazioni. In particolare appare perfetto l'equilibrio fra istanze storico-realistiche, fattori ideologici-culturali, e dimensione simbolico-allegorica. Esso mette in scena, re-inventa e attualizza alcuni degli archetipi e dei paradigmi fondanti del nostro inconscio individuale, collettivo e politico, presentando squarci di altissima poesia, in cui la base circostanziale e occasionale, arricchita di un'aura densa e suggestiva, scarta verso vette (o profondità) assolute.

c) *Song of Solomon* (*Canto di Salomone*) di Toni Morrison: per motivi analoghi ai precedenti e per aver saputo, analogamente, perseguire fino in fondo il discorso di un'analisi storica acutissi-

ma, di una partecipazione umana in straordinaria sintonia con le vittime di ingiustizie secolari, e della proiezione verso un futuro meno drammaticamente negativo, tramite la rivisitazione dei miti di una comunità e di una cultura ben identificabile, che tuttavia parla a un lettore di qualunque retroterra etnico e sociale.

Figlio di un pittore e storico dell'arte e di una poetessa, **Andrea Mariani**, dopo essersi laureato in lettere antiche e moderne (1968), ha insegnato nei licei, collaborando nel frattempo all'Enciclopedia Dantesca, pubblicata a cura dell'Istituto Treccani. Esercitatore (1970), contrattista (1975) e infine ricercatore (1981) presso l'Università di Roma, Facoltà di Magistero, ha aderito fin dalla fondazione al Dipartimento di Letterature Comparate. Prof. associato (dal 1988) presso la Facoltà di Lingue dell'Università "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara, ordinario dal 2000, ha ricoperto per sei anni la carica di Direttore del Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterarie. Ha pubblicato sui grandi classici dell'Ottocento (Poe, Hawthorne, Melville, Whitman, Dickinson, James), su poeti e prosatori del Novecento (Frost, Sandburg, Stein, Santayana, Wharton, Merwin, Merrill, Demby, Momaday) e sui rapporti fra letteratura, arti visive e musica. Autore di tre libri (*Scrittura e Figurazione nell'Ottocento americano*, Napoli, SEN, 1984; Il sorriso del fauno, Chieti, Solfanelli, 1992; *L'arcobaleno infranto*, Napoli, ESI, 1997), sta attualmente curando la serie di *Riscritture dell'Eden: il giardino nell'immaginario artistico e letterario* (I e II vol., Napoli, Liguori, 2003 e 2004; III e IV vol. Venezia, Mazzanti, 2006 e 2007).

MARIAGRAZIA MARGARITO

a) Esistono interi settori bibliografici sulla definizione di romanzo. Da persona che ama leggere indicherò quali doti deve avere un testo perché io lo possa percepire come romanzo:

deve essere una buona, meglio se eccellente, testimonianza della vitale necessità del narrare;

dev'essere "cet emportement qui nous dévore";

deve ad ogni parola, ad ogni segno grafico mostrare l'inconciliabilità tra la vita e la scrittura;

deve trasportare in un "altrove" che assolutamente non voglio precisato, meglio se con una costruzione narrativa magari inquietante, sulla quale mi interrogo continuamente, a lettura terminata;

deve ammobiliare la mia stanza interiore.

b) Alexandre Dumas, *Le comte de Montecristo.*

c) A. Yehoshua, *Ritorno dall'India*.

Mariagrazia Margarito è Docente di Linguistica francese, Lingua francese presso la Facoltà di Lingue e letterature straniere - Università degli Studi di Torino. Campi di ricerca più recenti: Lessicologia e lessicografia francesi - Analyse de discours - Stereotipi in testi turistici - Testi espografici.

LEO MARCHETTI

a) Potremmo dire che il romanzo, anche etimologicamente, sia un *romance*. Quando nel 700 nasce in Inghilterra il novel, il romanzo realistico, continua a vivere nelle storie gotiche di Lewis e della Radcliffe. Come nota Frye, il romance soprattutto romanzo d'avventura e dell'estate: "attività sessuale irregolare o eccessiva". In questo caso spesso si arriva al romanzo da tre soldi e alla paraletteratura, ma rimane il suo nucleo centrale, che non va sottovalutato, fatto di amore e avventura. Secondo T.S. Eliot, che condivido, un modo – ancorando il romanzo al mito – di dare ordine e significato all'immenso panorama di futilità e anarchia che è il mondo contemporaneo.

Credo che il romanzo sia soprattutto viaggio della mente e del corpo, voyeurismo puro, modo di "trattare l'ombra come cosa salda" e invenzione patafisica, dadaista, gioco, caso, happening. Nabokov scriveva: "prima viene lo schema della cosa, poi la cosa", per dire che il romanzo è anche calcolo, maestria, logos.

Lo stato d'animo di chi scrive espresso mediante oggetti, eventi, situazioni, emozioni, al punto che Bruce Chatwin riassume in una bella epigrafe tratta da Blaise Cendrars il contenuto del suo In Patagonia: "Il n'y a plus que la Patagonie, La Patagonie qui convienne à mon immense tristesse..." È una anatomia dell'irrequietezza che ha a che fare col girovagare, per dare ordine al disordine. Talvolta un racconto filosofico per mettere in scena un'idea, ma più spesso il romanzo non predica la virtù, è un ritratto impietoso del mondo, come in Balzac o nelle *Illuminazioni* di Rimbaud.

Si potrebbe dire che il romanzo sia il doppio del mondo, il nostro modo desiderante per uscire dalla prigione della mente, e

come in Joyce ricordarci le cose che noi smemorati dimentichiamo. Ad esempio il Tempo che secondo gli scienziati non esiste, però esiste nel romanzo dove leggiamo il prima e il dopo della pagina scritta; una freccia che passa anche attraverso il più intricato dei collages. Anche quando tutte le epoche ci sembrano contemporanee dobbiamo sapere che il passato è passato e il presente del romanzo si struttura in un ordine simultaneo che tiene conto del passato.

In un romanzo trovano posto tante cose, ma soprattutto i treni e le navi, perché il romanzo è un viaggiare, come nel Simenon di *L'uomo che guardava passare i treni*, in cui Kees Popinga usciva di casa ogni sera per andare a vedere l'espresso di mezzanotte.

b) Fra tutti i romanzi preferisco l'*Ulisse* di Joyce.

c) Uno degli ultimi romanzi che ho apprezzato è stato *Diario di un killer sentimentale* di Sepulveda.

Leo Marchetti insegna letteratura inglese presso la facoltà di Lingue e Letterature straniere di Chieti-Pescara, ha scritto libri su E.A. Poe, T.S.Eliot, Kurt Vonnegut Jr., R.W. Emerson e numerosi saggi raccolti nei volumi *Apocalissi* (Métis) e *Anatomie dell'Altro* (Liguori). Ha curato *Topografie per Joyce* (Aracne) e *La musica delle stagioni* (Liguori).

DANTE MAFFIA

a) Qualsiasi dizionario di letteratura lo definisce in maniera precisa, è "una narrazione piuttosto estesa, di solito in prosa (se si esclude l'età medioevale), delle vicende, realistiche o fantastiche, di uno o più personaggi; implica generalmente una situazione conflittuale, di cui segue gli sviluppi fino alla conclusione, di segno positivo o negativo". Ma evidentemente se mi viene posta una domanda di cui si sa la risposta, da me ci si aspetta una definizione personale, frutto delle mie esperienze, delle mie indagini, delle mie letture.

Che cos'è, dunque, per me, un romanzo? Un tempio perfetto, un Partenone nel fulgore della sua bellezza, costruito rispettando le proporzioni, i principi di un'architettura che sappia tenere conto della monumentalità e del fattore estetico. Se una sola delle parti è fuori posto l'armonia viene a mancare e si avverte una sorta di fastidio interiore, come se fossimo stati defraudati di qualcosa che invece ci appartiene.

Nasce nell'antichità, qualcuno sostiene che abbia origini addirittura assirobabilonesi, aramaiche o armene, ma col tempo modifica le sue finalità, anche se resta perenne la ragione della trama, del piacere della lettura che deve avvincere e trascinare nelle vicende, come del resto di recente ha sostenuto giustamente e con serrate argomentazioni Roland Barthes.

Col passare dei secoli, come sempre accade, il concetto di romanzo si è evoluto (o involuto) e ha preso forme divaganti e spesso di antiromanzo, inteso nel senso originario. Resta il dato fermo di situazioni e fatti che s'intrecciano e si sviluppano seguendo a volte logiche predisposte e altre volte logiche interne dettate dallo svolgimento che si determina da sé per ragioni obiettive e ineludibili.

Comunque le distinzioni si sono succedute senza snaturare in definitiva la condizione iniziale e stare a cavillare sui generi ha portato soltanto confusione, o appena una distinzione di carattere scolastico. In fondo tutte le dissertazioni fatte anche a proposito del racconto che si differenzia dalla novella, dalla favola, dalla fiaba sono un po' capricci di filologi. In questo senso le colpe di Hegel sono molte. Infatti è lui a trasformare le categorie sistematiche in categorie storiche. Lukacs poi allarga il discorso con implicazioni che prendono strade variegate. Probabilmente non aveva previsto l'entrata irruente di scrittori come Kafka, Joyce e Proust, che disorientano i teorici e affermano nuove forme romanzesche. Da qui sorge quella che è stata chiamata la "teoria della narratività" che guarda alle strutture e alle funzioni "di qualsiasi forma romanzesca, abbandonando dunque la questione del rapporto del romanzo con una determinata epoca storica e con la sua base materiale, almeno nei termini di quella tradizione" (Lorenzo Polato).

Da allora succede tutto e il contrario di tutto, fino ad arrivare a parlare di morte del romanzo, di rinascita, di resurrezione. Seguire perciò il balletto che passa attraverso il romanzo borghese, quello realistico, biografico, psicologico, storico, d'avventure, dialogico, monologico o dell'epopea del non significante, dello straniamento, dell'epopea rovesciata – e chi ne ha più ne metta – mi crea una sorta di confusione e di imbarazzo, perché io, lettore, quando mi accingo a leggere un romanzo lo scelgo per il suo argomento generale, per come se ne parla a proposito del suo essere avvincente, per la forza poetica che emana, per come sono caratterizzati i protagonisti, per come è descritto il paesaggio, insomma, per come sono rese le creature che vi circolano.

Un romanzo è un romanzo, mi verrebbe da dire, e se poi il suo intreccio presenta scene d'avventure, scene noir, scene poliziesche, scene fantastiche, scene surreali, scene storiche, scene realistiche, poco mi importa; mi preme la sua portata creativa, il suo sapermi svelare mondi sconosciuti, il sapermi portare dentro realtà impensate, inedite, che allargano la mia conoscenza e la cono-

scenza del mondo. Anche un romanzo storico io lo amo e lo apprezzo se sa essere opera del suo tempo che subito si pone fuori dalla storia per diventare opera del mio tempo. In fondo poi alcune opere restano non a testimoniare il tempo in cui sono nate o il genere in cui sono fiorite, ma la sostanza di un qualcosa che apparterrà per sempre all'uomo.

Il romanzo è, deve essere, la sintesi di tutte le tendenze possibili e immaginabili (nel Settecento era nato con questi intenti, cioè, unificare la miriade di generi o come chiamarli si voglia, e farne un'unica strada da seguire). La realtà si è ribaltata e la frantumazione parrebbe avere la meglio, ma solo per i teorici; per il lettore è importante entrare in una bella storia (bella non perché finisca col lieto fine, ma perché avvincente, perché trascina in mondi sconosciuti e fa vibrare l'animo, incuriosisce, affascina), poterla seguire con partecipazione, avvertire che i protagonisti sono, a un tempo, persone della sua quotidianità e irraggiungibili figure. Mi piace ripetere ad ogni occasione che mi sembrano sciocchi quei lettori che dopo aver letto un romanzo dicono di averlo trovato bello perché parla proprio di ciò che avevano sempre pensato e sentito e non erano riusciti ad esprimerlo. Un romanzo deve condurci in una dimensione a cui non abbiamo mai pensato, deve scoprire mondi che non ci sono mai appartenuti neanche nella fantasia, altrimenti è cronaca, magari buona cronaca, ma niente di più.

Mi ha sempre fatto molto pensare un'affermazione di Alberto Moravia con cui ho trascorso intere serate a chiacchierare. Durante una cena (l'ha ribadito poi più volte) disse che un romanzo si afferma per il suo stile ma resta per i contenuti. Ci ho riflettuto a lungo, perché queste sue parole aprono il discorso sulla durata di un testo narrativo e vanno ben oltre le disquisizioni che si possono fare nei saggi dotti o nelle aule universitarie.

Io sono sulla posizione di Borges; sosteneva che un'opera va letta al di là di qualsiasi riferimento storico, al di là delle postille dei filologi. Che non è propriamente la posizione crociana dell'isolamento dal contesto, ma una più sottile precisazione del

valore di un'opera. Un classico non resta tale perché, se romanzo, ha per protagonista Giulio Cesare o Napoleone, ma perché, quali che siano i protagonisti – povera gente, delinquenti, eroi o santi – balzano vivi nelle parole, subito si siedono accanto e fanno compagnia per condurci per mano nella loro realtà, anzi nella loro dimensione.

Per giustificare quello che ai critici paludati potrà sembrare "qualunquismo critico" basti leggere con attenzione un capitolo tratto da *L'arte del romanzo* di Henry James intitolato *Il nuovo romanzo*. Ma, ripeto, io non partecipo a questa inchiesta in veste di teorico, dichiaro le mie impressioni che sempre più, tuttavia, si radicano in me da quando ho visto fiorire dozzine di testi su come si deve scrivere un romanzo, da quando ho letto che esistono centinaia di corsi di scrittura creativa che insegnano come si scrive un romanzo.

Tutti si sentono dei Victor Sklovskij; la sua *Teoria della prosa* però non la studia nessuno, perché è più facile aderire a "teorie" e consigli di carattere meramente personale come quelli offerti da Raymond Carter, da Mario Vargas Llosa, da Italo Calvino, da Milan Kundera, da Vincenzo Cerami. Testimonianze molto significative, ma che restano esperienze di singoli. Altro è il saggio di Nabokov su Cervantes, o quello di Turgenev, che nel confessare le proprie predilezioni riescono a dimostrare l'officina di Cervantes, che con Boccaccio e Tolstoi è il maggiore narratore di tutti i tempi.

Insomma, la storia ha affollato la mente sovrapponendo romanzi a milioni, e nessuna teoria ha mai aiutato a scrivere un buon libro. Le teorie, è un dato acquisito, nascono col senno di poi. E allora mi rifaccio la domanda aggiungendo un piccolo dato temporale "Che cos' è un romanzo, oggi?".

E' un insieme di pagine capaci di diventare vita ogni qual volta vengono risvegliate. La vita ha uno svolgimento impossibile da prevedere, ma non è affidata alla bizzarria, anzi è guidata da una regia occulta che disegna il percorso. Senza suggestioni esoteriche o religiose, la vita si esplicita dentro una sua logica di cui

ci sfugge l'essenza e la ragione. Ma è palpito, calore, parola, amore.

Se in un romanzo tutto ciò trova accoglienza e la trova con naturalezza, abbiamo *un romanzo*, diversamente avremo un manufatto organizzato alla perfezione, un oggetto lucidato da supermercato, come ne stanno nascendo a iosa. Addirittura stiamo assistendo alla produzione di "romanzi" confezionati su misura per categorie di persone che ammiccano al ceto medio, alle commesse, ai carabinieri, alle casalinghe, agli impiegati, agli studenti. Un obbrobrio che deturpa l'immagine di un "oggetto" che ha avuto, e avrebbe potuto continuare ad avere, un'importanza politica, sociale e culturale rilevanti.

Di questo passo invece le identità si frastagliano e non ci si riconosce in nulla, e la letteratura diventa un supermercato di bazzecole da consumare in fretta e da dimenticare. E non è cosa che abbia a che fare con quella che un tempo si chiamava "letteratura di consumo", questa aveva una sua dignità e un suo decoro, a volte una sua freschezza non disprezzabile (Virgilio Brocchi, Salvator Rosa, Mario Mariani, Pitigrilli, Guido da Verona, Salvatore Farina, Matilde Serao, Francesco Mastriani, per fare qualche nome).

Quando un romanzo è scritto da chi (l'acquisizione delle tecniche da parte del narratore è stato un elemento imparato per istinto o per necessità al fine di esprimersi più compiutamente) sente la necessità di creare un mondo non fittizio, perfino in traduzioni approssimative conserva una certa febbre, affascina e coinvolge. Ricordo le edizioni di Bietti, di Treves, di Sonzogno, di Quintieri, di Carabba e di altri editori operanti tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento che offrivano opere di grandi stranieri tradotti in maniera incerta, perfino mutilati. Ebbene, questi libri, nonostante la negligenza della cura, si facevano leggere con trasporto, perché nati, all'origine, come esigenza e bisogno di donare se stessi e offrire il risvolto imponderabile di una condizione umana. Oggi il romanzo è un prodotto che tenta di captare l'attenzione su argomenti di attualità che hanno

colpito l'immaginario collettivo. Un delitto, una catastrofe, una bancarotta, un disastro, un omicidio eclatante. Anche ai tempi di Flaubert, di Balzac, di Stendhal, di Zola e di Gogol gli avvenimenti entravano a far parte di un romanzo, qualche volta lo dettavano, ma il tutto passava attraverso una lunga macerazione dell'artista che poi organizzava la narrazione, tanto per intenderci, col metodo Stanislavskij.

Ma forse tutto questo bailamme finirà in gloria e presto ritorneremo a leggere romanzi che non scimmiottano il romanzo. Naturalmente la mia è una speranza: la letteratura vera, autentica, è maestra di vita più della Storia.

b) Sono stato un lettore ingordo. Ho fatto le gare di lettura con me stesso per lunghi anni e così ho potuto fare escursioni vaste e profonde in varie letterature, da quella francese a quella russa, da quella inglese a quella giapponese, da quella latino-americana a quella mitteleuropea… e, com'è ovvio, sono stato preso da alcune opere al punto da crearmi una mia biblioteca ideale di narrativa. Intendiamoci, ho letto di tutto, ma le opere che mi hanno cambiato la sostanza dello sguardo, la visione della vita sono poche (e a parte alcuni testi di poesia, di filosofia e di saggistica). Innanzi tutto *Suonata a Kreutzer e La morte di Ivan Ilich*, di Tolstoi (ma tutto Tolstoi è sublime, perfino *Resurrezione*), anche se, a una mia domanda fatta a Victor Slovskij durante una conversazione, mi sono sentito rispondere che per lui il capolavoro di Tolstoi è *I cosacchi*; poi *I fratelli Karamazov* di Dostoievskij (ma a volte preferisco le pagine dei *Demoni*, de *L'idiota* o delle *Notti bianche*: le riletture hanno implicazioni sempre diverse, perché nel frattempo io divento e altro e diventa il mondo); poi *Padre e figli*, di Turgenev. E andando in ordine sparso: *Morte di Virgilio*, di Hermann Broch; *L'uomo senza qualità* di Robert Musil; *Pedro Paramo* di Juan Rulfo; *Rulli di tamburi di Rancas* di Manuel Scorza; *La casa delle bambole* di Yasunari Kawabata; *Neve sottile* di Tanizaki; *Lo straniero* di Camus; *Shosha* di Singer; *I viceré* di De Roberto; *Il Maestro e Margherita* di

Bulgakov; *Reparto C* di Solgenitsin; *Alice nel paese delle meraviglie* di Carroll; *I viaggi di Gulliver* di Swift*; Il barone di Munchausen* di Raspe-Burger-Immermann*; Trisham Shandy* di Sterne; *Creatura di sabbia* di Tahar Ben Jelloun; *La vita è altrove* di Kundera; *Gargantua e Pantagruel* di Rabelais; *La siracusana* di Giuseppe Antonio Borgese; *Il risveglio della terra* di Knut Hamsun; *Cecità* di Saramago; *Il piccolo principe* di Saint-Exupéry; *Pinocchio di* Collodi; *I racconti di* Durrenmatt*; Il bacio al lebbroso* di Mauriac.

