

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 Gabriella Giansante

Rivista associata al



E1 Doctor Sax
Beat & Books

Bérénice

RIVISTA SEMESTRALE DI STUDI COMPARATI
E RICERCHE SULLE AVANGUARDIE

Fondata a Roma nel 1980 da Gabriel-Aldo Bertozzi

Diretta da Gabriel-Aldo Bertozzi e Gabriella Giansante

Comitato Scientifico

Carmine Catenacci (direttore Dip. di Lettere, Arti e Scienze sociali), Nerina Clerici Balmas, Graziano Benelli, Pierre Brunel, Matteo D'Ambrosio, José Manuel Losada, Carolina Diglio, Louis Forestier, Andrea Gialloredo, Marie-Thérèse Jacquet, Pierluigi Ligas, Gisella Maiello, Stella Mangiapane, Marilia Marchetti, Marco Modenesi, Liana Nissim, Novella Novelli, Rosa Maria Palermo, Manuela Raccanello, Danielle Risterucci-Roudnicki, Vasile Robciuc, David W. Seaman, Neli Maria Vieira, Claudio Vinti, Maria Teresa Zanola.

Direzione e Redazione

c/o Prof.ssa Gabriella Giansante
Dipartimento di Lettere, Arti e Scienze sociali
Università degli Studi "G. d'Annunzio"
Campus Madonna delle Piane
66100 – Chieti

E-mail

gabertozzi@gmail.com
inigaby@gmail.com

Sito internet

www.review-berenice.com

Direttore responsabile

Gabriele Nero

El Doctor Sax

Beat & Books
Calle Quart, 21 – Valencia (Spain)

Grafica e impaginazione

Pamela Vargas

Rivista semestrale

N. S.⁴, anno XXII, n. 56 – 2019

Codice ISBN: 9781703970661

ISSN (Paris): 1128-7047

Per abbonamenti scrivere a:

eldoctorsax@gmail.com

costo per fascicolo 12 €
per 4 numeri 36 €

consultare:

www.eldoctorsax.blogspot.com
www.review-berenice.com

BÉRÉNICE
Rivista di studi comparati e ricerche sulle avanguardie
**diretta da Gabriel-Aldo Bertozzi
e Gabriella Giansante**
N. S.⁴, anno 24, n. 56-57 – 2019
ISSN (Paris): 1128-7047

SOMMARIO

<i>Editoriale</i>	5
Angelo Merante	<i>Da Baudelaire ai nostri giorni: l'Avanguardia dell'Avanguardia</i>7
Brenda Piselli	<i>Il tema della paura nei Natalicia di Paolino di Nola</i>33
Gabriel-Aldo Bertozzi	<i>Presentare o recensire?</i>45
 SEZIONE “MYTHOCRITIQUE” diretta da PIERRE BRUNEL e JOSÉ MANUEL LOSADA	
Francesco Berardi	<i>Il mythos e la persausione di massa</i>53
Pier Luigi Pinelli	<i>Le mythe de Phèdre dans les romans de François Mauriac</i>67
 SEZIONE “LINGUA FRANCESE” diretta da GRAZIANO BENELLI	
Manuela Raccanello	<i>La ripetizione negata</i>85
Graziano Benelli	<i>San-Antonio vs Sanantonio</i>115
Catia Nannoni	<i>Écrire dans la langue du père dans Da solo de Nicole Malinconi. Une traduction en filigrane?</i>133
 SEZIONE “RECENSIONI” diretta di Carolina Diglio	
Graziano Benelli	Giovanni Bogliolo, <i>Memoria di Carlo Bo</i>151
Sergio Piscopo	Biagio Arixi, <i>Strega plebea</i>157
Sergio Piscopo	Biagio Arixi, <i>Strega borghese</i>163
 SEZIONE “INEDITI & ATTUALITÀ”169	
<i>Frammenti d'immortalità e Arcani del Desiderio</i> di Fabio Todeschini – <i>Expo Isidore Isou au Centre G. Pompidou</i> par Françoise Canal – <i>Poèmes inédits de Maïté d'Annunzio</i> – G.-A. Bertozzi: <i>Retour à Zanzibar, Arcanes du désir</i> – John M. Bennett: <i>Sesos Extremos</i> – <i>Lingua italiana</i>	
 SEZIONE “ICONOGRAFIA”199	
<i>Francesisti. Una foto storica</i> di Nerina Clerici Balmas – <i>Bérénice al Salon du Livre di Paris nel 1998</i>	
 <i>Indice dei collaboratori 1980-2009</i>203	

Illustrazione di copertina:

David W. Seaman, *Phaedra*, 2019
Oil on canvas, 31x23 cm

Illustrazione della IV di copertina:

Albert DuPONT, *2^e essai concluant en couleur
(impressionniste) d'après et en hommage à Van
Gogh*, 1978-1989
Dessin original sur papier, 26,5x32,5 cm

EDITORIALE

Nous sommes nos choix.

Jean-Paul Sartre

MESSIEURS,

après la faculté de penser,

celle de communiquer

ses pensées à ses semblables,

est l'attribut le plus frappant

qui distingue l'homme de la brute.

Maximilien François Marie Isidore de Robespierre

Bérénice ha sempre dedicato una grande attenzione a personalità complesse e rilevanti della letteratura francese, come Rabelais, Charles Cros, Germain Nouveau, Hugo, Nodier, Valéry, Mallarmé, Zola, Maupassant, Huysmans e numerosi altri ancora.

Diversi studi hanno avuto invece come fulcro i precursori delle avanguardie novecentesche come Baudelaire, Apollinaire, Rimbaud, Jarry, Roussel, De Ghelderode per citarne solo alcuni. Importanti escursioni letterarie e artistiche sono state condotte sul Madagascar, Brasile, Argentina, Stati Uniti e Russia.

Bérénice ha offerto e offre una moltitudine di studi comparati di rilievo internazionale sulle Avanguardie, storiche (Futurismo, Dada, Surrealismo) e quelle più recenti.

Tra i testi di comparatistica pubblicati si segnalano quelli di maggiore interesse che si riferiscono a tematiche specifiche quali "l'idea di visionario", "la magia", "i mostri", "la menzogna", "la malinconia", "l'architettura e le avanguardie", "le riviste della Belle Époque", "la letteratura odepórica", "la realtà virtuale", "la poesia sonora", "la poesia visiva", "l'arte postale", "l'eros", "les écritures occitanes", "la moda", "l'idea

USA”, “il Mediterraneo nell’immaginario francese moderno e contemporaneo”, “spazio e tempo nella letteratura” e altri ancora.

In tal direzione s’inserisce anche l’apertura della rivista ad altri tipi di linguaggi – quelli non verbali con grande capacità comunicativa come il cinema, la musica, la pittura, la scultura, la danza, il teatro, linguaggi che rappresentano un elemento fondamentale della rivista e che sono studiati in rapporto stretto con la letteratura in cui rientrano a pieno titolo.

Bérénice ha una particolare vocazione *anche* per la semiotologia, la mitocritica e la traduttologia, soprattutto in area francese.

Bérénice, è forse una delle poche riviste che racchiude tanti contributi in distinte lingue europee, contraddistinguendosi così anche per una forte vocazione internazionale. Le lingue maggiormente rappresentate sono l’italiano, il francese, l’inglese, lo spagnolo e il portoghese.

Bérénice è una rivista indipendente poichè, salvo eccezioni per alcuni numeri, è sostenuta dai soli abbonamenti.

Le principali caratteristiche della rivista risultano pertanto:
On-line (presenza in indici e testi).

Internazionalizzazione.

