Bérénice

Fondata a Roma nel 1980 da Gabriel-Aldo Bertozzi

RIVISTA SEMESTRALE
DI STUDI COMPARATI E RICERCHE SULLE AVANGUARDIE

Diretta da
Gabriel-Aldo Bertozzi e François Proïa

SOLFANELLI

Bérénice

RIVISTA SEMESTRALE DI STUDI COMPARATI E RICERCHE SULLE AVANGUARDIE

Fondata a Roma nel 1980

Diretta da Gabriel-Aldo Bertozzi e François Proïa

Comitato Direttivo

Gaetano Bonetta (direttore del Dipartimento), Maria Gabriella Adamo, Maria Giulia Aurigemma, Jorge Barreto, Françoise Canal, Jean-Paul Curtay, Matteo D'Ambrosio, Carolina Diglio, Pietro Ferrua, Giovanni Fontana, Louis Forestier, Gabriella Giansante, Eugenio Giannì, Marie-Thérèse Jacquet, Pierluigi Ligas, Gisella Maiello, Marilia Marchetti, Francesco Marroni, Nicola Mattoscio, Angelo Merante, Rosa Maria Palermo, François Poyet, Sandro Ricaldone, Vasile Robciuc, David W. Seaman, Neli Maria Vieira

Membri scomparsi: Gaetano Castorina

Comitato di Redazione

Francesco Asole, Franco De Merolis, Marisa Ferrarini, Stella Mangiapane

Direzione e Redazione

Dipartimento di Scienze Filosofiche, Pedagogiche ed Economico-Quantitative
(Università degli Studi "G. d'Annunzio" Chieti e Pescara)
Campus Madonna delle Piane 66100 − Chieti

E-mail
gabertozzi@yahoo.it
francoisproia@virgilio.it

Sito internet
www.rivistaberenice.com

Direttore responsabile
Marino Solfanelli

Edizioni Solfanelli
Gruppo Editoriale Tabula Fati
Via A. Aceto n. 18 – 66100 Chieti

Grafica e impaginazione
Romolo Di Michele

Stampa
Universal Book srl di Rende (CS)

Rivista semestrale
N. S.[4], anno XIX, n. 48 – 2015
Supplemento a Abruzzo Press
Registrazione presso il Tribunale di Chieti
con il n. 1 del 1981

Volume stampato con un contributo
della Fondazione Pescara-Abruzzo

FONDAZIONE PESCARABRUZZO
condividereinnovando

BÉRÉNICE
Rivista di studi comparati e ricerche sulle avanguardie
diretta da Gabriel-Aldo Bertozzi e François Proïa
N. S.[4], anno 19, n. 48 – 2015

SOMMARIO

Gabriel-Aldo Bertozzi
François Proïa — *Editoriale* 5

Rosa Maria Palermo — *Les écritures de l'"Homme plume"* 9
Carolina Diglio — *"Un cas de rupture": una satira paradossale sugli stereotipi sociali* 21
Marilia Marchetti — *La recherche du savoir: "Aurélia de Gérard de Nerval* 33
François Proïa — *Quand le train inspirait les poètes et les romanciers du XXe siècle* 47
Antonio Malo — *Comunicare l'incomunicabile: inverosomiglianza e assurdo ne "Lo straniero" di Albert Camus* 57
Giselda Antonelli — *Cultura e società in Durkheim e Péguy* 71
Fabio D'Andrea — *Louis Dumont e la cultura europea: letteratura e genesi delle varianti della modernità* 79
Valentina Grassi — *Le strutture antropologiche dell'immaginario nel mito di Don Giovanni* 91
Andrea Lombardinilo — *Il piacere del mito: Roland Barthes sociologo della cultura* 101
Marco Ferrazzoli — *La rappresentazione della malattia negli autori francesi* 113
Maurizio Ottaviani — *Chiaro/oscuro delle politiche sociali nei comuni di Francia e Italia* 121
Abstracts 129

RECENSIONI — Rubrica diretta da Carolina Diglio 133

Lettere alla Direzione 137

Illustrazione di copertina **Illustrazione della IV di copertina**

EDITORIALE

Bérénice dedica due numeri monografici ad un tema multidisciplinare: *Conoscenze narrate. Letterature e processi culturali in Francia*. Obiettivo, indagare il rapporto tra letteratura, filosofia sociologia, cinema, musica in Francia, all'interno dei macrocontesti narrativi della modernità.

La finalità è tratteggiare possibili itinerari di studio e di ricerca tenendo conto dell'evoluzione delle strategie di narrazione nel corso del tempo, e di come esse siano strettamente correlate all'apparizione dei nuovi media e ai mutamenti socioculturali che caratterizzano ciascuna epoca storica.

Il rapporto tra scrittura e comunicazione descritto da Escarpit si carica di significati nuovi in Francia (ma non solo) nell'era del multimediale e del *mainstream*, senza tuttavia perdere la cifra semiotica ed espressiva che caratterizza l'agire narrativo orientato alla costruzione e alla diffusione del sapere.

La scrittura intesa come medium narrativo in grado di descrivere le dinamiche sottese alla definizione sociale delle conoscenze: di qui l'accento posto su un preciso target editoriale (giornali, epistolari, saggistica, diari), fertile di contributi critici ed epistemologici utili alla costruzione dell'identità culturale moderna, ben prima dell'avvento dell'impero dei segni descritto da Roland Barthes e del villaggio globale dell'informazione preconizzato da McLuhan.

I numeri monografici di *Bérénice* dedicate alle *Conoscenze narrate* nascono su impulso delle cattedre di Letteratura francese e Sociologia dei processi culturali del Dipartimento di Scienze filosofiche, pedagogiche ed economico-quantitative dell'Università "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara, in collaborazione con la cattedra di Letteratura francofona del Dipartimento di Lettere, arti e scienze sociali del medesimo ateneo.

I due volumi vedono coinvolti studiosi e docenti di atenei italiani: Bologna, Catania, Foggia, Perugia, Napoli (Parthenope), Roma (Pontifica Università della Santa Croce). Coinvolti anche il Consiglio nazionale delle ricerche, professionisti della comunicazione istituzionale, artisti e scrittori. Tutti impegnati nel fotografare l'evoluzione della comunicazione culturale in Francia da un punto di vista letterario, sociologico, linguistico, antropologico, filosofico.

In questo prima numero confluiscono contribuiti critici sulla letteratura e il pensiero francese tra Otto e Novecento, declinati secondo approcci esegetici differenti, prevalentemente letterari e sociologici.

Apre il volume lo studio di Rosa Maria Palermo Di Stefano (*Les écritures de l'"Homme plume"*), che focalizza la sua attenzione sulla produzione flaubertiana per così dire minore: note di viaggio e di lettura, lettere, abbozzi narrativi. Nel passaggio al romanzo, la fonte documentaria (che sia una nota o una lettera) viene radicalmente modificata, al punto da non corrispondere più alla "realtà", ma all'"illusione della realtà", rivelandosi la sintesi dell'Arte.

Carolina Diglio (*Gli stereotipi sociali soffocanti secondo Dumas fils*) prende in considerazione il romanzo *Un cas de rupture* che offre a Dumas il pretesto per ironizzare su tanti aspetti banali della quotidianità, accettati e ripetuti senza convinzione. Di qui l'accento sulle battaglie politiche condotte dallo scrittore a suffragio delle donne, del divorzio, dei figli naturali, delle paternità responsabili.

Marilia Marchetti (*La recherche d'un savoir. "Aurélia" de Gérard de Nerval*) dedica il suo studio all'ultimo scritto di Gérard de Nerval, *Aurélia*, connesso al tema della follia e all'attività dello scrivere. L'autrice si sofferma sul significato del "soleil noir", per poi analizzare la relazione tra seduzione eviolenza, sottolinendo la specificità della scrittura di Nerval in relazione alla conoscenza.

François Proia (*Quand le train inspirait les romanciers du XIXe siècle*) focalizza l'impatto che l'invenzione della macchina a vapore ha avuto sulla letteratura francese. Numerosi sono stati gli scrittori e i poeti che hanno preso coscienza della bellezza dei convogli fer-

roviari che circolavano sempre più diffusamente. Tra gli autori studiati: Zola, Huysmans, Claretie, W. Schivelbusch, Maupassant, Gastineau, Verhaeren, Rimbaud.

Antonio Malo (*Comunicare l'in-comunicazione: inverosimiglianza e assurdo ne "Lo straniero" di Camus*) approfondisce il rapporto tra comunicazione e letteratura, svelando il ruolo delle nozioni di verità e verosimiglianza. Partendo dalla *Poetica* aristotelica, Malo studia il significato che la verosimiglianza ha nella modernità, servendosi del romanzo *Lo Straniero* di Camus per mostrare il cambiamento operato nella comunicazione, dovuto a una visione della vita priva di senso. Si origina così una tipologia di inverosimiglianza che supera quella contemplata da Aristotele: l'inverosimiglianza dell'assurdo.

Giselda Antonelli (*Cultura e società in Durkheim e Péguy*) analizza la cultura e la società della Francia di fine 800 attraverso la proposta di Durkheim e Péguy. Ambedue partecipano agli avvenimenti del proprio tempo: il caso Dreyfus, la nascita della stampa, quarto potere, il nuovo ruolo degli intellettuali, l'antisemitismo, l'individualismo, il socialismo. Fanno da sfondo l'acceso dibattito ed il dissenso tra i due autori in merito alla diversa accezione relativa allo *status* ed alla *funzione* della sociologia.

Fabio D'Andrea (*Louis Dumont e la cultura europea. Letteratura e genesi delle varianti culturali della modernità*) dedica il suo studio alla seconda parte del percorso intellettuale di Louis Dumont, rivolto allo studio della cultura europea. Contro la retorica corrente, Dumont analizza la "configurazione individualista moderna" caratterizzata da universalismo e deterritorializzazione. La letteratura è uno dei terreni favoriti per la creazione delle dinamiche che rendono la cultura il terreno ideale di scontro e incontro tra prospettive diverse.

Valentina Grassi (*Le strutture antropologiche dell'immaginario nel mito di Don Giovanni*) ricostruisce alcuni dei *mitemi* del *bacino semantico* del mito di Don Giovanni, attraverso la griglia di analisi presentata nell'opera dell'antropologo francese Gilbert Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*. L'autrice affronta la natura *contraddittoriale* del mito, in un va-e-vieni antropologicamente produttivo di

senso, tra il *regime diurno* e il *regime notturno* dell'immaginario.

Andrea Lombardinilo (*Il piacere del testo. Roland Barthes sociologo della cultura*) esamina la funzione "mitografica" che la scrittura, secondo Roland Barthes, riveste all'interno delle mitologie contemporanee. La scrittura come mito fondante della modernità, in grado di dare forma e sostanza alle retoriche discorsive della quotidianità. Se in *Miti d'oggi* la quotidianità si afferma come "impero di miti", ne *Il piacere del testo* (1973) la scrittura assurge a mito totale (o mito dei miti) di una società degli amici del testo, che Barthes vagheggia sospesa tra utopia e distopia.

Marco Ferrazzoli (*La rappresentazione della malattia nei classici francesi*), dedica il suo studio al tema della salute in letteratura: nelle due facce della malattia e della medicina, della sofferenza e della cura, tale tema ricorre in tutte le letterature con frequenza e rilevanza comparabili solo a quelle di pochi altri grandi temi esistenziali. Si compone così un poliedro sfaccettato: dei personaggi, della trama, delle biografie degli autori, dell'uso metaforico o realistico del tema. La letteratura francese non può evidentemente fare eccezione, da Balzac a Camus.

Il contributo di Maurizio Ottaviani (*Chiaro/scuro delle Politiche Sociali nei comuni di Francia e Italia*) conclude questo primo volume. Lo studioso propone un breve excursus sul concetto dell'identità italiana e francese dell'ultimo decennio, considerando le politiche sociali dei due stati. Un tema che si lega fortemente al concetto di identità nazionale, diventato così importante negli ultimi decenni, tanto da figurare come argomento tra i più trattati nella pubblicistica politologica e sociologica moderna.

G.-A. B. e F. P.

LES ÉCRITURES DE L'"HOMME PLUME"

di ROSA MARIA PALERMO DI STEFANO

"Je suis un homme-plume. Je sens par elle, à cause d'elle, par rapport à elle et beaucoup plus avec elle" (*Corr.*, II, 42, lettre à L. Colet, 31 janvier 1852)[1]. Par ces mots, Flaubert confirmait une passion déjà déclarée, dans un français incertain, à l'âge de dix ans, lorsqu'il écrivait à Ernest Chevalier: "Je prends des notes sur don quichotte et mr mignot dit qu'ils sont très bien"[2].

Écrire, donc, mais quoi? Car, si l'on considère la production littéraire de Flaubert, surtout par rapport à celle de beaucoup de ses contemporains, elle se révèle assez mince; par contre, un grand nombre d'écrits de sa main qui nous restent et que nous appellerons documentaires, témoignent d'une relation presque obsessive de l'écrivain avec la "plume". Mais aussi avec la lecture, qui souvent est la source de l'écriture, car, en effet, "dès 1835, lire sans but immédiat fait partie [... du] métier" de l'écrivain, qui partant assume aussi le rôle d'"homme livre"[3]. Cette vaste documentation aboutit, *grosso modo*, à une typologie d'écriture axée sur trois modèles: les notes (de lecture et de voyage), la correspondance, les textes narratifs, des milliers de pages que l'écrivain accumule dans le but, hélas, impossible, de tout savoir, car, dit-il, "il faudrait tout connaître pour écrire"[4]. Le discours à faire sur ce sujet serait immense, je chercherai donc à le synthétiser en grand lignes, en m'aidant de quelques exemples.

Je m'arrêterai d'abord sur les *documents* (notes, lettres, documents divers) que, suivant la définition d'Almuth Grésillon[5], nous appellerons de *genèse externe*, par rapport aux documents de *genèse interne*, c'est-à dire aux manuscrits rédactionnels (plans, notes tex-

tuelles, scénarios, ébauches, brouillons). Car, les *savoirs* de Flaubert filtrent, d'abord, à travers les notes et les lettres qui ont une finalité pour ainsi dire *primaire*, et un statut scriptural spécifique, déterminée par leur typologie.

Les Notes

Notes de livres

Confirmant une manière d'écrire que, on l'a vu, il poursuit dès son enfance, le 22 février 1873, Flaubert écrit à Edma Roger des Genettes: "Ma vie se passe à lire et à prendre des notes" (*Corr.*, IV, 646). Au cours de sa vie, en effet, l'écrivain prend note de milliers de textes et il accumule un patrimoine de documents qui, quoique résumant la pensée ou les connaissances d'autrui, acquièrent souvent une physionomie spécifique, et cela: 1) parce que chaque passage est sélectionnée par l'écrivain dans un vaste discours; 2) parce que la note est souvent complétée par un commentaire de l'auteur (un simple point d'exclamation, une croix, un petit commentaire); 3) parce que l'écrivain effectue parfois une sorte de manipulation des textes notés, opérant des collages de notes pour parvenir à un certain but.

Notes de voyage[6]

Quant aux *notes de voyage*, elles proviennent des calepins et des carnets écrits et, en partie, recopiés par Flaubert à l'occasion de ses voyages, comme le *Voyage en Orient* (1849-1851) et le *Voyage à Carthage*, en vue de *Salammbô* (1858).

Jacques Neefs remarque que ces notes

> ne peuvent pas plus être envisagées comme une œuvre à la consistance formelle assurée que comme un simple recueil de notations déterminées par leur usage romanesque éventuel. Il faudrait plutôt lire le *Voyage en Orient* et le *Voyage à Carthage* comme des textes où se déposent des pos-

> sibles sans destination préméditée, mais dont l'écriture romanesque pourra disposer, de manière presque aléatoire.[7]

Bien sûr, on ne peut parler, pour ces notes, en tant que notes, d'une consistance formelle assurée, mais il s'agit, quand même, de "petits textes" où la personnalité de Flaubert domine et son savoir (archéologique, historique, artistique, mythologique...) parvient à l'écriture filtré à travers son esprit et sa culture, se mêlant, parfois, à ses émotions, à son humour, car cette notation ne respecte pas la "science", à l'avantage de visions poétiques, d'une écriture qui, parfois, est déjà littéraire. C'est pourquoi les "notes de voyage" assument des caractéristiques scripturales diverses: 1) il y a ce que j'appellerai des flash photographiques, des tableaux où l'auteur met artistiquement en évidence les "plans" et les couleurs des paysages: "le Liban: une chaîne basse, de couleur un peu grise-violette, par derrière elle une seconde chaîne, violet très pâle et teinté de lait, d'un effet aérien" (233); 2) ou bien, le savoir intervient à compléter la note, comme dans cette première vision de Jérusalem: le bagage religieux et culturel de Flaubert, le rend anxieux de voir la "ville sainte" et, lorsqu'il la voit de loin, l'émotion l'emporte et la description "topographique" s'estompe, laissant la place à l'image du Christ, que l'écrivain *voit*, dans un tableau où dominent les contrastes entre la "transparence" et le "dur", le "blanc" et le "gris", l'"hiver" et le "chaud":

> jeudi 8: Jérusalem. Comme c'est propre! Les murs sont tous conservés – je pense à Jésus-Christ entrant et sortant pour monter au bois des Oliviers – *je l'y vois* par la porte qui est devant moi. Les montagnes d'Hébron derrière la ville, à ma droite, dans une transparence vaporeuse; tout le reste est sec, dur, gris; la lumière me semble celle d'un jour d'hiver tant elle est crue et blanche – c'est pourtant très chaud de ton, je ne sais comment cela se fait. (244);

3) et il arrive aussi que la notation des lieux soit doublée d'un com-

mentaire dans lequel l'écrivain exprime ses sentiments ou son jugement:

> Une chose a dominé tout pour moi, c'est l'aspect du portrait en pied de Louis Philippe qui décore le Saint-Sépulcre – ô grotesque, tu es donc comme le soleil! Dominant le monde de ta splendeur – ta lumière étincelle jusque dans le tombeau de Jésus. (249).

La Correspondance

Un autre type d'écriture, c'est celui de la lettre, et cela pour les caractéristiques qui constituent le statut de ce document, qui se voudrait autoréférentiel mais, on le sait, qui possède, au contraire, une dualité intrinsèque; de sorte que, même lorsque la lettre a la forme du monologue (s'il n'y a pas de réponse) elle s'avère être un texte/échange, par lequel le destinateur s'ouvre, en quelque sorte, au destinataire, lui transmettant ses idées, ses émotions, ses sentiments.

Corpus immense et varié, la *Correspondance* de Flaubert, est une des plus importantes du XIXe siècle, même aussi parce que la publication de centaines de *Lettres à Flaubert* consent souvent de répérer tous les éléments d'un dialogue aux maintes facettes. Flaubert écrit parce qu'il a besoin d'auditeurs, de confidents, de conseillers, de documentalistes[8], de sorte que, au-delà des sentiments personnels, il *communique* à tous les niveaux, dans tous les domaines: il exprime ses idées sur la société, sur les événements politiques, sur la guerre, donne son jugement, parfois sévère, sur des ouvrages littéraires, demande des renseignements pour ses œuvres et en raconte l'évolution; la *Correspondance*, d'ailleurs, est le seul texte *critique* de l'écrivain[9], dans lequel il exprime ses théories sur l'Art, réfutant les *écoles* de ses contemporains, leur obsession de la *réalité*. Dans la *Correspondance* confluent, aussi, des notes provenant des lectures dont l'écrivain charge ses amis. Ou bien, ce sont des notes de voyage, que l'écrivain façonne de manière à faire participer son destinataire de ses émotions, de ses sentiments.

L'écriture, alors, change par rapport à celle des notes, devient souvent narration, se conformant au nouveau statut et au destinataire: la note, reprise dans la lettre, se charge des sensations que Flaubert veut transmettre à sa famille ou à ses amis, et le ton, le régistre de langue s'adaptent, évidemment, à *l'autre*.

Ainsi, le *cimetière* d'Ali Ibn Orami (Jaffa), objet d'une note très synthétique: "Cimetière en pente [...] le cimetière au premier plan, la ville au second" (240) , donnera lieu, quelques années plus tard, dans une lettre à Louise Colet, à une image où l'horreur se mêle à la Beauté, pour représenter cette "harmonie de choses disparates", cette "grande synthèse" qui est, pour Flaubert, le *vrai* Orient, cet Orient qui le passionne:

> Je veux qu'il y ait une amertume à tout, un éternel coup de sifflet au milieu de nos triomphes, et que la désolation même soit dans l'enthousiasme. Cela me rapelle Jaffa où, en entrant, je humais à la fois l'odeur des citronniers et celle des cadavres; le cimetière défoncé laissait voir les squelettes à demi pourris, tandis que les arbustes verts balançaient au-dessus de nos têtes leurs fruits dorés. Ne sens-tu pas combien cette poésie est complète, et que c'est la grande synthèse? (*Corr.*, II, 283-284, 27 mars 1853)

Et la note citée, sur les premières impressions suscitées par la vue de Jérusalem, dans la lettre envoyée quelques jours plus tard à Louis Bouilhet, assume le caractère d'une petite narration:

> J'ai arrêté mon cheval que j'avais lancé en avant des autres et j'ai regardé la ville sainte, tout étonné de la voir. Ça m'a semblé très propre et les murailles en bien meilleur état que je ne m'y attendais. Puis j'ai pensé au Christ que *j'ai* vu monter sur le mont des Oliviers. Il avait une robe bleue, et la sueur perlait ses tempes.– J'ai pensé aussi à son entrée à Jérusalem avec de grands cris, des palmes vertes, etc., la fresque de Flandrin que nous avons vue ensemble à Saint-Germain-des-Prés, la veille de mon départ. – À ma droite, derrière la ville sainte, au fond, les montagnes blanches d'Hébron se déchiquetaient dans une transparence vaporeuse. Le ciel était pâle, il y avait quelques nuages. Quoiqu'il fît

> chaud, la lumière était arrangée de telle sorte qu'elle me semblait comme celle d'un jour d'hiver, tant c'était cru, blanc et dur. (*Corr.*, I, 664, lettre à Louis Bouilhet, Jérusalem, 20 août 1850)

On voit bien que ce texte comprend les éléments de la note, élaborés dans un style qui se veut littéraire. Flaubert ajoute le particulier de son cheval "lancé en avant des autres", exprimant ainsi son anxiété d'arriver à la ville sainte et sa première, agréable impression. La vision du Christ est plus détaillée, et les "perles de sueur", plus qu'à la fatigue de la montée, font penser aux prochaines souffrances du Messie. Un "tableau" dans lequel, par ailleurs, l'écrivain implique son ami, par les souvenir de la visite faite ensemble à Saint-Germain-de-Prés, qui rend le lecteur destinataire en quelque sorte participe de l'expérience narrée. Quant à la description, l'introduction du verbe "se déchiquetaient", transforme l'apparition fragmentée des montagnes, dans la transparence des vapeurs, en une vision onirique, et la savante dislocation des termes, complète l'idée d'une narration que l'imparfait certifie. Et l'on voit bien que la simple description scientifique des lieux, cède ici la place à une élaboration qui participe déjà de la fiction.

Mais, une fois entré à Jérusalem, Flaubert reçoit un coup qui le marquera pour toujours: la ville "propre", qui lui a engendré la vision du Christ, dès le lendemain, lorsqu'il commence sa visite, le bouleverse. Il note: " Jérusalem me fait l'effet d'un charnier fortifié – là pourrissent silencieusement les vieilles religions – on marche sur des merdes et l'on ne voit que des ruines – c'est énorme de tristesse." (9 août, p.244); et, deux jours après, il fait un bilan négatif des émotions qu'il s'attendait à éprouver et il s'en prend à un Dieu qu'il ne comprend pas:

> Aucune des émotions prévues d'avance ne m'y est encore survenue – ni enthousiasme religieux, ni excitation d'imagination, ni *haine des prêtres* [...] – ce matin dans le Saint Sépulcre, il est de fait qu'un chien aurait été plus ému que moi. À qui la faute, Dieu de miséricorde? À eux, à vous , ou à moi? – à eux, je crois, à moi ensuite, à vous surtout. Mais

> comme tout cela est faux, comme ils mentent, comme c'est badigeonné, plaqué, verni, fait pour l'exploitation, la propagande et l'achalandage! [...] la malédiction de Dieu semble planer sur la ville; ville sainte de trois religions et qui se crève d'ennui, de marasme et d'abandon. (11 août 1850, p. 245-246)

La *Correspondance* reflète le chagrin dénoncé dans les notes et la description des lieux, l'aspect historique et artistique cèdent surtout la place à l'expansion émotive, à la narration de cette haine de religions, sur laquelle nous reviendrons, et qui est le vrai symbole de la ville: c'est cette haine qu'il raconte à son ami Bouilhet, pour lui transmettre son malaise, détaillant le nom des divers "religieux" et les sentiments réciproques:

> Jérusalem est un charnier entouré de murailles.– Tout y pourrit, les chiens morts dans les rues, les religions dans les églises: (idée forte). Il y a quantité de merdes et de ruines. Le Juif polonais avec son bonnet de peau de renard glisse en silence le long des murs délabrés, à l'ombre desquels le soldat turc engourdi roule, tout en fumant, son chapelet musulman. Le Arméniens maudissent les Grecs, lesquels détestent les Latins, qui excommunient les Coptes [...] Le Saint-Sépulcre est l'agglomération de toutes les malédictions possibles. (*Corr.*, I, 665, lettre à Louis Bouilhet, Jérusalem, 20 août 1850).

La ville chrétienne par excellence devient partant une sorte d'enfer dantesque, un creuset qui abrite les pires péchés:

> Et puis, et surtout, c'est que tout cela n'est pas vrai. Tout cela ment, tout cela ment [...] On a fait tout ce qu'on a pu pour rendre les saints lieux ridicules. C'est putain en diable: l'hypochrisie, la cupidité, la falsification et l'impudence, oui, mais de sainteté, va te faire foutre. (*Ibid.*)

L'Œuvre

Au moment où les documents amassés par Flaubert, et qu'il ne cesse d'accumuler, deviennent une source pour le texte narratif, ils commencent un long parcours, que je ne peux décrire ici, sou-

mis à l'implacable méthode de travail de Flaubert, qui lit une quantité de livres, demande un grand nombre de renseignements, surtout qui écrit et re-écrit, inlassablement, élaborant, modifiant à l'infini son texte, pour parvenir au "mot juste", à l'œuvre où "tout se tient". Les savoirs que Flaubert a acquis dès son enfance et qu'il continue d'enrichir jusqu'à sa mort, deviennet en effet un immense, indispensable réservoir auquel puiser pour la narration. D'après Pierre-Marc De Biasi,

> C'est ce lien indissoluble entre documentation et conception qui, des dernières années de *Madame Bovary* à la rédaction de *Salammbô*, va progressivement se construire comme l'une des articulations majeures du "système" que Flaubert met en place pour mener à bien son entreprise, faire accéder le roman au rang d'une œuvre d'art.[10]

C'est donc à une *deuxième finalité* des documents que nous avons affaire, qui justifie le ré-emploi des notes et des lettres et, partant, leur passage à une nouvelle typologie d'écriture et à un nouveau statut, car l'immense patrimoine scientifique, livresque, à travers les nombreux stades avant-textuels, aboutit à l'œuvre d'art, perdant souvent, avec sa nature spécifique, les vérités mêmes qu'il contient. On assiste, en effet, à d'importants changements concernant les documents: quelques-uns, modifiés *in loco*, deviennent déjà des avant-texte, ou bien des palimpsestes[11]; tous sont élaborés pour parvenir à la narration artistique qui, en conclusion, ne respectera presque jamais les *vérités réelles, les données historiques et scientifiques.*

Mainte fois, d'ailleurs, l'écrivain a affirmé son principe de respect non du *vrai*, mais de *l'illusion du vrai*, au nom d'une, "*composition*, fondée sur de profondes combinaisons, qui respectent cependant la vérité historique, et partant scientifique"[12]; une composition en mosaïque, où les tesselles se fondent et se confondent pour aboutir à une vérité qui n'en est pas une, ou, mieux, qui est celle de l'Art. Et si sa production romanesque est parsemée d'ine-

xactitudes, d'anachronismes, de "fautes", Flaubert répond toujours aux critiques défendant sa poursite de l'harmonie et de l'illusion de la réalité, sa méthode qui vise surtout au Vrai et au Beau, à la perfection stylistique, à l'œuvre qui soit comme un collier de perles où "tout se tient". On rappellera que, lors de la querelle de *Salammbô*, il écrit à Sainte-Beuve qui, dans trois articles sur le *Constitutionnel*, a critiqué le roman; il réfute une à une les observation du "maître", défendant les vérités de son texte, il en admet les "mensonges"[13], qu'il justifie toutefois au nom d' exigences artistiques, et il conclut:

> d'après toutes les vraisemblances et mes impressions, à moi, je crois avoir fait quelque chose qui ressemble à Carthage. Mais là n'est pas la question, je me moque de l'archéologie! Si la couleur n'est pas une, si les détails détonnent, si les mœurs ne dérivent pas de la religion et les faits des passions, si les caractères ne sont pas suivis, si les costumes ne sont pas appropriés aux usages et les architectures au climat, s'il n'y a pas, en un mot, harmonie, je suis dans le faux. Sinon, non. Tout se tient. (*Corr.*,III, 282-283, lettre du 23-24 décembre 1862)

Pour conclure, je me limiterai, ici, à citer l'exemple d'*Hérodias*, qui pourrait bien représenter un *catalogue* de la méthode flaubertienne et une preuve irréfutable de l'indifférence de l'écrivain à l'égard de la vérité. D'abord, pour parvenir à son but, l'auteur à lu un grand nombre de livres, il a demandé beaucoup de renseignements et il a préparé, pour n'en rester qu'aux documents primaires, 86 folios de notes textuelles, souvent tout simplement copiées des textes sources. Ensuite, il a soumis ces documents à un travail acharné, à une longue élaboration, dont témoigne un total de 422 manuscrits, qui, enfin, a abouti à un conte de 28 pages (copie finale). Un conte, bien entendu, où l'on peut répérer nombreuses "fautes", des anachronismes[14] aux omissions, aux "compositions" de lieux, de faits, de personnages, qui ne répondent pas au vrai.

Toutefois, c'est bien là le conte que Flaubert voulait écrire, c'est là l'Antiquité qu'il voulait représenter, mêlant et élaborant ses savoirs, de sorte que le document originaire, tout en donnant son apport, s'efface devant la fiction.

Et au texte final d'*Hérodias* parvient aussi cette "haine des religions" qui à sa source dans la note et dans la lettre concernant Jérusalem. Bien sûr, la collocation chronologique et la situation du conte nécessitaient de profonds changements par rapport à la *réalité* de 1850: il fallait faire vivre cette "haine religieuse" dans un monde d'il y a dix-neuf siècles, dans un milieu tout à fait différent. D'où, l'invention du Festin, pendant lequel les diversités religieuses et la haine des convives éclateront, donnant lieu à une discussion qui risque d'engendrer la violence et qui sera à l'origine de la mort de Jean-Baptiste. Cette *haine des religions* arrivera donc au texte final, modifiée, filtrée à travers l'immense culture acquise par l'écrivain, par l'infinité de lectures devenues autant de sources pour son conte, mais gardant sa substance originaire: dans le Festin, au lieu des Coptes, des Arméniens, des Grecs, des Latins, il y a les Pharisiens, les Sadducéens, les Juifs... mais le noyau du drame est toujurs le même. Le résultat de la "combinaison" flaubertienne n'est pas le vrai chronologique, mais le Vrai artistique, il n'est pas la "réalité", mais "l'illusion de la réalité".

D'ailleurs, encore en 1875, Flaubert écrit à George Sand: "Je regarde comme très secondaire le détail technique, le renseignement local, enfin le côté historique et exact des choses. Je recherche par-dessus tout, *la Beauté*" (*Corr.*, IV, 1000).

N'importe, donc, si les détails ne sont pas exacts: l'immense réservoir scientifique est le tremplin d'où partir pour *créer*, et les notes si soigneusement gardées, si scrupuleusement recopiées dans les premières rédactions textuelles, disparaissent souvent

dans le texte final, ou bien elle y parviennent si changées que leur apport peut sembler faux ou nul. Car le parcours du savoir, de la connaissance à la narration littéraire, pour Flaubert, est soumis aux règles de la composition, du vraisemblable, de l'induction mais, surtout, de la liberté de l'écrivain.

[1] *Corr.*: G. Flaubert, *Correspondance*, voll. I-IV, éditée par Jean Bruneau; vol.V, éditée par Jean Bruneau et Yvan Leclerc, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", nrf, 1973-2007. Toutes nos références renvoient à cette édition de la correspondance et seront suivies du numéro du volume et de la page, entre parenthèse.

[2] *Corr.*, I, 5-6, lettre du 15 janvier 1832. Jean Bruneau respecte la graphie de l'enfant. Le "père Mignot" était le grand-père d'Ernest Chevalier: il "racontait des histoires à Flaubert et lui lisait *Don Quichotte*" (*Corr.*, I, 839).

[3] Cl. Gothot-Mersch, *La Correspondance de Flaubert: une méthode au fil du temps*, dans AA.VV., *L'Œuvre de l'œuvre*. Études sur la correspondance de Flaubert. Sous la direction de Raymonde Debray Genette et Jacques Neefs, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1993, "Essais et savoirs", p. 47.

[4] *Corr.*, II, 544, lettre à Louise Colet, [7 avril 1854].

[5] Cf. A. Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 100-101.

[6] Pour des raisons d'opportunité, dans ce travail je puiserai mes notes au chapitre [Liban et en Palestine], dans: G. Flaubert, *Voyage en Orient (1849-1851)*, Édition présentée et établie par Cl. Gothot-Mersch, Annotations et cartes de Stéphanie Dord-Crouslé, Paris, Gallimard, 2006, «Folio classique». Les citations seront suivies du numéro de la page, entre parenthèse.

[7] J. Neefs, *L'écriture des confins*, dans AA.VV., *Flaubert l'autre* pour Jean Bruneau. Textes réunis par F. Lecercle et S. Messina, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989, p. 55.

[8] Cf. Cl. Gothot-Mersch, *La Correspondance de Flaubert: une méthode au fil du temps*, dans AA.VV., *L'Œuvre de l'œuvre*, Op. cit., p. 49.

[9] Il ne faut pas oublier que la *Correspondance* est le seul *texte de critique* de Flaubert, car, au-delà de la *Préface* aux *Dernières chansons* de Louis Bouilhet (1872), ses théories sur l'Art ne sont pas objet d'un travail "officiel".

[10] P.-M. De Biasi, *L'Esthétique référentielle. Remarques sur les Carnets de travail de Gustave Flaubert*, dans AA.VV., *Flaubert l'autre*, Op.cit., p. 20.

[11] C'est le cas de la lettre d'Edmond Laporte, contenant des renseignements sur la position des étoiles en l'an 34. Sur le texte même de son ami, Flaubert écrit

la première rédaction de "la malédiction de l'Essénien", pour *Hérodias* (cf. R. M. Palermo Di Stefano, *La prédiction de l'Essénien*, Atti Accademia Peloritana dei Pericolanti, Classe di Lettere Filosofia e Belle Arti, vol. LXVIII – Anno Accademico CCLXIII (1992), Messina, 1994, p. 263-283).