Ne ho dimenticato qualcuno, perché il realtà, come suggeriscono Hermann Hesse e poi Colli, una biblioteca ideale ha magari cento-duecento titoli. E quindi potrei aggiungere qualche opera di Mauriac, di Queneau, di Anatole France, di Alvaro, di Céline, di Buzzati, di Capuana, della Deledda, di Zafon, di Hoffmann, di Natsume Soseki…. Tra questi amati e selezionati (un tempo mi entusiasmai anche per Hugo, Marquez, Bunin, Gorki, Wilde, Kafka, il Joyce di *Gente di Dublino*, Maupassant, Cecov, Pasternak, (unico caso di autore di un romanzo costruito per dilatazione lirica e sconfinamenti descrittivi, e comunque narrativamente perfetto!) eppure se mi chiedessero, durante un gioco di società, qual è il romanzo che avrei voluto scrivere, direi solo e soltanto *Auto da fe'* di Elias Canetti.

E a questo punto arriviamo alla terza domanda.

c) *Auto da fe'*, dunque. Ritengo che sia il romanzo più straordinario che abbia mai letto. Un giudizio che può parere esagerato, perciò è doveroso che spieghi le ragioni di questa mia predilezione. Innanzi tutto ho visto nel protagonista il mio doppio con la faccia di Giano: da una parte il ritratto dei miei difetti, delle mie ossessioni, delle mie manie e dall'altra la parodia di tutto ciò.

Siamo di fronte a un'opera di una lucidità sconcertante, al ritratto spietato della nostra epoca che diventa specchio dei comportamenti sociali di tutte le epoche. Il capolavoro di Canetti ha avuto una strana e anomala sorte. Uscito nel 1935, pur avendo avuto l'attenzione di Thomas Mann e di Robert Musil, cadde nel

dimenticatoio. Dopo la Seconda Guerra Mondiale fu ripubblicato altre due volte, ma col medesimo esito della prima. Evidentemente nel libro c'è qualcosa di troppo scomodo, troppo lacerante e troppo vero. La realtà viene squarciata nei suoi aspetti più duri e ognuno viene posto a confronto con la paura annidata nell'animo umano. La coscienza prende atto che la "testa è senza mondo"; la paura si dilata fino all'inverosimile e mister Kien, il protagonista, si asserraglia nel groviglio delle sue ossessioni e, nonostante la sua saggezza e la sua intelligenza, finisce per precludersi alla vita difendendosi dalla tentazione di un qualsiasi rapporto, distruggendosi, in definitiva, e preparando l'apoteosi della morte.

Ma questa immane tragedia è raccontata con piglio buffo, con descrizioni minute sulle stramberie di Kien che impersona la metafora del mondo. Così egli diventa uno Charlot comicissimo e tragico, nell'incipit subito simpatico, per la scena dell'incontro col bambino che ama i libri cinesi, poi via via antipatico e poi oggetto di una pietà che è come un canto funebre delirante nel quale ci riconosciamo carnefici e vittime di un misterioso sopruso simboleggiato dalla biblioteca.

La biblioteca è la forza e il rifugio di Kien, è culla, catacomba e palpito precluso agli altri e perciò evita che l'ordine da lui organizzato e fermamente imposto possa essere scalfito da ingerenze di qualsiasi genere. Men che meno dall'amore, questo sentimento lo porterebbe via dalla sua comoda bara, dalla felicità artificiale in cui si è adagiato, in cui trova riscontri mortuari che gli sembrano essenziali e improrogabili, vitali al punto che lo scontro con Teresa ha qualcosa di comico e tragico insieme. La realtà è una bolgia infernale, col suo disordine, con il vociare disordinato, scompigliato e confuso della gente, con i commerci quotidiani che uccidono la bellezza eterea e cristallizzata del silenzio e della concretezza della carta, perciò bisogna tenerla lontano, chiudere gli occhi e non vedere: le cose del mondo sono come vampiri assetati. La serenità, il bene, il piacere, il godimento divino stanno nel dorso dei volumi in bella mostra, rilegati, eleganti,

mai fastidiosi, che obbediscono alla sua volontà, che non protestano, non fanno insinuazioni, non creano fastidi di nessun genere. Così la paura può restare fuori dalla biblioteca, fuori dall'animo di Kien.

Non è il mio ritratto? Non è il ritratto di ognuno di noi alle prese con le liturgie, i culti e le procedure di abitudini inveterate che ci proteggono dal confronto con gli altri, che allontanano la paura?

Auto da fe' (che per certi aspetti ha parentele con *Viaggio al termine della notte* di Céline e con *Il Maestro e Margherita* di Bulgakov) riesce a darci il quadro preciso e angosciante dell'aridità del cuore, uno spaccato di vita senza vita, il ritratto dell'uomo che ha perduto ogni curiosità e ogni desiderio e si è chiuso agli affetti, agli amori, a qualsiasi confronto con gli altri. I libri in bella mostra sono esteticamente belli, sono anch'essi un mondo che pullula di presenze, ma si tratta di fantasmi che alla fine diventano ingombranti se non trovano il lievito che li rende creature, che dia loro l'essere. L'ossessione sfrenata di serrarsi nell'inconcretezza, di non voler avere contatti con niente e con nessuno finisce per recidere qualsiasi germoglio e porta all'azzeramento di ogni pulsione affettiva.

Sono sicuro che *Auto da fe'* finì per anni nel dimenticatoio per una interpretazione sbagliata, oltre che per la sensazione di scomodità che produceva. Dava l'impressione che fosse un canto funebre, una sorta di inno alla distruzione, all'annientamento dei sentimenti e invece, a guardar bene, ci si accorge di essere al cospetto di un libro che vuole essere accusa e notificazione di quella desertificazione in atto già alla fine dell'Ottocento e che in parte Kafka aveva già colto ne *La metamorfosi* e ne *Il processo*.

Qualcuno ha scritto che Canetti ha voluto creare una favola in cui si specchiasse l'universo coi suoi difetti, ed ha ragione, ma bisogna aggiungere che la favola nasconde nei risvolti una dovizia di vita straordinaria. Il delirio di Kien ha dietro una lunga scia di tenerezza che non potendosi esprimere per orrore, terrore e sbigottimento porta dritto alla morte.

Claudio Magris ricorda che *Auto da fe'* è un libro che non ammette giudizi intermedi: ci sono lettori che vi si riconoscono a fondo, come in un baraccone di specchi deformanti al Luna Park, e che lo sentono come una Bibbia quotidiana, e ci sono lettori che se ne ritraggono sconcertati e respinti". Ed è davvero così. Il mio amico Enzo Mandruzzato, grecista, latinista, germanista insigne, poeta e narratore, mente straordinaria, si è liberato della sua copia di *Auto da fe'* mandandomela in dono visto che io appartengo a chi sente il libro come "una Bibbia quotidiana".

Che l'opera di Canetti sia stravagante, insolita e anticonformista non ci sono dubbi, ma è proprio per questo che sono stato spinto a indagarne la natura e la portata etica che ha ragioni che stanno sopra qualsiasi religione.

Il titolo originale è *Die Blendung*, che significa abbacinamento. È lo scontro di chi guarda il mondo e ne è soggiogato e impaurito per come si mostra. Scorre in contrappunto alla rigidità comica di Kien una realtà frantumata, che segue strade impreviste e impervie, scoscendimenti e gore morte e non dà respiro, non permette il dialogo. Non se ne accorse quasi nessuno e quando finalmente è stato letto per quel che è, ci si è resi conto che paradossalmente si tratta di un canto alla vita, alla libertà e che è "la difesa della metamorfosi e del divenire contro ogni dominio che voglia bloccarli, l'utopica lotta contro la morte".

Ma, come disse Singer in un'intervista, dopo aver ricevuto il Nobel, "la letteratura non migliora la condizione degli uomini, non migliora il mondo e gli uomini non diventano migliori". Perciò forse anche *Auto da fe'* è un canto nel deserto, che non aiuterà a guardare la paura in faccia, a scacciarla con un atto d'amore. La testa piena di libri ingombra e non permette neppure un sonno placido; sarebbe bene che gli uomini fossero più aperti al mondo. La poesia non vale nulla se non sappiamo riconoscere la bellezza di un fiore, il sorriso di chi ci sta accanto.

Dante Maffia è nato a Roseto Capo Spulico, (Cosenza), nella sibaritide, sulle rive dello Jonio. Si è laureato all'Università di Roma con una tesi sulla *Presenza del Verga nella narrativa calabrese*. È saggista, poeta e narratore. Esplica la sua attività critica sulle maggiori riviste italiane tra cui *Nuova Antologia*, *Il Veltro*, *Il Belli*, *Idea*, *Poiesis*, *Fermenti*, *Poesia*, *Misure Critiche*, *Microprovincia*, *Hebenon*, *Polimnia*.

Ha collaborato anche a *La Fiera Letteraria*, *Il Giornale di Calabria*, *Il Mattino*, *La Voce*, *La Nazione*, *Nuovi Argomenti*, *Il Cittadino*, *Paese Sera*, *Lunarionuovo*, *La Rassegna Salentina*, *Otto/Novecento*, *Periferia*, ed è stato corrispondente de *La Nacion* di Buenos Aires.

Ha curato per anni la rassegna dei libri per RAI 2 ed ha fondato *Il Policordo*, *Poetica* e *Polimnia*. Attualmente dirige *Poiesis* (insieme con Giorgio Linguaglossa e Luigi Reina) e *Polimnia*, ed è redattore degli *Studi di Italianistica nell'Africa Australe*.

Ha diretto e dirige collane di poesia, di saggistica e di narrativa per Il *Policordo*, *Edisud*, *Pellicanolibri*, *Edizioni Scettro del Re*, *Edizioni Libreria Croce*, *Edizioni dell'Oleandro*, *Lepisma*, *Maria Pacini Fazzi*.

Come poeta fu segnalato, agli esordi, da Aldo Palazzeschi, che ha firmato la prefazione al suo primo volume, e da Leonardo Sciascia che, con Dario Bellezza, ritiene Maffia uno dei maggiori poeti italiani, "uno dei più felici poeti dell'Italia moderna".

Ha pubblicato oltre venti volumi di poesia, sette di narrativa e dieci di saggistica, e numerosi scritti monografici sui grandi pittori e scultori contemporanei. Molti suoi libri sono tradotti all'estero (Francia, Russia, Svezia, Spagna, Argentina, Ungheria, Bulgaria, Germania, Stati Uniti, Belgio, Macedonia, Slovenia, Grecia, Serbia, Brasile, Slovacchia, ecc.). Ha vinto, tra gli altri, i Premi "Tarquinia-Cardarelli", "Martina Franca", "Reghium Julii", "Circe-Sabaudia", "Camaiore", "Viareggio", "Alfonso Gatto", "Stresa", "Trastevere", "Acireale", "Lentini", "Brutium", "Lanciano", "Vanvitelli", "Calliope", "Montale", "Città di Venezia", "Firenze", "Marineo", "Cirò Marina", "D'Alessandro", "Palmi".

Il Presidente della Repubblica Ciampi lo ha insignito di medaglia d'oro alla cultura nel 2004 insieme con Uto Ughi, Giuseppe Tornatore, Ermanno Olmi, Raffaele La Capria, Achille Bonito Oliva.

Nel 2006 sono usciti *Il corpo della parola*, con la *Prefazione* di Sergio Givone e *Al macero dell'invisibile*, con la *Prefazione* di Remo Bodei.

PAOLA LAURA GORLA

a) È una domanda alla quale non vorrei mai rispondere. Comunque… non mi ricordo più chi lo scrisse, ma quando ho letto queste parole ho capito che contenevano qualcosa di vero, una definizione "necessaria ma non sufficiente": se quando ho finito di leggere un libro ho voglia ed ha un senso rileggerlo, sono davanti a un'opera; se, invece, finito il libro, nonostante possa esserne rimasta soddisfatta, sento che non potrei più rileggerlo perché so come va la storia e di che parla, allora sono davanti ad una buona narrazione, ma non ad un'opera d'arte.

b) La mia scelta è non solo personale ma anche professionale: Il *don Chisciotte* di Cervantes.

C'è chi dice sia il primo romanzo in senso contemporaneo, pubblicato in due volumi: il primo nel 1605, il secondo nel 1615. Nel XX secolo i maggiori filosofi e pensatori europei si sono dedicati al suo studio e interpretazione (Ortega y Gasset, W. Benjamin, Auerbach, M. Foucault, G. Agamben et al.) ritenendolo emblema della cesura di saperi tra il mondo antico e quello moderno, primo esempio di modernità letteraria sia per la scelta di un nuovo tipo di eroe (non necessariamente vincente) e sia per l'antimanicheismo che contraddistingue la visione dell'uomo nuovo. Male interpretato dalla critica romantica (che ne ha visto solo la coppia errante di idealista/materialista), Cervantes in realtà mette in scena l'incertezza dell'uomo barocco e moderno, l'impossibilità di una visione univoca delle cose e del mondo e la conseguente necessità di scegliere in nome di un libero arbitro che è diritto ma, in primo luogo, è anche il dovere/onere di un uomo verso la vita.

c) Non è proprio un romanzo recente: Ernesto Sábato, *Su eroi e tombe (?) (Sobre héroes y tumbas)*, pubblicato negli anni 60 a Buenos Aires.

Ernesto Sábato - credo sia ancora vivo. Vive tra l'Argentina e Roma. Ha scritto pochi romanzi, ma questo, in particolare, risulta avvincente e inquietante al contempo. In primo luogo il romanzo è un'inquiry e riassume tutte le caratteristiche della nuova proposta letteraria argentina di una formula per un 'giallo' che, in linea con il gusto di Borges, si allontana dalla scuola inglese e da quella statunitense per proporre un modello proprio più 'latino' direi, ovvero cerebrale, intimista, psicologico. Quello che si cerca nel mondo esterno trova corrispondenza in una ricerca interna, dentro ai propri incubi e alle proprie inquietudini; proprie, e dell'uomo/società contemporanea.

Paola Laura Gorla è docente all'Università degli Studi di Napoli l'Orientale - Dipartimento Studi americani, culturali e linguistici.

MARILENA GIAMMARCO

a) Questa sì che è una bella domanda! Ritengo che le pagine di una "rivista di studi comparati e di ricerche sull'avanguardia", qual è *Bérénice*, siano davvero lo spazio più appropriato per ospitare un quesito formulato in modo così lapidario, conciso e tuttavia pregnante ed essenziale. Pensando al vastissimo dibattito teorico-critico sull'argomento che si è snodato, a tutte le latitudini, negli ultimi secoli, verrebbe da rabbrividire… Riproporre oggi una riflessione seria sul romanzo, che faccia realmente il punto sullo stato della questione, è possibile secondo me, appunto, solo attraverso un'inchiesta internazionale, aperta al maggior numero possibile di fruitori di un'espressione letteraria che tanto ha contribuito a plasmare delle visioni del mondo e a schiudere aspetti segreti della condizione umana. Se la maggior parte degli interpellati (scrittori, critici, editori, semplici lettori e tutti coloro che intrattengono un qualche tipo di rapporto con il romanzo) riusciranno a mirare al cuore del problema e a fornire risposte semplici e dirette, evitando elaborate disquisizioni accademiche, il successo dell'iniziativa sarà a mio parere garantito: il senso che il romanzo acquista per ciascuno di noi concorrerà a costruire l'unico, grande mosaico in cui saranno racchiusi i molteplici significati che tale forma è in grado di esprimere. Io, per mio conto, preferisco rinunciare ad argomentazioni squisitamente "tecniche", riconoscendomi nell'opinione di uno dei più grandi creatori di romanzi contemporanei, Mario Vargas Llosa. Qualche anno fa, rispondendo alla domanda "È pensabile il mondo moderno senza il romanzo?", tra le pagine di apertura di un impegnativo progetto editoriale lo scrittore peruviano non tralasciava di sottolineare «il legame fraterno che il romanzo stabilisce tra gli esseri umani,

costringendoli a dialogare e rendendoli coscienti del loro substrato comune, di essere parte di uno stesso lignaggio spirituale». Un legame che trascende le barriere del tempo, ma anche dello spazio.

b) Scelgo senz'altro *Le Confessioni d'un Italiano* di Ippolito Nievo. Mi rendo conto che, per il contesto internazionale in cui si muove l'indagine di *Bérénice*, la mia risposta potrebbe suonare un tantino provocatoria, e immagino già le obiezioni: un romanzo italiano?!?! Ma lo sanno tutti che l'Italia non si può propriamente definire la "patria" del romanzo! E poi, tra tanti capolavori della letteratura universale, via, annoverare un'opera che quasi ancora stenta ad imporsi nel ristretto canone nazionale… Eppure, a rileggerle ancora una volta queste *Confessioni* così restie a costrizioni di forma e di genere (romanzo storico? Autobiografia? *Bildungsroman*? Romanzo d'amore e d'avventura? Picaresca?) ma, soprattutto, così francamente emancipate rispetto all'incrollabile modello dei *Promessi Sposi*, non finisco mai di stupirmi della loro straordinaria modernità. Ciò che mi colpisce di più è la forza di una scrittura ottocentesca in grado di rapportare il tempo soggettivo al tempo della grande storia e di strutturare la coscienza attraverso un percorso sentimentale, ideologico, psicologico, che dalla voce narrante si espande fino a costruire il senso di un'identità collettiva e comune. Non a caso, a mio parere, Giovanni Comisso ha potuto parlare delle *Confessioni* come del «primo romanzo unitario italiano». Scritto in pochi mesi, tra il 1857 e il 1858 da un autore ventiseienne che riuscirà appena ad assistere al compimento del processo risorgimentale (Nievo morì il 4 marzo 1861 nel naufragio del piroscafo *Ercole*), questo testo attua sul piano narrativo una prodigiosa sintesi "nazionale" delle realtà plurime, dei tanti frammenti che componevano la fisionomia dell'Italia prima dell'Unità, e lo fa grazie ad una sapiente organizzazione del tempo e dello spazio, movendo le fila della narrazione tra centro e periferie, tra le numerose piccole patrie e l'unica, grande patria. Dall'osservatorio defilato del

castello di Fratta, il lungo viaggio esistenziale di Carlino Altoviti si snoda toccando i più svariati luoghi d'Italia, Padova, Venezia e Milano, Napoli, le Marche e gli Abruzzi, Genova, Bologna e Roma: una geografia romanzesca che vuol essere probabilmente politica e diventa anche culturale e linguistica, se si tien conto del pluristilismo e dei livelli dialettali presenti in un'opera ritenuta «ibrida», ma che risulta così efficacemente polifonica. Sono pienamente d'accordo con Marinella Colummi Camerino, la quale con molto acume ha definito il protagonista delle *Confessioni* un «testimone viaggiatore», individuando nel viaggio, reale e metaforico, la «modalità psicologica con cui egli esplora e dà forma al suo rapporto col mondo». Non solo all'Italia guarda Nievo, in quella disordinata metà del diciannovesimo secolo, ma all'Europa e all'intero globo terrestre. Nel romanzo, il punto di vista si sposta continuamente dall'interno all'esterno, e così Londra, la Francia, le Americhe, l'Occidente e l'Oriente entrano nel testo come spazi di una realtà che si rivela via via sempre più ampia e complessa. E che dire poi del personaggio di Pisana? Una figura femminile non comparabile con nessuna delle tante che affollano il panorama letterario italiano. Volubile, anticonformista, trasgressiva, inafferrabile, capace di donare tutto di sé. Pisana vive con piena consapevolezza la propria femminilità, assecondando istinti, passioni, ideali fino alla morte. Non credo di sbagliarmi sostenendo che il romanzo di Nievo è ancora attualissimo, piacevole da leggere e pronto a trasmettere messaggi irrinunciabili anche per le generazioni future.

c) In questo caso sono orientata a pescare nella sterminata produzione cosiddetta "straniera", quella che vediamo tracimare ogni giorno dagli scaffali delle nostre librerie, ma non rinuncio al mio dovere professionale di ricordare (se mai ve ne fosse bisogno) quanto, nelle varie epoche, molte opere della letteratura italiana siano state in grado di varcare i confini del suolo patrio e germogliare insospettabilmente in territori lontani e diversi. Prendo atto della mia innegabile parzialità e confesso subito il vero moti-

vo che mi indusse, qualche tempo fa, ad acquistare la traduzione italiana del *Libro nero* di Orhan Pamuk.