Contributi stranieri.

Multilinguismo.

Comitato Scientifico Internazionale.

Procedura segreta di selezione degli articoli effettuata attraverso una valutazione di specialisti del settore che ne verificano l’idoneità alla pubblicazione scientifica (*peer review*).

La Redazione invita i collaboratori a leggere attentamente le norme della rivista prima di proporre gli articoli. Tali norme sono pubblicate (salvo eccezioni per ragioni di spazio) in ogni numero di Bérénice.

DA BAUDELAIRE AI NOSTRI GIORNI. L'AVANGUARDIA DELL'AVANGUARDIA

di ANGELO MERANTE

The author, starting from an analysis of the aesthetic innovations introduced by Edgar Allan Poe and Charles Baudelaire, a direct result of their revolt against the common places and conventions, both in the means of understanding and creating poetry, as well as in the manner of living, laid as a basis of the avant-garde, illustrates how the new ideas require new forms and analyzes the historical avant-gardes to add a careful and details analysis of Inism.

Non sorprende, non dovrebbe sorprendere, che Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire vengano tanto spesso chiamati in causa negli studi sull'evoluzione della poesia e in quelli dedicati all'origine dell'avanguardia. È la conseguenza diretta della loro rivolta contro luoghi comuni e convenzioni, tanto nel modo di intendere e fare poesia, quanto nel modo di vivere.

Poe e Baudelaire: una manciata di anni e un oceano dividono le loro esistenze – per tempo e spazio, certo, ma non trascuriamo i contesti sociali e culturali. Eppure, nelle formulazioni teoriche ed estetiche di entrambi si riconoscono i tratti di un'acuta lettura del pensiero hegeliano. Entrambi mirano a compiere – nella poesia come nella vita – il processo che dalla sensazione conduce alla conoscenza. In altre parole, dalla forma elementare alla forma assoluta del sapere. Se il pensiero vuole cogliere, e trasmettere, la realtà e il suo significato profondo, allora deve elevarsi a un grado di comprensione totale, assoluto, atto a cogliere l'unità delle determinazioni nella loro opposizione. Anche la poesia.

Idee nuove chiedono forme nuove. La forma espressiva cui giungono concentra l'essenza del sentire e del comprendere nell'attimo lirico totale, assoluto. Il rifiuto del lirismo romantico ha depurato la loro ricerca estetica da ogni intenzione didascalica, privilegiando le capacità di sentire e trasmettere. All'antico concetto di bellezza, ai suoi esausti moduli espressivi, essi oppongono la consapevolezza del sentire. Il brutto, l'imperfezione, l'anormalità si affacciano nella poesia quali argomento e veicolo, contenuto e contenitore di un inedito recupero del senso della realtà e della storia. Una lucida veggenza, se consideriamo il suo ruolo di presupposto per un'estetica non soltanto nuova, ma soprattutto proiettata in avanti. Aperta alle trasformazioni, in opposizione alla persistente cristallizzazione che aveva preceduto. Forme nuove chiamano idee nuove.

L'origine dell'avanguardia deriva certo dagli elementi di trasformazione sopra accennati ma risulta solo in parte delineata da essi. Occorre evidenziare il peso di altre componenti anche extraletterarie – non meno determinanti – quali il «riso», il «gioco», che interverranno nei circa vent'anni successivi. Pensiamo alle mutate condizioni sociali. Alla Comune. Autori quali Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Charles Cros, per citare solo i principali, alimenteranno l'atteggiamento negativo contro le convenzioni anche verso buona parte della letteratura e dell'arte, imponendo il rifiuto delle componenti tradizionalmente accettate e utilizzate. È illuminante la frase di Verlaine «Et tout le reste est littérature», nella misura in cui concentra

in poche parole [...] l'effetto e il senso di ciò che potrebbe essere considerato, ante litteram, uno dei primi manifesti d'avanguardia proprio per aver impiegato, al momento opportuno, il termine «letteratura» con una pregnanza negativa, estranea alla poesia, alla creatività [...]

(G.-A. Bertozzi, *Introduzione*, in *Berenice*, I S, IV, 8, luglio 1983)

L'accento alla componente ludica, pure negativa e polemica, ci interessa in modo particolare, perché non ha prodotto soltanto disprezzo, «rabbia», indifferenza. Ha permesso di percepire il limite della parola e nello stesso tempo di individuare una poetica più ampia e libera, fondata su altri – e diversi – elementi. Pensando all'utilizzo in poesia di suoni, immagini e colori, all'attenzione verso le forme più disparate della scrittura, i primi riferimenti corrono soprattutto a Cros e Rimbaud. Anche se ancora si tratta per lo più di ricerche (se pensiamo al primo) o «follie» (se accogliamo l'autodefinizione del secondo) o – per essere più rigorosi – di intuizioni, visioni.

Per una loro prima attuazione sistematica in poesia occorrerà attendere ancora altri tre decenni. Nel frattempo, matureranno le forme organizzate in gruppi e movimenti. Programmi e manifesti segneranno la consapevolezza dell'agire in modo coordinato, convogliando energie di molti nella stessa direzione. La percepita fusione tra i “generi espressivi” (grafico, visivo, sonoro, materico e altro) comincerà a essere attuata con la prima avanguardia storica. Al Futurismo, viene infatti riconosciuto di aver iniziato la fusione dei generi espressivi, dei settori operativi:

Une autre caractéristique, très importante, de l'avantgarde, est la chute des frontières entre les différents secteurs opératifs. On est peintrecinéaste (Ginna, Balla, Eggeling, Richter, Léger, McLaren), poètecinéaste (Majakovskij, Epstein, Vertov), peintre-photographe (MoholyNagy, Ray, Veronesi, Schad, Lisitskij, Heartfield, Rodchenko). Baudelaire croyait, au XIX^e siècle, à la correspondance des arts; Marinetti, à la compénétration des arts.

(M. VERDONE, *Idéalités de l'avant-garde*, in *Berenice*, I S, II, 4, novembre-marzo 1981)

Nel corso del Novecento, le avanguardie (tanto quelle storiche, quanto le più recenti) hanno tuttavia dovuto fare i conti con il limite imposto dalla natura stessa degli elementi poetici utilizzati, avendo identificato – di volta in volta – la propria poetica in funzione di ciascuno di essi, non essendo riusciti insomma a evitare di circoscriverla, limitarla. È

difficile immaginare – per esempio – lo sviluppo di una poetica esplicitamente fondata sul fonema (o sulla lettera), che possa essere attuato senza l’impiego dei fonemi, oltre l’impiego dei fonemi (senza la lettera e oltre l’impiego di essa).

L’Inismo (da INI, acronimo dell’originario nome *Internazionale Novatrice Infinitesimale*) è una corrente creativa nata dall’intuizione dei meccanismi che determinano l’innescò di tali limitazioni e la consapevolezza che esiste la possibilità di svincolare la poetica dalle barriere che pongono freni alla creatività. Si è dunque costituita e sviluppata con l’intento di dare consistenza a tale, meditato, “senso dell’oltre” di tradurlo in opere.