[12] G. Bonaccorso, *Science et fiction: le traitement des notes d'Hérodias*, dans AA.VV., *Flaubert l'autre*, Op. cit., p. 92.

[13] L'invention de l'aqueduc, qui à cette époque-là n'existait pas et du supplice d'Hannon (il s'agissait d'un nommé Hannibal).

[14] Comme la présence de Lucius et Aulus Vitellius au festin d'Hérode.

UN CAS DE RUPTURE: UNA SATIRA PARADOSSALE SUGLI STEREOTIPI SOCIALI

di CAROLINA DIGLIO

Senza le battaglie politiche condotte da Alexandre Dumas fils con la sua scrittura a suffragio delle donne, del divorzio, dei figli naturali, delle paternità responsabili, degli uomini onesti e laboriosi (contro i borghesi parassiti e i disonesti)[1], non sarebbero state emanate in Francia tante leggi che hanno incentivato l'innovazione, il cambiamento, il dinamismo e il definitivo passaggio alla "modernità"[2], creando un argine tra tradizione arricchente e *topoi* sociali degeneranti e immobilizzanti. Pertanto non sorprende se a soli ventinove anni Alexandre pubblica *Un cas de rupture*[3], un testo che si presenta come un semplice racconto ma non lo è, perché è il pretesto per ironizzare su tanti aspetti banali della quotidianità, che per adeguamento vengono accettati e ripetuti senza convinzione. Come già il titolo emblematizza, l'opera presenta una rottura non soltanto nella storia narrata, ma anche nello stile usato dallo scrittore nella scelta della forma e del genere letterari.

Allorquando Alexandre enuclea l'opera, si sente soffocato da tutti gli stereotipi sociali che in svariati modi hanno condizionato e segnato la sua vita e che limitano la libertà di pensiero e di azione di ogni individuo; quindi estrinseca questo suo desiderio di rompere gli schemi anche "rompendo" i canoni classici della retorica e della stilistica imperanti e da lui sempre rispettati, e sceglie di disquisire, quasi in una forma catartica, su tutti i comportamenti umani, reiterati non per scelta ma per consuetudine, con una mordace e incisiva satira.

L'opera, poco conosciuta proprio per le provocazioni destabilizzanti che sbandiera, si articola in circa cento pagine, che pre-

sentano una "mescolanza" di generi e una disomogeneità narrativa e stilistica molto forte; infatti alla prima quarantina di pagine, caratterizzata da un monologo (che spesso sdrucciola verso il monologo interiore) di un narratore intradiegetico, seguono più di cinquanta pagine di un breve racconto "canonico" dello stesso narratore divenuto extradiegetico, il quale, ai pensieri e alle considerazioni presenti nella prima parte, sostituisce una descrizione precisa ed essenziale con una narrazione classica del dipanarsi degli eventi, lasciando anche ampio spazio alla parte dialogica, proprio per calare il lettore in un caso concreto e portare quest'ultimo all'iperbolica conclusione di una rottura fra innamorati, dimostrando che anche nel rapporto di coppia si devono abbandonare i non-detti, le inibizioni imposte dalla società e divenire complici in libertà.

Pertanto, quando inizia la stesura del testo, la rottura è già nell'animo dell'autore, che crea il suo doppio, l'io-narrante, il quale, ironizzando sornionamente sui vari aspetti del sociale (dalla sicurezza nazionale ai compiti dei governanti, dai rapporti uomo-donna alle creazioni artistiche e alle interazioni sociali), mette in evidenza che tutti sono condizionati da stereotipi e privati della libertà, a tal punto da riuscire ad incrinare persino un soddisfacente rapporto d'amore tra due amanti, aristocratici e rispettosi delle buone maniere, per le direttive del *politically correct*, giacché, anche nel privato più intimo, se non si ha il coraggio di andare contro le leggi della "buona" educazione e contro i condizionamenti sociali, non si è capaci di diventare tutt'uno con il proprio partner, per cui non riuscendo ad esplicitare i propri bisogni naturali si dà adito a sospetti e malintesi.

Nel suo desiderio di infrangere gli schemi, Alexandre rompe anche con la retorica classica; infatti l'opera non è un semplice racconto, né una breve *pièce* teatrale, né tantomeno un saggio, ma potremmo definirla una passeggiata inferenziale tra stereotipi imperanti e condizionamenti susseguenti, un compendio di aforismi e modi di pensare della società francese ottocentesca, un dialogi-

smo bachtiniano del nostro dotto e satirico Alexandre su tutte le prismatiche manifestazioni della società[4] che coarta, vincola e reprime la libertà di ogni individuo.

> Je regarde passer sous ma fenêtre tous ces gens qui se croient libres parce qu'ils ne sont pas derrière un mur sur lequel on a écrit: «Maison d'arrêt».
>
> Je les plains, ces braves gens. D'abord, s'ils étaient libres, ils ne sortiraient pas par la pluie qui tombe, ils resteraient chez eux.

E l'apologia continua:

> Puis, en réalité, l'homme est né prisonnier, prisonnier dans le sein de sa mère, prisonnier dans ses langes, prisonnier au collège. Dès qu'il atteint l'âge où la Loi, cette prison perpétuelle, lu dit: «Tu es libre», il se hâte d'enfermer sa liberté dans ce qu'il peut trouver de plus étroit: il prend une maîtresse, il a des amis, il fait des affaires, il se marie. […] Plus il est civilisé, plus il s'emprisonne.[5]

Del resto, all'epoca, Alexandre è giovane, e, per le sue vicende[6], è in ribellione con la società e la storia e, come giovane, poi, è assetato di libertà, che egli enfatizza e che sente straripargli dentro; così, nel testo, senza remore, come un flusso di coscienza generato dalla solitudine della reclusione all'interno delle mura della prigione, il protagonista, l'io-narrante/Alexandre, esprime con sottile ironia il suo dissenso per ogni situazione o legame, che, universalmente ritenuti grandi occasioni dell'essere umano, sono in realtà i profondi "tranelli" dell'esistenza, i quali vincolano, soffocano, sovente fanno soffrire e, comunque, annientano la libertà dell'individuo, il quale, ormai travolto nel meccanismo, bloccato nei fili della "tela del ragno" (che la società ha intessuto, stratificato e che gli presenta in ogni occasione del vivere), non ha altra possibilità che soggiacervi. Per cui anche i più bei sentimenti, fra cui l'amore per la patria e il desiderio di difenderla, l'amore per l'arte e per la cultura, l'amore per una donna o l'amore profuso nell'amicizia,

ma anche lo stesso amore per la vita e per la società che dovrebbe sostenerla, vengono deviati e si svuotano della loro natura precipua, poiché devono sottostare a troppe regole strette, non scritte, ma osservate, come nei vari reggimenti vengono ottemperati gli inutili ordini superiori e sfoggiate le divise, come nelle coppie di amanti si insinuano i ricatti morali e come nei rapporti sociali si instaura l'invadenza soffocante e vincolante: tutti comportamenti decisi atavicamente e tacitamente dalla società e tramandati per stereotipi[7].

> Tout est prison dans le monde.[8]
> Car tout le monde, mon pauvre lecteur, est le prisonnier de quelqu'un ou de quelque chose; nous avons tous au pied une chaîne invisible qui nous retient au moment où nous comptons franchir la limite morale assignée à chaque individu.[9]

A mo' di incipit, il testo inizia con "figurez vous, cher lecteur, que je suis en prison"[10] dunque è subito palese che c'è il bisogno di comunicare di un narratore ad un suo ipotetico lettore[11] la sua situazione e dare libero sfogo alle riflessioni e al dipanarsi delle piccole storie che da queste prendono vita. E nell'accertato stato di prigionia il nostro soggetto ci porta a riflettere sui possibili significati del termine "prigione", che, al di là dell'accezione corrente, della struttura per l'espiazione delle pene con celle dalle finestre sbarrate, può indicare un qualsiasi luogo o un qualsiasi rapporto in cui l'individuo non si sente libero e di agire e di pensare. Anzi al nostro personaggio, proprio per maggiore incisività, sembra che sulla porta di questa sua prigione sia scritto: "Ici commence toute liberté! En effet une fois entré, voyez comme la position se simplifie. On n'est plus un père, un fils, un époux, un amant, un ami, un homme, on est un numéro. On laisse derrière soi toutes les nécessités de la vie commune"[12].

Ma anche la stessa prigione, comunemente intesa, può essere diversa, da quella criminale a quella quasi fittizia per gli insubordinati della Guardia Nazionale[13], come il nostro protagonista. Pri-

gione dove tutti i carcerieri sono gentili e permissivi, le celle socchiuse, il cibo soddisfacente e la forzata solitudine è come un dono, una difesa dal resto del mondo, giacché, secondo il narratore, con i condizionamenti sociali in cui si è costretti a vivere quotidianamente è come se si vivesse sempre in prigioni invisibili, che logorano.

> Mieux vaut la prison de pierre de taille [...] où la loi nous met, que les mille prisons morales où nous nous mettons nous-mêmes[14]

Dopo la digressione sulla prigione, immediatamente il nostro io-narrante, per rafforzare il suo patto con il lettore, si presenta:

> Laissez-moi vous mettre au courant des faits [...]. Je suis de la Garde Nationale. Quand je dis que j'en suis, je me trompe, je devrais en être. Si j'en étais, je ne serais pas où je suis.[15]

E come dimostrano le scelte verbali e l'incalzare delle frasi brevi, il suo fare faceto avanza e si impadronisce del testo e del lettore, che resta subito intrigato dalla confessione "mon éducation a été complètement faussée à l'endroit de cette institution ; j'ai bu le lait de l'insubordination dans le shako de mon père, le plus mauvais garde national connu"[16]. Così scopriamo che il nostro personaggio ha ereditato il suo lavoro, e conseguentemente la sua funzione, dal padre[17] e grazie al padre e ai suoi insegnamenti è divenuto come lui un prototipo di insubordinazione, proprio nella Guardia Nazionale. Quindi, come in uno specchio, lo scrittore Alexandre Dumas fils si proietta nella sua creazione artistica, nel suo personaggio, giacché anche lui professionalmente ha ricevuto il testimone dal suo famoso padre[18] e sempre dal padre ha ereditato sia il rispetto per Louis Philippe e le idee liberali sia il modello di uomo trasgressivo, in lotta con tutte le convenzioni sociali[19].

Come il suo eroe, che non trova più un valido motivo per essere

attivo nella Guardia Nazionale, divenuta ormai un coreografico ornamento per le sfilate imperiali, anche Alexandre, allevato dal padre con il mito delle idee rivoluzionarie, non è felice di sottostare ad un imperatore, ma neanche di subire le prevaricazioni psicologiche dell'egocentrico padre.

Non è un caso che, al di là delle sue connotanti ideologiche e lavorative, il nostro personaggio non si espone e resta anonimo, pur soffermandosi a precisare che questa reclusione brevissima è la giusta punizione per le continue ammonizioni ricevute per le reiterate assenze dal servizio; che, non sentendo più né utile alla società né corrispondente ai suoi ideali, elude con l'ironica scusa di non avere una divisa d'ordinanza adatta, neanche quando se la fa confezionare su misura, perché così abbigliato si sente "laid" e "ridicule"[20].

Nel proliferare delle riflessioni e delle storie, il protagonista comincia ad osservare attentamente e a descrivere il luogo che lo ospita e, magnificando l'isolamento che preserva l'essere umano da ogni elemento disturbante della società, rendendolo più libero e più propenso a dar sfogo alla propria creatività, a suffragio di questa tesi comincia a legger[ci] tutti i versi e gli epitaffi e a descriver[ci] i bassorilievi e i disegni che i prigionieri, che lo hanno preceduto, hanno inciso sulle pareti.

Ovviamente dinnanzi a tante opere che inneggiano all'amore gli viene spontaneo interrogarsi sull'essenza dell'amore stesso e sulla sua valenza, semmai anche con erudizione e competenza (come è proprio di Alexandre), ma con un'ottica pessimistica, cercando le cause che, secondo il narratore/scrittore, permettono ancora a questo sentimento illusorio di persistere, visti gli innumerevoli matrimoni[21], mentre gli altri sentimenti come il desiderio di libertà, di rivoluzione e di religiosità sono stati già annientati.

> Nous ne croyons plus à nos traditions monarchiques, nous ne croyons plus à la liberté, nous croyons à peine en Dieu, et nous croirions encore

> en toi! [...] Tu n'étais qu'une illusion, meurs comme toutes les autres: une illusion de moins, c'est une vérité de plus.[22]

> Qui est-ce qui parle encore de l'amour ? Qui est-ce qui croit encore à cette légende ? [...]. L'amour est complètement inutile à l'homme; plus on s'éloigne de lui, plus on se rapproche de la vérité. [...]. Pour qu'une chose soit vraie, il faut qu'elle soit pure: le talent, la vertu, la foi, l'honneur, la gloire ne se vendent pas, l'amour se vend.[23]

Quindi nelle affermazioni del personaggio sembra proprio di avvertire la voce sofferente dello scrittore, non ancora completamente guarito dalle pene d'amore procurategli da Alphonsine/Marie Duplessis.

> C'est ce qui explique pourquoi presque tous les grands hommes ont été trompés par leurs femmes ou leurs maîtresses, car la femme a l'orgueil de vouloir être toujours au premier plan dans la vie de son mari ou de son amant, et quand ils l'en écartent, elle se venge.[24]

Ma ben presto il nostro io-narrante si riappropria della situazione e, per comprovare quanto gli stereotipi e i condizionamenti siano letali, comincia a raccontare al suo lettore la storia d'amore dei due giovani amanti[25].

Ovviamente per dimostrare la sua teoria sui *topoi* e la mancanza di libertà il nostro scrittore, celandosi dietro al narratore, sceglie come ambientazione perfetta per un amore paradisiaco ricche camere e di alberghi e di case private borghesi, inoltre per immettere il lettore nell'idilliaca realtà vengono focalizzati innumerevoli particolari degli arredi, dei mobili e dello straripare di sete, velluti e merletti. Il coprotagonista, l'amato/amante, viene individuato in un ricchissimo giovane lord inglese, celibe, trapiantato a Parigi, e l'amata/amante in una nobile inglese giovane e ricca. Per connotare bene la fanciulla vengono messe in luce tutte le caratteristiche tipiche, ma sicuramente non oggettive, delle ragazze inglesi in rapporto con le francesi (dai loro modi di vivere e di muoversi, alle loro scelte d'abbigliamento e di arredamento) e provocatoriamente

viene precisata la discutibile situazione della giovane bella e ricca ereditiera ventiquattrenne, come già sposa di un nobile inglese ricco sessantenne, che la lascia viaggiare liberamente da sola per nove mesi all'anno[26]. Qui il narratore/scrittore adduce una serie di paragoni e considerazioni sull'amore, sul matrimonio e sull'adulterio, che colpiscono con caustica ironia la classe aristocratico-borghese per i suoi eccessi e l'assenza di argini dovuti al potere e all'esagerata ricchezza, e nel contempo si evidenziano le differenze abissali con la classe povera, che, per mancanza di mezzi non ha alcuna autonomia e deve sottostare in maniera rigida e iperipocrita a una serie di leggi, scritte e non scritte; come se il sentimento dell'amore fosse solo un appannaggio delle classi agiate che, non sfinite dal lavoro e dalle preoccupazioni, vi ci possono dedicare anima e corpo.

> Pour ma part, voilà comme je comprends et j'aime l'amour. Ce sentiment délicat qui, selon la définition du poète, naît de rien et meurt de tout, est un vin qui, à mon avis, a besoin d'être goûté dans une coupe d'or. Il ne vous viendrait pas à l'idée de boire du johannisberg dans une écuelle. Ainsi de l'amour. Qu'il ait ses difficultés, ses dangers, ses mystères, je le veux bien; mais qu'il marche sur le velours, qu'il couche dans la batiste et la dentelle; qu'il prenne beaucoup de bains, qu'il sente bon [...].[27]

E la sagace ironia continua allorquando dice:

> L'amour est exigeant, il n'admet pas qu'on s'occupe d'autre chose que de lui [...].
>
> L'amour est paresseux; qu'il ait des chevaux pour se promener.
> Il est frileux; qu'il ait des tapis, du satin et de l'hermine [...].
> Il a des caprices; qu'il les satisfasse tous si bon lui semble, qu'il se couvre aussi facilement de diamants qu'il se couvrirait, en été, de bluets et de marguerites.[28]

E a suffragio di questa teoria, con intrinseche reminiscenze autobiografiche, ritroviamo l'affermazione:

> C'est ce qui explique en tout temps le succès des courtisanes, ces bijoutières en faux de l'amour, chez lesquelles on achète du strass, mais si bien monté, qu'on croit un instant que la pierre est vraie, et qu'on la paye comme du diamant.[29]

Nonché:

> Que je préfère les grandes dames ou grisettes; qu'il m'est plus agréable de voir ma maîtresse aller au Bois en calèche qu'au marché en tartan; que j'aime mieux la voir vivre pour aimer que travailler pour vivre, qu'à moins d'être un malhonnête homme, tout homme riche aimant une femme pauvre enrichira cette femme, tant est grand le besoin d'un cadre d'or à ce tableau de l'amour.[30]

Perché "la civilisation [...] nous a créé des besoins plus exigeants que les besoins naturels, et qui a réduit la nature au rôle de remède et de garde-malade"[31].

Dunque gli amanti procedono secondo questi canoni elitari nel rapporto d'amore, escludendo qualunque possibilità di rottura perché la formazione, l'educazione, la disponibilità economica, la progettualità li accomunano e li uniscono; ma, purtroppo, anche in questo idilliaco rapporto, ben presto, l'amore come sentimento di possesso dell'altro viene a prevalere e la gelosia si insinua in lady Holway, proprio al momento della partenza, per un banale biglietto di saluti di una vecchia fiamma di lord Effild, e per una strana reazione di questi al momento di congedarsi.

Ed è in questo momento[32], quando la diatriba amorosa e dunque verbale comincia a incalzare, che c'è un cambiamento nella scrittura che da narrativo-descrittiva diventa dialogica, come in una *pièce* teatrale, di fatti non ci sono più considerazioni, né riflessioni, ma solo "battibecchi", qualche inciso per connotare l'azione e lo spazio, e un dialogo fra i due; che, ormai soli, a tarda ora e senza più servitù intorno, potrebbero continuare ad amarsi fino all'alba della partenza; ma lui, inspiegabilmente per la donna, chiede di ritirarsi a casa sua, come impongono le convenzioni, con

un fare imbarazzato e teso, che insospettisce la giovane al punto da non farle tener conto delle convenzioni sociali e seguirlo e penetrare, non vista, nella casa dell'altro e rovistare ovunque, giungendo persino ad abbassarsi a corrompere il cameriere per appurare che il suo amante aveva solo avuto bisogno di tornare a casa sua per andare nel suo bagno e non per incontrare un'altra donna.

Verità che rasserena la donna, ma è così inscrivibile oltre che impronunciabile, perché è un bisogno fisiologico, una necessità naturale del corpo umano che il giovane uomo doveva espletare nell'intimità della sua casa, che neanche il nostro binomio scrittore/narratore riesce a trasmutare in parole[33] per non offendere il benpensante lettore. Dunque una rottura evitata per la caparbietà della fanciulla ma che sarebbe stata la logica conseguenza di un banale non-detto, di un condizionamento atavico a non confessare i propri bisogni naturali neanche alla persona amata per un esasperato senso di rispetto e di educazione; quindi un grande amore, che ha donato loro gioia e piacere, poteva essere interrotto per una stupida convenzione sociale.

[1] Per i riferimenti completi alle opere di Dumas fils si rinvia ai nostri lavori C. Diglio, *L'éthique de l'argent dans l'œuvre d'Alexandre Dumas fils*, Fasano/Paris, Schena/Baudry et Cie, 2009; C. Diglio, "Naquet et Dumas fils, les partisans de la loi sur le divorce", in G. Benelli, C. Saggiomo (sous la dir. de), *Un coup de dés*, Napoli, Loffredo, 2013, p. 151-174; C. Diglio, *Alexandre Dumas fils, figlio naturale*, in *Annali dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"*, LV, 2, 2013, pp. 11-57.

[2] Cfr. Cl. Mouchard, *Un grand désert d'hommes: 1851-1885: les équivoques de la modernité* , Paris, Hatier, 1951. Non a caso il testo si apre con la citazione di Baudelaire, tratta da *Fusées*, "Ne méprisez la sensibilité de personne. La sensibilité de chacun, c'est son génie".

[3] A. Dumas fils, *Un cas de rupture*, Paris, Librairie Nouvelle, 1854. L'edizione usata per questo lavoro è quella con i disegni eccezionali di Eugène Courboin (Paris Quantin, 1892), in molti dei quali sono stati caratterizzati i tratti somatici di Alexandre Dumas fils e di suo padre.

[4] Cfr. D. Barjot, J.-P. Chaline, A. Encrevé, *La France au XIXe siècle: 1814-1914*, Paris, PUF, IVe édition, 2001.

[5] A. Dumas fils*, Un cas de rupture*, Op. cit., pp. 6-7.

[6] Cfr. E. Saunders, *"La Dame aux Camélias" et les Dumas*, Paris, Carrêa, 1954.

[7] "Sa maîtresse, ses amis, ses correspondants, ses associés, ses enfants, ses rivaux, ses ennemis, ses flatteurs, ses domestiques, sa famille, ses habitudes, sa paresse, son travail, sa profession, son ambition, son indifférence, ses amours, ses douleurs, ses besoins, ses intérêts, sont autant de barreaux ajoutés à cette prison naturelle qu'on appelle la vie" (*Un cas de rupture*, Op. cit., p. 7). E ancora: "L'homme est fait pour la prison, je vous le répète. De temps en temps quelques fous lui parlent de liberté ; il ne s'est pas ce que c'est" (Ivi, p. 8). Perché più si è potenti, più si è famosi, meno libertà si ha, anzi coloro come i re, che tutti credono al di là di ogni restrizione di libertà, sono quelli che non l'hanno proprio, perché sorvegliati dalle loro guardie e dai cortigiani non possono avere una vita privata, né compiere scelte per il loro privato.

[8] Ivi, p. 10.

[9] Ivi, p. 6.

[10] Ivi, p. 1.

[11] Più volte ritornerà a chiamare in causa il lettore, fino a giungere a p. 36 al "noi", proprio a sottolineare la solidarietà narratore/scrittore/lettore, come testimoni di queste realtà quotidiane che all'infinito si ripresentano nella società. Concetto ripreso in maniera ampiamente marcata e coinvolgente a chiusura del cerchio a p. 37: "Je n'ai pas de temps à perdre; adieu, cher lecteur, ou plutôt au revoir. Nous sommes rue d'Anjour Saint-Honoré, au premier étage, dans le salon d'un grand hôtel [...]" e a p. 38 "Nous disons donc qu'au premier aspect on la croirait déserte ; en effet les deux personnes qui s'y trouvent y restent dans une immobilité complète [...]".

[12] Ivi, p. 11.

[13] La Guardia Nazionale è un corpo composto da cittadini atti alle armi, reclutato per mantenere l'ordine pubblico e difendere le pubbliche libertà. In Francia, fu così così denominata il 14 ottobre 1791 per poi essere disciolta durante la Restaurazione nel 1827 e riprendere a funzionare con grande splendore sotto il regno di Louis Philippe, avendo come comandante di nuovo La Fayette (già primo capo) e contribuì ampiamente al trionfo repubblicano e ancor più alla riforma della legge elettorale. Prima di essere disciolta dall'imperatore l'11 gennaio 1855, visse circa quattro anni abbastanza mediocri e svuotati di ogni funzione.

[14] Ivi, p. 10.

[15] Ivi, p. 2.

[16] *Ibid.*

[17] Cfr. Y.-M. Lucot, *Dumas père et fils*, Paris, Éditions la Vague Verte, 1997; Maurice d'Hartoy, *Dumas fils inconnu*, Paris, Louis Conard, 1964.

[18] Cfr. A. Maurois, *Les trois Dumas*, Paris, Hachette, 1957; Gilles Henry, *Les Dumas*, Paris, Édition France Empire, 1999.

[19] Cfr. D. Zimmermann, *Alexandre Dumas le Grand*, Paris, Juillard, 1993. Infatti Alexandre Dumas, quando Louis Philippe fu soppiantato dal colpo di stato di Louis-Napoléon Bonaparte, si rifugiò a Bruxelles. Inoltre nella sua vita ha dimos-

trato ampiamente di essere un ribelle e un intollerante ad ogni vincolo d'amore, di matrimonio, di paternità, di sodalizi amicali e lavorativi.

[20] A. Dumas fils, *Un cas de rupture*, Op. cit., p. 4.

[21] Pessimismo sull'amore che diventa ancora più letale alla parola "matrimonio", che dovrebbe essere solo la logica conseguenza dell'amore, ed invece i tanti adulteri comprovano e la finitezza del sentimento e la non santità ed eternità del vincolo. Infatti il nostro scrive: "À vingt ans, tu es un besoin; à trente ans, un plaisir; à quarante ans, une habitude; à cinquante ans, un regret; à soixante ans, une impolitesse. Entre petits cousins et petites cousines, on t'appelle maintenant immoralité; entre Lisette et Lindor, dévergondage; entre femme mariée et garçon, adultère; entre époux, ridicule. L'opinion te flagelle, la loi te poursuit, le commissaire t'arrête. Tu te réfugies dans le marbre de quelques statuaires, dans les couleurs de quelques peintres, dans le sucre des confiseurs, dans les devises des mirlitons" (Ivi, pp. 24-25).

[22] Ivi, pp. 25-26.

[23] Ivi, pp. 21-22.

[24] Ivi, pp. 29-30. Non a caso il nostro scrittore dà spazio al personaggio per illustrare la patologia a cui può giungere un uomo innamorato; infatti il protagonista presenta le vicissitudini di un vicino di cella, altra guardia nazionale, punito perché sempre assente alle guardie e alle parate giacché, ammalato d'amore, preferisce stare con la sua donna.

[25] Questa seconda parte inizia da p. 37 del testo.

[26] E in questa caratterizzazione si susseguono pagine e pagine di considerazioni sull'adulterio e sul matrimonio, nonché sul ruolo della donna nella famiglia con le differenze abissali fra l'appartenenza alla società ricca e borghese e quella povera e diseredata, considerazioni tipiche del nostro Dumas fils che ritroveremo anni dopo nei vari saggi, trattati, romanzi e opere teatrali (*La Femme de Claude* (Paris, M. Lévy, 1873), *L'Homme-femme* (Paris, M. Lévy, 1872), *Les femmes qui tuent et les femmes qui votent* (Paris, M. Lévy, 1880), *L'ami des femmes* (Paris, A. Cadot, 1864), *La question de la femme* (Paris, Association pour l'émancipation progressive de la femme, 1872)).

[27] A. Dumas fils, *Un cas de rupture*, Op. cit., p. 56.

[28] Ivi, p. 57.

[29] Ivi, p. 60.

[30] Ivi, pp. 58-59.

[31] Ivi, p. 58.

[32] A partire da pagina 76.

[33] Del resto anche oggi, al di là della trash literature, nel nostro quotidiano cerchiamo sempre metafore o ricorriamo sovente a termini medici pur di non indicare con semplice naturalezza quelle che sono le nostre funzioni biologiche primordiali. Nel privato come nel pubblico è una continua ricerca per trovare le parole per dirlo!

LA RECHERCHE DU SAVOIR *AURÉLIA* DE GÉRARD DE NERVAL

par MARILIA MARCHETTI

Tout est dans la fin
Gérard de Nerval

Du 1er août 1853 au 27 mai 1854, Gérard de Nerval est hospitalisé dans la clinique du docteur Émile Blanche, à Passy. Il est de nouveau hospitalisé, chez le docteur Blanche, du début août 1854 jusqu'à la moitié d'octobre. Il se suicidera, quelques mois plus tard, fin janvier 1855.

Aurélia est sa dernière œuvre. Nerval y retrace le discours sur la folie, en entreprenant l'examen d'une expérience vécue à la première personne

> Telles sont les idées bizarres que donnent ces sortes de maladies; [...] Les soins que j'avais reçus m'avaient déjà rendu à l'affection de ma famille et de mes amis, et je pouvais juger plus sainement le monde d'illusions où j'avais quelque temps vécu. Toutefois, je me sens heureux des convictions que j'ai acquises, et je compare cette série d'épreuves que j'ai traversées à ce qui, pour les anciens, représentait l'idée d'une descente aux enfers (Au, 413-414).

Dans le dernier paragraphe d'*Aurélia*, l'auteur authentifie son itinéraire: il a conçu des "idées bizarres", engendrées par la maladie. Après avoir reçu d'excellents soins, il peut désormais reprendre sa place parmi parents et amis. Mais l'utilisation du terme "toutefois" produit un écart, un point d'arrêt. Le projet proclamé n'est pas le vrai projet. L'œuvre ne veut pas souligner l'identification du savoir à la raison, mais s'oppose, en fait, à cette "clôture"

que l'idée même de raison sous-entend. Clôture du jugement d'autrui, de la maladie, de la maison de santé, du langage même, qui ne peut qu'être allusif.

> Il faut alors se résoudre à mourir ou à vivre (Au, 359).

Le projet d'*Aurélia* avait été annoncé, à plusieurs reprises, dans la "Dédicace à Alexandre Dumas" des *Filles du Feu*, ainsi que dans la *Correspondance*. Comment le définir? S'agit-il du résultat de suggestions thérapeutiques de la part d'Émile Blanche qui lisait, au fur à mesure, le manuscrit?

Nerval écrivait à Blanche, le 2 décembre 1853:

> Je vous envoie des pages qui doivent être ajoutées à celles que je vous ai remises hier. Je continuerai cette série de rêves, si vous voulez, ou bien je me mettrai à faire une pièce, ce qui serait plus gai et rapporterait davantage (C, 1087).

Il s'agirait d'un "journal" qui faciliterait le retour à la santé et que l'auteur accomplit avec désinvolture. L'auteur écrit à son père, toujours le 2 décembre:

> J'entreprends d'écrire et de constater toutes les impressions que m'a laissées ma maladie. Ce ne sera pas une étude inutile pour l'observation et la science. Jamais je ne me suis reconnu plus de facilité d'analyse et de description (C, 1088).

Reprenons la phrase centrale du dernier paragraphe d'*Aurélia*: "Je pouvais juger plus sainement le monde d'illusions où j'avais quelque temps vécu". Superposons à celle-ci le passage d'une lettre adressée à Blanche: "Je pouvais juger plus sainement le monde d'illusions où j'avais quelque temps vécu". La coïncidence est suspecte et pourtant inévitable. Nerval n'élabore pas des œuvres, mais l'"Œuvre" qui le comprenne comme objet littéraire. Dans *Aurélia*,

le compte rendu d'un parcours humain recoupe celui de la création littéraire.

Nous commencerons notre réflexion par l'oxymore nervalien bien connu du "soleil noir", pour introduire le rapport existant entre seduction et violence. Nous aborderons enfin la spécificité de l'écriture nervalienne, vis-à-vis du savoir.

Stéréotype et oxymore

Le contraste entre le soleil et la nuit ne caractérise pas simplement la femme, selon le stéréotype romantique bien connu de "la blonde aux yeux noirs", mais tout le parcours nervalien. La lumière et l'obscurité se conjuguent dans l'oxymore rhétorique du "Soleil noir".

Le noir est associé à l'impénétrabilité, à la fermeture; le soleil, à la transparence du savoir et à l'ouverture. Et inversément. "La nuit sera noire et blanche" écrit Nerval à Georges Bell, le jour qui précède son suicide: dans l'absence de visibilité, quand l'opacité s'oppose au regard, c'est seulement à travers le noir que le blanc peut exister, le blanc qui fait alors voir. Un double mouvement – de la lumière à l'obscurité, de l'obscurité à la lumière – caractérise *Aurélia*. Dans la nuit, le rêve illumine "le monde des Esprits"(Au, 359). Les objets se modifient, au jeu de la lumière avec la pénombre. La nuit est dense: "La nuit s'épaississait peu à peu" (Au, 366); elle comprend l'ignorance, le danger ("Il me sembla comprendre que ces questions étaient obscures ou dangereuses" Au, 369). Dans la nuit, la recherche se fait archéologique, selon une métaphore qui sera chère à Freud. La nuit annonce la réclusion, dans la maison Dubois d'abord et dans la clinique Blanche par la suite. Esprit Blanche, le premier soignant, porte en soi-même le nom du programme. L'esprit devient transparent: sois entièrement transparent à toi-même et tu obtiendras le savoir, que la raison octroie.

Mais la lumière n'est pas simplement rassurante. Elle devient inexorable quand elle illumine avec une excessive rigueur: "Un soleil implacable dévorait ces contrées"(Au, 377). Elle détermine alors la souffrance: "Les fils de Noé travaillaient péniblement aux rayons d'un soleil nouveau" (Au, 378). La lumière est dure, inflexible parce qu'elle est trop "claire". Il faut se méfier de sa cruauté par trop dénudante. Pour se protéger, l'auteur fait recours au masque.

Le masque est nécessaire, car le projet d'*Aurélia* est un projet contradictoire: l'auteur recherche la lumière du savoir, à travers le sombre silence de la folie, sans rien octroyer à la raison. C'est aussi un projet d'écriture: situer la parole en-dehors de l'arrogance bénévole du savoir, que la raison représente. La tentative est donc malaisée; elle se propose de gommer le silence, pour créer l'œuvre absente, improposable.

> Le désespoir et le suicide sont le résultat de certaines situations fatales pour qui n'a pas de foi dans l'immortalité, dans ses peines et dans ses joies (Au, 394).

Atteindre l'immortalité de l'œuvre, pour garantir la crédibilité de l'auteur: "Désormais, vous ne trouverez en moi qu'un bon parent, comme je crois l'avoir toujours été, mais surtout un homme de sens, comme du moins l'on prouvé mes écrits" écrit-il à Évariste Labrunie, en novembre 1853 (C, 1079). Sa recherche d'un statut social en tant qu' écrivain devient de plus en plus urgente, dans ses dernières lettres. Aussi écrira-t-il à son père:

> Mon nom, celui que je me suis fait et qui j'espère, s'unira un jour glorieusement à ta bonne renommée, est pour moi la garantie de l'avenir. Mes ouvrages sont un capital que j'augmenterai, s'il plaît à Dieu, et qui, fût-ce après la mort, suffirait à m'acquitter envers les hommes (C, 1110).

Par contre le désespoir se situe dans la stérilité, qui revient plu-

sieurs fois dans *Aurélia*: "Je ne pouvais lire et comprendre dix lignes de suite" (Au, 394), "la situation de mon esprit me rendait impossible l'exécution de travaux convenus"(Au, 395). Son projet, nous l'avons souligné, est plus ambitieux que ce qui est ouvertement confessé. Il ne s'agit pas simplement de "fixer le rêve et d'en connaître le secret" (Au, 412), mais d'arriver à l'énonciation du savoir. L'auteur se propose une élucidation totale, où tous les côtés obscurs, s'éclaircissent. Cette volonté d'expression s'accompagne de l'hésitation, de la retenue. L'écriture masque la volonté de dire ainsi que la lune est obscurcie par les dessins des "prisonniers":

> Sur un mur, situé au couchant, étaient tracées des figures dont l'une représentait la forme de la lune avec des yeux et une bouche tracés géométriquement; sur cette figure on avait peint une sorte de masque" (Au, 401).

