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
Carlo Bordoni

Edizioni Solfanelli
Gruppo Editoriale Tabula Fati
Via Colonnetta n. 148 – 66100 Chieti

Grafica e impaginazione
Romolo Di Michele

Stampa
Universal Book srl di Rende (CS)

Rivista semestrale
N. S.[4], anno XIX, n. 49 – 2015
Supplemento a IF – Insolito & Fantastico
Registrazione presso il Tribunale di Chieti
con il n. 5 del 2011

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. 49 – 2015

SOMMARIO

CONOSCENZE NARRATE (II)

Editoriale 5

M. Giulia Aurigemma — *Conoscere e narrare la Francia nel 1600* 9
Carminela Sipala — *Raccontare l'arte di collezionare l'arte* 19
Franco De Merolis — *Adam de la Halle e* Le jeu de Robin et Marion*: dalla diegesi alla mimesi* 31
Alain Goussot — *Le récit de l'éducation: les cas de Louis Pergaud, Alain-Fournier et Célestin Freinet* 41
Marco Casella — *Arthur Cravan, tra boxe e dada* 49
Gabriella Giansante — Pelléas et Mélisande. *Maeterlinck* versus *Debussy* 61
Flivio D'Andrea — *Città e paesaggi nelle canzoni di Jacques Brel* 73
Giovanni Fontana — *Bernard Heidsieck: poesia della voce e del suono, tra narrazione e azione* 85

M. Costagliola d'Abele — *La* contrainte *oupeinpienne: l'exemple de la* lamellisation *chez Jack Vanarsky* 95
Francesca Battista — *Una investigazione dell'anima:* Quelqu'un d'autre *di Tonino Benacquista* 109
Gabriella Giansante — *Novanta pagine di conversazione* 125
François Proïa — *Les amants du troisième âge* 131

Abstracts 135

RECENSIONI — Rubrica diretta da Carolina Diglio 139

Illustrazione di copertina:
G. Giansante, *Settima allegoria*, 2015
Tecnica mista tela, 80x80 cm

Illustrazione della IV di copertina:
G.-A. Bertozzi, *La Reine égyptienne Bérénice IV*, 2015
Technique mixte sur papier à la main, 26x20 cm

EDITORIALE

Questo numero di *Bérénice* contiene la seconda parte del progetto *Conoscenze narrate. Letteratura e processi culturali in Francia*, finalizzato a delineare alcuni possibili percorsi di ricerca sull'evoluzione delle strategie di narrazione in Francia, legate all'apparizione dei nuovi media e ai mutamenti socioculturali che caratterizzano la modernità.

Dopo aver dedicato il primo volume ad approcci interpretativi di natura socio-letteraria e filosofica, questa seconda parte propone percorsi esegetici pluridisciplinari, che spaziano dalla storia dell'arte al teatro, dalla storia dell'educazione al cinema, e dalla letteratura alla musica e alle interazioni digitali.

Si completa così il progetto di esplorare il canone della conoscenza attraverso il contributo fornito da pensatori, scrittori, intellettuali francesi al processo di costruzione dell'identità culturale moderna attraverso i secoli.

Il volume si apre con lo studio di M. Giulia Aurigemma (*Conoscere e narrare la Francia nel 1600*), che incentra il suo lavoro sul *Diario del viaggio fatto dal cardinal Pietro Aldobrandino nell'andare legato a Firenze per la celebratione dello sposalitio della regina di Francia e di poi in Francia per la pace*, redatto dal segretario Giovan Battista Agucchi. Il testo propone un dettagliato resoconto, a partire dal settembre 1600 sino all'inverno 1601, per l'Aldobrandini e per lo zio, il papa regnante Clemente VIII. Un viaggio nella realtà e nella storia, con digressioni pratiche e osservazioni sul paese che sarà protagonista del secolo che si apriva.

Carminella Sipala (*Raccontare l'arte di collezionare l'arte*) propone una rilettura della *Revue Internationale de l'art et de la curiosité*, fondata nel gennaio 1869 e attiva fino allo scoppio della guerra franco-

prussiana. La rivista contribuisce a comprendere quell'economia del bene artistico che fu del Second Empire ed ebbe ruolo rilevante nelle tempeste finanziarie che investirono quegli anni, fra fallimenti drammatici e clamorose vendite all'asta d'importanti collezioni d'arte.

Franco De Merolis (*Adam de la Halle e* Le jeu de Robin et Marion*: dalla diegesi alla mimesi*) analizza quello che viene reputato il più antico testo teatrale profano francese con musica, *Le jeu de Robin et Marion*, l'opera più famosa di Adam de la Halle. L'opera affronta i temi delle *pastourelles*, una tradizione ricca della poetica virgiliana delle *Bucoliche*. Il testo letterario rigenera e conserva, codificandole, le informazioni sul corpo sociale, le posizioni gerarchiche e le contraddizioni culturali che avvengono al suo interno.

Alain Goussot (*Le récit de l'éducation et la littérature, les cas de Louis Pergaud, Alain Fournier et Célestin Freinet*) focalizza il rapporto tra educazione e letteratura e sull'importanza della storia dell'educazione, tracciata tanto nei romanzi quanto negli scritti di alcuni importanti educatori, come Louis Pergaud, Alain-Fournier e Célestin Freinet. A legare i tre autori, l'utilizzo di un linguaggio letterario per l'esposizione del proprio pensiero e la comune partecipazione alla prima guerra mondiale.

Marco Casella (*Arthur Cravan, tra boxe e dada*) prende le mosse dal film *Entr'acte,* girato da Reneé Clair nel 1924, considerato il manifesto cinematografico delle avanguardie del primo novecento. Il film contiene alcuni segni che rimandano, in maniera cifrata, alla breve parabola esistenziale di Arthur Cravan, una delle figure più controverse e scandalose della cultura del primo novecento europeo. Sparì misteriosamente nel nulla nel 1918, a trentun anni, dopo aver tentato di attraversare il Golfo del Messico a bordo di un piccolo veliero, per raggiungere Buenos Aires e la donna della sua vita, la poetessa Mina Loy.

Gabriella Giansante (Pelléas et Mélisande. *Maeterlinck* versus

Debussy) si propone di approfondire la vicenda, complessa e tormentata, che caratterizza il processo creativo di uno dei massimi capolavori del Simbolismo, *Pelléas et Mélisande*, mettendo in primo piano i suoi protagonisti: l'autore, Maurice Maeterlinck, la sua compagna e musa, Georgette Leblanc, e il compositore, Claude Debussy. Il saggio si focalizza sulle testimonianze dirette dei protagonisti contenute nelle biografie e in articoli apparsi sui giornali del tempo, tralasciando gli scritti di coloro che all'epoca speculararono sulla vicenda per motivi personali.

Flivio D'Andrea (*Città e paesaggi nelle canzoni di Jacques Brel*) si rivolge alla figura e all'opera di Jacques Brel, *chansonnier* tra i più noti del dopoguerra, ricordato come cantautore, ma anche come poeta. Brel usa le parole come se fossero pennellate sulla tela di un quadro impressionista. I suoi versi disegnano paesaggi e stagioni, uomini e storie, luoghi e odori. Le sue sono pennellate decise e imprevedibili, che raccontano storie che sfuggono al ritmo cadenzato della vita dei borghesi che egli tanto detestava.

Questa seconda parte di *Conoscenze narrate* si chiude con il contributo di Giovanni Fontana (*Bernard Heidsieck: poesia della voce e del suono, tra narrazione e azione*), dedicato alle figure di Henri Martin Barzun, Fernand Divoire e Sébastien Voirol, che all'inizio del '900 realizzarono poemi in chiave simultaneista. Il rapporto con le nuove tecnologie inaugura per la poesia una nuova stagione creativa, che subito rivela personalità di grande rilievo; tra queste si distingue, per l'originalità della ricerca, Bernard Heidsieck [1928-2014], maestro indiscusso della *poésie d'action*.

In questo numero di *Bérénice* proponiamo ai nostri lettori altri due saggi di rilevante interesse.

Il saggio di Michele Costagliola d'Abele (*La* contrainte *oupeinpienne: l'exemple de la* lamellisation *chez Jack Vanarsky*) presenta alcune riflessioni sull'estetica di una realtà culturale della scena francese della seconda metà del XX secolo particolarmente interessante, la

Oupeinpo: *L'Ouvroir de Peinture Potentielle*. Questo lavoro si propone di indagare i rapporti di dipendenza che questo gruppo ha avuto con l'Oulipo, l'*Ouvroir de Littérature Potentielle* e studiare la natura paradossale della *contrainte* che non è una limitazione, ma la condizione necessaria di un campo potenziale.

Il saggio di Francesca Battista (*Una investigazione dell'anima:* Quelqu'un d'autre *di Tonino Benacquista*) si concentra su *Quelqu'un d'autre* di Tonino Benacquista, cercando di dimostrare come quest'opera sia conforme e si differenzia dai tradizionali elementi letterari del genere poliziesco (*polar*). Benacquista propone, in effetti, un'indagine della polizia con tutti gli archetipi della storia criminale (assassini, ispettori, gangster), che si trasforma in un'indagine psicologica su due personaggi molto diversi l'uno dall'altro (Thierry Blin e Nicolas Gredzinski). La loro ricerca di una nuova identità è stata analizzata e confrontata con il Mattia Pascal di Pirandello.

CONOSCERE E NARRARE LA FRANCIA DEL 1600

di M. GIULIA AURIGEMMA

Il *Diario del viaggio fatto dal cardinal Pietro Aldobrandino nell'andare legato a Firenze per la celebratione dello sposalitio della regina di Francia e di poi in Francia per la pace*, nel manoscritto conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana (Vat. lat. 13433) è la versione più completa del testo redatto da Giovan Battista Agucchi, segretario al seguito del cardinale Pietro Aldobrandini, dettagliato resoconto a partire dal settembre 1600 sino all'inverno 1601 e memoria per l'Aldobrandini e per lo zio, il papa regnante Clemente VIII. È un viaggio nella realtà e nella storia, un percorso conoscitivo senza artifici letterari con la scelta classica e diretta della lettera-narrazione, con digressioni pratiche e osservazioni sul paese che sarà protagonista del secolo che si apriva.

Le pagine del diario sono una fonte preziosa per ricostruire l'itinerario percorso dalla legazione e il cerimoniale d'accoglienza che ogni corte, con modalità differenti, gli riservava, ma anche in Francia scomodità e indifferenza: sono alcuni degli elementi che Agucchi descrive e che mostrano la risonanza (o meno) che la visita del cardinale con il suo seguito riscuoteva nelle città toccate dal viaggio.

Rimasto manoscritto come altri testi analoghi, il Diario è noto in un certo numero di copie nonostante la lunghezza (il testo in Vaticano per esempio conta 267 fogli), e quindi ebbe una sua ampia circolazione; è stato studiato sinora per singoli aspetti riguardanti solo Firenze[1] (le sontuose nozze per procura) e Genova[2], non per la Francia.

I protagonisti sono appena trentenni: il cardinal nepote Pietro Aldobrandini, porporato da sette anni, all'apice del successo, committente con la sorella Olimpia del primo Caravaggio, di Annibale Carracci e dei suoi allievi, beneficiario nel 1598 della collezione degli Este, durante il viaggio in Francia Aldobrandini non manca di cercare oggetti per la sua collezione, e porta in dono al re opere del cavalier d'Arpino, pittore ufficiale del pontificato clementino e consono alla visita 'di stato'. Già in precedenza Aldobrandini[3] era stato in stretto contatto con i delegati del sovrano francese, il duca di Nevers, du Perron e d'Ossat, e apparteneva al partito filofrancese.

Dei due fratelli bolognesi Agucchi**,** non viaggerà il più maturo e titolato Girolamo causa una malattia; tuttavia essendo stato con lo zio Nunzio apostolico Filippo Sega in Francia nel 1593 e quale destinatario delle lettere è possibile che il cardinale abbia messo mano col fratello alla stesura definitiva del testo manoscritto, selezionando quanto aveva ricevuto. Parte invece Giovan Battista Agucchi, nato nel 1570, dal 1596 maggiordomo di Aldobrandini, ancora in carriera e soprattutto alla vigilia dell'importante incontro artistico con Domenichino, dal 1602[4].

Membro dell'Accademia bolognese dei Gelati, studioso di comete e in contatto epistolare con Galileo dal 1611, Giovan Battista è autore del trattato della pittura, giunto frammentario e scritto attorno al 1610, sulla bellezza ideale in pittura secondo Raffaello, Annibale Carracci e Domenichino, ossia l'ideale classico del '600. Pur con la distanza formale tra diario e trattato, e di almeno dieci anni intercorsi tra i due testi, io ritengo che nella narrazione del viaggio egli si allontana da quelle che sono i poli della sua critica figurativa, cioè natura, antico, affetti: però nei suoi elogi di Domenichino la resa delle passioni nei volti e nei gesti della pittura di storia sono primari, come pure la sua lettura critica, vicina all'ekfrasis, basata sulla descrizione dell'azione, senza idealizzazione

ma con 'intendimento' che ritrovo in chiave letteraria anche nella sua narrazione-diario, nel voler osservare comunque 'con occhi nuovi' nelle arti, nelle scienze, nella politica. Vedo infine lo sforzo di comprendere la nascita dei generi in pittura può corrispondere anche alla consapevolezza, prima qui scrittore occasionale e poi critico raffinato, di usare un certo genere letterario, o una mistura di essi, epistolografia, odeporica, diari, resoconti.

Grazie al fratello e allo zio già Nunzio in Francia forse Agucchi non affronta una terra del tutto incognita, e così la sua narrazione è volta a rendere partecipi i destinatari del suo testo ad una conoscenza di luoghi, attualizzando il paesaggio con la storia recente e drammatica, di popolazioni e persone, e soprattutto eventi mutevoli, ma agìti dai protagonisti, il cardinale, il re di Francia, il duca di Savoia, la corte che gira attorno; le varie traversie sono narrate per stupire il destinatario e anche coinvolgerlo nella lettura, tra pittura di storia e pittura di genere basso.

Già l'incipit ha un gusto letterario, il perché della narrazione, le premesse e i cambiamenti alla trama:

> Conchiuso il matrimonio fra il re di Francia Henrigo 4° et la principessa Maria de Medici figliuola del Gran Duca di Toscana Francesco, e nipote del Gran Duca Ferdinando, quella Maestà fin di primavera passata pregò instantemente Nostro Signore con lettere di proprio pugno a voler benedire et honorare le sue nozze, le quali haveva deliberato di celebrar in Marsilia, con la persona di un legato apostolico e specialmente con quella del signor Pietro Aldobrandino suo nipote, di che Sua Beatitudine volle compiacerlo per essere affare da spedirsi prestamente e non doverlo far rimanere per lungo tempo senza la persona del cardinale; si stabilì però che Sua Signoria Illustrissima andasse verso la fin di maggio a Marsiglia con le galere per poter tornare a Roma senza pericolo della sanità inanzi d'entrare ne giorni canicolari, ma non havendo il re potuto venire così tosto in Provenza, et sopravenendo di già i caldi, si deliberò di rimettere l'andata al mese di settembre. Già era venuto il re a Lione e già si avvicinava il tempo opportuno al viaggio, quando la novella dell'armi mosse da Sua Maestà contra il Duca di Savoia per ricuperare

> il marchesato di Saluzzo fé vedere che si dovessero, se non disturbare, almeno differire le nozze ad altro tempo, ma si intese non di meno poco dopo che il re haverebbe mandato monsù di Bellagarde suo gran scudiero in Italia a cercar la sposa e si sarebbe contentato, che si celebrasse lo sposalitio in Firenze per procuratore.[5]

Qui il racconto si raddoppia, da un lato le nozze, dall'altro la guerra e la pace tra Francia e Savoia, ed è il nucleo della novità narrativa; proprio a Torino avviene un cambio di passo letterario ben segnato, ossia dal diario si passa alle lettere, originali come si tiene a precisare, per la credibilità di quanto si scrive:

> Gli avvenimenti continui nel presente Diario sono stati significati da me per lettere a Monsignore Agucchia mio fratello, ma perché in alcune di dette lettere scritte da principio sono mescolati affari e perché l'ultime scritte in Asti e portate a Torino si guastarono nel viaggio per le acque e così mal concie per non haver tempo le mandai a Roma, perciò più tosto che dare a leggere le nominate lettere toccate brevemente li successi di viaggio secondo che di giorno in giorno sono seguiti, ma nell'avvenire non havendo massimamente fatti nota niuna del viaggio; agiongerò al presente diario le lettere stesse originali che al mio ritorno ho trovato in Roma ben conservate nelle quali, non meno distintamente che nel diario, si potrà seguire e vedere la relatione di quel felice viaggio.[6]

Nel frattempo il viaggio dopo lo sfarzo fiorentino si è fatto scomodo, così il seguito si riduce al minimo, mantenendo il necessario a trasportare gli arazzi e i doni. Si attraversa la Savoia, "paese dalla guerra distrutto" cominciano le case bruciate e disabitate, "si patisce di ogni cosa", si conoscono insomma i disastri della guerra[7]; via Chambéry e Montmélian si giunge a Lione.

A questo punto entra in scena il personaggio il più affascinante, il protagonista ancora quarantenne, Enrico IV, descritto in ogni dettaglio e nelle dinamiche della sua straordinaria personalità, che entra in dialogo diretto col cardinale, o almeno ci prova:

> 10 novembre 1600 [...] Andata poi in camera, dove entrarno secondo l'uso della corte oltre li principi, tutti quelli che vi poterono stare si accostarono [Il re e il cardinale] a ragionare ad un tavolino sempre in piedi e scoperti; poi si fecero dare da sedere, appoggiandosi ambedui con un braccio all'istesso tavolino. Il signor Cardinale trattò senza interprete intendendo tanto della lingua che quasi li puol bastare, se bene nell'uscire il re disse *il ny entand pas bien*. Per quel che s'intese, perché non parlorno totalmente basso, toccarono qualche cosa del negozio sul generale et il re mostrò una buona volontà di servire a Nostro Signore. [...] Il re ha la barba affatto canuta, ma anco la capigliatura della testa e anco da giovane si come l'uso e la vivacità degli occhi e della dispositione gagliarda di tutto il corpo. Certe hora all'anello gioca al maglio, hora va alla caccia, hora gioca alla palla et è così benché la gamba; quanto alcuna [*sic*] di quei principi giovani và vestito politamente et assai schietto, tutto di raso nero se bene quando il signor Leone fu a visitarlo lo trovò con un giuppone di tela bianca et sua maestà gli disse esserselo messo allora nuovo per la venuta del signor Cardinale con un cappello piccolo e con un giuppone e calzoni che si accostano all'italiana.[8]

Un'altra lettera, del 25 dicembre 1600, descrive il re nella sua casa, dove vive ristretto ad una camera, una sala e un gabinetto, e dorme col figlio, con lo scudiero e il valletto, circondato dalla folla della corte, compreso Sillery che funge da interprete. Il re è sempre pronto alla politica e alla battuta:

> Il re li accolse con grata cera; poi havendo cominciato a parlarli monsù di Alimes, si rimise subito il cappello in testa e gl'ascoltò sempre coperto senza fargli coprire. Le parole di Alimes non furono intese da alcuno; quelle del re s'intesero da molti o almeno in parte su nel principio che egli non era tanto vecchio né era così dedito ai piaceri che non potesse venire ancora a far guerra fino a Savoia; con le quali parole dicono che volesse rispondere ad altre dette dal Duca di Savoia quando di Parigi ritornò in Piemonte, che volendo mostrare ai suoi feudatari e gentilhuomini che egli aveva condesceso a conditioni inique per liberarsi di là, disse anco d'haverlo fatto perche non si doveva haver timore che un re vecchio, dedito a' piaceri, fosse per pigliare le armi per venirli a far la guerra in Savoia.
>
> Disse loro ancora queste altre parole, che fu inteso da ognuno, [f.

89*r*] nel fine della risposta: per il passato voi mi avete dato delle parole et io vi ho risposto con gli effetti; hora se voi sete venuto per darmi degli effetti, io vi do la parola che vi risponderò parimente con gli effetti, ma se vorrete continuare a darmi delle parole, io mi trovo già a cavallo per darvi degli effetti.

Dopo entrò nel gabinetto col signor Cardinale e Sillery et vi dimorarono un'hora e mezza: nel uscire poi fuori voltossi ai deputati et loro disse ridendo: Non vi dissi io a Parigi che se voi non mi havete osservato le promesse, vi sarei venuto a vedere in Savoia? non ve l'ho io mantenuto? E nel rispondere loro la prima volta disse che quanto a sè non haverebbe mai trattato di pace nè d'altro col Duca di Savoia, ma che tutto quello che faceva all'hora o havrebbe fatto era solo per soddisfare al papa et al cardinale ivi presente.[9]

Evidentemente parlar chiaro serve, perché a inizio gennaio la pace è fatta. Per festeggiare e prima della partenza viene celebrata una messa, il re seduto sotto il baldacchino e il cardinale sulla sedia pontificale: i francesi non hanno mai visto i predicatori muoversi e ridono del sacerdote italiano, ma il re ascolta con attenzione anche se dice schiettamente che qualcosa gli è sfuggito, e forse vuole capire i meccanismi della retorica della predicazione e della cerimonia. E' ovvio che la messa è in latino, e il re già ugonotto era stato educato a sentirla in francese: insomma se Parigi valeva bene una messa non sembra che Enrico ne avesse ancora sentite molte *more romano*.

Restava sullo sfondo la fresca sposa Maria de Medici, il punto di partenza del viaggio e il nodo degli accordi politici. Delle nozze tra Enrico[10] e Maria, celebrate per procura a Firenze con sontuose cerimonie, rappresentazioni e feste, si è molto scritto[11]. A contrasto con Firenze, il pranzo di nozze a Lione con apparati "più belli per inventione che per lavoro", era stato scarso, poche portate e poche stoviglie, non molto regale, ma il cardinale non si era offeso, con tolleranza e lungimiranza, e il tutto descritto è per la cronaca ma anche per un certo gusto letterario un po' paradossale. La nave troppo lussuosa della regina era stata criticata[12] e il clima dell'accoglienza non era stato dei migliori:

La regina partita di Marsiglia doveva arrivare alli 19 ad Avignone mentre ella è stata in Marsiglia sono seguiti gran disordini d'homicidij e baruffe fra italiani e francesi e fra i lacchè e staffieri italiani senza che alcuna auttorità ci habbia potuto rimediare e sono stati fatti a fiorentini in parte per tutti quei mali trattamenti che si sono potuti per la mala sodisfattione che devono haver recevuto li medesimi francesi in Firenze. Intanto che havevano fatto resolutione, partita la regina di ammazzare tutti li fiorentini che rimanevano, però fu fatto lor sapere che tutti partissero prima come fecero, quasi fuggendo la regina, poi per quel che dicono restò molto sconsolata in questo primo arrivo per li disgusti di quelli che si sono partiti per Toscana come per li evidenti disordini di Marsiglia, ma più per vedere il re occupato nella guerra et in poca volontà di andarla a trovare onde nessuno più di lei desiderava la pace e nessuno più di lei ne restarebbe in obligo al signor Cardinale nostro se seguisse prestamente.[13]

Risolte finalmente nozze e pace, Aldobrandini inizia il viaggio di ritorno verso Avignone, navigando sul Rodano, e la narrazione si volge a paesi di antica storia e monumenti danneggiati dalla guerra. Ben chiara è la consapevolezza di una situazione politica ancora critica, in cui il cardinale e il monsignore fronteggiano l'indifferenza verso di loro[14]:

La chiesa cattedrale di Vienne è stimata fra le più belle de' francesi per la grandezza e struttura della fabrica et per l'artificio degl'ornamenti, ma ella ricevette tanto di danno dalli heretici quando di già presero la città che non basterebbe scudi 50 mila a rifare quel di dentro solamente; le case dell'arcivescovo son'in terra per buona parte, sta però assai polito e comodo nella parte rimasta in piedi. [...] Nella città sicome è antica sono molte vestigie di antichità et in specie un pantheon et un tempio di Venere, hora dedicato alla Madonna con colonne et ornamenti d'opera corinthia[15], disegno d'esser posto tra lepiù belle anticaglie di costì; vi sono molti lapidi et inscritioni che denotano l'antichità e nobiltà della città.

Valenza fu peggio trattata dagl'heretici, che alcun luogo di queste parti, havendovi con la cattedrale distrutto quasi tutto e fondamental-

> mente le case, è rovinata la stessa città, ma più con l'infettione degl'animi, che con la destruttione delle mura, perciocchè non ss'impresse di maniera l'heresia che in parte ancora vi s'annida, e se bene il vescovo ha il dominio spirituale e temporale della città, mostra non di meno d'haverci pochissima autorità; egli venne però ad incontrare il signor Cardinale al fiume apparato in pontificale con il clero in processione; ma con pochissima comitiva et avvertimmo che nel tempo che noi entrammo si giocava col pallone su la piazza avanti al vescovado, ne pur uno si mosse ne anco per curiosità di venir a vedere; il signor Cardinale fu menato ad una piccola chiesa che somiglia più tosto una cascina per non dir peggio, dove officiano di presente il vescovo e canonici.[16]

Tutto cambia ad Avignone, città pontificia, dove con molto spirito Agucchi sente profumo di primavera in pieno inverno:

> fu fatta una salva d'artiglieria e moschetti e vi concorse gran popolo; si mangiò subito perché non si era desinato in barca e dopo ci ricevettero i consoli et altri prelati della città et si vedeva in tutti molta dimostratione di allegrezza, ma più in noi altri, quali ci pareva essere usciti da una Babilonia e gionti in una seconda Roma consolandoci di non trovare heretici intorno fra di noi e di essere fra nostri; vivendo per tutto l'armi pontificie e tante vestigie e memorie dell'antica corte e di sopra tutto l'amorevolezza dei paesani respettivamente a quelli venivamo. Giace questa città in così ameno e mirabil sito che riguardandosi il solo rispetto del paese non hebbero del tutto torto gli antichi papi di venirci a stare. Qui mi è parso di scoprire in questo sol giorno che mi ci sono fermato, pianure bellissime, vaghe colline, apparenza di primavera, una vista mirabile, fertilità, gran copia di viveri, delicatezza di cibi et di frutti, isquisitezza di vino, opportunità di sito alle province circonvicine e al mare e alli monti ad una riviera.[17]

Si riparte poi attraversando la Provenza, poi Genova, e tutta l'Italia sino alla descrizione dell'arrivo notturno a Roma.

In conclusione, si usa in questo testo un genere non rigoroso per sua definizione, tanto è vero che si passa dal diario all'epistolario, anche se non so quanto si mescoli orazianamente l' utile al dolce, come suggerisce Marie Christine Gomez-Géraud[18], dando insieme

"le savoir sur le monde" e "le spectacle du monde"; nel récit du voyage, dove la verità è testimonianza, il discorso narrativo è semplice per essere veritiero, un viaggio nei luoghi e viaggio nei personaggi resi a mio parere secondo un termine della critica e della prassi storico-artistica 'al vivo' 'al naturale'; nel récit de decouverte i fatti nudi e crudi rendono il testo letterariamente moderno, senza citazioni classiche, piuttosto con aneddoti involontari, dando ordine a fatti sovrapposti e disordinati. L'alterità tipica del viaggio in un luogo altro è anche alterità politica e religiosa; quindi il narratore critico attivo si misura con più alterità, di cui una lo porta letterariamente verso la *varietas*, ma aggiornata e senza filtri, per la conoscenza intellettuale del nuovo regno e del nuovo corso europeo.

[1] S. Mamone, *Slittamenti progressivi della festa (da Firenze a Lione per le nozze di Maria de' Medici con Enrico IV di Francia,* "Medioevo e Rinascimento", I, 1987, pp. 309-321.

[2] G. Savio, *Il Seicento, odeporica genovese, da Giovan Battista Agucchi a William Acton, alcune considerazioni,* "Kunstgeschichte", II, 2010, online.

[3] Su Aldobrandini e i due fratelli Agucchi si veda il DBI *ad vocem,* con bibliografia precedente, aggiornata da L. Testa, *Riflessioni sul ruolo dei fratelli Girolamo e Giovan Battista Agucchi nella formazione della quadreria di Pietro Aldobrandini*, in *Dal Razionalismo al Rinascimento. Per i quaranta anni di studi di Silvia Danesi Squarzina,* a cura di M.G. Aurigemma, Campisano, Roma, 2011, pp. 218-222.

[4] S. Ginzburg, *Domenichino e Giovan Battista Agucchi,* in *Domenichino 1581-1641,* catalogo della mostra Roma 1997, Milano, Electa, 1997, pp. 121-139.

[5] Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in poi BAV), Vat. Lat. 13433, f. 1*r*.

[6] BAV, Vat. Lat. 13433, f. 54 *rv*.

[7] BAV, Vat. Lat. 13433, ff. 59*r*, 64*r*.

[8] BAV, Vat. Lat. 13433, ff. 62*v*-63*v*.

[9] BAV, Vat. Lat. 13433, ff. 88*v*-89*v*.

[10] *Parigi val bene una messa! 1610, l'omaggio dei Medici a Enrico IV re di Francia e di Navarra*, catalogo della mostra Pau-Firenze 2010, a cura di M. Bietti, F. Fiorelli Malesci, P. Mironneau, Livorno, Sillabe, 2010, per l'immagine di Enrico IV.

[11] *Dolci trionfi e finissime piegature*, catalogo della mostra Firenze 2015, a cura di G. Giusti, R. Spinelli, Livorno, Sillabe, 2015, sull'allestimento del banchetto di nozze.

[12] Mamone, *Op.cit.*: questa ostentazione appare una sfida ai francesi logorati

dalla guerra; Maria è accompagnata da Cristina di Lorena, prediletta della regina Caterina, e tutti i personaggi e la nave monumentale sono magistralmente dipinti da Rubens nel ciclo delle storie di Maria de' Medici ora al Louvre.

[13] BAV, Vat. Lat. 13433, ff. 79 *rv*.

[14] BAV, Vat. Lat. 13433, ff. 171v- 172v

[15] La chiesa di St. Apollinaire verrà ricostruita nel '600 con le forme precedenti romaniche; il vescovado, del XVIII secolo, è ora un museo.

[16] BAV, Vat. Lat. 13433, f. 177*v*.

[17] M. Ch. Gomez-Géraud, *Écrire le voyage au XVI^e siècle en France*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 20, p. 24.

RACCONTARE L'ARTE DI COLLEZIONARE L'ARTE

di CARMINELLA SIPALA

Prima ancora dello scoppio della Rivoluzione la pubblicazione dell'*Encyclopédie* aveva insegnato all'Europa che ogni questione di *savoir* è innanzitutto questione di *pouvoir*. Da quel momento ogni atto di scrittura sarà preliminarmente chiamato a posizionarsi su un asse polarizzato che procede dalla più ostinata volontà di sottrarre al pubblico qualsivoglia informazione alla più appassionata impresa divulgativa.

Proprio nella misura della volontà di costruirsi come spazio di circolazione di sapere o come denegazione di ogni fiducia nella possibilità/opportunità di mettere in circolazione il sapere, la letteratura definisce i propri rapporti con la parola ovvero con se stessa. Perché, se la letteratura è comunicazione ovvero relazione fra individui, la parola non è necessariamente informazione: può costruire un mondo e raccontarlo, oppure rifiutarsi di produrne una qualunque rappresentazione comunicabile.

La linea diretta che unisce Diderot ad Habermas disegna il legame fra evoluzione del linguaggio e crescita democratica delle società industriali e ci induce a indagare le pratiche discorsive che hanno contribuito a configurare la nostra società nel suo attuale assetto. Se la parola pronunciata crea un emittente e un ascoltatore che s'incontrano e si riconoscono nei reciproci ruoli, la parola ascoltata fuori dai palazzi del potere trasforma il suddito in pubblico e questo in opinione pubblica ovvero soggetto di pensiero (o anche solo di emozione) e, in conseguenza, di azione. L'interazione fra eventi separati e pertinenti a campi distinti dell'azione umana, quali lo sviluppo tecnologico (con l'evoluzione dell'editoria dal torchio alla rotativa), l'am-

pliamente dell'istruzione (dalle leggi Guizot del 1833 alla riforma Ferry 1881-1882) e il superamento della censura (con l'abolizione nel 1868 delle autorizzazioni preventive), produce un effetto convergente di crescita del volume di carta stampata e insieme del numero di lettori. Ma soprattutto determina, nel gioco di specchi fra il discorso referenziale che vuole raccontare il reale e la realtà che "si adegua" al proprio racconto, un'accelerazione tale che diventa sempre più difficile distinguere il racconto della realtà dalla costruzione della stessa realtà.

L'ambito artistico, meglio di altri settori della stampa periodica specialistica, appare particolarmente proficuo per indagare la relazione fra periodico e lettore. Forse perché fra gli obiettivi della pittura del tempo c'è proprio la rappresentazione del mondo contemporaneo, o perché la critica della pittura si propone come scrittura referenziale di 2° grado (raccontare un quadro che racconta il mondo), o perché raccontando il pubblico dell'*exposition* il giornalista è indotto a riflettere sulle logiche che presiedono alla manipolazione del pubblico (anche del proprio pubblico): di certo il mondo dell'arte rappresenta un delicato crocevia fra questioni di estetica e teorie del gusto e/o del bello, problemi di *éducation nationale* e di formazione scolastica del consumatore e del produttore di arte, analisi economiche del *marché de l'art* e della formazione del valore artistico (in tutti i sensi che la parola "valore" può acquistare). Per questo, fra i tanti periodici che hanno ridisegnato alla fine del XIX secolo il campo artistico, abbiamo scelto di rileggere la *Revue Internationale de l'art et de la curiosité*, fondata nel gennaio 1869 e attiva fino allo scoppio della guerra franco-prussiana (interrompe le pubblicazioni nell'agosto 1870). Una rivista creata dal mercante d'arte Paul Durand-Ruel e finanziata con i fondi prestati dal finanziere *anglo-levantin* Charles Edwards, che di Durand-Ruel fu cliente e socio occulto: sostanzialmente, anche se non apertamente, essa racconterà quell'economia del bene artistico che fu protagonista del Second Empire ed ebbe ruolo non piccolo nelle tempeste finanziarie che investirono quegli anni, fra fallimenti drammatici e clamorose vendite all'asta d'importanti collezioni d'arte.

Attenta a riferire ogni evento che investe la scena artistica parigina

(con qualche puntata in provincia), la rivista appare sollecita a colmare la funzione ritenuta comune a ogni rivista d'arte:

> une tradition des revues artistiques, qu'on a eu le tort de laisser dépérir, de rendre compte de tous les tableaux qui s'offrent au public dans les vitrines des marchands et jusque dans l'atelier des peintres, et non pas seulement dans les expositions officielles. C'est une tâche intéressante à entreprendre, utile pour le public et les étrangers, qui sont ainsi mis au courant, jour par jour, du mouvement des arts.[1]

Rispetto ad altre riviste del settore la *Revue Internationale de l'art et de la curiosité* ha però un valore aggiunto non dichiarato: un'attenzione consapevole a movimenti e meccanismi delle vendite d'arte.