La prima tappa del percorso può essere delineata nell’aver compreso che dalla scissione delle parole emergono primariamente *segni*. Da intendersi naturalmente nel senso più ampio: sia materiale (grafie, colori, fonemi, suoni, immagini, forme...), sia immateriale (idee, sentimenti, sensazioni, visioni...). I *segni* sono elementi poetici di fatto nuovi, perché non contaminati dall’uso convenzionale. Nella straordinaria versatilità dei segni sono contenute infinite possibilità creative, molte delle quali ancora inesprese. Liberamente combinati e sovrapposti, i segni – noi inisti preferiamo chiamarli *inie* – caratterizzano opere, le cui possibilità creative si estendono oltre le delimitazioni e non è dunque possibile richiamarsi ai generi convenzionali (poesie, dipinti, incisioni sonore, romanzi, sculture, fotografie, oggetti, video, abiti...), perché la poetica che ne è alla base è un creare ampio e articolato su piani diversi e simultanei. Se Marinetti ha creduto nella fusione dei generi, gli inisti – attraverso l’inia – hanno superato il concetto stesso di genere.

Gabriele-Aldo Bertozzi, fondatore dell’Inismo, rivela il suo “pathos della visione” nel condensare la lucidità della gravidanza e le suggestioni del poeta quando definisce l’inia:

inista[...] orchestrazione di sentimenti e pensieri, la visione multipla e globale che ci presenta la vita.

(Da: *Il Segno*, dal catalogo dell’esposizione *Inismo. 1980-1990*, Roma-Cassino, 1990)

L'Inismo è stato a ragione definito movimento internazionale di creazione. I suoi esponenti hanno accettato anche il legame con il complesso e articolato percorso storico e creativo dell'*avanguardia*, intendendone in particolare l'atteggiamento interiore, nella sua accezione diretta di "essere avanti", perché si precede, perché soprattutto si pone in essere il nuovo, l'inespresso, l'inatteso, l'inesplicabile. Sarebbe già molto, ma occorre sottolineare che si è posto un meditato accento sia sulle differenze nei confronti dell'arte ufficiale, quella unanimemente riconosciuta e accettata dalla società (e di fatto omologata, incapace di evolversi), sia sulla tensione ininterrotta che conduce a rimettere tutto in discussione.

In ragione di tali differenze, l'Inismo si colloca anche "contro". Si tratta tuttavia più di effetto che di scopo: l'obiettivo perseguito si delinea infatti nell'applicazione costante e consapevole della creatività nelle più disparate forme dell'arte del fare (questo vuol dire poesia...), in assoluta indipendenza da modelli e convenzioni.

Inismo deriva, si è accennato, dalle iniziali dei tre termini che fin dall'origine hanno definito il movimento: Internazionale Novatrice Infinitesimale. La strada percorsa successivamente ha sancito per tale nome un'espansione semantica comunque implicita in un nome composto di tre elementi tutti indicanti estensione.

Il primo si commenta da solo, pertanto ci basta sottolineare che l'ampiezza della sua diffusione geografica arricchisce il suo significato con il continuo apporto di altre culture, ciascuna foriera delle proprie peculiari sensibilità, coscienze, idee. Culture insomma diverse, ma unite dal comune obiettivo di una creazione INInterrotta.

Altri aspetti riguardanti l'orientamento "supernazionale" verranno ricordati più avanti, ma almeno uno di essi merita un primo cenno. L'introduzione in poesia astratta dei simboli della fonetica internazionale:

[...] Notre poésie au contraire peut-être lue par tous parce que nous adoptons les symboles de l'Association Phonétique Internationale.

En ceci aussi nous sommes les premiers à avoir adopté l'unique solution vraiment universelle aujourd'hui. Extrêmement faciles à lire et à écrire, les symboles phonétiques internationaux sont même utilisés dans les petits dictionnaires à l'usage des touristes.

(*Qu'est-ce que l'Internationale Novatrice Infinitésimale*, CICK, Paris, septembre 1980)

Anche per la scelta del secondo termine, “novatrice”, non necessitano particolari precisazioni. Basta sottolineare che si è volutamente privilegiata la traiettoria di esercizio totale e assoluto della creatività. Se si procede su un tragitto novatore, mantenendo l'equilibrio fra conoscenza, coscienza e consapevolezza, allora a ogni passo anche l'*inatteso* può diventare solo *inespresso*. In sostanza, lo si è reso accessibile ai sensi. *Esprimibile*, dunque. E nel procedere... si precede.

È invece opportuno dedicare un'attenzione particolare al terzo termine, forse il più tecnico e caratterizzante. In poesia, non meno che in matematica, l'idea di infinitesimale racchiude una doppia accezione. La prima, diretta, è appunto l'*infinitamente piccolo* e si collega in prima approssimazione alle conseguenze estreme del processo evolutivo della poesia. Questo ha condotto alla progressiva disgregazione delle unità del linguaggio (scritto, verbale, musicale, pittorico, architettonico...), per raggiungere e rendere utilizzabili creativamente i nuclei espressivi fondamentali, i segni (con tutte le implicazioni materiali e immateriali sopra riferite).

Accostare mentalmente una grandezza “piccola quanto si vuole”, individua però anche i contorni di un'indagine che spazia verso tutti gli ambiti percettivi messi in luce in tale processo, cogliendo le innumerevoli sfaccettature degli elementi individuati. E tutte le implicazioni che derivano dal considerarne natura e caratteri in ambito creativo. E dal ricombinarli in modo sistematico, e in simultaneità, sui vari piani espressivi.

L'**Internazionale Novatrice Infinitesimale** viene fondata a Parigi, Café de Flore, il 3 gennaio 1980, da Gabriele-Aldo Bertozzi, con la partecipazione di altri autori fra cui Laura Aga-Rossi e Jean-Paul Curtay. Pochi giorni dopo, l'atto si ripete a Roma, anche per l'attività di Giulio Tamburrini.

L'11 settembre nel 1980, ancora nella capitale francese, si pubblica il documento *Qu'est-ce que l'Internationale Novatrice Infinitésimale*, testo riconosciuto quale primo manifesto della corrente. Al documento originale, redatto in francese, faranno presto seguito altre edizioni, in varie lingue. Contestualmente alla diffusione del manifesto, giungono le adesioni di Angelo Merante e Moreno Marchi. Intanto, si espongono, sempre a Parigi, le prime opere iniste (3^{ème} *Salon la Lettre et le Signe*, settembre-ottobre 1980).

Una densa serie di eventi segna la cosiddetta *fase pionieristica* dell'Inismo. È necessario pertanto snellire la trattazione. Come tutte le scelte, anche la presente sarà funzione di un taglio personale, cercando tuttavia di privilegiare il piano dello sviluppo storico e dell'articolazione teorica nei 25 anni di attività ininterrotte.

I rappresentanti della nuova corrente ne diffondono i programmi, gli obiettivi. Stabiliscono molto presto contatti e relazioni internazionali. Oltre la fitta rete di corrispondenze e incontri, vanno anche segnalati i contributi di quanti – non inisti o non ancora tali – operano, per mezzo di segnalazioni, recensioni, articoli, alla diffusione delle istanze iniste. La prima pubblicazione inista, *Qu'est-ce que l'I.N.I. – Cahier 1980*, a cura di Aga-Rossi, oltre a contenere manifesti (in varie lingue), opere creative, testi teorici, programmi, reca già i segni dei consistenti contatti tra Italia e Francia e verso Stati Uniti, Spagna, Argentina, Grecia, nonché i primi segnali dell'attenzione destata in tali Paesi dalle idee e l'attività del nuovo movimento.

Una significativa partecipazione inista all'esposizione *La Lettre et le Signe dans l'art contemporain* (Parigi, febbraio 1981) precede la prima "Esposizione di Poesia INI", *Di qua*

e di là dalla parola, ideata e diretta da Antonino Russo, altro pioniere dell'Inismo (Napoli, aprile 1981). Agli inisti già menzionati si vanno aggiungendo altri autori. Fra essi, ricordiamo almeno Kiki Franceschi e Andrea Chiarantini.