Non fu tanto l'interesse che poteva suscitare l'opera del primo autore turco insignito del Premio Nobel, quanto la notizia che lo stesso Pamuk aveva rivelato di aver letto e apprezzato *Costantinopoli* di Edmondo De Amicis, da lui ritenuto il miglior libro mai scritto sull'antica capitale dell'impero ottomano. La mia curiosità si accrebbe nel constatare che le più rinomate guide turistiche, pur citando tra i top five dedicati a Istanbul le lettere di Lady Montagu, il *Viaggio in Turchia* di Jan Potocki e perfino *Gli innocenti all'estero* di Mark Twain, non degnavano del minimo cenno l'opera deamicisiana. Ciò mi sembrò il segno rivelatore di una conoscenza della letteratura italiana nient'affatto superficiale da parte del recente Premio Nobel. Il legame meritava di essere approfondito e così iniziai a leggere *Il libro nero*. Leggere? Sarebbe più appropriato dire divorare! Si tratta di un romanzo molto avvincente, che tien desta l'attenzione del lettore dalla prima all'ultima pagina, non solo per la trama gialla e gli intrecci di storie che vi sono narrate, quanto per l'atmosfera incantata, quasi fiabesca, che vi aleggia. La scrittura di Pamuk si distingue per il suo impasto originale, nutrito di cultura letteraria e frutto di una singolarissima simbiosi di antico e moderno, di oriente e occidente.

Lo segnalano già, all'inizio di ogni capitolo, le numerose epigrafi che puntualmente si succedono alternando frasi tratte dalle *Mille e una notte* o da opere di scrittori turchi e arabi, con citazioni dei principali autori europei e americani, da Dante Alighieri a Dostoevskij, da Flaubert a Proust, da Poe a Hawthorne, Coleridge, Carroll, De Quincey, Rilke ed altri ancora. *Il libro nero* è un romanzo che affascina soprattutto perché riesce a riproporre, ai nostri giorni, l'eterno mistero di Istanbul, città languida e malinconica, sempre sognata e mille volte riscritta: una città del desiderio, non dissimile da quella vista e immaginata da Edmondo De Amicis.

Marilena Giammarco è professore di Letteratura italiana all'Università "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara, facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Dipartimento di Studi Comparati. È componente del Comitato di Redazione di *Bérénice*. Presidente della Fondazione Ernesto Giammarco, cura la rivista bilingue *Adriatico/Jadran*, che promuove i rapporti culturali tra le due sponde del Mar adriatico. I suoi interessi scientifici vertono in prevalenza sulla letteratura italiana e la drammaturgia del XVIII, XIX e XX secolo. Tra i volumi recenti si ricordano: *Luigi Antonelli. La scrittura della dispersione* (Roma, Bulzoni, 2000); *Luigi Gualdo. Una rassomiglianza* (Pescara, Tracce, 2002); *La parola tramata. Progettualità e invenzione nel testo di D'Annunzio* (Roma, Carocci, 2005); *Dire il femminile* (Vasto, il Torcoliere, 2006).

ANTONIO GASBARRINI

a) Nell'era del rivoluzionamento *in progress* digitale-telematico, di questa onnivora "Società dello spettacolo" diagnosticata con profetica lucidità da Guy Debord sin dal 1967, il romanzo lineare – così come è stato scritto e letto fino ai nostri giorni (da sinistra a destra, dall'alto in basso, ecc., a parte qualche rara eccezione nell'impaginato tipografico di matrice avanguardistica: per tutti, Filippo Tommaso Marinetti) – ha molto probabilmente, per le giovani generazioni, le ore contate.

L'emergente tecnica della rizomatica scrittura-lettura visuale (ipertesto), quasi sempre redatta a più mani, spesso con i più disparati pseudonimi o con i nomi mutanti delle "identità multiple"(Luther Blisset, Wu Ming ecc.), impone un ripensamento radicale del concetto di romanzo nell'ecumenico orizzonte creativo della *net. art*, e, fruitivo, *dell'e-book*.

Con la scrittura trasmutatasi sempre più in immagine, per di più sinestetica e multimediale, occorre cominciare a chiedere e chiedersi "che cosa *non sia più* un romanzo".

A questa domanda capitale, per dirla con Nietzsche, si potrebbe rispondere con un semplice decalogo, ponendo al primo posto la seguente, provvisoria soluzione: "Un romanzo lineare non è Marcel Duchamp". Non solo perché a Duchamp difficilmente sarà passato per la testa di scriverlo secondo i canoni in voga (anche in ambito avanguardistico dada-surrealista), ma in quanto il suo prototipo di "romanzo autobiografico multimediale" (tale è secondo il mio punto di vista "partigiano") era già contenuto in *nuce* nella *Boîte* del 1914, ampliato poi nella *Boîte Verte* del 1934.

Sono quei 93 documenti (foto, disegni e note autografe degli anni 1911-1915, ed una tavola a colori) contenuti nei trecento

esemplari di scatole confezionate e pubblicate per ricostruire "letterariamente e visivamente" la genesi de *La Mariée mise à nu par ses célibataires même* – non rilegati e pertanto "leggibili-vedibili" secondo una sequenza casuale –, ad aver tracciato con cinquant'anni di anticipo ("Sono stato in anticipo sui tempi di cinquant'anni", M. D.) una via, non solo virtuale, all'emergente non-romanzo multi e ipermediale.

b) Il limitato numero di romanzi leggibili in lingua originale (nel mio caso in italiano) rispetto ai miliardi e miliardi di pagine sino a qui scritte in tutto il mondo (per lo più non ancora tradotte e chissà se mai lo saranno), rende molto relativo qualsiasi giudizio di carattere valutativo.

Inoltre, l'invecchiamento precoce di ogni testo scritto (romanzo compreso), rispetto alla persistenza qualitativa delle immagini (si pensi alla pittura), rende oltremodo ardua ogni connotazione di carattere superlativo ("capolavoro", da non confondere con i voluminosi, grassocci "bestseller", più o meno "long", con cui sono infarciti gli scaffali di librerie ed ipermercati).

Ogni cosiddetto capolavoro (letterario, musicale, visuale), a parte rarissime eccezioni (si pensi a gran parte delle tragedie greche o a *La Divina Commedia*), tende a scolorirsi, se non addirittura ad autodistruggersi come un effimero *assemblage* di Tinguely, con il trascorrere del tempo. Non solo! Ma, quel "fragile" capolavoro è difficilmente "esportabile" da una civiltà all'altra, a meno che una riduttiva, sciovinistica visione occidentalocentrica, non identifichi il romanzo all'interno dei collaudati binari narrativi europei ed americani (America del Sud inclusa).

Questa limitativa premessa non mi esime dal rispondere: *Auto da fé* di Elias Canetti.

c) Come tutti i "buoni lettori", per una serie di ragioni che non è qui il caso di esplicitare, ho i "miei" autori preferiti. Pur non avendo alcun senso una loro graduatoria, sono stato sempre affascinato, ammaliato, dalla verbosa, galoppante, schizofrenica

scrittura dell'austriaco Thomas Bernhard. Anche se mi costa fatica scegliere tra i suoi numerosi romanzi, sarebbe un crimine non segnalare *Alte Meister* (*Antichi Maestri* nella traduzione italiana dell'Adelphi, 1995). L'ho riletto recentemente: stupefacente!

Per un testo nichilista come *Antichi Maestri* ("che più nichilista non si può") "ammerdante" tutta la storia estetica della produzione musicale, teatrale, artistica, letteraria (austriaca ed europea, in particolare), sorprende di scoprire sul finale del romanzo un desiderio represso del logorroico ed ipocondriaco protagonista ultraottantenne Reger: andare a vedere insieme al più giovane deuteragonista Atzbacher, dopo decenni di ostinata assenza, la commedia de *La Brocca rotta* al Burgtheater (Vienna). Del tutto scontato l'epitaffio con cui Bernhard chiude il romanzo: "Lo spettacolo era tremendo".

In che consiste, allora, la sua *lectio magistralis* narrativa? Mandare allo sbaraglio sin dalle prime righe uno sputasentenze che da più di trentasei anni si reca, un giorno sì ed uno no, al *Kunsthistorisches Museum* di Vienna, per sedersi di fronte al ritratto dell'*Uomo dalla barba bianca* del Tintoretto con un solo chiodo fisso: scovare l' "errore ontologico" presente in ogni capolavoro e farlo così precipitare dal fasullo paradiso in cui è stato collocato dalla vanesia pseudocultura cattolico-borghese. Redimerlo, poi, umanamente, soddisfacendo un desiderio destinato ad una inevitabile delusione.

Vale a dire: capolavoro o non capolavoro, un risicato spiraglio produttivo e fruitivo per un'arte occidentale arrivata quasi al capolinea, resta ancora aperto.

Antonio Gasbarrini, pubblicista e critico d'arte, si è laureato all'Università di Roma. Dal 1977 al 1986 ha diretto, a L'Aquila, il Centro Arti Visive "Officina Culturale 77". Dal 1988 è *art director* del Centro Documentazione Artepoesia Contemporanea "Angelus Novus" con sede nella stessa città, nonché direttore editoriale della casa editrice Angelus Novus Edizioni.

Ha fondato e diretto le riviste d'arte *News Arte Contemporanea* e *UT*. È attualmente direttore responsabile delle riviste internazionali di studi comparati e ricerche sulle avanguardie *Bérénice* e *Inism magazine on line*.

Ha curato e ordinato centinaia di mostre personali, di gruppo e rassegne d'arte contemporanea in qualificate sedi espositive museali in Italia e all'estero (tra cui la Fondation Firmin Bauby di Perpignan, il Kemi Art Museum, Finlandia, il Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, il Centre Noroit di Arras, etc.) supportate da altrettanti cataloghi recanti suoi testi critici.

Studioso delle avanguardie storiche e neo ha pubblicato numerosi saggi e libri sull'argomento. Recentemente ha visto la luce il volume *L'Avanguardia inista. Occasioni di critica* (L'Harmattan Italia, Torino 2005). Ha in preparazione *Dalla Modernità all'estetica subatomica dell'Avanguardia*.

Nel 2005, per i tipi della casa editrice Edigrafital, è stato stampato il volume d'arte *Branconio dall'Aquila e Raffaello Sanzio da Urbino. Amici nella vita e nell'arte* (Edigrafital, Teramo), frutto di una serie di ricerche documentali ed iconografiche condotte per cinque anni in biblioteche e musei italiani ed europei.

Tra i più recenti libri e cataloghi dedicati all'arte moderna e contemporanea vanno annoverati la monumentale monografia *Bertozzi* (Electa, Milano 2000), *'900 Artisti ed arte in Abruzzo* (G. F. Edizioni Scientifiche, Teramo 2002) e la cura della riedizione anastatica della preziosa rivista d'arte *Illustrazione Abruzzese* (I serie 1899 e seconda serie 1905) fondata e diretta da Basilio Cascella (Edigrafital, Teramo 2003).

GIOVANNELLA FUSCO GIRARD

a) È la forma, distaccata e coinvolgente, data ad un insieme di emozioni, azioni e riflessioni da un interprete culturale. Vorrei anche aggiungere, dopo la definizione che voleva essere esaustiva: è la possibilità di un'altra realtà.

b) Non sono in grado di citare un unico romanzo. Il trascorrere del tempo e i cambiamenti esistenziali conseguenti hanno richiesto diverse modalità di lettura e diverse riposte. Dall'avidità di lettura dei dodici, tredici anni, in cui ho letto tutto ciò che potevo, alla criticità attuale, ho memoria di brevi passi, di singole frasi. Aggiungo che penso che mi abbiamo colpito e influenzato maggiormente i testi di poesia o i saggi.

c) Per lo stesso motivo non sono in grado di citare nessun romanzo attuale.

Giovannella Fusco Girard è Prof.ssa associata di Letteratura francese presso la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università "L'Orientale" di Napoli. I suoi studi vertono sulle poetiche della letteratura francese contemporanea, la genetica testuale, il ruolo dell'intellettuale nella letteratura dada-surrealista, nonché sulla poesia francese nei secoli XIX e XX, le relazioni interculturali tra Francia e Campania, il romanzo epistolare del XVIII secolo, il teatro classico francese, la cultura e letteratura svizzera, la traduzione e le interconnessioni tra i linguaggi letterari e artistici durante il XX secolo.

Ultime pubblicazioni

Charles Baudelaire. Alla fine della parola, Napoli, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Il Torcoliere, 2007.

La Svizzera e l'Europa. Identità e Identificazione. Giornata di studio, Atti del

Convegno Internazionale del 18-19 maggio 2004, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Armando Dadò Editore, Locarno, 2006.

"Presentazione del Convegno", in *La Svizzera e l'Europa. Identità e Identificazione*, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Armando Dadò Editore, Locarno, 2006, p. 11-13.

"Come un vampiro. Colloquio con il filosofo Franco Rella traduttore di Baudelaire", in *La Traduzione. Il Paradosso della Trasparenza,* Atti delle giornate di studio (30-31 ottobre 2003), a cura di Augusto Guarino, Clara Montella, Domenico Silvestri, Marina Vitale, Napoli, Liguori, 2005, p. 161-175.

"Inutile come la perfezione, la poesia", in *Annali*, sez. Romanza, n. XLVII,2, Napoli, L'Orientale editrice, 2005, p. 405-416.

"L'assenza delle immagini possibili", in *Studi in memoria di Giampiero Posani*, a cura di G.B. De Cesare, V. De Gregorio, M. A. Milella, M. Petrone, M. Zito, Napoli, Il Torcoliere, 2004, p. 221-233.

"La frontiera, la periferia, il centro o dell'essenza delle culture e delle letterature della Svizzera", di G. Dotoli, in *La Svizzera e l'Europa. Identità e Identificazione*, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Armando Dadò Editore, Locarno, 2006, traduction de l'italien au français, p. 29-35.

"La Suisse et l'Europe", di R. Francillon, in *La Svizzera e l'Europa. Identità e Identificazione*, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Armando Dadò Editore, Locarno, 2006, traduction du français à l'italien, p. 59-62.

Francis Ponge: L'impossible "art de vivre", préface de B. Beugnot, Napoli, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Liguori, 2003.

"J'aime la règle qui corrige les émotions", in *L'utile, il bello il vero*. *Il dibattito francese sulla funzione della letteratura tra Otto e Novecento,* recueillis par T. Goruppi e L. Sozzi, Quaderni del Seminario di Filologia Francese, Pisa-Genève, Edizioni ETI - Editions Slatkine, p. 345-353.

"La storia di Cenerentola. Modelli urbanistici e dibattiti letterari fra Parigi e Napoli nel Secondo Ottocento", in *Annali dell' Istituto Universitario Orientale*, sez. Romanza, XLIV, Napoli, L'Orientale editrice, p. 5-25.

"La *divine imperfection* della cancellatura nei manoscritti di Francis Ponge", in *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, sez. Romanza, XLIV, 2, Napoli, L'Orientale editrice, p. 429-447.

"Racine: silenzio e parole", in *Atti dell'Incontro Raciniano*, a cura di A. Manzo, Buondista, Piedimonte Matese, p. 13-22.

"Il volto opaco della luna" in *Del frammento*, a cura di R. M. Losito, *Annali dell' Istituto Universitario Orientale*, sez. Romanza, Napoli, L'Orientale editrice, p. 79-98.

"Genèse d'un texte d'amour. La boue et le filet de soie", in *Annali dell' Istituto Universitario Orientale*, sez. Romanza, XLII, 1, Napoli, L'Orientale editrice, p. 295-306.

GABRIELLA FABBRICINO TRIVELLINI

a) Da quando il romanzo è nato o meglio da quando alcune forme narrative riconducibili a quello che oggi intendiamo per romanzo sono nate, sono passati diversi secoli, e dunque esso ha percorso la storia, attraverso società e costumi che sono andati modificandosi. Solo nel XVIII° sec. esso assume il significato che gli attribuiamo oggi, vale a dire di struttura narrativa ampia, destinata alla diffusione pubblica. Tenendo da parte i rigori della censura del passato, in particolare del XVIII° sec., prendiamo in considerazione il romanzo in Europa a partire dal XIX sec. con l'affermarsi di una società nuova, che ha desiderio di una narrativa che riflette le vicissitudini e le inquietudini della nuova epica.

Da allora la forma di romanzo è andata sempre più diversificandosi: dal Romanzo cavalleresco a quello picaresco da quello filosofico a quello sociale o di costume, il romanzo ha tratteggiato ogni aspetto reale o fantastico interagendo con entrambi. Insomma la varietà del romanzo è tale per temi e per stili che questo genere letterario ha potuto attraversare le epoche più diverse senza mai esaurirsi, anzi trovando materia e forme adeguate ai tempi. Personalmente amo il romanzo storico. Su questo versante fiumi di inchiostro sono stati spesi per descrivere, attraverso avvenimenti reali dunque riconducibili ad un periodo determinato, eventi di fantasia collocati in quel periodo che è in qualche modo definito e importante per lo svolgimento dei fatti.

b) Molti sono i romanzi che ci forniscono grandi affreschi storici di varie epoche e di vari momenti politici e culturali.

Le guerre, le rivoluzioni che hanno segnato tutti i paesi del mondo, sempre; le nuove classi emerse, la funzione della borghe-

sia e degli affaristi, vivono in numerosi romanzi della scena culturale mondiale. Sceglierne uno soltanto significa ridurre a un solo autore e con esso a quel romanzo l'attenzione del lettore.

Dovendo necessariamente operare una scelta, la farei cadere su *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, ricostruzione romanzata degli avvenimenti della nobile famiglia siciliana, intersecatesi con gli eventi storici alla vigilia dell'Unità d'Italia. Il morente Regno delle due Sicilie e i suoi nobili rappresentati emergono in tutta la loro decadenza mentre il senso della storia conduce i giovani protagonisti ad abbracciare la via dell'impegno e dello slancio.

c) Anche per la risposta al terzo quesito si erge la difficoltà di una preferenza. Il periodo storico alle origini del Risorgimento (dunque si parla sempre di romanzo storico) è inquadrato nel contesto napoletano, e ruota intorno ad una figura femminile. Si tratta de *Il resto di niente* di Enzo Striano. Già nel titolo la forma lessicale ci rivela una tipicità linguistica che indica la rassegnazione, il *nada de nada* è entrato nel bagaglio del popolo napoletano – con ciò indico popolazione e non popolino – con l'espressione *il resto di niente*. Oggi si va perdendo questa identità connotativa linguistica, ma fino a circa 50 anni fa l'espressione era molto più frequente per indicare certi problemi umani, il senso di frustrazione, l'impotenza del popolo.

Gabriella Fabbricino Trivellini è Professore Ordinario di Lingua e Letteratura francese presso Facoltà di Scienze Politiche – Università di Napoli Federico II. *Chevalier dans l'Ordre des Palmes Académiques.*

Ha realizzato due corsi on-line di lingua francese.

Specialista della letteratura odeporica in particolare del settecento francese, ha pubblicato anche testi inediti del teatro italiano in Francia.

Tra le sue pubblicazioni più recenti troviamo:

Cours de français juridique, con CD, Napoli Editoriale. Scientifica 2004, pp. 128.

La "Correspondance" dell'Abbé Galiani: Lingua, Costume Società, Schena, Bari, 2005, pp. 95.

1815 Scenari di viaggio e di guerra, in Quaderni del Dipartimento di Scienze statistiche, Napoli, Arte tipografica, 2002, pp. 109-120.

Il mare tra realtà e immaginazione: frammenti di viaggiatori francesi nel Mediterraneo, in: Atti del III Convegno Internazionale "Da Ulisse a... Il viaggio per mare nell'immaginario letterario e artistico" Imperia, 10/12 ottobre, 2002, Pisa, ETS, 2003, pp. 277-288.

Tra sacralità e dissacralità: l' "affaire" reliquie "Miscellanea Cigada", Milano, Vita e Pensiero, 2003, pp. 497-508.