Fino a quel momento lo sguardo della letteratura sul mondo dei collezionisti non si era discostato dall'ironia esercitata da Balzac nel 1839 sul vanesio *petit marchand de bouteilles* Vervelle, che dal diabolico Elias Magus acquista una *galerie* composta solo da falsi[2], e dalla caricatura tripartita ostentata dal conte Horace De Viel-Castel nel 1840 nel comporre la voce "Les Collectionneurs" per l'opera monumentale *Les Français peints par eux-mêmes: Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*[3]. Tre le tipologie di collezionista qui riconoscibili: il "collectionneur fou" ("inculte et sauvage, sale et débraillé" ma "*pur-sang*", mosso da "amour de la collection", autentico "poèt[e] du genre"), il "collectionneur brocanteur" ("qui se donn[e] les manières, le langage, les habitudes du véritables collectionneur, et qui cependant ne [fait] que placer [son] argent plus ou moins avantageusement, suivant le gain de [sa] revente, suivant la balance de [son] compte de banque") e infine il "collectionneur par mode ("fashionable" ma è pura nullità)[4].

Negli anni '80 della III République l'interesse alla rappresentazione di questo spazio sociale sarà ben altrimenti coltivato e scientificamente articolato, come dimostrano i 10 volumi pubblicati da Paul Eudel per l'editore Charpentier fra il 1882 e il 1892, che nar-

rano (*a posteriori*) l'andamento delle vendite nell'allora più famosa casa d'aste d'Europa, l'Hotel Druot[5]. In quegli stessi anni Zola pubblica *L'Œuvre* (1886) ancora per Charpentier e si mostra attento a distinguere fra la figura del tradizionale *marchand d'art* come il *père* Malgras e quella dei nuovi speculatori rappresentati da Naudet,

> un marchand, qui [...] révolutionnait le commerce des tableaux. Il ne s'agissait plus du vieux jeu, la redingote crasseuse et le goût si fin du père Malgras, les toiles des débutants guettées, achetées à dix francs pour être revendues quinze, tout ce petit train-train de connaisseur, faisant la moue devant l'œuvre convoitée pour la déprécier, adorant au fond la peinture, gagnant sa pauvre vie à renouveler rapidement ses quelques sous de capital, dans des opérations prudentes. Non, le fameux Naudet avait des allures de gentilhomme, jaquette de fantaisie, brillant à la cravate, pommadé, astiqué, verni; grand train d'ailleurs, voiture au mois, fauteuil à l'Opéra, table réservée chez Bignon, fréquentant partout où il était décent de se montrer. Pour le reste, un spéculateur, un boursier, qui se moquait radicalement de la bonne peinture. Il apportait l'unique flair du succès, il devinait l'artiste à lancer, non pas celui qui promettait le génie discuté d'un grand peintre, mais celui dont le talent menteur, enflé de fausses hardiesses, allait faire prime sur le marché bourgeois. Et c'était ainsi qu'il bouleversait ce marché, en écartant l'ancien amateur de goût et en ne traitant plus qu'avec l'amateur riche, qui ne se connaît pas en art, qui achète un tableau comme valeur de Bourse, par vanité ou dans l'espoir qu'elle montera.[6]

Il racconto zoliano, seppur in certa misura più attento ad alcuni meccanismi della Borsa e della formazione del valore, non si allontana dalla triplice caricatura di De Viel-Castel che ben si presta a coprire i tre profili riconoscibili nella sua rappresentazione, ossimori compresi: il vecchio Malgras interpreta il "collectionneur fou" amante dell'arte ma disattento all'igiene personale, Naudat si ritrova nel "collectionneur brocanteur" senza scrupoli ma sofisticato nel vestire, e infine il suo "amateur riche" mostra tutti i

tratti di ottusità propri del "collectionneur par mode". Tanto immobilismo ci dice che, anche nelle sue punte più avanzate, la narrativa sceglie di non reagire alle pesanti trasformazioni che stanno investendo il campo artistico se non per l'attenzione rivolta alla figura del pittore, peraltro occasione di riflessione sugli *enjeux* di una creazione artistica che investe anche l'*homme de lettre*.

Se gli anni passano ma la caricatura resta, si può tentare di reagire a tanto discredito gettandosi nell'elogio commosso di un singolo *amateur* amico, come nel caso del grande collezionista Horace His de la Salle (1795-1878), celebrato dal conservatore e storico dell'arte François-Anatole Gruyer (1825-1909): ma anche allora la retorica del genere imporrà al *laudator temporis acti* un inevitabile confronto con il degrado del tempo presente:

> Il faut bien le dire: les collectionneurs d'aujourd'hui ne sont plus de vrais amateurs. Ils achètent pour revendre, biens moins séduits par l'amour du beau que par l'appât du gain, cachant le spéculateur sous le dehors du désintéressement et de l'horreur du monde, sorte de marchands déguisés.[7]

Non è facile liberarsi dal peso di una tradizione letteraria impostata al sarcasmo e al disprezzo ma soprattutto nutrita dalla pratica della "dénégation de l'économie"[8]. Il rifiuto ideologico del concetto di *marché de l'art*, l'impegno generale, condiviso dagli stessi *marchands d'art*, a negare che dall'arte si possa trarre profitto economico, la sacralità della creazione come fede indiscussa, generano una gigantesca menzogna collettiva che occulta procedimenti ed esiti dell'attività commerciale. Mentre un pubblico sempre più numeroso e avido di partecipazione si affolla ad ogni occasione di *exposition*, dal *salon* annuale alla *exposition internationale* passando per le tante mostre piccole e grandi, gratuite e *payant*, temporanee e permanenti che si succedono a Parigi e in provincia; mentre i progressi nella riproduzione meccanica delle immagini sviluppano

nelle masse l'appetito per fotografie, periodici illustrati ed ogni forma di consumo di *visuel*, il solo grande racconto che affiora sulla stampa periodica è il duello, peraltro avvincente, fra pittura *impressionniste* e *salon*, impegnati in una nobile contesa sull'idea di bello e di tradizione. Eppure, in quegli stessi anni, si combattono nel campo artistico battaglie cruente per il potere, per l'identificazione dei soggetti in grado di legittimare artisti e opere, di rilasciare patenti di genialità o di escludere da ogni forma di *consécration*: una per tutte, la "conspiration"[9], architettata nell'ombra da congiurati del calibro di Mérimée e Viollet-le-Duc, che nel 1863 libererà l'École des Beaux-Arts, e con essa l'intera filiera preposta alla formazione artistica, dalla sudditanza all'Académie des Beaux-Arts, per affidarla ad una commissione a nomina statale. Il vile denaro resta comunque sullo sfondo: l'autorità di un'istituzione o di un critico e il prestigio di un artista sono valori che si possono cedere e acquisire senza sospetto di mercimonio[10].

Lontano dalle caricature degli anni '40 e in anticipo sulle indagini degli anni '80, già alla fine degli anni '60, in coincidenza con gli ultimi bagliori del Second Empire, la *Revue Internationale de l'art et de la curiosité* si propone di narrare senza ipocrisie la vita di *collections* e *collectionneurs*[11] portandola fuori dal silenzio e dalle *idées reçues* cui è affidato il compito di celare il rimosso.

* * *

Gli eroi della *Revue* hanno nomi importanti. Innanzitutto Alexandre Du Sommerard (1779-1842), fondatore delle collezioni dell'Hotel de Cluny, e Alexandre-Charles Sauvageot (1781-1860), del quale una sala del Louvre porta ancora oggi il nome. In concorrenza con questi si profila Jean-Baptiste Carrand (1792-1871), le cui collezioni saranno acquisite dal museo del Bargello di Firenze nel 1889:

> un ascète-antiquaire qui vit comme les fakirs, de l'air du temps et de la poussière des bahuts [...] comme les mages chaldéens en contemplations du ciel et en amour devant ses amours[12].

Ma al di là degli elogi, Carrand *père* mostra già segni di logoramento che lo inchiodano al passato: "homme de son temps [il] n'accepte guère les variations du jour"[13]. Altre figure di collezionisti salgono alla ribalta: il marchese Giampietro Campana (1808-1880) la cui sterminata collezione, peraltro gravata da sospetti di falsi e *pastiche*, creata profittando del ruolo di direttore del Monte di Pietà di Roma, sequestrata e venduta dopo l'arresto per malversazioni finanziarie, fu acquistata da Napoleone III e si trova oggi in gran parte al Louvre: "prodigue par entraînement [...] accapareur par caprice. Il lui sera beaucoup pardonné parce qu'il a tant collectionné"[14]. Destino comunque migliore di quello della collezione costituita dal conte Nicolai Demidoff (1773-1828) e arricchita dal figlio Anatoli (1812-1870), Principe di San Donato, che sarà dispersa dal nipote fra gli anni '60 e '80. La dispersione attende anche le ricche collezioni della dinastia di banchieri Delessert, Étienne (1735-1816) e François-Marie (1780-1868), e quella del conte Grigory Koucheleff-Besborodko (1832-1870), laddove le collezioni del fratello di questi, Nicolai (1834-62) andranno a costituire il cuore dell'Ermitage[15]. Su tutti la *Revue* esalta come esemplare il destino di Louis La Caze (1798-1869), "le plus sage des amateurs" che donò al Louvre "une collection de peintures qui au bas mot serait estimée deux millions"[16].

Sono questi solo alcuni degli attori che affollano i racconti della *Revue* e il cui operato è passato al setaccio da critici che scopriamo impietosi nel cogliere errori artistici, strategici e finanziari: perché il criterio di valutazione assunto dalla rivista è la capacità di coltivare la redditività del proprio investimento.

Collezionare è una "grande entreprise de plaisir", ma si ricorda

> que la culture des arts devient un riche produit lorsqu'on sait aménager ses ressources, et diriger son choix. Quand l'amateur sait résister aux entraînements des "*mauvais bons peintres*", comme disait Diderot, il accomplit une gymnastique attrayante et s'enrichit en se divertissant. Est-il un plus beau rêve dans les rêves de Fourier?[17]

Parigi certamente non è una piazza facile,

> le marché parisien abuse de ses forces et [...] en despote, il agite et malmène les éléments qu'il a sous la main. Il passe sans doute par cette phase fébrile des sociétés turbulentes, qui cherchent à absorber pour s'enrichir et à violenter pour jouir, mais qui en définitive trébuchent dans ce vaste problème qu'on appelle l'anarchie et saccagent sans profit le bien de tout le monde;[18]

ma anche la provincia ha dei limiti e deve essere ben coltivata:

> les amateurs de province sont bons connaisseurs, mais […] isolés ou sans rapport avec le foyer de la concurrence, ils n'ont point encore formé leur opinion en matière de curiosités.[19]

La *Revue* offre i suoi servigi sia ai milionari desiderosi di individuare mediatori sicuri per le vendite (e Durand-Ruel è a sua volta messo sul mercato per quel ruolo[20]) sia agli acquirenti, intimiditi perché si fidino della *Revue* nel ruolo di *expert*. Il buon affare passa infatti sempre dalla buona informazione: la *vente* Koucheleff è stata affossata dalla mancanza di quella pubblicità, la "spéculation industrielle", che aveva sostenuto la *vente* San Donato:

> Paris n'en avait entendu parler que depuis peu de temps, et la renommé ne s'était pas encore établie autour d'une galerie étrangère dont les mérites sommeillaient, depuis cent ans, à cinq cents lieues de notre grand centre.[21]

L'economia si nutre di pratiche discorsive: i capitalisti del Se-

cond Empire lo avevano compreso bene e s'impegnavano a creare o acquistare giornali che sostenessero le loro imprese. La *Revue* del finanziere Edwards e del *marchand* Durand-Ruel applica il principio all'arte.

* * *

La *Revue* alterna la presentazione di collezioni private al *compte-rendu* di grandi eventi di vendita: della stessa collezione, già vista sulle pareti di *galerie* private, si offre spesso un secondo racconto, dalle sale dell'Hotel Druot.

L'effetto è di una teatrale *mise en scène* in due tempi con esiti importanti sulla stessa idea di collezione: non più forma di appropriazione del mondo per accumulazione, non più metonimia dell'io, biglietto da visita che racconta il prestigio borghese, la collezione si trasforma in dato non statico ma in divenire, punto non di arrivo ma di partenza. Perché se la collezione diventa capitale, il capitale non è cosa da possedere né insieme di cose da raccogliere ma è relazione sociale fra persone e produce i suoi effetti solo in quanto circola e non sta fermo se non il tempo necessario a creare valore (lo stesso Edwards, finanziatore della *Revue*, è colto in fallo perché ha avuto fretta di vendere e avrebbe guadagnato di più se avesse aspettato qualche anno[22]).

La liquefazione della collezione – liquido da mettere in circolo – intacca anche lo *status* della scrittura: per quanto possa conformarsi alle forme del racconto ekfrastico, dalla metaforizzazione alla narrativizzazione, il catalogo non racconta una realtà ma, pubblicizzandola, la promette alla vendita e ne accelera la circolazione: esso dunque non costituisce più un atto linguistico puramente constativo, che in ottica referenziale dia conto di oggetti extralinguistici, ma sarà atto performativo a carattere direttivo che modifica la realtà, ovvero la volontà del lettore, trasformato in futuro

acquirente, e il valore del pezzo, proiettato come oggetto di desiderio sul mercato o da questo allontanato per asserita inadeguatezza.

Libera da "pudeurs ridicules" la *Revue* dichiara di volersi dedicare alla difesa della libertà di commercio di quadri ("serait-elle jugée moins légitime que les autres?"[23]) preoccupata solo di garantire condizioni di trasparenza e verità alle "honnêtes gens"[24]. Tre mesi dopo, con la guerra, la chiusura.

[1] J. Raffey, *Galerie de M. Durand-Ruel*, in *Revue Internationale de l'art et de la curiosité*, t.2, 6, 15 déc. 1869, p.481. Jacques Raffey è uno degli pseudonimi utilizzati da Henri Fouquier (1838-1901).

[2] La novella *Pierre Grassou* del 1839, poi inserita fra le *Scènes de la vie parisienne*, è interamente costruita sulla incompatibilità fra arte e appartenenza borghese (del pittore prima che del collezionista).

[3] Paris, L. Curmer, t. 1, 1840, pp. 121-128.

[4] Ivi, p. 122.

[5] Inaugura la serie *L'Hotel Druot et la curiosité en 1881*, Paris, Charpentier, 1882.

[6] É. Zola, *L'Œuvre*, Paris, G. Charpentier, 1886, p. 243.

[7] Cf. A. Gruyer, *M. His de la Salle lu dans la séance publique annuelle des cinq académies du 25 novembre 1881*, Paris, Firmin-Didot, 1881, p. 1.

[8] Cf. P. Bourdieu, *La dénégation de l'économie*, in *Actes de la Recherche en sciences sociales*, 13, fév. 1977, pp. 4-43.

[9] A. Bonnet, *La réforme de l'École des beaux-arts de 1863: Peinture et sculpture,* in *Romantisme*, 93, 1996, p. 31.

[10] Cf. P. Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement,* Paris, éd. de Minuit, 1979.

[11] Con il titolo *Collections et collectionneurs* Paul Eudel, ancora per Charpentier, nel 1885 pubblicherà una difesa della categoria ispirata a una rappresentazione naturalistica del comportamento umano: "collectionner n'est pas une ridicule manie; c'est un besoin de notre tempérament, presque une loi de la nature", come quella che detta il comportamento di api, formiche e bachi da seta (ivi, p. I).

[12] J. Ravenel, *Vente Laforge à Lyon*, in *Revue Internationale de l'art et de la curiosité*, t. 1, 1, janv. 1869, p. 44. Jean Ravenel è pseudonimo di Alfred Sensier (1815-1877), cofondatore con Feydeau de la *Revue*, funzionario al Louvre e dal 1869 al ministero, alla direzione Beaux-Arts.

[13] Ivi, p. 45.

[14] Ivi, p. 43.

[15] Rari e scarni cenni alle ricche collezioni dei *frères* Pereire, disperse nel gennaio 1868, all'indomani del clamoroso crack del Crédit Mobilier (ottobre 1867), e nel marzo 1872.

[16] A. Sensier, *M. La Caze et son musée*, ivi, t. 3, 4, avr. 1870, p. 280.

[17] Id., *Vente de la Galerie Delessert*, ivi, t. 1, 4, 15 avr. 1869, p. 327.

[18] E. Feydeau, *Vente Koucheleff-Besborodko*, ivi, t. 1, 6, 15 juin 1869, p. 531. Ernest Feydeau (1821-1873), *broker* alla Borsa di Parigi e *habitué* del salotto di Charles Edwards, fonte per Zola di informazioni sulla finanza parigina (*Mémoires d'un coulissier,* 1873), è direttore della *Revue*.

[19] J. Ravenel, *Op. cit.*, p. 46.

[20] Cf. J. Raffey, *Op. cit.*, p. 480.

[21] E. Feydeau, *Op. cit.*, p. 529.

[22] Cf. Jean Ravenel, *Vente de la collection de M. Th. Edwards. Compte rendu*, ivi, t. 3, 4, 15 mars 1870, p. 237.

[23] *Ventes*, ivi, t. 3, 4, avr. 1870, p. 300.

[24] Ivi, p. 303.

ADAM DE LA HALLE E *LE JEU DE ROBIN ET MARION:* DALLA DIEGESI ALLA MIMESI

di FRANCO DE MEROLIS

È lecito ritenere che il primo modello di *opéra-comique* che fiorirà nell'ottocentesca *belle époque* di Offembach, del *vaudeville*, o delle *Folies Bergère*, non è *Il Flauto Magico* di Mozart e di Schikaneder nel Settecento, ma *Le Jeu de Robin et Marion* composto da Adam de la Halle, troviero, poeta e musicista, nella prosperosa Arras, capoluogo dell'Artois, nel XIII secolo[1]. Dove il termine *Jeu*, latino *iocus*, sta per "commedia", "recita", "messa in scena", ma anche *joie*, e che segue il "dit", il detto, storia raccontata dal giullare, capace, restando sempre se stesso, di sostenere più parti cambiando solo voce. Sono chiamati "interpreti" i *jongleurs de bouche*, e sono, laici o chierici, portatori della "voce poetica" che s'incaricano di effettuare "la lettura pubblica" con la vocazione di procurare "la nature du plaisir"[2]. È teatralità, non teatro, e si è, dunque, ancora nel campo semantico della diegesi. Col testo di Adam, *Jeu*, le parti sono sostenute da più interpreti, attuando con tale operazione una mimesi. Omer Jodogne sostiene: "Ce qui est le caractère exclusif du drame, c'est la désincarnation des personnes dites acteurs, assumant le rôle d'individus autres qu'eux mêmes", e definisce tale trasposizione col termine "personnation"[3]. Al dramma pastoral-campestre farà seguito la seconda *pièce* di Adam, *Le Jeu de la Feuillée*, della "pergola", ma anche della "folie", rappresentazione comico-satirica della società urbana di Arras[4]. Le due *pièces*, benché siano poco note, rimarranno nella storia letteraria e per la ricchezza dei

valori culturali che contengono e perché segnano l'inizio del teatro profano e borghese dei tempi moderni, dopo il lungo sonno dalla fine del teatro greco e latino, favorito anche dalla nascita del dramma liturgico.

Le Jeu de Robin et Marion affronta i temi delle *pastourelles*, una tradizione ricca della poetica Virgiliana delle *Bucoliche*, e memore del mitico ritorno dell'età dell'oro di Saturno e dei tempi felici. Luogo ideale della conservazione della religione pagana, la campagna ha rappresentato per i Romani, "stanchi e intristiti nella vita di città", angosciati dalle guerre civili, lo spazio ideale della sana *rusticitas* e della "felicità della vita campestre"[5]. Eppure, chi vive la vita di campagna, dura e segnata da penurie endemiche, sa bene che le "bonheur" è altrove. Nascono allora aspirazioni che generano movimenti nella società. Il testo letterario rigenera e conserva, codificandole, le informazioni sul corpo sociale, le posizioni gerarchiche e le contraddizioni culturali che avvengono al suo interno. All'inizio del XIII secolo, Jean de Garlande collega gli stili della Scolastica, *humilis*, *mediocris, gravis*, alle opere di Virgilio, alle *Bucoliche*, alle *Georgiche* e all'*Eneide*, con "i tipi di personaggi" e condizioni sociali, inseriti nella *rota Virgilii*[6].

Ne è prova evidente l'inizio stesso del *Jeu de Robin et Marion*: i due personaggi appartenenti a due mondi dicotomici, Marion, pastorella, e il cavaliere, nobile, sembrano emergere con i loro *refrains* dal mondo mitico della pastorale. Marion canta il suo amore speciale per Robin. Il cavaliere canticchia che tornando dal torneo, soletta, incontra Marion dal corpo grazioso, e ci si trova dinanzi al *locus amoenus* del nobile uomo d'armi che incontra l'indifesa pastorella, giovane e appetitosa. In virtù del torneo, duro e pericoloso addestramento che si pratica sin da bambini, il cavaliere è consapevole del suo ruolo prestigioso[7].

Il dialogo che dà inizio alla *pièce* si svolge percorrendo una struttura binaria che attiene al tema dell'amore, nell'accezione del-

l'epoca, cioè "l'appetito carnale"[8], e al sistema nel quale s'inseriscono le vite dei due personaggi. Il primo aspetto è introdotto dalla domanda del cavaliere, il quale passa dal semplice appellativo del saluto,"bergiere", al più intimo e significativo "dolce pulzella", chiedendo perché canta "ehi, Robin, se mi ami portami via!" Marion risponde che ama molto il suo Robin e aggiunge che le ha donato il tascapane, il bastone e un coltello, essendo tali oggetti ideologemi contigui all'ambiente pastorale.

Il tema dell'amore risulta il vettore stilistico predominante nel dialogo, poiché manifesta sin dal primo momento l'interesse reale del cavaliere, la cui domanda iniziale introduce il confronto nell'area semantica dell'amore sensuale. La seconda domanda riflette, invece, l'ambiente nobiliare, suggerito dall'immagine della caccia, quando le chiede se ha visto qualche uccello volare sui campi, cioè un uccello di fiume, Marion non può intendere e pensa ai "cardellini e fringuelli" che lei sente cinguettare. Lui ne precisa il nome: "ane", cioè cane: "anatra", Marion interpreta col suo codice che intende "âne", asino, e chiede se si tratta di una bestia che raglia, e i relativi sviluppi connotativi: lei ne ha visti tre ieri su quella via, tutti carichi, andare al mulino. L'equivoco tra parole simili continua: le chiede se ha visto qualche airone, un cibo nobile afferente all'area semantica del *potens,* e "aringa", come capisce la giovane, cibo comune e popolare. Lei risponde di averne visto mangiare dalla nonna Emma, che possiede quelle pecore.

In questo continuo "feedback", il messaggio dell'emittente non arriva al destinatario, essendo i due provvisti di codici diversi, ma è alta l'informazione che ne proviene al lettore e allo spettatore. Se nella scena del teatro religioso si riscontra una struttura bipolare, che rappresenta il conflitto tra il Paradiso e l'Inferno, tra il Bene e il Male, i due poli di segno religioso riflettono valori umani e sociali nel teatro profano[9]. Nel *Jeu de Robin et Marion*, l'incontro del cavaliere e della pastorella rappresenta un'opposizione di classi

sociali. L'incomunicabilità tra i due è una costante del dialogo, ma la giovane non si lascia sopraffare e sa difendersi da quell'uomo armato e superiore, pone domande, gli chiede il nome, e poi, temendo l'assalto del cavaliere, cerca di prolungare la conversazione e di diluire la tensione erotica dell'uomo. Vuole sapere la natura della bestia sulla sua mano, mostrando di non conoscere il falcone, e si fa scettica quando il cavaliere la informa che non mangia pane ma "buona carne", in quanto la pastorella confonde il cappuccio del rapace con la testa di cuoio dello stesso. E poi per favorire il congedo gli chiede dove stia andando.

Lei così indifesa, immersa nella quotidianità della vita campestre, è provvista di furbizia che le permette di tener testa a un cavaliere che proviene da un mondo tanto diverso dal suo e incomprensibile. Ha saputo intravedere nella cortesia dell'uomo una minaccia per lei e per il suo amore per Robin. Possiede "l'engin" che le permette di salvarsi.

Solo il tema dell'amore sensuale può percorrere canali comunicanti fra soggetti strutturalmente dicotomici. Infatti, al cavaliere che si fa più tenero e gentile quando le rivolge richieste d'amore a significare una tensione erotica "in progress", Marion non è sorpresa, perché comprende e ha già previsto le intenzioni dell'uomo: "Dolce pastorella, amereste un cavaliere?" Marion risponde con una serie di motivi che si oppongono al desiderio del cavaliere, che si fa sempre meno cortese e la invita a *jouer*, a giocare con lui sul suo palafreno, giù nel bosco. Marion reagisce con più decisione e vanta le qualità del cavallo di Robin "che non scalcia", allora il cavaliere si altera, la chiama "pastora" e con brutalità le chiede di diventare la sua amante. E lei replica di tenere a bada il suo cavallo, e poi canta con ironia rivolta a sire Aubert, che è fatica sprecata, perché non amerà altri che Robin. Con uno scatto d'orgoglio e di superbia, vizi dei nobili, l'uomo afferma di essere un cavaliere e lei una pastora, ristabilendo così le distanze sociali, si allontana

cantando. La sua è una «mentalità aristocratica, per cui la società è divisa e da una parte ci sono i gentiluomini, i nobili, i cavalieri, i signori, e dall'altra ci sono i villani», non solo i contadini, ma tutti i *laboratores*[10].

Ed ecco Robin con delle mele per lei[11]. Rivela di avere la pancia indolenzita per aver giocato alla "choule", a palla di piedi, cioè a calcio[12]. Marion lo ammira per questo e subito lo informa del suo incontro col cavaliere e lo fa con la mediazione del suo codice che mira basso: il cavaliere diventa "un uomo a cavallo", il guanto è "une moufle", un rozzo guanto da contadino e il "nobile" falco è una specie di nibbio, rapace inadatto alla caccia. Astuta, lo rassicura: lui la pregò molto di amarlo, ma non ci guadagnò niente. "Mi avresti ucciso", esagera Robin che fa mostra di grande coraggio in assenza del cavaliere, l'elemento perturbatore. I due giovani si concedono un breve "petit déjeuner sur l'herbe", lei, come donna dispensatrice di cibo, tira fuori dal seno formaggio grasso, pane e mele, bevono acqua chiara da una brocca, "il bacon", il lardo della nonna è appeso troppo in alto alle travi. Poi cantano dei *refrains* cortesi. Su invito della ragazza a "baler", e non a "danser" come usano i "cavalieri cortesi", Robin esegue dei movimenti e gesti sul posto che lei apprezza molto e che Dio lo benedica, gli dice[13].

Corre ad avvisare i cugini per festeggiare tutt'insieme la "bergerie", utili anche nel caso che il cavaliere dovesse tornare. Marion gli consiglia di invitare la sua amica Péronnelle. Ai cugini che gli chiedono se è stato bastonato, confessa, *à bout de souffle*, che un "menestrello a cavallo" voleva far l'amore con Marion. Dapprima termine positivo, il menestrello, giullare di corte, divenne sinonimo di falso e bugiardo, così ad Arras[14]. Nel frattempo ecco di nuovo il cavaliere, Marion è nervosa, teme che Robin la veda con lui. Sire Aubert la rassicura, è lì solo per cercare "il suo falcone". Intanto, la chiama "bella e dolcissima amica" e confessa che, di certo, non proverebbe interesse per l'uccello, se avesse una così bella amica.

Lei lo respinge perché non ha nulla da dirgli. E allora il cavaliere fa appello di nuovo al suo orgoglio di casta: "Veramente sono ben miserabile/quando mi abbasso al tuo livello", sta per allontanarsi quando sorprende Robin che stringe maldestramente il suo falcone.

Questo rapace è la proiezione allegorica dell'uomo d'armi ed è anche il suo doppio[15]. Il "paysan" ha invaso la struttura "altra" del *potens* e questa intersezione non è permessa. Il cavaliere lo batte e l'umilia, porta via con sé Marion, scelta ora legittimata; Robin piagnucola sui vestiti strappati, invece di soccorrere la pastorella si nasconde dietro un cespuglio. Segno di codardìa, ma quest'azione suscita umorismo nello spettatore. La giovane, invece, è fedele al suo amico, lo difende e rifiuta l'offerta di un uccello con "tutte quelle piume", perché conosce la contropartita del prendere, secondo la "psicologia collettiva del tempo"[16].

Si evince che la preferenza nella Bibbia per il pastore Abele nei confronti del contadino Caino, e della Chiesa che distingue la conduzione di vita del *pastor* da quella del contadino, che lo considera vizioso e lussurioso[17], tra *otium* e *illiberalis labor*[18], continua nel XIII secolo. Con l'arrivo dei cugini, contadini, Gautier Grossatesta e Baudon, la pastorella Péronnelle, e infine l'altro amico contadino Huart, la "bergerie", la grande festa può iniziare. Ora Robin fa lo spavaldo e si giustifica con Marion che sono stati i due cugini a fermarlo per ben tre volte contro l'uomo a cavallo.

Il primo gioco cui partecipa tutta la "compagnia" dei villani, san Cosma, è suggerito da Huart, suonatore di "musette" che soffre ancora degli effetti di "le menison", la diarrea, dopo aver mangiato il culo di porco con salsa piccante. Il gioco consiste nell'offrire doni ridicoli e rozzi al santo, interpretato a turno da uno di loro, il quale deve prodursi in smorfie e gesticolazioni buffe per provocare il riso nel donatore e costringerlo così a prendere il suo posto. In effetti, "la *gesticulatio* negativa ed eccessiva del-

l'istrione viene opposta al *gestus* positivo e moderato del buon oratore e del buon cristiano"[19]. Le due pastorelle si comportano in modo più rispettoso verso il santo e condannano il gioco considerandolo volgare. Polemiche e liti scoppiano tra i maschi, il gioco provoca lazzi e volgarità, quindi imbarazzo nelle due ragazze. Péronnelle chiede "autres festelettes", e Gautier Grossatesta suggerisce di fare tutt'insieme dei "peti", non c'è niente di più bello. Pronta la reazione di Robin, di fronte alla sua Marion non si devono proferire simili volgarità. Sta per scoppiare la lite, ma si preferisce passare ad un altro gioco: "Aux Rois et aux Reines".

In realtà, intendono giocare al "Roi qui ne ment" questi villani che non riescono a imparare i nomi che appartengono ad un'altra categoria sociale, ad un campo semantico diverso. Altamente aristocratico, questo gioco della verità consiste nel porre domande sugli amori e i sentimenti dei partecipanti[20]. I nostri personaggi non riescono ad elevarsi a tale altezza, pur aspirandovi, tanto è greve e dura la realtà in cui agiscono. Quando è Robin a sedere sul trono la domanda per lui non appartiene di certo al registro della "fine amor": gli chiedono da cosa capisce che è femmina, quando una bestia nasce. Robin protesta, poi aggiunge con rabbia: "al culo guardate!", e Marion dà ragione a Robin, perché la domanda è volgare. Gioco drammaticamente interrotto, un lupo afferra una pecorella: *Triste lupus stabulis*[21]. Robin la recupera e la porge maldestramente a Marion. Il culo in alto e la testa in basso: il trionfo carnevalesco del basso corporale, per dirla con Michail Bachtin[22].

A Marion, sul trono, si domanda se ama molto Robinet. E lei chiarisce che l'ama di un amore profondo, più di una pecora, anche di quella che ha da poco partorito. Lui la bacia, lei non accetta perché il gesto avviene davanti a tutti, ma per Robin è come dare un morso ad un formaggio fresco. Tutti si accingono a distribuire su una "casacca" stesa per terra, e non la tovaglia bianca sul tavolo

dei nobili, le proprie vivande: dal pane al crescione, e poi mele, prosciutti salati, formaggio fresco e piselli "rotis"; e formaggio e piselli simboleggiano "la folie", e nel Medioevo "fol" e "vilain" sono associati[23]. Gautier vuole recitare una "chanson de geste" ed esclama: "Audigier, disse Raimberge, sterco vi dico", nello stile di certi osceni "fabliaux" e giochi carnevaleschi[24]. Robin protesta, e di nuovo scoppia la lite tra lui e Gautier quando questi tocca il seno di Marion. Péronnelle blocca la lite e, saggia, invita Robin a guidare la "farandole" verso il sentiero del bosco.

Dice bene Jean Dufournet quando ritiene che il cavaliere si comporti da signore con Marion: la lascia andare quando potrebbe, secondo la norma del tempo, approfittare di lei[25]. Si può aggiungere che la stessa Marion appare diversa dalle altre pastorelle precedenti, si distanzia dalla letteratura, cui resta legata, in verità, tramite i deliziosi *refrains* che riportano lei e Robin in pieno idillio bucolico. La vita copia la letteratura e grazie a questa realtà extra-quotidiana manifesta le aspirazioni degli individui. Nelle vicende che si trova ad affrontare, Marion agisce in modi così verosimili da prefigurare una donna che nella seconda metà del Duecento, nella ricca e borghese Arras, cresce e si emancipa, non è più "donna silenziosa"; infatti, prende la parola nei momenti e nei modi più opportuni, sa difendersi con dignità, e dà giudizi morali. La sua immagine supera così gli archetipi della "donna angelicata" della poesia cortese e della "donna del demonio", quindi ingannatrice, di una prospettiva clericale e popolare[26]. Anche Péronnelle emerge nel ruolo minore di coadiuvante.

Robin si distingue dai suoi compagni che, benché differenziati in quel tessuto di relazioni interpersonali, manifestano in modo esplicito la loro *rusticitas*. Adam de la Halle vive in una grande città come Arras, capitale della finanza, nell'Artois dei banchieri, dei mercanti di lana, di stoffe e dell'arazzo. L'opera del nostro troviero prolunga con la mimesi la precedente esperienza della pastorale,

se ne discosta con l'innesto di forme nuove, estetiche ed artistiche, che ampliano "l'orizzonte d'attesa" di una ricezione originale. Se il testo medievale è letto e recitato, allora si può affermare che "le théâtre est comme latent dans les chansons de geste, les romans, les fabliaux"[27] e quel che conta è la centralità del "testo", che con i suoi gradi di significato e di conoscenza, grazie all'oralità, avvicina il *jeu* al *dit*, il teatro al romanzo. Adam de la Halle è moderno perché ha raccontato al pubblico di cittadini e di mercanti, una commedia "deliziosa, che sa far parodia e ironia, ma anche lirica e danza, canto e cantilena"[28], per donare al pubblico *gaudium et laetitia*, preferibili a *tristitia,* secondo il nobile giudizio di Hildegarde von Bingen[29].

[1] Cf. C. Bologna, *Le Folies di due "Pastorelli" borghesi*, in F. De Merolis, *Adam de la Halle*, *Le Jeu de Robin et Marion*, Lanciano, Itinerari, 1996, p. 7.

[2] Cf. P. Zumthor, *Jongleurs et diseurs*, in *Medioevo romanzo*, XI, 1986, p. 4.

[3] O. Jodogne, *Recherches sur les débuts du théâtre religieux en France*, in *Cahiers de Civilisation médiévale*, 1965, vol. 8, p. 1. Cfr. J.-Cl. Aubailly, *Le Théâtre médiéval profane et comique*, Paris, Larousse, 1975, p. 13.

[4] Cf. F. De Merolis, *Studi sul Teatro medievale in Francia tra sacro e profano*, Lanciano, Itinerari, 2006, pp. 249-276.

[5] J. Batany, *Le "Bonheur des paysans": Présence de Virgile*, Paris, Belles Lettres, 1978, p. 234.

[6] Cf. J. De Garlande, *Poetria*, ed. G. Mauri, in *Romanische Forschungen*, X, 1902, p. 920; C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, p. 134.