Seguono altre manifestazioni iniste, in Italia e all'estero, e, nel novembre del 1982, molti rappresentanti della corrente sono di nuovo a Parigi, invitati al *Salon Écritures*. Bertozzi estende la rete delle relazioni iniste e proprio l'ampiezza delle relazioni internazionali di un movimento di tanto recente formazione sorprende e desta l'ammirazione in molti esponenti delle avanguardie parigine, spesso carenti di quei continui flussi di energie atti ad allargare la visione e a determinare la continua spinta in avanti. Curtay riconosce apertamente la stessa proiezione in avanti anche nelle opere iniste, in particolare a proposito di una forma poetica inventata da Merante l'anno precedente e presentata appunto al *Salon Écritures*, *l'Anagramma ottico*. Nel suo aspetto più semplice, esso consiste di due scritture geometricamente contrapposte dalle quali è possibile ricavare, in simultaneità percettivo-interpretativa, una terza lettura, distinta dalle precedenti. Diventa facile intuire come il processo possa essere ripetuto più volte, identificando un'altra via per giungere alla poesia su diversi piani.

Anche la Spagna mostra attenzione per l'Inismo, pubblicando contributi creativi e teorici di Bertozzi, Marchi, Merante e altri in riviste (*Mundo de Papel* e soprattutto *Koiné*) che già lasciano presagire l'imminente plebiscito verso l'Inismo di ampie componenti della *Movida* nella seconda metà degli anni '80.

Nasce intanto il Teatro INI con *Inisfera*, pièce costituita da poesie e quadri astratti realizzati dagli inisti. Giorgio Mattioli, regista e attore, la rappresenta per la prima volta a Roma, con la sua compagnia, nel 1984.

Ancora nel 1984, il *Sekondo Kwaderno Ini* contribuisce a delineare l'ampiezza della visione operativa inista. Emergono inoltre riferimenti espliciti verso forme di poetica audiovisiva,

già presenti nel primo manifesto della corrente, ma soprattutto il chiaro segnale del superamento dei generi espressivi per una visione di poesia totale. In tale ottica si inseriscono il romanzo inista (*Città. Introduzione a un nuovo concetto di romanzo* di Merante) e i contributi teorici di Giorgio Mattioli (Teatro INI) e Moreno Marchi (Filosofia INI), e ancora le sceneggiature di Pietro Ferrua (Cinema INI). In tale contesto, si inseriscono anche opere di fonetizzazione astratta: Bertozzi e Russo realizzano collages di voci, suoni e segni sonori di tutti i tipi; Mattioli focalizza le sue ricerche sull'uso della voce per realizzare, con i materiali sonori di *Inisfera*, un disco L. P. (1985); Merante punta sulla stratificazione di voci e suoni (reali o creati con strumenti elettronici) per raggiungere e definire nuove dimensioni poetiche: dalla sua composizione *Knarjaſa* (1985) prende avvio l'*Inika sonorika*.

Si stanno intanto organizzando in vari Paesi le Centrali Iniste, delineando "Inismi diversi" per un solo Inismo che non è e non intende essere una scuola, né tantomeno un gruppo. Piuttosto, si possono connotare movimenti distinti, se – volta per volta – li si circoscrive geograficamente; un'unica, ampia corrente, qualora se ne cogliesse il suo insieme.

Il primo nucleo inista non italiano è quello francese, anche per ragioni storiche (la costituzione ufficiale del movimento, la pubblicazione del primo manifesto e l'esposizione della prime opere iniste hanno in Parigi il comune denominatore). Ci limiteremo perciò a sottolineare la presenza di istanze iniste a Parigi già subito dopo la fondazione, grazie a Jean-Paul Curtay e Alain Borer. Oltre le esposizioni già menzionate, ricordiamo due mostre interamente iniste, organizzate e dirette da Merante presso l'Università di Poitiers (gennaio 1985) anche per rimarcare l'eco destata attraverso articoli e interviste su vari quotidiani. Nello stesso anno, inoltre, opere iniste figurano nella grande rassegna sull'avanguardia internazionale, *Signes-Écritures dans l'art actuel* (Grand Palais, Parigi). L'italo-francese François Proïa – autore e studioso di cinema d'a-

vanguardia – si avvicina intanto alle istanze iniste.

Alla fine del 1986, Bertozzi coordina a Parigi una serie di incontri con i rappresentanti francesi del movimento e vari esponenti dell'avanguardia (fra essi Albert Dupont, Françoise Canal, François Letailleur, Christine Tasiv), contribuendo all'ulteriore rafforzamento dell'Inismo in Francia e incrementando la partecipazione inista ad altre importanti esposizioni parigine: *Désécritures* (1986) e *Décodages* (1987).

Nel 1985, Pietro Ferrua fonda l'Inismo statunitense. Fra i più attivi esponenti, oltre il fondatore, si segnalano negli anni successivi Paul Thaddeus Lambert e Lex Loeb cui si affiancheranno Eva Lake, Casi Massingrill, Robert H. Ferry, Mary C. Wellinger e Mark Fisher.

Il 22 luglio 1986, Julio Carreras h., Esteban Olocco, Hugo Fiorentino e Daniel Doñate pubblicano il *Primer Manifiesto INI Argentino*, ottenendo subito adesioni anche in altri paesi dell'America Latina. L'evoluzione dell'Inismo argentino condurrà Carreras, senza dubbio il più attivo anche sul piano critico-teorico, alla pubblicazione, negli anni '90, di altri manifesti.

Porta la data del 1 gennaio 1987 il primo manifesto inista spagnolo, pubblicato sulla rivista *Koiné* e firmato da Encarna Galan e F.co Juan Molero Prior. Quest'ultimo, con la valida collaborazione di M. Luz Bermejo, Luis Campal, Nel Amaro e altri autori, avrebbe costituito rapidamente un attivissimo

Inismo spagnolo e gettato le basi per attività iniste in Portogallo, tramite César Figueiredo, e in vari paesi dell'America Latina.

L'ampliamento anche geografico della corrente rivela presto due urgenze: comunicazione e velocità. Opere e teoria si compenetrano nella ricerca e nell'approfondimento di argomenti, istanze, traiettorie; i contributi si intrecciano in un dibattito che chiede – anche alla tecnologia – il supporto operativo che permetta risposte rapide. Non è forzato il frequente

richiamo inista a Guillaume Apollinaire, il quale ricordava ai suoi contemporanei come gli ingegneri avessero impiegato secoli per realizzare il sogno della favola di Icaro e li incitava a produrre altri sogni da far realizzare.

L'Inismo – che, per la lungimiranza del suo fondatore, fin dall'origine ha sottolineato l'importanza dei mezzi informatici e audiovisivi in poesia – trova un “ascoltatore” attento in François Proïa. Il suo apporto alla corrente – ancora non sancito dall'adesione ufficiale – spazia dal Cinema INI (suo il lungometraggio *INI soit qui mal y pense*, realizzato nella seconda metà degli anni '80) a opere grafiche realizzate con il computer (mezzo straordinario per sovrapporre e fondere i piani espressivi).

L'attenzione inista per le potenzialità dell'informatica nella poesia si manifesta anche nel contribuire in modo determinante alle prime realizzazioni di arte interattiva. Nel 1986, dal Centro Culturale Francese di Roma, Angelo Merante e Furio De Mattia (entrato ufficialmente nell'Inismo dalla fine dell'anno precedente), si collegano per mezzo di computer e telecopiatrice (l'antenato del fax) con altri artisti a Parigi, New York, Bruxelles, Caen e altre città, ideando e realizzando, rielaborando e trasformando opere in totale simultaneità creativa, ma offrendo anche una nuova valenza al primo elemento dell'acronimo “I.N.I.”, un più ampio senso di internazionalità.