La masque protège et défend. Dans l'affirmation nervalienne de dire la vérité, "d'analyser sincèrement", c'est pourtant sur le territoire de l'omission que se situe le message, là où se trahit le processus de censure. *Aurélia* touche alors essentiellement le thème de la communication vis-à-vis du savoir:

> Si je ne pensais que la mission d'un écrivain est d'analyser sincèrement ce qu'il éprouve dans les graves circonstances de la vie, et si je ne me proposai un but que je crois utile, je m'arrêterais ici, et je n'essayerais pas de décrire ce que j'éprouvai ensuite dans une série de visions insensées peut-être, ou vulgairement maladives (Au, 364).

Séduction et violence

Aurélia affirme ainsi son droit à l'authenticité et se propose ouvertement l'intégration dans le circuit social du savoir. Dans ce but, le texte met en jeu l'antagonisme fondamental de la séduction et de la violence. L'auteur se décrit entouré par ses amis; il est

suivi, soigné. Il cache pour sa part son aggressivité vis-à-vis du savoir officiel, par la résignation et le repentir. Mais il ne dissimule pas complètement l'opposition et le désespoir. "Je me sentais comme perdu" (Au, 393) et enfin, dans un crescendo, "je suis perdu" (Au, 398).

> Je suis un fainéant, bohème journaliste,
> Qui dîne d'un bon mot étalé sur son pain.
> Vieux avant l'âge et plein de rancunes amères,
> Méfiant comme un rat, trompé, par trop de gens,
> Ne croyant nullement aux amitiés sincères.

Nerval refuse, refusera toujours l'étiquette de fou. Aussi écrira-t-il à Antony Deschamps, octobre 1854:

> Je conviens officiellement que j'ai été malade. Je ne puis convenir que j'ai été fou ou même halluciné. Si j'offense la médecine, je me jetterai à ses genoux quand elle prendra les traits d'une déesse (C, 1158).

L'enjeu est, dans *Aurélia*, une idée de différence qui ne correspond pas à la marginalité de la "déraison" et à l'absence de savoir. L'aliéné, au XIXe siècle, n'a pas de contact avec le savoir. Selon Alphonse Esquiros, il a perdu l'intelligence, "les éléments de l'intelligence sont rentrés dans la confusion du chaos". Il faut, nous dit encore Esquiros, "rétablir l'autorité de la raison universelle sur cette raison insurgée et malade". Le marginal doit alors être ramené vers le savoir rationnel, par des mesures souvent coercitives. Certes Esprit Blanche et son fils Émile appartiennent à la nouvelle école qui condamne la répression physique:

> J'ai trop souffert de quelques remèdes auxquels je n'ai pu me soustraire pour ne pas approuver le système de notre ami Émile, qui n'a employé que les bains et deux ou trois purgations contre le mal dont j'ai été frappé (C, 1159).

Les théories progressistes d'Esprit Blanche ont fait école. Dans *Du Danger des rigueurs corporelles et Du traitement moral de la folie*, Blanche condamnait les méthodes violentes . Mais à la violence, il oppose l'"ascendant irrésistible" du principe d'autorité. Le médecin doit éveiller la confiance dans le malade et créer une sorte de "fascination", de "soumission aveugle". Le sujet sera alors totalement isolé du reste de la société: "Dans les relations entre les aliénés et leurs parents, dans leur correspondance, le médecin doit tout peser et tout décider lui-même". La toute-puissance de la médecine, qui seule est garante du savoir, exerce alors une violence sans doute moins brutale, mais contre laquelle il n'est aucun recours:

> L'asile, pour mériter son nom, doit donc offrir aux aliénés ce que n'a pu leur donner leur famille, les meilleures conditions de surveillance et de traitement pour les guérir, ou tout au moins les soulager.
>
> C'est là le but, et il est d'autant plus noble, d'autant plus élevé, que les aliénés sont à la fois difficiles et dangereux, qu'ils n'apprécient pas les bons soins dont ils sont l'objet, et ne les reconnaissent souvent que par des injures et des violences, qu'ils arrivent parfois à lasser la patience des serviteurs.

Pour sa part, Nerval utilisera progressivement, dans *Aurélia*, la confession, l'acceptation et la séduction. Il admet ses faiblesses et tolère les thérapies auxquelles il est soumis: "La figure bonne et compatissante de mon médecin me rendit au monde des vivants", affirme-t-il dans *Aurélia*, texte qu' Émile Blanche, rappelons-le, lisait en manuscrit. La "maison Blanche" est décrite comme un "paradis" (Au, 375):

> La maison où je me trouvais, située sur une hauteur, avait un vaste jardin planté d'arbres précieux. l'air pur de la colline où elle était située, les premières haleines du printemps, les douceurs d'une société toute sympathique, m'apportaient de longs jours de calme (Au, 375).

Le 2 décembre 1853, Nerval écrivait à son père:

> La tranquillité dont on jouit dans cette maison me charme et me remplit de bons sentiments. Ce serait le paradis si je pouvais jouir d'un peu de liberté (C, 1088).

Le paradis dissimule la détention. Nerval cherchera à s'évader de la maison Blanche par la conviction (j'ai désormais retrouvé la raison), la supplication (mon père est un pauvre vieillard qui a besoin de moi), la flatterie (je pourrais devenir l'exemple vivant de vos capacités):

> Considérez que, depuis dix ou douze jours que je ne sors plus, mes réflexions ne m'ont apporté que des sentiments purs et de bonnes résolutions. Maintenant oserai-je vous prier de me permettre d'aller demain dimanche voir mon père? Ce pauvre vieillard, auquel vous vous êtes intéressé, doit être bien triste; ma vue et la certitude que je suis en bonne voie de guérison lui seront sans doute un soulagement. [...] A ces fantasmagories maladives succèderont des idées saines et je pourrai reparaître dans le monde comme une preuve vivante de vos soins et de votre talent.
> Lettre au Dr. Émile Blanche, 3 décembre 1853 (C, 1089).

La tentative ne produit pas les effets attendus. Nerval obtient enfin la liberté, mais sans pour autant obtenir le consentement: "Je ne puis séduire Émile [Blanche] qui me reproche amèrement de lui avoir écrit: 'Vous êtes jeune!'", confesse-t-il à Antony Deschamps. Blanche l'a guéri, "de bien des défauts que je me reconnaissais sans oser les avouer". Il s'incline encore et supplie, presque[14].

La séduction, finalement échoue. La capitulation progressive au pouvoir de l'autre, et qui avait été exaltée par le langage de l'humilité, n'entraîne aucun effet. Et l'autorité se situe, jusqu'à la fin, du côté de la censure:

> J'apprends avec plaisir que vos préjugés de malade sortant mais non guéri s'effacent peu à peu; j'aspire pour vous au moment où toutes vos idées fausses auront fait place à des idées justes sur la nature de la maladie dont vous avez été atteint et sur les soins que vous avez reçus; car alors vous serez guéri et vous trouverez dans la beauté naturelle de votre cœur les sentiments de reconnaissance que vous devez à vos vrais amis, c'est-à-dire à ceux qui se sont occupés de vous. [...] Lorsque vous n'aurez plus de préventions contre moi, lorsque vous jugerez sainement ma conduite à votre égard et que par conséquent vous pourrez avoir plaisir à me voir, venez; [...] signé É. Blanche.

La répression réduit au silence; le "malade" aura droit à l'hospitalité et à la parole, seulement lorsque sa soumission deviendra acceptation totale du point de vue de l' autre. D'ailleurs, le sacrifice de la part de l'auteur, n'a pas été total, car il aurait entraîné la défaite de l'œuvre. Pour défendre sa raison, l'auteur est en dernière instance prêt à dénoncer la violence, cette même violence qu'il a d'abord flattée, pour obtenir sa liberté. Les thérapies de Blanche ne sont pas véritablement agréables, la société des "hôtes" n'est pas particulièrement stimulante:

> Je vais très bien depuis quatre ou cinq jours, après une rechute assez grave à ce qu'on m'a dit, et dont M. Émile Blanche m'a tiré. Je n'ai point souffert du reste et je ne puis dire que ma raison ait été sérieusement attaquée. Il y avait seulement une forte agitation due en partie à la contrariété d'être soumis à un régime sévère, en partie aussi l'effet nerveux que produisait en moi le voisinage des autres malades (C, 1067).

Aurélia reproduit ainsi à la fois la capitulation et l'opposition du je. Elle fournit non seulement un mécanisme d'aplatissement progressif sur les positions prestigieuses du savoir officiel, mais elle laisse aussi transparaître la violence et la révolte. Ce procédé nous paraît particulièrement évident dans un récit de rêve:

> Je me vis dans un petit parc où se prolongeaient des treilles en berceaux chargées de lourdes grappes de raisins blancs et noirs (Au, 373).

Le jardin résume toutes les connotations classiques de l'Eden; les fleurs et surtout le raisin, le fruit du savoir. Une nature, presque trop luxuriante, se décompose. L'épanouissement se transforme, peu à peu, en destruction. L'atmosphère idyllique se charge d'inquiétude. Quelques éléments révélateurs – "les herbes parasites" (Au, 373) et, plus loin, "les statues noircies par le temps", "les ronces", "le pan de mur dégradé", "un buste de femme" (Au, 373-374) – préparent l'évolution du rêve. Une négligence progressive semble annoncer la destruction: "Aurélia était morte" (Au, 374). Sa disparition précède l'apparition des monstres:

> Puis les monstres changeaient de forme, et, dépouillant leurs premières peaux, se dressaient plus puissants sur des pattes gigantesques; l'énorme masse de leur corps brisait les branches et les herbages, et, dans le désordre de la nature, ils se livraient des combats auxquels je prenais part moi-même, car j'avais un corps aussi étrange que le leur (Au, 376).

C'est dans l'altérité du monstre que la violence s'exprime. Violence fondatrice, réaction ultime de la part de l'auteur, à l'agression de la normalisation, que le savoir de la raison impose, de manière très transparente: la camisole de force prescrite de façon systématique, la privation des chaussures, considérées comme dangereuses, les bains, la cellule d'isolement. L'auteur paraît alors exalter l'explosion d'une force nerveuse et le délire de toute-puissance.

Écriture et savoir

> Car la Muse m'a fait l'un des fils de la Grèce.
> "Myrtho"

La structure du texte est apparemment simple. Le récit est cadencé par les séjours dans la maison de santé. Les indices temporels se font de plus en plus précis, pour disparaître ensuite dans l'incertitude. Les personnages qui évoluent autour du narrateur possèdent essentiellement la fonction d'encadrement. La vraisem-

blance du personnage Aurélia se brouille; créature indéfinie, elle se transforme d'abord en une simple initiale, qui s'estompe ensuite en des points de suspension. L'interprète se situe au centre, pour souligner ainsi le degré d'autonomie qu'il a acquis. C'est donc un homme libre qui, par l'intermédiaire de l'écriture, peut documenter son émancipation vis-à-vis de l'interdit social.

Mais, ce "toutefois" de la dernière phrase évoqué au début de notre réflexion, cache toute l'âpreté de la défaite. "L'ordre des anciens jours" , où folie et savoir se contemplent dans une unicité théorique, est en fait impraticable. L'auteur choisit alors de superposer systématiquement la rhétorique de la déception et celle de la désillusion. La déception a une valeur subjective et individuelle. Elle appartient à Nerval qui découvre une réalité qui ne correspond nullement à ses attentes et à ses espoirs. Dans *Aurélia*, elle acquiert une signification plus complexe; elle s'identifie aussi à la désillusion caractérisant le discours contemporain et soulignant la fin de toute possibilité objective d'illusion, pour toute une génération d'intellectuels. Nous songeons au début de *Sylvie*:

> Nous vivions alors dans une époque étrange, comme celles qui d'ordinaire succèdent aux révolutions ou aux abaissements des grands règnes. [...] Il ne nous restait pour asile que cette tour d'ivoire des poètes, où nous montions toujours plus haut pour nous isoler de la foule (I, p. 242).

Nerval "superpose" ainsi son drame personnel, qu'il subit à partir d'un statut externe de marginalisé, à la défaite plus générale des écrivains contemporains qui connaissent l'échec, mais – cette fois – de l'intérieur du système de pouvoir. Deux niveaux de communication se font ainsi face. Comme les notes qui résonnent dans l'obscurité des *Mémorables*; l'une grave, l'autre aiguë. Dans l'impossible confluence des deux moments, réside la subversive et ultime absence d'acceptation. La "descente aux enfers", maintes fois évo-

quée par l'auteur et sur laquelle l'œuvre prend fin, suggère la descente vers la vérité de l'auteur. À travers *Aurélia*, transformée désormais en objet externe, nous parvenons enfin au noyau, à la révolte de celui qui est contraint au silence. Aussi pourra-t-il écrire dans *Pandora*:

> O Jupiter! quand finira mon supplice?

[1] Gérard de Nerval, *Aurélia*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, t. I. Les citations seront suivies directement de la page.

[2] Id., *Correspondance*, in *Œuvres*, Op. cit., t. I.

[3] Id., "À Georges Bell", 24 janvier 1855, (C, 1112).

[4] Id., "Madame et Souveraine", in *Poésies diverses*, Op. cit., p. 43.

[5] Cette prise de position apparaît en général dans la *Correspondance*. Voir, à titre d'exemple, la lettre adressée à Jules Janin, le 1er mars 1841, et celle à Ida Dumas, du 9 novembre 1841 (C, 901 et 904).

[6] A. Esquiros, *Paris, ou les sciences, les institutions et les mœurs au XIXème siècle* (1842), Paris, Comptoirs des Imprimeurs Unis, 1847, t. II, p. 2.

[7] Ivi, p.266. Esquiros nous donne d'ailleurs une définition intéressante de la raison: "Et maintenant je définis la raison: c'est le lieux des pensées de l'homme aux idées consenties par la majorité intelligente du genre humain" (Ivi, p. 268).

[8] É. Blanche, *Du danger des rigueurs corporelles dans le traitement de la folie*, Paris, Impr. P. A. Gardembas, 1839; Id., *De l'état actuel du traitement de la folie en France*, Paris, Impr. P. A. Gardembas, 1839; voir aussi É. Blanche, *Des placements volontaires dans les asiles d'aliénés de la Seine. Rapport lu à la société médico-psychologique dans les séances du 26 et 29 octobre 1874*, Paris, Impr. De Donnaud, s.d.; Id., *De quelques considérations sur le traitement moral de la folie*, *Rapport lu à l'Académie de Médecine dans la séance du 29 juin 1880*, Paris, G. Masson, 1880.

[9] É. Blanche, *Du danger des rigueurs corporelles dans le traitement de la folie*, Op. cit., p. 44.

[10] *Ibid.*

[11] Id, *De quelques considérations sur le traitement moral de la folie*, Op. cit., p. 11.

[12] Ivi, p. 4.

[13] Id., "À Anthony Deschamps", Op. cit., 24 octobre 1854, (C., 1158-1159).

[14] "Croyez-moi, mon cher Blanche, qu'au fond j'apprécie tous vos soins, et que je ne dirai jamais de mal de la maison où j'ai connu votre père et aimé à regarder votre mère comme la mienne, votre femme comme ma sœur" (Id., "Au docteur Émile Blanche, 7 novembre 1854", in *Gérard de Nerval*, "Cahiers de l'Herne", 1980, 37, p. 100).

[15] "Le docteur Émile Blanche à Nerval, 9 novembre 1854", in *Gérard de Nerval*, "Cahiers de l'Herne", Op. cit., p. 101.

[16] "Pendant la nuit, le délire s'augmenta, surtout le matin, lorsque j'aperçus que j'étais attaché. Je parvins à me débarasser de la camisole de force, et vers le matin, je me promenais dans les salles" (Au, 400); "on me jeta sur les épaules une camisole de force, puis on me fit monter sur un fiacre" (Au, 401).

[17] "Je descendis l'escalier, bien que n'ayant point de chaussures" (Au, 400).

[18] "Vers deux heures, on me mit aux bains, et je me crus servi par les Walkyries, filles d'Odin, qui voulaient m'élever à l'immortalité en dépouillant peu à peu mon corps de ce qu'il avait impur" (Au, 402).

[19] "Une nuit, je parlais et chantais dans une sorte d'extase. Un des servants de la maison vint me chercher dans ma cellule et me fit descendre à une chambre du rez-de-chaussée où il m'enferma" (Au, 406).

[20] "Un interne d'une figure que je comparais à celle des anges, voulut m'arrêter, mais la force nerveuse me soutenait, et, prêt à le renverser, je m'arrêtai, lui disant qu'il ne comprenait pas quelle était ma mission" (Au, 400-401).

[21] "Une femme d'une grande renommée" (Au, 360), "deux amis" (Au, 362), "mon ami" (Au, 363), "un ami que je n'avais vu depuis longtemps" (Au, 379), "un de mes amis les plus chers qu'on m'avait dit malade" (Au, 387), "un poète allemand" (Au, 396), "mon ami Georges" (Au, 399), "mon excellent médecin" (Au, 407) et le personnel de la maison Blanche qui est évoqué simplement par "on".

[22] Id., "Delfica", Op. cit., p. 5.

[23] Id., *Sylvie*, Op. cit., p. 282.

[24] Id., *La Pandora*, Op. cit., p. 356.

QUAND LE TRAIN INSPIRAIT LES POÈTES ET LES ROMANCIERS DU XIXe SIÈCLE

par FRANÇOIS PROÏA

L'invention de la vapeur[1], au début du XIXe siècle, a de profondes répercussions sur les transports maritimes et terrestres qui en tirent les meilleurs avantages. Cette découverte devient ainsi la clé de bien des mécanismes économiques.

Les époques passées évoluaient avec une lenteur séculaire, et si elles produisaient de quoi satisfaire les besoins domestiques, elles étaient, par contre, incapables d'excédents négociables. La civilisation née de cette extraordinaire nouveauté sollicite l'esprit créatif de l'homme et lui permet d'envisager de prodigieuses prospectives d'enrichissement moral et matériel.

Même s'il faut se défier des exagérations, et s'il est juste de dire aussi que cette évolution a causé quelques troubles, force est d'observer que l'invention de la vapeur a joué un rôle dans la vie du monde tout aussi grandiose que celui de l'imprimerie. Et, puisque l'on parle du monde des lettres, l'on peut affirmer que le train est étroitement lié aux livres, à la lecture, pour ne parler que des "romans de gare", un nouveau genre de littérature qui voit le jour en même temps que la démocratisation du chemin de fer. Des romans faciles à lire, divertissants où mille et une pistes s'entrecoupent et se choquent créant un incessant suspense, n'est-ce pas là le socle d'une grande littérature?

Si les "romans de gare" sont encore d'actualité, il faut constater qu'au XIXe siècle nombreux sont les poètes et les romanciers prenant conscience de la beauté des réseaux ferroviaires et des machines qui y circulent, un monde nouveau qui s'élargit de plus en

plus sur tout l'hexagone et sur toute l'Europe.

Bien des changements sont en acte. Une effervescence nouvelle bouleverse le monde littéraire qui sort subitement de sa torpeur. Le roman, capable de flatter le goût du public, prend une importance de plus en plus grande, et sa fortune ne fait que croître. Mais tout le dilemme est là, cette croissance incontrôlée risque de devenir bien vite excessivement envahissante.

Au XVIIIe siècle, bien que s'étant déjà particulièrement développé par rapport aux siècles précédents, le roman n'était encore qu'un genre léger, bien ancré dans la plénitude de son époque. À la fin du XIXe siècle , comme Émile Zola constate, "il s'est emparé de toute la place, il a absorbé tous les genres. Son cadre si souple embrasse l'universalité des connaissances. Ce n'est plus seulement un amusement, une récréation; c'est tout ce qu'on veut, un poème, un traité de pathologie, un traité d'anatomie, une arme politique, un essai de morale"[2].

Les lecteurs se passionnent donc pour ces vulgarisations plaisantes de la science. Un exemple entre tous: Jules Verne, capable de se lancer dans les imaginations les plus fantaisistes et intrépides tout en s'appuyant sur des données scientifiques nouvelles.

Il est important de souligner que les écrivains se sont laissés inspirer par le monde des trains seulement lorsque le grand public a cessé de se poser des questions à ce sujet. Il fallait que le train entre dans la vie de tous les jours pour devenir une source d'inspiration nouvelle. "Il est toutefois infiniment probable que ni Zola, ni Verhaeren ne se seraient intéressés au chemin de fer s'ils n'avaient pas senti la force qu'il représentait dans le monde contemporain, en même temps qu'ils en éprouvaient presque physiquement la puissance matérielle. Ils ont ainsi ouvert une époque [...] où les révolutionnaires aimaient le train parce qu'il les menait au progrès et à l'avenir et où "les riches amateurs" l'aimaient aussi parce qu'il favorisait une vie raffinée"[3].

Les voies de chemin de fer sillonnent désormais une Europe sans frontières, rien d'étonnant alors si les esprits les plus ouverts l'ont aimé et raconté avec passion. En attendant le jour où le train, sous ses formes accomplies par l'expérience technique, dans une inversion de tendance, disparaîtra lui aussi de la sensibilité humaine où il risquait d'atrophier les consciences. Du moins c'est ce que prédit Guillaume Apollinaire:

> Ô mon amie hâte-toi
> Crains qu'un jour un train ne t'émeuve plus.[4]

Mais nous n'en sommes pas encore là, et le train vise à exprimer son aspiration à un monde parvenant finalement à s'évader de ses limites.

Jules Claretie offre avec *Le Train 17*, le premier roman dont le héros est un mécanicien de locomotive:

> Un de ces hommes noirs qui apparaissent comme des démons dans la flamme rouge et dans la fumée, et qui portent sur le visage un masque de coke et de boue, où la vapeur se fondant en eau, trace des sillons pareils à des traînées de larmes?[5]

Un héros enthousiaste de son métier, quelqu'un pour qui sa vie et celle de sa locomotive paraissent consubstantielles. Claretie a ses qualificatifs à lui, un lexique visionnaire, sensuel et béatifiant, pour illustrer la vie laborieuse de son mécanicien:

> Il aimait à suivre, par les beaux jours, cette fumée blanche qui sortait du tuyau noir, qui montait dans le soleil et qui devenait bleu en se fondant parmi les arbres. Il en était parfois baigné, entouré comme d'un baiser humide. [...]
>
> Dans ce chaud nuage, il entrevoyait, comme le fumeur d'opium dans

> ses visions, quelque figure de femme; il entendait chanter quelque rire d'enfant. Il se bâtissait sur de la fumée de chers avenirs de bonheur.[6]

La vie du mécanicien est sévère. Dans un saisissant parallèle entre l'homme et sa machine, Claretie arrive à la conclusion que

> Cet homme appartient à cette masse de tôle et de bronze qu'il est chargé d'alimenter; il est plus à la machine que la machine n'est à lui.[7]

Dans le roman de Claretie se développent tous les thèmes dont s'appropriera Zola lors de la rédaction de *La Bête humaine*. S'il s'en est de toute évidence largement inspiré, il ne l'admettra bien sûr jamais. Il confond même le titre du roman de Claretie, lorsqu'il critique âprement ses œuvres:

> *les femmes de proie, les Muscadins, le Beau Solignac, le Train n° 13*; tous ses livres étaient proprement écrits, avec un véritable souci littéraire, et montraient çà et là des bouts d'observation, des bouts de talent. Pourtant, les volumes s'entassaient, avec une désespérante monotonie. Ils demeuraient tous semblables [...]. Et, à mesure que le tas grossissait, il s'en dégageait de plus en plus une insupportable odeur de médiocrité. M. Jules Claretie promettait toujours, mais ne tenait jamais.[8]

Dans le sillage de Claretie, dans l'enthousiasme général, les écrivains subissent encore, dans un premier temps, l'étonnement de voir un monstre en fer sillonner à une vitesse folle des territoires parcourus autrefois par des diligences tirées par des chevaux.

Dans le *Journal* des Goncourt nous trouvons une expérience sensorielle surprenante, une fantaisie macabre écrite comme un poème en prose. Une nuit en train, où les deux frères observent et puisent la matière d'un récit tristement fantastique, développant l'idée qu'un monde s'achève et qu'un autre commence. En quelques lignes, précises comme un scalpel, ils se montrent particulièrement caustiques envers les chevaux. Ces nobles animaux ne sont plus que des squelettes calcinés, une suite de vieilles mon-

tures kitsch et rococo en diable, de vieux ustensiles grinçants et cliquetants, auxquels il ne reste rien d'autre à faire que regarder passer, ébahis, cette nouvelle harpie des temps modernes, la locomotive:

> Quand au bout, tout au bout de la voie ferrée, un œil rouge s'éveille et que la locomotive, dévorant l'espace, apparaît, du milieu de la colline, de grands ossements se dressent, s'ajustent et descendent lentement jusqu'à la barrière, formant une longue file de squelettes de vieux chevaux... Ils regardent lentement, de leurs orbites vides, la locomotive qui n'est plus qu'une étincelle de braise dans le lointain.[9]

Ce qui hier était coutume est aujourd'hui dépassé, et les usagers de ce nouveau moyen de transport vont développer une tout autre conception des choses: "Bientôt, ce n'est plus le mouvement uniformément rapide de la machine à vapeur qui leur semble en contradiction avec la nature, au regard du mouvement d'origine animale, mais l'inverse: l'uniformité mécanique devient pour eux une nouvelle nature, au regard de laquelle la nature du mouvement animal semble un dangereux chaos"[10]. La catastrophe ferroviaire survenue à Meudon le 8 mai 1842, va changer la donne. Cinq voitures du train Paris-Versailles, suite à la rupture de l'axe de la locomotive, déraillent et prennent feu causant la mort de 45 personnes. La presse, témoignant de l'intérêt morbide des lecteurs, n'hésite pas à s'emparer de ces nouvelles effrayantes, à grand renfort de gravures saisissantes.

Curieusement, les romanciers se concentrent plus sur le destin de la machine accidentée que sur le sort d'éventuels voyageurs blessés. Guy de Maupassant, dans *Le rosier de Madame Husson*, atteint un naturel saisissant, entièrement cérébral pourtant, dans la description d'une locomotive agonisante:

> Une roue s'était brisée à la machine qui gisait en travers de la voie. Le tender et le wagon de bagages, déraillés aussi, s'étaient couchés à

> côté de cette mourante qui râlait, geignait, sifflait, soufflait, crachait, ressemblait à ces chevaux tombés dans la rue, dont le flanc bat, dont la poitrine palpite, dont les naseaux fument et don tout le corps frissonne, mais qui ne paraissent plus capable du moindre effort pour se relever et se remettre à marcher.[11]

Et que dire de la Lison de *La Bête Humaine*. Dans cette transfiguration de la réalité, Émile Zola monte sur la même scène et affronte le même inconnu, ranimant des angoisses macabres, fortement empreintes de vérité:

> La pauvre Lison n'en avait plus que pour quelques minutes. Elle se refroidissait, les braises de son foyer tombaient en cendre, le souffle qui s'était échappé si violemment de ses flancs ouverts, s'achevait en une petite plainte d'enfant qui pleure. Souillée de terre et de bave, elle toujours si luisante, vautrée sur le dos, dans une mare de charbon, elle avait la fin tragique d'une bête de luxe qu'un accident foudroie.

Avec une construction narrative particulièrement efficace "*La Bête humaine* devient ainsi le roman [...] des passions, de l'étrange et de l'irrationnel"[12]. Jouant à souhait sur les logiques de ressemblance entre les hommes et les machines, Zola offre un portrait particulièrement intense de la Lison en fin de vie, et "la mort de la machine fait passer sur le roman à la fois un frisson d'humanité vraie et le souffle de l'épopée"[13]:

> son âme s'en allait avec la force qui la faisait vivante, cette haleine immense dont elle ne parvenait pas à se vider toute. La géante éventrée s'apaisa encore, s'endormit peu à peu d'un sommeil très doux, finit par se taire. Elle était morte. [...] ce colosse broyé [...] prenait l'affreuse tristesse d'un cadavre humain, énorme, de tout un monde qui avait vécu et d'où la vie venait d'être arrachée dans la douleur.

Zola est le premier à nous donner avec *La Bête humaine*, un roman à la fois descriptif, épique et symbolique, non seulement

une vision d'ensemble particulièrement concrète et bien définie du réseau ferroviaire, mais aussi, et surtout, la prise de conscience du monde moderne sous l'influence des inventions matérielles de la fin du XIXe siècle, dont le train fut l'une des plus importantes. À ce sujet les titres imaginés par Zola pour le titre de son livre sont tout à fait significatifs: *Le Monde en marche* ou encore *L'Envers du Progrès*. Son imagination construit méticuleusement sur des documents et se fortifie des disciplines de l'érudition. Seuls un petit nombre de créateurs possèdent ce talent, en quelque sorte paradoxal, de réaliser ce qu'ils veulent tout en programmant largement l'avenir. Et Jules Romain d'affirmer: "Eh bien! Zola n'est pas moins grand comme précurseur que comme constructeur. Ne craignons pas de dire qu'à certains égards ce qui se fait de plus neuf et de plus hardi dans les diverses littératures du monde marque une dette de filiation envers Zola"[14].

Arthur Rimbaud est lui aussi, parfois, inspiré par l'atmosphère émanant des réseaux de chemins de fer, même s'il n'a jamais consacré aucun poème aux trains. Il ne leur a consacré que quelques images douillettes d'un compartiment dans le poème *Rêvé pour l'hiver*:

> L'hiver nous irons dans un petit wagon rose avec des coussins bleus"[15]

ou encore, dans le paysage de *Larme*, des gares entrevues furtivement:

> Puis l'orage changea dans le ciel jusqu'au soir,
> Ce furent des pays noirs, des lacs, des perches
> Des colonnades dans la nuit bleue, des gares"[16]

Rimbaud[17] a souvent l'exquise intuition de se saisir d'éléments réels et de les projeter dans une vision irréelle. C'est sans aucun doute le train qui lui suggère cette remarquable image des "chalets

de cristal et de bois qui se meuvent sur des rails et des poulies invisibles"[18]. Et c'est encore le train susceptible d'offrir au poète de Charleville-Mézières un terrain propice à son désespoir, lui permettant d'y voir "des spectres nouveaux roulant à travers l'épaisse et éternelle fumée de charbon – notre ombre des bois, notre nuit d'été! –"[19].

Une observation rigoureuse liée à une imagination féconde se dégage de *La vie en chemin de fer* de Benjamin Gastineau, un écrivain si sensible aux signes et aux apparences de son temps qu'il en devient visionnaire, misant gros sur la réceptivité du lecteur:

> À travers les carreaux chargés de vapeur du wagon, on croit voir passer spectres et fantômes. Les tombes du cimetière surgissent, sépulcres blanchis, au sein de la nuit noire; une lumière isolée scintille comme l'œil de Satan. Les morts se lèvent de leurs tombes, se livrent à un effroyable steeple-chase avec le chemin de fer qui fuit plus rapide que le cheval macabre de Lénore.[20]

Le train en marche voile et dévoile les paysages, en une succession de toiles dignes des plus grands artistes peintres:

> Ne croirait-on pas voir ici une mêlée de Salvator Rosa, là une toile émue de Ruysdaël; de ce côté un jeu de lumière de Rembrandt, de cet autre une scène énergique et colorée du Titien? plus loin, un ballet à tous crins dansé par Rosati! Parfois les tentations de Saint Antoine se dressent dans les mirages du lointain.[21]

Un déluge de figures fantastiques défile devant la vitre comme mille énigmes mystérieuses et déconcertantes:

> ce sont des sphinx cabalistiques, des dragons aux yeux de feu, de capricieuses chimères, des gargouilles accroupies allongeant leur cou sur des cavernes aux gueules béantes, des hydres élevant leurs myriades de têtes; de frénétiques Gorgones, aux prises avec de hideuses harpies [...].[22]

Dans la description du passage d'un train, Joris-Karl Huysmans crée, dans un climat nocturne envoûtant, une ambiance fantastique:

> Un renâclement farouche, un cri strident, trois fois répété, déchira la nuit, puis deux fanaux, semblables à d'énormes yeux, coururent sur le rail qui miroita, à mesure que le train roulait. La terre trembla et, dans une buée blanche, tisonnée d'éclairs, dans une rafale de poussière et de cendre, dans un éclaboussement d'étincelles, le convoi jaillit avec un épouvantable fracas de ferrailles secouées, de chaudières hurlantes, de pistons en branle [...].[23]

Et c'est une véritable épopée de la conquête du monde que chante Émile Verhaeren dans son poème *La Conquête*, où les trains et les navires symbolisant la force impérieuse de l'élan humain y ont une place de première importance:

> Le monde est trépidant de trains et de navires.
>
> De l'est à l'ouest, du sud au nord,
> Stridents et violents,
> Ils vont et fuient;
> Et leurs signaux et leurs sifflets déchirent
> L'aube, le jour, le soir, la nuit;
> Et leur fumée énorme et transversale
> Barre les cités colossales;
> Et la plaine et la grève, et les flots et les cieux,
> Et le tonnerre sourd de leurs roulants essieux,
> Et le bruit rauque et haletant de leurs chaudières
> Font tressaillir, à coups tumultueux de gongs,
> Ici, là-bas, partout, jusqu'en son cœur profond,
> La terre.[24]

[1] La machine à haute pression mise au point par Oliver Evans peut être considérée comme le sommet de l'évolution de la machine à vapeur. Grâce à cette invention, un appareillage minimal permet une compression de la vapeur suffisant à l'avancement d'une bielle couplée à des roues motrices. La locomotive, définiti-

vement mise au point par George Stephenson, est née.

[2] É. Zola, *Les romanciers naturalistes*, Paris, G. Charpentier Éditeur, 1881, p. 334.

[3] M. Baroli, *Le train dans la littérature française*, Paris, Éditions N. M., 1964, p. 491.

[4] "La Victoire", dans *Calligrammes*.

[5] J. Claretie, *Le Train 17*, Paris, E. Dentu Éditeur, 1877, p. 118.

[6] Ivi, p. 115.

[7] Ivi, p. 206.

[8] É. Zola, *Op. cit.*, p. 365-366.

[9] Ed. et J. de Goncourt, *Journal*, 1ère Série, t. I - 1851-1861, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891, p. 63.

[10] W. Schivelbusch, *Histoire des voyages en train*, Paris, Le Promeneur/Quai Voltaire, 1990, p. 19-20.

[11] G. de Maupassant, *Le rosier de Madame Husson*, Paris, Librairie Moderne, 1888, p. 3-4.

[12] G. Roques, *De* La Bête humaine *au Tgv*, Paris, Éditions de l'Archipel.

[13] M. Baroli, *Op. cit.*, p. 259.

[14] J. Romain, *Émile Zola et son exemple*. Discours prononcé à Médan, Paris, Éditions Flammarion, 1935. Voir: http://www.ezola.fr/Medan/medan_romains.pdf

[15] "Rêvé pour l'hiver", in *Les Œuvres complètes*, texte établi et annoté par Roland de Renéville et Jules Mouquet, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 1954, p. 65.

[16] "Larme", in *Les Œuvres complètes*, Op. cit., p. 126.