[7] Cf. A. Barbero, *Donne, madonne, mercanti e cavalieri*, Roma-Bari, Laterza, 2013, p. 62.

[8] Cf. G. Duby, *Il Modello cortese*, in *Storia delle donne*, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 310.

[9] Cf. P. Verhuyck et A. Vermeer-Meyer, *La plus ancienne scène française*, in *Romania*, t. 100, pp. 410-411.

[10] A. Barbero, *Op. cit.*, p. 59.

[11] Come Menalca nelle *Bucoliche*, cf. M. Cavalli (a cura di), Milano, Mondadori, 1990, III, vv. 70-71.

[12] Cf. G. Mehl*, La Soule ou le jeu de la guerre*, in *Le Monde du dimanche*, 24-01-1982, pp. XII-XIII.

[13] Cf. J. Dufournet, *Le Jeu de Robin et Marion*, Paris, Flammarion, 1989, p. 18; F. Ferrand, *Le Jeu de Robin et Marion: Robin danse devant Marion*, in *Revue des langues romanes*, t. 90, 1986, p. 92.

[14] Cf. R. Berger, *Littérature et Société arrageoise au XIII^e siècle*, *Les Chansons et dits artésiens*, (Mémoires Commission Départementales des Monuments historiques), Arras: Arch. Préfecture, 1981, pp. 147-148.

[15] Cf. P. Galloni, *Il Cervo e il lupo, Caccia e cultura nobiliare nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1993, p. 97.

[16] Cf. G. Duby, *Le Origini dell'economia europea, Guerrieri e contadini nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 97.

[17] Cf. J. Le Goff*, Les Paysans et le monde rural dans la littérature du haut Moyen Âge,* in *Pour un autre Moyen Âge,* Paris, Gallimard, 1977, pp. 139-140.

[18] *Ivi*, pp. 134-135.

[19] J.-Cl. Schmitt, *Il Gesto nel Medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 237.

[20] Cf. E. Langlois, *Le Jeu du roi qui ne ment et Le Jeu du roi et de la reine*, in *Mélanges Chabaneau*, Erlangen, 1906.

[21] Virgilio, in M. Cavalli, Op. cit., *ecl. 3*, 80.

[22] Cf. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979, p. 15.

[23] Cf. J. Dufournet, *Op. cit.*, p. 22.

[24] Cf. O. Jodogne, *Audigier et la chanson de geste,* in *Le Moyen Âge*, t. LXII, 1960, pp. 495-526.

[25] Cf. J. Dufournet, *Op. cit.*, pp. 21-22.

[26] Cf. A. Barbero-C. Frugoni, *Medioevo, Storia di voci, racconti di immagini*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 165, fig. 4.

[27] J. Frappier, *Le Théâtre profane en France au Moyen Âge*, Paris, C.D.U., 1965, p. 6.

[28] C. Bologna, *Op. cit.*, p. 11.

[29] Cf. L. Moulinier, *Quand le malin fait de l'esprit*, *Le rire au Moyen Âge vu depuis l'hagiographie*, in *Annales*, n. 3, 1977, p. 474.

LE RÉCIT DE L'ÉDUCATION LES CAS DE LOUIS PERGAUD, ALAIN-FOURNIER ET CÉLESTIN FREINET

par ALAIN GOUSSOT

Parler de l'éducation dans son rapport à la littérature cela signifie affronter le thème du récit de l'éducation, récit que nous trouvons aussi bien dans le roman comme dans les écrits de certains grands éducateurs. Il est évident que la littérature en général a une fonction éducative et un rôle pédagogique, elle forme la pensée et la manière de réfléchir mais aussi de vivre la condition humaine. Nous avons choisi ici d'affronter le récit de l'éducation à partir de la production de trois auteurs, deux écrivains liés directement et indirectement au monde de l'école, je parle de Louis Pergaud et Alain-Fournier, le premier fut aussi instituteur alors que le second fut fils d'instituteur. Le troisième est Célestin Freinet, instituteur et pédagogue, fondateur du mouvement coopératif en éducation. Ce qui lie ces trois figures c'est le fait d'avoir eu une implication avec le monde de l'éducation, directement ou indirectement, d'avoir utilisé un langage littéraire pour s'exprimer et d'avoir participé aux événements tragiques de la Première Guerre mondiale. Louis Pergaud et Alain-Fournier ne retourneront pas vivants, Freinet se sauvera malgré une grave blessure au poumon.

Le récit comme forme littéraire de l'éducation se retrouve dans ces trois auteurs qui, de manière différente et avec des styles variés, parlent d'eux-mêmes en parlant de l'autre, nous montre que c'est le rapport à l'autre qui fonde notre identité et notre sensibilité. Le récit est un moyen pour communiquer des choses, des émotions et les faire partager aux lecteurs; en ce sens il a une fonction éminemment pédagogique.

L'éducation qui se raconte et le récit qui raconte l'éducation ou la formation de l'individu; dans ce double mouvement l'on peut parler d'un phénomène de balancier aussi bien du point de vue de l'esthétique de la communication que du positionnement du narrateur: que ce soit un écrivain qui raconte l'expérience éducative ou l'éducateur qui narre son expérience d'éducateur ou d'enseignant. En ce sens l'on peut parler non pas la pendule de Louis Foucault, mais de la pendule de Jean-Jacques Rousseau: en effet Rousseau, qui est à la fois le fondateur de la méthode autobiographique contemporaine et un des premiers à utiliser le roman de formation, il suffit de penser à *L'Émile, la Nouvelles Héloïse* et *Les Confessions*, utilise la pendule du récit. Tout comme Foucault a utilisé la pendule pour démontrer à travers un dispositif expérimental la rotation de la Terre, Rousseau utilise la pendule du récit et la narration pour montrer le caractère relationnel de l'éducation, il narre le développement de la formation comme processus relationnel où ce n'est plus seulement le maître qui est l'auteur du récit mais aussi l'élève. Ce passage continuel de l'être écrivain qui raconte l'éducation à l'être éducateur qui narre l'expérience éducative fruit d'un tissu de relations est l'aspect typique du rapport existant entre le récit et l'éducation. N'oublions pas que tout ce qui touche à l'éducation a donc un rapport étroit avec la sphère de la communication; ici on peut dire que le récit est une dialectique des regards qui se joue continuellement entre la position des personnages, celle du narrateur mais aussi du lecteur. Michel de Certeau parle de l'écriture de l'Autre à propos de la narration de l'histoire, écriture qui est aussi écriture de soi-même, Paul Ricoeur dans son livre "soi-même comme un autre" explique que la formation de soi passe nécessairement à travers le rapport avec l'autre

en dehors de nous mais aussi avec l'autre en nous et qui nous constitue dans l'expérience de la vie.

On retrouve ce mélange d'écriture de soi et de l'autre comme véhicule expressif chez Johann Heinrich Pestalozzi, l'éducateur suisse qui tenta d'appliquer les préceptes pédagogiques de Rousseau dans la réalité; dans ses textes nous trouvons un monde d'émotions, de sentiments, de réflexions et de raisonnements éducatifs: son écriture se situe continuellement entre le roman d'apprentissage, l'autoanalyse de l'expérience et la narration des événements (il suffit de penser à *Léonard et Gertrude*, *Comment Gertrude instruit des enfants*, *Les lettres de Stans* et *Le chant du Cygne*). Mais nous retrouvons ce récit de l'éducation dans le roman d'apprentissage et de formation (le Bildungroman comme disent les Allemands) chez Goethe qui est, peut-être, le véritable fondateur de ce type de littérature avec *Les souffrances du Jeune Werther* et *Wilhelm Meister*. On trouve dans ces romans, comme dans tant d'autres romans (comme ceux de Balzac, Stendhal, Jules Vallès, Victor Hugo, Romain Rolland, Flaubert), le cheminement évolutif d'un héros (souvent enfant ou adolescent) jusqu'à la maturité dans lequel passent tous les grands événements de l'existence humaine comme l'amour, l'amitié, la haine, l'engagement et l'altérité. C'est le grand psychopédagogue soviétique Lev Vygotskij qui, dans son livre *Psychologie de l'art*, parle de l'art en général et de la prose comme d'une *technique sociale de communication des sentiments humains*. Le caractère éducatif de la littérature est lié au fait qu'elle suscite nos émotions, nos états mentaux et nos actes intérieurs, qu'elle utilise le langage des sentiments et les codes culturels de nos affects qui fonctionnent comme des médiateurs organisationnels ce que nous éprouvons et nous permet ainsi de donner un sens à tout cela. L'expérience littéraire fonctionne comme un véritable processus d'apprentissage qui fait du conflit des émotions un moteur de notre développement intellectuel et social.

Louis Pergaud, Alain Fournier et Célestin Freinet

Louis Pergaud (18821915) et le récit de l'enfance

Instituteur et romancier, mort durant la Première Guerre mondiale, auteur de différents récits dont *De Goupil à Margot* et *La Guerre des boutons,* il reçoit le prix Goncourt en 1910. Son père est enseignant, originaire de Belmont (près de Besançon), il suit ses traces et devient enseignant à Durnes dans le Doubs. Louis Pergaud est un écrivain original, qui s'inspire de son terroir et de son expérience d'instituteur, il est considéré comme un maître animalier, son premier texte en prose *De Goupil à Margot* met en relation les activités immorales des hommes et la vie animale. Monté à Paris Pergaud devient républicain, socialiste, il est fortement influencé par l'œuvre d'Octave Mirbeau, écrivain, critique littéraire libertaire et auteur de pièces de théâtre fortement critiques vis-à-vis de la société de son temps. Pergaud se réfère aussi au naturalisme et indique en Rabelais son véritable maître; l'hommage à celui-ci est aussi un hommage à son esprit ironique envers toute la pédagogie traditionnelle, au fond Gargantua et Pantagruel sont, en quelque sorte, deux récits philosophico-pédagogiques qui parlent de la formation de deux géants. On retrouve la veine populaire de Rabelais dans *La guerre des boutons,* récit de l'enfance où Pergaud montre aussi de bien connaître les idées du mouvement de l'École nouvelle, né à la fin du 19e siècle, et qui préconise une éducation basée sur l'autogestion et la libre expression des capacités de l'enfant. L'histoire raconte la guerre entre deux bandes de gamins, deux bandes d'enfants qui s'organisent d'eux-mêmes et inventent des normes inédites de démocratie participative. C'est le roman de la République des gamins où les idées pédagogiques nouvelles sont pratiquées par les expériences de l'enfance des campagnes vécues par Pergaud lui-même, roman qui montre toute l'inventi-

vité de l'enfance, son énergie vitale qui pulse aux rythmes de la nature.

> J'ai voulu restituer un instant ma vie d'enfant, de notre vie enthousiaste et brutale de vigoureux sauvageons dans ce qu'elle eut de franc et d'héroïque, c'est-à-dire libérée des hypocrites de la famille et de l'école.[1]

C'est aussi la joie de l'enfance qui éclate dans tous les épisodes où les adultes apparaissent comme incapables de cette vie intelligence dont sont porteurs les gamins. Pergaud écrit:

> j'ai conçu ce livre dans la joie, je l'ai écrit avec volupté, il a amusé quelques amis et fait rire mon éditeur.[2]

Alain-Fournier (1886-1914) et le récit de l'adolescence

Né près de Bourges de père et mère instituteurs il sera l'élève de son père et aura comme compagne de jeux et de lectures sa sœur Isabelle. Envoyé à Paris pour ses études secondaires, et c'est au lycée de Bourges qu'il passe son baccalauréat en 1903. Préparant son concours pour entrer à l'École Normale supérieure il rencontre Jacques Rivière, le fondateur de la *Nouvelle revue française*. À 18 ans Fournier rencontre au Grand Palais Yvonne de Quiévrecourt dont il tombe follement amoureux, un amour impossible qui inspire le personnage d'Yvonne de Galais dans son seul et unique roman *Le Grand Meaulnes.* Alain-Fournier rencontre et fréquente à Paris les milieux littéraires; André Gide, Paul Claudel, Jacques Copeau et surtout Charles Péguy dont il devient un grand ami. C'est en 1913 qu'il publie *Le Grand Meaulnes,* roman de la vie intérieure de l'adolescent, de l'éducation des affects et du monde des émotions. Fournier meurt en septembre 1914 sur le champ de bataille de Verdun, comme d'ailleurs Péguy. Dans sa corres-

pondance on lit que Fournier admire Charles Dickens. Il fera un séjour en Angleterre où il découvre les Préraphaélites et la peinture de Gabrielle Rossetti, en particulier la *Beata Baetrice de Dante* qu'il assimile au visage d'Yvonne dans son roman. Le récit de l'éducation est ici tracé comme une série d'impressions psychologiques, à la différence de Pergaud où tout est extériorité ici tout est intériorité et sensations:

> C'est encore l'écriture de Meaulnes, mais rapide, mal formée, à peine lisible; de petits paragraphes de largeurs inégales, séparés par des lignes blanches. Parfois ce n'était qu'une phrase inachevée.Quelquefois une date. Dès la première ligne, je jugeai qu'il pouvait y avoir là des renseignements sur la vie passée de Meaulnes à Paris, des indices sur la piste que je cherchais, et je descendis dans la salle à manger pour parcourir à loisir, à la lumière du jour, l'étrange document.[3]

Célestin Freinet (1896-1966) et l'éducation qui se raconte

Instituteur, éducateur, pédagogue, fondateur du mouvement de coopération éducative Célestin Freinet exprime les couleurs de son terroir méridional, celui des Alpes-Maritimes, du Gars, de Bar sur Loup et de Vence. Instituteur blessé durant la première guerre mondiale, gravement blessé à un poumon il transforme son infirmité en une ressource pédagogique faisant travailler ses élèves à travers une organisation coopérative par groupes où l'aide réciproque est la règle. Freinet est influencé par son engagement politique contre la guerre et en faveur de la Révolution russe de 1917, il prend connaissance des expériences éducatives de la Russie révolutionnaire à travers l'œuvre d'Anton Makarenko *Le poème pédagogique*, véritable récit de l'expérience d'une colonie éducative en Ukraine. Freinet fait du dialogue la forme littéraire à travers laquelle il décrit son expérience éducative; par exemple dans *L'Éducation du travail* et *Les Dits de Mathieu* il narre la rencontre entre le

paysan analphabète Mathieu et les deux enseignants de Paris qui viennent en vacances à Vence dans le Sud; c'est le paysan qui fait figure de maître et les enseignants découvrent la pédagogie du bon sens lié à la capacité d'observation de la vie:

> Culture en profondeur! Or, c'est justement cette connaissance intuitive, subjective, sensible et vibrante, qui va se perdant à mesure que se répand un embryon de sciences formelles qui flattent l'esprit, lui donnent l'illusion de la force, mais ne savent pas encore s'y intégrer pour s'ajuster aux nécessités de la vie et du travail.[4]

Mathieu utilise souvent la fable et la métaphore pour expliquer son idée d'éducation, comme dans l'histoire du *Cheval qui n'avait pas soif*. Freinet n'utilise pratiquement jamais le langage technique de la pédagogie et n'aime pas beaucoup la didactique comme procédure standardisée, il préfère le riche langage de la narration faite d'images vives et de références continuelles à la vie des campagnes. Pensant à de nombreux enseignants de son temps Freinet écrit dans *L'Éducation du travail*:

> Le monde actuel tue à un tel point l'originalité de pensée au profit du conformisme grégaire! Il en coûte, vous le savez, de ne pas penser comme les autres, avec les autres, de se risquer sur les voies nouvelles.[5]

[1] L. Pergaud, *La guerre des boutons*, Paris, Folio, 1963, p. 7.
[2] Ivi, p. 8.
[3] Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, Paris, Fayard, 1983, p. 205.
[4] C. Freinet, *L'Éducation du travail*, in *Œuvres pédagogiques*, t. 1, Paris, Seuil, 1994, p. 89.
[5] Ivi, p. 35.

ARTHUR CRAVAN, TRA BOXE E DADA

di MARCO CASELLA

Entr'acte il film girato da René Clair nel 1924, considerato il manifesto cinematografico delle avanguardie del primo novecento, contiene nascosti e disseminati nella filigrana dei suoi ventidue minuti di montato alcuni segni che rimandano, in maniera cifrata, alla breve parabola esistenziale di Arthur Cravan, una delle figure più controverse e scandalose della cultura del primo novecento europeo: guanti da boxe su schermo nero ed in sovraimpressione una barchetta di carta alla deriva nel mare[1]. Sono questi i due rimandi del film che sembrerebbe alludere alla pratica della boxe del poeta-pugile, nipote di Oscar Wilde, Artur Cravan ed alla sua misteriosa scomparsa nel nulla, quando nel 1918, a trentun anni, sparì in circostanze misteriose dopo aver tentato di attraversare il Golfo del Messico a bordo di un piccolo veliero, per raggiungere Buenos Aires e la donna della sua vita, la poetessa Mina Loy.
Suicidio? Fuga? Sparizione voluta? L'ultima messa in scena di Cravan prima di lasciare alle spalle la sua "pluralità fatale" per sempre?[2]

Entr'acte, realizzato come parte del balletto "istantaneista" *Relache* su scenario-libretto del poeta e scrittore Blaise Cendrars, venne sceneggiato e "disegnato" (con una sorta di storyboard) da Francis Picabia. Tutti e due, Cendrars e Picabia, tra i migliori amici e sodali di Cravan, che condivisero con il poeta-boxer, nel breve giro di un vorticoso pugno d'anni, vita ed avventure artistiche.

Con l'artista Blaise Cendrars, Cravan condivise numerosi momenti di vita anche grazie alla comune passione e pratica per la boxe, che Cendrars, dopo l'amputazione "regalatagli" dalla Grande

Guerra, praticava con un solo braccio; accomunati dal vagabondaggio per il mondo e dalla pratica dei più diversi ed umili mestieri[3].

Con Francis Picabia, assieme al gruppo di artisti che avrebbero dato vita al movimento dadaista e surrealista (Duchamps, Aragon, Eluard, Soupault, Breton) Cravan si ritrovò nelle più importanti metropoli del mondo (Parigi, Barcellona, New York) per diffondere, quali "ambasciatori delle avanguardie europee", opere" scandalose e pratiche artistiche anticipatrici del movimento dadaista[4].

L'importanza dell'amicizia di Picabia con Cravan, l'esperienza simbiotica della loro avventura non è stata sinora adeguatamente indagata[5].

In una delle sue ultime interviste, forse l'ultima, prima della morte, Picabia non perde ancora l'occasione per tornare a parlare di Cravan, come ci testimonia Alain Jouffroy, autore nel 1951 della visita-intervista a Picabia:

> Poi parlammo di Arthur Cravan, che era stato suo amico, e che io ammiro molto. Un medico che assisteva alla nostra conversazione, dichiarò che Cravan "non era altro che un P.G. (paralitico generale) che cercava solo di stupire gli altri per provare a se stesso di essere eccezionale". Questo irritò molto Picabia che gli rispose "Lei si sbaglia dottore, Cravan non cercava di stupire gli altri, ma piuttosto di stupire se stesso. Il che è molto più difficile!". E vidi nell'occhiata complice, divertita e scintillante che mi lanciò , quanto una simile spiegazione si applicava a lui stesso. [6]

Nato in Svizzera, nella folta colonia inglese di Losanna, con un misto di sangue inglese ed irlandese, per parte di padre e madre, Cravan, ha scritto solo in francese. Tutta la sua vita è enigmatica ed ancora più la sua morte.

Ma Artur Cravan non era Arthur Cravan. Questo nome lo usò solo nel 1910, dopo i 20 anni. Un eteronimo, un alias. Che prende il posto del cognome anagrafico Fabian Avenarius Llyod.

La scelta del nome ce la dice lunga sull'esistenza di Cravan e sul suo bisogno di continue metamorfosi, attraversamenti e spargimenti di segni tra arte e vita: il nome un omaggio ad Arthur Rimbaud (il cui tentativo di saldare la frattura tra arte e vita ebbe una grande influenza su Cravan) ed il cognome un omaggio al villaggio in Francia (Cravant) della sua prima amante.[7]

Non è un artista della scrittura Cravan. Non ha scritto moltissimo, pur se quel che ha scritto ha lasciato il segno. Tutta la sua genialità la ritroviamo nelle provocazioni della sua vita scandalosa, nelle azioni del suo corpo-opera e nella boxe, consapevole dei riti e dei miti della società di massa.

Quel che ha scritto lo ritroviamo fondamentalmente nei 5 numeri della rivista *Maintenant*: la rivista progettata, scritta, stampata e venduta da Cravan, tra il 1912 ed 1915, per le strade di Parigi, nel bel mezzo della grande guerra. Stampata su carta da macelleria, a rimarcare la sua distanza dalla letteratura[8], e venduta dal poeta-boxer, aiutato da un carretto da fruttivendolo, davanti ai teatri e per le strade di Parigi.

Solo nel 1977 quando la rivista *Maintenant*, viene rieditata con prefazione di Maria Luisa Borras, si scopre che tutti i testi di quella che sembrava una rivista di critica a più voci erano in realtà tutti stati scritti dal solo Arthur Cravan.[9]

Dietro tutti i collaboratori di Maintenant si nascondeva la penna di Cravan: Robert Miradique, W. Cooper, E. Lajeunesse, Marie Lowitska erano, come con Pessoa, suoi eteronimi. Suo eteronimo era anche il pittore con il nome Édouard Archinard.

Fu proprio lo stile di Cravan, nascosto come Fernando Pessoa dietro i suoi eteronimi, a rendere celebre quella rivista: una sorta di rigenerazione della scrittura in chiave dadaista con cui Cravan sperimentò il "prosopoema", una forma di prosa-lirica teorizzata e propugnata da lui stesso.

La rivista *Maintenant* è stata in parte una ribalta per le poesie

ed i saggi di Cravan, ma soprattutto un mezzo per scandalizzare e creare controversie.

Nel primo numero di *Maintenant* la sezione "Differentes choses" riassume in poche battute la poetica di Cravan:

> Siamo lieti di apprendere della morte del pittore Jules Lefebre.
>
> Il 3 aprile, al Cirque de Paris, il negro Gunther e Georges Carpenier si incontreranno in un bel match di boxe.
>
> Lo scalpore che suscita Marinetti è per noi un piacere: perché la gloria è uno scandalo.[10]

Nel numero 3 di *Maintenant*, uscita nell' ottobre-novembre 1915, Cravan pubblica una falsa intervista ad Oscar Wilde, per lanciare un scoop: "Oscar Wilde è vivo". In realtà un fake che diviene un fatto di cronaca con cui far cortocircuitare il sistema dell'informazione. Del caso ne parlerà persino il New York Time[11].

La scrittura, per Cravan, era un modo per scandalizzare ed attaccare; una prosecuzione della boxe con altre regole.

Allo stesso modo Cravan scandalizzava con le sue conferenze, sorseggiando assenzio, inveendo contro gli spettatori e minacciandoli con le armi. Pubblicizzava le sue performances sfilando come uomo sandwice per le strade di Parigi ed annunciava la propria morte per farsi pubblicità.

Quanto è stato acutamente sintetizzato sul dadaismo dallo storico Claudio Marra ci offre, meglio di qualunque altro contributo, la chiave per comprendere, nel breve giro di una frase, il cortocircuito tra arte e vita in Cravan:

> Il quotidiano nelle intenzioni dadaiste, pur restando l'affascinante e imprevedibile luogo dell'apertura fenomenica, andava capillarmente artisticizzato, andava caricato e vivacizzato esteticamente tanto da farlo divenire un continuo e sorprendente spettacolo.[12]

Tzara, ancora negli anni cinquanta, non mancherà di ricordare:

> Detesto i letterati [...] e non ho cessato di amare ciò che è vivente.[13]

Per questo Cravan venne considerato dai dadaisti un "proto-dada". La sua vita, piena di "rumore e furore" ha influenzato tutte le avanguardie artistiche da dada in poi, ma ha avuto una particolare sintonia con il Dadaismo, il movimento più radicale delle avanguardie storiche, quello che ha rinnegato in toto anche l'arte. Il gesto quindi più che l'opera interessa Dada. Il gesto antagonista per infrangere le regole del sistema: lo scandalo, la provocazione, il corpo. Insomma Cravan.

Se il cuore della rivoluzione dada è il "gesto"[14], allora Cravan e le imprese costruite assieme a Marcel Duchamp e Picabia diventano il simbolo di questo movimento.

Picabia, in uno scritto del 1921, ci ricorda:

> Lo spirito dada è esistito veramente solo dal 1913 al 1918, epoca durante la quale non smise di evolvere, di trasformarsi. A partire da quel momento è diventato altrettanto poco interessante della produzione della scuola di Belle Arti.[15]

Quelli indicati da Picabia sono gli anni della collaborazione con Duchamp e Cravan, vere avanguardie autonome del movimento Dada nato a Zurigo nel 1916.

Prima ancora del manifesto Dada del 1916 le "azioni" e le eccentriche imprese di Cravan anticipano il tema dadaista di un'"estetica mondana".

Per questo la critica d'arte Francesca Alinovi, morta in tragiche circostanze, ci consegnerà la figura di un Cravan "proto-dadaista".

Per l'esposizione del 1917 al Salone degli Indipendenti di New York, alla Grand Central Gallery, Cravan si trovò al fianco di Duchamp e Picabia a segnare una delle più importanti pagine della

storia delle arti del novecento. Duchamp presentò un'opera che sarebbe diventata una delle più conosciute dell'intero secolo: un orinatorio prodotto in serie col titolo "Fontana". Cravan che all'inaugurazione doveva tenere una conferenza sull'opera di Duchamp, si presentò ubriaco con una valigia da cui tirò fuori biancheria sporca, cercando anche di spogliarsi e urinando sul pubblico. Intervenne la polizia e venne arrestato.

Cravan, Duchamp, Picabia, anticipando un tema centrale del dadaismo, a New York danno corpo al progetto proto-dadaista di demistificazione dell'arte, considerandola un'attività alla portata di tutti: i ready-made di Duchamp ed i ritratti di macchine di Picabia, le perfomances del pugile Cravan da artista della body art.

Eventi, performances, tatuaggi e scritte oscene sulla pelle di Cravan, sotto la camicia aperta. "Viveva nella carne", come tutti quelli che praticano la boxe.

Non è intenzione di quest' intervento, nonostante il richiamo al macro-tema del convegno che lo ha occasionato, parlare della boxe attraverso il racconto che di questa disciplina hanno fatto molti narratori[16]. E con Cravan non sarebbe comunque possibile:

> Signor Gide, mi sono permesso di venire a trovarvi ma credo di dovervi dichiarare senza indugi, per esempio, che preferisco di gran lunga la boxe alla letteratura.[17]

L'uso della boxe da parte di Cravan non è stato l'oggetto di una rappresentazione letteraria "ostensiva", ma è stata la lente incendiaria della sua tecnica dello scandalo, finalizzata, con performances ed incursioni, a creare opere d'arte smaterializzate ed effimere, scritte con il proprio corpo. È proprio in questa dimensione da perfomance-art che si colloca l'uso della boxe da parte di Cravan. L'uso più spregiudicato che della boxe sia mai stato fatto per raccontare il contemporaneo.

Questo lo aveva ben capito Francesca Alinovi, la critica d'arte

militante, morta in tragiche circostanze, quando dedicò la copertina del suo storico libro del 1980, oggi introvabile sul mercato, *Dada-Antiarte e Post Arte*, proprio alla locandina dell'incontro di boxe di Cravan con il campione del mondo Jack Johnson[18].

Il pugno di Cravan ricompare, in quegli stessi anni, nella galleria d'arte Neon dove Francesca Alinovi cura la mostra *Maintenan*t. Il richiamo programmatico, come ricorda la stessa critica nell'introduzione al catalogo, è al titolo della rivista autoprodotta da Cravan. Dimenticato da molta storiografia accademica, che sembra aver rimosso il ruolo occupato dall'artista nella storia delle avanguardie artistiche del novecento, la sua influenza la ritroviamo in queste importanti esperienze artistiche e critiche militanti degli anni settanta-ottanta in Italia, oltreché presso le elaborazioni del Situazionismo e del Lettrismo[19] che non dimenticarono mai la lezione di quel pugile definito da Guy Debord "il disertore di 17 nazioni"[20].

Cravan capisce che il pugilato svolge un ruolo determinante per realizzare l'alchemica estetizzazione del quotidiano; per trasformarlo, come voleva il movimento dada, in "un continuo e sorprendente spettacolo".[21]

Gli incontri di boxe di Cravan sono una sorta di spettacolo di varietà d'avanguardia in cui prima del match l'artista presenta delle boxing exhibitions e tiene delle conferenze, come era annunciato nelle locandine di presentazione degli eventi:

> Venite a vedere il poeta ARTHUR CRAVAN (nipote di Oscar Wilde) campione di boxe – peso 125 kg – taglia 2 m – Il critico Brutale – Parlerà – Boxerà – Danzerà.[22]

E appunto la boxe e le altre performances di Cravan, in sintonia con lo spirito dei dadaisti e poi dei surrealisti, furono lo strumento per "spezzare le frontiere dell'arte per liberare le sorgenti stesse della poesia nell'uomo".

Sarebbe importante, se la tirannia dello spazio lo permettesse,

spendere qualche parola in più, come mi sono permesso di fare in altra circostanza, per capire meglio la boxe ed il suo posto nell'immaginario contemporaneo. Per capire meglio Cravan.

Per i surrealisti e le avanguardie del primo novecento le arti circensi e popolari, in cui uno spazio rilevante veniva riservato alle esibizioni di boxe, erano considerate superiori rispetto ai "codici di comunicazione alta". Anche Cravan venne ingaggiato in molte tourneé per queste esibizioni.

La boxe negli anni in cui visse Cravan era lo sport più seguito al mondo, come oggi lo è il calcio. Il richiamo isterico delle folle verso quello che possiamo definire come il primo sport di massa era così forte che quando in alcuni paesi si cercò di proibirlo, si moltiplicarono gli incontri clandestini, fin su isole e chiatte oltre i confini territoriali degli Stati per sottrarsi ai divieti di legge, come si fa oggi con i server di molti servizi internet fuori legge.

Uno sport, la boxe, che già agli inizi del novecento aveva innescato, come oggi il calcio, tutti i riti della società di massa: riunioni che registravano la presenza di più di 100.000 persone; arene e stadi appositamente costruiti per contenere il pubblico della boxe.

La capacità di questo sport di occupare la scena della comunicazione non poteva essere eguagliata da nessun'altra pratica artistica o sportiva.

La boxe ha anticipato gli altri sport nell'acquisire uno status mitopoietico, nel diventare una specie di religione di massa capace di innescare imprevisti processi sociali e culturali.

È proprio grazie alla boxe che Cravan riesce ad occupare la ribalta di molti quotidiani del circuito della comunicazione internazionale: nel 1910 campione dei pesi massimi in Francia e poi campione europeo.

> Quando sbarca a New York, il 13 gennaio 1917, la sua reputazione di poeta pugile lo ha preceduto. La rivista *The Soil* [...] nell'aprile 1917 gli dedicherà tutto un numero con le foto [...].[23]

Quando si trasferisce a Barcellona per seguire gli artisti parigini "in esilio" boxa come allenatore al Real Club Maritimo di Barcellona e tutti i giornali parlano di lui, del "formidabile pugile inglese". E proprio a Barcellona realizza la più grande opera della sua vita: l'incontro con il campione del mondo di pugilato Jack Johnson. "Il combattimento del secolo".

Quando parliamo di Jack Johnson parliamo del più celebre pugile nero della storia della boxe, il primo campione nero dei pesi massimi. Perché prima di lui nessun pugile nero era riuscito a strappare quel titolo ad un bianco. Per capire il posto che occupava Jack Johnson nel sistema della comunicazione mondiale dobbiamo ricordare un episodio: nel 1910, dopo la vittoria di Johnson contro uno sfidante bianco, ci furono disordini razziali in tutti gli Stati Uniti, i più gravi negli Stati Uniti prima della morte di Martin Luther King, con decine di morti. In molti stati furono vietati i filmati degli incontri di Johnson per evitare ulteriori disordini e poi, dal 1912 al 1940, il Congresso degli Stati Uniti proibì la distribuzione di film che contenessero immagini di incontri di pugilato professionistici[24].

Johnson era un'icona per la società del suo tempo, una figura totemica nel pantheon popolare americano la cui fama si è dilatata nel tempo: a Jack Johnson Cassius Clay guarderà come al proprio modello ispiratore ed a Jack Johnson Miles Davis dedicherà negli anni settanta un suo celebre album[25].

Di tutto questo Johnson era ben consapevole e, come Arthur Cravan, usò la boxe per far parlare di sé, costruendo la propria leggenda attraverso la narrazione di storie ed il dialogo con il suo pubblico (parlava con la gente sulle gradinate mentre combatteva). Quando non combatteva partiva per tourneé teatrali in cui, come faceva anche Cravan, boxava con la propria ombra e si esibiva in numeri di varietà.

Dunque il poeta e pugile Cravan, grazie ad un'abile concerta-

zione con la stampa internazionale ed al sostegno di numerosi sponsors, riuscì a convincere uno dei più importanti atleti della storia della boxe a partecipare ad un match di cui si parlò in tutto il mondo. L'incontro del secolo, montato come se fosse una corrida: domenica 23 aprile 1916, in Plaza de Toros a Barcellona, di fronte a migliaia di persone, Arthur Cravan sfidò Jack Johnson. Sì, questa è arte! avrebbe esclamato Francesca Alinovi:

> [...] proiettare l'arte nelle cose comuni e banalizzare, e rendere comune a sua volta, l'arte [...] appunto la morte dell'arte. Eppure l'arte non era morta. [...] Soltanto si era trasformata, e in modo tale da diventare quasi irriconoscibile, tant'è vero che, in certi casi, bisognava scriverci sopra un cartellino, questa è arte, per avvertire le persone distratte".[26]

Arthur Cravan:

> Preferisco di gran lunga la boxe alla letteratura. Tutta la letteratura è bla bla bla bla bla bla. L'arte, l'arte, chi se ne infischia dell'arte! Presto per strada non si vedranno che artisti e dovremo soffrire tutte le pene del mondo per scovare un uomo. La prima condizione per un artista è sapersi battere. Dove sono le gambe, la milza e il fegato.[27]

[1] E*ntr'acte*, di René Clair, Sceneggiatura, a cura di Glauco Viazzi, Milano, Poligono, 1945, e in *L'Avant-Scène*, n. 86, novembre 1968.

[2] O. Fatica (a cura di), *Tre suicidi contro la società" Arthur Cravan, Jacques Rigaut, Jacques Vaché,* Roma, Arcana Editrice, 1980.

[3] AA.VV., *Omaggio a Blaise Cendrars*, in *Letteratura* n, 52, luglio-agosto 1961.

[4] F. Menna, *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*, Torino, Giulio Einaudi Editori, 1975.

[5] W. A. Camfield, *Francis Picabia. His Art, Life, and Times*, Princeton University Press, 1979.

[6] A. Jouffroy, *Francis Picabia, l'irriducibile,* in E. Grazioli (a cura di), *Francis Picabia*, Monza, Marcos y Marcos, pp. 101-105.

[7] M. L. Borrás, *Arthur Cravan: una biografía*, Sirmio, Quaderns Crema, 1993.

[8] I cinque numeri di *Maintenant* sono stati riuniti e ristampati dall'editore Éric Losfeld nel 1971, come *J'étais Cigare* nella collezione dadaista *Le Désordre*:

Maintenant n. 1, aprile 1912.

Maintenant n. 2, luglio 1913.