Lo studio della Lingua Francese nelle Accademie: L'Accademia Aeronautica di Pozzuoli, Atti del Convegno "Studi di Linguistica in Italia" 18/19 aprile 2002, Milano, Editrice La Scuola, 2004, pp.59/61.

Ferdinandea, un'esplosione politica, Atti del Convegno internazionale "L'uomo ed il Vulcano", 4-5 Aprile 2003 – Napoli – Università degli studi Federico II, Fasano, Schena, 2004, pp. 73-92.

A proposito di Malta: memorie e relazioni di viaggio dal Mediterraneo, Atti del IV Convegno internazionale "Da Ulisse a… Il viaggio nelle terre d'oltremare" Università di Genova- Imperia, Pisa, ETS 2004, pp. 265-279.

La lingua francese e le nuove tecnologie: l'esperienza e-learning – Convegno Internazionale Interdisciplinare"Testo, metodo, elaborazione elettronica", Università di Messina, Messina, Lippolis, 2004, pp. 191-196.

Variazioni dell'Eros nel contesto teatrale settecentesco francese – Convegno Internazionale "L'Eros nelle arti e nelle Scienze", *Bérénice*, L'Aquila, Angelus Novus Edizioni, 2004, pp. 7-16.

La città al di là dal mare: viaggiatori francesi in Liguria – Atti del V Convegno Internazionale "Da Ulisse a… La città e il mare. Dalla Liguria al mondo", Pisa, ETS, 2005, pp. 137/149.

Rimbaud et la Commune, Atti del Convegno Internazionale "Rimbaud et la modernità", Schena ed. Presses de l'Université Paris Sorbonne, 2005, pp. 163-167.

Pulsioni romantiche nell'Europa del Libertador, Atti del IV Convegno internazionale Interdisciplinare "Testo, Metodo, Elaborazione elettronica", Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane 2005, pp. 109-118.

Ipotesi di una mess'iniscena, in: *Bérénice*, L'Aquila, Angelus Novus Edizioni, luglio 2006, pp. 269-275.

Rimbaud, les femmes et la Commune, in: *Bérénice*, L'Aquila, Angelus Novus Edizioni, novembre 2006, pp. 126-133.

Qualche singolare viaggiatore a Capri, in: "Studi di Letteratura Francese", Leo S. Olschki, 2007, pp. 91-104.

GIOVANNI DOTOLI

a) Il romanzo è un genere mobile, sfuggente, proteiforme: rappresenta infatti, più di ogni altro genere, la vita umana nella sua multiformità. Genere camaleontico per eccellenza, sfida qualsiasi tipo di definizione.

Prima risposta: è un testo non finito, del non finito del mondo, i cui canoni sono sfuggenti come le linee d'acqua del mare.

Seconda risposta: testo dopo testo, la forma del romanzo si reinventa, si rinnova, rinasce, nella libertà più assoluta, invadendo campi impossibili, strutture e delimitazioni della casta degli altri generi collaudati.

Terza risposta: il romanzo tratta tutta la vita, nel discorso affabulatore dell'autore, che si fa sognatore, storico, filosofo, moralista, esteta, saggista, dunque *scrittore.*

Quarta risposta: nel romanzo tutto è dubbio. Non vi è nulla dell'*ipse dixit*. Non ci sono trattati che possano indicare una definizione precisa. Per questo il romanzo entra sempre in crisi e sempre rinasce, dalla sua nascita ad oggi, e senz'altro a domani.

Quinta risposta: la scrittura del romanzo segue il ritmo di un fiume. Va diritto, per curve, per anse, per ciottoli, per ombre, per piante, per stagni e profondità, per rocce e per dolci albe, per tramonti e per notti.

Sesta risposta: quando sembra morto, il romanzo rinasce più rigoglioso di prima, lungo il percorso di nuove favole. Il perché è chiaro: esso riproduce il viaggio dell'uomo verso mete reali e sognate.

Settima risposta: il romanzo è uno spazio di libertà, per lo scrittore, il lettore e il critico. Esso parte sempre per nuovi lidi,

nella società della comunicazione di oggi, ma anche nelle società di ieri.

Ottava risposta: il romanzo è il segno della modernità. Il suo sviluppo coincide con lo sviluppo della modernità, a partire dal Rinascimento. Via via si impone, scruta il reale, parla d'amore, di sogni e di guerre, di finzioni e di concretezza, di avventure e immaginazione.

Nona risposta: il romanzo è una finzione, una storia, un racconto. Così ingloba ogni movimento, ogni forma di scrittura, prosa, naturalmente, e poesia, e nuovi esperimenti di avanguardia.

Decima risposta: il romanzo è un genere senza genere. La classificazione che se ne fa, realista, naturalista, "feuilleton", psicologico, a tesi, di dialoghi, poliziesco, sociale, pastorale, picaresco, epistolare, giallo, è soltanto empirica. In fondo allo scrittore e al lettore interessano più il personaggio, il tempo, lo spazio, la struttura, le storie, la persona narrante (prima, terza e anche seconda persona).

Undicesima risposta: il romanzo è una forma di scrittura senza forma artistica predefinita. Così, quando nasce il cinema, si può travestire da racconto cinematografico, e andare alla ricerca di nuove vie.

Dodicesima risposta: il romanzo narra tutta la storia, unisce passato, presente e futuro, racconta i nostri sogni, tutti i nostri sogni, fino a identificarsi con la stessa letteratura.

Tredicesima risposta: il romanzo è il segno della ricerca dell'essere umano. E' autonomo come l'uomo, in ogni parte del mondo.

Quattordicesima risposta: il romanzo è una via segreta e aperta alla conoscenza. Porta all'anima del mondo e dell'essere.

Conclusione: ha ragione Michel Butor: il romanzo è "une lecture à l'infini de l'homme". Per questo ci dice che la letteratura non morirà mai, perché è il talismano della nostra vita, il nostro *livre des fuites*, secondo un titolo di Le Clézio.

Il romanzo ha uno straordinario potere salvifico.

b) Sembrerò arretrato rispetto ai tempi, ma per me il più grande romanzo d'ogni epoca è *Madame Bovary* di Gustave Flaubert. Oggi non fa più scandalo; lo si legge a scuola, in autobus e nel métro. Possiamo dunque guardarlo nella sua vera essenza.

Questo romanzo ha qualcosa della stessa letteratura, delle sue angosce, della ricerca dell'autore per andare verso il *lieu*, il *sens*, e conseguentemente l'*autre* letteratura, quella che hanno intravisto Charles Baudelaire nel sogno del Nuovo e Arthur Rimbaud nella ricerca dell'Altro a partire da se stesso, e l'intera avanguardia storica del primo Novecento.

C'è in *Madame Bovary* tutta la rivoluzione femminile dell'Ottocento, del Novecento e dei tempi nostri. Il Bovarismo è l'altro di fronte alla modernità, l'impossibile tentativo di armonizzare il mondo nel sogno.

Gustave Flaubert è già il grande scrittore moderno dell'Assurdo. Sin dal 1838 scrive:

> Souvent je me suis demandé pourquoi je vivais, ce que j'étais venu faire au monde, et je n'ai trouvé là-dedans qu'un abîme derrière moi, un abîme devant; à droite, à gauche, en haut, en bas, partout des ténèbres.

L'autore di *Madame Bovary* è uno dei grandi scettici della modernità.

E ancora: il personaggio di Emma Bovary è veramente donna? Non rappresenta egli l'androgino che ha conservato la seduzione virile in un bellissimo corpo femminile?

Flaubert è molto avanti sulla storia. Egli intuisce il conflitto tra i due sessi presente nell'essere umano. E' già sulla via di Sigmund Freud. Nel comportamento di Emma ci sono già i fantasmi del processo conflittuale del sesso e i conflitti tra maschile e femminile.

Il romanzo *Madame Bovary* è uno scrigno di nuovi sensi, di dolorosa partecipazione alla modernità. E' un romanzo pantesuale (Yvan Leclerc).

Forse il bovarismo di quest'opera, immortale alla stregua dei grandi capolavori, conserva altri segreti, come ogni *classico* della storia umana.

c) Potrà sembrare molto strano, ma questa è la domanda più difficile. Sappiamo ormai bene che le opere che resistono al tempo sono quelle in cui lo scrittore si è impegnato al massimo sulla lingua (Paolo Di Stefano). Ci sono opere di questo tipo oggi? Mi pare di no. Si è affannosamente alla ricerca di una nuova categoria della letteratura e quindi del romanzo, ma in fondo, dopo le grandi scoperte e le accelerazioni del primo Novecento, si è vissuto di rendita.

E' come se il romanzo avesse subito la perdita dei valori che constatiamo nella società. Non crede più in se stesso, e nessun romanziere scrive più per il futuro, ma per una stagione, per un premio letterario. Si pecca di protagonismo momentaneo, spazzato via dopo pochissimo tempo.

Stiamo forse uccidendo la letteratura? Da questo omicidio cosa nascerà? Forse si annuncia una nuova esaltante stagione del romanzo, quella del XXI secolo, di popoli migranti, di nuove frontiere, di nuove scritture.

Stano aspettando il romanzo-poema dei nuovi tempi. Sono certo che verrà, ma è impossibile dire da dove.

Chiedo dunque di andare un po' indietro, per trovare il romanzo recente che ho più apprezzato. Si tratta della *Modification* di Michel Butor, romanzo chiave della svolta, che non poteva non nascere che in Francia, terra in cui da sempre batte il cuore del romanzo. L'addio al personaggio tradizionale, la dissoluzione del reale in pochi oggetti simbolo, il legame con il cinema e la fotografia, il senso dell'*immédiat*, il rapporto di erranza con il mondo, fanno di questo romanzo un simbolo di quanto sta accadendo.

Forse *La modification* è già il romanzo fatto di *rien*, cioè il romanzo della libertà, della rimessa in discussione di tutto, dei nuovi spazi che sono davanti a noi.

Giovanni Dotoli è Professore ordinario di Letteratura Francese all'Università di Bari dal 1980. È commendatore nell'Ordine delle Palme Accademiche del Governo francese. Con decreto del 5 maggio 1999, il Presidente della Repubblica francese Jacques Chirac gli ha conferito la Legion d'Onore, con il grado di ufficiale, per alti meriti culturali. Ha fondato e dirige diverse collane e riviste. E' autore di più di 100 volumi, curatore di numerosi volumi miscellanei di Atti di convegni e di oltre 400 saggi e articoli. Nel 2000 ha ricevuto il Grand Prix de l'Académie Française per il ruolo svolto nella diffusione della lingua e della cultura francese nel mondo. È stato visiting professor all'University of Chicago e all'Ecole Normale Supérieure di Parigi. È poeta di lingua italiana e di lingua francese.

MATILDE DE PASQUALE

a) Il romanzo è un testo narrativo di una certa estensione verticale e orizzontale che con i mezzi suoi propri crea un mondo (fantastico, reale, psicologico o storico che sia) autonomo a cui il lettore ha accesso tramite un percorso quasi iniziatico che gradualmente lo coinvolge completamente.

b) Visto che ogni romanzo è per me un percorso quasi alchemico alla ricerca della pietra filosofale, non ho trovato né troverò mai un romanzo che sia in assoluto il migliore. Ogni età della mia vita ha avuto il o i suoi romanzi di riferimento e sostegno.

c) Ulla Hahn*, Das verborgene Wort* (La parola nascosta).

Matilde de Pasquale è professore di Lingua e Letteratura Tedesca presso la Libera Università degli Studi S. Pio V, dove insegna Traduzione Letteraria e Lingua e Linguistica tedesca. Da anni è impegnata nei seguenti filoni di ricerca: la letteratura tedesca dell'Illuminismo con particolare riguardo a G. Ch. Lichtenberg, G. E. Lessing e Fr. Schiller; l'opera poetica e 'politica' di H. Heine; la letteratura tedesca del Novecento (G. Benn, B. Brecht e autori contemporanei) Si occupa di teoria e prassi della traduzione, curando traduzioni di narrativa e di lirica. Ha organizzato laboratori di traduzione, ha partecipato all'organizzazione di convegni internazionali ("Schiller e la Cultura Italiana"; "La nuova Europa tra identità culturale e comunità politica"; "Mito e parodia nella letteratura del XIX e XX secolo", "Thomas Bernhard"; "Oggi Brecht"). Fa parte della redazione delle riviste "Cultura Tedesca" (Carocci editore Roma) e "LiSt" (Quaderni di studi linguistici del Dipartimento di Lingue dell'Università La Sapienza di Roma).

Pubblicazioni recenti

Il giardino fiorito del dottor Benn (Roma, Empiria 2002).

Das Gleichnis als hermeneutisches Mittel im Törleß *von Robert Musil*, in

“LiSt”,10/11, Quaderni di Studi Linguistici, 2003 (2004), Roma, Euroma, pp. 125-138.

Poeti Tedeschi: Robert Schinde, Kathrin Schmidt, Hans Ulrich Treichel a cura di Matilde de Pasquale (presentazione e traduzione) in *Le dimori impossibili*, Salerno, Avagliano Editore, 2004, pp. 145-255.

La traduzione nella didattica, in “daf”, 4, (2004), Università di Siena-Arezzo, pp. 72-84.

La Turandot *di Gozzi nella rielaborazione di Schiller*, in “Cultura tedesca” 28 (gennaio-giugno 2005), pp. 83-105.

Traduzione di alcune liriche di R. Schindel in *Transeuropa Express. Scrittori della Nuova Europa*, a cura di M. Fortunato e M. I. Gaeta, 2005, pp. 185-195.

Grenze und Zuwanderung -Limiti lessicali nella nuova legislazione tedesca sull’immigrazione. In: *La “Nuova Europa” tra identità culturale e comunità politica*.. (pp. 237-250). Roma, aracneditrice, 2006.

La traduzione tra officina e creatività in Friedrich Schiller., in “LiSt”, vol. 12/13, 2007, Quaderni di Studi Linguistici, pp. 133-143.

Il vento e la lingua nelle prime poesie di Th. Bernhard. In “Cultura Tedesca”. vol. 32 (2007), pp. 23-40.

Il materiale mitologico di Heinrich Heine in Die Götter im Exil, in *Mito e parodia nella letteratura del XIX e XX secolo*, Roma, Artemide, 2007.

FLORA DE PAOLI FARIA

a) Il romanzo significa per me l'espressione più alta del genere narrativo. Si distingue dalla novella e dal racconto per la maggior elaborazione dei personaggi e per l'ampiezza della storia raccontata.

Il romanzo deriva direttamente dall'epopea e nasce come genere autonomo nel XVII secolo, epoca in cui si assiste all'agonia dei poemi epici che scompaiono dando spazio a questo nuovo genere letterario che secondo Hegel altro non è che un'epopea della borghesia moderna.

L'itinerario evolutivo del genere romanzo raggiunge il suo apice con opere come quelle di Proust, Joyce, Faulkner ed altri, quando il rígido controllo dell'ordine cronologico si dissolve nella fusione di passato, presente e futuro. Anche se Jules Renard nella sua inchiesta del 1880 annuncia la morte del romanzo, questo continua a vivere, basta pensare a scrittori come Zola, André Gide e tanti altri che occupano la scena letteraria di questo período come Kafka, Musil, Machado de Assis, soltanto per citarne alcuni.

Certamente, alla fine del XIX secolo, avvengono delle importanti modifiche soprattutto per quanto riguarda l'esaurimento del modello realista/naturalista come tempo, spazio, azione ed il rifiuto del concetto di verossimiglianza, ma, come afferma Sartre, non si tratta della distruzione del romanzo, ma del necessario processo di rinnovamento che assicura la sua sopravvivenza.

La discussione sulla morte o no del romanzo va avanti fino ai nostri giorni, ma noi preferiamo pensarla come Michel Butor, il quale afferma che il romanzo è il laboratorio della narrativa e che non esistono esperienze che possano prescindere da questo labo-

ratorio e che se la letteratura ha la funzione di rappresentare il mondo non potrà raggiungere il suo obbiettivo senza adeguarsi ai cambiamenti di questo mondo. Questa stessa regola vale per il romanzo che dovrà periodicamente adeguarsi alle necessità epocali per essere in grado di narrare le storie del mondo.

La storia della letteratura brasiliana indica scrittori come José de Alencar, Machado de Assis, Aluísio de Azevedo, Graciliano Ramos, tra tanti altri, come i responsabili del processo di emancipazione del modello narrativo brasiliano. È però negli anni '50, del XX secolo, che possiamo localizzare il período più fertile della nostra narrativa con le opere di Fernando Sabino, Geraldo Ferraz, Mario Palmerio, Érico Veríssimo Jorge Amado ed il grande Guimarães Rosa, solo per citarne alcuni, che possono essere paragonati, sicuramente, ai grandi scrittori del boom della letteratura latino americana, come Julio Cortazar, Vargas Llosa, Gabriel Garcia-Marquez, Carlos Fuentes, Miguel Angel Asturias, Alejo Carpentier che hanno indicado la strada del realismo magico. Sicuramente tanto in Brasile, come nel resto del Sud America, come del resto anche in Europa, il genere romanzo è più vivo che mai.

b) È molto difficile indicare un unico testo, specialmente, per me che vivo intensamente sia la letteratura italiana che quella brasiliana. L'ideale sarebbe poterne scegliere almeno uno di ogni letteratura. Nell'ambito della letteratura brasiliana sceglierei Machado de Assis, con il suo *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, pubblicato nel 1881, che inaugura il Realismo Sperimentale brasiliano. Il libro racconta la storia di un defunto in modo digressivo ed aggressivo, introducendo la figura dell'anti-eroe e la sua inutile vita, con una vena ironica mai vista prima nella narrativa brasiliana che la innalzerà al livello di modernità, anticipando meccanismi posteriormente utilizzati dalla psicoanalisi.

Ma siccome devo sceglierne soltanto uno mi soffermerò su *Fontamara*, di Ignazio Silone, che secondo me, supera la semplicità della denuncia dello stato di miseria ed ingiustizia vissuto

nell'inospite Abruzzo italiano per raggiungere la poesia del recupero dell'originalità perduta, attraverso il recupero dell'anima umana. Ossia, ci offre l'opportunità di ripercorrere la strada "dell'ominizzazione", quando l'uomo, tornato ad uno stato di purezza, di fratellanza evangelica, riesce a spogliarsi della sua solita arroganza, non sentendosi superiore a nessun altro essere.

La scelta del romanzo di Silone, pubblicato prima in tedesco, nel 1933, sicuramente è una scelta personale, direi proprio personalissima, perché tramite questa storia io, nata in Italia ma cresciuta in Brasile, sono riuscita a recuperare un'identità italiana che credevo inesistente. Ossia, anche io ho dovuto spogliarmi di tutto ciò che credevo appartenesse alla cultura brasiliana e finalmente vivere l'epopea del bravo popolo meridionale; scendere fino ad una fonte originaria, superando i limiti strutturali per rifarmi un'anima atavica ricca di nuovi significati.

c) Avrei potuto scegliere uno scrittore brasiliano della lunga lista di autori contemporanei come per esempio, Sergio Sant'Anna, Milton Hatoum, João Gilberto Noll ou Ferrez, che nei loro romanzi cercano di ritrarre il mondo brasiliano nei suoi molteplici aspetti, partendo dai problemi vissuti dagli emigranti nella foresta amazzonica, dalle lotte di liberazione degli omosessuali per giungere al quotidiano delle favelas e dei quartieri popolari. Ma ho preferito soffermare la mia attenzione sul romanzo appena letto del peruviano Mario Vargas Llosa, *Travessuras da Menina Má* (Capricci della bambina cattiva), tradotto in portoghese, pubblicato nel 2006, che racconta la storia di uma ragazza malvagia che impone all'imberbe fidanzatino della gioventù un vero e proprio calvario. Apparendo e scomparendo durante tutta la sua vita, la protagonista riesce a distruggere, irremediabilmente, i sogni di un ragazzo ingenuo e puro che si lascia dominare da questa donna anticonformista, avventuriera e pragmatica. La storia comincia a Lima, negli anni '50, e continua, in età adulta, a Parigi. Attraverso le avventure di Ricardo e Lily, che cambierà

nome a seconda della personalità del momento, è possibile accompagnare i cambiamenti della società europea e peruviana durante gli anni ’60, ’70 e ’80, quando finiscono gli incontri e le separazioni di questa incredibile coppia che si era formata nella ingenua città di Lima, negli anni ’50.