Su un versante in un certo senso parallelo e complementare al precedente, applicando ed espandendo altre traiettorie critiche (anch'esse delineate nel primo manifesto inista), Bertozzi risolve l'annoso problema della traduzione, proponendo l'unica soluzione possibile a livello creativo: la traduzione astratta. Lui stesso e altri esponenti della corrente presenteranno ben presto opere iniste di traduzione astratta.

I precedenti, continui, richiami a temi in vario modo legati all'internazionalità non distolgano dalla centralità del programma novatore. L'Inismo inizia la sua “rivolta ragionata” partendo dal fonema per giungere, attraverso la parola, al segno (in

quest'ottica, appare quasi superfluo ribadire l'uso sistematico in poesia astratta dei simboli della fonetica internazionale o l'introduzione dell'*Inia*, dell'*Inika sonorika* e ancora, qualche anno dopo, della *VideoINipoesia*).

Se la rivolta *vuole* essere ragionata, il dibattito deve approfondire anche le questioni storiche e critiche. Oltre che per aver segnalato valenze e priorità prima trascurate, minimizzate o ignorate anche in ambiti d'avanguardia, l'Inismo sarà probabilmente ricordato soprattutto per aver delineato un metodo, una filosofia di ricerca. Bertozzi ha lucidamente osservato – in più occasioni – che non è l'uno o l'altro studioso a scoprire quel tale o talaltro poeta del passato, ma è prima di tutto la società che ha raggiunto il livello del loro *linguaggio*, del loro *segno*:

In quanto ai cosiddetti precursori ci si rende ben conto che, caso mai, non furono loro a venire verso noi, ma fu la società ad andare verso loro; meglio dire che spesso in loro si è cercato conferma di idee già raggiunte; insomma il precursore diventa una pura astrazione dal momento che viene sempre dopo l'idea che lo ha prodotto.

(dall'«Introduzione» a P. Verlaine, *Hommes d'aujourd'hui*, Mondadori, «Oscar Classici», 1996)

Alla luce di tali implicazioni, il processo evolutivo della poesia moderna è stato riletto con cura. Se si conviene con le precedenti “letture” sul ruolo di Baudelaire nel delineare una poetica nuova e per essere stato il primo ad aver concentrato l'attenzione sul componimento breve, il frammento, già emergono le distanze quando si tratta di chiarire l'apporto altrettanto fondamentale di Poe (peraltro, solo in parte considerato dai surrealisti, ma giustamente chiamato più volte in causa proprio negli ambiti teorico ed estetico dallo stesso Baudelaire). Anche in merito all'opera di Verlaine, gli inisti non condividono pienamente quanto espresso da altri movimenti. L'apporto del poeta saturnino quale semplice prosecutore nella direzione tracciata da Baudelaire, concentrando ulteriormente la poesia al livello della frase, del verso, (la connotazione che risulta

per esempio nell'analisi critica di Isidore Isou) appare limitato, ridimensionato. Forse, in ragione di un'eccessiva "sete di sintesi", si è cercato in un certo senso di farne una sorta di connessione tra le poetiche di Baudelaire e Rimbaud. Pur accettando a grandi linee tale assunto, gli inisti hanno sviluppato, tanto sul piano storico quanto su quello critico, un'analisi assai più articolata dell'opera e del ruolo di Verlaine, rivelando in particolare la sua finezza critica, il grado di sentire e cogliere nel proprio tempo i segnali che già puntavano al futuro, la capacità non comune di raccogliere e trasmettere tali istanze, accelerando processi di cui aveva compreso lucidamente il significato e le potenziali ripercussioni.

Siamo ora giunti al punto di maggiore distanza dalle altre letture dell'evoluzione della poesia. secondo l'analisi di Bertozzi, pienamente condivisa dagli inisti: "dopo la *parola* (Mallarmé) e la *lettera* (Rimbaud), c'è il *fonema* (Marinetti e i futuristi)". Per chi conosca anche in modo non approfondito le teorie che hanno preceduto l'Inismo, le differenze con schemi di lettura e interpretazione antecedenti sono evidentissime e sostanziali. Se poi si volesse approfondire la trattazione anche ricordando i numerosi saggi e interventi critici di Bertozzi sul solo Rimbaud o su Marinetti, le distanze risulterebbero ancora più grandi.

L'attenzione inista sul diverso modo di intendere il ruolo dei precursori ha permesso di ricostruire e motivare con adeguato supporto di documenti anche altri autori coinvolti nell'evoluzione della poesia. Il processo che quasi tutte le teorie precedenti hanno semplificato in modo eccessivo, schematizzando o minimizzando eventi e interrelazioni, si amplia invece con le "letture iniste" che investono, fra gli altri, Cros, Apollinaire, Beauduin, Picabia, Soupault. Si tratta di contributi teorici e critici la cui originalità è mai fine a se stessa. Di più, ciascuno di essi si integra con gli altri, componendo un ricco mosaico di coordinate interpretative riguardanti movimenti, gruppi e singoli autori, svelando implicazioni poco note e spesso inedite.

L'esercizio della creatività non è di per sé prerogativa di pochi. Non sono necessarie transazioni perché ci si possa riappropriare di un'ampia dimensione poetica. Attraverso la creatività, l'uomo può essere libero. In ciascuno di noi esiste un poeta da scoprire. Per trovarlo, occorre cercare il modo di tradurre in consapevolezza le potenzialità ancora inesprese, le energie inutilizzate o, peggio, male impiegate. Lo scoglio più difficile da superare è spesso localizzabile nel passaggio da un'idea nuova all'azione cosciente che ne dovrebbe conseguire. Ciò spiega in parte l'esiguità dei gesti creativi che si contrappongano all'eccessiva invadenza di stereotipi e omologazioni.

Dalla seconda metà degli anni '80, gli inisti estendono con maggiore incisività la loro "visione multipla e globale" a tutti gli aspetti della vita e si battono per accelerare un processo teso a una nuova presa di coscienza. Hanno compreso che in queste coordinate risiede la rivoluzione "copernicana" della poesia e che nel processo in atto vanno ampliati e approfonditi soprattutto gli aspetti etici dell'arte del fare. Comincia una "fase operativa" di ampia portata, segnata dalla pubblicazione di un nuovo manifesto.

Il Secondo Manifesto Ini viene redatto – dopo vari mesi di incubazione – nei primi giorni del settembre 1987, a S. Apollinare, nella campagna umbra. Il testo è letto e presentato il 5 settembre a Perugia, nella Sala Brugnoli di Palazzo Cesaroni. Il documento, intitolato *Apollinaria Signa*, in omaggio a Guillaume Apollinaire (fra i principali precursori dell'Ini) e alla località in cui si sono riuniti per la stesura, dichiara conclusa la "fase pionieristica" e, oltre a introdurre fondamentali considerazioni in tema di etica inista, ripete il rifiuto deciso di tutte le forme di sperimentalismo.

Gli eventi della "fase operativa", distinti dall'intenzionale rapidità esecutiva, si intrecciano e spesso si accavallano, rendendo ancora più arduo il tentativo di organizzare il quadro

storico, volendo mettere in risalto non solo date e avvenimenti ma anche argomenti, idee, prospettive.