[17] Un fait curieux concernant Rimbaud, et indirectement lié au monde des trains, a lieu le 10 septembre 1971. Verlaine en compagnie de Charles Gros sont allés chercher le jeune poète à la gare de Strasbourg (aujourd'hui de gare de l'Est). Ils se croisent peut-être, mais en tous cas ils se manquent. Verlaine et Cros ne s'attendent pas à voir un si jeune garçon (Rimbaud n'a pas dix sept ans) à la figure rougeaude, aux cheveux hirsutes, portant un pantalon écourté laissant voir de grosses chaussettes en laine bleue, et sans aucun bagage. Quant à Rimbaud, comment peut-il imaginer, ne serait-ce qu'un instant, que Verlaine est ce monsieur en costume noir ayant une allure de directeur de cabinet de ministre accompagné d'un homme à moustache au teint basané. Ils se retrouveront tous face à la femme et à la belle-mère de Verlaine au domicile de cette dernière.

[18] "Villes", in *Les Œuvres complètes*, Op. cit., p. 189.

[19] "Ville", in *Les Œuvres complètes*, Op. cit., p. 188.

[20] B. Gastineau, *La vie en chemin de fer*, Paris, E. Dentu Éditeur, 1861, p. 60.

[21] Ivi, p. 51.

[22] Ivi, p. 52.

[23] J. K. Huysmans, *Les sœurs Vatard*, Op. cit., p. 118.

[24] E. Verhaeren, "La Conquête" dans *La Multiple Splendeur*, Paris, Le Mercure de France, 1907, p. 109-110.

COMUNICARE L'INCOMUNICABILE INVEROSIMIGLIANZA E ASSURDO NE *LO STRANIERO* DI ALBERT CAMUS

di ANTONIO MALO

Uno degli obiettivi di questo convegno è descrivere i rapporti tra narrazione e conoscenza che si sono sviluppati fra la modernità e la postmodernità. Sembrerebbe che, nonostante gli importanti cambiamenti epocali, narrazione e conoscenza non siano state modificate quanto al loro elemento essenziale, cioè il loro comune riferimento alla comunicazione. Quindi, le modifiche consisterebbero solo nella trasformazione delle loro relazioni, che perciò darebbero luogo a modi differenti di comunicare, ma non toccherebbero il comunicare stesso. E come potrebbe essere altrimenti? Se la narrazione, la scrittura e la conoscenza non comunicassero, sarebbero vane.

Penso che siffatto modo di comprendere il cambiamento prodotto dalla modernità e, soprattutto, dalla postmodernità, non renda giustizia alla portata della trasformazione che questi periodi storici hanno operato nell'essenza stessa della comunicazione. Non si tratta infatti di modificare semplicemente i rapporti, bensì di portare all'estremo la comunicazione stessa, tentando di comunicare l'in-comunicabile. Di qui l'apparizione di nuovi modelli di comunicazione non solo nella letteratura, ma in tutti le arti, specialmente nell'architettura, come in quella decostruttivista impegnata a "decostruire" ciò che è stato costruito, ad esempio, mediante una destrutturazione delle linee rette inclinate senza una precisa necessità[1].

Ma comunicare l'incomunicabile è possibile? Non è qualcosa

di contraddittorio, simile a un ferro di legno? Ancora di più, nel caso che ciò fosse possibile, si dovrebbe cercar di capire in che cosa consista tale incomunicabile e quali siano i mezzi per comunicarla. La risposta a queste domande sarà l'oggetto del mio contributo. Mi servirò del romanzo *Lo Straniero* di Camus, per mostrare il cambiamento operato nella comunicazione, dovuto soprattutto a una visione della vita umana priva di senso.

Comunicare e in-comunicare

Come è noto, 'comunicazione' deriva etimologicamente dall'aggettivo latino *communis* ('comune'), il quale a sua volta è composto dalla preposizione *cum* ('con' o 'insieme') e dal sostantivo *munis* ('dono' o 'obbligazione'). Quindi, alla base del termine 'comunicare' ci sono due lessemi: l''essere-con' e il 'dono', che contemporaneamente è un 'obbligo'. Tentando di fare una prima sintesi semantica, potremmo dire che 'comunicare' è partecipare a qualcosa che abbiamo in comune con gli altri, ossia condividere un dono; inoltre, sembrerebbe che questo dono da condividere s'imponga a noi facendo nascere un obbligo: quello, appunto, di comunicarlo.

È qual è il dono che nella comunicazione si condivide e si ha l'obbligo di comunicare? Secondo Aristotele, è la verità, come appare con chiarezza nella *Poetica* e nella *Politica*. Non è questa la sede per fare un'analisi dell'opera aristotelica alla ricerca dei testi che permettano di fondare questa tesi. Perciò ci limiteremo a due citazioni. Nella *Politica,* Aristotele sostiene che "è particolare proprietà dell'uomo, che lo distingue dagli altri animali, l'essere il solo che ha il sentimento del bene e del male, del giusto e dell'ingiusto e delle altre qualità morali, ed è la partecipazione di questi sentimenti ciò che genera la famiglia e la città"[2]. Quindi, lo Stagirita collega la capacità umana di comunicare alla percezione del giusto e dell'ingiusto ed entrambe alla socialità, la quale consiste

nella condivisione di queste qualità morali.

L'altra citazione proviene dalla *Poetica*. Per inquadrarla, si deve spiegare che essa fa riferimento al rapporto che secondo Aristotele esiste fra vita e poesia, più in particolare fra vita e tragedia, in cui i caratteri personali vengono rappresentati e comunicati attraverso l'azione drammatica. Aristotele individua tre elementi che permettono di imitare la vita umana nella tragedia: il racconto (*mythos*), la peripezia (*peripeteia*) e il riconoscimento (*anagnôrisis*). Il più importante dei tre è il racconto poiché gli altri, peripezia e riconoscimento, "debbono sorgere dalla struttura stessa del racconto, in maniera che risulti, dalle vicende precedenti, che avvengono o per forza di necessità o secondo il verisimile"[3].

In questo testo troviamo due elementi che, secondo Aristotele, sono necessari per la comunicazione letteraria: l'imitazione e la verosimiglianza. Infatti, a parere dello Stagirita, per poter comunicare letterariamente si richiede la *mimêsis* o 'imitazione' del vivere, la quale si raggiunge attraverso la verosimiglianza del racconto.

Vediamo, così, che se la comunicazione della verità (delle qualità morali) fa nascere la *polis*, quella della verosimiglianza permette d'imitare (rappresentare e comunicare) il vivere umano e, attraverso di esso, condividere i valori comuni, rafforzando i legami dei cittadini della *polis*. Perciò, la mancanza di verità, come anche di verosimiglianza impedisce non solo che ci sia una rappresentazione drammatica, ma anche che questi valori vengano comunicati. L'in-comunicazione, dunque, sarà dovuta soprattutto a una cattiva imitazione nella rappresentazione e comunicazione della vita, per mancanza di verosimiglianza nel racconto.

Il verosimile aristotelico

Ma che cosa intende Aristotele per racconto verosimile? Lo Stagirita usa questo termine quando, nel distinguere fra poesia e storia, sostiene che la prima è più vicina alla filosofia perché, seb-

bene la storia sia un sapere che verte sul contingente, la poesia è verosimile, cioè simile alla verità della vita umana.

Il verosimile aristotelico fa riferimento soprattutto alle leggi della logica che a volte impediscono di raccontare le storie come sono accadute, perché la realtà spesso è priva di una necessità logica. Il verosimile è un *poter essere* che non ripugna né alla nostra ragione né all'esperienza della vita; poiché nella sua contingenza c'è qualcosa di universale, che può essere conosciuto e imitato, rappresentato e comunicato, mediante storie singolari che, pur non essendo vere, sono verosimili.

Ecco, dunque, che la relazione fra conoscenza, narrazione e comunicazione dipende dalla capacità dell'autore di trovare una verità universale in una vicenda umana e rappresentarla o raccontarla in modo che gli spettatori possano cogliere, attraverso la mimesi verosimile, quella stessa verità. Perciò la mimesi poetica è simile alla filosofia perché conosce e fa anche conoscere la vita umana in ciò che essa ha di universale. Fra filosofia e poesia non c'è però identità perché, anche se la verità conosciuta e imitata dal poeta corrisponde a qualcosa di reale, concretamente al vivere umano, ciò che viene rappresentato è una finzione. Forse si trova qui il carattere complesso della verosimiglianza aristotelica: essa possiede la verità di cui è capace una finzione. Per essere una finzione, esige sia da parte dell'autore sia da parte dello spettatore di un patto: deve essere capace di giocare, considerando reale ciò che non lo è pur sapendolo, ossia deve fingere di "dimenticare, per dimenticare che egli finge"[4]. Ciò è possibile per la posizione eccentrica dell'uomo, che gli permette di vivere contemporaneamente nel mondo reale e in altri mondi non reali: fittizi o virtuali che, per poter essere vera finzione, devono avere una qualche verosimiglianza.

Ebbene, mi sembra che questa nozione di verosimiglianza così articola sia stata messa in crisi dalla modernità. Infatti, la verosimiglianza moderna, al contrario di quella aristotelica, non fa più

riferimento alla verità, alla sua rappresentazione e comunicazione, ma alla probabilità, cioè a quella zona di grigio che si estende fra il vero e il falso. Per la modernità, la verità corrisponde solo alla scienza ipotetica-deduttiva, mentre la verosimiglianza alle opinioni. Cartesio, ad esempio, confina l'etica e la politica nell'ambito della verosimiglianza, almeno per quanto riguarda la cosiddetta etica provvisoria[5]. Questa nuova idea di verosimiglianza, nata dalla separazione radicale fra scienza e tutte le altre conoscenze necessarie per vivere, si diffonde dall'ambito filosofico a quello artistico e letterario: la letteratura razionalistica non avrà più come scopo il verosimile, ma il didattismo morale, che finisce per annoiare gli spiriti e far desiderare qualcosa d'altro. In questo modo l'arte, soprattutto a partire dall'ottocento, si apre ai territori del non razionale: del sentimento, del presagio, del rapporto intimo con il mondo, affrancandosi dalla logica e dalla causalità. Ciò si può osservare specialmente nella letteratura romantica, in cui la mimesi non si riferisce più alla vita morale e politica ma all'interiorità conflittuale dell'artista. Ciò nonostante, l'arte continua ad avere un senso, quello di esprimere il mondo soggettivo del protagonista, con i suoi cambiamenti bruschi fra sentimenti estremi simboleggiati dalla natura in tempesta.

Comunque, con l'avvento del nichilismo, anche questa verosimiglianza come mimesi dell'interiorità scompare, come mostrano alcuni personaggi dei romanzi di Dostoevskij (Ivan Karamazov dei *Fratelli Karamazov,* Raskolnikov di *Delitto e castigo,* Stavroghin de *I demoni*) e, ancora di più, quelli di Camus. Forse è svanito anche il potere di rappresentare e comunicare la vita umana?

L'assurdo di una vita senza senso

Per rispondere a questa domanda, si può esaminare uno dei romanzi di Camus, in cui l'autore sperimenta in ambito narrativo ciò che aveva teorizzato nel saggio *Il mito di Sisifo.* Camus prende

spunto del mito greco della punizione di Sisifo, condannato dagli dèi a portare un macigno fino sulla vetta di una montagna per poi lasciarlo rotolare fino a valle, e tornare a ripetere la stessa salita e discesa eternamente. Questa punizione, secondo Camus, non è altro che una rappresentazione mitica del carattere assurdo della vita.

Come fare, allora, per vivere nell'assenza di qualsiasi senso? La risposta si trova ne *Lo Straniero* e anche in *Caligola*. È la vita stessa la ragione per continuare a vivere[6]. Vivere per vivere, lasciando da parte tutto il resto: sentimenti, legami, desideri, progetti... Per colui che vede con lucidità la mancanza di senso, tutto è nulla.

Se in un saggio si può parlare della mancanza di senso, del nulla, dell'assurdo, come rappresentarlo e, soprattutto, come comunicarlo. Come comunicare la mancanza totale di valori, scrivendo e raccontando, insomma facendo arte? È possibile fare arte se l'arte, come ogni attività dell'uomo non ha senso?

La risposta di Aristotele sarebbe negativa: se non si è capace di distinguere fra l'essere e il non essere, la sola vita possibile è quella del vegetale, poiché anche l'animale, attraverso la distinzione fra piacere e dolore, riesce a rendersi conto che la vita ha senso, sebbene a livello solo sensibile. D'altro canto, le azioni dei personaggi, in quanto buone o cattive, meritano onore o disprezzo. Quindi, la stessa distinzione fra onore e disprezzo fa capire che l'agire umano non è indifferente.

Ciò nonostante, nella tragedia greca l'*anankê* o destino ha un ruolo decisivo, come si vede ad esempio nell'*Edipo Re* di Sofocle, che asseconda il suo tragico destino uccidendo il padre e sposando sua madre senza saperlo. Tuttavia, l'*anagnôrisis* o riconoscimento di ciò che ha commesso fa passare Edipo da uno stato di felicità e onore, a uno stato d'infelicità e disonore. Edipo non cerca di giustificarsi per aver agito senza sapere e, soprattutto, non giustifica queste azioni (parricido e incesto) che per lui, come per ogni

greco, sono terribili. Di fronte a ciò che ha fatto, sperimenta quindi *aiskyne* o vergogna. Ed essendo incapace di sopportare questa profonda abiezione, Edipo si cava gli occhi, come a indicare che non vuol più vedere l'atrocità delle sue azioni e le loro conseguenze. In questa accettazione del proprio destino si manifesta il carattere eroico di Edipo e, in generale, del personaggio tragico.

Camus, invece, vuole mostrare come non solo si possa vivere, ma si possa fare anche arte, senza che tutto ciò abbia un senso. Ne è prova Mersault, il protagonista e unico personaggio de *Lo Straniero*. Camus dota il suo eroe di una speciale lucidità per cogliere la mancanza di senso del mondo, che gli altri invece giudicano razionale. Solo lui sembra in grado di capire che sia gli eventi importanti (morte, amore, amicizia) sia le consuetudini più ordinarie (lavorare, divertirsi) mancano di qualsiasi finalità intrinseca. Anche tutte le altre cose, bere caffèlatte, sdraiarsi al sole sulla spiaggia e uccidere l'arabo, le fa senza nessun tipo di coinvolgimento, quasi come uno spettatore indifferente davanti a una rappresentazione che non gli interessa[7]. Mersault è il prototipo dello *straniero* nella sua stessa città d'origine, nella sua famiglia... perché privato dei legami che appartengono a tutti gli altri uomini: egli non ama nulla e nessuno.

La coscienza di Mersault è parimenti refrattaria all'odio. È vero che spara contro l'arabo che vede venire incontro sulla spiaggia, ma in lui non c'è nessuna passione che lo renda colpevole (non lo odia, non lo conosce nemmeno). Perciò l'uccisione dell'arabo sembra dovuta piuttosto a una catena di eventi senza alcun collegamento logico: porta in tasca una rivoltella, fa molto caldo, la lama scintillante del coltello dell'arabo fa aumentare in lui quella sensazione di afa e di fastidio e quasi come per sfogarsi Mersault spara un colpo che colpisce l'uomo che ha davanti e, resosi conto di averlo ucciso distruggendo la calma di quella giornata, continua a sparare due, tre, quattro colpi[8].

Se per l'eroe delle tragedie greche, l'agire – anche quando è dovuto al destino o *anankê* – è sempre responsabile, poiché gli appartiene, per l'eroe di Camus non esiste alcuna responsabilità: tutto ciò che accade è opera di un destino irrazionale, che non tiene conto delle persone, se non per portarle da una situazione ad un'altra in una successione di eventi caotici, che finiscono con la morte. Perciò, ne *Lo Straniero* non si può più distinguere fra agire e patire, poiché l'agire stesso è un patire dal destino. Infatti, Mersault, buon selvaggio di un mondo senza senso, non possiede azioni né passioni. Per questo in lui non c'è apparentemente nulla di cattivo: non ama e non odia nessuno. Di conseguenza i giudici, che lo condannano alla pena capitale come criminale, sono gli unici assassini del romanzo. Come René Girard ha acutamente osservato, nello *Straniero* c'è una trasformazione dei ruoli abituali: l'assassino appare come una vittima innocente, mentre i giudici sono visti come carnefici. Inoltre, non lo condannano alla ghigliottina per aver ucciso l'arabo, ma per avere attentato all'ordine sociale, giacché non ha pianto al funerale della madre[9]. La compostezza dell'eroe davanti ai suoi accusatori si trasforma così in un tacito atto d'accusa nei loro confronti: con la sua indifferenza, Mersault sembra di dire che quel processo non abbia nulla a che fare con lui, che è tutto una montatura, un mettere assieme pezzi sconnessi per fabbricare un falso capo di accusa. È accusato di aver ucciso l'arabo, quando il lettore sa che in lui è mancato qualsiasi tipo d'intenzione criminale; in realtà vogliono ucciderlo perché rappresenta un pericolo per l'ordine sociale e la razionalità imperante.

Camus sembra indicare che il modo di vivere in assenza di senso è l'indifferenza. Si deve essere distaccati da tutto e da tutti. Per questo in Mersault non ci sono né sentimenti di vergogna, come ad esempio quelli che esperimentano i partecipanti al funerale di sua madre nel vedere quanto egli fosse freddo e insensibile, né di colpevolezza, poiché non c'è nessuna assunzione di quell'agire come proprio.

Solo in un'occasione l'indifferenza di Mersault viene meno, quando il cappellano del carcere va a trovarlo prima della sua esecuzione. L'eroe si ribella (è la "révolte" in senso camusiano), rifiutandosi di accettare che l'esistenza umana abbia una finalità e meno ancora che essa sia trascendente: l'uomo è un condannato a morte già dalla nascita senza nessuna possibilità d'appello, per cui tutti gli atti della sua vita sono concatenati, anche se in modo contingente, per portarlo a questo destino. La rabbia di fronte al prete, in cui vede l'ultimo tentativo della società di corromperlo, sembra avere un doppio significato: da una parte rappresenta l'*agnanôrisis*, nel passare dalla mancanza di conoscenza alla scoperta di ciò che è stata la sua vita, scopre di aver vissuto un'esistenza felice, perché indifferente; dall'altra, la rabbia ha un valore catartico: Mersault si riconcilia con il mondo, perché pure esso è indifferente di fronte alla sua esistenza. E, contemplando questa reciproca indifferenza, Mersault s'inabissa nell'infinitezza del mondo[10].

Scrittura bianca e assurdo

Quindi, Camus cerca di dimostrare attraverso Mersault che l'indifferenza è il solo modo di vivere in un mondo senza senso o assurdo. La domanda che rimane senza risposta è: come fare arte dell'assurdo?

A livello stilistico, credo che l'assurdo si esprima mediante ciò che Roland Barthes chiama la *scrittura bianca* (*l'écriture blanche*), il grado zero della scrittura. La narrazione de *Lo Straniero* è disincarnata, astratta; una narrazione da cui il sentimento è quasi completamente assente, tranne che per l'attacco d'ira dopo l'intervista con il cappellano. Barthes ha visto bene che fra la scrittura bianca e assenza di senso c'è un legame inscindibile.

> Questa Parola trasparente, inaugurata dall'*Étranger* di Camus, realizza uno stile dell'assenza che è quasi un'assenza ideale dello stile: la scrittura si riduce a una specie di modo negativo nel quale i caratteri sociali o

> mitici di un linguaggio sono aboliti per uno stato neutro e inerte della forma; il pensiero salva così tutta la sua responsabilità, senza rivestirsi di un accessorio impegno della forma in una Storia che non gli appartiene.[11]

Alla mancanza di una soggettività impegnata nella trama del racconto corrisponde, da parte di Camus, l'indifferenza nel modo di scrivere. Un'indifferenza che, a parere di Girard, ha tutte le caratteristiche di un autoinganno. Infatti, Camus evita sistematicamente gli effetti retorici, come l'uso del passato remoto e del presente, i due tempi della narrazione tradizionale, a favore del passato prossimo, che appartiene alla lingua parlata, il che equivale a un abbandono di tutte le tecniche convenzionali del racconto.

D'altro canto, l'apparente mancanza di stile de *Lo Straniero,* senza pretese e senza fronzoli retorici, ha avuto una grande fortuna. La scrittura bianca, imitata da una miriade di scrittori, fa scoprire come l'apparente mancanza di stile sia in realtà un vero e proprio nuovo stile. E non poteva essere altrimenti, a meno che questo nuovo stile non restasse incomunicato, poiché le estetiche solipsistiche sono sempre delle 'estetiche del silenzio' e quindi Camus ha dovuto ripiegare "su un surrogato del silenzio, su un compromesso più o meno riuscito, e *Lo straniero* offre appunto una delle formule che hanno riscosso il maggior successo"[12].

Sulla paradossalità di una mancanza di stile che si trasforma in uno stile molto imitato e di un'incomunicazione letteraria che diventa massimamente comunicativa, Camus stesso sembra riflettere quando, nel discorso di accettazione del Nobel per la letteratura, confessa che l'indifferenza dell'artista è incompatibile con l'arte:

> L'arte [...] costringe [...] l'artista a non isolarsi; lo sottomette alla verità più umile e più universale. E chi, spesso, ha scelto il suo destino d'artista perché si sentiva diverso, impara molto presto che nutrirà la sua arte, e la sua diversità, solo confessando la propria somiglianza con tutti.[13]

Un'inverosimiglianza essenziale

L'arte letteraria di Camus è tale che con il suo fascino riesce a nascondere la domanda centrale: è il mondo che non ha senso o piuttosto non si vuole accettare quello che ha, perché segnato dalla contingenza e dalla finitezza? Rifiutandosi di accettare un mondo in cui ci sia la finitezza, Camus deve abbandonarsi alla disperazione di una vita priva di significato, dove la morte appare come il solo balsamo, poiché riduce tutto al nulla assoluto. Mersault è un augusto rappresentante di ciò che Kierkegaard denomina lo stadio estetico[14]. Come sostiene questo autore nella *Malattia mortale,* la fase finale della disperazione consiste nel credere che ormai sia troppo tardi per sperare. "Come se quella grande ira mi avesse purgato dal male, liberato dalla speranza, davanti a quella notte carica di segni e di stelle, mi aprivo per la prima volta alla dolce indifferenza del mondo"[15].

L'inverosimiglianza essenziale de *Lo Straniero* nasce, dunque, da un nichilismo disperato mascherato da indifferenza felice. La disperazione si presenta come felicità, semplicemente perché si è smesso di sperare e non lo si vuole riconoscere.

In fondo, Mersault vuole essere giustiziato, perché solo così può rivelarsi all'umanità intera. Da questa prospettiva, si comprendono le parole finali del libro: "Perché tutto sia consumato, perché io sia meno solo, mi resta da augurarmi che ci siano molti spettatori il giorno della mia esecuzione e che mi accolgano con grida d'odio"[16]. L'odio degli altri è la miglior giustificazione del suo morire disperato.

Conclusione

Lo Straniero sembra corroborare la tesi di Aristotele, secondo cui senza accettare il principio di non contraddizione non è pos-

sibile pensare – e noi potremmo aggiungere – né comunicare. Mersault vive e agisce come se le cose non fossero vere o false, buone o cattive. A questo modo di esistere non lo porta una determinata concezione filosofica, ma semplicemente il convincimento spontaneo dell'assurdo dell'esistenza umana. Perciò, sembra che questa conclusione, lungi dall'essere un pregiudizio, sia la sola forma naturale e autentica di esistere. Di qui l'eroicità di Mersault che cerca di non tradire mai il suo *daimon*.

Ed è proprio qui che Camus cade in contraddizione: così come non è possibile pensare senza distinguere fra ciò che è e ciò che non è, non è neppure possibile raccontare la vita e le azioni di qualcuno se non a partire da questa distinzione originaria del senso. Certamente il linguaggio – in questo caso la scrittura bianca dell'autore – può nascondere questa contraddizione: si può raccontare l'uccisione di qualcuno senza un motivo e soprattutto senza un'intenzione, sebbene ciò non sarà mai un assassinio ma un tragico incidente e, se lo si vuole presentare contemporaneamente come assassinio e incidente, non sarà verosimile.

[1] Come ha indicato Derrida, le opere decostruttiviste sono caratterizzate di forme geometriche disarticolate, costituite da volumi deformati, asimmetrie, frammenti… In somma si tratta di un costruire che decostruisce o un decostruire che costruisce (vid. J. Derrida, *Adesso l'architettura*, trad. it. di F. Vitale e H. Scelza, Milano, Libri Scheiwiller, 2008).

[2] Aristotele, *Politica,* 1253a 15-18.

[3] Id., *Poetica*, 1452a 19.

[4] N. Grimaldi, *¿Qué simboliza la creación estética?,* in *Anuario Filosófico*, 17/1 (1984), p. 44.

[5] "Considerando quante opinioni diverse si possono avere su una stessa cosa, tutte sostenute da persone dotte, mentre non può esservene più di una che sia vera, ritenevo a un dipresso falso tutto ciò che era solo verosimile" (R. Descartes, *Opere filosofiche,* tr. it. di E. Garin, Roma-Bari, Laterza, 1986, p. 296).

[6] "Perdere la vita è cosa da poco; e quando sarà necessario non me ne mancherà il coraggio; ma che vada sperperato il senso di questa vita stessa e sparisca la nostra ragione di esistere, non si deve tollerare. Non si può vivere senza una ragione di vita", dice Cherea (A. Camus, *Caligola,* tr. it. di F. Cuomo, Milano,

Bompiani, 2005, atto secondo, scena seconda).

[7] L'idea dell'eterno ritorno dello stesso appare in molte delle opere di Nietzsche: *La Gaia scienza, Così parlò Zarathustra, Oltreuomo* e *Frammenti postumi*. In quest'ultima opera abbandona il tono aulico, per spiegare la base filosofica del suo pensiero: l'eterno ritorno dipende dall'incrocio fra la finitezza del cosmo e l'infinitezza del tempo, giacché. Nietzsche, come Zenone, non distingue fra l'infinito potenziale e attuale. "La misura della forza del cosmo è determinata, non è 'infinita': guardiamoci da questi eccessi del concetto! Conseguentemente, il numero delle posizioni, dei mutamenti, delle combinazioni e degli sviluppi di questa forza è certamente immane e in sostanza 'non misurabile'; ma in ogni caso è anche determinato e non infinito. È vero che il tempo nel quale il cosmo esercita la sua forza è infinito, cioè la forza è eternamente uguale ed eternamente attiva: fino a questo attimo, è già trascorsa un'infinità, cioè tutti i possibili sviluppi debbono già essere esistiti" (F. Nietzsche, *Frammenti postumi 1881-1882*, vol. V, t. II, tr. it. di M. Montinari e F. Masini, Milano, Adelphi, 1965, p. 382).

[8] "Non sentivo più altro che il risuonar del sole sulla mia fronte e, indistintamente, la sciabola sfolgorante sprizzata dal coltello che mi era di fronte. Quella spada ardente mi corrodeva le ciglia e frugava nei miei occhi doloranti. È allora che tutto ha vacillato. Dal mare è rimontato un soffio denso e bruciante. Mi è parso che il cielo si aprisse in tutta la sua larghezza per lasciar piovere fuoco. Tutta la mia persona si è tesa e ho contratto la mano sulla rivoltella. Il grilletto ha ceduto, ho toccato il ventre liscio dell'impugnatura ed è là, in quel rumore secco e insieme assordante, che tutto è cominciato" (A. Camus, *Lo Straniero*, tr. it. di A. Zevi, Milano, Bompiani, 2010, pp. 74-75).

[9] Cf. R. Girard, *To Double Business Bound*: *Essays on Literature*, *Mimesis, and Anthropology,* Baltimore, The Johns Hopkins University Press*,* 1977, pp. 26-27.

[10] "Cosa mi importavano la morte degli altri, l'amore di una madre, cosa mi importavano il suo Dio, le vite che ognuno si sceglie, i destini che un uomo si elegge, quando un solo destino doveva eleggere me e con me miliardi di privilegiati che, come lui, si dicevano miei fratelli? Capiva, capiva dunque? Tutti sono privilegiati. Non ci sono che privilegiati. Anche altri saranno condannati un giorno" (A. Camus., *Lo Straniero*, Op. cit., p. 161).

[11] R. Barthes, *Il grado zero della scrittura,* tr. it. di G. Bartolucci, Milano, Lerici Editori, 1966, pp. 93-94.

[12] R. Girard, *Op. cit*, p. 50.

[13] A. Camus, *Discorsi di Svezia*, in *Opere: romanzi, racconti, saggi*, trad. it. M. T. Giaveri e R. Grenier, Milano, Bompiani, 1988, p. 1240.

[14] Cf. S. Kierkegaard, *Aut-Aut*, R. Cantoni (a cura di), Milano, Mondadori, 1956, p. 71.

[15] A. Camus, *Lo Straniero*, Op. cit., p. 161.

[16] *Ibid.*

CULTURA E SOCIETÀ IN DURKHEIM E PÉGUY

di GISELDA ANTONELLI

Il pensiero sociale francese tra ottocento e novecento è rappresentato da due intellettuali: Durkheim e Péguy che hanno avuto peso e fortuna diversa nella cultura e nella società dell'epoca. In questo contributo viene operato un inedito accostamento tra i due autori in questione sollecitato da una pratica testuale, considerata minore e costituita da articoli che, pubblicati su riviste dell'epoca, evidenziano diversi livelli e modalità di partecipazione agli avvenimenti politici e sociali della Francia di fine secolo. Si accostano due pensatori che hanno vissuto nella storia di Francia il passaggio alla Terza Repubblica, che hanno avuto problematici, anche se sporadici rapporti per aver dato lettura diversa, spesso antitetica, agli avvenimenti di cui sono stati testimoni; in realtà accostandosi alla loro produzione, soprattutto a quella considerata minore, e calandosi nel loro vissuto, ci si accorge che le "dissonanze" sono meno profonde di quelle che potrebbero sembrare ad una lettura consuetudinaria poiché in definitiva, con i dovuti *distinguo,* i due perseguono, camminando su strade parallele, obiettivi comuni che si esprimono nella difesa di quegli ideali ereditati dalla rivoluzione francese e universalmente riconosciuti validi.

Tra i due autori Durkheim è sicuramente il più noto; padre fondatore della sociologia scientifica, inaugura una nuova scienza che si prefigge un unico obiettivo e cioè la fondazione di una conoscenza positiva della società. Fa il suo ingresso, all'inizio del secolo, nel tempio della cultura francese, la Sorbonne, dove viene istituita e da lui occupata, la prima cattedra di sociologia. Péguy invece, più giovane di quindici anni, non vi entrerà mai, la sua attività si esplicherà al di fuori di essa, a latere, in rue de la Sorbonne, n. 8,

dove nell'ottobre del 1901, installa la sua *Boutique des Cahiers,* ritrovo di numerosi intellettuali tra cui Sorel, Jaurès, Anatole France, Bergson ed altri.

Ambedue partecipano agli avvenimenti del tempo con lo spirito che loro è proprio, per cui ci si imbatte in un Durkheim impegnato a considerare il sociale come il grande palcoscenico su cui si snodano le storie da osservare, capire e descrivere da parte di un ricercatore attento, ma distaccato che non si lascia emotivamente coinvolgere, contrariamente a Péguy, spirito carnale e ribelle, che vi partecipa attivamente con tutto il proprio essere e i propri averi (è noto infatti che nel 1898 investe tutta la dote della moglie per aprire una libreria socialista che diviene subito il centro di riunione di numerosi intellettuali).

Gli avvenimenti politici del tempo, anche se suscitano un certo interesse in Durkheim, non sollecitano una sua partecipazione attiva, motivato dall'impegno che egli riserva alla sua occupazione fondamentale: la fondazione della sociologia come scienza che lo impegna in un assiduo lavoro di ricerca. Egli non prende posizione, non si schiera, anche se si può registrare qualche rara eccezione, come a proposito del suo intervento nel dibattito suscitato dal caso Dreyfus, nel quale partecipa, ad un livello puramente astratto, con la pubblicazione di un articolo *L'individualismo e gli intellettuali*, in cui risponde ad un conservatore antidreyfusardo che aveva condannato gli intellettuali, sostenitori del capitano ebreo, accusandoli di non rispettare le istituzioni. Durkheim, sentendosi uno di loro, e convinto dell'innocenza di Dreyfus, coglie l'occasione per difendere quegli ideali di giustizia e libertà che sembrano compromessi dalla crescente anomia che, come egli evidenzia nelle sue opere, dilaga nella società francese dell'epoca.

Per Péguy invece la difesa di Dreyfus si inquadra in un contesto diverso, morale prima, politico poi anche se gli esiti in realtà sono gli stessi, una difesa dettata da scelte di vita, quale l'adesione ad un socialismo autentico e rivoluzionario, profondamente diverso

da quello professorale e conservatore, attivistico e sistematico di alcuni suoi contemporanei che hanno scelto l'*Affaire* e il suo svolgimento per fini meramente politici. Difendere Dreyfus per lui significa impegnarsi in una lotta per la libertà, per la giustizia e per l'onore del proprio paese, ideali ereditati dalla tradizione ed affidati alla contemporaneità.

Durkheim e Pèguy, quindi, percorrendo vie diverse e parallele si trovano in sintonia soprattutto nei confronti del grande *Affaire* che non solo diede origine ad un feroce scontro politico dal quale la Francia della Terza Repubblica uscì profondamente cambiata, ma anche a cambiamenti socio-culturali che portarono alla ribalta fenomeni quali l'antisemitismo, l'individualismo, il socialismo fino ad allora sommersi ma che esplosero proprio in occasione del grande *Affaire*.

Tale *affaire* ha inizio nell'ottobre del 1894 quando il capitano di artiglieria, Alfred Dreyfus, che prestava servizio come *stagiaire* presso lo Stato Maggiore dell'esercito francese, venne arrestato con l'accusa di essere l'autore di un *bordereau* e di aver trasmesso all'addetto militare tedesco Schwartzkoppen alcune informazioni militari riservate. Francia e Germania in quegli anni, erano divise da un'accesa rivalità rafforzata dall'esito, infausto per i francesi, della guerra franco-prussiana del 1870, che aveva segnato la fine del secondo Impero e la perdita per la Francia delle regioni dell'Alsazia e della Lorena. Da allora e fino alla prima guerra mondiale la politica estera della Francia sarà dominata dall'idea della riconquista dei due territori ed il nazionalismo, unito ad un forte senso di solidarietà nei confronti dell'esercito, giocherà un ruolo sempre più importante nello scontro politico.

Dreyfus venne arrestato il 15 ottobre, interrogato e rinchiuso nella prigione di Cherche-Midi; il 7 novembre si aprì il processo a porte chiuse presso la corte marziale di Parigi ed il 22 dicembre Dreyfus fu condannato, all'unanimità, alla deportazione a vita; il 5 gennaio del 1895 degradato ed il 21 febbraio imbarcato per

l'isola del Diavolo nella Guyana francese.