Flora De Paoli Faria, nata in Italia, risiede in Brasile dal 1954. Laureatasi in lettere nel 1975 e specializzatasi in italianistica nel 1977, anno in cui inizia la sua carriera accademica alla Facoltà di Lettere della Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ, dove attualmente ricopre la carica di decano del Centro di Lettere e Arti-CLA., essendo responsabile per ricerche dedicate alle interrelazioni tra la cultura italiana e quella brasiliana, svolgendo, in particolare, inchieste su Giovanni Verga, Ignazio Silone, Luigi Pirandello, Gabriele d’Annunzio e Mario Praz. È autrice di vari articoli e saggi pubblicati in periodici e riviste scientifiche sia italiane che brasiliane.

CARMEN COVITO

a) Il romanzo è la costruzione di un mondo narrativo, più o meno indipendente dalla realtà. Un mondo narrativo ben costruito dallo scrittore si traduce quasi sempre in una estensione di vita per il lettore.

b) Il *Satyricon* di Petronio Arbitro. Per quanto frammentario sia, contiene già tutti gli archetipi del romanzo.

c) Ho trovato affascinante la complessa polifonia messa in atto da Pamuk in *Il mio nome è rosso*. Un premio Nobel decisamente meritato.

Carmen Covito è nata nel 1948 a Castellammare di Stabia (Napoli), vive e lavora a Milano.

Ha esordito nella narrativa con un romanzo di ampio successo dal quale sono stati tratti un film, uno spettacolo teatrale e un modo di dire: *La bruttina stagionata* (1992, Premio Bancarella 1993). Ha pubblicato successivamente i romanzi: *Del perché i porcospini attraversano la strada* (1995); *Benvenuti in questo ambiente* (1997); *La rossa e il nero* (2002). Il suo interesse per la contaminazione di linguaggi, di genti e di registri stilistici diversi si manifesta anche nella creazione di un "sito romanzesco" (www.carmencovito.com) presente in Internet dal 1997. Nel 2001 ha diffuso in rete l'e-book *Racconti dal Web*. Nel 2005 ha pubblicato il manuale semiserio *L'arte di smettere di fumare (controvoglia)*.

GAETANO BONETTA

a) Il romanzo è uno strumento di conoscenza. E in particolare è uno strumento di conoscenza moderno, poiché nasce proprio quando si va generando progressivamente la scienza moderna, ovvero nella prima metà del seicento. E' lo strumento di conoscenza principale dell'uomo interiore. Esso si muove in una certa parallela, ma allo stesso tempo antagonistica direzione del cammino della ragione e della tecnica. In breve, rappresenta la conoscenza di quell'uomo che vuole sprofondare nella sua complessità e che mal si riduce alla razionalizzazione della scienza. Infatti, abbandonato il lirismo edenico e la fissità gerarchica, cosa fa il romanzo se non inoltrarsi nella miseria, nella follia, nella diversità, nell'incomprensibile, nello straordinario dell'animo umano, per illuminare le tenebre dell'inconoscibile ossia della dimensione non cosciente dell'esistenza? E fa ciò per non lasciarsi imprigionare dalla vocazione ordinatrice della scienza, che, oltre a scoprire e capire, vuole ordinare, dando significati netti e oggettivi.

b) *Don Chisciotte della Mancia* dello scrittore spagnolo Miguel de Cervantes Saavedra, pubblicato in due volumi il primo nel 1605 e il secondo nel 1615.

c) *Sole e ombra* di Cinzia Tani, Mondadori, Milano, 2007.

Gaetano Bonetta è nato a Vittoria (RG) il 25.08.1951. Laureatosi nel 1975, è Professore ordinario di Pedagogia Generale presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università "G. d'Annunzio" di Chieti dal 1994. Dopo aver condotto, negli anni appena successivi alla laurea studi storici sulla società meridionale

post-unitaria e su Roma contemporanea, sul finire degli anni Settanta ha mutato profondamente i suoi orientamenti di ricerca. Sulla scia di alcuni indirizzi di storiografia inglese e francese che avevano codificato metodologicamente una storia sociale dell'istruzione, andando incontro alla crescente domanda di rinnovamento della storia dell'educazione che saliva dal mondo pedagogico, ha approfondito le vicende storiche della nostra scuola, le fasi storiche dell'alfabetizzazione e dell'evoluzione educativa del nostro paese. Negli anni più recenti, dal punto di vista prettamente della ricerca e dell'azione culturale, lo studio e l'opera si sono rivolte sempre più verso l'analisi dei modelli dei processi di formazione, il potenziamento pedagogico e culturale della formazione degli insegnanti e della scuola e verso la "restaurazione" della centralità della scuola stessa nei processi formativi. Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università "G. d'Annunzio" di Chieti – Pescara dal 1997 al 2006; Preside della Facoltà di Scienze della Formazione dell'Università "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara dal 20 aprile 2006. Direttore della SSIS (Scuola di Specializzazione all'Insegnamento Secondario) dell'Università "G. d'Annunzio" di Chieti- Pescara dal 1999 al 2002; Presidente della Conferenza Nazionale dei Direttori delle Scuole di Specializzazione all'Insegnamento Secondario (CODISSIS) dal 1999 al 2002; Presidente del COREFI (Coordinamento regionale per la formazione degli insegnanti) dal 2002; Membro della Commissione Istruttoria presso il Ministero dell'Università per la definizione degli accessi ai corsi di laurea a numero programmato dal 1999 al 2002; Presidente dell'IRRE Abruzzo (Istituto regionale di ricerca educativa) dal 2004 al 2005; Membro del Consiglio d'Amministrazione della Fondazione dell'Università "G. d'Annunzio" dal 2004. Direttore della SSIS (Scuola di Specializzazione all'Insegnamento Secondario) dell'Università "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara dall'aprile 2007.

Bibliografia essenziale dei volumi e dei volumi curati

Istruzione e società nella Sicilia dell'Ottocento, Sellerio, Palermo, 1981.

L'esule (1891-1892), Giada, Palermo, 1984.

Il mare (1893), Giada, Palermo, 1984.

Roma nel novecento da Giolitti alla Repubblica (in collaborazione con G. Talamo), Cappelli, Bologna, 1987.

Arti e professioni, Panini, Modena 1987, pp. 27 - 87.

Scuola e socializzazione fra '800 e '900, Angeli, Milano, 1989.

Corpo e nazione. L'educazione ginnastica, igienica e sessuale nell'Italia liberale, Angeli, Milano, 1990.

L'istruzione classica (1860-1910) (in collaborazione con G. Fioravanti), Ministero per i Beni Culturali e ambientali Ufficio centrale per i Beni archivistici, Roma, 1995.

L'Italia nell'Ottocento. Società, Politica, Economia, Materiali didattici, Storia, Interbooks, L'Aquila, 1995.

Storia della scuola e delle istituzioni educative. Scuola e processi formativi in Italia dal XVIII al XX secolo, Giunti, Firenze, 1997.

Il secolo dei ludi. Sport e cultura nella società contemporanea, Lancillotto e Nausica, Roma, 2000.

La bussola universitaria, Armando Editore, Roma, 2001.

Bakalaureat, Magisterij i Doktorat u Italiji, Sveuciliste u Splitu filozofski facultet, Split, 2007 (in collaborazione con Bruni Elsa Maria, Crivellari Claudio e Di Marzio Claudia).

Scuola ed emancipazione civile nel Mezzogiorno (in collaborazione con S. Santamaita), Angeli, Milano, 1992.

Aristide Gabelli e il metodo critico di educazione, Japadre, L'Aquila, 1994.

Laicità ieri e domani. La questione educativa (in collaborazione con G. Cives), Argo, Lecce, 1996.

Università e formazione degli insegnanti: non si parte da zero, (in collaborazione con G. Luzzatto, M. Michelini, M. T. Pieri), Forum Editrice, Udine, 2002.

L'Università della riforma tra tradizione e innovazione in *Educazione e modernità pedagogica*, (in collaborazione con F. Cambi, F. Frabboni, F. Pinto Minerva), ETS, Pisa, 2003.

La Diseducazione. Americanismo e politiche globali di Noam Chomsky, (introduzione) Armando, Roma, 2003.

Educazione e modernità pedagogica. Studi in onore di Giacomo Cives, (in collaborazione con F. Cambi, F. Frabboni, F. Pinto Minerva), Edizioni ETS, Pisa, 2003.

FRANCESCO ASOLE

a) Poiché la definizione si trova nei dizionari, credo che la domanda richieda una risposta personale che sintetizzi il rapporto con l'universo del romanzo. Ciò significa tentare di render conto di un'esperienza complessa, che si è costituita e modificata nel tempo. Come tutte le esperienze nelle quali la sensibilità ha una parte preponderante essa evolve in funzione della situazione personale, che determina il gusto del lettore, il quale interpreta quel microcosmo costituito da un particolare romanzo in funzione delle proprie attese e ne ricava una determinata esperienza.

Ogni lettura è una esperienza che si somma alle precedenti e, in una certa misura, ne è condizionata. Renderne conto è problematico, specialmente se al romanzo ci si accosta non più come semplice lettore ma anche come studioso di letteratura, il che difficilmente permette di mantenere intatta l'"ingenuità" del lettore. Facendo astrazione dall'inevitabile, almeno per me, degrado del piacere della lettura di un romanzo, tento di rispondere alla domanda, terribile nella sua nuda semplicità, rifugiandomi nella dimensione del semplice lettore e limitandomi ai romanzi che hanno dignità di opera letteraria. In quanto tale il romanzo è una creazione intellettuale in forma artistica, che, attraverso la parola scritta, concretizza le sensazioni che lo scrittore intende trasmettere, organizzandole in un sistema narrativo che esprime il suo universo interiore con modalità che gli sono peculiari e che costituiscono il suo stile.

Ho scritto sensazioni perché le idee di qualsiasi ordine, anche nel più motivato romanzo a tesi, rivestono una forma che immancabilmente genera sensazioni, che offrono al lettore una esperienza diversa dalla lettura di un saggio sullo stesso ordine di fenomeni.

Un romanzo è uno strumento insostituibile nel soddisfare il bisogno umano di affabulazione, anche nell'epoca degli audiovisivi, perché offre la possibilità di compiere una esperienza che altre modalità di partecipazione a un universo fittizio creato da un autore non permettono, come, ad esempio, il teatro e il cinema. Il romanzo richiede una certa "collaborazione" del lettore, ha bisogno del suo apporto creativo perché il mondo racchiuso nelle parole del testo prenda corpo nella sua mente.

b) Poiché bisogna indicare un titolo, valendomi di tutta la mia parzialità di lettore, dico *La Chartreuse de Parme*, anzi, *La Certosa di Parma*, letta, la prima volta, in una bella traduzione di tanti anni fa, quando, adolescente, mi abbandonavo alle emozioni che il genio di Stendhal riusciva a suscitare. Ma sono consapevole che è minima la distanza che lo separa dagli altri romanzi che sono in cima alle mie preferenze, con alcuni, anzi, non sono certo neppure che esista. Tanti titoli mi vengono in mente, ciascuno evocando un mondo di suggestioni che ha costituito una esperienza indimenticabile, e ordinarli in una graduatoria mi sembra veramente impresa ardua, che non sarebbe agevolata neppure tentando di ricorrere a quel poco di spirito critico acquisito con gli anni.

c) Con qualche perplessità, direi *La leggenda di Redenta Tiria*, di Salvatore Niffoi.

Francesco Asole è Professore associato di Letteratura francese presso la Facoltà di Lingue e letterature straniere dell'Università di Cagliari. Ha dedicato studi al teatro contemporaneo (Ionesco, Anouilh, Ghelderode), al romanzo contemporaneo (gli scrittori "beurs"), ai rapporti fra teatro e cinema, alla letteratura di viaggio (Alexandra David Neel, Segalen, Gauguin).

G.-A. Bertozzi, *Selfhommage à mon roman*, Axum 2007.

G.-A. Bertozzi, *Œuvre romanesque de divulgation esthétique*, Axum 2007

RIMBAUD

I documenti che seguono sono un'integrazione del materiale contenuto in *Bérénice* 36-37 dedicato a Jean-Arthur Rimbaud. Questi non furono pubblicati, nonostante la loro importanza, per impedimenti legati al diritto d'autore, oggi risolti.

G.-A. Bertozzi, *Buste de Rimbaud*, photo.

Lors du colloque consacré à Rimbaud, organisé en 2006 par l'université "G. d'Annunzio" de Pescara, j'avais été convié à intervenir et avais intitulé ma communication: "Rimbaud/Verlaine, l'acharnement judiciaire au procès de Bruxelles". On en trouvera le texte dans la revue Bérénice *N°36/37 de novembre 2006.*

Au cours de mon intervention j'avais présenté deux documents exceptionnels et alors inédits qui marquent la rupture entre Arthur Rimbaud et son ami Paul Verlaine, le Pauvre Lélian. La première pièce, ainsi que l'ensemble du dossier de procédure, fut longtemps interdite de communication et de consultation pour des raisons morales. J'avais donc projeté les documents suivants:

1/ La photo du revolver qui aurait servi à Verlaine pour tirer les deux coups de feu sur Rimbaud.

2/ Le rapport médical de l'examen corporel effectué sur Verlaine dès après son arrestation, et ce à la demande du juge belge Théodore t'Serstevens.

J'avais précisé que je tenais ces documents de la Bibliothèque Royale de Belgique qui m'avait autorisé à les utiliser en première exclusivité au colloque de Pescara, et que l'on pourrait retrouver ces pièces dans un album que je dirigeais et que je m'apprêtais à éditer, intitulé « Reviens, reviens, cher ami » et dont l'auteur était Bernard Bousmanne, directeur du Cabinet des manuscrits en cette même Bibliothèque Royale de Belgique. L'ouvrage composé à partir de documents du procès retrace l'aventure bruxelloise des deux poètes avec pour toile de fond le brouillard de Londres et les vapeurs d'absinthe des cafés parisiens.

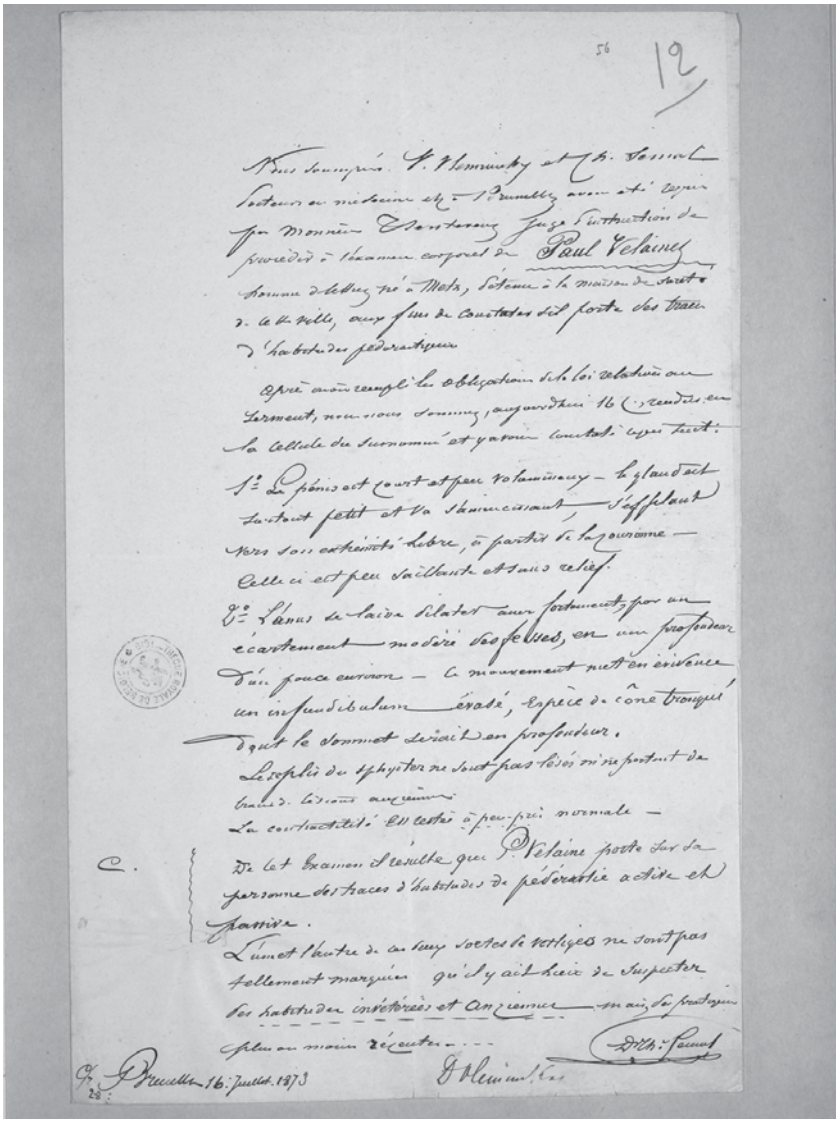
Comme ce livre allait paraître en octobre 2006 et qu'en qualité d'éditeur je tenais à conserver au dit album une première exclusivité de publication de plus de six mois, ce que l'on comprendra aisément, je n'ai pas souhaité que le fac-similé et la photo de ces pièces figurent dans le numéro 36/37 de Bérénice. *On voudra bien me pardonner cet escamotage provisoire.*

Aujourd'hui ces délais de première exclusivité étant écoulés, Bérénice *est la première revue à avoir le droit de publier ces documents, ce avec l'aimable autorisation des Editions Calmann-Lévy Paris et de la Bibliothèque Royale de Belgique, ce dont je me réjouis.*

On trouvera donc ici la photo du fameuxx revolver et le fac-similé de l'examen corporel, avec sa transcription pour plus de lisibilité.

René Guitton

Revolver qui aurait servi à Verlaine pour tirer les deux coups de feu sur Rimbaud.
Avec l'aimable autorisation des Éditions Calmann-Lévy Paris et de la Bibliothèque Royale de Belgique. ©Bernard Boumanne, *Reviens, reviens, cher ami*, Paris 2006 - Éditions Calmann-Lévy.



Le rapport médical de l'examen corporel effectué sur Verlaine dès après son arrestation, et ce à la demande du juge belge Théodore t'Serstevens.
Avec l'aimable autorisation des Éditions Calmann-Lévy Paris et de la Bibliothèque Royale de Belgique. ©Bernard Boumanne, *Reviens, reviens, cher ami*, Paris 2006 - Éditions Calmann-Lévy.

Nous, soussignés… docteurs en médecine, avons été chargé par Monsieur t'Serstevens, juge d'instruction, de procéder à l'examen corporel de Paul Verlaine, homme de lettres né à Metz, détenu à la maison d'arrêt de cette ville (Bruxelles), aux fins de constater s'il porte des traces d'habitudes pédérastiques.

Après avoir rempli les obligations de la loi relative au serment, nous nous sommes aujourd'hui 16, rendus en la cellule du susnommé et y avons constaté ce qui suit :

1e: Le pénis est court et peu volumineux. Le gland est surtout petit et va s'amincissant, s'effilant vers son extrémité libre, à partir de la couronne. Celle-ci est peu vaillante et sans relief.

2e: L'anus se laisse dilater assez fortement, pour un écartement modéré des fesses, en une profondeur d'un pouce environ. Ce mouvement met en évidence un infendibulum, espèce de cône évasé, tronqué, dont le sommet serait en profondeur.

Les replis du sphincter ne sont pas lésés, ni ne portent de trace de lésions anciennes.

La contractilité en reste à peu près normale.

De cet examen il résulte que P. Verlaine porte sur sa personne des traces d'habitudes de pédérastie active et passive. L'une et l'autre, de ces deux sortes de vestiges, ne sont pas tellement marquées qu'il y ait lieu de suspecter des habitudes invétérées et anciennes, mais des pratiques plus ou moins récentes.