La “fase operativa” si manifesta primariamente nelle opere. Il concetto di *opera moltiplicatrice di significati* raggiunge i bersagli primari dell’idea inista: il nuovo sentire, il nuovo fare. Nella stessa ottica di ampiezza, si scoprono, o si inventano, altri mezzi espressivi. Altri ancora sono dirottati verso applicazioni inedite. Ogni elemento concorre all’espansione delle risorse creative traducendosi in un’arte del fare che si offre, in modo ancora più completo e maturo, alla simultaneità percettiva dei fruitori emancipati.

La creatività non resta idea e non si limita a un programma. Tutti i domini espressivi (a quelli già introdotti nel corso della fase pionieristica, se ne aggiungono vari altri) sono perciò intesi quali aspetti complementari, ancora soggetti a trasformazioni, a rimodellamenti, sempre atti a interagire e concorrere nel tracciare le nuove coordinate operative dell’Inismo: l’*Inia*, il *Romanzo inista*, la *VideoINpoesia*, l’*Inika Sonorika*, il *Librooggetto*, l’*Odeporika inista*, l’*Area fotografica inista*,

Altre adesioni ufficiali estendono ulteriormente, fra il 1987 e il 1994, le aree geografiche e culturali investite dall’Inismo. Si ricordano, fra le altre, quelle di Lisiak Land-Diaz (Perù); Pedro Juan Gutierrez (Cuba) e Krister Follin (Svezia).

In Italia, aderiscono ufficialmente Eugenio Gianni e Sandro Ricaldone, già da anni vicini alle idee del movimento. Altrettanto può essere riferito per Proïa, da tempo gravitante nell’area inista. Per l’italo-francese, l’adesione ufficiale alla corrente completa, con l’impegno della militanza, una presenza già anticipata dalle opere iniste. Con la sua totale adesione, e quelle – di poco successive – di Antoinette Valenti e Marinisa Bove, l’Inismo francese rafforza le già consistenti connessioni con quello italiano.

L’attività inista in Argentina e Spagna prosegue ininterrotta, alimentata senza dubbio dai riflessi della nuova fase operativa. I principali eventi sono da ricondurre a manifesti: *El Inismo*

(Secondo manifesto INI spagnolo), Gennaio-febbraio 1990; *II° Manifesto INI Argentino*, 22 luglio 1990; Julio Carreras (h) redige, l'anno seguente, *Inismo en Argentina* (manifesto), 24 giugno 1991. Anche le manifestazioni si articolano, come preannunciato dal *Sekondo Manifesto*, su più ampi piani ideativi e realizzativi. Fra le principali esposizioni di opere, ricordiamo: *Salon Comparaisons* (Parigi, Grand Palais, 1988); *L'Alphabet des Astres. Mostra internazionale del libroggetto* (Chieti, Palazzo della Provincia, 1988); *Mostra e dibattito sull'Inismo* (Università di Firenze, Aula Magna della Facoltà di Magistero, 1988); *Primera Feria Inista* (Madrid, 1989); *Inismo. 1980-1990* (Roma, 1990); *Arte Embotellado* (Turon, España, 1990); *L'Inismo* (ciclo di esposizioni nelle sedi dell'Alliance Française a Bologna, Bari e Venezia, 1990); *Rimbaud e l'Avanguardia* (Torre Ciarrapico, Francavilla a Mare, 1991-'92); *Inismo. Dell'avanguardia il fonema* (L'Aquila, 1992).

All'Inismo statunitense sono dedicate molte iniziative del 1993. Evento culminante, la mostra *I.u.N.s.I.a.* (Pinacoteca Barbella, Chieti) e il relativo catalogo, recante contributi scritti di Gabriele-Aldo Bertozzi, Lex Loeb, Paul Lambert e Antonio Gasbarrini. Ancora per quanto riguarda le esposizioni, dalla fine di giugno alla fine di agosto 1994, ha luogo una grande manifestazione multimediale inista presso il Kemi Art Museum (a pochi chilometri dal Circolo polare artico, nella Lapponia finlandese), *Inismi: the I.N.I. Avant-Garde*. Vengono presentate le opere dei principali inisti italiani, spagnoli, americani, francesi, argentini, cubani: poesie, film, libri, videoinipoesie, inike sonorike, abbigliamento inista, testi teorici, documenti, riviste.

Fra i domini operativi degli inisti, emerge ancora l'*Inia*. La nuova fase non ne ridimensiona la portata. Tutt'altro, il segno si evolve nella misura in cui si evolvono le idee. All'*Inia* si affiancano molti altri domini operativi, alcuni di essi sono

stati già introdotti. Altri li ricordiamo ora, per completare il panorama della “Fase operativa”.

Il *Romanzo inista* è attuazione di idee, non tecnica. È la compenetrazione dinamica fra elementi poetici e fonetici, cromatici e materici. La densità delle scritture e la loro organizzazione formale producono e moltiplicano i significati, determinando nuovi sentire, conoscere, trasmettere. È una raccolta diretta a stabilire rapporti inediti fra Inie e una *fabula* su diversi piani formali ed esegetici, in cui sono strutturati elementi che demoliscono la narrazione (nel senso in cui essa viene comunemente intesa) o atti a stabilire una narrazione di ordine superiore (forse il concetto più difficile da esprimere con le *vecchie* parole, in quanto collegato a forme libere che invadono pertinenze prima frammentate tra romanzo, teatro, musica, linguistica, glottologia... e oltre, per una sintesi dinamica di ampia portata). Nel territorio del romanzo inista – e forse proprio in ragione della sua vastità – è inoltre possibile distinguere (mai delimitare!) certi ambiti applicativi omogenei. Uno fra tutti, particolarmente caro agli inisti, è costituito dall’*Odeporika inista*.

Pur essendo una presenza costante nell’INI già dai primi anni di attività, i continui approfondimenti e trasformazioni, hanno con gli anni esteso le valenze della Fotografia inista. Non è perciò un evento occasionale il fatto che, nel 1996, Bertozzi abbia redatto un manifesto espressamente rivolto alla fotografia. A dire il vero, in un contesto già relativamente specialistico quale tende a essere il presente, sarebbe forse più corretto riferirsi a un’*Area fotografica inista* che comprenda la *Fotografia inista*, quando l’opera è realizzata e compiuta esclusivamente con la luce e i mezzi fotografici (chimici o digitali); la *Photoinigrafia*, se alla realizzazione dell’immagine-poesia finale concorrano interventi che oltrepassano quelli esclusivamente fotografici, comunque presenti e caratterizzanti, e l’*Inigrafia*, in cui la poetica si avvale in modo esteso di tutti i mezzi offerti dalle tecnologie (antiche, attuali o future) per la realizzazione delle immagini. L’area fotografica inista è

l'estensione dell'Inia oltre i piani plastico, pittorico e informatico; è *pathos vision*. Si opera per il superamento della mera fruizione visuale della poesia (la fotografia e le arti visive tradizionalmente intese), per muoversi verso inedite dimensioni percettive mentali ed emotive.

Piuttosto complessa è la genesi della *Videoinipoesia*. Sue ascendenze sono forse rintracciabili – sul piano tecnico – soprattutto nel Cinema INI. Meglio, nell'oltrepassare l'ambito meramente cinematografico e raggiungere una dimensione poetica più estesa e articolata. Bertozzi ne ha ricordato in un suo scritto alcuni momenti precedenti e successivi alla stesura del manifesto:

[...] In apertura del dibattito io parlai di videopoesia, ma François Proïa propose subito una precisazione accolta da tutti e il nome divenne Videoinipoesia. Le prime tre videoinipoesie prodotte sono di François Proïa, Giorgio Mattioli, Gabriele-Aldo Bertozzi. Quella di Proïa fu presentata durante la stesura del manifesto il 14 settembre. È intitolata *L'Inismo* ed è esemplare unico.