Questi, in sintesi, i primi fatti di quello che allora non era ancora l'*affaire* Dreyfus; non esistono in quel momento difensori se non i suoi familiari. I giornali riportano con molta convinzione le tesi dello Stato Maggiore e del ministro della guerra Mercier mentre la comunità ebraica tenta all'inizio di mantenersi defilata, temendo l'esistenza che un presunto traditore ebreo accentui l'antisemitismo già presente nella società francese; la sinistra radicale e socialista si occupa marginalmente della questione, solo per sostenere che, per lo stesso tipo di reato, un soldato semplice, un proletario, sarebbe stato fucilato e non semplicemente "deportato". Per il momento la questione sembrava risolta, invece due anni dopo, grazie al coraggio del giornalista Bernard Lazare[1], di Mathieu Dreyfus, fratello del condannato e ad una lunga serie di avvenimenti, il caso torna alla ribalta ed è costretto ad essere riaperto.

Nel luglio 1895 il maggiore Picquart giunge alla direzione del *Service de renseignements,* il controspionaggio francese, e casualmente scopre che il maggiore francese Esterhazy è il vero informatore dell'ambasciata tedesca, rileva delle irregolarità nel processo, ma soprattutto si accerta che la lettera che era servita ad incriminare il capitano era apocrifa e che ne era autore il comandante Esterazy immediatamente denunciato dal fratello del condannato. Lo stato maggiore è in fibrillazione, ma reagisce mettendo in dubbio l'operato di Picquart che viene arrestato; Esterhazy intanto è sottoposto a processo e assolto. A questo punto avviene il fatto che può essere considerato il vero inizio dell'*affaire*.

Il 13 gennaio 1898 "*L'Aurore*"[2], giornale radical-socialista diretto da Clemenceau[3], pubblica il famoso articolo di Émile Zola *J'accuse* lettera aperta al Presidente della Repubblica, nella quale lo scrittore afferma la sua totale convinzione dell'innocenza di Dreyfus e della colpevolezza di Esterhazy che "*tomba sur Paris comme un éclair de foudre*".

L'Aurore in quel giorno diffonde trecentomila copie ed il caso

esplode infiammando la Francia mentre Zola per il suo *J'accuse* viene processato e condannato due volte; intanto dal controspionaggio e dall'esercito vengono prodotti documenti falsi, ma uno dei principali falsari, il colonnello Henry, viene scoperto e si suicida mentre Esterhazy fugge a Londra. Il caso monta sempre di più e ministri e ministeri si danno da fare in difesa della ragion di stato e delle forze armate, cosicché nel processo di Rennes, svoltosi alla fine dell'estate del 1899, il Consiglio di guerra ricondanna Dreyfus con il riconoscimento delle circostanze attenuanti. Si apre così la strada alla soluzione politica con la concessione della grazia a Dreyfus e l'amnistia che estingue i reati commessi nel quadro dell'*affaire*. Si chiude praticamente qui il cuore della vicenda con la soluzione di compromesso scelta nel momento in cui si costituisce una nuova coalizione politica di maggioranza (con i radicali, i repubblicani e alcuni socialisti) che affronta in maniera decisiva l'eversione nazionalista, monarchica e antisemita.

Solamente nel luglio 1906, con un quadro politico stabilizzato, i due verdetti della giustizia militare vengono definitivamente cancellati e si giunge alla riabilitazione di Dreyfus e alla sua reintegrazione nell'esercito.

L'affare Dreyfus in Francia lo si può definire un grande evento mediatico che decretò la nascita della stampa "*quarto potere*" e come risultato immediato ebbe la diffusione capillare dell'informazione anche negli strati più bassi della società dove gli echi degli eventi politici del tempo erano difficilmente percepibili, eppure l'evento, sfruttato ad hoc dalle diverse categorie, ebbe un effetto dirompente.

In Francia la stampa conobbe una fase di enorme diffusione dopo la fine del Secondo Impero, in particolare dopo la promulgazione della legge sulla libertà di stampa del 1881 che limitò notevolmente i poteri della censura. Nacquero all'epoca quotidiani a larga diffusione e la competizione tra le testate per accaparrarsi le notizie sensazionali, fu condotta senza esclusione di colpi; i gior-

nali e le riviste svolsero un duplice ruolo: informare i lettori e intrattenerli con momenti di svago ad impronta culturale con la presenza sulle pagine dei principali giornali di quel genere di letteratura popolare che è il romanzo *feuilleton*. Fu in questa situazione che la vicenda Dreyfus, trapelata dalle maglie dei segreti militari, esplose sulle pagine dei quotidiani e delle riviste illustrate divenendo, da semplice caso giudiziario, il tema del dibattito politico, culturale e sociale che divise l'intero Paese.

La notizia dell'arresto del capitano ebreo fu diffusa dall'agenzia di stampa Havas che ne sfruttò la sensazionalità, ma successivamente, anche se si era a corto di notizie sensazionali, si rimediò, spesso esagerando, ed a volte addirittura inventando. Se l'arresto e la condanna di Dreyfus erano stati da questo punto di vista una manna, il successivo "*affaire*" fornì ben più ricchi introiti: i suoi complicatissimi intrighi, i frequenti colpi di scena, le alterne fortune dei protagonisti, rappresentavano sempre un incremento delle copie vendute ed occasioni per edizioni straordinarie[4].

La stampa antisemita ebbe il suo peso nell'indurre gli alti gradi delle forze armate, esitanti per la scarsità delle prove, ad accusare e condannare Dreyfus, la stampa progressista consentì agli innocentisti di far valere i propri argomenti presso un pubblico vastissimo. Infine la stampa in genere, avide di notizie atte a catturare l'attenzione del maggior numero di potenziali lettori, raccolse ipotesi di congiure e controcongiure ebraiche, clericali, militari e persino di paesi stranieri, trasformando un semplice errore giudiziario in un "affare" di portata morale e storica. Senza quotidiani ad ampia diffusione, non vi sarebbe stato alcun affare Dreyfus; pertanto si può ben dire che esso può essere considerato la prima vera espressione dell'esistenza del "quarto potere".

Tutto ciò si incarna nella temperie estetica e culturale della Francia *fin de siècle* caratterizzata da una forte domanda di informazione (tanto più apprezzata se a carattere scandalistico) e da una tendenza, assai vistosa, a "materializzare" le notizie in prodotti

da commercializzare e diffondere su larga scala. A ciò si aggiunge un nuovo ruolo di attivismo sociale espletato da varie figure del mondo artistico, politico, accademico di figure di intellettuali che intervennero orientando lo scenario sociale. Si può ragionevolmente affermare che il termine "intellettuale" nell'accezione in uso ancora oggi, ebbe origine proprio nella Francia di quel periodo.

A partire dall'ultimo ventennio del secolo l'impegno sociale da parte degli intellettuali si concretizza nella collaborazione a quotidiani ed a periodici e coincide con la crescita generale dell'influenza della stampa e con i progressi nella libertà di espressione. L'uso dell'uno e dell'altra da parte del "quarto potere" fu spesso avventata e non oculata; mancava ancora quella professionalità che era tutta da organizzare in un momento in cui il giornalismo stava diventando un'occupazione rispettabile per la prima volta nella storia di Francia.

Anche molti artisti e scrittori ricorsero al giornalismo per incentivare le proprie entrate e questo massiccio intervento giocò un ruolo importante nella promozione e nella diffusione degli eventi secondo modalità pubblicitarie: le edicole si ricoprirono di manifesti e locandine che propagandavano prodotti commerciali o culturali, ideali socialisti e politici, rivelando le scelte estetiche e politiche degli editori in base al significato delle immagine ed agli artisti che le realizzavano.

Il mercato delle immagini, quindi, conobbe un exploit senza precedenti e, grazie alle riproduzioni fotomeccaniche, furono largamente distribuite e veicolate da settimanali e quotidiani. Non bisogna dimenticare infatti che un'invenzione rivoluzionaria del XIX secolo fu proprio quella della macchina fotografica che, con il perfezionamento delle nuove tecnologie con la produzione di lastre ad alta sensibilità, permise un'espansione dell'uso della fotografia nella cronaca politica e nei diversi ambiti sociali. Tale invenzione però pose subito il problema della manipolazione delle

immagini largamente usato nella cronaca politica a proposito del caso Dreyfus. Yves Guyot, direttore del quotidiano dreyfusardo "le Siecle" mise a punto un metodo intelligente per dimostrare al pubblico le possibilità della manipolazione fotografica, fu infatti pubblicato un supplemento *Les mensonges de la photographie,* in cui venne dimostrato la possibilità di ottenere accostamenti assurdi con la sovrapposizione di più negativi in un'unica stampa fotografica . Furono prodotti molto materiale propagandistico e una gamma di oggetti satirici allusivi riferiti alle vicende di Dreyfus, si citano solo due esempi significativi che incisero notevolmente nel mercato delle vendite: i fumetti per bambini e le cartine per sigarette.

Insomma l'*affaire* fu sfruttato come evento commerciale e la gran quantità di immagini e parole messe rapidamente in circolazione, a basso costo e con una distribuzione capillare , ebbe un enorme impatto sulla formazione delle opinioni e sulla loro trasmissione orientando e manipolando il pubblico che cominciava a diventare di massa.

[1] Bernard Lazare scrittore e giornalista di tendenze socialiste e libertarie, di origine ebraica, aveva pubblicato nel 1894 un libro sull'antisemitismo: *L'antisémitisme, son histoire, ses causes,* Léon Chailley, Paris.

[2] *L'Aurore* è il giornale repubblicano-socialista fondato da Ernest Vaughan nel 1897 per propagandare la causa della revisione del processo.

[3] George Clemenceau (1841-1929), politico e giornalista, è uno dei maggiori leader dello schieramento innocentista. Apre le pagine del giornale a Zola (è sua l'idea di titolare la lettera aperta *J'accuse*). Si impegna in dure campagne a favore di Picquart e dello stesso Zola e si oppone con forza alla risoluzione di compromesso (la grazia) accettata dalla famiglia di Dreyfus dopo la condanna di Rennes. Tornato alla politica sulle ali dell'*affaire*, viene eletto senatore nel 1902; nel 1906 diviene Presidente del Consiglio e chiama Picquart come ministro della guerra.

[4] Cf. H. Dabot*, Calendriers d'un bourgeois du quartier latin, 1888-1900*, Péronne, 1905. In questo testo si riporta che il 9 settembre 1899, subito dopo che la corte marziale di Rennes ebbe ricondannato Dreyfus, un avvocato di Parigi annotò, nel proprio diario, che un suo domestico aveva dovuto sostare in fila per dieci minuti per potergli acquistare un giornale.

LOUIS DUMONT E LA CULTURA EUROPEA LETTERATURA E GENESI DELLE VARIANTI DELLA MODERNITÀ

di FABIO D'ANDREA

Louis Dumont è un autore la cui opera è impossibile da ricondurre a una delle rassicuranti etichette con le quali la cultura attuale applica alla conoscenza l'antico principio romano del *Divide et impera*. Sebbene nasca e si ritenga indubbiamente antropologo, dopo un lungo lavoro sul campo in India e la pubblicazione di un testo ancor oggi essenziale per la comprensione del sistema delle caste – *Homo Hierarchicus*[1] – decide di mettere gli strumenti cognitivi approntati in quell'occasione al servizio di uno studio della *sua* cultura, alla quale applica il modello di analisi comparativa di cui l'antropologia si era fino ad allora avvalsa per lo studio delle culture altre: "L'idea generale di uno studio comparativo dell'ideologia moderna è scaturita dal mio precedente lavoro nel campo dell'antropologia sociale. Essa ne costituisce per me il seguito naturale ma, dal punto di vista accademico, è grande la distanza tra l'antropologia e un'indagine che a prima vista rientra in ciò che comunemente si definisce storia delle idee"[2].

È un passo ardito, che affronta una delle questioni più spinose al cuore della disciplina antropologica – il suo essersi configurata nel tempo come strumento di conferma e consolidamento del primato occidentale e dell'eurocentrismo che ne è alla base – e del sapere, come si è venuto costruendo nella modernità. Con la presa di coscienza delle implicazioni egemoniche di un tale atteggiamento inizia una riflessione sullo statuto, sui limiti e sulla possibilità stessa di esistenza della disciplina che dura ancor oggi: "Da un

lato ci si interroga sul 'diritto' dell'antropologo di rappresentare l'altro, quindi di descrivere e di interpretare l'alterità culturale [...]. Dall'altro lato, ci si interroga sui rapporti con i soggetti-oggetti della ricerca, ossia sul tipo di relazione che si è creata sinora tra antropologo osservante e indigeno-informatore osservato"[3].

Con la comparsa del relativismo epistemologico, si passa dall'affermazione dell'impossibilità di disporre le diverse culture su una scala di valore all'idea che "generalizzazioni e teorie possono essere rispettivamente valide e veritiere solo ed unicamente se risultano specifiche in relazione a un gruppo – e dunque culturalmente relative"[4], posizione che sfocia infine nella negazione di ogni generalizzabilità e comparabilità dei dati e delle conoscenze acquisiti attraverso l'indagine etnografica, sulla base della premessa della diversità culturale che rende incommensurabili gli universi simbolici di culture differenti.

Per quanto questa tesi venga presentata come autoevidente, diversi studiosi ne hanno criticato i presupposti e la capacità descrittiva del reale, per non dire dell'obiezione fondata sui risultati conseguiti dall'antropologia prima dell'avvento di questa critica al suo eurocentrismo costitutivo: "Per questi antropologi era assiomatico che, concepita come una scienza, l'antropologia trascendesse l'etnoscienza di ogni singola cultura, *inclusa quella occidentale*, e che, di conseguenza, la loro disciplina fosse in grado, sia in linea di principio che nei fatti, di formulare teorie esplicative dei sistemi socioculturali di ogni società, *inclusa, ancora una volta, la società occidentale*"[5].

La retroazione, che si potrebbe simmelianamente chiamare *Wechselwirkung*, tra i sistemi socioculturali studiati sul campo e quelli di appartenenza è la ragion d'essere dell'etnografia e dell'antropologia: conoscere gli altri per meglio conoscere se stessi, per cogliere le proprie debolezze e rigidità, gli angoli ciechi della propria prospettiva. Tuttavia, quel che Accarino osserva a proposito della di-

mensione politica si può estendere a ogni aspetto della cultura: "Quanto più incontrollabile e complesso diventa il sistema politico, tanto più diventano attraenti modelli di pensiero che puntano su una semplificazione della complessità e su una codificazione binaria"[6]. Se da una parte questa osservazione spiega il pervicace attaccamento a forme semplici ed esclusive di descrizione della realtà, dall'altra – rivelando la strumentalità di queste – consente di intravedere in prospettiva il superamento dell'attuale, rigida divisione del sapere in specializzazioni autonome e non comunicanti. È una possibilità che richiede cura e protezione, poiché la tendenza a dimenticare il carattere parziale della conoscenza per scambiarla per la realtà stessa ha radici psicologiche profonde e, anche per questa ragione, fa parte della strategia conoscitiva prevalente, caratterizzandola ben al di là di quanto le conclamate necessità logiche richiederebbero: "Ogni conoscenza opera per selezione di dati significativi e scarto di dati non significativi: separa (distingue o disgiunge) e unisce (associa, identifica); gerarchizza (il principale, il secondario) e centralizza (in funzione di un nucleo di nozioni essenziali). Queste operazioni, che utilizzano la logica, sono di fatto ordinate da principi 'sovra-logici' di organizzazione del pensiero o *paradigmi*, principi occulti che governano la nostra visione delle cose e del mondo senza che ne siamo consapevoli"[7].

A un certo momento, tuttavia, questi criteri impliciti perdono coerenza e capacità descrittiva, non riuscendo più a soddisfare ad un tempo le esigenze della comunità scientifica e quelle esistenziali della società in cui sono in vigore. La problematica fase che la cultura occidentale sta attraversando è interpretabile anche in questo senso: "Stiamo assistendo a una crisi del paradigma ideologico moderno. È vero che la tendenza a vedere crisi dappertutto è forte nell'ideologia moderna, e che, se una crisi esiste, essa non data certo da ieri; in un senso più ampio, questa crisi è anzi più o meno

consustanziale al sistema, tanto che alcuni di noi potrebbero trovarvi un motivo di orgoglio. Si direbbe, tuttavia, che la crisi del paradigma del XX secolo abbia conosciuto di recente un'intensificazione, forse soprattutto una generalizzazione"[8].

Dumont, che ha sempre perseguito una comparazione fruttuosa tra culture distanti e ha avuto il coraggio di seguire il cammino che questa gli indicava, si avventura nei nuovi spazi dischiusi dall'attenuarsi delle componenti ideologiche che giustificano la parcellizzazione del sapere. Da quanto si è detto, è evidente che egli fa parte di coloro che ritengono infondate le obiezioni relativiste: "L'antropologia sociale è essenzialmente comparativa, anche quando non lo è esplicitamente"[9], asserisce con salda serenità e indica, tra le possibili concause del malessere che affligge la sua cultura, il prevalere sempre più marcato dell'individuo a spese della comunità scientifica, forma olista in declino: "Oggi qualsiasi proposizione generale, persino qualsiasi analisi approfondita, rischia di venir definita meta-antropologica o meta-scientifica. Come se noi dovessimo restare per sempre curvi sull'opera, senza mai alzare lo sguardo all'orizzonte"[10].

Lo studioso deve invece seguire il proprio percorso di ricerca senza protagonismi, mirando all'estensione delle sue scoperte e al loro inserimento in un quadro più ampio attraverso il quale ottenere una migliore comprensione di se stesso e della sua cultura. Nel contemporaneo discorrere di globalizzazione e omogeneizzazione planetaria, ciò è reso in particolar modo difficile dall'incapacità di apprezzare delle sfumature culturali non necessariamente coerenti, che Dumont si è invece allenato a riconoscere e valutare nel suo lungo lavoro sull'India delle caste, società tradizionale per antonomasia dove l'ideale occidentale dell'uguaglianza tra gli uomini non ha alcun riscontro: "Noi siamo separati dalle società tradizionali da ciò che io chiamo la rivoluzione moderna, una *rivoluzione nei valori* che sembra proprio essersi prodotta lungo i se-

coli nell'Occidente cristiano. Questo fatto costituisce l'asse di ogni comparazione delle civiltà"[11]. Le riflessioni maturate nello studio della civiltà indiana e altre, relative alla sua cultura, lo spingono a dedicarsi a uno studio di questa che rinunci a considerarla un dato di fatto, ma ne indaghi gli aspetti meno evidenti, restituendole una problematicità che la sua immagine ideologica ha cancellato. Per far questo egli capovolge l'asse di comparazione appena individuato, ribaltando così anche il pregiudizio eurocentrico: "Nella maggior parte dei casi, ciò che è stato tentato fino a oggi in materia di comparazione ha come centro il caso moderno: perché questa o quella grande civiltà non è arrivata a sviluppare le scienze naturali, o la tecnologia, o il capitalismo, che la nostra invece conosce? Bisogna rovesciare la domanda: come e perché si è prodotto questo sviluppo unico che chiamiamo moderno?"[12].

Il principio comparativo diviene lo strumento privilegiato con cui analizzare la cultura d'appartenenza, poiché dalla posizione esterna ad essa rappresentata dal sistema indiano è possibile revocarne in dubbio le asserzioni fondamentali, interrogando il pensiero comune e non accettando le sue risposte senza averne prima verificato coerenza e fondatezza. L'utilizzo acritico del paradigma riduzionista fa sì che esso retroagisca su se stesso, provocando distorsioni nella sua autorappresentazione: i sistemi socioculturali finiscono per esservi rappresentati come monadi in sé omogenee, incapaci di alcun rapporto. Scompare così la *pensabilità* di una loro problematicità interna e di possibili rapporti reciproci. Dumont, attraverso la sua analisi, mostra invece che in seno alla cultura occidentale convivono versioni e adattamenti di un insieme comune di idee-forza, la cui considerazione è stata sinora carente.

Egli assume come oggetto d'indagine l'ideologia occidentale, della quale dà una definizione assai vaga: "Chiamiamo ideologia l'insieme delle idee e dei valori – o rappresentazioni – comuni in una società, o correnti in un determinato ambiente sociale"[13]. La

considera alla stregua di un *insieme sociale di rappresentazioni*, la cui verità o falsità non gli interessa, ritenendo più rilevanti i mutui rapporti che le collegano. L'esistenza e il senso delle rappresentazioni risultano spesso più comprensibili alla luce di tali rapporti che non sulla scorta dei saperi razionali che si articolano a partire da esse e che, in quest'ottica, potrebbero quasi intendersi come derivazioni paretiane, come accade ad esempio nel caso dell'economia[14]. Questa concezione dell'ideologia come discorso condiviso e non tematizzato, più attento alla coerenza con le convinzioni profonde del gruppo che alla logica dimostrativa, è a mio parere uno dei contributi più originali e fertili di Dumont alla conoscenza riflessiva della cultura occidentale. Vi si rivela lo scarto tra l'illusione di una consapevolezza trasparente e positivista capace di comprensione e controllo oggettivi e la realtà di un tessuto contraddittorio e accidentato, dove gli uomini cercano rassicurazione e rifugio senza porre attenzione alle concatenazioni meccaniche o al principio del terzo escluso. È la distanza tra un pensiero disincarnato e un sapere saggio e aperto alla dignità dell'esistente, che si dispiega più spesso dalle pagine di scrittori e poeti che non di specialisti assortiti.

Dumont, infatti, per sondare le coordinate implicite di questo pensare comune studia la cristallizzazione dell'ideologia negli scritti di autori particolarmente significativi, non per meriti accademici riconosciuti, ma per il fatto che in ciascuno di essi l'ideologia globale assume una "configurazione *sui generis*", derivante dalla declinazione soggettiva cui viene sottoposta. Le diverse figure che la ricerca mette in luce – che vengano dall'opera di uno scrittore o dalla penna di un politico o di uno scienziato – presentano costellazioni di senso "che sono comuni a moltissimi di loro [e] possono anche essere implicite nelle discussioni tra contemporanei [poiché ...] le idee fondamentali sono così evidenti che non c'è bisogno di esprimerle"[15]. Il punto di vista "indiano" dell'autore si

rivela qui fondamentale: "Una delle ragioni di questa generale impotenza [ad apprezzare la propria ideologia] è indubbiamente il fatto che non si può muovere una massa dall'interno. Ora, la civiltà moderna ha per l'appunto il vantaggio unico di disporre di una relativa abbondanza di informazioni su molte altre civiltà e culture; la comparazione è dunque il punto di appoggio"[16].

Osservando meglio, ci si accorge che "fra queste configurazioni si incontrano presto forti differenze nazionali. Dire che l'ideologia moderna si presenta diversamente in paesi diversi, in culture diverse e in lingue diverse non sarebbe sufficiente. In realtà vi sono sotto-culture più o meno nazionali, diciamo inglese, francese, tedesca, che devono essere considerate come *varianti* (equivalenti) dell'ideologia generale"[17]. Un primo risultato di questo metodo innovativo è così la messa in luce di culture vicine che interpretano in modi originali e non necessariamente armonici un gruppo di idee-valori che riassumono i caratteri fondamentali dell'ideologia occidentale, che Dumont chiama configurazione individualista: "Sans que l'énumération prétende à l'exhaustivité, on retiendra comme traits généraux ou éléments architectoniques les suivants : individualisme (opposé à holisme), primauté de la relation aux choses (opposée à celle de la relation entre hommes), distinction absolue entre sujet et objet (opposée à une distinction seulement relative, voire fluctuante), ségrégation des valeurs par rapport aux faits et aux idées (opposée à leur indistinction ou étroite combinaison), distribution de la connaissance en plans (disciplines) indépendants, homologues et homogènes"[18].

Questo insieme di valori, per la prima volta nell'esperienza umana, si presenta delocalizzato, ossia non connesso a una cultura e a un contesto specifici, e si vuole universale, valido per ogni caso storico indipendentemente dalle sue possibili peculiarità. La sua affermazione, tuttavia, non avviene nel vuoto, ma attraverso un processo di incontro-scontro con le culture precedenti, tutte di

tipo tradizionale o, utilizzando una categoria sociologica, olista. Mentre finora gli esiti di questo processo si sono pensati semplicisticamente come una necessaria prevalenza della modernità su tutte le altre forme culturali, con timori di conseguenze spesso stigmatizzate di omologazione, Dumont ne propone un'articolazione diversa, capace di aprire nuove prospettive anche nel dibattito sul paradosso globalizzazione-localismi. Egli sostiene che la proclamazione della supremazia assoluta della configurazione individualista è solo una mossa ideologica, poiché di fatto questa non ha la capacità di sostituirsi del tutto alle forme oliste, ma anzi ha bisogno del loro supporto, per quanto occulto: "La thèse sera non seulement que l'individualisme est incapable de remplacer complètement le holisme et de régner sur toute la société, mais que, de plus, il n'a jamais été capable de fonctionner sans que le holisme contribue à sa vie de façon inaperçue et en quelque sorte clandestine. On voit en premier lieu que l'individualisme s'est développé dans des sociétés qui ne cessaient pas pour autant de vivre comme elles avaient vécu jusque-là"[19].

I rapporti tra il nuovo atteggiamento e le culture preesistenti si conformano a una vasta gamma di possibilità. Esso si afferma in modo apparentemente indiscusso solo in settori definiti della vita sociale, di norma l'economico e il politico, lasciando che i vecchi costumi continuino a prevalere in altre province. I contatti sotterranei tra le due impostazioni, i pesi diversi delle rispettive influenze, danno origine alle *varianti* culturali di cui si è detto, modellandone lo sviluppo. Dumont ipotizza che ogni cultura non moderna, confrontata con il nuovo *set* di valori, non ne accetti supinamente il primato, ma ponga in essere dei meccanismi di resistenza e adattamento che le permettono di non soccombere, ma la costringono a riconfigurarsi in modo originale nell'universo della modernità. Durante questo processo, essa costruisce delle rappresentazioni con cui riesce a *mantenere un senso* rispetto alla

nuova cultura. In esse si realizza una sintesi in cui confluiscono due ordini di valori: gli uni, autoctoni, di ispirazione olista, gli altri provenienti dalla configurazione individualista. Sono quindi una sorta di Giano bifronte: "Ces représentations nouvelles ont ainsi deux faces, une face tournée vers l'intérieur, particulariste, auto-justificatrice, l'autre tournée vers la culture dominante, universaliste. Et voici le gros fait jusqu'ici inaperçu et que notre analyse amène au jour: *grâce à leur face universaliste, ces produits de l'acculturation d'une culture particulière peuvent entrer dans la culture dominante, la culture mondiale de l'époque*"[20].

Attraverso il lavorio continuo e occulto delle rappresentazioni-ponte le culture oliste sopravvivono nelle società moderne e concorrono alla loro costante modifica, in modi originali e imprevisti. Alla base della loro elaborazione non vi è un disegno consapevole, bensì l'esigenza da parte di alcuni di salvaguardare valori e comportamenti che altrimenti scomparirebbero e che sono invece percepiti come parte essenziale dell'identità di un gruppo. Si tratta di un impegno per il quale non esistono competenze assodate e che si realizza ben oltre le intenzioni dei protagonisti, che si "limitano" – dal loro punto di vista – a interrogarsi sui nuovi tempi e sulle conseguenze dei cambiamenti che impongono e tentano di arginarne l'impatto con il racconto o la discussione critica. Le analisi e le storie nutrono poi terreni diversi, fungono da catalizzatori per nuove creazioni sociali e culturali senza che una regia centrale ne orchestri gli influssi o ne giudichi i risultati. Lo studio di Dumont non si limita a portare alla luce una dimensione finora nascosta del farsi della cultura: smentisce anche la retorica del controllo e del progetto che caratterizza la modernità, descrivendo processi anonimi, *bottom-up*, in un certo senso fisiologici quando si pensi alla cultura come oggetto di affetto e passione e non solo freddo repertorio di realizzazioni strumentali.

L'opacità che ne deriva è probabilmente uno dei fattori meno

evidenti e più incisivi delle difficoltà che il processo di unificazione europea sta incontrando negli ultimi anni, durante i quali il peso dei valori comuni si è andato riducendo a favore di miopi calcoli di bottega e la falsa convinzione di condividere una cultura chiara e omogenea ha generato senza sosta malintesi e incomprensioni: "Le fait est que les sous-cultures nationales communiquent entre elles moins immédiatement et facilement que le sens commun [...] n'est enclin à le croire [...]. L'idéologie moderne comporte en effet un universalisme profond qui fait rejeter hors du domaine cognitif lui-même les diversités rencontrées : on parle de 'caractères nationaux', et chaque pays entretient des stéréotypes sur les pays voisins. En fin de compte les sous-cultures nationales sont beaucoup plus opaques l'une pour l'autre qu'on n'a tendance à le croire"[21].

Sarebbe quindi opportuno dedicare qualche energia allo studio e alla messa in luce delle varianti che costituiscono il variegato ambiente culturale europeo, rinunciando alle parole d'ordine razionalistiche e burocratiche che invece prevalgono, e riscoprire e rivalutare il contributo delle arti e delle *Humanities* al divenire e al benessere delle società. Contro le convinzioni correnti, la letteratura – affiancata oggi dagli altri modi attraverso cui un gruppo riflette su se stesso, che siano cinema o post su Internet – è un potente strumento di messa in forma della realtà e una componente centrale della matrice da cui nasce il domani.

[1] L. Dumont, *Homo hierarchicus: essai sur le système des castes*, Paris, Gallimard, 1966; trad. it. *Homo hierarchicus. Il sistema delle caste e le sue implicazioni*, Milano, Adelphi, 1991.

[2] Id., *Homo aequalis. 1. Genesi e trionfo dell'ideologia economica*, ed. or. 1977, Milano, Adelphi, 1984, p. 17.

[3] M. Combi, *Corpo e tecnologie. Simbolismi, rappresentazioni e immaginari*, Roma, Meltemi, 2000, p. 35.

[4] M. Spiro, *Il relativismo culturale e il futuro dell'antropologia*, in *Il Mondo 3*, 1-2, p. 185.

[5] Ivi, p. 198, corsivi miei.

[6] B. Accarino, *Campi di battaglia e spazi politici. Le nuove identità della guerra*, in A. De Simone (a cura di), *Identità, spazio e vita quotidiana*, Urbino, QuattroVenti, 2005, p. 367.

[7] E. Morin, *Introduzione al pensiero complesso*, ed. or. 1990, Milano, Sperling & Kupfer, 1993, p. 6.

[8] L. Dumont, *Homo aequalis. 1*, Op. cit., p. 26.

[9] Ivi, p. 17.

[10] Ivi, p. 13.

[11] Ivi, p. 22.

[12] Ivi, pp. 22-23. Nel momento in cui smette di considerarsi paradigmatica, la cultura occidentale deve constatare di essere atipica ed iniziare a riflettere sulle ragioni di tale condizione. Per Gadamer essa deriva dall'insolita alleanza che in Europa ha visto affiancate scienza e filosofia. Da questa prospettiva deriva da un lato l'esigenza di riflettere criticamente sull'unilateralità del sapere scientifico; dall'altro la possibilità della fondazione di una vera identità europea nella lunghissima esperienza storica per cui l'Europa ha "saputo e dovuto imparare, più di altri paesi, a convivere con la diversità", H.-G. Gadamer, *L'eredità dell'Europa*, ed. or. 1989, Torino, Einaudi 1991, p. 22.

[13] Ivi, p. 35.

[14] All'analisi dello statuto dell'economia e dell'ideologia che la fonda è dedicato l'intero percorso di *Homo aequalis. 1.*, Op. cit.

[15] Ivi, pp. 37-38.

[16] Ivi, p. 28.

[17] Ivi, p. 32.

[18] L. Dumont, *Homo Aequalis II : L'idéologie allemande. France-Allemagne et retour*, Paris, Gallimard, 1991, p. 20.

[19] Ivi, p. 21.

[20] Ivi, p. 29.

[21] L. Dumont, *Essais sur l'individualisme: une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*, Paris, Editions du Seuil, 1983, pp. 115-116. Trad. it. *Saggi sull'individualismo. Una prospettiva antropologica sull'ideologia moderna*, Milano, Adelphi, 1993.

LE STRUTTURE ANTROPOLOGICHE DELL'IMMAGINARIO NEL MITO DI DON GIOVANNI

di VALENTINA GRASSI

L'analisi che qui si propone prende le mosse dall'interesse rispetto a quella corrente di studi sull'immaginario che dalla psicanalisi junghiana arriva alla filosofia di Gaston Bachelard e culmina nella pubblicazione in Francia, nel 1960, della colossale opera di Gilbert Durand *Le strutture antropologiche dell'immaginario*[1]. Essa costituisce il punto di riferimento per tutti coloro che vogliano studiare l'immaginario, vale a dire il complesso delle immagini simboliche, a carattere emozionalmente connotato, che sono patrimonio di un soggetto, di un gruppo e di un'intera società. L'idea alla base del saggio è quella di applicare la griglia strutturalista di analisi dell'immaginario costruita da Durand a uno dei miti che più hanno segnato la cultura occidentale moderna: il mito di Don Giovanni.

In particolare, si intende prendere in considerazione la narrazione mitologica che è presente nell'opera di Wolfgang Amadeus Mozart, del 1787, come è stata resa cinematograficamente, nel 1979, dal film *Don Giovanni* di Joseph Losey. Attraverso i percorsi figurativi del film, si tenterà quindi quella che Durand avrebbe chiamato un'analisi *mitodologica,* cercando di rintracciare i *mitemi* fondamentali della costruzione narrativa, per ricostruirne il *bacino semantico*. Il mito di Don Giovanni appare infatti in tutta la sua logica simbolica *contraddittoriale*[2], in quanto tiene insieme, in un equilibrio tensivo, istanze del senso contrapposte, dalle quali prende tutta la sua forza semantica ed emozionale. In questa linea, l'ipotesi è che il mito oscilli tra una componente eroica e prometeica, che Durand associa al *regime diurno* dell'immaginario, e una compo-

nente dionisiaca, che Durand associa invece al *regime notturno*. Ed è questo il tema che sarà sviluppato nella presente trattazione.

Sulle tracce di un mito

La trama narrativa del mito di Don Giovanni, a gradi linee, è questa: Don Giovanni, seduttore incallito, uccide in duello il padre di una delle sue conquiste; niente e nessuno sembrano riuscire a fermare, né a far pentire, il libertino. Sarà la statua sepolcrale della vittima, il "convitato di pietra", che riuscirà in tale impresa: durante un banchetto, trascinerà Don Giovanni con sé nel fuoco infernale. La punizione divina, nel pieno spirito della Controriforma, contesto socio-culturale nel quale il mito nasce, arriva a punire inesorabilmente un traditore incallito e impenitente.

Il mito di Don Giovanni nasce in Spagna nel 1630, quando Tirso De Molina scrive la commedia in tre atti *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Se all'inizio della commedia l'autore spagnolo mostra una certa simpatia per il personaggio del seduttore, prevale poi un'ottica rigorosamente religiosa e il tardivo pentimento di Don Giovanni non lo fa sfuggire alla punizione divina del lancio nelle fiamme. Dalla Spagna, il mito passa in Italia attraverso due autori comici, Giacinto Andrea Cicognini e Onofrio Giliberto, che lo arricchiscono, nei loro rispettivi testi, di una serie di elementi della commedia dell'arte: Don Giovanni appare ormai sempre affiancato dal servo scansafatiche Sganarello. Sempre in Italia, Carlo Goldoni metterà in scena, nel 1735, il suo *Don Giovanni Tenorio*.