Maintenant n. 3, ottobre 1913.

Maintenant n. 4, marzo-aprile 1914.

Maintenant n. 5 marzo-aprile 1915.

Maintenant n. 8, collection complète, *Arthur Cravan*, preceduta dalla prefazione di François Bott et Maria Luisa Borras, Paris, J. M. Place, 1977.

Reproduction anastatique de la collection complète de la revue *Maintenant n. 1-5*, 1912-1915.

[9] "Différentes choses" in *Maintenant*, n 1, aprile 1912.

[10] *New York Times*, 9 dicembre 1913, *Intervista ad Arthur Cravan* su *Oscar Wilde*.

[11] C. Marra, *Fotografia e pittura nel novecento. Una storia senza combattimento*, Milano, B. Mondadori Editore, 1999, p. 49.

[12] R. Lacote, *Tristan Tzara*, Paris, Seghers, 1952.

[13] M. De Micheli*, Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1986.

[14] F. Picabia, *Picabia si separa dai Dadaisti,* in Comoedia, 11 maggio 1921, in *Écrits*, vol. II, Parigi, 1978, Belfond, p.14-15.

[15] È fuori dal campo d'indagine e dal senso di questo intervento l'esame dei numerosi romanzi che nel novecento hanno raccontato la boxe, da Jack London ad Ernest Hemingway.

[16] A. Cravan, *André Gide* in *Maintenant,* n. 2*,* luglio 1913, Op. cit.

[17] F. Alinovi, *Dada-Antiarte e Post Arte*, Alinovi F., Messina-Firenze, Casa editrice G. D'Anna, 1980.

[18] *Potlatch n.2* (1954), in Guy Debord, *Œuvres*, Gallimard, collection Quarto, Parigi, 2006, p. 136, dove è scritto "Arthur Cravan è psicogeografico nella pressante deriva".

[19] G. Debord, *Girum imus nocte et consumimur igni*, in *Œuvres*, 1978, p. 1362.

[20] C. Marra, *Fotografia e pittura nel novecento. Una storia senza combattimento*, Op. cit., p. 49.

[21] G. Reddavide, "Introduzione", in *Arthut Cravan. Poeta e pugile*, Roma, Le Nubi edizioni, 2005.

[22] *Ibid.*

[23] J. Carol Oates, *Sulla Boxe*, Roma, 66THA2ND, 2015.

[24] Nel 1971 il celebre jazzista Miles Davis gli dedicò l'album *A Tribute to Jack Johnson*, colonna sonora dell'omonimo documentario.

[25] F. Alinovi, *Op. cit.*

[26] A. Cravan, *Op. cit.*

PELLÉAS ET MÉLISANDE. **MAETERLINCK *VERSUS* DEBUSSY**

di GABRIELLA GIANSANTE

Questo saggio si propone di chiarire definitivamente le tormentate vicende svoltesi intorno a uno dei massimi capolavori del Simbolismo, *Pelléas et Mélisande*[1] di cui furono protagonisti l'autore, Maurice Maeterlinck[2], la sua compagna e musa, Georgette Leblanc[3], e il compositore, Claude Debussy[4].

Mi soffermerò esclusivamente sui fatti raccontati dai protagonisti, sia nelle loro biografie, sia in articoli apparsi sui giornali del tempo, tralasciando gli scritti di coloro che all'epoca hanno speculato sulla vicenda per motivi personali. Quindi anche dell'autobiografia di Georgette Leblanc, *Souvenirs (1895-1918)*[5], essenziale per capire le dinamiche e il carattere dei due grandi artisti.

Così, si può attingere al valore dell'aneddoto d'autore che, come scrisse André Breton in *Nadja*, a proposito di Victor Hugo, vale più "de documents d'une valeur moindre et peu capables de se suffire à eux-mêmes du point de vue affectif"[6].

***

La vicenda ebbe inizio nell'agosto del 1983, con una lettera inviata a Maeterlinck da Henri de Régnier, riportata da Georgette Leblanc in *Souvenirs*:

> En août 1893 (donc bien avant notre rencontre)[7] Maeterlinck avait reçu du noble poète Henri de Régnier une lettre dont je détache ce passage:
>
> «Mon ami Achille Debussy qui est un musicien du plus fin et du

> plus ingénieux talent a commencé sur Palléas et Mélisande des musiques charmantes qui en enguirlandent le texte délicieusement tout en le respectant scrupuleusement. Il voudrait avant de pousser plus avant ce travail qui est considérable avoir l'autorisation de la poursuivre... ».
>
> Maeterlinck accorda l'autorisation demandée.[8]

A quel tempo, Debussy non aveva ancora raggiunto la notorietà mentre Maeterlinck[9] era già il grande poeta simbolista. È per tale ragione, si presume, che chiedesse al suo amico de Régnier d'intercedere per lui.

Il musicista aveva visto la rappresentazione teatrale di *Pelléas et Mélisande* ai Bouffes-Parisiens e ne era rimasto affascinato. Considerava[10] che la scrittura di Maeterlinck lasciasse spazi vaghi e indefiniti, forieri di quella poetica che poteva condurre a quel dramma lirico da tempo nella sua mente.

Occorre sottolineare che fu il primo compositore a mettere in musica un testo teatrale preesistente, così com'era stato scritto. La scelta si rivelò rivoluzionaria e aprì la strada a un nuovo modo d'intendere il rapporto fra teatro di prosa e teatro musicale, rinnovando il genere.

La protagonista del dramma è Mélisande, una fanciulla spaurita, timida, affascinante che incontra Golaud perso in una foresta mentre cacciava. I due personaggi si sposano, ma al castello, lei, conosciuto il fratellastro dello sposo, Pelléas, se ne innamora. Questo amore proibito porterà alla morte dei due amanti, lui per mano di Golaud, lei per dolore.

Molte personalità del tempo si entusiasmarono per l'opera di Maeterlinck che portava il Simbolismo nel teatro. Aurélien Lugné-Poe et Camille Mauclair erano decisi a far rappresentare l'opera, ma il comitato del Théatre de l'Œuvre ritenne che l'opera fosse incomprensibile al pubblico.

Lugné-Poe, che era impegnato nella preparazione de *La Dame de la mer* di Ibsen, si affidò a Mauclair che si mostrò l'uomo della

situazione. Su sua intercessione, infatti, Mme Tola Dorian[11], insieme con Paul Fort[12], gli permisero di realizzare l'impresa e il 17 maggio (1893) *Pelléas* andò finalmente in scena[13]. Tra il pubblico vi erano Mallarmé, de Régnier e Debussy. Mirbeau scrisse su *l'Écho de Paris* che una generazione nuova arrivava imperiosamente con uomini e opere. E Maurice Maeterlinck era tra loro un principe della scrittura.

Ciò che univa il drammaturgo al musicista era l'oscuro, la ricerca di un universo simbolico che spinge fino all'indefinibile, all'infinito. Non si tratta infatti di un dramma in cui i due innamorati manifestano chiaramente il loro amore come in Dante (Paolo e Francesca) Shakespeare (Giulietta e Romeo) e altre celebre leggende simili. Il tutto, come vuole la poetica simbolista non è spiegato, ma suggerito. Un chiaroscuro morboso e ingenuo al tempo stesso. Il poeta aveva creato una *pièce* che, come un caleidoscopio, proietta mille immagini. Lo stesso Debussy affermerà in seguito, di aver dato un'interpretazione di *Pelléas* e che sicuramente non poteva essere l'unica.

***

Alla fine del 1893, Debussy, entusiasta per il suo lavoro, decide di andare a Gand per incontrare Maeterlinck[14]. Lo accompagna il suo amico Pierre Louÿs. Il poeta accetta i tagli del testo proposti dal musicista e lui stesso ne propone altri. Debussy, soddisfatto, parla dell'incontro in una lettera indirizzata al suo amico Ernest Chausson:

> J'ai vu Maeterlinck avec qui j'ai passé une journée à Gand; d'abord il a eu des allures de jeune fille à qui on présente un futur mari, puis il s'est dégelé, et est devenu charmant; il m'a parlé théâtre vraiment comme un homme tout à fait remarquable; à propos de Pelléas, il me donne toute autorisation pour des coupures, et m'en a même indiqué

> de très importantes, même très utiles! Maintenant au point de vue musique, il dit n'y rien comprendre, et va dans une symphonie de Beethoven comme un aveugle dans un musée; mais vraiment, il est très bien, et parle des choses extraordinaires qu'il découvre avec une simplicité d'âme exquise; pendant un moment où je le remerciais de me confier Pelléas, il faisait tout son possible pour me prouver que c'était lui qui devait m'être redevable d'avoir bien voulu mettre de la musique dessus! Comme j'ai un avis diamétralement contraire, j'ai dû employer toute la diplomatie dont la nature ne m'a pourtant pas comblé.[15]

Una prima versione dell'opera fu completata nel 1895[16]. Fu questo l'unico dramma musicale portato a compimento dal compositore, ma servirono anni a Debussy per trovare un teatro dove rappresentarlo. Nel 1898, il musicista aveva scritto a Georges Hartmann[17] chiedendogli di redigere una bozza di contratto nell'eventualità di un possibile incontro col direttore dell'Opéra-Comique, Albert Carré, per fare in modo che il dramma lirico venisse rappresentato in breve tempo[18], ma solo sei anni dopo, nel 1901, fu ufficialmente accettato da Carré con promessa scritta[19].

Maeterlinck non amava e non capiva la musica, quindi diede totale fiducia al giovane musicista che, ormai pronto per la rappresentazione, nel 1901, si presentò al poeta per fargli ascoltare il suo lavoro. In quel tempo, Maeterlinck abitava insieme con Georgette in rue Raynouard, a Passy. La Leblanc descrisse così Debussy:

> Je le vis entrer. On connaît par ses portraits sa tête extraordinaire. Mais sa présence révélait de traits spéciaux. Par des petits détails de couleur, de maintien, des gestes, on devinait beaucoup de sa personnalité secrète. Le teint mat était d'un blanc de cire, les cheveux fins crêpelés vaporisaient la ligne masive [*sic*] de son crâne formidable. Son regard à l'abri du front très bombé brillait en sourdine. Ses gestes étaient rares, il souriait peu.[20]

Il pianoforte era appoggiato contro il muro, quindi per suonare Debussy era costretto a volgere le spalle al poeta. Georgette racconta che ciò permetteva a Maeterlinck di farle

> des signes désespérés: ne comprenant rien à la musique, le temps lui semblait long. Plusieurs fois il voulut fuir; je le retins. Résigné, il alluma sa pipe.
>
> À cette première audition de «Pélléas» [*sic*], beaucoup de merveilles m'échappèrent; mais quand le prélude de la mort de Mélisande arriva, je ressentis cette émotion spéciale, unique, que nous éprouvons en présence de chefs-d'œuvre: notre vie semble se détacher de nous quelque chose s'arrête [...]
>
> Au moment du départ on parla de l'interprétation. Je souhaitais le rôle ardemment. Maeterlinck exprima son désir de m'avoir pour Mélisande. Debussy se déclara enchanté. Il fut décidé que les études commenceraient tout de suite.[21]

È a questo punto che nasce il problema: il direttore dell'Opéra-Comique, infatti, non accettò la proposta di affidare a Georgette Leblanc il ruolo di Mélisande, nonostante lei avesse già iniziato le prove e vi fossero già stati alcuni incontri col musicista[22].

Carré aveva avuto dissidi con la cantante, durante la tournée della *Carmen*, e propose quindi la soprano scozzese Mery Garden[23]. Debussy non oppose alcuna resistenza.

Maeterlinck fu tenuto allo scuro di tutto:

> Mes études avançaient avec Debussy quand, un jour, Maeterlinck lut dans en journal qu'une autre avait été engagée pour crée Mélisande et qu'elle répétait avec lui.[24]

La vicenda suscitò, ovviamente, le furie di Maeterlinck. Notiamo che il desiderio di voler far interpretare Mélisande alla sua compagna non s'inscrive nel cliché di coloro che vogliono imporre un nome indipendentemente dal talento. La Leblanc, infatti, al contrario della Garden, era a quel tempo una delle cantanti di mag-

gior successo, sulla scia iniziata da Sarah Bernard. Mallarmé scrisse di lei ne *La Revue Blanche*:

> L'unique fois, hors les conventions de théâtre, on a besoin de regarder la cantatrice. À l'encontre de la loi que le chant, pur, existe par lui, rend l'exécutant négligeable, une interprète, de très loin, revient, avec mystère, s'y adapter, plus comme instrument, ni actrice, en tant que le spectacle humain visible, ou personnage, de la Voix qui baigne une face expressive, ruisselle, avant dispersion, au vol nu aussi de bras, les exalte et mesure ou s'écoule en la sombre tunique selon des attitudes que je nommerais d'une mime musicale, sauf qu'elle-même est la source lyrique et tragique. Un Drame, ordinaire à tout éclat vocal, se joue – directement et individuellement, non; réglé par les conflits mélodiques – au travers. L'étrange et passionnante femme accentue la notion que l'art, dans ses expressions suprêmes, implique une solitude, conforme, par exemple, au mouvement, pour étreindre quelqu'un n'existant qu'en l'idée et vers qui le cri, de rabattre un geste ployé et le contact de mains sur sa poitrine à soi. Toute une volonté se compose harmonieusement aux dons plastiques et d'organe, ici souverains.[25]

Maeterlinck si sentì tradito da Debussy, che aveva ceduto alla malafede di Carré, e decise di sfogare la sua ira pubblicando una lettera sul *Figaro* (14 aprile 1902):

> Cher monsieur,
>
> La direction de l'Opéra-Comique annonce la représentation prochaine de Pelléas et Mélisande. Cette représentation aura lieu malgré moi, car MM. Carré et Debussy ont méconnu le plus légitime de mes droits. J'aurais fait trancher le différend par les tribunaux qui, une fois de plus, eussent probablement proclamé que le poème appartient au poète, si une circonstance particulière n'eut altéré «l'espace», comme on dit au Palais.
>
> En effet, M. Debussy, après avoir été d'accord avec moi sur le choix de l'interprète que je jugeais seule capable de créer le rôle de Mélisande selon mes intentions et mes désirs, devant l'opposition injustifiable que M. Carré fit à ce choix, s'avisa de me dénier le droit d'intervenir à la distribution, en abusant d'une lettre trop confiante que je lui écrivis il y

a près de six ans. À ce geste inélégant se joignirent des pratiques bizarres, comme le prouve en bulletin de réception de la pièce, manifestement antidaté pour tenter d'établir que mes protestations avaient été tardives. On parvint ainsi à m'exclure de mon œuvre, et dès lors elle fut traitée en pays conquis. On y pratiqua d'arbitraires et absurdes coupures qui la rendent incompréhensible ; on y maintint ce que j'avais l'intention de supprimer ou d'améliorer, comme je l'ai fait dans le livret qui vient de paraître, où l'on verra combien le texte adopté par l'Opéra-Comique diffère du texte authentique. En un mot, le Pelléas en question est une pièce qui m'est devenue étrangère, presque ennemie; et, dépouillé de tout contrôle sur mon œuvre, j'en suis réduit à souhaiter que sa chute soit prompte et retentissante.

Veuillez agréer, cher monsieur, l'expression de mes sentiments les plus dévoués.

Maurice Maeterlinck

Come si apprende dalla lettera, il poeta, sentendosi leso, era ricorso alla Société des Auteurs.

Riunitasi in seduta il 7 febbraio 1902, fu ascoltato Maeterlinck che illustrò la sua visione dei fatti: affermò che nella primavera del 1901 Debussy l'aveva informato che Carré era favorevole a rappresentare *Pelléas et Mélisande* all'Opéra-Comique; lui pose subito la condizione che il ruolo di Mélisande fosse interpretato da Georgette Leblanc. Solo in seguito venne a sapere, leggendo i giornali, che Debussy e Carré avevano scelto un'altra cantante per quel ruolo. A seguito della sua protesta immediata, gli fu risposto che orami era troppo tardi, che l'opera era già stata registrata presso la società degli autori. Maeterlinck sostenne che Debussy e Carré avrebbero commesso un falso registrando l'opera il 30 dicembre con la data pregressa del 3 maggio. Inoltre, a suo parere, la validità era contestabile anche perché nella bolla di registrazione non vi era pure la sua firma. Debussy, per tutelare la sua opera, presentò una lettera del 19 ottobre 1895 nella quale Maeterlinck dichiarava che poteva rappresentare la pièce come e quando avesse voluto. Questa lettera procurò la vittoria giuridica a Debussy, sia per giu-

dizio della società degli autori, sia per quello del tribunale. Quando ne venne a conoscenza, Maeterlinck si recò infuriato da Debussy. Scrisse Georgette:

> Maeterlinck, se trouvant lésé par Debussy, en référa à la Société des Auteurs, croyant avoir tous les droits. Il se trompait, d'abord parce que la loi donne au musicien des droits supérieurs à ceux du poète; ensuite parce que dans son autorisation préalable il avait ajouté une formule aimable: «La pièce sera jouée où, comment et quand vous voudrez».
>
> Justement irrité de se trouver dépouillé devant la loi, Maeterlinck brandit sa canne et me déclara qu'il allait donner «quelques coups de bâton à Debussy... pour lui apprendre à vivre...».
>
> Mon amour n'empruntait rien aux héroïnes antiques. Cette menace de coups de bâton m'affola, je m'accrochai à Maeterlinck qui, sans m'écouter, sauta lestement par la fenêtre.[26]

Seguì una scena veramente comica e

> piteuse. À peine entré dans le salon, il avait menacé Debussy qui tranquillement s'était assis dans un fauteuil, tandis que Madame Debussy, éperdue, accourait vers son mari avec un flacon de sels.
>
> Elle avait supplié le poète de s'en aller et, ma foi, il n'y avait rien d'autre à faire.
>
> Maeterlinck qui n'aimait pas les musiciens plus que la musique répétait en riant: «Tous des détraqués, des malades, ces musiciens!».[27]

Si formarono due schieramenti, uno in difesa di Debussy, che incolpava di tutta la vicenda Georgette, l'altro in difesa di Maeterlinck, considerato l'unico padre dell'opera. I primi erano una serie di personaggi tra cui Mirbeau[28], o amici del musicista o quelli che da sempre non avevano visto di buon occhio l'unione del poeta con la cantante; i secondi erano i wagneriani o coloro che, come Catulle Mandès, avevano conti da regolare con Debussy.

La vicenda portò alla rottura tra i due grandi simbolisti, una rottura che non si rinsaldò mai.

Nel 1893, la collaborazione che stava nascendo tra i due uomini, molto diversi ma entrambi affini per poetica, avrebbe dovuto portare alla creazione di un dramma lirico in cui l'unione di musica e testo avrebbe raggiunto l'apice del Simbolismo, ma la contingenza, i rancori pregressi portarono almeno in un primo tempo al fallimento.

L'opera, infatti, fu penalizzata da tutto il chiacchiericcio sorto intorno.

Ancor prima che si alzasse il sipario, il pubblico già commentava e ridacchiava leggendo il libretto ben diverso dall'originale, venduto fuori dal teatro a pochi centesimi. Si sospettò che l'autore di tale reazione fosse lo stesso Maeterlinck. Il pubblico rideva o s'indignava. Fu solo la costanza di Carré a far sì che infine il dramma lirico fosse capito.

Le critiche furono pesantemente contrarie, soprattutto quelle dei wagneriani che criticarono la mancanza di melodia. Tra il pubblico, alla prima, assistette pure Maurice Ravel che, pur se non condivise la composizione di Debussy, la difese. Le critiche peggiori furono forse quelle di Eugène d'Harcourt sul *Figaro* (I maggio 1902), in cui accusò il compositore di aver realizzato una musica nebulosa che, sebbene potesse avere un certo *charme* iniziale, diventava poi fastidiosa, e di Catulle Mandès nel *Journal* (I maggio 1902) dove scrisse che Debussy non aveva colto lo spirito poetico dell'opera. Ma non mancarono pure quelle elogiative[29] di critici vicini al musicista, come Gauthier-Villars:

> Le musicien qui a trouvé ces accents adorables pour souligner l'envol des colombes de Mélisande et l'ambiguïté savoureusement équivoque des tonalités de fa dièze et d'ut dièze majeurs dans la scène du deux entre Golaud et sa femme... et les harmonies, enfin qui dorent, avec la caresse d'un rayon de soleil finissant le lit où cette «petite vie» s'évapore… ce musicien est plus qu'un impressionniste, il est, au même titre que Maeterlinck, un poète. (H. Gauthier-Villars, *L'écho de Paris*).[30]

Il 16 maggio dello stesso anno sul *Figaro*, in un'intervista, firmata da Robert de Flers, Debussy rispose alle critiche negative:

> À l'audition d'une œuvre, le spectateur est accoutumé à éprouver deux sortes d'émotions bien distinctes: l'émotion musicale d'une part, l'émotion du personnage de l'autre, généralement, il les ressent successivement. J'ai essayé que ces deux émotions fussent parfaitement fondues et simultanées. La mélodie, si je puis dire, est presque antilyrique. Elle est impuissante à traduire la mobilité des âmes et de la vie. Elle convient essentiellement à la chanson qui confirme un sentiment fixe [...]
>
> Je sais que j'ai inspiré de grandes craintes à M. d'Harcourt. J'en suis désolé. Il parle à mon sujet «d'arrivistes bruyants». Qu'il se rassure! Il évoque la «Sainte-Trinité» musicale, «mélodie, harmonie et rythme», dont ne peut enfreindre les lois. C'est fort bien dit. Mais existe-t-il une loi qui empêche le musicien de mélanger ces trois éléments dans telle proportion plutôt que dans telle autre. [*sic*: ?] Je ne le pense pas.

È questa tutta una vicenda nata da ripicche, interessi e mancanza di obiettività. Si può qui prendere in prestito l'espressione di Alexandre Dumas (père): «Il y a une femme dans toute les affaires; aussitôt qu'on me fait un rapport, je dis: 'Cherchez la femme'». O "deux femmes"! Mary Garden, infatti, fu scelta perché al tempo era la compagna di André Messagier, chef d'orcheste dell'Opéra-Comique. In seguito diventerà sì un grande soprano, ma a quel tempo era totalmente inesperta e non aveva mai avuto un ruolo di tale importanza. Spinto dunque dai propri rancori, Carré utilizzò la cantante per vendicarsi contro Georgette.

Come è giusto che sia, ognuno, se proprio vuole, può esprimere il proprio giudizio sulla vicenda, ma dovrà limitarsi alle vicende umane escludendo gli indiscutibili capolavori del poeta, del musicista e il riconosciuto valore artistico di Georgette Leblanc. Tre grandi protagonisti del Simbolismo (sebbene Georgette Leblanc oggi sia nota solo agli specialisti).

Personalmente, la mia simpatia va all'uomo Maeterlinck per la

schiettezza che lo contrappone all'ambiguità di Debussy, ma occorre tuttavia tener presente, per quest'ultimo, un'"attenuante", quella di voler rappresentare a tutti i costi la sua opera dopo anni di attesa.

Tutto poi finì "in gloria": Maeterlinck, molti anni dopo si recò a teatro per assistere, se pur per una breve parte, all'opera di Debussy. La Leblanc, in seguito, nel 1912, interpretò Mélisande al Théâtre de La Monnaie di Bruxelles, in occasione dei festeggiamenti organizzati alla presenza dei reali, Alberto ed Elisabetta, in omaggio a Maeterlinck che aveva ottenuto il premio Nobel.

[1] Opera teatrale in cinque atti scritta da Maurice Maeterlinck nel 1892, rappresentata per la prima volta nel maggio del 1893 al Théâtre de l'Œuvre, nella sala dei Bouffes-Parisiens. Opera che ha ispirato nel corso degli anni molti artisti oltre a Debussy: Gabriel Fauré nel 1998, *Opus 80*, una suite per orchestra; William Wallace nel 1900, una suite; Arnold Schönberg nel 1903, un poema sinfonico; Jean Sibelius nel 1905, musica di scena; Mel Bonis nel 1923, *Mélisande*, un pezzo per piano.

[2] Conte Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck (Gand, 29 agosto 1862 – Nizza, 6 maggio 1949).

[3] Marie Blanche Georgette Leblanc, (Rouen, 8 febbraio 1869 – Le Cannet, 26 ottobre 1941).

[4] Claude-Achille Debussy (Saint-Germain-en-Laye, 22 agosto 1862 – Parigi, 25 marzo 1918).

[5] Paris, Grasset, 1931. Opera in cui Georgette racconta gli anni passati con Maeterlinck. Georgette Leblanc, cantante, attrice e scrittrice visse insieme col poeta simbolista per più di vent'anni. Era sorella di Maurice Leblanc, lo scrittore che ha creato il personaggio di Arsène Lupin,

[6] A. Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard («folio plus», 37), pp. 13-14.

[7] I due si incontrano per la prima volta nell'inverno del 1895 a Bruxelles, nel salone del grande avvocato Edmond Picard, in occasione di una rappresentazione al teatro du Parc: «Quand on m'annonça, tous le regardes se tournèrent vers moi: j'arborais pour ce grand soir un costume très mélisandesque et d'un ridicule harmonieux […] Là, devant la cheminée, un homme se tenait debout, vêtu d'un macfarlane. Il fumait sa pipe. », p. 3.

[8] *Souvenirs*, op. cit., p. 166.

[9] A. Gide, viaggiando in Belgio, lo aveva incontrato nel 1891 e aveva scritto di lui nel suo *Journal* (1889-1939): «Maeterlinck est d'une force admirable».

[10] Cfr. una conversazione tra Debussy e il suo maestro Ernest Guiraud, trascritta in *Pelléas et Mélisande de Debussy*, Étude et analyse par M. Emmanuel, Paris, Mellottée, 1950.

[11] Ovvero la principessa Mescerskaja, moglie del deputato della Loire, considerata una mecenate dell'arte. Aiutava gli artisti che gli avrebbero portato notorietà.

[12] Cfr. M. Benoit-Jeannin, *Georgette Leblanc* (1869-1941), Bruxelles, Le Cri, 1998, p. 50.

[13] Mélisande era interpretata da Mlle Meuris, Pelléas (interpretato da una donna) da Marie Aubry, i costumi, ispirati a quadri di Memling e a quelli preraffaelliti di Crane, erano stati creati da Paul Vogler.

[14] Debussy, come Maeterlinck, era molto timido. Georgette scrisse nei *Souvenirs* (p. 167): "Tandis qu'il parlait avec Maeterlinck, je constatais la différence de ces deux natures qui s'opposaient une égale défense. / La retenue chez Debussy était physique. On sentait en lui une sensibilité douloureuse et même quelque chose de maladif qui guettait son heure. Chez Maeterlinck l'équilibre physique et moral s'affirmait tout de suite. Sa timidité était le résultat du caractère et de l'habitude. / Le musicien souffrait des petites choses de la vie. Le poète se refusait à les supporter. En lui «la défense d'entrer» signifiait: 'Ne me dérangez pas'. En Debussy elle semblait être: 'Ne me faites pas souffrir'".

[15] Lettera di Claude Debussy a Ernest Chausson (s.d.), manoscritto autografo consultato alla Bibliothèque Nationale.

[16] Cfr. p. 41, *Claude Debussy*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1962.

[17] È il suo editore che incontra nel 1890 con cui collaborerà fino alla sua morte nel 1900. Scrisse di lui a Pierre Louÿs nel 1900: «Le seul éditeur qui puisse s'ajuster à ma délicieuse petit âme», ivi, p. 37.

[18] Cfr. C. Debussy, *Lettres 1884-1918 réunies et présentées par F. Lesure*, Paris, Hermann, 1980, p. 90-92.

[19] Cfr. *Corrispondence de Claude Debussy et Pierre* Louÿs *(1893-1904) recueillie et annotée par H. Borgeaud*, Paris, Corti, 1945, p. 160.

[20] Ivi, p. 167.

[21] Ivi, pp. 168-169.

[22] «Il y eut deux ou trois répétitions chez moi e deux le soir chez lui, au cinquième étage de la rue Cardinet, ou il habitait alors avec sa première femme un appartement très modeste» (G. Leblanc, *Op. cit.*, p. 169).

[23] La Garden aveva da due anni un legame sentimentale con il direttore d'orchestra André Messager. Pure lei racconterà, cinquant'anni dopo, nella sua biografia, la vicenda, ma in modo impreciso nei fatti e nelle date (per questa ragione non ne ho tenuto conto).

[24] G. Leblanc, *Op. cit.*, p.170.

[25] S. Mallarmé, *De Georgette Leblanc*, in *La Revue Blanche*, 1° marzo 1898.

[26] G. Leblanc, *Op. cit.*, p. 171.

[27] Ivi, p. 172.

[28] Aveva scritto un lungo articolo senza mai nominare Georgette, ma accusandola di tutto e terminando con la citazione: «Si j'était Dieu, j'aurais pitié du cœur des hommes!». (*Maurice Maeterlinck*, in *Le Journal*, 27 avril 1902).

[29] Cfr. *Claude Debussy*, Op. cit., pp. 45, 46.

[30] *Ibid.*

CITTÀ E PAESAGGI NELLE CANZONI DI JACQUES BREL

di FLIVIO D'ANDREA

Jacques Brel**,** chansonnier tra i più famosi del dopoguerra, è nato in Belgio nel 1929 da una famiglia della borghesia industriale di Bruxelles, e viene ricordato come cantautore, ma anche come poeta. Tra i suoi numerosi successi di portata mondiale voglio citare: Ne me quitte pas, la chanson des vieux amants, le plat pays, dans le port d'Amsterdam, la ville s'endormait.

Brel usa le parole come se fossero pennellate sulla tela di un quadro impressionista. I suoi versi disegnano paesaggi e stagioni, uomini e storie, luoghi e odori. Le sue, sono pennellate decise e imprevedibili, che raccontano storie che sfuggono al ritmo cadenzato e prevedibile della vita dei borghesi che egli tanto detestava.

Le sue sono vere e proprie poesie che potrebbero fare anche a meno della musica. Tra le canzoni che descrivono i luoghi, i paesaggi, persino i colori e gli odori, troviamo il brano "le plat pays" nel quale Brel descrive il piatto territorio belga.

I quattro venti, ognuno dei quali rappresenta un aspetto della personalità del Paese, sono, insieme alle opere dell'uomo, i soli elementi naturali capaci di dare vivacità al monotono paesaggio belga. Essi, proveniendo dai quattro punti cardinali, sembrano quasi condensare tutte le migliori qualità e le migliori caratteristiche del mondo.

"*Le vent du nord*": proveniendo delle zone inospitali; simboleggia la sofferenza;

"*Le vent de l'ouest*" rappresenta lo sforzo e la volontà di vivere;

"*Le vent de l'est*" simboleggia la forza e il carattere, la difficoltà e insieme il coraggio per andare avanti.

"*Le vent du sud*" essendo il vento che viene dall'Italia, evoca il sole, l'allegria, la festa, che sono fattori estranei a questa terra, e che costituiscono gli elementi di rottura necessari a sopportare il successivo ritorno alla monotonia del quotidiano.

> Avec la mer du Nord pour dernier terrain vague
> Et des vagues de dunes pour arrêter les vagues
> Et de vagues rochers que les marées dépassent
> Et qui ont à jamais le cœur à marée basse

Quello di Jacques Brel è un Paese con un territorio piatto, privo degli argini necessari a contrastare la marea, dove il mare del nord sembra quasi il prolungamento della terra, specialmente nei giorni di foschia, quando mare e cielo si confondono in uno spazio statico che nasconde il limite tra i due elementi "infiniment de brumes", e nel quale la malinconia prende il sopravvento "Et qui ont à jamais le cœurs à marée basse" provocando una sensazione di provvisorietà e di incertezza. Ma è forse proprio questa provvisorietà, questo essere sempre in prima linea a fronteggiare l'inclemenza del clima, che ha forgiato la personalità dei suoi abitanti che hanno imparato a sopportare il monotono grigiore quotidiano, ma anche a godersi i momenti nei quali il sole squarcia la foschia e concede una breve tregua.

> Avec des cathédrales pour uniques montagnes
> Et de noirs clochers comme mâts de cocagne
> Où des diables en pierre décrochent les nuages

In un paesaggio così piatto, le opere di architettura: "cathédrales", "clochers", "diables en pierre" rappresentano gli unici elementi verticali, quasi a voler affidare all'uomo il compito di creare

dei cardini per tentare di arrestare la deriva di questo Paese.

Avec le fil des jours pour unique voyage
Et des chemins de pluie pour unique bonsoir

Qui, lo scorrere monotono dei giorni sembra essere l'unico viaggio possibile. Troppo poco per uno che come Brel aveva in sé, irrefrenabile, la voglia di evasione e, insieme, la volontà di inseguire e realizzare i propri sogni. È infatti noto che il poeta, essendo figlio della borghesia industriale di Bruxelles, era, probabilmente, destinato a subentrare al padre alla guida dell'impresa. Per lui, insomma, si prospettava una vita piatta, come il territorio belga, fatta di comodità e sicurezze tipiche della borghesia che egli tanto odiava. Ma abbandonare tutto presuppone coraggio, quello che Jacques Brel ad un certo punto della sua vita ha trovato dapprima rincorrendo il successo in un campo difficile come quello della canzone, e successivamente con la decisione di abbandonare ogni cosa per girare il mondo in barca.

Avec un ciel si bas qu'un canal s'est perdu
Avec un ciel si bas qu'il fait l'humilité
Avec un ciel si gris qu'un canal s'est pendu

Il cielo, plumbeo, "si bas" e "si gris", così grigio e così basso, nasconde ogni cosa e rende il paesaggio quasi irreale. Nel brano si percepisce l'amore del poeta per questa terra "Avec un ciel si gris qu'il faut lui pardonner" e "Le plat pays qui est le mien" che, pur nella sua asprezza, presenta caratteristiche capaci di sedurre il visitatore per l'alternanza continua di grigia monotonia e slanci di gioia. Un paesaggio, insomma, che non lascia indifferenti, sia che lo si respinga, sia che lo si ami appassionatamente, come nel caso di Jacques Brel.

Avec de l'Italie qui descendrait l'Escaut

Avec Frida la Blonde quand elle devient Margot
Quand les fils de novembre nous reviennent en mai
Quand la plaine est fumante et tremble sous juillet
Quand le vent est au rire quand le vent est au blé
Quand le vent est au sud écoutez-le chanter
Le plat pays qui est le mien

In questo verso, attraverso i nomi di Frida e Margot, tipici rispettivamente della parte fiamminga e di quella vallone, Brel ci mostra le due anime che convivono nel suo Paese, quella più fredda che con una metafora egli accosta a novembre, mese che, evidentemente, prelude all'inverno e quella più solare metaforicamente rappresentata dal mese di maggio che apre all'estate, al sole, alla gioia, alle risate e alla mietitura.

C'è un'altra canzone, "Amsterdam", nella quale si parla di una città, Amsterdam, appunto, e di un luogo in particolare, il porto, nel quale brulica un'umanità ai margini della società: i marinai e le prostitute, romanticamente immersi nella nebbia e nelle taverne, con la loro cucina a base di pesci tipici, con le loro feste, i loro eccessi e la loro sessualità primitiva.

Musicalmente, il brano, inizia imitando il ritmo oscillante ma lento di una barca al riparo nelle tranquille acque del porto. Ritmo che, con il procedere della canzone, aumenta quasi a voler descrivere la stessa barca che pian piano raggiunge il largo dove il mare, libero dal controllo dell'uomo, è più tempestoso. Sembra quasi che l'autore, attraverso il ritmo musicale, voglia descrivere la vita dei marinai dapprima ingabbiata in azioni razionali e controllate, e in seguito, con l'inoltrarsi della notte e l'assunzione di enormi quantità di birra, rotto ogni argine e libere da inibizioni, le azioni si fanno sempre più istintive.