(Videoinipoesia, in *Bérénice*, NS, I, 1, marzo 1993)

La Videoinipoesia, come il romanzo INI, individua non tanto il mezzo utilizzato, quanto una filosofia. Anche la redazione del documento *La Videoinipoesia. Manifesto inista* (1990) contribuisce a sottolinearne un'essenza che, attraverso un approccio multimediale mai fine a se stesso, aggiunge nuove dimensioni al fare poetico. Per fruire pienamente l'opera occorrerà – ancora una volta – cogliere in simultaneità il *pathos* da molteplici piani espressivi di un *collage* pluridimensionale.

Con la pubblicazione de *La Signora Proteo* (Piovan, 1990; II ed., E.S.I., 1995), Bertozzi conduce anche il *Teatro inista* nella nuova "Fase operativa". Nella nostra *Prefazione* alla prima edizione, abbiamo già osservato che in tutto lo spessore dell'opera domina l'invenzione libera e consapevole. Nella rilettura inista dei miti, dalla torre di Babele alla favola di Amore e Psiche, Bertozzi concilia in modo organico e compiuto ogni esigenza narrativa con le novazioni teoriche. Argomenti

e idee si risolvono in dialoghi, monologhi ed elementi scenici inediti e carichi di pathos, di suggestione. Altrettanto il linguaggio: il testo rivela l'attenzione – tutta inista – dell'autore per la scelta di parole nuove e clonazioni lessicali, per il gioco caleidoscopico fatto di echi, rimandi interni, assonanze. Lo stesso Bertozzi non manca di sottolinearlo, nella premessa al testo: «Di fronte a certe parole non si pensi a errori del compositore: sono inedite».

Dell'*Inika Sonorika*, è già stato accennato che riorganizza gli elementi fonetici, verbali, sonori e musicali della parola. Per effetto della "Fase operativa", la struttura su diversi piani si perfeziona e viene resa ancora più ampia dal sovrapporre e stratificare, nello spessore dei suoni, ulteriori segni, stimoli, emozioni – dunque non limitata alla sola funzione uditiva. Nell'agosto 1990, la Radio Nacional de España, nell'ambito del *II Festival Internacional de Radio Art* (FIRA '90), trasmette *Ompokema pt. 2*, un'*inika sonorika* composta e interpretata da Merante. Nel presentare l'opera, l'emittente diffonde anche brevi informazioni sull'*Inismo*. Un'altra composizione dello stesso autore, *Fonitiko Lefinjo*, partecipa all'edizione successiva (FIRA '91). Nello stesso ambito operativo, ma con taglio diverso (segnatamente, per l'uso sistematico del collage sonoro), si collocano le *inike sonorike* di Bertozzi, *Fogli e acque* e *l'Ouverture de La Signora Proteo*, realizzate su nastro magnetico, rispettivamente nel 1992 e 1993.

Una panoramica dei domini operativi degli inisti, pur volendo tralasciare in funzione della sintesi ogni intento di esaustività, non può trascurare il *Librogetto inista*. Poiché si tornerà più avanti sull'*idea* di librogetto, ci limiteremo a insistere sulla filosofia inista del collage, che questa forma espressiva trova un altro modo di aprirsi alle infinite possibilità creative prodotte da accostamenti inediti, sovrapposizioni di piani, calligrafie creative. Insomma, dall'orchestrare visioni, sentimenti, parole, anche e non solo pittoriche, oggettuali, fotografiche. Preme infatti sottolineare che attraverso il librogetto vengono superati i precedenti settorialismi di forme ormai stanche e

cristallizzate, divenute terreno fertile per ripetitività e luoghi comuni.

Cogliendole nel loro insieme, osserviamo che tali forme costituiscono “letture” nuove per un altrettanto nuovo sentire e non è superfluo ribadire che richiedono lettori emancipati, pronti a *ri-conoscere* le inedite suggestioni poetiche. Il fruitore dovrà riappropriarsi dell’uso di risorse soprattutto emotive abitualmente confinate nella latenza. Da ciò, come pure dal più profondo e meditato atteggiamento etico inista, trae motivo l’attenzione senza precedenti che dirigono verso la più ampia libertà interpretativa. Il superamento di regole e convenzioni costituisce un formidabile punto di partenza per un processo ininterrotto di creazione che coinvolga in pari misura autori e fruitori.

Una discussione che investa gli eventi della seconda fase dell’Inismo non può minimizzare il contributo dei cataloghi e in generale le pubblicazioni che in occasione di esposizioni e altre manifestazioni trovano motivo di essere. È il caso del saggio *Che cos’è il Librogetto*, di Bertozzi, che appunto oltrepassa la contingenza di “catalogo” d’una pur importante rassegna di libro d’avanguardia e risolve (forse, per la prima volta) le antiche ambiguità tra *libro oggetto* e *libro d’artista*, proponendo la definizione inista *Librogetto* che racchiude in un unico ambito interpretativo tutte le forme davvero creative centrate sul libro. Inoltre, il saggio si pone quale strumento fondamentale per chi voglia affrontare senza preconcetti l’argomento, accogliendo la visione inista al tempo stesso “unitaria” (essendo poesia anche tali forme di espressione), e “multipla” (in ragione delle diverse forme e modalità di attuazione).

Fra i “cataloghi” veri e propri si possono indicare quelli pubblicati nel 1990 per l’esposizione *Inismo 1980-1990* e per il ciclo di mostre *L’Inismo*. Il primo reca un testo introduttivo di Bertozzi (*Il segno inista*); l’altro, una ben documentata presentazione di Sandro Ricaldone.

Ricordiamo ancora, nello stesso anno, la pubblicazione di *Made INItaly*, una preziosa raccolta di 13 cartoline realizzate dagli inisti, curata da Furio De Mattia in occasione dei primi dieci anni di attività della corrente. De Mattia, inoltre, proseguendo le sue attività nell'area dell'Arte Interattiva, rappresenta l'Ini alla manifestazione internazionale *Transmission Points (E)*, ideata e coordinata da Natale Cuciniello (Napoli, 1990). Sempre nello stesso anno, Bertozzi e Merante sono invitati a rappresentare l'Inismo all'esposizione internazionale *Il Librismo 1896-1990*, ampia rassegna curata a Cagliari da Mirella Bentivoglio, centrata sugli interventi operati nell'area del libro da tutti i maggiori autori del Novecento.

Sempre in merito ai cataloghi, ricordiamo quello a cura di François Proïa pubblicato nel 1991 (anno del Centenario di Rimbaud) per la rassegna internazionale *Rimbaud e l'Avanguardia*, con testi di Paola Di Pancrazio, e il successivo (1992) *INismo. Dell'avanguardia il fonema*, curato e presentato da Antonio Gasbarrini (*INismo: anno I dopo Rimbaud*) e François Proïa (*Après le déluge, l'Inismo*).

La necessità di sintesi impone di tornare sulle questioni teoriche. Negli stessi anni, infatti, si approfondiscono, anche in importanti sedi accademiche, i dibattiti sull'Inismo, le sue realizzazioni e il suo ruolo nell'evoluzione della poesia. L'evento più significativo fu senza dubbio il corso *Perspectives de la Poésie*, tenuto da Bertozzi all'Université de Paris XII – Val-de-Marne, nel 1991. Nello stesso anno, col titolo *Rimbaud. Le opere, i luoghi*, Bertozzi affianca alla sua già vasta produzione saggistica intorno all'opera di Rimbaud, un elegante libro che raccoglie alcune fra le sue realizzazioni creative più significative, espressamente rivolte a una rilettura inista del poeta francese.