Il mito arriva in Francia nel 1665, con la commedia di Molière *Dom Juan*: egli sviluppa e approfondisce il mito dongiovannesco a una scala mai raggiunta dai suoi predecessori. Il personaggio creato da Molière, che appare materialista e ateo, è oggetto da parte dell'autore di una certa simpatia, di uno sguardo ironico che nasconde una nuova ammirazione verso i piaceri della vita terrena, anticipando il nuovo spirito del secolo dei Lumi. Nella pièce fran-

cese, Don Giovanni non si pente e viene inghiottito dalle fiamme infernali.

Nel 1787 il grande compositore austriaco Mozart mette in scena un "dramma giocoso" in due atti, *Don Giovanni o sia il libertino punito*, con il libretto dell'italiano Lorenzo Da Ponte[3]. Il XIX secolo è poi particolarmente fortunato per il mito di Don Giovanni: i romantici si riconoscono nella dismisura del personaggio e ne nasce un vero e proprio culto.

Nel XX secolo, a dimostrare che il mito è trasversale rispetto a tutta la cultura occidentale moderna, il regista americano Joseph Losey realizza una trasposizione cinematografica del Don Giovanni di Mozart: il film-opera del 1979 porta il mito a un gran successo e lo "democratizza" verso un pubblico di massa.

Come figura archetipica, Don Giovanni rappresenta il trasgressore delle leggi in nome del desiderio, un desiderio compulsivo del corpo femminile che priva le donne di una qualsiasi identità che non sia appunto quella di oggetto del desiderio: il seduttore anticipa simbolicamente, all'alba della modernità occidentale, il meccanismo fondante della civiltà dei consumi, in cui il desiderio mai appagato muove il consumatore tra le vetrine sfavillanti dello spettacolo metropolitano. La punizione divina inoltre si inserisce perfettamente nel ritmo narrativo dello spettacolo: tanto è vero che dal teatro, passando per l'opera, il personaggio ben si adatta anche al linguaggio cinematografico e televisivo.

La molteplicità del mito di Don Giovanni, con la sua potenza antropologica, testimonia la sua appartenenza a quello che André Malraux chiama il "museo immaginario", ovvero l'insieme di tutte le manifestazioni culturali simboliche che popolano le società.

Don Giovanni tra Prometeo e Dioniso

Nell'analisi del mito di Don Giovanni quale è stato resto dai percorsi figurativi del film di Losey, che come detto mette in scena

l'opera di Mozart, alcuni "mitemi" emergono legati alla figura del libertino sin dalle prime scene: in particolare, quelli della *notte*, della *maschera* e del *fuoco*. Tali temi mitici ricorrono frequentemente nello sviluppo narrativo, a confermare quella che Durand chiama la "ridondanza perfezionante" dei simboli all'interno di un universo immaginale. La ripetizione è perfezionante nella misura in cui, nel corso della narrazione, ripropone i mitemi sempre aggiungendone una componente ulteriore, che va ad arricchire e soprattutto ad approfondire l'intreccio dei significati simbolici, i quali possono essere anche molto complessi.

All'inizio del film, Don Giovanni è oggetto di primi piani che lo associano a immagini di fiamme e il fuoco appare subito come un simbolo *contraddittoriale*: esso si mostra simbolicamente come strumento della condanna divina ma anche riflesso dell'anima del personaggio, un'anima "bruciante" ed effervescente. Il simbolo è, secondo Durand, "dilemmatico e anfibologico", arrivando fino all'antinomia: nei simboli gli opposti non si scontrano, ma producono un equilibrio tensivo che dà origine al semantismo simbolico. Il fuoco, in questo senso, tiene insieme una dialettica produttiva di senso tra il suo carattere pericoloso e il suo carattere di fascinazione, confermato nella mitologia classica dalla figura di *Prometeo*, che vuole rubare il tanto ambito fuoco degli dei.

Tutte le volte che Don Giovanni è in azione, la scena è immersa in un'atmosfera notturna: egli dichiara esplicitamente che preferisce la notte, che è più "chiara" del giorno. Le avventure del seduttore italiano si svolgono tutte di notte e in un contesto naturalistico: sono questi gli elementi fondanti, nella mitologia classica, del mito di *Dioniso*, proprio come lo sono le atmosfere festive e le maschere, che appaiono anch'esse fin dalle prime scene del film. L'investimento simbolico-mitico del personaggio dongiovannesco è associato a un vitalismo dionisiaco[4], di esaltazione della natura e dei piaceri della vita, che nella strutturazione duran-

diana fanno parte del *regime notturno dell'immaginario*, dove trionfa l'immersione mistica nella profondità della natura e dell'essere (si pensi ai simboli del cibo e del vino, continuamente richiamati da Don Giovanni).

C'è quindi un'oscillazione continua tra l'effervescenza dionisiaca e il polo antagonista e complementare dell'atteggiamento di trasgressione e rivolta prometeica di Don Giovanni, spesso sottolineato dalla potenza della musica di Mozart. Questo secondo aspetto è riconducibile, nelle strutture antropologiche dell'immaginario di Durand, al regime diurno, che si manifesta nell'atteggiamento eroico e dell'antitesi polemica.

Dopo la prima parte di introduzione, Don Giovanni entra in scena nel film fuggendo da una delle sue conquiste, Donna Anna, dando avvio alle pratiche di dissimulazione che percorreranno tutto lo sviluppo narrativo ("Chi son io tu non saprai"). Egli mette in scena l'archetipo dell'errante passionale, del nomade insaziabile, che tanto ha dato e darà all'immaginario collettivo nella produzione culturale occidentale. Il servo Leporello costituisce un vero e proprio "alter ego" di Don Giovanni ed è lui a elencare le conquiste del padrone, verso il quale mostra ammirazione e allo stesso tempo disprezzo ("Madamina il catalogo è questo"). Il domestico simbolicamente rimanda ancora all'alternanza, e all'ambivalenza, tra piacere e punizione moralizzatrice, tra quelle che Michel Maffesoli chiama la dionisiaca etica del piacere e la prometeica lotta in virtù della morale del dover-essere[5].

Quando il Commendatore, padre di Donna Anna, sfida a duello Don Giovanni per riscattare la figlia violata, emerge con chiarezza il complesso immaginale *schizoide* del regime diurno dell'immaginario: l'opposizione e la lotta prendono la veste simbolica della *spada*, simbolo per eccellenza di tale regime. Il mito Don Giovanni oscilla sempre tra confusione orgiastica dionisiaca e distinzione eroica e combattiva, laddove le diverse istanze sono

simbolizzate anche dai diversi personaggi della storia. Prima del duello, Don Giovanni e il Commendatore si guardano intensamente: l'*occhio* che guarda incarna simbolicamente il padre divino che punisce il trasgressore, che rinvia alla sanzione morale. Anche l'occhio, però, è un simbolo contraddittoriale e in altre scene del film connoterà il desiderio di Don Giovanni verso i piaceri erotici e naturali.

Alla fine del duello, prima di morire, il Commendatore indica il suo assassino: il gesto si costituisce come la metafora dell'attribuzione dell'*identità* contro la dissimulazione confusiva che il seduttore sempre mette in atto. Il dinamismo nomade si contrappone così all'istanza della chiusura statica, simboleggiata dal *dito* del Commendatore (si pensi a come, in altre rappresentazioni, il dito sia anche simbolo del Creatore).

La scena del dolore di Donna Anna per il padre, con il fidanzato Don Ottavio, si contrappone nettamente alla leggerezza e all'incostanza dell'anima di Don Giovanni, che dichiara la propria estraneità al rispetto della parola data ("Non so di giuramenti").

La contraddittorialità dei simboli dongiovanneschi

Il "sermo miticus" è caratterizzato, secondo Durand, dalla ridondanza dei suoi simboli, che ogni volta che sono ripetuti aggiungono una potenza simbolica supplementare all'intreccio del loro significato immaginale: è questa la ridondanza perfezionante di cui parla l'antropologo francese. Un altro mitema ricorrente nel film-opera è quello del dualismo *alto-basso*, tra gli archetipi "epiteti" del regime diurno nella *archetipologia* durandiana: Don Giovanni si eleva e discende in scena tra gli altri personaggi, inoltre il castello di Don Giovanni è situato in altezza e spesso il personaggio domina la scena; di contro, alla fine, il seduttore si getta in basso, nel fuoco degli Inferi, e la sua caduta sarà insieme punitiva e mistica.

Tra le scene più significative della rappresentazione dello spirito dionisiaco dongiovannesco c'è quella del libertino italiano che guarda intensamente una ragazza nuda immersa nella natura e poi viene invitato nel bel mezzo di una festa contadina. L'atmosfera dionisiaca è più volte evocata nelle sue dimensioni erotico-ludica e campestre, attraverso i simboli dell'*oro*, della *musica*, della *danza* e dell'*alcol*.

Anche il simbolo della *mano* in Don Giovanni conferma la natura contraddittoriale dell'immaginario: nella conquista della contadina Zerlina rappresenta l'impegno matrimoniale, la stabilità di un patto ("Là ci darem la mano"), ma rimanda anche più volte, nel corso della narrazione, alla sfera sensoriale tattile, che in Durand è propria della struttura *mistica* delle immagini, nel loro regime notturno. Nella scienza finale, poi, al culmine del dramma, la mano simboleggia la sanzione divina e qui ritorna il regime immaginale diurno, di lotta e di punizione – attraverso la mano, in particolare il dito che indica.

Lo sviluppo narrativo vede poi una costante alternanza tra scene di leggerezza e incostanza del seduttore libertino e scene statiche e drammatiche, in particolare quelle dei dialoghi tra le coppie dei personaggi, Donna Anna e Don Ottavio e Zerlina e Masetto. Alla festa nel castello di Don Giovanni, scena culmine del film-opera, tutti i personaggi sono invitati e tutti i mitemi-chiave sono ripresi. Tuttavia, c'è una nuova connotazione immaginale della trama mitica, che coinvolge soprattutto il simbolo del fuoco: esso comincia a diventare simbolo della sanzione divina irreversibile e la musica mozartiana acquista un tono "punitivo". Si profila così quello che Durand chiama l'isomorfismo dell'*angoscia davanti al tempo che passa*, quel tempo che separa Don Giovanni dalla sua fine drammatica. Tale isomorfismo si oppone, in piena logica simbolica contraddittoriale, al sentimento del tempo vissuto da Don Giovanni: è questo un tempo ciclico, gioioso, che sembra non fi-

nire mai, tra le sue innumerevoli conquiste. La festa al castello di Don Giovanni, inoltre, darà corpo a una citazione cinematografica da parte del grande regista Stanley Kubrick: sarà ripresa infatti nel suo film *Eyes Wide Shut*, del 1999, nella nota scena orgiastica delle maschere. I personaggi mascherati si dissimulano durante tutta la festa, annunciando l'imminenza della punizione: appare così il mitema della *paura*, che si sostanzia anche nell'affermazione prometeica di Don Giovanni "Nulla mai temer mi fa".

La coppia Don Giovanni-Leporello dà poi vita a un "duetto" nel quale mette in scena un gioco metaforico di scambi di identità, in cui si conferma il valore simbolico di alter-ego del servo rispetto al padrone. C'è quindi un gioco di parole in cui Don Giovanni si vanta di essere abile, appunto, con la parola: il simbolo contraddittoriale della *parola* starà poi anche a rappresentare il Verbo, ovvero l'istanza punitiva di condanna divina.

Nel corso della storia più volte viene ripreso anche il simbolismo della *barca*: essa naviga nel fiume calmo, trasportando i diversi personaggi. Tale sintema rimanda fortemente alle strutture mistiche del regime notturno durandiano, in particolare per la sua struttura contenente, di culla, come anche alle strutture mistiche rimanda la simbologia delle *pietre tombali*: il cimitero, non a caso, è il luogo dove Don Giovanni fa il suo primo incontro con la statua del Commendatore.

Nella scena della cena con il Commendatore, trionfa l'immaginario dionisiaco ("Vivan le femmine, viva il buon vino, sostegno e gloria d'umanità") e la *coppa* dalla quale Don Giovanni beve è il sintema per eccellenza delle strutture mistiche del regime notturno nell'archetipologia durandiana. Il contrasto è forte con la freddezza del terribile momento della punizione divina: la statua del Commendatore è di *marmo*, Don Giovanni è penetrato da una *sensazione glaciale*, e per ritrovare il suo calore naturale si deve gettare

in quel fuoco che è sì punitivo ma è anche profondamente sintonico con l'anima bruciante del seduttore.

Conclusioni: un mito postmoderno?

L'immaginario, nelle sue diverse figure mitiche, partecipa a una sorta di "va e vieni" continuo tra le radici profonde del processo umano di rappresentazione e le varie intimazioni dell'ambiente sociale: è questo che Durand chiama il *tragitto antropologico*[6]. Il mito di Don Giovanni, nelle sue diverse versioni, rimanda alla sostanza archetipica del pensiero umano e ai suoi diversi volti antropologici che si ritrovano nelle culture. Così si può riflettere, in conclusione di questo contributo, come il mito di Don Giovanni, quale è presentato nel film-opera di Losey, possa inscriversi nelle maglie della postmodernità nascente.

Durand, nella sua opera *Introduction à la mythodologie*[7], definisce il mito di Don Giovanni, proprio come quello di Faust, come uno "scisma" del grande mito di Prometeo: mette in luce le grandi affinità tra i due eroi, la comune sostanza di trasgressione e rivolta contro gli dei. Ma non si può negare, d'altra parte, il carico di sensualità e di sintonia con la natura che invade la narrazione dongiovannesca, sottolineando anche la sostanza dionisiaca di un mito tanto polivalente.

Attraverso la figura di Dioniso, l'allievo di Durand Michel Maffesoli afferma la pregnanza postmoderna di questo archetipo[8]. Secondo il sociologo francese, nella società postmoderna ci sono "effervescenze" di ogni genere, comportamenti sociali "brulicanti" che restituiscono "il suo ruolo alla gioia demoniaca di vivere"[9]: ci sono relazioni strutturali evidenti con i comportamenti del seduttore libertino, che è spesso rappresentato immerso in uno spirito festivo, in eccessi orgiastici, con la sua attitudine a-morale. Don Giovanni mostra così l'intensità del voler-vivere nel quoti-

diano, vivendo ogni istante come un "istante eterno"[10]. La "sensualità rituale" che caratterizza il personaggio dongiovannesco lo pone in stretto rapporto con la dimensione sensibile che Maffesoli individua nella socialità postmoderna, con la sua "estetica generalizzata".

Se Don Giovanni è quindi abitato dalle dimensioni complementari di Prometeo e Dioniso, incarna perfettamente l'oscillazione tra il dramma moderno e la tragedia postmoderna. Incarna bene la crisi della società contemporanea e la sostanza dionisiaca dello spirito postmoderno dà voce alla labilità, fuggente e ludica, del vivere sociale, che giocando con l'apparenza dà vita a piccole storie di emozioni molteplici che ricongiungono così la mente e il corpo, l'anima e la forma.

[1] G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Bari, Dedalo, 1972.
[2] Ivi.
[3] Opéra de Marseille, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Arles, Solin, 1997.
[4] M. Maffesoli, *L'ombra di Dioniso*, Milano, Garzanti Libri, 1990.
[5] Id., *Il tempo delle tribù*, Milano, Guerini, 2004.
[6] G. Durand, *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, Op. cit.
[7] Id., *Introduction à la mythodologie, mythes et sociétés*, Paris, Livre de poche, 1996.
[8] M. Maffesoli, *L'ombra di Dioniso*, Op. cit.
[9] Id., *L'instant éternel*, Paris, Denoël, 2000, p. 107.
[10] Ivi.

IL PIACERE DEL MITO
ROLAND BARTHES SOCIOLOGO DELLA CULTURA

di ANDREA LOMBARDINILO

Premessa. L'impero dei miti

La scrittura e la sua funzione "mitografica": questo l'impegno di ricerca condotto da Roland Barthes in *Miti d'oggi* (1957), nel tentativo di comprendere quale ruolo la scrittura rivesta all'interno delle mitologie contemporanee, descritte sul piano socioculturale e comunicativo. In primo piano, nella sociologia della cultura di Barthes, il concetto di scrittura come mito fondante della modernità, in grado di dare forma e sostanza alle retoriche discorsive della quotidianità[1].

Se in *Miti d'oggi* la quotidianità si afferma come "impero di miti", ne *Il piacere del testo* (1973) la scrittura assurge a mito essenziale della società comunicante, la cui pratica e la cui conoscenza sono essenziali per comprendere l'innovazione dei significati sociali. La scrittura si afferma come mito totale (o mito dei miti), celebrato ne *Il piacere del testo*, in cui Barthes vagheggia la costituzione di una società degli amici del testo, sospesa tra utopia e distopia. Questa una delle possibili declinazioni interpretative della ricerca del Barthes sociologo della cultura, immerso nella complessità fluttuante della modernità[2].

Il mito come linguaggio: frammenti di quotidianità

La seconda parte di *Miti d'oggi* ha un taglio più teorico rispetto alla prima, più descrittiva e argomentativa. Nelle pagine teoriche

Barthes tenta un'analisi semiologica del mito, innestata sull'impatto comunicativo che esso ha nell'era dell'industria culturale diffusa. Nel preciso momento in cui il mito si spoglia dei suoi connotati storicistici, per acquistare una valenza conoscitiva a tutto campo, il mito diviene oggetto di un'indagine sociologica focalizzata sulle fluttuazioni simboliche e culturali dell'agire quotidiano[3].

I frammenti della quotidianità descritti da Barthes hanno la prerogativa comune di stagliarsi nell'opinione pubblica al pari di messaggi immediatamente fruibili, grazie soprattutto all'azione svolta da mass media e giornali, che già negli anni Cinquanta influenzano e non poco i consumi culturali[4]. Ma che cos'è il mito nell'era del villaggio globale? Un abito, una fotografia, un film, un paio di scarpe, un incontro di pugilato, una tappa ciclistica, un'insegna pubblicitaria, la bandiera tricolore: tutto fa cultura e tutto veicola un significato, a condizione che gli attori abbiano l'interesse a leggere la complessità dei più comuni contesti di vita.

Parole e immagini si intrecciano a formare codici plurimi di significato, a delineare flussi narrativi che trascendono la mera fattualità, per abbracciare la dimensione simbolica dell'esperienza quotidiana. È questa la fase in cui prendono corpo le meta-narrazioni di cui parla Beck, preoccupato di dare un senso compiuto alle aporie rappresentative della società del rischio[5]. Quel senso compiuto che Barthes vuol fornire sul piano semiologico, al cospetto di uno scenario culturale profondamente mutato nell'era della riproducibilità tecnica delle informazioni, dei messaggi, delle immagini.

Si pensi al mito dello sport, approfondito in ambito televisivo con l'esperimento compiuto per il regista canadese Hubert Aquin, in cui lo sport è analizzato come spettacolo e prodotto culturale *mainstream*, ancor prima che come attività ludica o agonistica. Tutto questo accade anche al mito, sottoposto alle risemantizzazioni simboliche e semantiche dell'industria culturale[6]. E non potrebbe es-

sere altrimenti, vista la connotazione divulgativa che esso assume nei processi interazionali quotidiani, perché «il mito è una parola». Questa la verità profonda con cui Barthes apre la seconda parte di *Miti d'oggi*, di cui *Lo sport e gli uomini* costituisce un dichiarato e calcolato proseguimento.

Ma quale tipo di parola? Quale tipo di espressione? E quale tipologia di messaggio il mito è in grado di divulgare? Sulla portata sociale della parola mitica Barthes non ha evidentemente dubbi, se è vero, come è vero, che il mito è un linguaggio in grado di parlare a tutti, ma secondo modalità semiotiche differenti: è un sistema semiologico secondo, in cui "ciò che è segno nel primo sistema, nel secondo diventa semplice significante"[7]. Il messaggio mitico si costruisce su un segno già dato, composto (saussurianamente parlando) di un significante e di un significato. Su questo primo segno si innesta il messaggio del mito, che vi si appoggia come fosse il primo termine di un nuovo sistema, ingrandito rispetto al termine iniziale: il primo segno si trasforma nel significante del segno mitico, che prende forma grazie all'aggiunta di un nuovo significato, accresciuto rispetto al primo termine.

Se per il primo sistema possiamo ancora parlare di segno come risultante di un significante e di un significato, per Barthes il mito si compone di una forma (significante) e di un concetto (significato), dalla cui unione si genera la significazione (segno). L'immagine del soldato di colore che fa il saluto militare può essere letta sul piano denotativo (una semplice scena militare) o su quello connotativo (il senso della patria e dell'integrazione razziale), con tutto quel che ne consegue sul piano simbolico, politico, culturale. Dunque, il mito è un sistema semiologico accresciuto, che si nutre di una parola, di un'immagine, di un episodio, di una melodia per generare simboli e significati socialmente condivisi[8].

Proprio per questa ragione il mito è un prodotto culturale e un veicolo comunicativo. È una parola, ma non qualunque tipo di pa-

rola. È un segno, ma non qualunque tipo di segno. Il mito è legato al linguaggio, e per sua stessa natura al discorso: la sua forza comunicativa è direttamente proporzionale alla capacità degli attori di soddisfare l'istanza collettiva di costruire un'identità simbolica e narrativa riconoscibile, nel tentativo di superare il disordine che la fine del sociale genera sul piano valoriale[9]. Dunque, il mito è una parola:

> Naturalmente, non è qualsiasi parola: al linguaggio occorrono particolari condizioni per diventare mito [...]. Ma va stabilito energicamente sin da principio che il mito è un sistema di comunicazione, è un messaggio. Dal che si vede che il mito non può essere un oggetto, un concetto, o un'idea; bensì un modo di significare, una forma.[10]

Il mito come medium, in grado di conferire significati aggiuntivi alla fenomenologia dell'esistenza quotidiana, di per sé ricca di elementi e stilemi significanti. Per questa ragione il mito si afferma come processo connotativo, in grado di ispessire i reticolati semantici del linguaggio, a seconda del bagaglio enciclopedico degli attori[11]. Ciò comporta un discreto livello di ambiguità, su cui si gioca la forza semiotica del mito.

Si riprenda il soldato di colore che fa il saluto militare francese. Barthes legge quest'immagine su tre piani distinti. Nel primo caso la significazione è letterale: il soldato è il simbolo dell'imperialità francese. Nel secondo si elimina la significazione del mito: il soldato si afferma come alibi dell'imperialità francese. Nel terzo caso la significazione è ambigua: il soldato assurge alla presenza stessa dell'imperialità francese. Nel primo caso il significante è vuoto, e la lettura è tipica del produttore di mito (o del redattore giornalistico); nel secondo caso il significante è pieno, e la focalizzazione è propria del mitologo; nel terzo si punta sul significante del mito (connubio tra senso e forma), e la focalizzazione è tipica del lettore del mito.

Barthes è molto preciso nel descrivere il processo comunicativo

che porta un'immagine, un'icona o un simbolo ad affermarsi come medium mitico, in un momento storico in cui va affermandosi l'industria culturale *mainstream* americana, descritta da McLuhan ne *La sposa meccanica*[12]. Il successo dei miti contemporanei risiede in effetti nella loro apparente semplicità rappresentativa, amplificata dalle possibilità divulgative di tv, cinema e giornali.

Il consumo di massa delle informazioni coincide con l'affermazione di un vero e proprio impero dei miti, legati a doppio filo all'impero dei segni descritto da Barthes[13] in termini sociali e culturali. La sua mitologia oscilla tra semiologia e sociologia della cultura, nel segno di un incedere argomentativo che pone al centro della discussione la funzione comunicativa dei simboli della quotidianità[14]. E che il mito abbia una connotazione socioculturale Barthes lo sottolinea esplicitamente:

> Passando dalla storia alla natura, il mito fa un'economia: abolisce la complessità degli atti umani, dà loro la semplicità delle essenze, sopprime ogni dialettica, ogni spinta a risalire, al di là del visibile immediato, organizza un mondo senza contraddizioni perché senza profondità, un mondo dispiegato nell'evidenza, istituisce una chiarezza felice: le cose sembrano significare da sole.[15]

Il mito come espressione collettiva: alla scrittura il compito di dare forma e sostanza alla dimensione mitica dell'agire sociale, nel tentativo di comprendere la creazione e la diffusione dei messaggi culturali condivisi.

Barthes e il mito della scrittura: prospettive comunicative

Il mito è linguaggio. Il mito è parola. Il mito è comunicazione. Il viaggio di Roland Barthes all'interno delle mitologie contemporanee si svolge nel segno di un discorso che alterna descrizione e analisi, narrazione e critica. Il tentativo è di piegare la scrittura alle istanze culturali di una società che sta imparando a convivere

con le sollecitazioni simboliche dei nuovi dispositivi mediali. Ma può essere considerata la scrittura uno dei miti fondativi della modernità? Come muta il suo impatto sociale in rapporto all'evoluzione delle tecniche comunicative? E, soprattutto: la scrittura è mito, parola o discorso?

A queste domande Barthes tenta di rispondere nelle *Variazioni sulla scrittura* e ne *Il piacere del testo*, concepiti e composti tra il 1971 e il 1973. Sono due testi che nascono dalla consapevolezza che la scrittura sia un mito meta-temporale, a differenza dei tanti miti che costellano l'esistenza quotidiana, e che possono avere una durata limitata nel tempo. Al contrario, la scrittura è un medium polisemico e polimorfo, meta-temporale e meta-narrativo, sottoposto a una progressiva dilatazione delle possibilità divulgative: si pensi alla dematerializzazione della scrittura resa possibile dall'avvento del digitale, con tutto quel che ne consegue sul piano della trasferibilità e della diffusione dei segni e delle immagini[16].

Come ricorda G. H Mead, il linguaggio è sottoposto ai mutamenti funzionali imposti dalle innovazioni sociali: "Ci sono, quindi, molti usi del linguaggio, ma ognuno di essi è parte di un processo sociale"[17]. Nondimeno la scrittura è un mito permanente, fondato anche sui cambiamenti impressi da Gutenberg prima e dall'elettricità poi[18]. Ma c'è di più. Il mito della scrittura si carica di significati sociali aggiuntivi, legati alle potenzialità comunicative degli attori, accresciutesi rispetto ai tempi in cui essa era appannaggio delle classi colte o "elette".

> No, non va da sé che la scrittura serva a comunicare; è solo per un abuso del nostro etnocentrismo che noi attribuiamo alla scrittura delle funzioni puramente pratiche di contabilità, di comunicazione, di registrazione, censurando il simbolismo che anima il segno scritto.[19]

È questa cifra simbolica ad alimentare l'aura mitica della scrittura, bene descritta da Benjamin a Adorno nella fase in cui la scrit-

tura ha dovuto svolgere una funzione sociale ideologizzata e strumentale[20]. Nonostante tutto, la scrittura può incarnare il mito del potere espressivo degli attori, tanto più oggi, alla luce delle potenzialità comunicative offerte dai nuovi media (tablet e smart phone in primis)[21], che sanciscono l'affermazione della scrittura come medium sincronico. Si potrebbe obiettare che l'era delle grandi narrazioni (descritta da Lyotard) sia stata fagocitata dall'avvento delle micro-narrazioni, generate dalla polverizzazione interazionale della rete[22].

Muta il supporto mediale, e muta il simbolismo della scrittura, codificato dall'uso e dalla cultura della società. È in quel simbolismo, poliedrico e fluttuante, che risiede il fascino irresistibile della scrittura: è lì che si annida quel piacere del testo che per Roland Barthes si differenzia dal semplice godimento. Il piacere è sociale, perché esprimibile; il godimento invece è asociale, in quanto non partecipabile. Alla scrittura è affidato il compito di parlare di se stessa, di giustificare la portata mitica della sua propagazione: un compito tanto più cogente oggi nell'era degli smart-phone, divenuti così coinvolgenti da spingere gli attori a camminare o guidare senza poter resistere all'ebbrezza di scrivere in movimento[23].

Ecco il piacere del testo al tempo della società dei consumi[24], in cui la scrittura assurge a mito di se stessa, a medium conoscitivo sempre in divenire. Il mito della scrittura risiede nella sua capacità di sapersi adattare ai diversi contesti sociali e tecnologici, latori di simbologie e significati sempre nuovi. Ma allo stesso modo la scrittura è il medium espressivo per antonomasia, capace di dare forma discorsiva alla fenomenologia dell'esistenza. Il lettore deve saperne fruire, secondo modalità di lettura che non trascuri la misteriosa alchimia che si crea nella costellazione di segni di cui si compone il discorso narrativo:

> Quello che gusto in un racconto non è quindi direttamente il suo contenuto, né la sua struttura, ma piuttosto le scalfiture che impongo al

> suo bell'involucro: corro, salto, alzo la testa, mi reimmergo. Niente di paragonabile alla profonda lacerazione che il testo di godimento imprime al linguaggio stesso e non alla semplice temporalità della sua lettura.[25]

Ne derivano due regimi di lettura: uno denotativo, che va alla sostanza del testo, trascurandone le articolazioni, le raffinatezze, il reticolato retorico e stilistico; il secondo denotativo, che aderisce alle profondità evocative del testo, apprezzandone il sostrato lirico, metaforico, linguistico. Barthes ci informa che il vero piacere deriva dalla lettura riflessiva e cadenzata, non da quella nevrotica e affrettata. È necessario comprendere la verticalità del testo, andando oltre la superficie orizzontale:

> come nel gioco della mano sopra all'altra, l'eccitazione non deriva da una fretta litigiosa, ma da una sorta di baldoria verticale (la verticalità del linguaggio e della sua distribuzione); nel momento in cui ogni mano (diversa) salta sopra all'altra (e non *dopo* l'altra), si produce il buco, e trascina il soggetto del gioco – il soggetto del testo.[26]

La lettura non può essere operazione meccanica o coercitiva: deve configurarsi come alchimia, generata dall'intesa tra lettore e testo. Nella "baldoria verticale" di cui parla Barthes si cela il segreto nascosto del piacere del testo, della sua ebbrezza estetica: si pensi a quanto sia decisiva la capacità di lettura nella teoria dell'agire comunicativo di Habermas o nella teoria drammaturgica di Goffman[27], per non parlare del gioco della ridondanza descritto da Escarpit: "Questo tipo di gioco è una forma di comunicazione, e l'elemento piacevole sta proprio nella lotta contro l'altro"[28].

Il piacere del gioco sorge laddove vi è la possibilità di interagire alla pari con il medium, scoprendone di volta in volta pregi e virtù. Da questo punto di vista, il linguaggio esprime la multidimensionalità dell'agire comunicativo, declinabile secondo la capacità e la disponibilità del lettore a penetrarne gli anditi più nascosti:

> l'interstizio del godimento, si produce nel volume dei linguaggi, nell'enunciazione, non nel susseguirsi degli enunciati: non divorare, non inghiottire, ma brucare, rasare con minuziosità, ritrovare, per leggere questi autori di oggi, il piacere delle vecchie letture: essere dei lettori *aristocratici*.[29]

La lettura è un atto esclusivo, retaggio di un passato aulico e, per certi aspetti, mitico, caratterizzato dal passaggio della scrittura da medium aristocratico a medium popolare[30]. E non è un caso che nella premessa a *La retorica antica* Barthes sottolinei che "il linguaggio è un potere"[31]: la pratica della scrittura non era che la concretazione sociale di un rapporto esclusivo di esercizio del potere, esperibile attraverso la comprensione dei fasci simbolici che cadenzano l'agire quotidiano.

Nella sfera pubblica mediale la scrittura assume invece una dimensione comunicativa corrente, inficiata dall'inflazione di segni che invadono l'agone pubblico. La pseudo-democrazia della rete sancisce il tentativo di far convivere linguaggio parlato e linguaggio scritto: il risultato è un'invasione comunicativa senza precedenti, che rafforza l'immagine della società del disordine descritta da Boudon ben prima dell'avvento delle scritture dematerializzate del nostro tempo. È questo il disordine denunciato da Barthes ne *Il grado zero della scrittura* (1953), a proposito della politicizzazione della scrittura:

> Tutte le scritture presentano un carattere di chiusura che è estraneo al linguaggio parlato. La scrittura non è affatto uno strumento di comunicazione, non è una via aperta attraverso cui dovrebbe passare soltanto un'intenzione di linguaggio. Tutto un disordine fluisce nella parola e le dà quel movimento divorante che la mantiene in stato di eterna dilazione.[32]

Dalla natura ancipite del linguaggio, dalla sua dimensione ambigua e allo stesso tempo fluttuante, Barthes può ricavare gli ele-

menti necessari per costruire la sua personalissima sociologia della scrittura, la cui concretazione si fonda sulla consapevolezza che il mito è un sistema di comunicazione, un impianto semiotico accresciuto, in cui il significato del primo segno diviene il significante del secondo.

In questo modo è possibile spiegare la polisemia della scrittura e comprendere l'ambivalenza semantica di molti dei messaggi che scandiscono la quotidianità, dagli sms alle insegne pubblicitarie. In primo piano, la metropoli e la vita dello spirito tratteggiata da Simmel[33]: ma a differenza che in passato, tutto sembra parlare, e tutti sembrano poter comunicare, per iscritto e a voce. Si afferma così il mito di una scrittura come medium di consumo mediale, in grado di conferire forme di piacere nuove agli attori, trasportati dall'ebbrezza di far viaggiare la propria scrittura in ogni luogo e in ogni momento.

Come avverte Escarpit, la "scrittura è un linguaggio paradossale"[34]. Il rischio della banalizzazione o dell'ambiguità è sempre costante, alimentato dal tramonto delle grandi narrazioni. La scrittura come mito sincrono e frammentario, espressione della società episodica del nostro tempo[35].

[1] Sull'argomento cf. A. Abruzzese, *Intellettuali e industria culturale*, in M. Morcellini (a cura di), *Il mediaevo italiano. Industria culturale, TV e tecnologie tra XX e XXI secolo*, Roma, Carocci, 2010, pp. 113-144.

[2] Questi i testi di Roland Barthes cui si fa riferimento in questo saggio: *Le degré zero de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions de Seuil, 1953/1972; tr. it., *Il grado zero della scrittura*, seguito da *Nuovi saggi critici*, Torino, Einaudi, 1982/2003; *Mythologies*, Paris, Éditions de Seuil, 1957; tr. it., *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1994; *Le plaisir du texte*, Paris, Éditions de Seuil, 1973; tr. it., *Variazioni sulla scrittura*, seguite da *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1999; *Le sport et les hommes*, Montréal, Les Presses de L'Université de Montréal, 2004; tr. it., *Lo sport e gli uomini*, Torino, Einaudi 2007.

[3] Sulla connotazione simbolica dell'agire quotidiano cf. P. L. Berger, T. Luckmann, *The social construction of reality*, Garden City (N. Y.), Doubleday, 1966; tr. it.,

La realtà come costruzione sociale, Bologna, Il Mulino, 1969. Per una lettura socioculturale dell'agire quotidiano si rimanda a W. Griswold, *Cultures and societies in a changing world*, Thousand Oaks (Calif.), Pine Forge Press, 1997; tr. it., *Sociologia della cultura*, Bologna, Il Mulino, 2005.