Anche in questa canzone ritroviamo un Jacques Brel che ci mostra la sua necessità di non restare ingabbiato in una vita tranquilla e pianificata, metaforicamente rappresentata dalle calme e

sicure acque del porto. Porto nel quale c'è la sicurezza, ma anche la noia. Egli, invece, vuole prendere il largo, navigare in acque tempestose, dove regna l'imprevisto, alla ricerca di una vita da reinventare ogni volta. Nasce proprio da qui, forse, la sua passione per il mare e per la barca. In fondo, a differenza della casa, stabile e sicura, essa è sempre in balia di qualcosa che sfugge al controllo dell'uomo, le onde, appunto, che i repentini cambiamenti meteorologici rendono a volte ingestibile.

Dans le port d'Amsterdam
Y a des marins qui chantent [...]

Dans le port d'Amsterdam
Y a des marins qui dorment [...]

Dans le port d'Amsterdam
Y a des marins qui meurent [...]

Mais dans le port d'Amsterdam
Y a des marins qui naissent [...]

Dans le port d'Amsterdam
Y a des marins qui mangent
Sur des nappes trop blanches

In questo luogo, quasi primitivo, nel quale sembrano prevalere gli aspetti istintivi dell'essere umano, lo scorrere della vita segue il ritmo logico di sempre: naître, chanter, rêver, dormir, mourir. In una vita, quindi, dove tutto scorre senza imprevisti, perfino le tovaglie sono troppo bianche, senza una macchia "Sur des nappes trop blanches", dettaglio, questo, abbastanza sorprendente, se teniamo conto dell'ambiente del porto e dei marinai che, certamente, non brillano per igiene. Ma, evidentemente, la frase cela una metafora: anche la vita dei marinai, almeno fino a quando si trovano al riparo nelle sicure acque del porto, è pur sempre una

vita piatta, bianca come tovaglie. Suggestiva è la metafora presente nella strofa:

Dans le port d'Amsterdam
Y a des marins qui dorment
Comme des oriflammes
Le long des berges mornes

nella quale i marinai, che indossano abiti con colori molto accesi, nell'atto di dormire all'aperto, esposti al vento, sembrano sventolare come "des orifiammes", bandiere medievali, di colore vivo, sgargiante. Essi, in un'immagine paradossale, vengono comparati a delle bandiere medievali che li nobilita e, allo stesso tempo, mostrati in un atteggiamento che tradisce il degrado nel quale vivono: ubriachi e addormentati, non in un letto ma per terra e alle intemperie.

Dans le port d'Amsterdam
Y a des marins qui meurent
Pleins de bière et de drames
Aux premières lueurs
Mais dans le port d'Amsterdam
Y a des marins qui naissent
Dans la chaleur épaisse
Des langueurs océanes

Anche nell'ambiente del porto, i drammi, i dispiaceri e le delusioni si tenta di affogarli nei boccali di birra, aspettando l'amaro epilogo di una vita che non ha mantenuto quanto promesso. Tuttavia, la speranza e l'illusione si rinnovano nei nuovi nati, destinati anch'essi ad abortire ogni sogno.

Nel brano assistiamo a una serie di scene volgari che contrastano con la sublime poesia e con la sensibilità d'animo del poeta che ce la descrive, come nella seguente strofa

Dans le port d'Amsterdam
Y a des marins qui dansent
En se frottant la panse
Sur la panse des femmes

nella quale l'autore ci mostra le azioni e i gesti volgari e istintivi dei marinai che non temono di mostrarsi in tutta la loro natura, quasi a volerli confrontare con quelli misurati dei benpensanti borghesi.

Et quand ils ont bien bu
Se plantent le nez au ciel
Se mouchent dans les étoiles
Et ils pissent comme je pleure
Sur les femmes infidèles

Espletano i loro bisogni fisiologici all'aperto senza inibizioni, come fossero animali che non devono obbedire alle stupide e insensate leggi dell'uomo civilizzato.

La sequenza delle azioni volgari termina con quest'ultima strofa che tradisce il motivo per il quale l'autore si trova in questo luogo tanto diverso da quelli che gli normalmente frequenta. È probabile che vi si sia recato per affogare nell'alcool e nella dissolutezza una delusione d'amore.

Il terzo e ultimo brano di Jacques Brel che voglio trattare è *La ville s'endormait*, pubblicato nel suo ultimo album *Les Marquises* (1978), quando il cantante già sapeva di essere condannato a causa di un male inguaribile.

Il nome della città non ci viene rivelato, sappiamo solo essere situata sulle rive di un fiume, e il "viaggiatore", perso in un crepuscolo che sembra simboleggiare la fine di tutto, è con ogni probabilità lo stesso Jacques Brel.

Possiamo, senza dubbio, azzardare un parallelismo tra il Brel dell'ultima tournée "d'addio alle scene" avvenuta nel 1966 che

segna la fine, anche se solo temporaneamente, della sua vita artistica di cantante osannato, con l'immagine di molti anni più tardi, quella di un artista, stanco e malato che, scrivendo questa canzone, ravviva il ricordo del suo arrivo in una città per uno dei suoi ultimi concerti, fondendo passato (1966, fine della sua vita di cantante) e presente (1978, fine della sua vita sulla terra ormai prossima).

La ville s´endormait
Et j´en oublie le nom
Et la nuit peu à peu
Et le temps arrêté

La città, a cui fa riferimento Brel nella canzone, rappresenta, senza dubbio, la metafora della vita sulla quale pian piano scende il buio della notte "Et la nuit peu à peu". Buio che simboleggia la morte, con il tempo che si ferma Et le temps arrêté".

Con la frase "Et mon cheval boueux" Brel vuole paragonare la sua vita a quella di un cavallo che ha percorso strade fangose e difficili, e che ora appare stanco e affaticato, come il suo corpo malato.

Et mon corps fatigué
Et la nuit bleu à bleu
Et l´eau d´une fontaine
Et quelques cris de haine
Versés par quelques vieux
Sur de plus vieilles qu´eux
Dont le corps s'ensommeille

Nel corso del brano si possono cogliere alcune tristi note che tradiscono questa stanchezza dovuta al progredire della malattia (corps fatigué) e (le corps s'ensommeille), il dolore, probabilmente fisico ma anche psichico, legato alla consapevolezza di essere ormai alla fine della sua vita (plante son couteau dans mes reins)

e l'assenza di futuro (le temps arrêté). La sensazione di stanchezza e di difficoltà è sottolineata anche dall'accompagnamento musicale costituito da un ritmo rallentato e dalla marcata lentezza nella pronuncia di alcune parole.

La ville s´endormait
Et j´en oublie le nom
Et mon cheval qui boit
Et moi qui le regarde
Et ma soif qui prend garde
Qu´elle ne se voit pas
Et la fontaine chante
Et la fatigue plante
Son couteau dans mes reins

Il cavallo che beve e che egli guarda bere è la voglia disperata di vivere che si disseta all'acqua della fontana, ma questa sete disperata il poeta vuole nasconderla alla gente, al suo pubblico.

Et je fais celui-là
Qui est son souverain
On m´attend quelque part
Comme on attend le roi
Mais on ne m´attend point

L'atteggiamento del cantante, adulato dal suo pubblico che, evidentemente gli riconosce il talento e la bravura "On m'attend quelque part/Comme on attend le roi" è, quindi, in un primo tempo, quello di dissimulare il suo stato d'animo "Et je fais celui-là qui est son souverain" ma, successivamente, capisce che deve rivelare agli spettatori la terribile realtà, di essere, cioè, alla fine della propria esistenza, pur sapendo che essi non possono nulla contro questo infausto destino.

Je sais depuis déjà

Que l´on meurt de hasard
En allongeant le pas

In questo verso, per la prima volta, si fa esplicito riferimento alla morte, come se il poeta avesse finalmente compreso che essa colpisce a caso, senza preavviso e senza preoccuparsi se la vittima è un uomo importante oppure no:

Il est vrai que parfois près du soir
Les oiseaux ressemblent à des vagues
Et les vagues aux oiseaux
Et les hommes aux rires
Et les rires aux sanglots
Il est vrai que souvent
La mer se désenchante
Je veux dire en cela
Qu´elle chante
D´autres chants
Que ceux que la mer chante
Dans les livres d'enfant

L'autore sait "que parfois près du soir / Les oiseaux ressemblent à des vagues / Et les vagues aux oiseaux", che quando si giunge alla fine della propria vita si tende a confondere le cose, a perdere lucidità, a tornare cioè, al magico e innocente mondo dell'infanzia, cosa che non accade a Brel, il quale, attraverso i versi di questa canzone, esprime l'amarezza di un uomo che ha sempre guardato in faccia la realtà, consapevole che la vita concede gioie e infligge dolori, elargisce successi e provoca delusioni, illude e disillude. La prima amara disillusione che subisce l'essere umano è quella relativa all'uscita dall'innocenza magica del mondo dell'infanzia, del passaggio all'età adulta, quella della ragione "D´autres chants / Que ceux que la mer chante / Dans les livres d'enfant / di altri canti / diversi da quelli che il mare canta / nei libri per bambini". Nel caso di Jacques Brel, "désenchantement",

la disillusione è il brusco passaggio dal mondo magico dell'uomo di successo, osannato dal suo pubblico, alla presa di coscienza di essere ormai condannato a una fine certa e prematura:

Mais les femmes toujours
Ne ressemblent qu´aux femmes
Et d´entre elles les connes
Ne ressemblent qu´aux connes
Et je ne suis pas bien sûr
Comme chante un certain
Qu´elles soient l´avenir de l´homme

In queste parole sembra emergere una sottile vena di misoginia.

La ville s´endormait
Et j´en oublie le nom
Et vous êtes passée
Demoiselle inconnue
A deux doigts d'être nue
Sous le lin qui dansait

Gli ultimi quattro versi rivelano l'improvvisa apparizione di una figura femminile "Et vous êtes passée / Demoiselle inconnue", questa ragazza sconosciuta, probabilmente simboleggia la morte, "À deux doigts d'être nue". È facile intuire che quando Brel dice "a due dita dall'essere nuda" vuole intendere che manca poco alla sua fine.

BERNARD HEIDSIECK: *POÉSIE ACTION* POESIA DELLA VOCE E DEL SUONO TRA NARRAZIONE E AZIONE

di GIOVANNI FONTANA

Agli inizi del 900, Henri Martin Barzun, Fernand Divoire e Sébastien Voirol costruiscono poemi in chiave simultaneista, dove versificazioni parallele presuppongono la contemporaneità nella lettura e l'applicazione di un plurivocalismo da esercitare secondo ritmi e modalità suggerite dalla disposizione del testo. Seguono in altro humus culturale gli spartiti optofonetici dei futuristi, con le loro declamazioni dinamiche e sinottiche, e le ridde fonetiche dadaiste, ma non si parlerà di "poesia sonora" fino agli anni Cinquanta, quando la diffusione del magnetofono commerciale e del microsolco offrirà straordinarie indicazioni di percorso. Il rapporto con queste tecnologie inaugura per la poesia una nuova stagione creativa, che subito rivela personalità di grande rilievo; tra queste si distingue, per l'originalità della ricerca, Bernard Heidsieck [1928-2014], maestro indiscusso della *poésie d'action*.

Heidsieck, come del resto Henri Chopin, acquista il suo primo magnetofono nel 1959 su consiglio di un amico di François Dufrêne, che già da tempo usa registrare i suoi "crirythmes" su nastro. Con impasti informali di grida, sospiri e acrobazie glossolaliche, Dufrêne segna, nel gruppo dei Lettristi, il passaggio dal fonetismo a quella che sarà definita *poésie sonore*, se non altro per il fatto che, primo fra tutti, si serve del magnetofono come strumento di "scrittura"; anche se l'apparecchio è usato come semplice registratore di suoni e non come strumento per l'elaborazione vocale. Siamo ai primi esperimenti; ma nel giro di pochissimo tempo, il

magnetofono a nastro renderà possibile il montaggio, tecnica rivoluzionaria che, nel dopoguerra, Pierre Schaeffer non aveva potuto mettere in pratica con il registratore a filo. La nuova tecnologia segnala inattese opportunità. Una vasta gamma di prove tecniche è sperimentata da una sparuta schiera di nuovi poeti, artisti della voce e della parola, del suono e del gesto. Bernard Heidsieck è tra i primi a canalizzare i suoi *poèmes-partitions* nel multipista, trattando il nastro ed includendo nelle registrazioni vocali anche altri materiali sonori. Per lui il magnetofono è un vero e proprio strumento di composizione poetica "totale", che, da una parte media la voce, dall'altra la sostiene nell'azione. L'apporto del nuovo mezzo tecnico si rivela ben presto di importanza notevolmente superiore a quella valutata nella prima ora. La registrazione immediata e la diffusione, che sembrano all'inizio raccogliere in toto l'esigenza della poesia di uscire dalla pagina, sono arricchiti dalle risorse che la banda magnetica offre al poema in post-produzione, dove la parola può essere manipolata in mille modi, deformata, esaltata, distesa, condensata, ritagliata, scomposta e ricomposta, tormentata e ri-ossigenata a volontà; ma per Heidsieck un aspetto sostanziale è la riconquista della dimensione dell'oralità perduta, che rivela territori inesplorati e ri-consegna al poeta la propria voce, per alcuni versi dimenticata, per altri addirittura ignota[1]; la conseguenza di ciò sarà di stabilire nuovi rapporti con il testo, per la sua concezione e per la sua costruzione[2]. Egli, in effetti, ha sempre assegnato pari dignità a testo, voce e tecnologia, dimostrando pure, sul piano pratico, come queste ultime non debbano essere considerate alla stregua di meri elementi strumentali (*voce* come veicolo del testo e *registrazione* come relativo supporto tecnico), bensì come sostanziali componenti costruttive, come straordinari fondamenti creativi, come elementi compositivi funzionali alla sua particolare concezione della vocalità.

Heidsieck, infatti, trascende la "poesia fonetica", legata all'im-

mediata qualità (diretta e ordinaria) della materia linguistica, ma nello stesso tempo supera la dimensione della "poesia fonatoria", che è di Dufrêne o di Chopin, dove il tessuto sonoro è sopra e sotto i livelli linguistici. Il grido di Dufrêne e le stratificazioni magmatiche di Chopin si pongono, in realtà, al di là e al di qua del linguaggio: su entrambi i versanti si privilegia la dimensione della voce come corpo, senza intermediazioni tecnologiche nel caso di Dufrêne, mediata in modo alquanto sofisticato in Chopin.

Heidsieck lavora invece sulla frammentazione e ricomposizione della lingua, valendosi a livello testuale di suture che impegnano sincopi e apocopi, elisioni e apofonie, paronimie e paronomasie, assonanze e allitterazioni, bisticci e calembours, aferesi e diafore, eufonie, iterazioni, onomatopee. Ma le frammentazioni e ricomposizioni esigono un completamento strutturale sul piano acustico. Ecco allora il ruolo fondamentale della voce, da una parte, e della tecnologia, dall'altra. Attraverso l'uso della registrazione multipista si sovrappongono piani di scrittura e orizzonti sonori. E sotto il segno del simultaneismo non si ottengono soltanto fugati o contrappunti polifonici, ma si generano combinazioni verbali che moltiplicano le prospettive del senso.

Un altro ruolo notevole, nelle composizioni poetiche di Heidsieck, è svolto dai rumori, di cui, sovente, l'autore indica nel testo posizione e durata. Non si tratta di sfondi sonori, di panorami acustici sui quali mettere in scena le parole. Essi si incastrano nella composizione, non assolvendo solo funzioni formali, ma entrando nel quadro testuale con preciso valore semantico. I rumori di città, le grida, il respiro sono strappi dal quotidiano non adoperati secondo i metodi dell'*assemblage* informale: sono immediatamente ricomposti con valore linguistico ed effetto narrativo in una sorta di puntuale partitura. Si tratta, così, di effettuare attente selezioni, di connettere sintatticamente i rumori scelti al contesto verbale e di controllarne l'organicità nello sviluppo della tessitura. Ecco il

taglio, il montaggio, la scoperta dell'oggetto sonoro. Non si tratta né di sostenere mere valenze bruitiste, né di suggerire atmosfere da *musica concreta*, bensì di concorrere a far emergere zone inesplorate, di contribuire a sostenere quel processo che esalta la parola trasformandola in azione. Il "poema-partitura" di Heidsieck, che con rigore quasi geometrico indica tempi e spazi, presuppone, però, un ulteriore sforzo creativo: la ferma necessità di un salto dimensionale da parte dell'autore. Ancor prima della sua scoperta tecnologica, egli adotta il termine *poème-partition* nel 1954/55, componendo *Sitôt dit*, dove riferendosi alle parole sulla pagina scrive : "Cette appellation voulait concrétiser leur vocation sonore et le fait que leur nouvelle disposition sur le papier, à l'image simpliste d'une partition musicale, me fournissait certaines indications de Lecture, à savoir le rythme, les durées, la vitesse, les hauteurs de ton"[3]. Il testo-partitura in effetti trova sempre compiutezza in un livello superiore di scrittura, o meglio, di ri-scrittura polidimensionale, dove lo spazio-tempo si pone come mediatore di relazioni interattive tra la componente verbale, la trasposizione vocale, gli inserti bruitisti e le manipolazioni tecnologiche. In "Les pieds sur la page"[4], Heidsieck considera la stesura del testo come una sorta di "tremplin": un vero e proprio trampolino da cui spiccare il balzo risolutivo. Abbiamo visto, infatti, che il suo progetto poetico richiede sempre un gesto finale, un'azione decisiva. D'altra parte non rinuncia mai a sottolineare, nei suoi scritti teorici, che il processo compositivo è articolato su tre livelli (testo, nastro e performance), tant'è che preferisce parlare di "poésie action" piuttosto che di "poésie sonore". In ogni modo, se la presenza della voce e quella del corpo (che la produce e la sostiene) hanno un valore fondamentale nella sua poesia, è innegabile che la lingua assuma un importantissimo ruolo di comprimaria, non solo sulla base dei valori testuali inscritti nella pagina, ma anche per come è articolata nell'atto performativo. Si assiste ad una sorta di "teatro" della lin-

gua che non ha niente a che vedere con il teatro tout court e che è tanto più pregnante quanto più si allontana dalle tecniche e dalle formule propositive adottate in campo teatrale. Del resto se la voce è corpo in movimento, per la "parola sonora" è legittimo riferirsi all'azione o alludere a una "théâtralité de la langue", come sostiene Bobillot[5]. Anche se c'è da chiarire immediatamente che, se di teatralità si può parlare, certamente non si possono confondere modi e tecniche dell'attore con quelli di un poeta della lingua, un creatore di poesia dinamica, un artista che fa testo del proprio corpo e che del corpo fa testo. Per una folta schiera di poeti sonori, in realtà, da Dufrêne a Chopin, da Julien Blaine a Pierre e Ilse Garnier, l'energia vocale rappresenta la vita stessa. Heidsieck chiarisce che al poeta sonoro si richiede un rapporto conflittuale, fisico, con la propria opera e si preoccupa di prendere le giuste distanze da una teatralità impropria: "Son propos est de lutter, physiquement, avec son oeuvre, avec son texte, seul, face à un public. De la revivre, de la réinvestir, chaque fois, lui-même, hors de toute théâtralité, hors de tout esthétisme. De se l'incarner jusqu'au bout des ongles... mais jusqu'au coin des lèvres, aussi"[6]. Ecco la necessità di spingere il testo oltre l'estremo limite, facendolo passare per i polmoni, per la gola, per ogni poro della pelle, facendolo diventare un tutt'uno con se stesso, vivendolo nella propria carne per poterlo condividere in pieno con l'audience.

Qui, la parola è reinventata, ricostruita all'istante nelle sue componenti corporee e sonore ed è posta in essere nel momento in cui è lanciata nello spazio. Trattando di poesia sonora Paul Zumthor parlava proprio di "poésie de l'espace", in quanto riferita a coordinate altre, in quanto risolta in uno spazio-tempo pulsante, vitale, ricco di prospettive insospettabili[7].

Qui non sarebbe inopportuno ricorrere al concetto di "scrittura ad alta voce", espresso da Barthes[8]. Egli, facendo riferimento all'*actio* della retorica antica, ma prendendo le distanze da ogni con-

cessione drammatica, parla di "grana" della voce come un misto erotico di timbro e di linguaggio, caratterizzante l'arte di condurre il corpo. Per Heidsieck quella "grana" è plasticamente e spazialmente strutturante.

La sua voce multilinea esprime una forte energia metamorfica, ma senza intemperanze, senza soluzioni eclatanti. Contrariamente a quanto accade nella poesia di autori come Dufrêne, dove l'automatismo ultralettrista, diretto e parossistico, si fa talora "brut" (come ebbe a dire Chopin), talaltra irritante, o come Gil J. Wolman, che costruisce i suoi "Mégapneumes" sull'impasto del "flatus" e dei rumori prodotti da labbra, lingua, gola, escludendo la pronuncia del fonema, o come lo stesso Henri Chopin, che corre spesso il rischio di farsi prendere la mano dalle tecnologie riconducendo il testo al grado zero e portando la poesia sonora a confondersi con la musica elettronica, o ancora come Julien Blaine, che lancia grida stentoree agitando i testi e facendoli ribollire di impulsi insoliti che possono assumere tono di sfida, per autoaffermazione ed esaltazione corporea, e di denuncia, quali segnali della dismisura e della trasgressione, contrariamente a tutti costoro, Heidsieck trapunta la sua lingua di poeta, finemente inquieta, con rassicuranti segnali, garbate esclamazioni e interiezioni; agisce con leggerezza nei confronti delle tessiture testuali, sempre intelligibili, dove ricerca con insistenza nuovi rispecchiamenti, specialmente quando il gioco dei rimandi sonori è amplificato dall'uso sapiente della registrazione multipista. Il suo fraseggio breve, articolato su sospensioni vocali, su sapienti esitazioni, in bilico tra frammenti di sospiri e respiri, si aggrappa a tracce di rumori consueti, di brandelli sonori di ossessive ripetitività quotidiane, di frammenti di interlocuzioni con funzione narrativa. Egli è un poeta dell'equilibrio: i valori del testo, della voce, della presenza scenica, delle componenti tecnologiche sono armonicamente fusi, ma un valore aggiunto è dato dalla poliritmia, quando le prospettive generate dalle

tecniche multitraccia esaltano gli effetti contrappuntistici della lettura simultanea, giocata sui differenti piani acustici.

La sua è una scrittura dinamica che evolve da quella statica, di progetto, attentamente studiata sulla pagina. I due piani di scrittura si arricchiscono vicendevolmente, nel tempo, sul piano dell'azione. Luogo dell'evento e luogo di progetto finiscono per rispecchiarsi, con reciproco profitto. "Ne s'agit-il pas, pour le poète 'sonore', dans la dynamique obligée de son engagement, et sa soif de contacts, tangible et immédiats, non seulement de naviguer dans le 'son', bien sûr [...] mais de se rendre, soi et son texte, intimement associés, visuels. Pour que l'écoute, enfin, histoire oblige, s'opère par l'œil!"[9]. Si entra, qui, evidentemente, in una dimensione sinestetica. E durante l'azione la forma può appartenere a zone di disordine semantico e cavalcare due o più codici, due o più classi di oggetti, due o più mondi. È così anche nell'area della magia. Proprio nell'antica magia con la quale Antonin Artaud identificava l'evento teatrale[10]. Al lettore-spettatore ancora il compito di ricostruire, o meglio, d'inventare il senso[11]. La performance, quindi, apparirebbe come sommatoria di diversi accorgimenti tecnici, come supremo artificio, come costruzione complessa, che riesce a circondarsi di senso grazie all'energia profusa. L'artificio, come potenza impegnata, assicura un ordine alle molecole entropizzate. È un po' come nel paradosso di Prigogine, dove non è vero che i sistemi lontani dall'equilibrio procedano verso il massimo di entropia. È possibile per quei sistemi trovare un ordine diverso da quello iniziale. La dissipazione di energia li spinge verso nuovi ordini, lontano dalle dimensioni entropiche[12].

Il poeta "in situazione" spende la sua parola e investe il pubblico, che rilancia in un gioco d'echi. E si leggono in questo partecipato dispositivo di rilanci (oltre agli eventuali espedienti tecnici ampiamente diffusi in ambito performativo), anche atteggiamenti di tipo essenzialmente umanistico, come sottolinea Bobillot nelle

pagine finali del suo corposo studio su Heidsieck[13].

In una sorta di gioco sciamanico, svolgono un ruolo fondamentale la presenza del corpo e della voce e le continue oscillazioni dei significati a cavallo dei vari significanti, tra gesto e suono, tra parola e ritmo. Verrebbe di associare queste oscillazioni a quelli che Lévi-Strauss definisce "significanti fluttuanti", carichi di pure forme, simboli allo stato puro suscettibili di caricarsi di qualsiasi contenuto simbolico; la funzione principale del "significante fluttuante" sarebbe quella di porsi come mediatore tra codici: funzione scambiatrice che riconduce al concetto di "mana". Il corpo, macchina del linguaggio, non è soltanto il luogo degli scambi, il supporto delle corrispondenze simboliche tra i diversi codici: esso, che ha capacità generative, trasforma i significanti in pura energia. Da un punto di vista antropologico "questi significanti fluttuanti non designerebbero [...] nulla di preciso, avendo solamente un 'valore simbolico zero'; sarebbero però provvisti di una funzione fondamentale perché consentirebbero al pensiero simbolico di esercitarsi". Lo sciamano sarebbe colui che "s'incarica [...] di far passare l'individuo e il gruppo da un codice all'altro, da uno stato all'altro: come i miti di cui si vale; egli traduce un sistema simbolico in un altro"[14]; il performer invece sarebbe colui che indica al "lettore" i percorsi dinamici del significante esibendo il quadro delle possibili oscillazioni tra codici, traducendo simboli in energie, in un gioco di rimandi, di richiami, di rilanci di segni nell'iperspazio della sinestesia, dell'interdisciplinarità, dell'intermedialità, perseguendo l'instabile costruzione di una singolare *opera plurale*.

Questa tensione centrifuga, che pervade tutta l'opera di Heidsieck, da *Canal Street* a *Derviche/le Robert*, dai *Poèmes-partitions* alle *Biopsies*, dai *Passe-partout* a *Respirations et brèves rencontres*, caratterizza anche il tratto saliente della sua personalità; ma, emblematicamente e più efficacemente che altrove, è senza dubbio rappresentata in *Vaduz*, poema del 1974, una composizione scritta per l'inaugura-

zione di un centro d'arte in Liechtenstein "ce maxi-village, capitale de ce mini-territoire situé au centre de l'Europe [...] l'un, sans doute, des plus petits pays au monde"[15] che diventa centro della terra, centro di orbite parallele sulle quali si dispongono tutte le possibili etnie "dans leur spécificité de langue, culture, costume, aspirations et singularités"[16]. Qui l'intero corpo del testo si svolge a spirale dal corpo del poeta, suggerendo nei suoni l'immagine di uno spazio costellato di un'umanità multicolore, un variegato scenario di razze e di culture. La geografia spiralica appare quasi in prospettiva aerea; il poeta si libra in una sorta di litania espositiva per racchiudere nell'occhio della mente i popoli che abbraccerebbe, nella realtà, senza riserve. Un lungo e partecipato elenco di etnie è lanciato nello spazio acustico. Il poeta, in uno slancio empatico, le pronuncia per una sentita ricognizione. Sottolinea giustamente Bobillot che nessuno di fronte alla lettura/azione di *Vaduz* potrebbe, nemmeno per un istante, negarne "le haut *emportement lyrique*, imperturbablement internationaliste, en un mot: engagé, dans l'acception la plus large, la plus largement humaine, planétaire, de ce terme si souvent, et tellement, galvaudé – ainsi rendu à sa dignité"[17].

[1] Jean-Pierre Bobillot riferisce una frase di Jean-Luc Godard, adattandola alla "poésie action" con gli opportuni accorgimenti per la trasposizione dall'ambito cinematografico, dove il regista, mutuando André Malraux, scrive : "il s'agit d'entendre avec les oreilles le son de notre propre voix que nous avons l'habitude d'entendre avec notre gorge. Il suffirait alors d'un Nagra ou d'un Telefunken. Mais c'est parce que ce n'est pas tout. Cette voix qui sort du haut-parleur, nous finissons certes par l'accepter pour la nôtre, mais il m'empêche qu'à travers l'oreille elle est autre chose, très exactement, elle est les autres, et il nous reste alors une chose bien difficile à faire qui est d'écouter les autres avec sa gorge. Ce double mouvement qui nous projette vers autrui en même temps qu'il nous ramène au fond de nous-mêmes définit physiquement la poésie action [le cinéma]". In J-.P. Bobillot, *Bernard Heidsieck. Poésie action*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1996 ; ripreso da J-.L. Godard, *Les années Karina*, Paris, Flammarion, 1990.

[2] B. Heidsieck, "Nous étions bien peu en... ", in *Notes convergentes*, Romainville, Éditions Al Dante, 2001.

[3] Cit. in Bobillot, *Op. cit.*

[4] B. Heidsieck, *Pour un poème donc, debout...*, testo manifesto scritto per l'esposizione di Jean Degottex alla "Galerie internazionale d'art contemporaine", 1961, ora incluso in Bobillot, *Op. cit.*

[5] Bobillot, *Op. cit.*

[6] B. Heidsieck, "Poésie sonore et musique", in *Notes convergentes*, Op. cit.

[7] Si veda P. Zumthor, *Poesia dello spazio*, in "La Taverna di Auerbach", n. 9/10, 1990. Trad. Fr.: *Une poésie de l'espace*, in "Poésies sonores", édité par V. Barras et N. Zurbrugg, Genève, Édition Contrechamps, 1992.

[8] R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

[9] B. Heidsieck, "Poésie sonore et musique", Op. cit.

[10] A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968.

[11] A. Spatola, "Scrittura come collaborazione", in *André Breton, un uomo attento*, a cura di F. Albertazzi, Ravenna, Longo, 1971.

[12] I. Prigogine, *La nuova alleanza*, Torino, Bompiani, 1981; cf. anche R. Arnheim, *Entropia e arte*, Torino, Einaudi, 1974 e O. Calabrese, *L'età neobarocca*, Roma-Bari, Laterza, 1987.

[13] Bobillot, *Op. cit.*

[14] J. Gil, *Corpo*, in "Enciclopedia Einaudi", Torino, Einaudi, 1979.

[15] B. Heidsieck, inedito trascritto in Bobillot, *Op. cit.*

[16] *Ibid.*

[17] Bobillot, *Op. cit.*

LA *CONTRAINTE* OUPEINPIENNE L'EXEMPLE DE LA *LAMELLISATION* CHEZ JACK VANARSKY

di MICHELE COSTAGLIOLA D'ABELE

> Una definición del arte que me gustaba es: Es arte lo que desborda de la definición del arte en un momento dado. Pero apenas escrita, la formula presenta sus bemoles. Así que dejemos las frases cortas, y hagamos lo que uno puede.
>
> Jack Vanarsky[1]

Il est des œuvres d'art contemporaines qui se gravent inexorablement dans la mémoire des spectateurs et dont l'image ne les quittera jamais: conçu et réalisé pour représenter le pavillon français de l'Exposition Universelle de Séville de 1992, le *Livremonde*[2] appartient sans aucun doute à ce groupe d'œuvres. Tout le monde se souvient de ce livre géant, en bois et plexiglas, découpé en bandelettes sur lesquelles défilait en diverses langues la célèbre affirmation de Stéphane Mallarmé: "Tout au monde existe pour aboutir à un livre".

Mais combien de spectateurs se souviennent-ils du nom de Jack Vanarsky[3], son auteur? Et combien d'entre eux se sont-ils demandé la raison pour laquelle ce livre apparaît coupé en plusieurs "lamelles"? Y a-t-il des spectateurs qui ont recueilli des informations sur l'appartenance de l'artiste à l'Oupeinpo et sur la pratique oupeinpienne de la *contrainte*? Et qu'est-ce que l'Oupeinpo? Et la *contrainte*?

L'évocation de cette œuvre inoubliable et la suite de questions oratoires que nous venons de poser ne sont que des prétextes pour

introduire les objectifs principaux de notre contribution. Nous aimerions analyser, à titre d'exemple, en ayant recours à quelques remarques tirées de certains écrits de l'artiste lui-même, et d'une perspective éminemment "oupeinpocritique"[4], une œuvre graphique de Jack Vanarsky, *Nu se retournant sur sa couche, même* datant de 1989[5].

Cela afin de proposer quelques réflexions sur l'esthétique d'un groupe d'artistes représentant une réalité culturelle particulièrement intéressante, et sans doute mal connue, du panorama culturel français de la deuxième moitié du XX[e] siècle: l'Oupeinpo. Si, en effet, la critique a fait couler beaucoup d'encre à propos de la poétique et de l'esthétique oulipienne[6], l'Oupeinpo – nous oserions dire: la contrepartie "plastique" de ce grand projet oulipien de découverte du "potentiel" dans l'art – reste probablement un phénomène à étudier davantage, notamment dans ses rapports de dépendance/contribution qu'il a entretenus et qu'il entretient encore aujourd'hui avec l'Oulipo.

Nous utilisons donc *Nu se retournant sur sa couche, même* en tant qu'*exemplum* pour souligner les "potentialités créatives" de la *contrainte* et analyser non seulement sa capacité de s'adapter aux domaines les plus variés de la création artistique, mais aussi son caractère paradoxal[7] lui permettant de libérer l'imagination de l'artiste et de représenter, par conséquent, un véritable "déclencheur" de l'acte poétique. Plus en particulier, nous nous proposons ici d'observer comment ce dispositif artistique – issu du domaine de la littérature en tant que moyen alternatif à toute sorte d'inspiration surréaliste et à toute tentative d'engagement littéraire[8] – a pu s'adapter parfaitement à la peinture, et aux arts visuels plus en général, en dégageant les mêmes "potentialités".

L'œuvre graphique de Jack Vanarsky, en d'autres mots, nous servira pour commenter le potentiel créatif de ce dispositif privilégié qui est la *contrainte* et pour comprendre comment elle a su

glisser du domaine de la littérature (Oulipo) à celui de la peinture (Oupeinpo). Dans notre reconstitution, toutefois, nous adopterons une approche déductive qui nous amènera à introduire d'abord le paradigme épistémologique où la notion de *contrainte* s'est développée pour passer ensuite à l'évolution inter et trans disciplinaire de cette notion et terminer par un exemple d'application pratique[9].

L'*Ouvroir de Peinture Potentielle* (OuPeinPo) a été fondé le 12 décembre 1980[10] à Paris, à l'initiative de Jacques Charleman et de la volonté conjointe de ce dernier et de Thieri Foulc et du président de l'Oulipo, François Le Lionnais[11]. Par la suite, d'autres "oupeinpiens" ont rejoint le groupe: Aline Gagnaire et Jean Dewasne (14 janvier 1981), Tristan Bastit (21 décembre 1985), Jack Vanarsky (20 janvier 1990) – dont l'art graphique fera l'objet de notre réflexion dans la deuxième partie de notre contribution –, Olivier O. Olivier et Brian Reffin Smith (10 septembre 1999), Guillaume Pô (23 mars 2002)[12].