Bruxelles le 16 juillet 1873 [suivie des signatures]

[Transcription du rapport médical de l'examen corporel effecctué sur Verlaine]

IL SIGNIFICATO DEL PENSIERO ALCHEMICO

di MARIO GIACCIO

1. Il tempo

Il tempo è la sola entità che non ha un suo antitetico. La luce ha per antitesi l'oscurità, il pieno ha il vuoto, il suono ha il silenzio, il protone ha l'antiprotone, la materia l'antimateria, la vita ha la morte, ecc.. Non conosciamo o comunque non abbiamo esperienza di un antitempo, cioè di un tempo che procede all'indietro col rispettivo orologio avente moto retrogrado. Anche il mondo speculare della fisica moderna deve evolvere nel tempo (Capocaccia, 1973).

Il tempo è una delle grandi esperienze archetipiche dell'uomo ed ha eluso tutti i tentativi di arrivare ad una spiegazione razionale. E' stato detto che esso è il dio arcano che presiede alla vita (Von Franz, 1997). L'uomo primitivo assistendo impotente al succedersi dei giorni e all'avvicendarsi delle stagioni, ha acquisito la consapevolezza degli andamenti, ciclici o lineari, dei fenomeni naturali: il sorgere e il tramontare del sole, le fasi lunari, gli hanno fornito una prima idea della successione del tempo.

L'impossibilità di prevedere gli eventi e di poter incidere sull'andamento dei fenomeni naturali gli ha dato, da un lato, l'incertezza del futuro, dall'altro, la certezza del limite inesorabile imposto dalla durata della propria vita. Il tempo è apparso come il supremo responsabile del dramma dell'esistenza, come la forza più spietata ed occulta della natura, un essere misterioso che ogni giorno toglie all'uomo un giorno di vita ed a ciascuno offre, come conclusione, l'annientamento.

Per questo il tempo è stato temuto più di qualsiasi altra forza della natura (il fuoco, l'acqua, il vento, le epidemie): le antiche

religioni lo hanno elevato a divinità, gli hanno sacrificato delle vittime ed hanno cercato di "svalutare" e di superare il tempo, svuotando la morte del significato di annientamento dell'essere, contrapponendo ad essa aspirazioni all'immortalità, sia in senso materiale che spirituale, con sistemi di pensiero che contemplavano ad esempio: la reincarnazione e l'eterno ritorno con la prospettiva di nuove vite, oppure la credenza che la morte è la rinascita dalla quale inizia la vera vita eterna.

Nella Grecia antica il tempo, nell'accezione comune, veniva chiamato cronos, ciò ha reso possibile la sua identificazione con CRONO il padre di Zeus, che originariamente stava ad indicare il fluido vitale presente negli esseri viventi e di conseguenza il loro destino e la durata della loro vita. Il fluido era una sostanza generatrice simile all'acqua che continuava ad esistere anche dopo la morte: era Oceano-Crono, creatore e distruttore di ogni cosa.

Ferecide diceva che la sostanza basilare dell'Universo era il tempo (Crono), dal quale derivavano il fuoco, l'acqua e l'aria. Il tempo come divinità lo si ritrova anche in India (Bhagavadgita) nel III-IV sec. a.C. In Cina era visto come un aspetto fondamentale del principio dinamico e creativo dell'Universo, appartenente al principio maschile yang, mentre la controparte femminile yin era associata allo spazio. Concezioni analoghe si ritrovano presso i Maya e gli Aztechi. La primitiva idea del tempo è legata alle successioni temporali che l'uomo riteneva più importanti: l'attività della natura e il fluire della vita umana erano considerati come parti di un medesimo aspetto.

Il primo calendario del quale si hanno sufficienti informazioni è quello egizio della XVIII dinastia (intorno al 1500 a.C.). Esso comprendeva un complicato sistema di riti magici ideati per assicurare il ritorno quotidiano del sole dal mondo inferiore e il ritorno della feconda inondazione del Nilo nella giusta stagione (Leach, 1961).

Per questo motivo il tempo fu considerato un qualcosa di magico (e in seguito di religioso), che determina gli eventi, ma che può essere in qualche modo influenzato da opportune azioni

rituali, tanto da instaurare un'ampia serie di procedure magico-religiose ritenute necessarie a portare l'armonia fra l'ordine soprannaturale e quello umano. Nel tentativo di scoprire le leggi divine che si manifestavano negli eventi apparentemente casuali, gli uomini sono stati indotti a fare delle osservazioni che li hanno condotti a trattare il tempo come misurabile.

Dal primitivo stadio della magia si sviluppò la religione, ed in particolare un culto volto principalmente al tema della risurrezione dopo la morte. Gli egiziani osservavano che il sole moriva ogni sera e risorgeva al mattino; il Nilo cominciava ad agonizzare in ottobre e rinascere a giugno. Essi immaginarono che - nello stesso modo in cui i riti magici erano necessari per la rinascita del Sole e del Nilo - magie, incantesimi e riti, erano necessari per assicurare la sopravvivenza e la rinascita dei defunti. Come il Dio Sole Horus e il Nilo venivano identificati con Osiride (il Dio che era risorto dopo essere stato ucciso), così nei riti umani il defunto veniva egualmente identificato con Osiride.

Questa aspirazione a influenzare i ritmi della natura e a superare la morte, e quindi a controllare il tempo, risulterà una costante in tutta la storia dell'uomo ed il sistema di pensiero che più di tutti gli altri è stato il "vero" erede di questa antica aspirazione sacra dell'uomo, è stato quello degli alchimisti.

2. I signori del fuoco

Ma chi sono stati i primi uomini che hanno avuto, non solo l'abilità, ma anche la coscienza di aver influito su un qualche aspetto della natura che li circondava, addirittura di trasformare qualcosa? Sono quelli che in tutte le antiche tradizioni, di tutti i popoli, sono chiamati i signori del fuoco.

Il fabbro, e prima di lui il vasaio, ma dopo di lui l'alchimista, sono i signori del fuoco. Il vasaio, che era riuscito a modellare e poi ad indurire l'argilla con il fuoco, doveva aver sentito l'ebbrezza di essere un agente di trasmutazione, tanto più il fabbro e l'alchimista.

Ciò che il calore naturale, quello del sole e quello del ventre della terra, maturava lentamente, il fuoco lo faceva ad un ritmo inimmaginabile. Il grande segreto era stato l'apprendere un modo per fare "più in fretta della natura", cioè un modo, secondo lo spirito dell'uomo arcaico, per intervenire nei processi vitali del mondo circostante. Il fuoco era quindi un mezzo per abbreviare il tempo e per fare qualcosa di diverso da ciò che esisteva in Natura: era pertanto la manifestazione di una forza magico-religiosa che poteva modificare il mondo, quindi non appartenente ad esso. Questa concezione si ritrova in tutto il mondo antico (W. Cline, 1937)[1].

La metallurgia vera e propria iniziò quando si comprese che con la fusione, il riscaldamento e la colata, si poteva impartire al metallo una forma nuova e controllata. Verso la fine del IV millennio a.C. si raggiunse lo stadio di conoscenza che permise di definire il nesso tra i minerali raccolti in superficie, o quelli estratti dalle miniere, e i metalli. Entro un migliaio di anni dai processi di estrazione, l'uomo era riuscito a padroneggiare la metallurgia dell'oro, dell'argento, del piombo, del rame, dell'antimonio, dello stagno e delle leghe di bronzo. L'età del ferro ebbe inizio dopo aver acquisito le tecniche di scorificazione del minerale di ferro e la lavorazione a caldo del metallo. Per produrre l'acciaio dovettero essere acquisite le tecniche della carburazione, della tempra e del rinvenimento. Queste scoperte erano state compiute verso il 1400 a.C.

Gli addetti alla lavorazione dei minerali e dei metalli aprirono una nuova era (rispetto a quella del neolitico caratterizzata dall'estrazione della selce, dalla filatura e tessitura, dalla realizzazione di recipienti di argilla), durante la quale si svilupparono le civiltà urbane delle grandi vallate fluviali. Si formò una classe di lavoratori dei metalli che viaggiavano verso nuove terre alla ricerca dei minerali, diffondendo la conoscenza di queste "pietre colorate". Il rispetto che suscitavano questi artigiani è attestato in innumerevoli leggende in tutto il mondo (Forbes, 1961).

I giacimenti auriferi erano largamente distribuiti nel mondo antico, anche se l'Egitto deteneva una sorta di monopolio. L'oro si trova di solito allo stato nativo e veniva ottenuto per semplice separazione dai depositi alluvionali o dalle rocce frantumate. La separazione era praticata almeno dal IV millennio a.C. L'affinamento veniva già ottenuto con la coppellazione[2]; mentre la raffinazione mediante amalgama di mercurio era praticata dai romani: si produceva una soluzione di oro e mercurio e quindi, facendo evaporare il mercurio si otteneva dell'oro molto puro. Questo metodo era sconosciuto in epoche precedenti, a meno che il mercurio non sia "l'acqua di separazione" menzionata dalla Bibbia (Numeri 31.23)[3].

L'oro puro, non avendo molte applicazioni pratiche, è stato da sempre ritenuto il re dei metalli per motivi estetici e magici.

Mentre le proprietà dei metalli non ferrosi dipendono dalla lega e dalle impurezze in essa contenute, le proprietà del ferro dipendono molto più dalla lavorazione (temperatura, tempra, martellamento), da qui l'importanza del fabbro[4].

Il maestro della lavorazione dei metalli, Tubalcain, di cui parla la Genesi nel capitolo IV, sarebbe disceso dagli angeli caduti. Nella tradizione orale delle popolazioni primitive si ritrova l'attribuzione della lavorazione dei metalli a un piccolo gruppo chiuso, temuto e nello stesso tempo attraente, di fabbri che si trasmettevano i segreti da padre in figlio, ovvero da padre spirituale a discepolo. Per questo motivo, autori come René Alleau (1953) e Mircea Eliade (1980) hanno fatto risalire l'origine dell'alchimia a queste prime confraternite di fabbri e fonditori, esperti di metalli dei popoli primitivi.

Nell'ambito di queste confraternite di metallurghi, detentrici dei segreti che permettevano di manipolare il fuoco, dei segreti e dei riti taumaturgici che permettevano di lavorare i metalli, si potrebbero individuare le fonti dell'alchimia, legata quindi all'eredità rituale dei segreti pratici detenuti dai fonditori. Il lavoro e la magia erano strettamente associati e la metallurgia era con-

siderata sacra. Per questo motivo l'alchimia è un sapere tradizionale e sacro, fondato sulla trasmissione di segreti, in cui, fra l'altro, l'idea di scoprire "cose nuove" non ha senso.

3. La madre terra

Nel Libro di Giobbe si dice: "Vi è per l'argento una miniera e per l'oro un luogo dove si raffina. L'uomo estrae il ferro dal suolo e *pone un termine alle tenebre* […] la pietra liquefatta dà il rame […] scava la pietra, che si trova nell'oscurità e nel buio, fino alle più recondite profondità […] La terra, *da cui esce il pane*, è sconvolta nelle sue viscere come da un fuoco […] contro la selce l'uomo porta la sua mano, sconvolge fino alle basi le montagne".

La credenza che le pietre e i minerali crescevano nel ventre della Madre Terra era una delle concezioni più diffuse e note nell'antichità. Così Cardano: "I materiali metallici si trovano nelle montagne, non diversamente dai vegetali, con radici, tronchi, rami e numerose foglie; che cos'è una miniera se non una pianta coperta di terra?" (Bachelard, 1948). Ed ancora: "le miniere dovevano essere lasciate riposare dopo lo sfruttamento in quanto la terra richiedeva tempo per poter generare di nuovo, infatti Plinio scriveva che le miniere spagnole di galena, dopo un certo tempo rinascevano". Barba così si esprimeva: "coloro che pensano che i metalli siano stati creati all'inizio del mondo commettono un grossolano errore: i metalli crescono nelle miniere" (Sébillot, 1984).

Se le sorgenti, le caverne e le miniere sono assimilate all'utero della Madre Terra, tutto ciò che giace nel "ventre" della Terra è vivo, benché allo stato di gestazione. In altre parole i minerali estratti dalle miniere sono, in qualche modo, degli embrioni: obbediscono ad un ritmo temporale diverso da quello degli organismi vegetali e animali; nondimeno essi crescono, seppur lentamente, e maturano nelle tenebre della terra. La loro estrazione dal seno della terra è quindi una "operazione" effettuata prematura-

mente. Se avessero avuto il tempo necessario per svilupparsi, in armonia con il ritmo del tempo geologico, i minerali sarebbero diventati metalli "maturi", "perfetti". Si può comprendere e valutare l'enorme responsabilità che i minatori e i metallurghi si addossavano, allorché intervenivano nell'oscuro processo della crescita minerale.

La metallurgia, come l'agricoltura, che implica egualmente la fecondità della Madre Terra, ha finito per creare nell'uomo un sentimento di fiducia e persino di orgoglio: l'uomo si sentì in grado di collaborare all'opera della Natura, di assecondare i processi di crescita che avvenivano in seno alla terra. Egli poteva sconvolgere e precipitare il ritmo di queste lente maturazioni sotterranee, in un certo senso poteva sostituirsi al tempo.

Accelerando il processo di crescita del metallo, il metallurgo accelerava il ritmo del tempo e trasformava il tempo geologico in tempo biologico. Gli uomini si resero conto, per la prima volta, con stupore e timore, che potevano avere un'influenza sul tempo. Quest'audace concezione, che testimonia una responsabilità piena dell'uomo nei confronti della Natura, lascia presagire il senso del pensiero e dell'opera alchemica.

Tradizioni molto numerose e lontane fra di loro attestano la credenza della concezione embriologica dei minerali per cui, se nulla ostacola il processo di gestazione, tutti i minerali diventano, col tempo, oro.

L'idea di una metamorfosi accelerata dei metalli la si ritrova in Cina in un testo del 122 a.C. (M. Eliade, 2001). Lasciati nel ventre della terra tutti i minerali si sarebbero tramutati in oro, ma solo dopo migliaia di secoli. Il metallurgo invece trasforma gli "embrioni" dei minerali in metalli, accelerando la crescita iniziata nel ventre della Madre Terra; lo stesso fa l'alchimista che si propone di accelerare la trasmutazione finale di tutti i metalli "vili" nel metallo "nobile" che è l'oro. L'oro è nobile perché è "maturo", gli altri metalli sono "comuni" perchè "acerbi", "immaturi". L'alchimista, in quanto Salvatore fraterno della Natura, aiuta la Natura a realizzare il proprio ideale, che consiste nel portare a

compimento la sua progenie (sia essa minerale, animale o umana) fino alla maturità suprema, cioè fino all'immortalità e alla libertà assoluta (l'oro è simbolo di sovranità e di autonomia e quindi di libertà).

Nella *Summa Perfectionis*[5] si dice: "ciò che la natura riesce a perfezionare in un grande spazio di tempo, noi, con la nostra arte, possiamo portarlo a compimento in breve". In "The Alchemist", il dramma di Ben Jonson del 1610, atto 2, scena 2, si dice: "la crescita dei metalli è paragonabile all'embriologia animale. Allo stesso modo in cui un pulcino nasce dall'uovo, qualunque metallo finirebbe per diventare oro grazie alla lenta maturazione che si effettua nelle viscere della terra. Il piombo e gli altri metalli sarebbero oro se avessero avuto il tempo di diventarlo ed è questo ciò che realizza la nostra arte (cioè l'alchimia)" (riferito da M. Eliade, 1980).

Ai primordi della metallurgia l'apertura di una miniera o la costruzione di una fornace costituivano operazioni rituali. Questi riti si sono conservati fino al Medioevo, in molte località, sotto forma di cerimonie religiose, diffusi in tutte le religioni e nei procedimenti dell'alchimista: i minerali venivano portati verso i forni e il metallurgo si sostituiva alla Madre Terra per accelerare e perfezionare la loro "crescita". I forni rappresentavano una matrice artificiale, dove il minerale portava a termine la sua gestazione: tale operazione è stata tramandata nel procedimento alchemico.

Era presente inoltre l'idea che la fusione produceva un qualcosa di nuovo, un nuovo "essere", e pertanto implicava necessariamente una unione tra l'elemento maschile e quello femminile (in Cina si trova un analogo simbolismo). Se la fusione rappresenta un'unione sacra, in quanto mescolanza di minerali maschi e femmine, tutte le energie sessuali degli operai dovevano essere riservate ad assicurare magicamente il successo dell'unione in atto nelle fornaci. Da qui sono derivati alcuni tabù sessuali e "penitenze" legati alla metallurgia: la credenza che l'atto sessuale potesse compromettere il successo dei lavori è diffusa in tutta l'Africa[6].

4. La storia

Rimane il problema di stabilire quando ed in quale luogo la tradizione dei metallurghi e le credenze sacre scaturite dalle miniere siano state tramandate in quello che poi ha costituito il *corpus* dell'alchimia. E' improbabile, ad esempio, che l'alchimia si sia formata come disciplina autonoma a partire dalle mere tecniche per contraffare o imitare l'oro, in quanto tutte le documentazioni storiche concordano nel mostrare che i veri alchimisti non parlavano dell'oro reale. E' invece molto più probabile che la vecchia concezione della Madre Terra, portatrice dei minerali-embrioni, sia stata traslata nella credenza di una trasmutazione artificiale, operata cioè in laboratorio. La vecchia concezione è stata riproposta in un ambiente "artificiale" ma comunque avente gli stessi elementi costitutivi della produzione "naturale" dei metalli: l'ambiente del laboratorio come grotta o viscere, il fuoco, il crogiuolo, la fusione, i riti propiziatori per accelerare il tempo di realizzazione, ecc..

La maggior parte degli storici concordano nel far derivare Kimiya dal sostantivo egiziano Khemi, che nell'Egitto faraonico definiva il colore nero, che a sua volta si applicava anche al nome della regione: Khem "terra nera", e quindi Khemit = Egitto, probabilmente a causa dell'aspetto scuro che presentava il limo del Nilo. Ma si tratta dell'origine del vocabolo e non dell'origine dell'alchimia. Testi di alchimia scritti in egiziano non sono stati trovati, anche se non si può escludere una tradizione orale che potrebbe risalire ad epoca faraonica.

Alcuni autori hanno sostenuto un'origine mesopotamica dell'alchimia, infatti il primo documento storico riguardante l'idea della maturazione e del perfezionamento dei metalli, si trova in testi assiri. In pratica nei simboli e nei riti, che accompagnavano il lavoro dei metallurghi primitivi, vi era l'idea di una collaborazione attiva dell'uomo con la natura, forse già l'idea che il lavoro dell'uomo poteva influenzare il lavoro della Natura e pertanto intervenire nel ritmo temporale del cosmo. In quest'Era ha avuto

forse origine la scoperta che l'uomo può assumersi l'opera del tempo e la coscienza del primo tentativo di superarlo (Thureau-Dangin, 1922).

È qui che si trova il fondamento e la giustificazione dell'opera alchemica, l'idea di una Pietra Filosofale capace di trasformare l'uomo e il Cosmo. Al livello minerale la Pietra realizza il miracolo di sopprimere l'intervallo temporale che separa la condizione attuale di un metallo "imperfetto" (crudo) dalla sua condizione finale, quella dell'oro. Per mezzo di essa la trasmutazione avviene in modo istantaneo, dunque si sostituisce al tempo.

La Cina non ha conosciuto soluzione di continuità tra la mistica della metallurgia e l'alchimia. Si noti pure che una parola dell'antica lingua cinese "kiem-yak" significa "liquore d'oro"; questa tramite l'intermediazione araba avrebbe potuto dare origine al vocabolo "alchimia" (Cortesi, 2002). Il taoismo risale alle confraternite dei fabbri (V – VI sec. a. C.), che per certo possedevano la più prestigiosa fra le arti magiche (Eliade, 2001). I vasai, i fabbri, gli agricoltori, i mistici, vivevano nell'ambito di tradizioni che venivano trasmesse oralmente, attraverso iniziazioni e segreti di mestiere. Si può dire che gli alchimisti taoisti, pur con gli inevitabili adeguamenti al nuovo contesto saciale, riprendevano e continuavano una tradizione protostorica: le intuizioni elementari riscontrate nella mitologia e nei riti dei fonditori e dei fabbri sono state riprese e interpretate dagli alchimisti cinesi. Il forno alchemico è per i taoisti l'erede dell'antica forgia. Il tema dell'Universo a forma di crogiuolo è antichissimo (Stein, 1943).