[4] Si legga, a proposito, E. Morin, *L'esprit du temps*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1962; tr. it., *L'industria culturale. Saggio sulla cultura di massa*, Bologna, Il Mulino 1963; P. Bourdieu, *Les règles de l'art,* Paris, Éditions de Seuil, 1992; tr. it., *Le regole dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 2013, p. 150.

[5] U. Beck, *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1986; tr. it., *La società del rischio*, Roma, Carocci, 2000.

[6] Ne sono testimoni i moltissimi scrittori italiani che dalle colonne dei giornali sviluppano una significativa attività di osservazione della quotidianità, senza disdegnare incursioni mediali (nel cinema, nella televisione, nella radio): E. Flaiano, I. Calvino, M. Soldati, C. Malaparte, A. Moravia, V. Brancati. Sul rapporto tra scrittori e società nel dopoguerra cf. G. Ragone, *Introduzione alla sociologia della letteratura. La tradizione, i testi, le nuove teorie*, Napoli, Liguori, 2000.

[7] R. Barthes, *Miti d'oggi*, Op. cit., p. 196.

[8] P. Bourdieu, *Le regole dell'arte*, Op. cit., pp. 288-365.

[9] R. Boudon, *La place du désordre. Critique des théories du changement social*, Paris Press Universitaires de France, 1984; tr. it., *Il posto del disordine. Critica delle teorie del mutamento sociale*, Bologna, Il Mulino, 1985; A. Touraine, *Un nouveau paradigme. Pour comprendre le monde d'aujourd'hui*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2004; tr. it., *La globalizzazione e la fine del sociale*, Milano, Il Saggiatore, 2012[2].

[10] R. Barthes, *Miti d'oggi*, Op. cit., p. 191.

[11] U. Eco, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, 2005.

[12] M. McLuhan, *The mechanical bride. Folklore of industrial man*, New York, Vanguard Press, 1951; tr. it.: *La sposa meccanica. Il folklore dell'uomo industriale*, Varese, Sugarco edizioni, 1996, p. 217.

[13] R. Barthes, *L'empire des signes*, Paris, Éditions de Seuil, 1970; tr. it., *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi, 2002.

[14] J. Habermas, *Vom sinnlichen Eindruck zum symbolischen Ausdruck. Philosophische Essays*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1997; tr. it., *Dall'impressione sensibile all'espressione simbolica. Saggi filosofici*, Bari, Laterza, 2009.

[15] R. Barthes, *Miti d'oggi*, Op. cit., pp. 223-224.

[16] Cf. M. Morcellini, *Comunicazione e media*, Milano, Egea, 2013; G. Boccia Artieri, *Stati di connessione. Pubblici, cittadini e consumatori nella (Social) Network Society*, Milano, FrancoAngeli, 2012.

[17] G. Herbert Mead, *Mind, Self and Society*, Chicago, The University of Chicago Press, 1934; tr. it., *Mente, sé e società*, Firenze, Giunti, 2010, p. 121.

[18] R. Escarpit, *L'écrit et la communication*, Paris, Presses Universitaires de France,

1973; tr. it.: *Scrittura e comunicazione*, Milano, Garzanti, 1976.

[19] R. Barthes, *Variazioni sulla scrittura*, Op. cit., p. 23.

[20] Inevitabile il riferimento a Th. W. Adorno, *Noten zur Literatur*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1974; tr. it., *Note per la letteratura*, Torino, Einaudi, 2012; *Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1951; tr. it., *Minima moralia. Meditazioni della vita offesa*, Torino, Einaudi, 1994[3].

[21] L. Mazzoli, *Cross-news. L'informazione dai talk show ai sociale media*, Torino, Codice, 2012.

[22] J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de Minuit 1979; tr. it., *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli, 2002.

[23] Si pensi all'avvento «della comunicazione virtuale, della velocità e dell'estensione dell'informazione» profetizzato da J. Derrida, in *L'Université sans condition*, Paris, Éditions Galilée, 2001; tr. it., *L'Università senza condizione*, Milano, Raffaello Cortina editore, 2000, p. 49.

[24] J. Baudrillard, *La société de consommation. Ses mytes ses structures*, Paris, Gallimard, 1974; tr. it., *La società dei consumi*, Bologna, Il Mulino, 2010[2].

[25] R. Barthes, *Il piacere del testo*, Op. cit., p. 82.

[26] *Ibid.*

[27] E. Goffman, *The presentation of self in everyday life*, Garden City (N. Y.), Doubleday, 1959; tr. it., *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 1969, p. 119; J. Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1981, tr. it.: *Teoria dell'agire comunicativo*, 2 voll., Bologna, Il Mulino, 1997.

[28] R. Escarpit, *Scrittura e comunicazione*, Op. cit., p. 55.

[29] R. Barthes, *Il piacere del testo*, Op. cit., p. 82.

[30] Cf. G. Lukács, *Schriften zur literature-soziologie*, tr. it. *Scritti di sociologia della letteratura*, Milano, Mondadori, 1976.

[31] R. Barthes, *L'ancienne rhétorique*, in «Communications», 16, 1970; tr. it., *La retorica antica*, Milano, Bompiani 2000, p. 8.

[32] R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Op. cit., p. 16.

[33] G. Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben (1903): da Brücke und Tür*, Stuttgart, K. F. Koelher Verlag, 1957; tr. it.: *Le metropoli e la vita dello spirito*, a cura di P. Jedlowski, Roma, Armando, 2011.

[34] R. Escarpit, *Scrittura e comunicazione*, Op. cit., p. 15.

[35] Henry Jenkins, *Convergence culture: where old and new media collide*, New York, University Press, 2008.

LA RAPPRESENTAZIONE DELLA MALATTIA NEGLI AUTORI FRANCESI

di MARCO FERRAZZOLI

La salute, nelle due facce della malattia e della medicina, della sofferenza e della cura, ricorre in tutte le letterature con frequenza e rilevanza comparabili solo a quelle di pochi altri grandi temi esistenziali; e compone un poliedro sfaccettatissimo, qualunque punto di osservazione si assuma e qualunque prospettiva si traguardi: quelli dei personaggi, della trama, delle biografie degli autori, dell'uso metaforico o realistico del tema... La letteratura francese non può evidentemente fare eccezione e anzi spalanca un panorama immenso, in cui non è facile orientarsi né stabilire un percorso: limitiamoci pertanto, in questa sede, ad additare una serie di spunti utili per avventurarsi in successive esplorazioni[1].

Il mal di scrivere

Pensiamo solo al mare magnum della *Recherche*, dove anche una navigazione del tutto *random* ci fa continuamente imbattere in espressioni, metafore, descrizioni che non possiamo leggere senza ricordare come Proust associ una salute cagionevole all'essere figlio (oltre che fratello) di un medico: quell'Adrien che, all'epoca, vantava la fama di luminare per essersi distinto nell'adozione di un cordone sanitario con cui proteggere l'Europa dall'epidemia di colera del 1866. Come se in famiglia gli fosse spettato il 'ruolo' di malato, Marcel muore all'età di 51 anni per una polmonite che si era sostanzialmente rifiutato di curare, quasi in ossequio al suo professato scetticismo verso la medicina. Ad attestare questo suo

duplice, controverso coinvolgimento sul tema basti questo brevissimo campionario di aforismi: "Come si dice in chirurgia, il suo amore non era più operabile" leggiamo in *Dalla parte di Swann*; ne *I Guermantes* che "Essendo la medicina un compendio degli errori successivi e contraddittori dei medici [...] credere alla medicina sarebbe la suprema follia, se non credervi non fosse una ancora più grande"; in *Sodoma e Gomorra* che "La medicina ha compiuto alcuni piccoli progressi nelle sue conoscenze dai tempi di Moliére, ma nessuno nel vocabolario"; in *Albertine scomparsa* che "Ci si sente più vicini a chi ha le nostre stesse malattie".

Potremmo rinvenire altri ricchissimi filoni di citazioni nelle miniere di Émile Zola e Victor Hugo, solo che si esplorino il *Ventre di Parigi* o *I miserabili*. Ma, per restare a Hugo, limitiamoci a ricordare come *Notre Dame de Paris* sia più popolarmente nota con il titolo de *Il gobbo di Notre Dame*, dato l'imporsi della figura di Quasimodo. Nell'affollato e prestigioso parterre delle deformità descritti nei classici è però doveroso quotare almeno un altro francese, il *Cyrano* di Edmond Rostand, e una delle scene più celebri della letteratura teatrale di ogni tempo (alla pari con la dichiarazione amorosa resa sotto il balcone di Rossana), quella che principia con la battuta di Valvert "Voi... voi avete un naso, ecco, un naso molto grande" e prosegue: "Ce n'erano di cose da dire sul mio naso – diamine! – e di toni da sfoggiare! Per esempio, vediamo...".

Sembra persino troppo banale, su questo argomento, riportare il nome di Molière e i titoli del *Malato immaginario* e del *Medico per forza*. Meglio, tra tante perle rilucenti, ricordare come nel *Gargantua* si trovino forse le più emblematiche ed esagerate scariche diarroiche della narrativa: Pantagruel, peraltro, era medico e praticò a Lione, Metz e Roma. Come lo era Louis Ferdinand-Céline, che proprio grazie all'esercizio della professione restituì un barlume di senso alla sua travagliatissima esistenza, soprattutto nella fase

finale. Nella diaristica potremmo azzardarci a tracciare un altro parallelo tra *La doulou*, autobiografico resoconto della sifilide che porterà Alphonse Daudet alla morte, e *Je ne suis pas sortie de ma nuit* in cui Annie Ernaux racconta l'Alzheimer che sta lentamente spegnendo la madre.

Il mal di vivere

I francesi vantano anche un autentico manifesto di uno dei *leitmotiv* poetici più forti del Romanticismo, la malinconia o *mal du siecle*: *Le confessioni di un figlio del secolo* di Alfred de Musset. Per restare nei pressi, troviamo una schiera inesauribile di autori, opere e personaggi iscrivibili nella 'letteratura della follia': dalle *Memorie di un pazzo* di Flaubert ad Antonin Artaud, con la sua vita vissuta tra dipendenze e ricoveri; da Rimbaud, malato sin da giovanissimo e poi paralizzato per una patologia su cui la diagnosi resta incerta tra cancro e sifilide, a Baudelaire, che dedica a Théophile Gautier i suoi *Fiori del male* definendoli "fleurs maladives", cioè 'malaticci'. Ma la tradizione dei *maudit* di ogni tempo potrebbe proseguire fino a un contemporaneo come Edouard Levé, che dopo aver consegnato *Suicidio* all'editore si è tolto la vita proprio come l'amico a cui si era ispirato, conferendo così al racconto un drammatico successo.

Sarebbe poi di estremo interesse un approfondimento sul "male di vivere" del '900: l'"esistenza ingiustificata", per dirla con Sartre, che ne *La nausea* ci regala descrizioni di paradigmatico esistenzialismo: "Passava dal ciottolo nelle mie mani", "La sento laggiù sul muro, sulle bretelle, dappertutto attorno a me. Fa tutt'uno col caffè, sono io che sono in essa". Una scelta narrativa che è inevitabile contrapporre a quella de *La peste* di Camus. Il romanzo ambientato a Orano è di una precisione clinica assoluta, non a caso è un medico come Bernard Rieux a parlare dell'infezione "capace in tre giorni di tempo di quadruplicare il volume della milza,

di dare ai gangli mesenterici il volume di un'arancia e la consistenza della pappa [...] Si tratta d'una febbre a carattere tifoide, ma accompagnata da bubboni e da vomiti. Ho praticato l'incisione dei bubboni, si che ho potuto far eseguire delle analisi in cui il laboratorio crede di riconoscere il tozzo microbo della peste. Per dire tutto, aggiungo che certe modificazioni specifiche del microbo non coincidono con la descrizione classica".

Ma tanta accuratezza è tutt'altro che uno sconto alla valenza allegorica attribuita al terribile flagello che, come una cartina di tornasole, evidenzia i contrasti più stridenti: tra l'indifferenza e la lentezza delle autorità e la violenza devastatrice, tra l'isolamento e la fuga e il disperato inseguimento dei piaceri o almeno della normalità della vita, tra il desiderio di salvarsi e gli inopinati gesti di solidarietà e altruismo, tra chi profitta della peste e chi la considera la nemesi delle colpe umane. L'opera si inserisce così tra le maggiori, per quanto concerne l'archetipo letterario delle epidemie che, affondate le radici nei classici – *Edipo re*, *Iliade*, *Eneide*... – si ramifica in una serie di capolavori immortali: *L'alchimista* di Ben Jonson, che attira le proprie vittime durante una pestilenza; il *Decamerone*, costruito proprio sul contrasto tra l'irriverenza delle cento novelle e dei loro personaggi e l'infuriare del morbo del 1348 descritto nell'introduzione; *La peste di Londra*, reportage giornalistico dell'epidemia che imperversò nel 1664-5 di Daniel Defoe; *I promessi sposi* ma anche la *Colonna infame* di Manzoni.

Da ciascuno di questi autori potremmo ricavare analogie e distinzioni con Camus. Ma il confronto più stimolante, anche per il contesto storico, è con *La pelle* in cui Malaparte narra "una peste profondamente diversa, ma non meno orribile, dalle epidemie che nel medioevo devastavano di quando in quando l'Europa. Lo straordinario carattere di tal nuovissimo morbo era questo: che non corrompeva il corpo, ma l'anima [...] una specie di peste morale, contro la quale non pareva vi fosse difesa alcuna".

L'ultimo punto che vogliamo indicare quale possibile partenza per un percorso di sicuro interesse è l'agonia dall'esito infausto, utilizzata come *escamotage* narrativo. Un *topos* frequentatissimo dagli scrittori, dal quale potremmo inerpicarci in diverse comparazioni: per esempio, tra la morte di Charles Forestier nel *Bel Ami* e quella di Jean Péloueyre nel *Bacio al lebbroso*, a cui Guy de Maupassant e Francois Mauriac, rispettivamente, sembrano voler ricorrere per risolvere i loro *ménage à trois* lasciando 'campo libero' alla coppia superstite. Entrambi decideranno invece di proseguire il plot delle loro opere in direzione meno banale.

Potremmo anche affiancare la sorte toccata a Marguerite Gautier nella *Signora delle camelie* di Dumas a quella della perfida *marquise* de Merteuil nelle *Liaisons dangereuses* ordite da Choderlos de Laclos, che la sera stessa della sua espulsione da parte della società "fu presa da una violenta febbre che, in un primo momento, sembrò la conseguenza della brutale scena di cui era stata oggetto; ma ormai non c'è dubbio che si tratta di vaiolo, e in forma violenta. In verità, io penso che per lei sarebbe un bene morire". La donna viene punita con un evidente contrappasso dopo che la Presidentessa de Tourvel, come madame de Volanges scrive alla signora de Rosemonde, cade vittima di un'affezione per la quale "i medici non sono in grado di pronunciarsi", anche perché la stessa malata rifiuta ogni cura, fino al punto di "chiamare padre Anselmo, aggiungendo queste parole: 'Adesso è la sola medicina di cui ho bisogno'".

Stilemi che ritroviamo nella visione sinottica del *Diario di un parroco di campagna* di Georges Bernanos e de *Le médecin de campagne* di Honoré de Balzac. "Ogni romanzo di Bernanos è un romanzo dell'agonia", è stato scritto, e indubbiamente tale è la storia del curato che, con puntiglio ma tardivamente e inutilmente, si impe-

gnerà come medico di se stesso dopo che gli viene diagnosticato un tumore allo stomaco. Il *Diario* diviene la cartella clinica di una malattia che somatizza la mancata integrazione nella comunità del prete e la sua incapacità di reggere l'urto con la malvagità umana, specie dopo il sospetto che una bimba scomparsa sia rimasta vittima di un bruto: "Ho intuito la possibilità di un orribile, duplice delitto [...] Rimasto solo, mi sono mosso per stendermi sotto una coperta [...] è sopraggiunta mia sorella, la quale mi ha chiesto se mi sentivo male". Alcuni tratti rimandano a Don Abbondio ma, al contrario del collega manzoniano, il giovane curato di Ambricourt è mosso da estrema compassione.

Nel *Diario*, malattia e sofferenza si presentano prima come disagio interiore dell'anima e poi come corruzione del corpo, sono individuali e sociali assieme, giacché investono la borghesia, il potere, la ricchezza, l'indifferenza. Il medico assume il ruolo di un *alter ego* del prete e quello del malato, più che di chi dovrebbe prendersene cura: l'asociale, emarginato e suicida dottor Delbende dirà al sacerdote "lei ed io siamo della stessa specie", una frase del tutto analoga a quella del dottor Laville, "Vedendovi, poco fa, ho avuto l'impressione di trovarmi di fronte a... di fronte al mio doppio". In questi personaggi, la morte è il culmine del fallito tentativo di riscattarsi dalle proprie origini umili elevandosi di *status* culturale e sociale.

In Balzac la figura del medico prende una fisionomia completamente diversa. Il dottor Bennassis, dopo una vita di delusioni, si ritira nel villaggio presso Grenoble, dove la cura dei cittadini travalica dalla competenza professionale all'impeto missionario e lo porta a diventare sindaco, dando modo a Balzac di tratteggiare un romanzo del 'buon governo'. Lo stato di povertà in cui Bennassis vive, in "una camera nuda", fedele a "una vita quasi monastica", nella "più profonda noncuranza per tutto quello che non era una essenziale necessità" compone una figura quasi irreale, nel

finale però il romanzo palesa come il caritatevole medico di campagna non sia mosso da semplice compassione o spirito di sacrificio ma da volontà di espiazione, essendo anch'egli un 'malato' afflitto da senso di colpa, dall'angoscia, dai rimorsi di gioventù, per aver sedotto una giovane donna che, rimasta incinta, finì con il suicidarsi.

Se volessimo evidenziare sbrigativamente due differenze, i protagonisti di Bernanos sono destinati alla resa, che nel caso più estremo consiste in un suicidio da cui Balzac parte invece per delineare un percorso riabilitativo. Il dottore creato da quest'ultimo raggiunge il proprio obiettivo mettendosi a capo di una comunità in cui, al contrario, il curato bernanosiano non riuscirà mai a integrarsi. Viene da pensare all'approccio narrativo diametralmente opposto degli *Appunti di un giovane medico* in cui Michail Bulgakov, lo scrittore celebre soprattutto per *Il maestro e Margherita*, romanzò i suoi ricordi di fresco laureato in medicina, repentinamente inviato a fronteggiare emergenze di pronto soccorso in una sperduta condotta russa agli albori della rivoluzione bolscevica. La concreta e motivata angoscia del giovane dottore, oltretutto inserita in una contingenza storica epocale e in una collocazione geografica estrema, si traduce in *sketch* narrativi di leggerezza straordinaria, spesso esilaranti.

[1] Questo saggio rappresenta il semplice stato dell'arte di un lavoro in corso, pertanto – e ce ne scusiamo con i lettori – non sono state indicate fonti né utilizzate note. Si ringraziano per la collaborazione Laura Battisti e Maria Gabriella Esposito.

CHIARO/SCURO DELLE POLITICHE SOCIALI NEI COMUNI DI FRANCIA E ITALIA

di MAURIZIO LORETO OTTAVIANI

Le politiche sociali di Francia e Italia e il loro rispettivo potere 'politico' è un tema questo che si lega fortemente, nell'ultimo decennio, al concetto di identità nazionale, diventando uno degli argomenti più trattati nella pubblicistica politologica e sociologica moderna.

Uno degli autori che mi preme citare è Ernesto Galli della Loggia, che in maniera calzante si interroga sull'immagine dell'identità italiana nella sua accezione più ampia, modellata dal "rapporto tormentato e contraddittorio tra modernità, politica e dimensione statale"[1]. Per lo storico e giornalista italiano, l'identità italiana è un termine utilizzato in due significati: il primo è quella che si evince, in ordine, dalle condizioni geografiche date, dal succedersi di eventi storici come eredità latina, contaminazioni culturali, lascito cattolico, divisione guerreggiata fra stati italiani, le diverse vicende storiche tra un Nord comunale e un Sud feudale, invasioni straniere e, infine, dalle sedimentazioni antropologiche quali individualismo esasperato, corporativismo irriducibile e trasformismo.

La seconda, invece, è il valore dell'identità che emerge dall'autorappresentazione degli italiani e dalla loro capacità di concepirsi come nazione, in un tutt'uno: Italia, italiani e italianità come un fattore oggettivo e soggettivo al contempo. Una rappresentazione vista con una lente storica-antropologica e intesa come 'coscienza' di sentirsi parte di questa 'autorappresentazione' da cui emerge un quadro dell'identità italiana profondamente unitaria e allo stesso tempo ricca di contrasti.

Nell'ultimo periodo, in Italia e non solo, si è fatto strada un acceso dibattito sul presidenzialismo come possibile soluzione all'ingovernabilità e all'impossibilità di riforme derivanti dallo stallo politico-istituzionale del Paese. Un dibattito che ha trovato il suo punto di forza nell'"anomalia' della situazione italiana rispetto a quella europea data dall'acuirsi della crisi del sistema dei partiti, precipitata recentemente nella fine della cosiddetta "Seconda Repubblica" in cui avviene un radicale mutamento partitico, dall'altro, per il persistere di una serie di questioni istituzionali mai irrisolte come la corruzione, il ruolo politico della magistratura, la troppo volte citata crisi del sistema di rappresentanza. Una crisi politica che secondo Bauman, è definita come l'antipolitica che sfocia nella crisi dello stato italiano.

Alla luce di questa premessa, è importante notare come nel nostro Paese, a seguito della crisi istituzionale del 2011 e alla conseguente estensione dei poteri del Presidente della Repubblica, un presidenzialismo di fatto si sia già dato, anche se pur velato.

Ricollocando ora la recessione italiana all'interno dell'attuale contesto di crisi europeo, ci accorgiamo subito che i limiti e i blocchi incontrati dai governi non dipendono esclusivamente dalla specificità italiana. Ne è un esempio la situazione francese, in cui la forma di governo semi-presidenziale, sancita dalla Costituzione, vede il presidente Hollande oscillare tra impopolarità e sanzione dei mercati, con innalzamento della popolarità durante gli attentati.

Dando uno sguardo al vecchio Continente, le alterazioni delle forme di governo in Europa, a partire dai governi imposti dalla Troika nell'ambito della politica dell'Unione Europea (in primis in Italia con Monti e in Grecia con Papademos), fanno parte nella cosidetta 'categoria schmittiana'[2], come riportato da un articolo scritto a quattro mani da Luca Cafagna e Claudia Bernardi di 'dittatura commissaria'"[3], ovvero come l'introduzione "di stati d'eccezione nazionali funzionali ad una gestione neoliberale della crisi

del capitalismo"[4]. Questo sovvertimento dall'alto ha sempre più identificato la tecnostruttura, secondo l'articolo, "affiancata da imprese finanziarie e imprese transnazionali, come "un potere forte in grado di gestire sia il funzionamento politico che il ciclo economico impazzito".

D'altro canto, è importante osservare come il processo di finanziarizzazione in atto produca senza indugio una trasformazione delle stesse forme politiche, impedendo così di proporre in alcun modo un discorso analitico che tenga separate politica ed economia; assumendo questa prospettiva possiamo affermare che la dittatura commissaria costituisca oggi una delle forme fortunate della governance europea.

E con questi presupposti, che posso prendere in esame le differenze che attraversano lo spazio politico nel quadro europeo e la forma Stato moderno dove è evidente che l'Europa, al momento odierno, non può essere pensata come un Super-Stato, né il processo europeo sembra, d'altronde, andare in questa direzione. E ciò si desume dal fatto che il contesto europeo pur non avendo una costituzione formale, silurata in più paesi dai referendum, possiede però di fatto un assetto costituzionale definito dalla fitta rete di trattati, da un insieme di fonti normative spurie, pubblico-private, dallo sviluppo incessante della giurisprudenza europea. Queste fonti delineano uno statuto in divenire, una costituzione processuale, che si situa oltre lo stesso rapporto dialettico tra costituzione materiale e costituzione formale.

Una situazione questa, che genera due conseguenze principali:

– In primis è la crisi dell'identità tra il monopolio della produzione di diritto e quello dell'uso della forza per come si è data nello Stato moderno.

– L'altro effetto riguarda il venir meno della coincidenza tra Stato e Territorio. L'Europa, rappresentandosi come un campo di tensione tra gli interessi dei singoli stati risente della mancanza di

uniformità nella produzione di diritto che si riversa anche nel ruolo politico.

Le varie trasformazioni dell'ultimo decennio, i vari cambi di comandi e il succedersi di correnti riformiste hanno di fatto cambiato o meglio 'rivoluzionato' l'assetto socio-politico europeo.

Su questo aspetto, mi preme riprendere il pensiero degli ultimi anni di Habermas e Balibar. Il primo ha insistito sulla necessità di una rilegittimazione dell'Europa che si esplica attraverso un rafforzamento dei poteri del Parlamento europeo, e attraverso la costituzione di un'opinione pubblica europea in grado di ripristinare l'antico schema dialettico Stato-Società civile richiamato da Hegel.

Mentre Balibar, insiste sulla necessità di un surplus di democrazia, agito in primo luogo dai movimenti, che sia capace di superare i confini stessi degli stati - nazione e dell'Unione europea dove è necessario occorre reinventare nuovi poteri democratici, definiti dallo stesso pensatore francese come dei "contropoteri insurrezionali".

Al contrario di ciò che sostiene Habermas, per Balibar è impossibile pensare separati il processo di costituzione della cittadinanza e quello di democratizzazione delle istituzioni in quanto è auspicabile pensarli come un unico momento dove l'impulso conflittuale e di dissenso dei movimenti generi contemporaneamente nuova soggettivazione e la possibilità di creazione di nuove istituzioni democratiche.

Infine, è a partire dalla frammentarietà dello spazio europeo che si può e si deve ragionare su nuove istituzioni. Il raggio di azione dei movimenti deve essere in grado di reinventare continuamente, proprio a partire da una pratica democratica conflittuale, la spazialità europea e i suoi relativi confini. In questo quadro non si possono ignorare le spinte che arrivano sia dall'Europa dell'Est che dal nord Africa, i cui movimenti migratori ormai da anni mettono in tensione la rigidità dei confini ed evidenziano la

centralità della cittadinanza come terreno di conflitto. Lo spazio europeo e la sua continua ridefinizione rappresentano, quindi, una delle principali poste in palio dei movimenti.

Riecheggiando Balibar, nel suo Cittadinanza, avendo una visione più inclusiva della cittadinanza e della democrazia europea, tenta di tracciare un bilancio sul problema della condizione di cittadino attraverso una serie di temi e contesti che si riannodano alle comprensione delle modificazioni profonde che hanno attraversato, soprattutto negli ultimi venti anni, la perimetrazione dell'essere cittadini, in particolar modo europei. Il pensatore oltralpe, non ha fatto altro che riproporre l'idea cioè che l'Europa politica sia sì indispensabile, ma al contempo – per essere "legittima e quindi possibile" – essa debba conseguire un "sovrappiù" di democrazia rispetto agli Stati nazione che la concepiscono. Il punto è, tuttavia, che questo "sovrappiù" di democrazia non sembra più pensabile nei termini di una continuità lineare con i processi di "democratizzazione" che hanno caratterizzato la storia dello Stato nazione in Europa. Balibar lo riconosce, e introduce – come a saggiarne la produttività – una serie di categorie che all'interno dei dibattiti critici vengono impiegate per "reagire" a questa soluzione di continuità: democrazia partecipativa, democrazia conflittuale, costruzione del comune e contro-democrazia. Si tratta di ipotesi teoriche non necessariamente compatibili l'una con l'altra: ma Balibar, lungi dal proporre una sintesi tra di esse, sembra essere interessato – coerentemente con il suo stile di pensiero – a porle in tensione, con l'obiettivo di produrre un campo teorico e politico al cui interno sia possibile avanzare nella ricerca di un'uscita in avanti fuori dalla crisi europea.

Il polo di trazione che fa strada alla concezione di cittadinanza in tutta la storia del pensiero politico antico, moderno e contemporaneo, è la democrazia. A partire dalla definizione presa in prestito da Aristotele intesa come "costituzione di cittadinanza",

come sistema di rapporti immanenti ai cittadini che abitano una comunità, come quello spazio in cui esiste una reciprocità conflittuale tra la distribuzione del potere e l'amministrazione dello stesso.

Balibar mostra innanzitutto che l'attestazione dell'estensione graduale della forma politica nello Stato moderno, ha di fatti, durante tutta la modernità europea, paralizzato quella reciprocità trasformativa. Oggi, investiti pienamente dalla crisi di questa forma politica, si palesa l'urgenza di uscire dalla cancrena che lo Stato, come forma differenziata di pacificazione dei conflitti, ha imposto a molte categorie politiche. Balibar ci parla apertamente della necessità dei conflitti e degli antagonismi sociali in quanto consentono alla democrazia di tenere fede al suo ordinamento trasformativo e dinamico capace di generare costantemente nuove inclusioni – frutto di dure battaglie – e quindi nuovi diritti. Un concetto pienamente espresso anche dal sociologo Carlo Bordoni, secondo cui la democrazia è un concetto mobile, fluttuante, destinato a evolversi insieme alla società: ovvero cambia insieme all'evolversi degli eventi.

L'impossibilità di accesso ai servizi, all'istruzione, alla sanità, la disoccupazione investono i servizi fondamentali e ci delineano un quadro in chiaro/scuro dove emerge con forza una sorta di spaccatura sociale che richiama appunto quel processo di ri-democratizzazione della democrazia di cui Balibar si è fatto portavoce.

Anche su questo Balibar, facendo probabilmente tesoro della recente lezione degli studi post-coloniali, ci mostra come la società civile non può essere la spinta attiva della futura politeía perché essa stessa è piena di forze non democratiche, o comunque assolutamente disinteressate a quel processo di costituzione di nuova cittadinanza, che prevede realisticamente una cessione di privilegi da parte dei dominanti, che spesso sono presenti in grandi forze, più o meno occultati, tra le file della società civile.

Questo impatto letterario produce nei sistemi di welfare dei due Paesi grosse differenze. Osserviamo il processo in atto in Italia di riforma costituzionale che pone al centro i Comuni e le loro funzioni e che in Francia ha fatto nascere la cosiddetta intercommunalité basata sugli enti pubblici di cooperazione intercomunale volontaria.

Il nostro sistema di protezione sociale, in un periodo di crisi e in cui i sistemi pubblici devono essere in grado di rispondere a fabbisogni sempre più complessi dei propri cittadini, è oggetto di dibattito anzi di un dialogo a più voci sul suo futuro.

Infatti necessita da un lato aumentare il sostegno alla copertura di una sempre maggiore fragilità e dall'altro razionalizzare ed ottimizzare gli interventi.

Il governo del sociale, con l'allocazione delle responsabilità, dei meccanismi decisionali, delle modalità di finanziamento e gestione dei servizi, è il primo degli impianti messi a garanzia del cittadino a cui prestare attenzione.

Come è noto, il problema connesso alla polverizzazione dei Comuni nell'ordinamento italiano ha ricevuto ampia attenzione nel dibattito pubblico.

Lo scopo della riforma è quello di generare economie di scala, evitando le evidenti duplicazioni di funzioni, e conservando il livello di servizi ai cittadini. Va anche rilevato che non si tratta di una innovazione assoluta in campo europeo, dove le esperienze di riforme del governo locale non sono una rarità ed una delle più interessanti è quella varata dal governo danese nel 2007, basata sulla soppressione dei Comuni con meno di 20mila abitanti, la fissazione di un limite minimo di 30mila abitanti per i Comuni derivanti da fusione e la riorganizzazione del sistema delle Contee e su cui la politica italiana sembra orientata.

Altro dato da considerare è la spesa pubblica che è più alta in Francia (10.011 euro pro capite) e in altri Stati europei mentre

l'Italia si posiziona verso il basso (7.055 euro pro capite).

In questo continuum di riforme però la Francia ha mantenuto gli oltre 36mila Comuni con una dimensione media piccolissima (1.600 abitanti), ma ha promosso la cooperazione intercomunale volontaria; in Italia continua la lenta trasformazione che da un lato finalmente fa sul serio e dall'altro è priva di atti concreti di riforme.

La Camera ha approvato la riforma Costituzionale che trasforma il Senato, abolisce Cnel e Province, modifica l'iter legislativo e interviene sul Titolo V della Costituzione, quello che definisce competenze tra Stato e Regioni. Un passo in avanti molto importante per superare una serie di conflitti tra Stato e Regioni che ha generato caos normativo e perdite di tempo e modificato ulteriormente il Titolo V: allo Stato sarà quindi affidata la competenza esclusiva sulle politiche sociali.

Ma resta insoluto l'aspetto aggregativo manterremo l'identità degli oltre 8.000 campanili o ci sarà la trasformazione in macro comuni come in Danimarca. Considerazioni queste che animano e smuovono il pensiero critico e l'approccio del cittadino ai temi di interesse pubblico.

Il tema dell'identità che continua ad essere sotto la lente dell'opinione pubblica a cui va garantita la libertà di scegliere il sistema di aggregazione più funzionale alle aspettative generali e in particolare in grado di dare risposte immediate ad un bisogno di politiche generali e anche sociali sempre più pressante. In periodi in cui la resilienza deve essere la via maestra dell'agire umano.

[1] E. Galli della Loggia, *Identità italiana*, Il Mulino, 1998, p. 22.

[2] *Étienne Balibar: l'Europa, la cittadinanza, la democrazia*, intervista a cura di C. Bernardi L. Cafagna M. Iasci, in occasione del seminario *Europa, cittadinanza e democrazia*, tenutosi a Roma il 21 maggio 2013.

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid.*

ABSTRACTS

LES ÉCRITURES DE L'"HOMME-PLUME" par Rosa Maria Palermo
"Homme plume", as he styled himself due to his passion for writing, Flaubert left us thousands of works, particularly notes (his reading and travel notes), letters and pre-textual manuscripts. The present essay analyses three kinds of writing, highlighting how, in the passage to fiction, the source-document (be it a note or a letter) was so radically modified as to correspond no longer to "reality", but to the "illusion of reality", which, according to the writer, is the epitome of true Art.

UN CAS DE RUPTURE: UNA SATIRA PARADOSSALE SUGLI STEREOTIPI SOCIALI di Carolina Diglio
In *Un cas de rupture* (1854), Alexandre Dumas fils shows that man is bereft of any freedom in society because it is characterized by cultural stereotypes and unwritten laws, but bunding laws that affect his way thinking and acting. The author demonstrates the deviant aspect, in bourgeois respectability global era, of the politically correct of public, private and deeply personal expressions.

LA RECHERCHE DU SAVOIR. *AURÉLIA* DE GÉRARD DE NERVAL di Marilia Marchetti
Aurélia is Gérard de Nerval last work. It is connected with the theme of madness and, in the same time, with the act of writing. The narrator, apparently distances himself from his previous being and presents himself as a rational analyst of his past.
We will first of all point out the significance of the Gérard de Nerval well known "soleil noir"; we will then analyse the peculiar relationship between seduction and violence to underline the specificity of Nerval writing in relation to knowledge.