Pourtant, ce groupe de réflexion et de travail – dont l'objectif est celui d'étudier et d'élaborer des *contraintes* s'appliquant pratiquement ou théoriquement au "pein" dont elles mettent les potentialités "à la puissance"[13] – n'est pas une invention *ex nihilo*. Déjà en 1960, le 24 novembre, à Paris, dans la cave du bistrot "Le Vrai Gascon", François Le Lionnais et Raymond Queneau avaient fondé l'Oulipo: un groupe d'intellectuels, écrivains et mathématiciens, qui, à l'aide des mathématiques et de la combinatoire, se proposaient de découvrir chez les auteurs du passé (anoulipisme) ou d'inventer *ex novo* (synthoulipisme) des *contraintes*. Autrement dit, des formes littéraires, des règles, des restrictions pouvant être exploitées à l'infini dans la création d'œuvres littéraires[14]. La *contrainte*, chez les oulipiens, représentait l'acte primordial de création, une force "créant", un dispositif théorique qui, appliqué "systématiquement et scientifiquement"[15], loin de "contraindre"

l'artiste dans des schémas préétablis, est à même de libérer l'imagination de l'écrivain et d'aboutir à la réalisation d'un nombre infini d'œuvres d'art. D'après les mots de l'un des oulipiens les plus célèbres, Georges Perec:

> [...] contrainte et liberté sont des fonctions indissociables de l'œuvre: la contrainte n'est pas ce qui interdit la liberté, la liberté n'est pas ce qui n'est pas contrainte; au contraire la contrainte est ce qui permet la liberté, la liberté est ce qui surgit de la contrainte.[16]

C'est à partir de ces convictions et de l'élaboration de ce nouveau paradigme opératoire dans la création littéraire qu'au cours des séances oulipiennes, le président Le Lionnais a encouragé la fondation de nouveaux *ouvroirs* (OU – X – PO)[17] se proposant d'appliquer la méthode potentielle, à savoir l'utilisation de *contraintes* dans le processus créatif, à d'autres arts ou disciplines. D'où la naissance de l'Oupeinpo qui partage avec l'Oulipo non seulement la méthode potentielle, mais aussi une appétence particulière pour les rites, héritée par les ouvroirs de la tradition pataphysique[18].

Mais qu'est-ce qu'en réalité l'Oupeinpo?

Il est possible de présenter ce groupe par la définition des trois mots dont les initiales en forment l'acronyme: *ouvroir*, *peinture*, *potentielle*.

En tant qu'*ouvroir*, ses fondateurs le définissent plutôt par négation[19]:

> L'Oupeinpo est un Ouvroir, c'est-à-dire un lieu où l'on œuvre. Il diffère d'un laboratoire en ce sens qu'il n'est point un lieu de labeur; d'une société savante, car l'avancement des sciences n'est pas son propos; d'une secte, car on n'y suit aucune doctrine; d'une école, car il ne comporte ni maîtres ni élèves. Il n'a rien de commun avec une académie, un musée, une loge, un commissariat, un institut ou n'importe quelle sorte d'institution.[20]

Quant au terme *peinture*, les oupeinpiens tiennent à préciser qu'il est employé par synecdoque car l'Oupeinpo "ne restreint nullement la peinture à l'art d'appliquer des pigments" mais il étend ses préoccupations à toute forme "d'art graphique ou plastique"[21].

En ce qui concerne, enfin, l'adjectif *potentielle*, il indique que les buts poursuivis par les artistes oupeinpiens ne sont ni le message, ni le contenu, ni l'effet plastique, ni la signification et la valeur artistique non plus car "[...] l'Oupeinpo, en tant que tel, ne produit aucune peinture réelle". Ses propos, en effet, ne se concentrent pas sur le produit final, sur l'œuvre elle-même, mais plutôt sur les « méthodes, dispositifs, manipulations, structures, contraintes formelles à l'aide de quoi les peintres passés, présents et futurs ont pu, peuvent et pourront créer leurs œuvres"[22].

Les activités de l'Oupeinpo, donc, s'insèrent à plein titre au cœur des recherches artistiques qui, depuis la deuxième moitié du XIX^{e} siècle, s'occupent de "l'expérimentation sur les outils et les matériaux"; pourtant "au-dessus des outils-pour-faire, des outils que les artistes manipulent sous l'impulsion directe de la psyché, il [l'Oupeinpo] invente une catégorie supérieure, des outils qui prennent le contrôle conceptuel de ces manipulations : les *contraintes*"[23]. Et à l'intérieur de la catégorie des *contraintes*, les oupeinpiens en distinguent deux types principaux: premièrement les *contraintes de procédure* ou "obligations des moyens" dont le caractère est fondamentalement "transformant" et deuxièmement les *contraintes de forme* ou "obligations de résultat" qui, au contraire, se caractérisent par leur pouvoir "formant"[24]. Comme les oupeinpiens eux-mêmes le précisent dans le premier ouvrage collectif du groupe:

> Dans les premières, ce sont les méthodes qui sont contraintes (mathématisées, formalisées, mécanisées, métabolisées...); l'artiste est soutenu tout au long de son travail; la contrainte, parfois même une machine, semble travailler pour lui, et quant au résultat: qui vivra verra. Dans les

> secondes, c'est l'œuvre qui est contrainte (structurée, réglée, combinée, tétanisée…); l'artiste n'est soutenu que par l'idée du résultat à atteindre; quant à la méthode qu'il se débrouille.[25]

Nous aimerions consacrer la seconde partie de notre contribution à un exemple de contrainte oupeinpienne appartenant au premier groupe: la *lamellisation* chez Jack Vanarsky[26]. Cela pour souligner la portée "potentielle" de la *contrainte* en général et pour retracer la parenté entre la contrainte oulipienne et celle oupeinpienne, les deux capables de déclencher un processus créatif exploitant "potentiellement" jusqu'à l'infini les nombreuses ressources de la littérature d'un côté et de la peinture de l'autre côté.

La *lamellisation* de Jack Vanarsky n'est pas, à proprement parler, une *contrainte* ; elle est plutôt un *procédé* qui "consiste à découper une feuille de papier ou une autre surface plane [...] en bandelettes ou 'lamelles' et à les recoller en les déplaçant selon un programme prédéterminé"[27]. C'est notamment ce "programme prédéterminé" dont parle l'auteur lui-même, cet ordre que Jack Vanarsky qualifiera ailleurs en tant qu'"inéluctable"[28], cette séquence impérative que l'artiste s'impose dans la disposition des différentes lamelles dans son œuvre, qui font du procédé de la *lamellisation* une véritable *contrainte* oupeinpienne. Une *contrainte* qui, à l'instar de la première *contrainte* oulipienne inventée par Raymond Queneau lors de la création de *Cent mille milliards de poèmes*, passe à travers une étape que l'on pourrait définir de *pars destruens* (correspondant à la destruction matérielle de l'œuvre initiale) pour aboutir à une *pars construens* témoignant de la possibilité de construction d'un nombre infini d'œuvres nouvelles[29]. De la *pars destruens* à la *pars costruens*, la *contrainte* par *lamellisation*, comme Jack Vanarsky l'explique, passe par les étapes suivantes:

> le choix de l'image initiale;
> la définition de la contrainte;

la définition du point de départ : lieu et direction de la première coupe, largeur des lamelles;
la mise en œuvre avec, dans certains cas, des marges d'option particulières en cours de route;
le résultat, avec ses conséquences attendues et inattendues;
la modification des préalables pour recommencer le processus.[30]

L'œuvre graphique de Jack Vanarsky s'est enrichie, au fil du temps, de nombreux exemples d'œuvres par *lamellisation*[31]: des "preuves de faisabilité"[32] d'une manipulation artistique qui, en tant que *contrainte de procédure*, contient en soi-même, "en puissance", un nombre infini d'œuvres d'art. Et, en effet, si toutes ces "preuves" partagent le même procédé, à savoir le découpage par *lamellisation*, chacune d'elles est caractérisée par une *contrainte* différente qui impose un ordre particulier à la disposition des lamelles[33].

Nous ne citons ici, à titre d'exemple, que le premier de ces exercices potentiels, dit de "*lamellisation* permutative" car il prévoit une disposition par permutation symétrique des lamelles obtenues à partir de l'œuvre originale: *Nu se retournant sur sa couche, même*. Dans cet exercice, en effet, Jack Vanarsky, à partir du célèbre tableau *La Grande Odalisque* de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1814), propose une série de permutations glissant progressivement vers une représentation symétrique de l'Odalisque représentée dans le tableau. Cette opération est possible grâce au découpage du sujet initial en lamelles d'une largeur qui diminue progressivement au fur et à mesure que l'exercice avance et à la successive permutation des éléments ainsi obtenus. En d'autres mots, comme l'auteur lui-même l'explique, "on coupe l'image choisie en deux moitiés, on intervertit, on recoupe de moitié, on intervertit, et ainsi de suite. Progressivement, l'image spéculaire du sujet initial se constitue"[34].

Comme dans le cas de *Cent mille milliards de poèmes* et de plusieurs exemples de littérature potentielle où le lecteur – appelé à effectuer lui-même les combinaisons possibles – devient à son tour auteur

car il crée sa propre œuvre d'art, ici l'observateur, attiré par la discontinuité caractérisant l'image, est invité à devenir lui-même expérimentateur; l'auteur, en effet, lui laisse "la tâche trop minutieuse et ingrate de faire revenir le sujet à la position initiale"[35]. D'ailleurs, comme l'artiste lui-même l'affirme, "'idée de déconstruction est subordonnée au processus de réintégration. Les lamelles ne sont jamais le résultat de la coupe en tranches d'un objet préexistant, mais les pièces initiales juxtaposées d'un ensemble à sculpter"[36]. Le spectateur, donc, est appelé à se servir du premier découpage en lamelles proposé par l'artiste pour essayer de reconstruire et revenir à l'œuvre originale d'Ingres. Bien entendu l'opération doit s'effectuer par *lamellisation* mais elle devra suivre, cette fois-ci, des contraintes différentes:

> On découpe la dernière image symétrique obtenue en lamelles aussi fines que possible, mais perpendiculaires aux découpages précédents, et on accole dans le sens inverse (de bas en haut et non de haut en bas). On obtiendra, formée de petits carreaux, une image la tête en bas. Il faudra la faire tourner de 180 degrés, ou bien, de façon plus orthodoxe, procéder à de nouvelles découpes verticales et horizontales, pour pouvoir la superposer au sujet initial.[37]

Certes, aussi bien l'image proposée par Jack Vanarsky que celle que l'on peut obtenir en appliquant les contraintes susmentionnées pour permettre au sujet de revenir à sa position initiale sont caractérisées par un certain degré de discontinuité. Mais nous croyons pouvoir affirmer que c'est justement dans les plis de cette discontinuité qui se cache la potentialité de ce type d'exercice artistique; c'est dans ces espaces infinitésimaux que l'observateur peut se glisser et devenir lui-même artiste "en puissance". Comme le lecteur de *Cent mille milliards de poèmes* tourne les bandelettes du livre et les combinent entre elles pour créer son propre sonnet, l'observateur peut ici traverser ces espaces et s'abandonner à la fantaisie de reconstituer son propre tableau en lui donnant une

nouvelle vie. D'ailleurs, comme Jack Vanarsky écrit dans un texte intitulé *Métaphysique du quotidien*, le potentiel dans l'art permet de "traiter l'immobilité par le mouvement, la quiétude par l'inquiétude, l'absence par la présence, le mou par le dur, le continu par le discontinu, le silence par le bruit"[38]. La *lamellisation*, donc, n'est pas une simple opération mécanique et stérile; Jack Vanarsky utilise les mots suivants pour décrire son potentiel profond:

> Cette coupe en lamelles n'est pas, pour moi, une opération chirurgicale, mais un système de langage. Je décompose une forme en une série de profils un peu comme, toutes proportions gardées, les impressionnistes décomposaient la couleur. Un mécanisme occulte actionne l'ensemble. J'espère, par cette mise en oscillation des profils à la recherche continue et infructueuse de leur image totalisante, trouver une sorte d'irisation du temps (comme il y a irisation dans l'espace impressionniste).[39]

Et c'est par cette belle image d'"irisation du temps" et afin de souligner encore une fois le pouvoir "créatif" de la *contrainte* que nous souhaitons conclure notre contribution par un jeu "potentiel" que nous avons construit à travers des contraintes de permutation lexicale à partir du prologue de Saint Jean. Exempt de tout blasphème et de tout propos déplacé, nous croyons qu'il est à même de synthétiser de façon amusante les réflexions que nous avons proposées et d'évoquer la capacité de la *contrainte* de représenter l'origine, l'acte primordial, la véritable "force" qui est à la base de la création artistique.

Au commencement était la contrainte*, et la* contrainte *était avec l'Oulipo, et la* contrainte *était l'Oulipo. Elle était au commencement avec l'Oulipo. Toutes choses ont été faites par elle* chez l'Oulipo *et* après l'Oulipo*, et rien de ce qui a été fait par l'Oulipo n'a été fait sans elle [...] à ceux qui l'ont reçue, à ceux qui croient en sa potentialité, elle a donné le pouvoir de devenir des artistes, des artistes "potentiels".*

ANNEXE

FIG.1
Livremonde

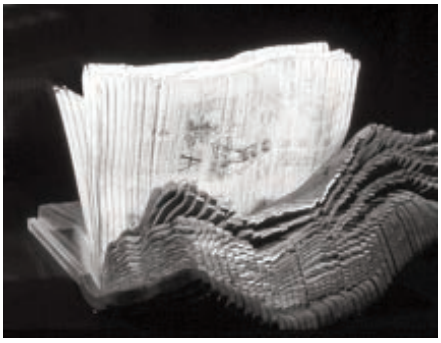
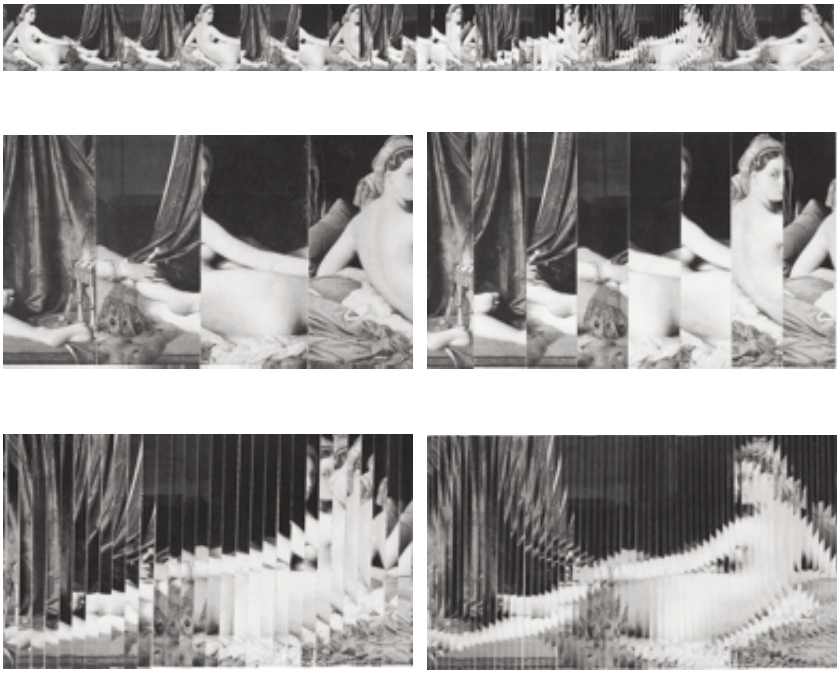


FIG. 2
Nu se retournant sur sa couche, même (1989)



[1] Ce texte inédit de Jack Vanarsky est disponible en ligne au lien : http://www.jackvanarsky.com/ecrit6.html.

[2] Cf. Annexe, FIG. 1. Pour une description détaillée de cette œuvre on pourra lire : F. Seince, *Le Livremonde de Jack Vanarsky*, in *Revue Arts et Métiers du livre*, Paris, 173, 1992. Disponible en ligne au lien:
http://www.jackvanarsky.com/texte8.html

[3] Jack Vanarsky, né en 1936 à General Roca, une petite ville au sud de l'Argentine, là où commence la Patagonie, et mort à Paris en 2009, est un sculpteur, peintre et dessinateur français d'origine argentine. Une biographie complète de l'auteur est disponible sur son site officiel au lien: http://www.jackvanarsky.com/vie.html.

[4] L'adjectif "oupeinpocritique" est un néologisme de notre invention à partir de la notion de "oulipocritique", théorisée par Jacques Bens. Nous l'utilisons ici, à partir de cette dernière notion, pour souligner que notre analyse n'adoptera pas des critères critiques traditionnels portant sur la valeur esthétique de l'œuvre d'art mais elle ne se limitera qu'à l'observation des procédures de "fabrication" de l'œuvre et à l'évaluation du degré de rigueur avec lequel l'artiste suit la *contrainte* adoptée dans la création de son œuvre. Pour un approfondissement sur la notion d'"oulipocritique", on pourra lire: J. Bens, *Oulipocritique*», in *Le Magazine Littéraire*, n. 192, février 1983, p. 42.

[5] Cf. Annexe, FIG. 2.

[6] Dans cette contribution nous indiquerons dans les notes en bas de page les renvois bibliographiques principaux qui font désormais autorité en matière de poétique et esthétique de l'Oulipo.

[7] Si l'on cherche la définition de *contrainte* dans un dictionnaire de langue française, parmi les premières acceptions nous pouvons lire: "[...] violence exercée contre qqn. Entrave à la liberté d'action" (Cf. *Le Nouveau Petit Robert 2015*, Paris, Le Robert, 2014, ad vocem). Paradoxalement, dans le paradigme *oulipien* (cf. *infra*), la *contrainte* n'est absolument pas une "entrave", un "obstacle" à la liberté de l'artiste mais, au contraire, elle représente un dispositif à même de libérer ses moyens expressifs, un véritable moteur de création artistique.

[8] La notion de *contrainte* apparaît dans le domaine de la littérature avec l'Oulipo, l'*Ouvroir de Littérature Potentielle*, fondé à Paris en 1960 par François Le Lionnais et Raymond Queneau. Elle représente chez les oulipiens le moyen à partir duquel il est possible de libérer l'imagination de l'écrivain et de produire un nouveau type de littérature, la *littérature potentielle*. Le concept de *littérature potentielle* naît tout d'abord et avant tout comme alternative à la tradition sartrienne de littérature engagée et à la tradition surréaliste qui concevait l'acte poïétique comme un acte éminemment inspiré: d'après les oulipiens, l'écrivain n'a pas besoin de l'inspiration car, selon les mots de Raymond Queneau, il est toujours inspiré étant donné qu'il a à disposition des règles, des *contraintes* à suivre dans le processus de création littéraire. Pour un approfondissement sur les rapports entre l'Oulipo et le Surréalisme, le

lecteur pourra lire: M. Grangaud, *Comment Queneau en vint à nécessairement inventer l'Oulipo*, in *Le Magazine Littéraire*, n. 398, mai 2001; H. Le Tellier, *Esthétique de l'Oulipo*, Paris, Le Castor Astral, 2006, notamment les pages 24-29; M. Costagliola d'Abele, *L'Oulipo et Italo Calvino*, Bern, Peter Lang, 2014, p. 33-38.

[9] D'après les mots de Marc Lapprand, toute œuvre potentielle peut se lire comme un "essai de fonctionnement" de la *contrainte* à partir de laquelle cette œuvre a été construite. Cf. M. Lapprand, *Poétique de l'Oulipo*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998, p. 47.

[10] Des documents privés gardés dans les Archives de l'Oulipo attestent deux tentatives de fondation de l'Oupeinpo antérieurs: respectivement le 5 novembre 1964 et le 9 mai 1966. C'est pourtant seulement avec la séance fondatrice du 12 décembre 1980 que l'on a jeté les bases de l'Oupeinpo actuel. On pourra consulter les procès-verbaux des séances de 1966 et 1980 dans les annexes de: Oupeinpo, *Du potentiel dans l'art*, Paris, Seuil, 2005, p. 207.

[11] François Le Lionnais, co-fondateur de l'Oulipo avec Raymond Queneau, est le premier président du groupe, du 24 novembre 1960, date de fondation, jusqu'en 1982, date de son décès. C'est à lui que l'on doit la volonté d'appliquer la méthode "potentielle" à d'autres domaines de l'art, d'où la naissance des Ou –X – Po, les *Ouvroirs de X potentiel* (où X indique n'importe quel art ou quelle discipline) parmi lesquels les plus connus sont: l'Oulipopo (littérature policière), l'Ouphopo (photographie), l'Oubapo (bande dessinée), Oumupo (musique), l'Oucipo (cinéma), l'Oucuipo (cuisine), l'Ouarchpo (architecture). Des informations sur ces ouvroirs et leur production artistique peuvent être repérées au lien suivant: http://ouxpo.voila.net/page1/index.html.

[12] Oupeinpo, *Du potentiel dans l'art*, Op. cit., p. 9. Les procès-verbaux des séances de l'Oupeinpo attestent aussi la participation de certains "correspondants étrangers" (Brunella Eruli, Aldo Spinelli, Alastair Brotchie) et la "participation involontaire mais réelle" d'artistes qui bien qu'absents physiquement ont profondément influencé les travaux de l'Oupeinpo (Hieronymus Bosch, Léonard de Vinci, Giuseppe Arcimboldo, Andy Warhol). Cf. *ibid.*

[13] La définition des objectifs oupeinpiens est ici adaptée à partir de la présentation du groupe proposée sur le site de l'Oupeinpo crée par Tristan Bastit. Cf.: http://oupeinpo.tristanbastit.fr/index.php?article100/l-opp-c-est.

[14] Les notions *d'anoulipisme* et de *synthoulipisme* peuvent être approfondies par la lecture de F. Le Lionnais, *LA LIPO. Le Premier Manifeste*, in *Oulipo, la littérature potentielle (Créations, Re-créations, Récréations)*, Paris, Gallimard, 1973, p. 19-22. Pour un approfondissement sur la genèse et la poétique oulipienne et notamment sur le statut de la *contrainte* chez les oulipiens, le lecteur pourra lire avec profit, entre autres, M. Lapprand, *Poétique de l'Oulipo*, Op. cit.; M. Bénabou, *La règle et la contrainte*, in *Pratiques*, n. 39, octobre 1983; P. Fournel, *Clefs pour la littérature potentielle*, Paris, Éditions Denoël, 1972; J. Lescure, *Petite histoire de l'Oulipo*, in *Oulipo la littérature potentielle*, Op. cit., p. 28-40.

[15] F. Le Lionnais, *LA LIPO. Le Premier Manifeste*, in *Op. cit.*, p. 21.

[16] G. Perec, *La chose*, in *Le Magazine Littéraire*, n. 316, décembre 1993, p. 58.

[17] Cf. note n. 11.

[18] Né au sein du Collège de 'Pataphysique, l'Oulipo avait un véritable cérémoniel qui s'approchait beaucoup de celui pataphysique. Cf. P. Braffort, *Oulipo et 'Pataphysique*, in *Le Magazine Littéraire*, n. 388, juin 2000, p. 57-59; R. Launoir, *Un siècle de "Pataphysique*", ivi, p. 21-29. Quant à l'Oupeinpo: "[Il] tient ses séances un samedi par mois à partir de 11 heures. La matinée est consacrée aux communications [...]. L'après-midi est consacré à la complétion du Grand Œuvre de l'Oupeinpo [...]. L'Oupeinpo a ses rites qui vont de l'énoncé de la date selon les calendriers chrétien, révolutionnaire et pataphysique à l'élection du lieu du déjeuner. Il a ses tabous: le nom du plus célèbre tableau du monde n'y est pas prononcé, sous peine d'amende. Il a sa mémoire: archives écrites et sonores, conservation des travaux réalisés, publications. Il a ses obsessions, dont la plus tenace est celle-ci: comment réaliser au moins *un* exemple de chacune de ses inventions alors que leur nombre croît exponentiellement plus vite que celui des réalisations effectives?". Oupeinpo, *Du potentiel dans l'art*, Op. cit., p. 9-10.

[19] Déjà l'Oulipo avait été défini par négation par ses fondateurs lors d'une conférence à l'Institut Henri Poincaré: "Ce n'est pas un mouvement littéraire. Ce n'est pas un séminaire scientifique. Ce n'est pas de la littérature aléatoire" (Oulipo, *La littérature potentielle*, Op. cit., p. 11).

[20] Oupeinpo, *Du potentiel dans l'art*, Op. cit., p. 7.

[21] *Ibid.*

[22] Ivi, p. 7-8.

[23] Ivi, p. 7.

[24] Ivi, p. 8-9.

[25] Ivi, p. 8.

[26] Nous limitons nos réflexions à un exemple de l'œuvre graphique de l'artiste tout en attirant l'attention du lecteur sur le fait que Jack Vanarsky a été un peintre, un dessinateur et un sculpteur très célèbre et très productif. Pour des informations bio-bibliographiques sur l'artiste, ainsi que sur sa production artistique, le lecteur pourra consulter avec profit le site Internet officiel de Jack Vanarsky au lien: http://www.jackvanarsky.com/index.php

[27] Oupeinpo, *Du potentiel dans l'art*, Op. cit., p. 59.

[28] *Ibid.*

[29] Nous avons décrit les caractères *destruens* et *construens* de *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau dans: M. Costagliola d'Abele, *"Cent mille milliards de poèmes": un livre révolutionnaire de Queneau*, in C. Diglio C. et M. G Petrillo (sous la direction de), *Le mot imprimé: du papier à l'éther*, Paris, Hermann, 2013, p. 67-84. La comparaison avec le livre de Queneau ne nous semble pas hasardeuse d'autant plus que l'objet "livre" occupe une place fondamentale dans la production artis-

tique de Jack Vanarsky, notamment si l'on pense à ses sculptures à partir des années '70. À ce propos on peut consulter, entre autres, M. E. Babino, *Un libro abierto*, in *La Prensa*, Buenos Aires, 16 avril 1995 (disponible en ligne au lien: http://www.jackvanarsky.com/texte10.html); G. G. Lemaire, *Les automates d'un cabinet des merveilles*, Rome, *Catalogue de l'Exposition à la Galerie du Centre*, 2000 (disponible en ligne au lien: http://www.jackvanarsky.com/texte11.html).

[30] Oupeinpo, *Du potentiel dans l'art*, Op. cit., p. 59-60.

[31] Nous ne citons que les exemples suivants, recueillis dans le premier ouvrage collectif de l'Oupeinpo: *Nu se retournant sur sa couche, même* (1989), *Profils perdus* (1998), *Projet de redressement du cours de la Seine à sa traversée de Paris* (1991-1992), *Projet de redressement du boulevard périphérique de Paris* (1997), *Perversion* (1993), *La Bête en moi* (2003), *La Tête qui tourne* (1995), *De l'aube au crépuscule: la Nymphe à l'horloge* (2000), *Topographie* (1998), *La Ressource* (1997). Cf. ivi, p. 62-79.

[32] Comme les oupeinpiens le soulignent dans la préface à leur premier ouvrage collectif: "ses [de l'Oupeinpo] membres s'efforcent d'être les premiers utilisateurs des formes qu'il élabore afin que celles-ci ne restent point creuses mais soient manifestées par des exemples. Les Oupeinpiens apportent ainsi, avec les contraintes qu'ils inventent, des preuves de faisabilité" (Ivi, p. 7).

[33] Un schéma synthétisant les différentes contraintes utilisées par Vanarsky dans ses exercices de *lamellisation* peut être consulté in ivi, p. 61.

[34] Ivi, p. 62.

[35] Ivi, p. 63.

[36] J. Vanarsky, *Les partitions déconcertantes*, texte inédit disponible au lien: http://www.jackvanarsky.com/ecrit3.html.

[37] Oupeinpo, *Du potentiel dans l'art*, Op. cit., p. 63.

[38] Jack Vanarsky, *Métaphysique du quotidien*, texte daté du 2 mai 1978 et rédigé par l'auteur pour le catalogue de l'exposition *Metafisica del quotidiano, l'avventura dell'oggetto*. Le texte a été republié dans la revue *Verso*, n. 33, 2004. Il est disponible en ligne au lien: http://www.jackvanarsky.com/ecrit1.html

[39] *Ibid.*

UNA INVESTIGAZIONE DELL'ANIMA *QUELQU'UN D'AUTRE* DI TONINO BENACQUISTA

di FRANCESCA BATTISTA

> J'aime bien cette phrase de Woody: "tout ce que je regrette, c'est de ne pas avoir été quelqu'un d'autre".[1]

Nell'ambito di una considerazione storica che tenga d'occhio l'intera produzione letteraria di Tonino Benacquista, *Quelqu'un d'autre*, pubblicato nel 2002 nella collezione "Blanche" di Gallimard, va riconosciuto come il primo romanzo coerentemente e integralmente estraneo ad una letteratura di genere. Quest'opera decreta un allontanamento dello scrittore francese dalle rive del *polar* con lo scardinamento di alcune strutture fondanti lo "schema" narrativo del *récit* poliziesco. Tra le numerose innovazioni contenute in questo romanzo, la più rimarchevole è senza dubbio legata allo stravolgimento subito dalla fenomenologia del personaggio. Un mutamento che coinvolge profondamente questa complessa "infrastruttura" della narratività fondata su tre isotopie: l'essere, cioè le attribuzioni o qualità del soggetto; il fare, quindi la sfera pragmatica in cui è coinvolto; il vedere, ovvero la prospettiva in senso lato.

Innanzi tutto si osservi che, nei quattro romanzi polizieschi scritti dall'autore, il protagonista è correlato di uno statuto anagrafico che è sempre lo stesso. Si tratta di un individuo ordinario di nome Antoine, uomo sulla trentina, di origine italiana, una proiezione autobiografica di Benacquista. Siamo indotti ad adottare questa linea di lettura non solo per la somiglianza del nome ma anche per il profilo professionale e socioculturale, che è legato, di fatto, a quello dello scrittore[2]: egli è "accompagnateur de nuit aux wagons-lits", "accrocheur d'œuvres", parassita mondano e ancora

giovane d'origine italiana. Inoltre questo personaggio è voce narrante e "parle au Je". Egli racconta in prima persona, facendoci partecipare attraverso il suo monologo interiore, ad una visione del mondo che è necessariamente impregnata di quella dell'autore.

In *Quelqu'un d'autre* invece si perdono i connotati dell'autobiografismo. Il famoso "ritratto", quella carta d'identità che accompagna l'entrata in scena del protagonista del romanzo poliziesco, assume, in questo testo, degli attributi morali e psicologici, uno status familiare e sociale differenti. V'è da aggiungere inoltre, che una siffatta estraneità dell'autore rispetto alla vicenda raccontata, è garantita anche da una particolare scelta stilistica: invero, con quest'opera, si passa da una narrazione in prima persona ad una in terza singolare. Per tal via si perviene ad uno statuto narrativo che colloca il romanzo in un livello di comunicazione non più interiorizzato ma "raccontato dall'esterno". Si osservi pure come la presenza del narratore sia assai limitata; la sua è, infatti, sempre una manifestazione discreta, che rinuncia volentieri all'onniscienza e opta invece per una focalizzazione interna. Quest'ultima è resa attraverso precise tecniche di rappresentazione come l'incrocio dei punti di vista e delle voci. Non sorprende pertanto che il personaggio divenga in questo testo centro focale e locutorio che dice molto sull'io percepito e sugli esseri percepiti, "punto ottico" da cui si dirama la pluralità dei codici semico-simbolici di cui è infarcita l'opera.

Sulla base di queste precisazioni e in un quadro di globalità e di visione non appare arbitrario avanzare l'ipotesi di un secondo fattore innovatore. In *Quelqu'un d'autre*, rispetto alla precedente produzione letteraria, si attua, infatti, una "transizione semantica" dello schema compositivo della *detection*. L'investigazione poliziesca, con l'insieme degli archetipi prevedibili in un qualsiasi racconto criminale (assassini, cadaveri, ispettori, malviventi), si tramuta, invero, in inchiesta psicologica. I personaggi svolgono un'indagine su se stessi, scandagliando il proprio io con adeguate tecniche di investigazione; a tal riguardo si esprime Benacquista in un'intervista: "ils sont eux-mêmes l'objet de leur quête"[3]. Il rac-

conto del resto, punta l'interesse sul "round character", per dirla con E. M. Forster[4], sulla personalità complessa del personaggio che si trasforma nel corso della storia, manifestando dinamicamente le sue varie e poliedriche dimensioni. Proprio sulla qualità e tipologia di tale parabola evolutiva ci si propone di disquisire in questa sede, tracciando una linea di demarcazione tra due differenti percorsi gnoseologici sviluppatisi all'interno di quella che potrebbe definirsi ricerca "ermeneutica del sé".

Due metamorfosi a confronto

I. L'alchimista letterario, qual è Benacquista, sfida se stesso nel tentativo di trasformare dei destini ordinari, di due quarantenni, in una doppia provvidenza dorata dell'oro fino del sogno del "sé ideale". Thierry Blin e Nicolas Gredzinski son posti dinnanzi all'occasione della loro vita: si trovano almeno per una volta, nel luogo giusto al momento opportuno.

Il prologo li fa incontrare su un campo da tennis parigino. Blin, corniciaio professionista, nella sua boutique *Cadre Bleu*, vive senza grande passione con Nadine e ha come segno che lo contraddistingue, quel "rovescio incrociato", gesto raro con cui quella sera renderà sconfitto il suo avversario. Grendzinski, impiegato nel servizio pubblicitario di una tra le più rinomate aziende del settore, non manifesta più ambizioni di quelle coltivate da Blin, si abbandona ai riti convenuti di colleghi di lavoro, falsi e boriosi. Dopo l'incontro a tennis, Nicolas si concede di ordinare al bar del club un bicchiere di vodka; poi di nuovo uno ed un altro ancora:

> il vivait, sans le savoir, les prémices d'une histoire d'amour avec son verre d'alcool, une histoire qui se déroulait en deux mouvements classiques: se laisser envahir par les effets du coup de foudre, et les faire durer le plus longtemps possible.[5]

Durante l'euforia dell'ubriacatura, Blin digredisce sulle angosce dei quarantenni:

> durant ces années-là nous nous sommes construits et nous avons peut-

être trente ans devant nous pour savoir si nous nous sommes plus ou moin réussis. Mais plus jamais nous ne serons *quelqu'un d'autre*.[6]

Di bicchiere in bicchiere però finisce con il ribellarsi e prende come testimone Gredzinski: propone l'incredibile sfida di divenire *qualcun altro*. Nicolas l'accetta, e promettono d'incontrarsi nel medesimo luogo dopo tre anni. Ma quali sono le condizioni necessarie per diventare qualcun altro? Averne voglia prima di tutto. Questa decisione implica un senso d'insoddisfazione interiore, un bilancio negativo, un malcontento di sé e forse un unico rischio, quello "de se perdre en chemin"[7]. Tentare questa avventura vale la pena per Blin che si annoia a morte e senza alcun dubbio per Grendzinski che rappresenta l'incarnazione di una vera e propria "machine d'angoisse". Senza fornire la pozione magica che permette al Dottor Jekill di divenire Mr Hyde, Benacquista dà un incentivo iniziale: una lettura per l'uno, la vodka per l'altro. A ciascuno i suoi metodi e le proprie sostanze: "l'un va descendre en lui-même, l'autre s'expulser"[8]. Uno diventa quello che era *senza saperlo*, l'altro quello che *voleva* essere. Le esperienze di una tale "transustanziazione" parallela, risultano qualitativamente molto diverse.