L'alchimia cinese dovrebbe essere antichissima, comunque i riferimenti precisi a quelli che sono considerati i principi alchemici - ossia la trasmutazione dei metalli e la "salvezza" dell'uomo tramite le operazioni compiute - sono provati a partire dal IV secolo a.C.. Nel secondo secolo a.C. il rapporto tra la preparazione dell'oro e la conquista della longevità/immortalità è chiaramente indicato da Liu An ed altri ancora (Needham, 1956). In un testo del 122 a.C. Huai-nan-tzu si ritrova la credenza di una metamorfosi accelerata dei metalli (Dubs, 1947).

L'alchimista cinese contribuisce all'opera della Natura precipitando il ritmo del tempo. Infatti vi si ritrova la concezione per cui accelerare la crescita dei metalli mediante operazioni alchemiche equivale a svincolarla dalla legge del tempo. Vi sono inoltre riferimenti del "ritorno alla matrice", esaltato dai taoisti e poi dagli alchimisti occidentali; questa è una concezione consolidata ai livelli arcaici della cultura: la guarigione attraverso un ritorno simbolico alle origini del mondo; guarigione dell'uomo dall'usura del tempo, ossia dalla vecchiaia e dalla morte.

Nel tredicesimo secolo si diffonde la scuola Zen, nell'ambito della quale l'alchimista più rappresentativo è Ko-Chang-Keng. Ko si rifà a molte concezioni arcaiche: vi è l'assimilazione dei minerali e dei metalli ad "organismi" che nascono dalla terra, come un embrione dal seno materno; vi è l'idea che l'elisir (cioè la pietra filosofale) abbia natura di metallo e di embrione e che i processi di crescita del metallo e dell'embrione possano essere accelerati in modo prodigioso, realizzando così la maturità e la perfezione non soltanto a livello minerale (la produzione di oro in quanto "metallo-essere" completo) ma anche e soprattutto a livello umano, in quanto i due livelli, minerale e umano, si compenetrano.

Gli esordi dell'alchimia greca possono essere fatti risalire al II sec. a.C. coi "Physika kai Mystika" attribuiti a Democrito; e all'epoca della letteratura alchemica con Zosimo, III-IV sec. d.C..

Egualmente l'alchimia alessandrina risale ad un testo scritto: "Trattato di Agathodaimon" del 200 a.C., prima dei Physika. Testi alchimistici degli adepti di Alessandria, scritti in lingua greca, risalgono al III-IV secolo dell'era cristiana.

L'invasione araba portò un forte impulso alle ricerche alchemiche. Comunque un'antica tradizione racconta che fu un monaco cristiano, di nome Moriano, a rivelare al principe arabo Khalid ibn Jazid, che regnò sull'Egitto nella prima metà del VII secolo, i segreti dell'arte metallica (Cortesi, 2002).

L'alchimia indiana ripropone gli stessi temi del pensiero alchemico presenti in tutte le altre civiltà: l'embrione, la rinascita,

l'elisir di lunga vita, i metalli. Un antico rituale iniziatico, che realizzava il ritorno simbolico all'embrione seguito dalla rinascita a un livello spirituale superiore, interpretato nella medicina tradizionale come un mezzo per ringiovanire, è stato designato con un termine che finì per indicare l'alchimia.

Numerosi testi buddisti, composti tra il secondo e il quinto secolo riguardano la trasmutazione dei metalli e dei minerali in oro. Probabilmente il più antico è "Avatamsaka Sūtra". Il "Mahāprajñāpāramitasāstra" di Nāgārjuna, tradotto in cinese tra il 397 e il 400, dice che l'oro può essere ottenuto dalla pietra sia con sostanze vegetali che con la forza dello spirito (M. Eliade, 1954) (M. Eliade, 1974). Questo testo è di ben tre secoli prima della nascita dell'alchimia araba, che comincia con Jābir ibn Hayyān al-Azdi (721-815) verso il 760 d.C., noto in Europa con il nome di Geber.

Sia nel sÇdhana tantrico che nelle opere alchemiche si trovano gli sforzi per affrancarsi dalle leggi del tempo, per forgiarsi un corpo divino, prolungare all'infinito la vita umana e conquistare la libertà assoluta.

Anche nell'alchimia indiana quindi la trasformazione operata dall'alchimista "precipita" il ritmo della trasformazione lenta della Natura, e le operazioni sulle sostanze minerali avevano conseguenze spirituali decisive.

5. Il medioevo

Gli alchimisti del medioevo non fecero altro che continuare i sogni, le speranze e le fatiche dei loro predecessori, adeguandosi alle trasformazioni avvenute nella società europea (Hutin, 1997).

L'alchimista riproduce su scala ridotta ciò che in origine si era svolto nell'universo per passare dal caos primordiale ed indifferenziato alla Luce, vi è una corrispondenza fra il mondo intero e ciò che si opera nel laboratorio alchimistico.

La salvezza del mondo minerale, la trasmutazione dei metalli

inferiori in oro, che l'adepto compie attraverso un vero e proprio rito taumaturgico di rigenerazione naturale, sarà sempre, nella prospettiva alchimistica, non dissociabile dalla reintegrazione dell'essere umano.

Poiché l'uomo aveva la capacità di nobilitare i metalli (abbreviando il tempo), perché non avrebbe potuto nobilitare sé stesso? L'uomo, l'essere potenzialmente perfetto del regno animale (come l'oro è la perfezione di quello minerale), avrebbe in sé i germi della perfezione perduta. Con la pratica dell'alchimia, l'adepto passa dallo stato di natura a quello di grazia, riconquista l'immortalità perduta, a causa della cacciata dal Paradiso Terrestre, e permette all'essere umano di ridiventare di fatto l'essere divino che è in potenza e che fu all'origine. Per questo l'alchimia potrebbe essere chiamata l'arte dell'immortalità, in quanto l'ambizione suprema dell'alchimista è di arrivare a trasformare totalmente l'uomo comune per recuperare lo stato glorioso precedente la caduta e reintegrare l'uomo nel paradiso perduto.

E' impossibile comprendere l'universo mentale degli alchimisti medioevali senza il riferimento continuo alla loro ferma credenza nell'esistenza della caduta originale dell'umanità, che bisognava superare per ritrovare il glorioso stato primordiale. Si tratta della contaminazione cristiana del pensiero alchemico e dell'adattamento delle primitive operazioni metallurgiche alla società del medioevo.

Anche nella concezione medioevale, realizzare la Grande Opera Minerale, significava compiere un vero e proprio atto sacro (la grande opera alchimistica era paragonabile, in qualche modo, ad una messa).

"La visione medioevale dell'alchimista era quella di un universo divino, ordinato gerarchicamente, ma era anche una visione tragica, in cui non soltanto l'uomo ma anche la natura e gli elementi avevano subito le conseguenze della caduta. Era animata dalla speranza fantastica di rigenerare insieme alla materia l'essere umano, di salvare entrambi dalle conseguenze terribili del peccato originale, di far ritorno all'Età dell'Oro e di riuscire a supe-

rare il tempo per ricongiungersi all'eternità, di rendere eterno l'istante glorioso in cui, nell'alambicco o nel crogiuolo, la Luce erompeva e tutto il Cosmo sarebbe stato riunificato" (S. Hutin, 1997). Il procedimento alchemico doveva trasmutare i metalli vili in oro e preparare l'elisir di lunga vita. L'adepto veniva liberato dalle malattie, dalla vecchiaia e persino dalla morte. Nel laboratorio non si operava soltanto sul regno minerale, ma anche sull'uomo stesso, interiore e fisico. L'Oro alchemico poteva accrescersi e moltiplicarsi nello stesso modo in cui i vegetali e gli animali crescono e si moltiplicano. Era parte della medesima concezione: se si fosse stati capaci di controllare il tempo per "sviluppare" l'oro, parimenti si sarebbe stati capaci di controllare il tempo per raggiungere l'immortalità[7].

Gli adepti amavano citare il seguente passo tratto dalla Seconda Epistola di San Pietro (III,3): "Ma c'è una cosa miei cari che non dovete ignorare ed è che di fronte al signore un giorno è come mille anni e mille anni sono come un giorno".

Gli aspetti complessi riguardanti i rapporti con la Chiesa, le unioni, le similitudini, ecc. dei segreti alchimistici con i dogmi della Chiesa, non verranno qui trattati. Basti ricordare alcune note. George Ripley, un adepto inglese, assimilava la grande opera a una vittoria sul peccato originale: "il mondo e la pietra sono emersi entrambi da una massa uniforme, la caduta di Lucifero, come il peccato originale, simboleggia la corruzione dei metalli vili" (da: "*The Compound of Alchemia*" del 1471, conosciuto anche come "Il libro delle dodici porte").

Una delle più singolari testimonianze lasciate dall'ermetismo cristiano medioevale resta il Libro della Santa Trinità (*Liber Trinitatis*) conservato a Monaco di Baviera, opera di un monaco alchimista tedesco noto con lo pseudonimo di Almannus. Il manoscritto, del XV secolo, è caratterizzato dalla volontà di unire i segreti alchimistici ai dogmi della chiesa. Veniva posto in parallelo la trilogia minerale: zolfo, mercurio, sale, con quella della teologia di San Paolo: corpo, anima e spirito e con le tre persone della Trinità. Analogamente nella "Allegoria della Santa

Trinità e della Pietra Filosofale", del monaco alchimista Basile Valentin.

Lo stesso Valentin in "Le dodici chiavi della filosofia" (a cura di E. Canseliet, 1985) parla di una certa radice metallica dalla quale i metalli sono destinati dal creatore ad essere prodotti. Come materia prima della grande opera l'alchimista partiva da una sostanza minerale, da un composto che associava i due principi elementari (maschile e femminile, positivo e negativo, fisso e volatile), un dualismo riflesso su scala cosmica: la lenta generazione dei metalli in seno alla terra si spiegava così con la combinazione in proporzioni variabili, di questi due principi (Canseliet, 1985).

Così Sant'Alberto Magno (ca. 1205-1280): "Possiamo dire che nella struttura dei metalli lo zolfo è simile alla sostanza del seme maschile e l'argento vivo (il mercurio) al fluido mestruale, che si coagula nella sostanza dell'embrione". Quindi, anche per un teologo e scienziato (non alchimista) come Alberto Magno, i minerali erano entità viventi e non materia inerte. E' ovvio che si tratta del pensiero ereditato dall'antica concezione dei primi metallurghi.

La Grande Opera Alchimistica richiede, insieme alle operazioni materiali, speciali esercizi spirituali. Le lunghe veglie dell'alchimista di fronte all'athanor (il forno a riverbero) costituivano una forma di ascesi spirituale. Esse si accompagnavano ad una notevole riduzione dell'alimentazione durante i periodi cruciali della sorveglianza degli strumenti, in analogia alla "penitenza" che veniva osservata dai primi metallurghi.

La fornace dei primi metallurghi si sostituisce alla Madre Terra poiché in essa i minerali embrioni completano più in fretta la propria crescita. È significativa l'analogia che gli alchimisti applicavano fra la realizzazione della Grande Opera minerale (Pietra Filosofale) e la formazione di un nuovo essere umano (Elisir d'immortalità), dove si dice, per esempio, che il fuoco deve bruciare ininterrottamente sotto il recipiente per quaranta settimane, che è all'incirca il tempo necessario alla gestazione dell'embrione

umano. Il processo mirava a collaborare sia con le leggi della materia che con quelle dei viventi.

Gli strumenti dell'alchimista (il vaso, i fornelli, le storte) hanno un ruolo ancora più ambizioso: essi sono la sede del ritorno al caos primordiale, la ripetizione della nascita dell'universo: le sostanze vi muoiono e resuscitano per essere tramutate in Oro.

I fabbri e gli alchimisti sono i signori del fuoco che precipitano il ritmo del tempo: il piombo e gli altri metalli sarebbero oro se avessero avuto il tempo di diventarlo, ed è ciò che l'alchimista realizza. Per il minatore delle culture arcaiche, come per l'alchimista, la Natura è una rivelazione del divino: essa è "vivente" ed è sacra. E' grazie a questa sacralità che l'alchimista riteneva di poter ottenere sia la Pietra Filosofale, agente di trasmutazione, che l'Elisir dell'immortalità. L'affrancamento della Natura dalla legge del Tempo, procede di pari passo con la liberazione dell'adepto.

L'alchimia continua e consuma un antichissimo sogno dell'uomo: perfezionare la Materia e perseguire la propria perfezione. Assumendosi la responsabilità di cambiare la Natura, l'uomo ha cercato di superare il Tempo: ciò che avrebbe richiesto milioni di anni per maturare nella profondità della terra, il metallurgo e dopo di lui l'alchimista ritengono di poterlo ottenere in poche settimane.

Il fondamento ancestrale del pensiero alchemico ed inoltre la prova che l'alchimia affonda le radici nell'uomo stesso, sono stati stabiliti scientificamente da Carl Gustav Jung, che ha compendiato le sue ricerche (durate quindici anni) in un famoso trattato pubblicato nel 1944 (C. G. Jung, ed. 1992). Infatti Jung aveva constatato che in alcuni sogni di uomini e donne, sia di individui sani che di quelli che ricorrevano alle sue cure psicoanalitiche, ricorrevano, uguali per tutti i soggetti, i tipici simboli dell'alchimia. Dopo aver raccolto una enorme mole di esperienze, testimonianze e scritti, appartenenti a epoche e a luoghi lontanissimi, egli concluse che le immagini simboliche dell'alchimia sarebbero fondate su una radice comune formatasi nello strato sovraperso-

nale dell'inconscio, basate sul ritrovamento di antichissime ed universali esperienze, che per questo egli definisce "archetipiche", esperienze che sopravvivono in una vera e propria memoria collettiva dell'umanità.

L'alchimia è l'espressione di una pulsione a trasformare la materia prima dell'esperienza in conoscenza: vuole portare alla luce il lato divino che dorme nell'oscurità degli istinti.

Gli alchimisti occidentali hanno integrato il proprio sistema di simboli alla teologia cristiana: la morte di Cristo significa la morte della Materia e ne assicura così la redenzione. C. G. Jung ha messo in luce la stretta relazione tra Cristo a la Pietra Filosofale e ne ha tratto un'audace teoria: il cristianesimo ha salvato l'Uomo, ma non la Natura; l'alchimista sogna di salvare il mondo nella sua totalità, in quanto i minerali, i vegetali, gli animali e gli uomini appartengono con pari dignità alla Natura. Il fine ultimo dell'opera alchemica è la salvezza cosmica. L'anima del mondo, identificata dagli alchimisti con lo *spiritus mercurius*, era imprigionata nella materia. Secondo Jung ciò che gli alchimisti chiamano Materia era il Sé. Scendere nelle miniere, visitare le interiora della terra, significava scendere nel profondo di sé stessi, cercare il nucleo divino che è in noi.

Per questa ragione gli alchimisti credevano alla verità della Materia, perché la Materia era in effetti la loro propria vita psichica, e il loro scopo era di liberare questa materia e salvarla, in una parola ottenere la Pietra Filosofale. Pertanto compiere vittoriosamente l'opera minerale significava realizzare un atto sacro e riparare alle conseguenze disastrose che il peccato originale aveva provocato sulla Natura (e non soltanto sull'uomo).

6. Oggi

L'alchimista occidentale raggiunge l'ultima tappa dell'antichissimo programma avviato dall'*homo faber*, fin dal giorno in cui si accinse a trasformare una Natura che egli considerava sacra o

suscettibile di essere sacralizzata. Il concetto della trasmutazione alchemica è il coronamento favoloso della fede nella possibilità di confrontarsi con la Natura attraverso il lavoro umano.

Il sistema di un pensiero globale, già proposto in Grecia da Pitagora e da Platone, presente nella cultura cinese tradizionale, per cui nessuna scienza era intelligibile senza presupposti ed implicazioni cosmiche ed etiche, era stato ripreso dagli alchimisti, che dovevano realizzare la perfezione dell'uomo attraverso un nuovo modo di sapere.

Questo sapere, che avrebbe dovuto coinvolgere il cristianesimo, la tradizione ermetica e le scienze naturali, sognato da Paracelo, Van Helmont, John Dee, Comenio, Andreae, Robert Fludd, Elia Ashmole, Newton e tanti altri, elaborato soltanto in parte nel diciottesimo secolo, rappresenta l'ultimo progetto universale che si tentò di realizzare nell'Europa cristiana.

La scienza moderna, col suo straordinario sviluppo, ha ignorato o respinto l'eredità dell'ermetismo[8]. In altre parole il trionfo della meccanica di Newton ha finito per annullare il suo ideale scientifico che comprendeva anche la tradizione ermetica; infatti l'imponente mole di manoscritti alchemici redatti da Newton mostra chiaramente che egli vedeva nella "gravitazione universale" innanzitutto una Legge Sacra, un segreto divino. Egli e i suoi contemporanei si aspettavano un modello completamente diverso di rivoluzione scientifica, la quale doveva realizzare la perfezione dell'uomo integrando le conoscenze scientifiche con l'eredità della tradizione alchemica[9].

Il credo caratteristico del diciannovesimo secolo è quello di sempre: la missione dell'uomo è quella di modificare e trasformare la Natura, e inoltre di fare meglio e più in fretta di essa. Ne è conferma la realizzazione di tutti i prodotti di sintesi: coloranti, fibre tessili, plastiche, gomma, e tanti altri e, da ultimo, la modificazione genetica degli organismi viventi. Si realizza in proporzioni sino a quel momento inimmaginabili il desiderio di precipitare i ritmi temporali: preparare in laboratorio e nelle grandi industrie sostanze in quantità tali che la Natura avrebbe impiega-

to millenni per ottenere. Il mondo moderno, ossessionato dal mito del progresso illimitato basato sulle scienze sperimentali, riprende il sogno millenario dell'alchimista ma a prezzo della sua radicale secolarizzazione.

Si può affermare che gli alchimisti, nel loro desiderio di essere parte dei ritmi temporali, hanno anticipato l'aspetto essenziale dell'ideologia dell'uomo moderno. D'ora in poi sarà la scienza, oltre che il lavoro, a compiere l'opera del Tempo, sostituendosi ad esso. L'alchimista ha interpretato con gli strumenti culturali disponibili nelle epoche storiche in cui agiva, e quindi anche nella nostra epoca, l'aspirazione costante dell'umanità, ossia la sua fede nella trasmutazione della Natura e la sua ambizione di dominare il Tempo.

Ma la scienza moderna si è potuta evolvere soltanto attraverso una desacralizzazione della natura e la scomparsa del divino. E' come se si fosse verificata una nuova "caduta", poiché vi è stata la secolarizzazione di un sapere sacro. Le società industriali hanno perduto ogni rapporto con il lavoro liturgico e i riti dei mestieri, tale lavoro è impraticabile in una moderna officina, non fosse altro che per la mancanza di una possibile iniziazione.

L'alchimia non ha fatto altro che seguire l'evoluzione di credenze antichissime, che affondavano le loro radici nella preistoria: le credenze preistoriche erano sacre; le credenze alchemiche sono sacre; le credenze moderne si presentano senza alcunché di sacro. Le aspirazioni moderne hanno mantenuto soltanto la facciata dell'antico schema: il mito dell'immortalità è stato sostituito dal mito della giovinezza prolungata con diete, ormoni, chirurgia estetica, lifting, beauty center, ecc.. Il mito dell'oro è stato sostituito dal mito dell'arricchimento facile: creazione di ricchezza per mezzo di operazioni di borsa, speculazioni finanziarie, giochi a premio, ecc. Le aspirazioni sembrano le stesse ma non hanno più niente di sacro.

L'alchimista dominava il tempo quando reiterava simbolicamente nel suo laboratorio il caos primordiale e quando subiva la morte e la resurrezione iniziatiche. Ogni iniziazione era una vit-

toria sulla morte e l'iniziato si proclamava immortale, ma da buon mistico aveva paura del Tempo ed eludeva la consapevolezza dell'irreversibilità del Tempo rigenerandolo periodicamente attraverso la ripetizione della cosmogonia. Perseguiva l'immortalità e pertanto non si riconosceva come un essere temporale.