QUAND LE TRAIN INSPIRAIT LES POÈTES ET LES ROMANCIERS DU XIXe SIÈCLE, par François Proïa
The invention of the steam in the early nineteenth century has profound implications for sea and land transport. The railway routes now crisscross Europe without borders. Zola is the first to give us with *La Bête humaine*, a descriptive, epic and symbolic novel, not only a vision of particularly practical and well-defined set of the rail network, but also, and above all, the awareness of modern world under the influence of material inventions of the late nineteenth century. And it is a true epic of the conquest of the world that sings Emile Verhaeren in his poem *La Conquête*, where trains and ships symbolizing the driving force of human surge have a place of prime importance.

COMUNICARE L'INCOMUNICABILE: INVEROSIMIGLIANZA E ASSURDO NE *LO STRANIERO* DI ALBERT CAMUS, di Antonio Malo
The author defends the thesis that in modernity and post-modernity the relationship between narrative and knowledge has undergone a fundamental change, because it is thought not only that verisimilitude has nothing to do with truth, but also that you can communicate what makes no sense at all. Through the analysis of The Stranger by Camus, it is shown that traying to communicate the lack of sense of human life creates a kind of verisimilitude that exceeds that what was contemplated by Aristotle: the improbability of the absurd.

CULTURA E SOCIETÀ IN DURKHEIM E PÉGUY, di Giselda Antonelli
This paper analyzes the culture and society scenery of France at the end of 19th century through the thought Durkheim and Péguy who had had an important and different role in the study of social sciences. Both were witnesses of the most important events of their time: the Dreyfus's case, the birth of press, the fourth power, the new role of the intellectuals, anti-Semitism, individualism and socialism. The thought is different but the aim is the same: the moralization of society compromised by the growing anomia produced by the crisis of modernity. The strong debate and the discord between the two intellectuals about the different meaning of status and the role of sociology are the background of the paper.

LOUIS DUMONT E LA CULTURA EUROPEA. LETTERATURA E GENESI DELLE VARIANTI DELLA MODERNITÀ, di Fabio D'Andrea-
Louis Dumont was a great anthropologist and social thinker whose work should be given more attention, as it focuses on hidden dimensions of European culture one would rather become aware of before the current crisis gets too hard to handle. Dumont's main theory maintains that modernity's claim to be the only culture left standing in the West after Enlightenment took place is a gross underestimation of the real situation, which is better described as a mosaic of similar and yet different variants of what he calls modern individualistic configuration. After its advent, each former holistic European culture underwent deep acculturation processes that led to the collective and anonymous creation of cross-representations allowing several of their key values to survive in a new form, become acceptable to modernity and even part of its alleged heritage. So Dumont describes a Simmelian *Wechselwirkung* that binds the original configuration and its variants in a dynamic process that constantly modifies them, in which literature plays a central role as playwrights, poets and novelists are among the leading figures of the self-making of every variant, thanks to their skill in understanding and narrating events and their consequences in a way that at once highlights and shapes them.

LE STRUTTURE ANTROPOLOGICHE DELL'IMMAGINARIO NEL MITO DI DON GIOVANNI, di Valentina Grassi

The idea behind the essay is to apply the structuralist analysis of the imaginary built by Gilbert Durand in one of the myths that have marked the modern Western culture: the myth of Don Giovanni. In particular, we intend to consider the mythological narrative that is present in the film Don Giovanni by Joseph Losey (1979), which stages the opera by Wolfgang Amadeus Mozart (1787). Through the figurative paths of the film, it will be attempted a mythodological analysis, trying to track down fundamental mythemes of narrative construction.

IL PIACERE DEL MITO. ROLAND BARTHES SOCIOLOGO DELLA CULTURA, di Andrea Lombardinilo

This paper aims at investigating the mythographical function that writing assumes for Roland Barthes within the contemporary mitghologies, described by the semiologist according a sociocultural and communicative approach. In his works Barthes analyzes the notion of writing as a founding myth of modernity, capable of shaping and building the discursive rhetorics of everyday life. Whereas in *Mythologies* (1957) reality is read as an empire of myths, in *The plaisure of text* (1973) writing rises to a peculiar myth of the communicating society, whose practice and knowledge are fundamental to understand the innovation of the participated meanings spread by actors.

LA RAPPRESENTAZIONE DELLA MALATTIA NEGLI AUTORI FRANCESI, di Marco Ferrazzoli

Disease and medicine recur in the literature with particular frequency and relevance, whatever the aspect observed: characters, plot, authors' biographies, metaphorical or realistic use of the theme. The French literature is no exception, and indeed its landscape is so broad that is hard orient oneself. Thus we limit our analysis to some relevant cues.

CHIARO/SCURO DELLE POLITICHE SOCIALI DEI COMUNI DI FRANCIA E ITALIA, di Maurizio Loreto Ottaviani

The corrent essay focuses on the concept of Italian and French identities in the last ten years. This is a theme which is strongly tied to the concept of national identity; This latter has become particurarly significant in the last decades of the Twentieth Century, so that it is one of the most dealth themes in the modern and sociologic bibliography.

RECENSIONI

Rubrica diretta da CAROLINA DIGLIO

Patrick Modiano, *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*, Paris, Gallimard ("Collection Blanche"), 2014, pp. 160, 16,90€.

"Un été indien" che si prolunga, con il suo calore soffocante, nel mese di settembre, uno scrittore schivo e solitario, un telefono che squilla dopo mesi di silenzio, una rubrica telefonica smarrita, un cognome e numero di telefono d'antan... Comincia così l'ultimo romanzo di Patrick Modiano, uscito nell'ottobre del 2014, in contemporanea con l'attribuzione del Premio Nobel per la Letteratura. E subito avvince il lettore in una *quête* di avvenimenti e di senso, che il protagonista, Jean Daragane, si trova a indagare, sollecitato, suo malgrado, da un nome e da un episodio citati nel suo primo romanzo – *Le Noir de l'été*, di cui ha perso completamente la memoria – che entrano nella sua vita come "une piqûre d'insecte, d'abord très légère, et elle vous cause une douleur de plus en plus vive, et bientôt une sensation de déchirure".

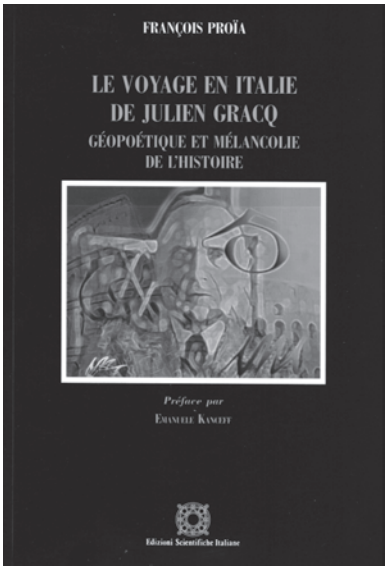
Scritto come un *noir,* il romanzo è un viaggio a *rebours*, che, a partire da note e appunti tratti da documenti giudiziari, segue il filo di tracce interrogative, precarie e frammentarie, per costituire alla fine una rete di chiaroscuri significanti, in una dimensione ambiguamente sospesa tra sogno e realtà. Coerentemente con l'insieme della sua produzione letteraria, con cui dialoga in una serie di rimandi intertestuali, Modiano riprende qui temi e modi che costituiscono la cifra caratteristica della sua scrittura. Una narrazione asciutta, incalzante nella sua fattualità, accompagna una riflessione densissima sull'enigmaticità dell'esistenza e sui meccanismi di rimozione della psiche umana, che portano a oscurare i nodi fondanti della costruzione del sé. "On finit par oublier les détails de notre vie qui nous gênent ou qui sont trop douloureux", riflettono nel romanzo, in una confusione di ruoli, Jean Daragane e Modiano insieme. *Oubli* involontario, come aveva spiegato al protagonista un dottore, autore di un saggio che gli aveva regalato e dedicato, intitolato proprio *L'Oubli*.

Ma la scrittura, come scoprirà il protagonista, insieme al lettore che lo accompagna in questo viaggio, è lo strumento che consente di continuare a interrogare la memoria, di ritrovare ciò che si è perso, come ha fatto Jean Daragane con il suo primo libro. *Le Noir de l'été* non richiama, infatti, solo il genere *noir* a cui sembra appartenere *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier* e la stagione in cui si svolge la vicenda raccontata, ma anche, allusivamente, "le noir de ce qui a été", questo buco nero al centro della narrazione che ha informato la scrittura di alcune pagine del primo romanzo. Lo scrittore protagonista non ha mai voluto scrivere delle persone che hanno contato nella sua vita, convinto che, una volta entrati nella finzione letteraria, gli sarebbero sfuggiti, cancellati dalla vita vera e ridotti a niente. Ma si può scrivere per qualcuno, per chiamarlo a sé, lanciandogli indizi e segnali affinché chi è scomparso ritorni. "Il n'avait écrit ce livre que dans l'espoir qu'elle lui fasse signe", perché "écrire un livre, c'était aussi, pour lui, lancer des appels de phares ou des signaux de morse à l'intention de certaines personnes dont il ignorait ce qu'elles étaient devenues". E se il primo libro di Daragane lancia questi segnali, l'ultimo di Modiano consegna al protagonista bambino un foglio su cui è scritto, emblematicamente, l'indirizzo di casa "pour que tu ne te perdes pas dans le quartier". Per non smarrirsi nel labirinto della vita, ma anche, perché egli ritrovi nel *quartier*, luogo fisico e interiore, nella parzialità dell'agnizione di sé, come suggerisce la doppia accezione semantica del termine *quartier*, la strada della propria identità, i cui segni documentari sono contenuti in una valigia chiusa che, per tutto il romanzo, Jean Daragane pensa di dover aprire e non apre mai. Perché ciò che conta non è nella valigia che conserva a casa sua, ma in tutte quelle valigie perdute, centinaia, presenti in un sogno ricorrente.

Modiano abbandona in questo romanzo la narrazione soggettiva per ritornare, come aveva già fatto ne *L'Horizon* (il cui protagonista si chiama ugualmente Jean come Daragane), alla terza persona. Un "vous" si insinua, a tratti, nel racconto, a costruire in forma mono-dialogica, la relazione tra autore e personaggio, ma anche a richiamare, allusivamente, una relazione sotterranea, di specularità, con *La Modification* di Michel Butor, confermata dall'importanza che, in entrambi i casi, riveste un viaggio da Parigi a Roma, che Daragane, però, non farà mai, lasciando lettore, protagonista e autore davanti a una risposta aperta.

Emilia Surmonte

François Proïa, *Le voyage en Italie de Julien Gracq. Géopolitique et mélancolie de l'histoire*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2014, pp. 132, 20,00€.



Le dernier ouvrage de François Proïa se présente au lecteur/chercheur comme un voyage merveilleusement insolite, un voyage intime en Italie avec Julien Gracq, l'écrivain qui a extraordinairement peint les magies d'Argol et de la forêt des Ardennes, et aussi les enchantements de la mer des Syrtes; il s'agit d'un voyage en Italie avec le vrai Gracq.

Cet essai rigoureux, avec une préface importante signée par Emanuele Kanceff, est divisé en neuf chapitres dont les titres séduisants constituent une sorte de guide de voyage pour le lecteur.

En effet, ce sont d'abord les titres, de véritables fiches signalétiques qui guident le lecteur/chercheur se trouvant, dès les premiers mots, plongé dans "un essai savamment construit" avec une "une écriture du temps et de l'histoire" traçant la trame de "l'esprit d'un lieu [et en révélant de cette manière] l'âme des mots"; néanmoins, c'est aussi "la vigie intimidante du mouvement surréaliste" qui dirige la lecture dans "les lieux d'alentour".

C'est le portrait d'une Italie tout à fait inhabituelle donnée ici par l'"écrivain de Saint-Florent-le-Vieil", celui qui "altère l'immuable concept de *Grand Tour*" (p. 66); une Italie dont les paysages sont immortalisés d'une "écriture protéiforme" (p. 60) et "dans ces fragments de texte qui aspirent à former une complétude, il décrit souvent avec insolence, Rome et quelques autres villes italiennes, par petites touches, à la manière d'un pointilliste, tout en tenant en haute considération les modèles latins" (p. 61).

En effet, les réflexions lucides de Proïa nous présentent un écrivain géographe et historien "car Gracq nous entraîne dans une vision personnelle de la péninsule italienne, délicieuse et irritante, souvent mêlée de lieux communs" (p. 18).

Appartenant à deux registres différents, les paysages romains et vénitiens avec un aperçu aussi sur Florence et la Campanie se posent ainsi aux yeux du lecteur: il y a les paysages capturés par l'écrivain-voyageur se présentant comme une recomposition synthétique des paysages réels – souvent fondus l'un dans l'autre – et montrant que, si d'un côté Gracq géographe est tenté d'utiliser son expérience pour donner son point de vue sur une notion qui lui est familière, de l'autre il est désorienté par la description qui en résulte, indissociable de la création littéraire, domaine qu'il croit paradoxalement n'être pas le sien, "car il n'a jamais eu, comme

il le précise d'ailleurs lui-même, la vocation d'être écrivain" (p. 25).

Le portrait gracquien se centre sur des paysages qui ont transformé le statut du voyageur: l'espace attire le regard de celui-ci qui tente de l'interpréter. En effet, "l'œuvre entière de Gracq suppose cependant que toute réalité soit 'formalisable' et intégralement pensable" – écrit Proïa – "mais il nous la fait voir sous un jour énigmatique, ou pour mieux dire magique" (p. 82).

Il s'agit d'une "écriture du temps et de l'histoire" où l'objet est un *paysage-histoire* dont l'identité repose sans doute sur des caractéristiques géopoétiques.

"Dans les récits de Gracq, le paysage n'est jamais une structure objectivable dont on fait le tour comme pour une maison. Il est toujours saisi dans une praxis, dans un projet" (p. 24).

Toute sa vie, Julien Gracq a fréquenté les livres plutôt que les personnes. On se souvient l'incipit avec Jules Verne, le copain de ses huit ans. Puis il y a eu Edgar Poe, découvert à douze ans, et Stendhal, qu'il a lu à quinze ans. Il faut leur ajouter Chateaubriand, Balzac, Nerval, Saint-John Perse, Francis Ponge, André Pieyre de Mandiargues et Ernst Jünger.

C'est après la publication de *Château d'Argol* chez José Corti, que Julien Gracq a été magnifié en tant qu'écrivain à la fois ingénieux et hermétique marqué par le romantisme allemand, par la littérature fantastique et par le surréalisme dont il se sert "comme médiateur" (p. 45).

À la commode confusion de l'homme postmoderne, cet écrivain fascinant a toujours préféré la réflexion, revenant sans cesse sur les mêmes écrivains, les mêmes livres, les mêmes souvenirs, les mêmes rêves. Il a peint les routes, les confins, les reliefs, les fleuves, comme aucun autre écrivain n'avait fait avant lui. Plutôt que de chercher de nouveaux paysages au bout du monde, il a passé sa vie à retrouver les fragments de ses "paysages-histoire" (p. 26), en évitant "la lourdeur de la 'monumentalisation'" des lieux (p. 56).

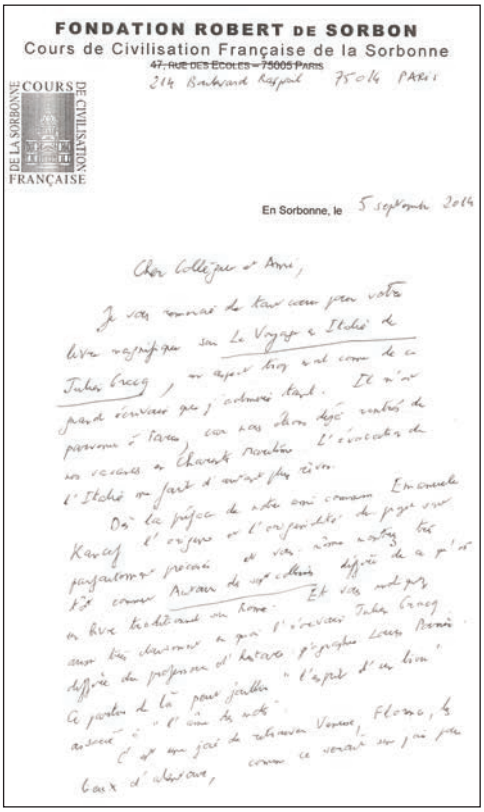
Lorsqu'il écrit que son bagage professionnel, c'est-à-dire les échos d'une formation de géographe, pourrait être dépoétisant, mais il ne l'est pas et Proïa le démontre véhément: "la connaissance de la géographie physique, la possession d'un glossaire spécifique, la pratique scrutatrice du terrain et des cartes confèrent à Gracq un lot illimité de représentations et de rapprochements inaccoutumés que d'autres écrivains ne peuvent certainement pas avoir" (p. 30).

C'est donc à travers la géopoétique que Gracq, selon l'auteur, tente de rétablir et d'enrichir le rapport homme-terre en développant ainsi de nouvelles perspectives existentielles dans un monde à la fois géographique et littéraire refondé sur des fragments et "chacun de ces fragments se réalise justement dans cette tension constante entre la forme contraignante et la tentation de tout faire voler en éclats" (p. 57).

Et c'est là que se pose la mélancolie de l'œuvre gracquienne: sur la profonde connaissance de la décadence humaine. "Gracq lance un cri de désolation absolue et d'effroi, une réaction aristocratique, un sursaut intellectuel" (p. 73), un cri, profondément littéraire.

Maria Giovanna Petrillo

LETTERE ALLA DIREZIONE



FONDATION ROBERT DE SORBON
Cours de Civilisation Française de la Sorbonne
~~47, RUE DES ÉCOLES – 75005 PARIS~~
314 Bachard Raspail 75014 PARIS

COURS DE CIVILISATION FRANÇAISE DE LA SORBONNE

En Sorbonne, le 5 septembre 2014

Cher Collègue et Ami,

Je vous remercie de tout cœur pour votre livre magnifique sur Le Voyage en Italie de Julien Gracq, un aspect trop mal connu de ce grand écrivain que j'admire tant. Il m'est parvenu à Paris, car nous étions déjà rentrés de nos vacances en Charente Maritime. L'évocation de l'Italie me fait d'autant plus rêver.

Dès la préface de votre ami commun Emanuele Kanceff l'origine et l'originalité du projet sont parfaitement précisés et vous-même montrez très tôt comme Autour des sept collines diffère de ce qu'est un livre traditionnel sur Rome. Et vous indiquez aussi très clairement en quoi l'écrivain Julien Gracq diffère du professeur d'histoire-géographie Louis Poirier. À partir de là peut jaillir "l'esprit d'un lieu" associé à "l'âme des mots".

C'est une joie de retrouver Venise, Florence, les lieux d'alentour, comme ce serait une joie pour moi de retrouver Pescara.

Mon projet est de relire les textes de Gracq et de faire le compte rendu de votre livre (cela me prendra quelque temps), je vous félicite et vous remercie de tout cœur, et je vous dis ma très fidèle amitié,

Pierre Brunel

7 septembre 2014

Cher ami,

Un grand merci pour ce beau livre, inspiré et enrichissant. J'ai été particulièrement séduit par vos analyses concernant l'écriture de Rome par Gracq. Vous avez au plus profond du processus de l'imaginaire chez l'écrivain.

Vous ai-je raconté que j'ai connu Gracq ? Ou plutôt Louis Poirier. En effet, lorsque, jeune professeur venant d'un collège de province, je fus nommé au lycée Claude-Bernard à Paris (il y a cinquante quatre ans !!), je me retrouvai collègue avec... qui vous savez. Je le revois encore s'isolant dans un coin de la salle des professeurs, silencieux. Son attitude paraissait distante ; il n'en était rien en réalité. Il continuait sa réflexion intérieure et se protégeait, je crois, des futilités et des banalités d'une conversation trop superficielle. J'ailleurs, chose étonnante, beaucoup de gens – et surtout parmi les élèves et les parents – ignoraient que Monsieur Poirier s'appelait aussi Julien Gracq...

Je vous saurai gré de cette jolie promenade italienne que vous m'avez fait faire et vous adresse mes chaleureuses et fidèles amitiés.

Ch. Noetinger

7 septembre 2014

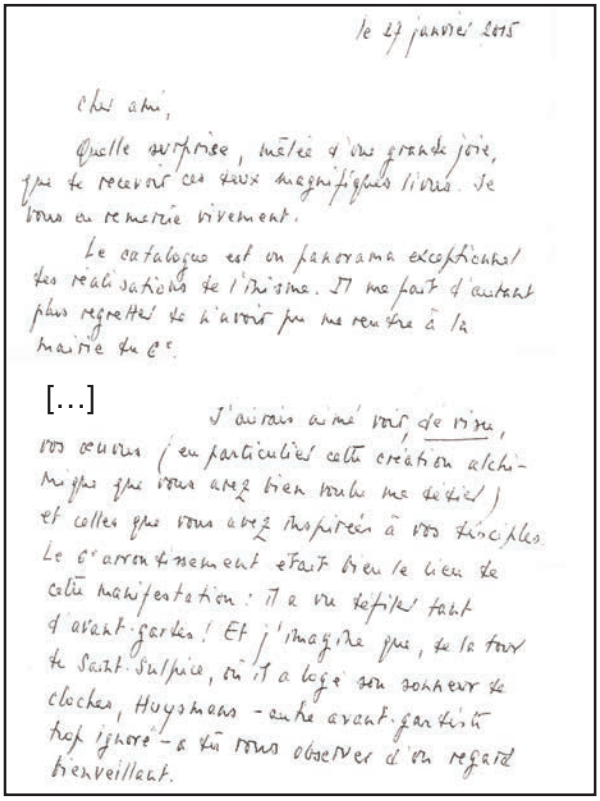
Cher ami,

Un grand merci pour ce beau livre, inspiré et enrichissant. J'ai été particulièrement séduit par vos analyses concernant l'écriture de Rome par Gracq. Vous cernez au plus près tout un processus de l'imaginaire chez l'écrivain.

Vous ai-je raconté que j'ai connu Gracq? Ou plutôt Louis Poirier. En effet, lorsque, jeune professeur venant d'un collège de province, je fus nommé au lycée Claude Bernard à Paris (il y a cinquante-quatre ans!!), je me retrouvai collègue avec… qui vous savez. Je le revois encore s'isolant dans un coin de la salle des professeurs, silencieux. Son attitude paraissait distante; il n'en était rien en réalité. Il continuait sa réflexion intérieure et se protégeait, je crois, des futilités, des banalités d'une conversation trop superficielle. D'ailleurs, chose étonnante, beaucoup de gens – et surtout parmi les élèves et les parents – ignoraient que Monsieur Poirier s'appelait aussi Julien Gracq…

Je vous sais gré de cette jolie promenade italienne que vous m'avez fait faire et vous adresse mes chaleureuses et fidèles amitiés.

Louis Forestiert



le 27 janvier 2015

Cher ami,

Quelle surprise, mêlée d'une grande joie, que de recevoir ces deux magnifiques livres. Je vous en remercie vivement.

Le catalogue est un panorama exceptionnel des réalisations de l'Inisme. Il me fait d'autant plus regretter de n'avoir pas pu me rendre à la mairie du 6e.

[…]

J'aurais aimé voir de visu, vos œuvres (en particulier cette création alchimique que vous avez bien voulu me dédier) et celles que vous avez inspirées à vos disciples. Le 6e arrondissement était bien le lieu de cette manifestation : il a vu défiler tant d'avant-gardes ! Et j'imagine que, de la tour de Saint-Sulpice, où il a logé son sonneur de cloches, Huysmans – autre avant-gardiste trop ignoré – a pu vous observer d'un regard bienveillant.

le 27 janvier 2015

Cher ami,

Quelle surprise, mêlée d'une grande joie que de recevoir ces deux magnifiques livres. Je vous en remercie vivement.

Le catalogue est un panorama exceptionnel des réalisations de l'Inisme. Il me fait d'autant regretter de n'avoir pas pu me rendre à la mairie du 6e. […]

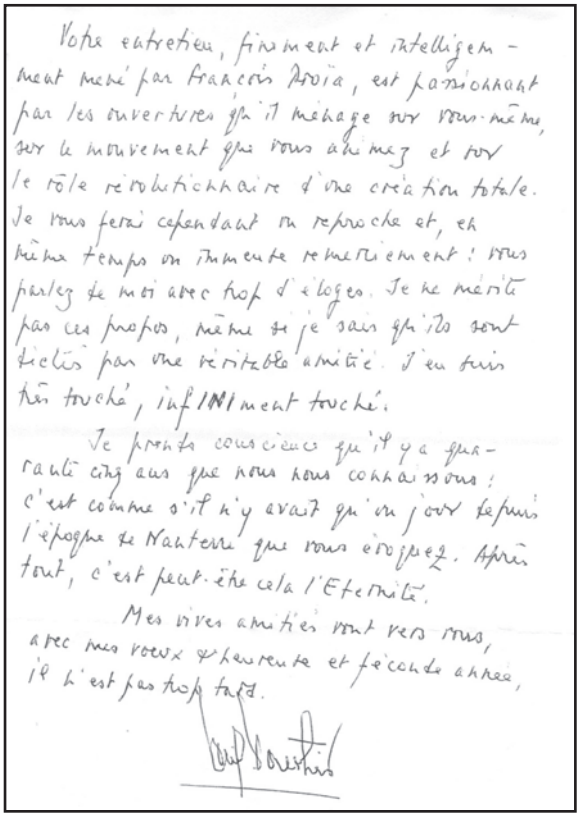
J'aurais aimé voir *de visu*, vos œuvres (en particulier cette création alchimique que vous avez bien voulu me dédier) et celles que vous avez inspirées à vos disciples. Le 6e arrondissement était bien le lieu de cette manifestation: il a vu défiler tant d'avant-gardes! Et j'imagine que, de la tour de Saint-Sulpice, où il a logé son sonneur de cloche, Huysmans – autre avant-gardiste trop ignoré – a pu vous observer d'un regard bienveillant.

Votre entretien, finement et intelligemment mené par François Proïa, est passionnant pour les ouvertures qu'il ménage sur vous-même, sur le mouvement que vous animez et son rôle révolutionnaire d'une création totale. Je vous ferai cependant un reproche et, en même temps un immense remerciement: vous parlez de moi avec trop d'éloges. Je ne mérite pas ces propos, même si je sais qu'ils sont dictés par une véritable amitié. J'en suis très touché, infINIment touché.

Je prends conscience qu'il y a quarante-cinq ans que nous nous connaissons: c'est comme s'il n'y avait qu'un jour depuis l'époque de Nanterre que vous évoquez. Après tout, c'est peut-être cela l'Éternité.

Mes vives amitiés vont vers vous, avec mes vœux d'heureuse et féconde année, il n'est pas trop tard.

Louis Forestier


Votre entretien, finement et intelligemment mené par François Proïa, est passionnant par les ouvertures qu'il ménage sur vous-même, sur le mouvement que vous animez et sur le rôle révolutionnaire d'une création totale. Je vous ferai cependant un reproche et, en même temps un immense remerciement : vous parlez de moi avec trop d'éloges. Je ne mérite pas ces propos, même si je sais qu'ils sont dictés par une véritable amitié. J'en suis très touché, infINIment touché.

Je prends conscience qu'il y a quarante cinq ans que nous nous connaissons : c'est comme s'il n'y avait qu'un jour depuis l'époque de Nanterre que vous évoquez. Après tout, c'est peut-être cela l'Eternité.

Mes vives amitiés vont vers vous, avec mes vœux d'heureuse et féconde année, il n'est pas trop tard.

Louis Forestier

MEMORANDUM PER GLI AUTORI

Collaborazioni

Ogni pagina di circa 1800 caratteri c.ca, spazi inclusi.
Non superare le 10 pagine senza accordi preliminari.
Le lingue ammesse sono l'inglese, l'italiano, il francese, lo spagnolo, il tedesco.
Ogni articolo deve essere accompagnato da un breve abstract in inglese.
Utilizzare un carattere corrente, possibilmente Garamond (evitare in ogni caso caratteri inusuali).
È d'obbligo consegnare i contributi anche tramite e-mail, si usi esclusivamente l'*attachment* (per eventuali illustrazioni si vedano le indicazioni più avanti).
Periodo per la correzione delle bozze non superiore a una settimana (dieci giorni se fuori Italia). Diversamente la correzione avviene d'ufficio. La Redazione può pure stabilire in alcuni casi, specialmente per l'estero, di non inviare le bozze.
Non si restituiscono i CD, né qualunque altro materiale inviato.
Si collabora solo su invito.
Il giudizio del Comitato di Lettura è insindacabile.
ATTENZIONE: non cambiare o aggiungere parole, punteggiatura, durante la correzione delle bozze (occorre dunque restare fedeli al testo originale inviato).

Formattazione di base

Formato: 17x24, margini: interno cm. 3, esterno cm. 3, superiore cm. 3, inferiore cm. 4
Testo: corpo 12,5, interlinea 1,5.
Titolo centrato, tutto maiuscolo, nero, corpo 14.
Autore dell'articolo, centrato, tutto maiuscolo, corpo 12,5 (preceduto da "di" o "par" o "by", ecc.).
Epigrafe (eventuale) allineata a destra, corpo 10 (nel caso inserire tre spaziature tra nome dell'autore ed epigrafe e una spaziatura tra epigrafe e testo).
Nel testo la prima riga è senza rientro, in seguito a ogni a capo il rientro è di 0,5 cm.
Tutte le spaziature verticali (esempio: tra titolo, autore, testo, citazioni, ecc,) vanno calcolate in righi di corpo 12 normale, esempio:

[spazio di 1 rigo]

Una spaziatura tra titolo e autore.
Tre spaziature tra autore e testo.
Inserire tre spazi tra il nome dell'autore e l'eventuale epigrafe e uno spazio tra l'epigrafe e il testo.
Note: Seguite le istruzioni del vostro computer se dotato di programma di scrittura Microsoft Word. Ovvero: Inserisci > Riferimento > Note di chiusura. Risulterà una nota corpo 10, carattere Garamond sia di testo che di numero.

Disposizioni specifiche

Nel testo e nelle note i titoli dei volumi, degli articoli di riviste, dei manifesti letterari, i nomi delle riviste e giornali vanno in corsivo. I titoli delle singole poesie o prose di una raccolta, dei singoli capitoli tra virgolette (" ").
Si chiede di non usare virgolette cosiddette caporali («») poiché in passato hanno creato problemi e con certi programmi possono modificare il testo. Usare pertanto virgolette inglesi (" ").
I nomi delle correnti vanno scritti con la prima lettera maiuscola (es.: Surrealismo).
Le citazioni brevi si fanno sempre secondo questo criterio: aprire le virgolette "citazione di seguito, chiudere le virgolette", numero della nota, progressivo, in esponente, senza parentesi.
Le citazioni lunghe (versi o prosa) sempre rientrate di 1 cm., senza virgolette, separate dal testo, prima e dopo, da una riga, in corpo 10,5, interlinea minima. Nel primo rigo si rientra solo se si rientra nel testo citato.
Qualsiasi taglio effettuato dall'autore all'interno di una citazione deve essere così segnalato: [...]; mentre i tre puntini senza parentesi quadra stanno a indicare una sospensione già presente nel testo originale. Non occorrono i tre puntini tra parentesi quadra all'inizio e alla fine della citazione, a meno che non manchi un verbo o un elemento del discorso (ovviamente si presume che l'autore citato non sia scrittore di frammenti isolati – nel caso indicarlo).
Œ, œ debbono essere sempre correttamente scritti.
Il nome dello scrittore nel testo è per esteso: non A. B., ma André Breton (o Breton).
Nelle note gli autori vanno in caratteri normali, con il nome puntato. (ma attenzione: per Charles si usa Ch., mentre per Philippe si usa Ph.).
Nelle note va indicata la città di edizione, della casa editrice e anno di pubblicazione. Per indicare nella nota che viene immediatamente dopo la stessa opera usare *Ibid.* (abbreviazione corsiva di *Ibidem*) se si tratta della stessa pagina, Ivi (in tondo) se cambiano i numeri delle pagine.

Si usa Id. per non ripetere nella nota seguente (o nelle note immediatamente successive) il nome dello stesso autore. Si usa Op. cit. per non ripetere nelle note un volume o articolo già citato. *Op. cit.* va in corsivo se sostituisce il titolo precedentemente citato (ed è dunque accompagnata dal solo nome dell'autore); Op. cit. va in tondo se, dopo il nome dell'autore e il titolo dell'opera, sostituisce i rimanenti dati della pubblicazione (luogo di edizione, casa editrice, anno). Tale ultima precisazione s'impone quando si citano due o più opere delle stesso autore, per cui, un semplice Op. cit: non preciserebbe quale sia l'opera ripetuta. L'iniziale di tale abbreviazione è sempre maiuscola (*Op. cit.*, Op cit.).
Per invitare al confronto, impiegare Cfr.
In francese mettere gli accenti pure sulle lettere maiuscole.
I titoli degli abstracts devono essere quelli del testo originale (in italiano se italiano, francese se francese, ecc., preceduti dal nome dell'autore e senza altra indicazione (ovviamente i testi in inglese non necessitano di abstract.
La lunghezza dei titoli non deve superare le 2 o 3 righe.
Le note devono essere di chiusura.
Eventuali illustrazioni da inserire nel testo, in bianco e nero, non sono accettate se di bassa qualità (la Redazione si riserva, in ogni caso, ogni decisione).

Principali esempi di indicazione bibliografica nelle note

1. Giorgio Manganelli, *Agli dèi ulteriori*, Torino, Einaudi, 1972, p. 37.
2. Id., *Pinocchio: un libro parallelo*, Milano, Adelphi, 2002, pp. 115-121.
3. Giovanni Raboni, *Il peccato originale. Intervista a P. Volponi*, in *L'Europeo*, 16 aprile 1989.
4. Cfr. Brevini, *Le parole perdute*, Op. cit., p. 332.
5. K. Vonnegut, *Mattatoio n. 5*, trad. it. di Luigi Brioschi, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 15.
6. *Ibid.* (quando due note successive presentano un riferimento all'identica opera e all'identica pagina)
7. Ivi, p. 18. (quando due note successive presentano un riferimento all'identica opera e a due differenti pagine)
8. Cristiano Armati, *La scena del delitto come luogo pubblico*, in Alessandra Maria Sette (a cura di), *Roma in nera*, Roma, Palombi, 2005, pp. 112-156.

Gli autori statunitensi dovranno invece seguire le norme indicate dal manuale
MLA Handbook for Writers of Research Papers, New York, Modern Language Association, 2003 (Sixth Edition). O edizioni posteriori.

L'inosservanza di queste norme comporta la rispedizione al mittente

Amministrazione
Via A. Aceto n. 18 – 66100 Chieti
Tel. 0871 561806 – Fax 0871 446544 – Cell. 335 6499393
www.rivistaberenice.com

Una copia 12,00 € – Quattro numeri 40,00 €
Per le spedizioni all'Estero vanno aggiunte le spese postali

Per acquisti o abbonamenti:
Versamento sul c.c. postale 68903921
o IBAN IT35 H076 0115 5000 0006 8903 921
BIC/SWIFT BPPIITRRXXX
Intestati a Gruppo Editoriale Tabula Fati

Finito di stampare
nel mese di Novembre 2015
dalla Universal Book
di Rende (CS)
per conto delle Edizioni Solfanelli
del Gruppo Editoriale Tabula Fati
66100 Chieti – C.P. 34