II. Thierry Blin potrebbe essere letto come il Mattia Pascal di Pirandello, che tenta il recupero della propria autenticità liberandosi dalla sua condizione anagrafica e dal ruolo a cui essa lo costringe. Entrambi i personaggi incarnano infatti il desiderio di un'esistenza diversa da quella vissuta sino a quel momento, la volontà di afferrare tra le mani la propria sorte per dimostrare "[...] qu'il y a une vie après la vie"[9]. Il protagonista del *Il Fu Mattia Pascal* presenta la tipica caratterizzazione dei personaggi di tante novelle di Pirandello: miserabile impiegato, bibliotecario in un piccolo comune della Liguria, oppresso da moglie, suocera, creditori; l'unica gioia è data da una figlioletta, che gli muore però ad un anno di vita. Proprio questa sventura dà a Mattia il coraggio di una soluzione radicale, violenta, liberatoria: la fuga dalle responsabilità familiari, la volontà di abbandonare tutto e tutti per imbarcarsi a

Marsiglia alla volta dell'America, verso una nuova vita.

Thierry Blin è disposto come Mattia a lasciarsi tutto alle spalle, il lavoro, la fidanzata, gli amici, perché in nulla di tutto questo pare riconoscersi più, nemmeno nel suo volto, un «volto inutile», una faccia straordinariamente banale, al limite dell'insignificante. Blin non predilige il suo lavoro: "il avait voulu être artisan par désir d'indépendance et non par amour des tableaux, de l'encadrement, ni même du bois"[10]. Egli vive, inoltre, senza grande passione il suo rapporto con Nadine di cui nel corso degli anni "[...] s'était mis à détester sa discrétion"[11], e con rammarico, "[...] de trouver sa douceur intolérable"[12]. Per di più, un assoluto disinteresse e un sentimento di profonda insofferenza, è suscitato da chiunque entri nella sua bottega da artigiano: "certains matins, il avait envie d'en faire trinquer un pour tous les autres, de se gargariser de sa misère stylistique, de le dénoncer au comité de vigilance du bon goût, de hurler au dérisoire"[13]. Una piccola isola felice, capace di mitigare i tormenti del suo spirito inquieto, la trova però nel retro del suo laboratorio, quando da solo, nei momenti di pausa dal lavoro, seduto sulla poltrona, cede alla seduzione dell'immaginazione e incomincia a "[...] rêver à tout ce dont il n'avait pas encore fait le deuil"[14]. Ben presto Blin si convince che avrebbe dovuto "consacrarsi" a qualcosa di diverso dai suoi utensili e dalle sue cornici di legno e quindi "[...] se confronter à un matériau plus humain"[15], penetrando "[...] les secrets de ses semblables sans qu'on lui en donne la permission"[16]. Ma è solo risalendo ai suoi ricordi d'infanzia, che il personaggio trova un alibi per rompere con quello che era stato sino a quel momento, e divenire quello che sarebbe *voluto* essere: un investigatore privato. L'illuminazione di una raccolta di Simenon, *Le petit docteur*, si apre come uno squarcio nei rivoli profondi della sua coscienza facendo riemergere i fantasmi del passato. Eloquente, a riguardo, è quanto si legge nei passi riproposti qui di seguito: "derière la somme de ses doutes professionnels, de ses choix, revenaient le hanter des fantasmes de jeunesse, et parmi ceux-là, il y en avait un qui s'imposait à lui comme une injonction, et se cachait derrière deux mots [...] Détective privé"[17].

Prima di fantasticare sul futuro è necessario però trasformare l'ipotesi della nuova vita in qualcosa di realizzabile. Sull'esempio di Mattia Pascal che costruisce un'inedita identità cercando di eliminare le "catene" che lo legano al suo passato[18], il protagonista di *Quelqu'un d'autre* inizia a far tabula rasa della "vecchia" esistenza:

> avant même de rêver à son devenir, Thierry allait devoir se semer lui-même.[19]

Ciascuna "epopea" incomincia del resto con un addio, e quella di Thierry Blin con un gesto simbolico, la "Fermeture exceptionnelle" della sua bottega da corniciaio. Nell'accezione "exceptionnelle" affiora in maniera palese e incontrovertibile, tutta la "straordinarietà" dell'evento: per la prima volta il personaggio compie un "atto rivoluzionario", sconvolge l'ordine costituito gettando un'ombra su una vita vissuta sempre all'insegna della trasparenza. Un primo passo verso "la menzogna pubblica", un niente che si sarebbe trasformato irrimediabilmente in un punto di non ritorno. Ebbene, inutile dirlo, la "parabola evolutiva" del personaggio è stata innescata. Ciò non manca di portare alle necessarie conseguenze e quindi, alla separazione con Nadine e alla messa in scena della propria scomparsa: "quand ils viendront te voir pour t'annoncer ma dispartion, n'uoblie rien, l'odeur de l'alcool [...] mon compte en banque vidé en moin d'un an et surtout les relevés de carte bancaire avec l'adresse de bars à putes que j'ai pris soin de laisser traîner sur ma table de nuit. Dis-leur des choses comme: il a dû lier connaisance avec des gens louches qui lui ont fait des histoires"[20].

Il programma di "autocostruzione" avviato procede con la scelta di un nuovo nome e con l'assunzione dell'identità di Paul Vermerein; una tappa che definirei "passaggio obbligato", senza la quale sarebbe impossibile proseguire in questa traiettoria di "tramutazione" dell'essere. Del resto, da un punto di vista storico-letterario si potrebbe dire che sin dai tempi di Omero, si stabilisce un rapporto di imprescindibile interdipendenza tra *identità*, costru-

zione dell'io e *nome*. Ulisse che si muove come colui che potrebbe essere considerato il primo vero "io" della letteratura occidentale, è costretto a presentarsi come Nessuno per ingannare il Ciclope. La consistenza dell'io, che è nel nome, sin dalle origini si associa quindi alla sua stessa negazione. Il personaggio di *Quelqu'un d'autre* è cosciente di questa contraddizione e sa che la partita decisiva per la costruzione di una nuova identità va giocata affrontando "la question du nom". Rivelatore è, in questo senso, il passo seguente:

> De la question du nom découlaient toutes les autres. Après tout, qu'est-ce que l'état civil ? se demanda-t-il. Qu'est-ce qui fait que j'ai une existence légale, un numéro de sécurité sociale et des obligations militaires?[21]

Thierry Blin ribattezzato Paul Vermerein è diventato un altro uomo. Le tappe che scandiscono il cammino di tale "emancipazione esistenziale" trovano una corrispondenza, come è già stato puntualizzato, con quelle percorse dal protagonista del romanzo di Pirandello. Mattia Pascal, infatti, si finge morto, si libera dalla sua condizione anagrafica e dai legami sociali a cui essa lo costringe, comincia una nuova esistenza sotto il falso nome di Adriano Meis. Benitenso però, al di là dell'analogia funzionale, che d'altronde è elemento di primaria importanza, il "tono" non potrebbe essere più diverso nei due casi. Da una parte è presente la mistificazione di un sostanziale fallimento, una tendenza vitalistica che si configura come velleità; dall'altra, invece, riferendoci direttamente alla situazione particolare di Thierry Blin, la realizzazione di un sogno, che cela però l'inganno e la paura che, da un momento all'altro, possa essere smascherato.

Mattia Pascal che approfitta di una errata identificazione di cadavere per farsi credere morto, non riesce ad utilizzare quella morte per operare su se stesso una vera risurrezione che lo renda pienamente idoneo alla vita: "l'impossibilità di essere un nuovo, veramente diverso Adriano Meis, equivale al risorgere di Pascal, una seconda morte per tornare alla prima vita"[22]. In questo caso

risulta utile l'osservazione del Debenedetti, al cui avviso il romanzo di Pirandello peccherebbe per il fatto di lasciare le cose al posto di prima affidandosi a meccanismi esteriori automaticamente ripetuti. Va osservato, del resto, che il personaggio pirandelliano non ha la forza e la capacità di iniziare una nuova esistenza. Esso ha bisogno di appoggiare a casi straordinari una condotta di vita che diversamente non ce la farebbe ad essere completamente "altra" per forza propria. Infatti, è per effetto di un insistito ricorso a "qualche provvidenziale *deus ex machina*"[23] che il personaggio riesce sempre a tirarsi fuori dai guai: "un'eredità, una vittoria al casino, un trafiletto di giornale con la notizia del ritrovamento di un cadavere"[24]. L'immobilismo, la chiusura con un nulla di fatto, sono dunque caratteristiche da attribuirsi a questo personaggio che non arriva a conquistare un universo altro, a liberarsi dalla finzione sociale, da quella maschera che gli si appiccica addosso indelebilmente e con la quale a sua volta anche gli altri sono costretti a vivere.

Nella lotta tra vita e forma, invece il personaggio protagonista di *Quelqu'un d'autre* sembra far vincere la vita, immergendosi in essa, cogliendone il flusso rinnovatore, forza impetuosa che riempie di sé tutto ciò che esiste e che si rende capace di qualsiasi sorpresa. Thierry Blin è uno di quelli abbastanza maturi per capire che la vita gli sta dando un'altra possibilità, forse l'ultima, e che quindi deve affrettarsi a cogliere questa occasione sfruttando al meglio tutti i mezzi a sua disposizione. La sua esigenza di operatività e concretezza gli garantiscono la forza per dare voce consapevole alla vocazione della realizzazione di sé. Il personaggio infatti, differentemente da Mattia, non ha bisogno di aiuti esterni per realizzare il sogno di una nuova esistenza: facendo eccezione per la lettura di Simenon, tutto il restante tessuto narrativo si sviluppa senza l'intervento di Tonino Benacquista. Blin incarna perfettamente la figura dell'*homo faber*, intelligente, astuto, energico, capace di utilizzare al meglio ciò che la natura offre ed essere dunque artefice del proprio destino. Senza aver paura di pagarne le conseguenze, il personaggio sfida se stesso, accetta di giocare la

"partita della vita", e porta a compimento la sua parabola evolutiva. Certo, a ben guardare, la metamorfosi subita da Thierry Blin, pare arrestare la sua capacità di azione al livello circoscritto di uno spazio di superficie escludendo la possibilità di una discesa in profondità. Tale processo di mutamento, coinvolge, infatti, ambiti d'interesse che riguardano la sfera dell'*esteriorità*. Ecco qui di seguito tre elementi narrativi, micro-sequenze, che rendono conferma a tale ragionamento: il primo fra tutti risulta essere la conquista di un nuovo lavoro a discapito del vecchio; il secondo, invece, riguarda l'alterazione dell'aspetto fisico tramite il ricorso ad un chirurgo plastico[25] ("j'ai quarante ans et je veux prouver qu'il y a une vie après la vie. J'aimerais changer de tête"[26]); il terzo si riscontra nell'"acquisto" di uno stato civile[27] ("Paul Vermerein avait un état civil depuis maintenant une bonne semaine: carte d'identité, extrait d'acte de naissance. Jouant la curiosité professionnelle, Blin avait soutiré à Rodier, aux hasard de leurs dossiers, de précieux renseignements sur la fabrication de faux papiers et la manière de s'en procurer"[28]). Il risultato complessivo di questa metamorfosi "esteriore", tuttavia, non permette di negare che il personaggio di *Quelqu'un d'autre* pervenga alla realizzazione del sogno del "sé ideale". Questo traguardo è raggiunto per di più restando all'interno delle istituzioni, convenzioni e luoghi della vita "normale". Paul Vermerein continua a vivere in un cronotopo che non è posto fuori dallo spazio sociale e dal tempo lineare. Nonostante questa nuova identità sia costruita come un'opera di perfetta ingegneria, l'impalcatura che la sorregge si rivela, tuttavia, fragile e pronta a crollare, e a rendere, di conseguenza, pubblica la frode. Blin è riuscito ad ingannare la società ma non se stesso. Tradito da un suo atto, quel rovescio incrociato, "gesto raro e inconfondibile", con cui tre anni prima aveva battuto il suo avversario, è smascherato nella sua interiorità: "je pensais bien avoir gagné ce pari, dit-il. J'ai dupé tout mon petit monde, mais si mon masque tombe devant un inconnu!"[29]. Paul Vermerein, invero, non rappresenta una nuova persona, ma un personaggio a cui è stato semplicemente cambiato l'abito. Il suo è un "habitus", che per di più,

costa fatica "indossare", perché nasconde un uomo prigioniero della menzogna, che ha guadagnato la sua libertà con la finzione e che "en priant que le subterfuge tienne le plus longtemps possibile"[30] avrebbe per sempre vissuto in incognito tra i suoi contemporanei.

III. Nicolas Gredzinski potrebbe essere considerato uno di noi, tipico prodotto del nostro contesto socio-culturale. Egli vive, infatti, l'alienazione dell'uomo contemporaneo, la sua crisi, la sua angoscia, la sua solitudine. Senza essere infelice, questo personaggio fa dell'inquietudine una condizione naturale dell'esistenza: "depuis longtemps, il acceptait de retrouver chaque matin sur son chemin le monstre froid de son anxiété"[31]. Stato d'animo quello dell'ansia, che è possibile superare, solamente se si avverte un bisogno autentico di mutare modo di vita. Ma Gredzinski non è disposto a cambiare nulla della sua "grigia" realtà quotidiana, tanto meno a prendere sul serio la scommessa "così ridicola" di divenire qualcun altro. Nel giorno successivo all'incontro con Thierry Blin tutto infatti pare procedere senza particolari stravolgimenti, trascinato dal ritmo delle abitudini e dei doveri: "l'inquietudine" del primo risveglio; le tirannie subite a lavoro da parte dei superiori "comme chaque année, ses vacances dépendaient de celles de Bardane qui aimait se décider en dernière minute: un privilège de directeur de clientèle"[32]; l'aperitivo serale con i colleghi di lavoro, falsi e noiosi. Ed ogni cosa avrebbe continuato a conservare il significato di sempre se il tessuto delle consuetudini non si fosse lacerato in qualche punto con l'arrivo nella sua vita di due nuovi elementi: l'alcol e una donna di nome Loraine.

Nicolas, un uomo che non aveva mai avuto alcun legame particolare con il bere, ne scopre il piacere, un diletto che lo libera dal suo senso di perenne smarrimento e insoddisfazione: "Ainsi donc, on trouvait en ce bas monde un liquide capable de déclencher un incendie dans un dé à coudre et de le délivrer du fardeau qu'il portait depuis toujours"[33]. Lo stato di alterazione alcolica diviene la sua condizione fisica normale e la sbronza un ponte verso

la conoscenza dell'"altro". Gredzinski incomincia ad avvertire l'esistenza del proprio doppio, quello capace di rendere appassionante qualunque cosa, di far brillare idee "geniali e strampalate" e di soccorrere la sua "parte debole" nel momento del bisogno: "l'homme de la nuit, son alter ego fiévreux qui lui envoyait des messages, veillat désormais sur lui. [...] D'où tenait-il tout ce savoir qui échappait à Nicolas au quotidien? [...] D'où tenait-il cette aisance de funambole sur le fil de l'instant?"[34]. Qualcosa di nuovo inconsciamente inizia a muoversi nello spazio interiore di questo personaggio. Egli, invero, inaspettatamente si avvia ad amare "la chance qui lui était offerte de devenir celui qu'il méritait d'être"[35]: un uomo creativo, energico, sicuro di sé, in grado di perseguire un avanzamento di carriera e persino una promozione a leader del suo team di lavoro.

Nicolas si rivela diverso da come aveva pensato di essere sino a quel momento; estraneo a se stesso e agli altri, è guardato come "uno che beve", uno che si pone fuori dalla logica comportamentale della mimetica di gruppo, al di là degli usi, consuetudini, modi con cui si riconosce il corpo sociale dei suoi colleghi. L'alcol fa vedere doppio e "vederci doppio", riferito a chi beve, significa vedere oltre le cose: "ses yeux voyaient au-delà des présence physiques, et ses sens, bien mieux aiguisés, percevaient le moindre signe"[36].

È interessante notare come questo personaggio a differenza di Thierry Blin non fugga dal quotidiano, ma vi si immerga per smascherarne tutte le contraddizioni. Nicolas incomincia a reputare tutti gli uomini, a prescindere dalle funzioni, dalle gerarchie, dai codici e dai linguaggi, "de petits êtres comme lui"[37], che si dibattono nelle difficoltà della vita e il più delle volte ci si adattano "au prix de grands efforts"[38]. In conseguenza dello schiudersi di una tale prospettiva di visione e di valutazione del reale, i suoi superiori perdono ogni connotato di autoritarismo per trasformarsi in marmocchi capricciosi affaccendati nel far prevalere ogni sorta di bizza e di puntiglio: "il les voyait seulement comme des enfants qui jouaient au jeu préféré des enfants: la guerre"[39]. A questo

punto, possiamo veramente dire, che in Grendiski sembra ritrovarsi quella maniera tutta pirandelliana di penetrare la realtà per svelarne le incongruenze, quella tecnica della riflessione che induce a guardare all'interno della vicenda e ad agire come un bambino che rompe il giocattolo, lo smonta, per vedere come è fatto dentro.

Ma l'alcol non rappresenta l'unico elemento che aiuta Nicolas a riacquistare la fiducia in se stesso. L'incontro con una donna, che si chiama Loraine, si dimostra determinante nel percorso di questa ricerca interpretativa del "soi-même". Tale figura femminile, qui conviene puntualizzare, è caratterizzata da una specifica psicologia che la pone in contrasto con Nadine; tra le due, in realtà, è presente una divergenza d'impostazione così radicale, da renderle coppia perfettamente antinomica. L'una rappresenta la proiezione di Thierry Blin, "donna a metà", chiusa in una "forma" che non le appartiene, "elle n'était pas une vraie photographe comme il n'était pas un vrai encadreur"[40]; l'altra, invece, Loraine, è una donna energica, sicura delle sue decisioni, figura a tutto tondo in cui Nicolas ritrova quel senso della pienezza, della forza, e della sicurezza di cui da sempre aveva lamentato la mancanza, "habillée, Loraine était une citadine qui connaît les codes et les gestes. Nue, elle avait la robustesse des femmes de la terre. Quand Nicolas la serrait contre lui, il retrouvait des forces tellurique qui lui manquaient depuis toujours"[41]. Loraine e l'alcol divengono i viatici nell'opera di formazione di una nuova visione del mondo, dove "le fondamental", l'essenziale, "son temps, sa vie, son corps"[42], e quindi ciò che è davvero importante torna ad esserlo. Nicolas impara a cogliere l'attimo, a vivere il presente "sans se demander s'il était piégé"[43], a dare alla sua vita un significato e a conseguirlo perché ha superato la paura di conoscere se stesso. La sua vicenda di evoluzione pare presupporre una qualche dottrina della potenza e dell'atto: in lui sembra risolversi, infatti, il contrasto fondamentale legato al *telos* umano, fra l'uomo come è di fatto e come potrebbe essere se realizzasse la sua natura essenziale. Questo personaggio è posto nella condizione di capire come effettuare il passaggio dal primo al secondo stato e di riuscire a realizzarlo

rifiutando i precetti esteriori, guardandosi dal di dentro e ascoltando i suoi bisogni individuali più autentici. Ripiegarsi su stessi significa mettere in discussione tutte le proprie convinzioni, rovesciare la scala dei valori della coscienza stravolgendo completamente il sistema complesso delle proprie credenze. "Les choses matérielles perdaient tout attrait à ses yeux", e la sfera professionale, da sempre nucleo centrale e punto di appoggio della sua intera esistenza, subisce un declassamento, slittando, all'interno di una astratta gradazione di passioni e idealità, all'ultimo posto: "vous comprendrez que nous ne pouvons plus vous garder. Votre comportement, les frictions dues à votre... état, excusez-moi d'être aussi cru. Vous êtes un homme intelligent, vous avez sans doute déjà compris"[44]. Il modo di osservare e contemplare il mondo, il punto di vista esterno di questo personaggio è cambiato perché è avvenuta in lui una profonda mutazione che lo ha condotto a dare voce a quelle mille facce nascoste che in ciascuno di noi aspettano di essere ascoltate. La ricerca dell'identità diviene in questo caso un percorso di conoscenza di se stessi che individua il proprio punto di partenza nella negazione di ogni integrità dell'"io". Affiora qui una evidente similitudine con un precedente letterario: diventare qualcun altro, nel caso specifico di Nicolas Gredzinski, rimanda al paradosso rembaudiano del "je est un autre", a quella forma chiara e concisa "dell'io è un altro" che allude ad una voce che non sorge dalla coscienza, ma da un "io" più vero e profondo.

Questo motivo dei due livelli di coscienza permette di stabilire una fondamentale differenza tra la qualità delle metamorfosi vissute dai due personaggi protagonisti del romanzo, Thierry Blin e Nicolas Gredzinski: se l'uno confeziona la propria identità dopo averla puntigliosamente definita in uno compiuto piano di progettazione, l'altro, invece, completa la sua parabola evolutiva senza esautorare il destino, ma, al contrario, pervenendo istintivamente alla scoperta di aspetti sconosciuti della propria personalità. L'inconscio[45] diventa in quest'ultimo caso il principale strumento conoscitivo, sistema gnoseologico complesso, a cui è negato ogni valore scientifico: potrebbe chiamarsi in tanti modi, "on peut aussi

appeler ça l'intuition"[46], ma uguale rimane la sua capacità di far pervenire ad una convinzione che è quella più vicina alla verità. Nicolas Gredzinski ha ingaggiato una sfida con se stesso, ha dovuto superare la paura di conoscere i propri impulsi, le proprie emozioni e alla fine ha vinto un dono d'inestimabile valore, la chiave per accedere alla conoscenza più profonda, contenuta nell'abisso della propria coscienza. Questo personaggio dimostra di aver acquisito, attraverso una metamorfosi tutta "interiore", una particolare capacità ascetico-conoscitiva, una forza nel guardare le cose che gli permette di andare oltre la trapunta arabescata dell'illusione "ce monde-ci [...] c'était celui de l'enfance et des années qui passent"[47], di "strappare il velo di Maya" e di aprire le porte dell'"altro" mondo. Un "microcosmo" diverso da quello che conosce da sempre, "une taverne ouverte jour et nuit, accueil chaleureux et prix modique. Les hommes y étaient tous frères, tous égaux, enfin. [...] On pouvait y reprendre son souffle, le temps de retrouver le sourire"[48] in cui diviene possibile non confondere "l'éclairage et la lumière"[49].

IV. Ma chi è diventato veramente "qualcun altro"?

L'autore del romanzo pare in questo caso venirci in aiuto con le sue parole:

> Entre celui qui change tout l'intérieur et celui qui change tout l'extérieur, je ne sais pas lequel a le plus changé. Disons que le premier est devenu ce qu'il était sans le savoir, le second est devenu ce qu'il voulait être.[50]

Con ogni probabilità un vero vincitore non c'è. Al lettore è data la possibilità di fruire e interpretare il testo in modo diverso, a seconda della sua sensibilità e delle sue conoscenze, reagendo e dialogando con esso sulla base delle proprie attese, dei propri parametri di giudizio e della propria cultura. A ben guardare, del resto, il romanzo si conclude senza dare alcuna risposta perentoria, comunicando un senso di incompiutezza che costringe chi legge a tornare sui suoi passi, per individuare le anticipazioni di varie e

possibili conclusioni disseminate nel tessuto narrativo, e per cercare nello stesso tempo significati su altri piani, fuori e al di là del testo. In *Quelque'un d'autre* con molta fatica si perviene a quell'ultima pagina dopo la quale non dovrebbe esservi nulla e di qua dalla quale invece si presagisce la presenza di un oltre, di una epilogo che non è la conclusione, di una situazione che descrive l'essenza di una vicenda incompiuta. Tonino Benacquista rivela la sua predilezione per i finali aperti, quelli che danno l'apparenza che nulla sia accaduto o che si sia lasciato qualcosa in sospeso, come nel caso di questo romanzo in cui è messa in scena la vita come gioco, una eterna scommessa con se stessi.

[1] A. Crignon, *Rencontre avec Benacquista. Tonino al dente*, in *La Quinzaine Littéraire*, 20 marzo 2002.

[2] Sulla quarta di copertina dei romanzi di Tonino Benacquista, sotto il tradizionale "extrait du texte", si legge la presentazione seguente: "Benacquista a abandonné ses études de cinéma pour exercer de nombreux petits boulots dont accompagnateur de nuit aux Wagons-lits, accrocheur de tableaux dans une galerie d'art contemporain ou parasite mondain".

[3] A. Vaquin, *Changer de peau*, in *La Quinzaine Littéraire*, 15 marzo 2002.

[4] E. M. Forster, *Aspetti del romanzo*, Milano, Il Saggiatore, 1963, p. 94.

[5] T. Benacquista, *Quelqu'un d'autre*, Paris, Gallimard, 2002, p. 22.

[6] *Ibid.*

[7] Ivi, p. 24.

[8] J.-M. Parisis, *Il maestro Benacquista*, in *Le Figaro Magazine*, 26 gennaio 2002.

[9] T. Benacquista, *Quelqu'un d'autre*, Op. cit., p. 62.

[10] Ivi, p. 29.

[11] Ivi, p. 38.

[12] *Ibid.*

[13] Ivi, p. 32.

[14] Ivi, p. 34.

[15] Ivi, p. 35.

[16] *Ibid.*

[17] Ivi, p. 37.

[18] In realtà è proprio nell'incapacità di vincere l'enorme resistenza che il passato oppone ("impedimenti", "ombre", ostacoli") alla risoluzione di "cacciarsi nella vita" che si riconoscono i limiti soggettivi di Mattia Pascal, personaggio che continua a "guardare indietro", senza poter rompere con le proprie angosce.

[19] T. Benacquista, *Quelqu'un d'autre*, Op. cit., p. 37.

[20] Ivi, p. 160.

[21] Ivi, p. 39.

[22] R. Alone, *Pirandello. Tra realismo e mistificazione*, Napoli, Guida Editori, 1972, p. 155.

[23] R. Barilli, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milano, Mursia, 1986, p. 111.

[24] *Ibid.*

[25] Anche Mattia Pascal si trasforma fisicamente: si lascia crescere i capelli, si taglia la barbetta da impiegato dalle mezze maniche e si affida a un oculista per raddrizzare l'occhio strabico. In realtà, l'autore fa diventare questo difetto fisico un segno di forza del personaggio, un elemento a cui si lega una singolare capacità etico-conoscitiva di cui tutti gli altri sono privi; l'operazione chirurgica esprime, in questo caso, il rifiuto della diversità e il tentativo di rientrare nella normalità.

[26] T. Benacquista, *Quelqu'un d'autre*, Op. cit., p. 62.

[27] Adriano Meis è invece privo di una identità anagrafica, il suo nome non esiste per la società e lo stato civile.

[28] T. Benacquista, *Quelqu'un d'autre*, Op. cit., p. 154.

[29] Ivi, p. 276.

[30] Ivi, p. 60.

[31] Ivi, p. 20.

[32] Ivi, p. 45.

[33] Ivi, pp. 50-51.

[34] Ivi, pp. 162-163.

[35] Ivi, p. 164.

[36] Ivi, p. 79.

[37] *Ibid.*

[38] *Ibid.*

[39] Ivi, p. 80.

[40] Ivi, p. 32.

[41] Ivi, pp. 148-149.

[42] Ivi, p. 168.

[43] Ivi, p. 149.

[44] Ivi, p. 262.

[45] Del tema, o "supertema" dell'inconscio-psicanalisi troviamo una costante ricorrenza nelle opere di Tonino Benacquista. A tal proposito si vedano: *Tout à l'ego*; *Saga*; l'*Outremangeur*; *Les morsures de l'aube*; *Un contrat western psychanalytique en deux actes et un épilogue*.

[46] T. Benacquista, Quelqu'un d'autre, Op. cit., p. 195.

[47] Ivi, p. 200.

[48] Ivi, p. 201.

[49] Ivi, p. 204.

[50] www.gallimard.fr *Rencontre avec Tonino Benacquista à l'occasion de la parution de* Quelqu'un d'autre, in *Entretiens de Gallimard*, 2002.

NOVANTA PAGINE DI CONVERSAZIONE

di GABRIELLA GIANSANTE

Nell'ultimo numero di *Bérénice* (il 47 dell'ultima serie), interamente dedicato all'Inismo, e pubblicato in occasione dell'esposizione *INI – Alchimie du signe*, tenutasi al Salon du Vieux Colombier – Mairie du VI[e] arrondissement de Paris, è stato pubblicato, in apertura, l'*Entretien de François Proïa avec Gabriel-Aldo Bertozzi*. In questo, François Proïa mira a ottenere un ritratto del colloquiante, e ci riesce. Bertozzi, infatti, nelle sue risposte – sovente rese con grande abilità e spirito versatile in tutti i campi – si produce sì in un triplo salto mortale, spiazza l'amico, ma allo stesso tempo realizza proprio ciò che Proïa intendeva far trasparire: "chi è Bertozzi".

Ricordo che da anni Proïa cercava di delineare il carattere dell'artista, scrittore, professore, avendo pubblicato, nel 1999, un'inchiesta dal titolo *Bertozzi. Chi sei?*, operata presso illustri amici di Bertozzi e alcuni inisti, chiedendo di scrivere, secondo loro, chi fosse questo personaggio. A questo consistente volume "polifonico" si potrebbe aggiungere pure quello pubblicato da L'Harmattan, *L'Inisme. Être à l'avant garde aujourd'hui* del 2005. Questa volta, si è rivolto direttamente al fondatore dell'Inismo.

Un testo, come questo *entretien*, può essere inserito nella problematica dell'autobiografismo? La questione è complessa! Secondo Philippe Lejeune (*Le Pacte autobiographique*, 1975), l'autobiografia è un "récit rétrospectif, tenu par un je, qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité". L'autobio-

grafia è quindi segnata, secondo questa definizione, da un "pacte" di verità tra l'autore e i suoi lettori. Questione ancor più complessa poiché qui ci troviamo di fronte a due autori, giacché Proïa, nelle sue domande, parla pure di sé, sollecitando Bertozzi a proseguire sul tema da lui indicato.

Di primo acchito, infatti, si direbbe che questo *entretien* offra esclusivamente un quadro dell'uomo Bertozzi, e delle sue incredibili, molteplici attività artistico-letterarie (poeta, romanziere, pittore, saggista, drammaturgo e molte altre tra cui, aggiungerei, pure quella di filosofo), ma non è del tutto così: dal colloquio emergono, con evidenza, pure i tratti della personalità di Proïa, quelli che appunto Lejeune chiama "l'histoire de sa personnalité"; comunque sia stato l'intento che lo ha mosso a prendere l'iniziativa di questa lunga conversazione che si svolge addirittura su novanta pagine.

D'altronde, le domande di Proïa, considerata la sua lunga militanza inista e attività universitaria accanto a Bertozzi, non si rivolgono del tutto, come molti si sarebbero aspettati, a questi due temi della loro amicizia, ma s'indirizzano pure al desiderio di conoscere le opinioni del suo interlocutore su argomenti da lui proposti e quindi a lui più cari. Da qui una serie di domande che occupano un'intera pagina e talvolta due (es. da pag. 65 a pag. 67).

Ciò non significa affatto che l'Inismo sia trascurato, pur se Proïa, salvo alcuni casi, non è entrato nel merito della teoria pura che è l'anima del movimento, né sull'attività universitaria espressa piuttosto da Bertozzi (pag. 19).

Il tenore delle domande di Proïa, rivolte a Bertozzi sempre con rispetto e ammirazione, sono, per così dire, molto sostenute, mentre le risposte sorprendono per la loro vivacità: talvolta divertenti, gioiose, autoironiche, imprevedibili. Il fondatore dell'Inismo, da uomo di avanguardia, non disdegna, infatti, la pratica del gioco e,

anziché autoglorificarsi, come alcuni avrebbero fatto, si diverte, per esempio, in modo evidente, a pag. 8 (nella trasvolata del Nilo in 2 CV...) o in modo più velato.

Il condirettore di *Bérénice* nel suo *Éditorial* afferma che "Espérer obtenir des réponses claires est une gageure". L'asserzione, a mio giudizio, mi sembra vera solo in parte. Bertozzi, infatti, in modo molto imparziale (e apprezzabile) non manca perfino a dare una "tirata d'orecchie", *molto chiara*, ai suoi sostenitori, soprattutto inisti, ma pure ai suoi cari amici, segno di apprezzabile obiettività, tipica dei migliori teorici d'avanguardia che mirano alla storia e non alla contingenza, preferendo quindi la verità all'amico (col rischio di perderlo!). Proïa sembra comunque tornare sulla sua affermazione precisando meglio subito dopo: "La machine littéraire est subtilement en marche et il nous reste rien d'autre à faire que nous laisser happer".

L'ordito, nell'insieme, rappresenta pure un documento considerabile soprattutto per il periodo 1980-2014. Vi sono espresse valutazioni dei due autori su letteratura, pittura, musica e avvenimenti memorabili. Vi appaiono "al vivo" protagonisti del Futurismo, Dadaismo, Surrealismo, noti scrittori, editori, e tanti altri, conosciuti da Bertozzi, che hanno lascito un segno a cavallo dei due millenni.

Mi soffermo ora solo e brevemente su alcune domande/risposte per lasciare ognuno alla lettura o rilettura da cui ognuno, come me, o meglio di me, trarrà le proprie idee.

Condivido pienamente, riguardo alla risposta relativa a *La Signora Proteo*, lo stesso giudizio di Bertozzi (pag. 79). Produzione artistica a parte, quest'opera teatrale (pag. 10, 79, 136), da lui considerata la sua maggiore, racchiude, infatti, attraverso segni e senso, il nucleo dell'Inismo (etica, estetica, rivoluzione del linguaggio).