Ma non appena il sogno individuale dell'alchimista fu realizzato da tutta la società, quando le conoscenze scientifiche furono adoperate per le produzioni industriali, la difesa del Tempo cessò di essere possibile. La tragica grandezza dell'uomo moderno è legata al fatto che ha avuto l'audacia di assumere egli stesso il ruolo del Tempo nei confronti della Natura, ma egli ha accettato il Tempo non soltanto nei confronti della Natura, ma anche per sé stesso e pertanto si è riconosciuto essenzialmente (per non dire esclusivamente) un essere temporale, votato alla storicità, non più immortale. Le sue spettacolari conquiste hanno realizzato i sogni degli alchimisti su un piano completamente diverso.

Per millenni l'uomo ha sognato di fare più in fretta della natura, come poteva resistere di fronte alle favolose prospettive che le sue scoperte dischiudevano? Ma per realizzare le ambizioni del diciannovesimo secolo, egli si è dovuto sostituire al Tempo, il suo lavoro si è dovuto secolarizzare, perdendo la speranza dell'immortalità. Per la prima volta l'uomo si è assunto l'onere di fare meglio e più in fretta della Natura senza però disporre di quella dimensione liturgica che aveva reso sopportabile il lavoro nelle società precedenti. In questo lavoro definitivamente secolarizzato (calcolato in ore e in unità di energia spese) l'uomo percepisce nel modo più implacabile la durata temporale, il suo peso, la sua lentezza; e poiché l'uomo delle società moderne si colloca dentro il Tempo, egli si esaurisce in questo lavoro diventando un essere esclusivamente temporale, e datosi che l'irreversibilità e la vacuità del Tempo sono la coscienza dei tempi moderni, la temporalità assunta e sperimentata dall'uomo si traduce nella coscienza tragica della vanità dell'esistenza umana[10].

L'uomo moderno è riuscito a realizzare tutti i miti e i sogni degli antenati al prezzo di perdere il significato sacro che era

all'origine. Ma niente può impedirci di pensare che nel futuro possa riproporsi una nuova sacralizzazione, che abolisca il carattere temporale della condizione umana e faccia riscoprire le azioni e gli ideali dei suoi antichissimi progenitori.

Il pensiero alchemico è imperituro perché i fini dell'alchimia corrispondono a sogni, aspirazioni e desideri che dureranno fino alla fine dell'uomo, poiché sono i sogni, le aspirazioni e i desideri di tutta l'umanità.

[1] Esiste una ricchissima letteratura riguardante i signori del fuoco: gli eroi civilizzatori, i re mitici fondatori di dinastie, il Primo Fabbro, i fabbri divini, le loro società segrete, le iniziazioni e i fabbri maestri di iniziazioni, gli specifici culti diffusi in tutte le civiltà della terra. Un elemento rimane costante: la sacralità del metallo e il carattere ambivalente e misterioso di ogni attività del minatore e del metallurgo.

[2] Si aggiunge piombo all'oro grezzo e la miscela viene fusa in un crogiuolo di argilla porosa o coppella. Il piombo e le altre impurezze vengono ossidati da una corrente d'aria, tutti gli ossidi formatisi vengono in parte assorbiti dalle pareti della coppella e in parte soffiati via da un getto d'aria, lasciando sul fondo l'oro raffinato.

[3] E' probabilmente in base a questi ricordi che tali operazioni vennero reiterate più tardi nel laboratorio degli alchimisti.

[4] La posizione del fabbro nel contesto della gerarchia palatina è ben messa in risalto da due testi Ittiti della metà del II millennio che menzionano le offerte dei fabbri accanto a quelle dei personaggi di rango della corte di Khatti (Zaccagnini, 1976).

[5] Attribuita originariamente a Geber, si tratta invece di un'opera del XIV secolo.

[6] Il tema del sacrificio in occasione di una fusione, motivo mistico-rituale connesso all'idea di un matrimonio mistico tra un essere umano e i metalli è particolarmente rilevante. In molte culture il sacrificio alle fornaci, o sacrificio di "creazione", costituisce un'applicazione del mito cosmologico.

[7] In latino *adeptus* significa "colui che ha raggiunto", "colui che ha ottenuto". Che cosa ha ottenuto? La vittoria totale su tutti i limiti e le imperfezioni sul piano fisico. L'adepto sarebbe capace di formarsi un nuovo corpo immortale e non più sottoposto all'invecchiamento. L'alchimista vittorioso doveva essere in grado di liberare l'essere umano dalle leggi della natura, dello spazio e del tempo.

[8] In Occidente l'alchimia fu chiamata "arte ermetica" o "magistero ermetico",

perché secondo una tradizione di (presunta) origine ellenistica il primo Maestro di tale dottrina sarebbe stato Ermete Trismegisto, figura mitologica di sapiente in cui si fondevano il dio egizio Theut e il greco Hermes.

[9] E' il caso di ricordare che il Romanticismo ha mostrato grande interesse per l'alchimia come aspetto di un linguaggio comune, di conoscenze e di rigenerazione, fra l'uomo e la natura. In tempi più recenti il pensiero alchemico è stato di stimolo e punto di riferimento, peraltro non sempre apertamente dichiarato, delle riflessioni dei filosofi contemporanei, fra cui specialmente Maurice Merleau-Ponty nella *Filosofia della percezione*, del 1945.

[10] Questo almeno per coloro che non sono partecipi della comunità cristiana.

BIBLIOGRAFIA

Alberto Magno, riportato nella trad. inglese del *Book of Minerals IV*, I. 2, Clarendon Press, Oxford 1967, pp. 207-208.

Alleau R., *Aspetti dell'alchimia tradizionale*, Parigi, 1953.

Bachelard G., in *La Terre et les rêveries de la volonté*, Parigi, 1948, riporta *Les Livres de Hierome Cardanus*, trad. 1556, pp. 106-108.

Canseliet E., *L'Alchimia. Simbolismo ermetico e pratica filosofale*, Ed. Mediterranee, Roma, 1985.

Capocaccia A., *Storia della Tecnica*, Vol. I, UTET, Torino, 1973, pag. 64.

Cline W., *Mining and Metallurgy in Negro Africa*, Parigi, 1937.

Cortesi P., *Storia e segreti dell'Alchimia*, Newton & Compton Editori, Roma, 2002.

Dubs H. H., "The Beginnings in Alchemy", ISIS vol.38, 63, 1947.

Eliade M., *Il mito dell'alchimia – L'alchimia asiatica*, Bollati Boringhieri, Torino, 2001.

Eliade M., *La nascita mistica*, Morcelliana, Brescia, 1974.

Eliade M., *Yoga. Immortalité et liberté*, Parigi, 1954.

Eliade M., *Arti del metallo ed Alchimia*, Boringhieri, Torino, 1980.

Forbes R. J., "Estrazione, fusione e leghe", in *Storia della Tecnologia*, Vol. I, a cura di Singer et al., Boringhieri, Torino, 1961.

Hutin S., *La vita quotidiana degli alchimisti nel Medioevo*, Rizzoli, Milano, 1997.

Jung C. G., *Psicologia e Alchimia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992 e 2006.

Leach E. R., "Computo primitivo del tempo", in *Storia della Tecnologia*, Vol. I, a cura di Singer et al., Boringhieri, Torino, 1961.

Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945. Trad. It. "Fenomenologia della percezione", Il Saggiatore, Milano, 1965.

Needham J., *Science and Civilization in China*, vol. 5, tomo 2, Cambridge, 1956.

Sébillot P. (citato da), *Les travaux publics et les mines dans les superstitions de tous les peuples*, Parigi, 1984.

Stein R., "Jardin en miniature d'Extrême-Orient", *Bull.Ec.Fr.Extr.-Orient 1943*, vol. 42, p. 86.

Thureau-Dangin, "Notes assyriologiques" XXXV, Revue Assyrol. 1922, vol. 19, 81.

Von Franz M. L., *L'esperienza del tempo*, Ed. TEADUE, Milano, 1997.

Zaccagnini C., "Le tecniche e le Scienze", in *L'alba della Civiltà*, a cura di Sabatino Moscati, Vol. II, UTET, Torino, 1976, pag. 324.

Scarica posta | Scrivi | Rubrica | Rispondi | Rispondi a tutti | Inoltra | Etichetta | Elimina | Indesiderata | Stampa

Oggetto: **Fw: Invitacion a la lectura**
Da: patricia <patiezzi@alice.it>
Data: 31-10-2007 18:59
A: bertozzi

----- Original Message -----
From: Quipu Editorial
To: Manuel Gómez Aguilar
Sent: Wednesday, October 31, 2007 9:46 AM
Subject: Invitacion a la lectura

Bertozzi

Finalizando la 2ª Guerra Mundial, el capitán Bertozzi es enviado a una misión secreta: restituir a cierto demiurgo árabe un fragmento de pergamino. La cumple con éxito y allí se entera de que su hijo, quien nacerá pronto en África, deberá concluir esa misión, de un modo diferente.
Es que el pergamino contiene las letras de una Palabra, capaz de disociar toda materia, para reorganizarla de acuerdo con los deseos de su poseedor.
Pero Bertozzi (h), debe emprender antes la búsqueda de una "mujer adriática", que posee la otra mitad del pergamino, sin la cual es imposible su acción.
Dos peligrosos grupos se han enterado de la existencia de esta potente arma, y acechan cada movimiento del diletante italiano. Uno de ellos, los jasidim, secta fundamentalista israelí que reprime cualquier intento de mancillar la torá por parte de extranjeros. El otro, conducido por un banquero suizo y asesorado por un antropólogo, quiere apropiarse de La Palabra sólo como objeto de poder.
Bertozzi y los Inistas -grupo artístico de vanguardia al que pertenece- deberán atravesar numerosas vicisitudes para cumplir el propósito fijado.
Esta novela ha sido editada en español e italiano. Está en proceso su traducción al polaco.
La versión italiana -impresa- puede obtenerse desde la siguiente dirección, por €6:
http://www.edizioniesi.it/pagina_risultati_m2.php?search=bertozzi&Submit=Invia&option=titolo
La versión española se encuentra agotada. Pero su autor ha decidido ponerla a disposición de los lectores de internet en formato pdf.
Esta edición puede obtenerse desde:
http://www.juliocarreras.com.ar/novelas.htm

Otras novelas y cuentos de este autor pueden apreciarse desde www.juliocarreras.com.ar

Algunos comentarios sobre esta obra:

[...]Premesso che Julio Carreras (h) è autore di eccellenti manifesti inisti; che è un uomo cui si deve ammirazione e rispetto perché per difendere la libertà ha pure pagato con la prigione politica, se qui di seguito si leggeranno opinioni critiche che dissentono dalle sue scelte...
[...]Con fede "cristiana" invece Carreras anticipa ampiamente ed egregiamente un Codice da Vinci che, proprio perché non ha provocato la fede del grande pubblico, non gli ha procurato il successo di cui sta godendo il suo plurimiliardario autore, Dan Brown.
[...]Non è un romanzo pesante: lo stile è semplice e chiaro; lo scrittore lascia grande spazio al dialogo e al monologo dei personaggi. Il suo stile è "scenografico", riesce a dipingere grandi ambienti, grazie a pochi tocchi di colore, descrivendo i giusti dettagli, riesce a comunicare sensazioni ed emozioni concentrando la sua attenzione su un solo gesto, sguardo, o pensiero dei personaggi. Questa è la sua grande caratteristica, un pregio che pochi scrittori possiedono.

"Bertozzi, de Julio Carreras (h)" . Maria Beatrice Buondi, revista Berenice, Roma, Italia.

La novela Bertozzi es una aventura en dos planos: en objetivo y el mágico. [...] Aquí converge la búsqueda de Antón, el protagonista de el Ciclo de Antón Tapia, que anhela desesperadamente un amor ideal: Sintiéndose incompleto, cree que puede hallar su alma (aspecto faltante en su yo interior). Por ello busca, en una y otra mujer que se le acerca, esta verdadera unión. [...] Ya en su novela Abelardo (2), Carreras había imaginado a través del protagonista un método de interpretación musical del universo, en el cual se pudiera determinar el sentido de los sucesos por medio de claves sonoras, ritmos, melodías centrales, acordes laterales y contrapuntos. Abelardo era un ser superior e imaginaba este método, pero no poseía la madurez y certeza necesarias para ponerlo en funcionamiento. Era una idea vaga en la mente del autor.

Scarica posta | Scrivi | Rubrica | Rispondi | Rispondi a tutti | Inoltra | Etichetta | Elimina | Indesiderata | Stampa

Oggetto: **Fw: Invitacion a la lectura**
Da: patricia <patiezzi@alice.it>
Data: 31-10-2007 18:59
A: bertozzi

[...]Non è un romanzo pesante: lo stile è semplice e chiaro; lo scrittore lascia grande spazio al dialogo e al monologo dei personaggi. Il suo stile è "scenografico", riesce a dipingere grandi ambienti, grazie a pochi tocchi di colore, descrivendo i giusti dettagli, riesce a comunicare sensazioni ed emozioni concentrando la sua attenzione su un solo gesto, sguardo, o pensiero dei personaggi. Questa è la sua grande caratteristica, un pregio che pochi scrittori possiedono.

"Bertozzi, de Julio Carreras (h)" . Maria Beatrice Buondi, revista Berenice, Roma, Italia.

La novela Bertozzi es una aventura en dos planos: en objetivo y el mágico. [...] Aquí converge la búsqueda de Antón, el protagonista de el Ciclo de Antón Tapia, que anhela desesperadamente un amor ideal: Sintiéndose incompleto, cree que puede hallar su alma (aspecto faltante en su yo interior). Por ello busca, en una y otra mujer que se le acerca, esta verdadera unión. [...] Ya en su novela Abelardo (2), Carreras había imaginado a través del protagonista un método de interpretación musical del universo, en el cual se pudiera determinar el sentido de los sucesos por medio de claves sonoras, ritmos, melodías centrales, acordes laterales y contrapuntos. Abelardo era un ser superior e imaginaba este método, pero no poseía la madurez y certeza necesarias para ponerlo en funcionamiento. Era una idea vaga en la mente del autor. En su novela Bertozzi, en área del inismo (3) el protagonista, para dar con la palabra que cambiará el orden del universo, deberá descifrarla a través de claves sonoras, ritmos, melodías, acordes y otros particulares elementos místicos.[...]
El centro no es sólo la persona de Bertozzi, sino también el plano metafísico, ético y estético que ofrece el Inismo. En ese marco y con ese personaje nace esta novela, que según nuestro criterio es la más completa de las alegorías publicadas por Carreras, pese a su relativa brevedad. Ya no hay aquí ficción o realidad, todo se convierte en una verdadera historia, que vivió siempre en él, y que encuentra como respuesta a una larga búsqueda la personalidad de Bertozzi.
[...] En el plano metafísico es una respuesta concreta que parece unir la contradicción de las dos frases siguientes:
"No existe lo imaginario, todo es real" (André Bretón). Citada por el autor en un cuento que integra su libro El Malamor.
Y "La realidad no existe: es una creación de los humanos", declaración de Julio Carreras (h), en un ensayo sobre cultura para el diario La Voz.
Bertozzi agrega a todos los trabajos anteriores de este autor la mística y la solidificación de teorías expresadas en otras novelas y cuentos.
[...]La novela está dedicada simbólicamente a Sir Michael Typpett, compositor musical inglés contemporáneo que forma parte del universo musical del autor y de una minoría refinada en el mundo civilizado de hoy.
En síntesis, creo que Carreras siente en algunos momentos una percepción telepática de su identidad, mientras crea su obra; allí la realidad objetiva se mixtura con la fantasía. Este modo de crear deja en el lector la duda de si estos hechos -presentados como ficticios- no están más cerca de lo real que los conocidos como tales. Al menos, de una realidad concebida, también, como dentro de "la magia".

"**La novela del visionario"** Patricia Iezzi. Dottoressa en Lingue Straniere, de la Universidad de Pescara, Italia. http://www.inism.org

Esta novela me divirtió mucho. Su construcción me pareció muy original, además de muy "argentina", en el sentido de que sale del mismo universo que el de Borges, Cortázar y Macedonio Fernández.

Pietro Ferrua
Universidad de Portland
USA

ARTS COMPARÉS – VII ÉDITION
MELENCOLIA
Colloque international pluridisciplinaire

Ay, in the very temple of delight
Veil'd Melancholy has her Sovran shrine

(John Keats, *Ode on Melancholy*, 1820)

14-17 mai 2008
Amphithéâtre *Federico Caffè*
Faculté des Langues et Littératures Étrangères
Viale Pindaro, 42 – 63127 Pescara

Les manifestations ***ARTS COMPARÉS***, consacrées les années passées à l'***Idée de Visionnaire***, à la ***Magie***, aux ***Monstres***, au ***Mensonge***, à l'***Éros dans les Arts et dans les Sciences***, à l'***Inisme 1980-2005***, se poursuivent par un Colloque dédié à la "***Melencolia***", qui aura lieu à Pescara du 14 au 17 mai 2008.

Ce thème, comme les précédents, se prête particulièrement bien à une optique pluridisciplinaire.

La *Melencolia* (dénomination choisie en hommage à l'œuvre de notre *affiche*, la reproduction de *Melencolia I*, précisément, la très célèbre gravure d'Albrecht Dürer de 1514) ou *mélancolie* est en effet très liée à l'alchimie, au tempérament saturnien qui parcourt toute une tradition médico-philosophique, astrologique, littéraire et artistique ou encore à des domaines spécifiques comme "l'évolution sémantique du mot mélancolie dans la poésie, anglaise et française surtout, du Quatorzième siècle au Baroque, et l'exaltation de la mélancolie chez Ficin et dans le milieu néoplatonicien florentin" (cfr. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl).

Elle est *communément* considérée, et surtout en psychiatrie, comme un état pathologique qui se caractérise essentiellement par une profonde tristesse, par une vision du monde pessimiste contraire à toute forme de création et de progrès. C'est la sœur aînée de l'acédie, l'un des sept péchés capitaux. Les études les plus récentes s'orientent, ou mieux reviennent, vers l'hypothèse que depuis toujours l'homme de génie a été un mélancolique, un être qui a souffert de cette "maladie sacrée".

Contradiction ou extrême impossibilité de demeurer sur la ligne de partage qui sépare deux termes opposés, la vérité et son contraire (lesquels?)?

Puisque le Colloque se déroule dans une Faculté de Langues et LITTÉRATURES, ajoutons que, pour les écrivains, l'encre, à savoir l'élément qui leur permet de concrétiser leurs pensées, peut elle-même être comparée à la bile noire qui est la signification littérale du terme "mélancolie" (ainsi défini dans le *Robert Électronique*: "Bile noire, dont l'excès, selon les théories de la médecine ancienne, entraînait une disposition triste de l'humeur").

Évoquer Homère, Aristote, Marsile Ficin, Robert Burton, Rousseau, Foscolo, Chateaubriand, Leopardi, Baudelaire, Verlaine, Kierkegaard, Pascoli, Campana, Lorca, Sartre, Duras, Guitton ou en peinture Goya, Friedrich, Delacroix, Moreau, Redon, Denis, Hopper, Duchamp, Kiefer, Franceschi, Merante, c'est seulement transcrire une pensée sans le moindre effort de mémoire.

Cette note qui ne peut qu'effleurer un domaine aussi vaste, situé en deçà et au-delà de toute imagination, n'a d'autre but que d'annoncer le Colloque sur la Mélancolie organisé par le Département d'Études Comparées, qui aura lieu en mai prochain, dans la salle "Federico Caffé", durant lequel de nombreux chercheurs et spécialistes s'efforceront d'actualiser et d'approfondir le sujet et de lui faire lever l'ancre vers les hauts lieux de la connaissance.

Les langues du Colloque sont l'anglais et les langues romanes.

DIRECTION DU COMITÉ SCIENTIFIQUE

Gabriel-Aldo Bertozzi (bertozzi0625@orange.fr)

SECRÉTARIAT DU COLLOQUE

Lorella Martinelli (lorymartinelli@tiscalinet.it)

Gabriella Giansante (g.giansante@orange.fr)