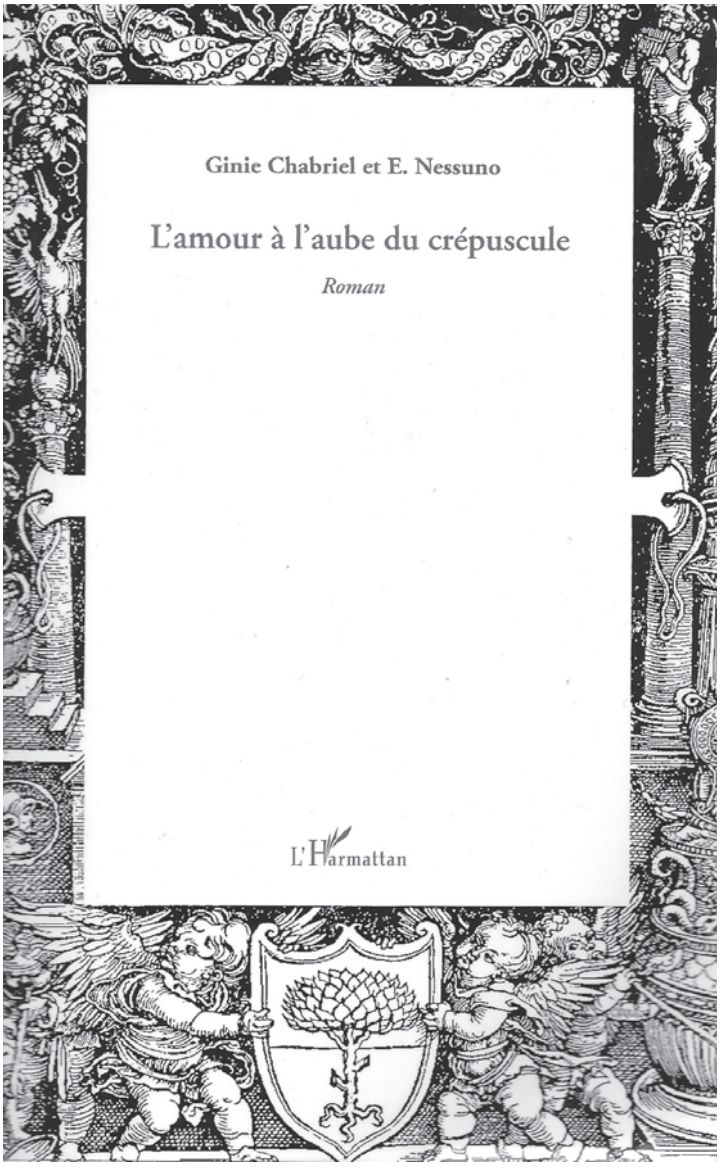
Per la domanda di Proïa: "Bien que vous soyez particulièrement réservé sur ce sujet, vous êtes un guérisseur. Est-ce le don d'un homme en odeur de sainteté ou celui d'un extraterrestre?" (pag. 12), tralascio la divertente e autoironica battuta iniziale della risposta di Bertozzi e dichiaro di aver assistito personalmente a ripetuti fatti che mi hanno davvero meravigliata. Tuttavia, sempre per conoscenza diretta, so che Bertozzi rifiuta di ritenersi un "guérisseur". Non solo, ma si scaglia contro quei "ciarlatani ed *escrocs*" (così li chiama) che si autodefiniscono tali. E ritiene che tali fatti, lui concernenti, siano il frutto di coincidenze. Che dire? Il risultato comunque resta lo stesso. Se fossero coincidenze, per giunta ripetute, si potrebbe forse dire che Bertozzi esercita i suoi "poteri" attraverso le coincidenze?

Per la domanda su Angelo Merante (pag. 35), Bertozzi riconosce il valore dell'attività inista dell'amico, pur aggiungendo: "sauf qu'il n'est pas méchant comme moi!". Ora, chi non conosce a fondo i sistemi dell'avanguardia, può rimanere sconcertato da quest'affermazione. Si consideri, infatti, che *in sede rivoluzionaria* l'indulgenza verso le debolezze dei militanti non è accettata (caso emblematico: André Breton). Merante, invece, v'indugia nonostante, proprio lui (questo è il punto) superi talvolta perfino Bertozzi per l'applicazione *ortodossa* (l'aggettivo qui va inteso in senso più che positivo) della poetica inista (trasparenze, sovrapposizione di piani, segni, scrittura astratta, "inika sonorika", anagramma ottico, infinitesimale, ecc.), fino a oggi, ma soprattutto, per i decenni 80 e 90. L'Angelus Novus (suo nome in arte) ha, infatti, fatto parte fin dall'anno di fondazione (1980) del movimento e ha prodotto opere notevoli senza soluzione di continuità. Tuttavia il suo carattere non gli permetterebbe di prendere apertamente posizione, secondo Bertozzi (qui si chiarisce la sua affermazione), verso chi cede a forme poetiche e artistiche del più scadente e consunto passato, come il suo ruolo significativo in sede all'Inismo lo consentirebbe.

All'ultima domanda di Proïa: "[...] Au terme de ce long entre-

tien, y a-t-il quelque chose que vous voudriez ajouter?" (pag. 94), Bertozzi risponde con un lungo brano di prosa astratta in cui emergono, sorprendendoci, termini tratti dallo spagnolo, dal francese, inglese, italiano, greco moderno che mi richiamano alla memoria certi *exploits* di Salvador Dalí. Esiste un'affinità tra i due artisti? In quanto a queste forme di linguaggio, c'è da dire che per il pittore di Figueres (nato nel giorno 11 come Bertozzi anche se in mesi diversi) sono semplici performances, mentre per quello di Mai Edagà sono l'applicazione della teoria inista in sede scritturale. In sostanza, sono molto diversi, l'uno amante del danaro, figurativo, surrealista; l'altro distaccato da ogni forma di contingenza pratica, astratto, inista. Li unisce però, seppur per ragioni diverse, la scelta di temi e di forme diverse, quali la rappresentazione dell'uovo (genetico e ossessivo per Dalí, alchemico per Bertozzi); i baffi a punta del primo, la barba con treccine del secondo; la simpatia per i gatti; il culto del mito; il richiamo o la rivisitazione dell'arte greca. E altri ancora da scoprire.

Termino segnalando che, attraverso una completa e attenta lettura dell'*entretien*, passate le frontiere della Francia e dell'Italia (nazioni in cui ha avuto origine l'Inismo), si possono delineare i momenti di maggior attività del movimento inista in sede internazionale. Fu l'Argentina, con Julio Carreras, che per prima s'impose all'attenzione mondiale. Seguì poi la Spagna, con Francisco Juan Molero Prior, segnalandosi soprattutto con la nascita di vari gruppi dislocati in tutti i territori iberici e attraverso una divulgazione tanto capillare, quanto serrata da far sì che, per un certo periodo, il nome "Inismo" sostituì in Spagna quello di "Avanguardia". Vennero poi gli Stati Uniti d'America con Pietro Ferrua, seguito da Lex Loeb e Paul Lambert, fino a Franco Albi e David W. Seaman (quest'ultimo resta attualmente il più attivo). Ai nostri giorni è il Brasile *en vedette*, con la creazione del gruppo INIZIL diretto da Neli Maria Vieira e Jorge Barreto.



Ginie Chabriel et E. Nessuno

L'amour à l'aube du crépuscule

Roman

L'Harmattan

LES AMANTS DU TROISIÈME ÂGE

par FRANÇOIS PROÏA

L'amour à l'Aube du crépuscule. Oxymore magnifique qui s'harmonise justement avec amour. Comme pour dire que le sentiment/passion ne meurt jamais ou, si l'on veut, n'est pas soumis à l'âge, contrairement à ceux qui affirment – semblent dire les auteurs, Ginie Chabriel et E. Nessuno – avoir trouvé la soi-disant "paix des sens".

Une étude menée en 2006 par Rainer Hortmung, professeur de psychologie sociale et sanitaire à l'université de Zurich souligne que si "le besoin de tendresse, déjà fortement marqué dans la phase intermédiaire de la vie, reste affirmé jusqu'à un âge avancé"[1], il ne se substitue cependant pas à l'activité sexuelle qui reste constante et "transcende toutes les catégories d'âge"[2]. Alex et Thioti, les héros du roman, ont connu la libération sexuelle de la fin des années 1960, et pour eux la vie amoureuse et sexuelle ne peut se terminer misérablement dans leur septième décennie. Emanuele A. Jannini, professeur d'endocrinologie et médecine de la sexualité à l'université de Rome Tor Vergata souligne le changement des normes et des comportements sexuels: "Les aiguilles de l'horloge biologique masculine ont été déplacées en arrière. Les personnes d'âge mûr sont aujourd'hui beaucoup plus jeunes qu'autrefois et, surtout, ont des rapports sexuels! Pour la première fois dans l'histoire de l'humanité des médicaments pour la vigueur sexuelle (de la pilule bleue à la pilule de l'amour) ont contribué à rompre un pacte historique non écrit où le "senior" jouissait de respect et de pouvoir "politique" laissant, en échange, aux jeunes une totale liberté d'accouplement. Mais, il n'en va plus de même aujourd'hui: jeunes et vieux se disputent les mêmes proies. Et il n'est pas dit que le plus vieux succombera"[3]. Des enquêtes sociologiques menées entre 1970 et 2006 témoignent également d'une

hausse constante de l'activité sexuelle chez les femmes entre 50 et 69 ans, âge limite des sondages d'opinion. Celles-ci déclarent avoir eu des rapports sur les douze derniers mois dans cette proportion: 53% en 1970, 77% en 1992, 90% en 2006[4]. Il faut constater, toutefois, que si la société regarde d'un œil bienveillant la sexualité des hommes d'âge mûr comme un moyen de retarder la vieillesse, il n'en est pas de même pour les femmes. La critique décapante du livre pour enfants *Beurk! Mamie est amoureuse* exprime tout à fait cet état d'esprit[5]. *Beurk!* marque toute la répugnance de voir une grand-mère redécouvrir les palpitations des premiers émois, et se comporter en midinette avec un papi, ancien motard des Hell's Angels, au grand dam de ses proches.

Ginie Chabriel et E. Nessuno n'hésitent pas, par contre, à exalter les gestes amoureux et érotiques de leur héroïne et de son amant. D'ailleurs, illustrer "d'une manière précise le mécanisme de l'acte sexuel n'est pas un crime"[6], et alors "pourquoi condamnerait-on ceux qui disent 'voici comment on fait l'amour' et non ceux qui le font?"[7]. Sous cette optique, leurs longues descriptions d'un érotisme raffiné, capables cependant d'alarmer la pudeur, peuvent même rendre service. N'est-ce pas "pour avoir négligé toute leur vie l'importance du plaisir physique et ignoré les moyens d'y parvenir que tant de couples vieillissent sans avoir une harmonie sexuelle complète"[8]?

Si "dans un monde envahi par un jeunisme assourdissant [...] on ne concède plus aux seniors qu'un rôle de grands-parents asexués"[9], Alex, l'héroïne du roman, et Thioti, capable de peloter un corps sénescent avec la fougue d'un adolescent boutonneux et la maîtrise d'un homme expert, est loin d'être un lamentable bonnet de nuit:

> Ses doigts parcourent ma peau, mes seins, mes épaules, mon ventre, et sous ses ardentes caresses je me sens vibrer comme une corde de violon. Je ne contrôle plus rien. Je lâche prise, dans un état second, tandis que sa main s'insinue dans la ceinture de mon jean, avec tant d'adresse que je n'en ai même pas vraiment conscience. Et lorsque ses doigts effleurent mon pubis, je frémis de plaisir et d'attente impatiente.[10]

Alors qu'il reste si peu de temps à venir après une vie offerte à mille chemins, Alex se laisse emporter par des flots d'érotisme vers une lumière au zénith du sublime. Il s'agit de saisir comme une vive clarté dans une longue pénombre, un bonheur sauvage trop longtemps réprimé:

> Je vibre sous ses caresses qui se font de plus en plus précises, de plus en plus excitantes. Je suis étonnée de la façon dont mon corps tout entier réagit sous ses mains expertes et au contact de sa bouche qui effleure, qui mord et qui fouille en moi avec tant de gourmandise. Et puis soudain le plaisir me fait trembler et explose en un millier d'étoiles qui m'emportent ailleurs.[11]

Il ne fait aucun doute que les auteurs parlent d'un sujet qui leur brûle les doigts, et ils s'enfoncent sans hésiter dans les zones ténébreuses de la vie privée pour en éclaircir peut être quelques mystères. Les deux romanciers explorent à merveille les drames de la passion, les vertiges du rêve, la fragilité des sentiments, et tout laisse à penser que ce récit est en partie autobiographique. Aucune importance sur le plan littéraire si cela est vrai ou pas puisqu'il s'agit justement d'une œuvre de valeur littéraire. Il ne pouvait en être autrement, car le volume fait partie d'une collection bien spécifique: "Rose des vents" des éditions L'Harmattan à Paris.

Nul besoin de déranger la sociologie de la littérature pour souligner l'importance de l'éditeur. S'il existe, en effet, "la fonction auteur" comme l'affirme Foucault ("Qu'est-ce que qu'un auteur" in *Dits et Écrits I*, 1994), qu'il me soit permis d'ajouter qu'il existe aussi "la fonction-éditeur". Il suffit de se référer à l'immense catalogue de L'Harmattan, aux noms de ses auteurs et de ses directeurs de collection, pour comprendre que nous avons entre nos mains un livre vraiment sélectionné. Malheureusement, personne n'est parfait et même cette maison d'édition, bien connue aux quatre coins du monde, a ses défauts. *In primis*, elle se sert des structures de diffusion/distribution mises en acte presque exclusivement par les cadres de cette même maison d'édition. En bref les œuvres publiées méritent d'être plus suivies. Cette limite est probablement

dûe au grand nombre de livres publiés chaque mois. Toutefois, un livre publié par un éditeur plus modeste, même s'il est plus suivi en un premier temps, reste plus difficilement, par la suite, dans les archives de l'histoire.

Revenons à nos auteurs. S'agit-il d'un roman autobiographique? Tout semble l'indiquer: Borée et son maire. La petite ville est située dans la Haute Ardèche, "dans des paysages de bout du monde"[12], et si ses habitants sont peu nombreux, le poste de maire est accompagné d'une telle aura de pouvoir, de quoi faire rougir le maire de New York en personne, mais nous savons bien combien l'élu, "auquel les femmes s'accrochent en espérant profiter de sa notoriété"[13], compte en province.

Ginie Chabriel et E. Nessuno révèlent peut-être les dessous de leur intimité dans ce singulier premier roman, plein de mots gourmands et d'images voluptueuses, mais aussi la splendeur des paysages de la Haute Ardèche. Et devant une telle féerie, sublime objet du désir, le temps, ce misérable péché de l'Éternité, disparaît comme par enchantement...

[1] Rainer Hornung, cité dans *La sexualité des personnes âgées*, une interview donnée à *Arte* le 24 novembre 2006 sur www.arte.tv/fr/la-sexualité-des-personnes-agees/1391772,Cmc=1393846.html

[2] *Ibid.*

[3] Courriel de E. A. Jannini à G.-A. Bertozzi daté 4 mai 2015.

[4] Cf. A. Manoukian, *La Sexualité des personnes âgées*, Édition Lamarre, 2011. p. 62.

[5] Cf. J. Strong, *Beurk! Mamie est amoureuse*, Toulouse, Milan, 2002.

[6] B. Frappat, *À propos du tract sur la sexualité*, in *Le Monde*, 26 février 1973.

[7] *Ibid.*

[8] *Ibid.*

[9] G. Chabriel et E. Nessuno, *L'amour à l'aube du crépuscule*, Paris, L'Harmattan, 2015, p. 11.

[10] Ivi, p. 68.

[11] Ivi, p. 179.

[12] Ivi, p. 25.

[13] Ivi, p. 204.

ABSTRACTS

CONOSCERE E NARRARE LA FRANCIA NEL 1600, di Maria Giulia Aurigemma

In the very year 1600 a cardinal and his cultivated secretary visited France from Lyon to Provence and met the new king and his court, watching in the same time the consequences of wars on people, lands, cities and monuments. The long diary – or so to say a letter-diary day by day – is a literary tool to know on the spot the reality of France and the new reign by a very narrative form full of deep and wide remarks on the personality of Henry IV, on French art, history, society, politics.

RACCONTARE L'ARTE DI COLLEZIONARE, di Carmelita Sipala

La Revue Internationale de l'art et de la curiosité started in January 1869 and shut down in August 1870, right after the outbreak of the Franco-Prussian war. It was created by the art merchant Paul Durand-Ruel and financed by the Anglo-Levantine financial Charles Edwards, who provided him with the funds. Charles Edwards was a client and a hidden partner of Durand-Ruel. Despite its short life and similarly to many magazines born during the same period, *La Revue Internationale de l'art et de la curiosité* helps us understand the mechanisms of art market. Specifically, we can figure out how the market reacted to the fact that the Second Empire great speculation poured out on contemporary painting amidst the chaos of amazing fortunes, catastrophic failures and auction sales. Above all, this magazine allows us to overcome the wall of the "dénégation de l'économie", the long lasting guardian of art and artist's holiness. It shows us how the mission of revealing the secrets of "artistic" finance to an audience can also change the critical art writing as well as the narrative conventions of artistic setting.

ADAM DE LA HALLE E *LE JEU DE ROBIN ET MARION*: DALLA DIEGISI ALLA MIMESI, di Franco De Merolis

Adam de la Halle was a French trouvere, poet and musician, born in Arras in the thirteenth century. He wrote Le Jeu de Robin et Marion, which is considered the earliest French play with music. The text aims at demonstrating how in the Middle Ages a "story" first told could be later shown, played by a jongleur who was able to change his voice. Said process may be named "impersonation": some jongleurs become other people and take different roles. This pastoral, perhaps the first "comic opera", tells how a young shepherdess, named Marion, rejects the Knight's advances while remaining faithful to Robin, a young peasant, because she is deeply in love with him. Naturally, this literary work describes people belonging to diffe-

rent social classes from noblemen and knights to peasants including Robin and his friends. In the performance, the author Adam de la Halle emphasizes the difference between nobility and *rusticitas*.

LE RÉCIT DE L'ÉDUCATION: LES CAS DE LOUIS PERGAUD, ALAIN-FOURNIER ETCÉLESTIN FREINET, par Alain Goussot

The article try to dimostrate that the education has a important dimention in letterature but also that the educators use the linguaggio of narration to describe their experience. We find the origins of of narration like educatif language in the writings of Rousseau. In the works of two writers like louis Pergaud, Alain-Fournier and one educator like Freinet we have an example of narrativ style to speek about the training in the life: Pergaud with the little children, Fournier with teenager and Freinet with the children in a rural context in the South of France.

ARTHUR CRAVAN, TRA BOXE E DADA, di Marco Casella

A strange and extraordinary artist fighter worked around at the beginning of '900 in the principal European and American towns: Arthur Cravan, a poet-writer and boxer of international fame that ran away from one continent to another under false name to refuse the first world carnage of the "short century".

He was a friend of the main protagonists of the XXth century with his outrageous performances moved up the dada movement subjects.with Picabia and Duchamps. He lived the ring as body poetry and the writing as a ring. Boxing was the most popular sport in the world, it allowed him to take over the new mob languages and realize media short circuits.

Cravan's body is his time body, as boxing, practiced with the origin of cinema in the circus and then, as nowadays at the rock concerts, in the huge stadiums, he has been the cinema body and '900 imaginary's.

***PELLÉAS ET MÉLISANDE*. MAETERLINCK *VERSUS* DEBUSSY, par Gabriella Giansante**

This article aims to clarify the tormented events held around a masterpiece of Symbolism, *Pelléas et Mélisande* whose protagonists were the author, Maurice Maeterlinck his partner and muse, Georgette Leblanc, and the composer, Claude Debussy.

I will focus only on the facts narrated by the protagonists, both in their biographies, both in articles published in the newspapers of the time, aside from the writings of those who have speculated on the matter at the time for personal reasons. The autobiography of Georgette Leblanc, *Souvenirs* (1895-1918), is also essential to understand the dynamics and character of the two great artists.

CITTÀ E PAESAGGI NELLE CANZONI DI JACQUES BREL, di Flivio D'Andrea

Jacques Brel is one of the most famous chansonniers of the post-war period. He uses the words like an impressionist painter. His verses draw landscapes and seasons, men and stories, places and smells. Among the songs, *Le plat pays*, that paints the Belgian landscape, describing it through the four winds and representing the Brel's subjectivity on Belgian Country.
Amsterdam talks about Amsterdam, particularly of the Dutch port, which teems with people who live on the fringes of society: sailors and whores, in romantic foggy and tavern atmospheres, with its typical fish cooking, its parties and primitive sexuality.
La ville s'endormait is a song of the last Brel's final album *Les Marquises* (1978), recorded when Brel knew he had an incurable illness. He performs a tired "traveller", very probably he is talking about himself, lost in an anonymous town on the bank of a river and the sunset which seems the symbol for nearing the end.

BERNARD HEIDSIECK: *POÉSIE ACTION*. POESIA DELLA VOCE E DEL SUONO, TRA NARRAZIONE E AZIONE, par Giovanni Fontana

Bernard Heidsieck [1928-2014] is considered in France an undisputed master of the avant-garde poetry of the late twentieth century. In the fifties, he uses the tape recorder for experimental forms of poetry. Text, voice, technology are the factors on which his "sound poetry" is founded. He considers the text a kind of music score, a "springboard" from which to take a leap in the dimension of space-time, that becomes characteristic element of what he calls "action poetry". For this leap, the body plays a vital role. For proper analysis of the Heidsieck's poetry, it's important to recall the concepts of "poetry of the space", enunciated by Paul Zumthor, and "grain" of the voice, expressed by Roland Barthes, but also of "floating signifier", in the sense indicated by Lévi-Strauss. *Vaduz* is one of his most famous and emblematic poems, for the structure of the text, the acoustic quality and the civil commitment.

LA *CONTRAINTE* OUPEINPIENNE, L'EXEMPLE DE LA *LAMELLISATION* CHEZ JACK VANARSKY, par Michele Costagliola d'Abele

The main purpose of this paper is to present some reflections on aesthetics of a cultural reality of the French scene of the second half of the twentieth century particularly interesting, the Oupeinpo: the *Ouvroir de Peinture Potentielle*. More particularly, this work aims to investigate the relations of dependency and contribution that this group has had with the Oulipo, l'*Ouvroir de Littérature Potentielle* and to study the paradoxical nature of *constraint* that is not a restriction but the necessary condition of a potential field. In order to study the transition from oulipian constraints to oupeinpian constraints, we use an example of "lamellissation", *Nu se retournant sur sa couche, même* by Jack Vanarsky as evidence of the creative potentialities of *constraint*.

UNA INVESTIGAZIONE DELL'ANIMA: *QUELQU'UN D'AUTRE* DI TONINO BENACQUISTA, di Francesca Battista

This article focuses on *Quelqu'un d'autre* by Tonino Benacquista. Its purpose is to demonstrate how the work both conforms and differs from the literary traditional elements of the detective genre (the French polar). In particular, the investigation motifs adopted by Benacquista has been discussed. A Police investigation, with all the archetypes of the criminal story (killers, inspectors, gangsters), turns into a psychological self-detection for two different characters (Thierry Blin and Nicolas Gredzinski). The characters' attempt to search a new identity has been analysed and compared to the evolution and status phases of Pirandello's Mattia Pascal.

RECENSIONI

Rubrica diretta da CAROLINA DIGLIO

Tahar Ben Jelloun, *Mes contes de Perrault*, Paris, Seuil, pp. 300, 19,00€.

Après un sujet grave comme le cancer de la prostate dans le récit L'Ablation, publié au début de 2014 chez Seuil, l'écrivain franco-marocain Tahar Ben Jelloun revient sur la scène littéraire en fin d'année avec Mes contes de Perrault, dans lequel l'auteur change complètement de ton par rapport à son dernier ouvrage et s'offre une cure de joie, d'imagination et d'inventions avec une réécriture de dix contes de Charles Perrault.

Le regard et l'intérêt de Ben Jelloun se posent sur ceux qui ont marqué son enfance au Maroc et son imaginaire littéraire, notamment grâce à Fadela, une vieille femme qui s'était installée chez sa famille et qui lui racontait les *Mille et Une Nuits* sans jamais les avoir lues. Évoquée dans l'Introduction, l'auteur en souligne les capacités magiques de conteuse, et c'est sa présence dans le texte qui donne à Mes contes de Perrault un caractère fort autobiographique, plus que dans d'autres ouvrages de la production de Ben Jelloun.

L'auteur s'amuse, en effet, à puiser la source littéraire de son livre à la fois dans la tradition littéraire française et dans ses souvenirs, lui qui a toujours emprunté une bonne partie de sa matière romanesque des rites et des mythes ancestraux. Ce sont donc l'intemporalité des contes, leur caractère éternel, leur transmission à l'oral et par l'écrit qui donnent à Tahar Ben Jelloun l'élan pour créer son ouvrage, fait d'histoires merveilleuses et parfois cruelles.

Riquet à la houppe, *Le Petit Poucet*, *Barbe-Bleue*, *La Belle au bois dormant*, *Les Fées*, *Le Chat botté*, *Peau d'Âne*, *Le Petit Chaperon rouge*, *Les Souhaits ridicules* et *Cendrillon* sont les contes retenus par l'auteur qui, en évitant de toucher complètement la trame originale et en ne tombant pas dans le piège du plagiat, les installe dans un univers arabo-musulman et les orientalise dans le style des *Mille et Une Nuits*.

Le résultat n'est pas une réécriture stérile et superficielle, mais une profonde opération littéraire qui refonde les contes à la mode orientale avec des fées, des sorcières, mais aussi avec les obscurs gardiens des dogmes. Les contes se transforment et se métamorphosent, deviennent des histoires aux finaux inattendus comme un des contes qui se termine avec la formule "Ils se marièrent et... adoptèrent plusieurs chats !".

L'orientalisation des textes passent donc par un déplacement des personnages fabuleux dans un contexte social et géographique différent, mais aussi par des clins d'œil à la réalité d'aujourd'hui qui sont tout à fait surprenants pour les lecteurs. Le va-et-vient entre les contes de Perrault et les *Mille et Une Nuits* est constant, en devenant source de poésie et d'humour: le Petit Chaperon rouge se transforme en la petite fille à la burka rouge, qui parvient à se venger elle-même de celui qui veut l'abuser – non le loup mais un taliban –, Riquet à la houppe devient Hakim à la houppe, la bonne fée marraine est diabolique et mauvaise si Cendrillon dépasse minuit. On s'étonne encore moins quand Ben Jelloun fait des rois et des reines de ses contes des dirigeants véreux et la Belle au bois dormant est persécutée par sa belle-mère à cause de sa peau noire. Ou encore quand les sages à la djellaba blanche, appelés par le roi dans *Cendrillon*, arrivent et, tant pis pour les tenants de l'obscurantisme, ils sont obligés d'approuver le contrat de mariage ou de partir, et le roi dans *Peau d'Âne* ferme son harem constitué de douze femmes par amour pour Sundouce, la future mère de l'héroïne de l'histoire.

C'est avec une ironie forte et un grand sarcasme – notamment quant le chat botté réclame des bottes qui ne soient pas fabriquées en Chine, miaule comme un chanteur de blues et tue un ogre nommé Terminator – que Tahar Ben Jelloun travaille les contes de Perrault, en incitant le public à une lecture moderne des textes sacrés et classiques de la tradition européenne et arabe. C'est pourquoi l'auteur paraît très optimiste et insère dans ses histoires les valeurs qui lui sont plus chères, entre autres la dignité humaine, la justice, le rejet de l'imposture, en évoquant de manière différente le monde arabo-musulman, au cœur d'une actualité si tragique, pour donner une autre idée des choses.

La voix d'homme mûr, d'écrivain qui a presque soixante-dix ans croise donc les voix de Perrault et de Fadela pour créer un livre qui, bien qu'il ajoute les monstruosités du monde contemporain aux tabous déjà illustrés par Perrault, transmet des moralités évidentes et témoigne de certains fondements de la nature humaine. Tahar Ben Jelloun indique implicitement qu'on a encore besoin de rêver et de voir la société avec un œil un peu étrange, on a encore besoin des contes et des histoires fabuleuses dans une époque où la vitesse, la productivité et les apparences ont plus d'importance que la sagesse, la morale et la pensée. L'unique et fine leçon générale de l'ouvrage, proposée dans l'*Introduction* et non à la fin de chaque conte, et découlant de la conviction que les ogres de ce monde y sont plus présents que jamais, c'est qu'il faut, partout et en toutes circonstances, garder sa lucidité et sa vigilance bien en éveil.

Claudio Grimaldi

Tahar Ben Jelloun, *È questo l'Islam che fa paura*, Milano, Bompiani, 2015, pp. 218, 12,00€.

Presentato lo scorso febbraio a Roma nella traduzione in lingua italiana di Anna Maria Lorusso, il breve saggio di Tahar Ben Jelloun, che parla da testimone oculare dell'Islam, è stato proposto ai lettori dapprima in italiano e poi, dopo alcuni mesi, ad aprile, in altre lingue.

Opera di forte condanna all'estremismo islamico, essa risuona come un atto di denuncia, ma anche di monito per tutti i veri musulmani, che si sentono condannati a causa della cattiva interpretazione del Corano volutamente compiuta da gruppi di estremisti, impregnati di odio atavico e di violenza.

Consapevole dell'ormai inevitabile e già diffusa *islamofobia* (p. 53), nata soprattutto a partire da Bin Laden e dai suoi luogotenenti (p. 54), Ben Jelloun penetra nel testo con un approccio dicotomico tra la pesante condanna dell'islamismo e la rigorosa difesa dell'Islam e di coloro che professano tale credo religioso, vittime essi stessi dell'integralismo. Tutto ciò nell'amara consapevolezza che, sebbene i sei milioni di musulmani francesi possano gridare il loro rifiuto del terrorismo nel nome dell'Islam, resterà comunque su di loro il sospetto negativo nella memoria della maggior parte dei francesi; giacché ormai dopo i tanti fatti tragici di cronaca risulta difficile considerare innocente la religione di Maometto (p. 90).

Con la sua testimonianza, in sole 218 pagine, edite da Bompiani, Ben Jelloun riesce a fare una panoramica chiara, lucida ed esauriente delle dinamiche che sono alla base dell'attuale situazione mondiale per ciò che concerne l'Islam e il terrorismo. Appartenente a quell'*Islam* sano, compatibile con la democrazia e la laicità (p. 48) e non all'*islamismo*, deviazione dell'Islam, che alcuni hanno trasformato da religione di pace in ideologia del terrore (p. 57), egli stesso con le sue radici musulmane passa in rassegna tutti i tragici avvenimenti generati dal terrorismo islamico.

Il nostro scrittore, immaginando di interloquire con la figlia (come ha già fatto in altri testi, basti pensare a *Le Racisme expliqué à ma fille* – Seuil, 1998; *L'Islam expliqué aux enfants* – Seuil, 2002), racconta il dramma del secolo, così complesso e dalle mille sfaccettature, con la tecnica dell'intervista-dialogo. Il dialogo con la figlia è la rappresentazione emblematica di quei rapporti ancestrali che sostengono l'umanità e la sua storia. E come rapporto padre-figlio sfocia nella più ampia ed univer-

sale educazione delle future generazioni che sono predestinate a cambiare il mondo. Il messaggio di Ben Jelloun è chiaro: "educare i propri figli" equivale ad "educare le generazioni di cittadini del futuro, i popoli futuri". Infatti, più volte egli stesso afferma che non è l'Islam che va cambiato, ma i musulmani. Per questo vanno previste, e intraprese, azioni educative che coinvolgano diverse generazioni (p. 78).

Obiettivo principale del saggio è la difesa del vero Islam e dei buoni musulmani, cercando di scardinare i pregiudizi e i timori generati dalle ostentate azioni terroristiche mediaticamente propagandate "in nome del profeta Maometto". Lo scrittore affronta questa difficile e pericolosa tematica non tralasciando nessun dettaglio, esaminando l'Islam da ogni angolazione e senza alcuna censura. Gli unici elementi coadiuvanti consigliati, e da lui stesso utilizzati per cercare di andare incontro alla pace, sono individuati nell'intelligenza e nella conoscenza. E proprio in nome della ragione e della consapevolezza Tahar ci spiega la storia dell'Islam, il Corano e le dinamiche delle guerre dei Paesi che hanno partecipato con vigore e integrità alla primavera araba, seppur "fallita" e strumentalizzata poi dall'ISIS.

Lo stile del narratore è netto, le sue parole risultano inequivocabili, a volte intrise di ironia pungente, a tratti taglienti, vere saette rivolte ai grandi del potere, i quali antepongono la supremazia politica ai valori veri della vita.

Una delle parole chiave del libro è *laicità*; concetto che implica la libertà di espressione e a partire da questo postulato, non c'è limite a questa parola. In realtà, coloro che si esprimono con parole, disegni, caricature, poesie, sono persone che anche con il loro dissenso contribuiscono ad un dialogo, ad una crescita, e devono sentirsi assolutamente libere (p. 9); e proprio per questo in una società multiculturale e democratica devono essere rispettate, non soppresse come è successo ai giornalisti di *Charlie Hebdo*, sconvolgendo l'umanità intera. Ben Jelloun mette in evidenza che vari sono stati i morti falciati dal terrorismo già in passato, ma nel suddetto caso specifico, oltre alla diabolica arbitrarietà del togliere la vita ad altri esseri umani, si è tolta la parola a dei giornalisti, caricaturisti, che satireggiavano indistintamente su politica, religione, società, con la segreta speranza di far riflettere sulle iperboli e migliorare le situazioni, liberi da qualsiasi colore politico, da qualsiasi religione, da qualsiasi compromesso. "Era", perché da quel giorno la libertà di parola, una libertà che viene da lontano, risalente a Rabelais, Voltaire, Zola, una tradizione che da sempre caratterizza la Francia (p. 25), ha subito un colpo letale; e per reazione, consequenzialmente, 67 uomini "illuminati" islamici hanno pubblicato un manifesto nel quale dichiarano la loro distanza dai fatti e la necessità pressante di riformare il mondo musulmano e l'ideologia imperante. Un chiaro programma in cui proclamano che gli ideali universali di libertà di coscienza e i diritti umani individuali devono essere divulgati con tutti i mezzi, a partire dai programmi scolastici fino ai discorsi dei media e alle prediche delle moschee; solo così ci si potrà riconoscere in una umanità unica e indivisibile (pp. 36-38). Proprio in

nome di questa umanità, l'11 gennaio, il presidente della Repubblica francese, accompagnato dai suoi pari europei, ha condotto la più importante manifestazione della Francia dal dopoguerra (p. 95).

Da esperto sociologo, Tahar va a fondo alla questione analizzando la società musulmana in Francia, la società delle periferie, emarginata, annullata, senza identità, né stabilità e spiega che i giovani europei, figli di musulmani, o i neoconvertiti all'Islam, che hanno raggiunto l'ISIS in Iraq e Siria, hanno un problema di identità ed una instabilità personale (p. 141), che li proietta a cercare soluzioni estreme, seppur errate. Proprio su questo problema identitario dei giovani, gli "islamisti" hanno dedicato da decenni il loro lavoro capillare ed efficace per proporre ai giovani un'identità forte, una prospettiva di avvenire. Essi hanno reso l'Islam molto più di una religione, facendola apparire ai giovani senza riferimenti una morale e una cultura (p. 91).

Molto interessante risulta l'assetto editoriale, dove sin da subito si nota la ripartizione del testo in due parti, la *Prefazione* e l'*Appendice*; risultando volutamente omesso il corpo del testo, che per il lettore non ignaro rappresenta i fatti accaduti, che altro non sono se non la conseguenza degli errori del passato. Il presente viene annientato, frantumato dagli scoppi delle bombe (p. 218), come annullati risultano i valori della vita ed il potere della laicità. Stranamente è il presente a dover essere riscritto. Un presente che parte dallo scorso 7 gennaio, ma che affonda le sue radici in un passato remoto lungo più di quindici secoli.

Solo scrivendo e promuovendo la libertà in ogni sua forma si potrà risolvere lo scontro ormai in atto tra Oriente e Occidente, scontro tra società, tra culture. La rivoluzione sarà compiuta quando permetterà che l'individuo, entità unica e singolare, emerga. È ciò che è riuscita a fare la rivoluzione francese (p. 166).

Tuttavia, nonostante quest'ultima dolorosa affermazione, l'ottimismo di Tahar sembra affiorare dal modo in cui egli si rivolge al lettore. Un rapporto dinamico nella sua tragicità; dinamismo che percorre l'intera grammatica del testo: dall'individualistico io narrante, che inonda d'affetto la figlia, suo interlocutore, all'imparzialità della terza persona nel raccontare i violenti accadimenti, fino a concludersi nel "noi" della solidarietà umana che si stringe in cerchio quasi a diventare un abbraccio fraterno: l'abbraccio della pace e della solidarietà tra i popoli di Oriente e Occidente.

Antonietta Rauccio

Amministrazione
Via Colonnetta n. 148 – 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