Per restare nell'ambito teorico internazionale, ricordiamo il Convegno internazionale *Di qua o di là dalla parola* che per la prima volta riunisce (nel 1992, all'Università di Pescara) i maggiori esponenti dell'avanguardia internazionale. Oltre agli

inisti – promotori, Bertozzi in testa, e artefici dell’iniziativa – giunti da ogni parte del mondo, intervengono numerosi anche i poeti visivi, sonori, i letteristi, nonché studiosi, critici e appassionati. Trovano adeguato spazio, nei dibattiti ufficiali ma anche nelle numerose occasioni informali, spunti di incontro, di confronto, perfino di scontro sui temi della poesia, la sua evoluzione e le forme attraverso cui essa si esprime o si esprimerà. Collaterali ma ben integrate con i lavori del Convegno, si svolgono manifestazioni espositive e performance teatrali. Gli atti del Convegno, pubblicati su *Bérénice* (NS, I, 1, marzo 1993 – divenuta, nel frattempo, rivista di studi comparati e ricerche sulle avanguardie) costituiscono ancora oggi, per specialisti e non, un valido strumento per studi, approfondimenti e verifiche.

Cerchiamo ancora di segnalare alcuni importanti eventi, contributi teorici.

In *Bérénice* (NS, II, 4, marzo 1994): *Art postal iniste* (Bertozzi), *Inika geografika* (Giovanni Agresti), *Essences absolues* (François Proïa), *Verso il verso ma in direzione opposta* (Angelo Merante), *Agenda inista* (Lisiak-Land Diaz).

In *Bérénice* (NS, II, 5, luglio 1994): *La realtà virtuale* (Bertozzi), *Introduzione all’Inika Sonorika* (Merante).

Fra il novembre 1994 e il maggio 1995, si svolge all’Università di Pescara il *Convegno internazionale Arti Compare. L’idea di Visionario*. Dagli atti del Convegno, raccolti su due numeri doppi di *Bérénice* (8-11) emergono i numerosi contributi inisti. Numerose anche le manifestazioni a esso collegate, dalle rappresentazioni de *La Signora Proteo* di Bertozzi, messe in scena da Giorgio Mattioli, al Premio Internazionale per le Arti Compare “Sigillo Aureo Cepagatti”, all’esposizione di opere sull’idea di Visionario, e il relativo catalogo, *L’idea di “visionario”. Dalla 3D alla Realtà Virtuale*, a cura di Antonio Gasbarrini. (Seguiranno altre edizioni del Convegno Arti Compare, negli anni successivi, su argomenti quali la Magia, i Mostri, la Menzogna).

Nel gennaio 1996, Laura Aga-Rossi divulga il documento *Il caso Clemente Padin. Protomanifesto. Cosa non è l'Inismo!*

Durante i lavori del Convegno internazionale *Avanguardia, linguaggi e prospettive nell'era telematica* (Università di Messina, 24-25 maggio 1996), Bertozzi legge il suo *Primo Manifesto della Fotografia Inista*, e presenta un'esposizione personale, interamente dedicata alle sue opere fotografiche.

Ancora a Messina, il 25 maggio 1996, nel corso dell'intervento conclusivo del Convegno, Bertozzi introduce un argomento del quale in seguito molto si è discusso. La sua rilevanza è tale che non è possibile non dedicargli adeguato spazio, senza tentare di riassumerlo ma limitandoci a minimi snellimenti che ci auguriamo non possano ridurre l'efficacia della relazione:

... Marinetti non è importante per aver inventato il Futurismo, ma per aver inventato l'Avanguardia. Le avanguardie storiche hanno avuto una vita piuttosto breve e arrivano alla Seconda Guerra mondiale. Si tratta dei grandi movimenti. La loro fase è quella della rivolta. Dopo [...] inizia una nuova fase in cui le avanguardie, pur cambiando, restano per quello che hanno "insinuato", mutato. Così resta pure il nome, «avanguardia», con un significato non più di rivolta, ma di rivoluzione: cambiare qualcosa che esiste già.

[...] Ora assistiamo all'avanguardia che torna alla purezza originale, cioè l'avanguardia che è sola, solitaria. [...] sono finite tutte le grandi teorie, il mondo ha fatto piazza pulita di tutte le ideologie, l'unica che difende ancora l'intelletto [...] è ancora l'avanguardia. E all'avanguardia, oggi, nel mondo, ci sono rimasti soltanto gli inisti: sono tornati a essere quegli "orribili lavoratori" annunciati da Rimbaud e da Marinetti, i sabotatori, se volete, del consumismo e della ripetizione, rivoluzionari solitari, in ogni caso, in questa era che ha visto cadere tutte le ideologie [...] proprio a partire dal 1980, quando l'Inismo senti l'impellente bisogno di nascere, di respirare, in quei tempi che si facevano soffocanti. Ricordo all'inizio quando i suoi rappresentanti, giocando con le analogie storiche, si paragonavano al Dadaismo, movimento che si oppose a un dilagante ritorno all'ordine. Oggi, il paragone non sarebbe più possibile per la sproporzione, essendo noi così pochi rispetto a una reazione tanto colossale quanto ottusa; essendo noi combattenti più sistematici e

consapevoli dei dadaisti. E presenti nei punti e nei momenti più nevralgici. Segnando, contro la caduta delle ideologie nel mondo, la TERZA FASE DELL'AVANGUARDIA.

Dopo aver letto e riletto tanto su cui meditare, non sembra ragionevole insistere su questioni teoriche in questa sede. Ci saranno presto occasioni per riprendere l'analisi. Anche in merito agli eventi più recenti, mancando la distanza temporale che riteniamo necessaria a garantire una lettura critica ragionata, solo alcuni – già considerabili rilevanti – e comunque solo quelli non successivi al 2000 – verranno tracciati nelle note che seguono. Vogliamo precisare inoltre che sono state volutamente omesse numerose esposizioni, in particolare tutte le pur numerose personali dei vari inisti (con una sola, motivata, eccezione riguardante Bertozzi) in un'ottica che nella parte cronologica ha voluto privilegiare gli interventi dell'intero gruppo.

Le pagine di Bérénice (NS, IV, 12, novembre 1996) ospitano *Arkitettura Nova. Manifesto inista* di Bertozzi e altri interventi inisti sull'Arkitettura.

Presso l'Acanthus Gallery di Portland (Oregon) si svolge l'esposizione inista *How to choose the right movement* (gennaio 1997).

Madrid. Il Museo Nacional – Centro de Arte Reina Sofia, ospita la manifestazione multimediale *Jornada de vanguardia inista* (21 settembre 1998).

Ancora nel settembre 1998, la rivista spagnola *Art Teatral* dedica al teatro italiano contemporaneo un libro (collana *Autores de hoy*). Nell'antologia figurano tre opere iniste, *La señora Proteo* (Bertozzi); *El color del signo* (Merante) e *Gradiva. La que avanza* (Aga-Rossi).

Atlanta (USA), novembre 1998. Nel corso di un congresso internazionale sui nuovi linguaggi della poesia, il prof. David W. Seaman, direttore del *Department of Foreign Languages* della Georgia Southern University (Statesboro, USA) dedica tutto il suo intervento all'Inismo.

Bérénice (NS, VI, 18, novembre 1998) dedica ampio spazio al Teatro INI.

Bérénice (NS, VIII, 24, novembre 2000) contiene interventi inisti nell'ambito della moda.

Nella primavera del 2000, a Buenos Aires (Argentina), presso il centro di arte e cultura *La Recoleta*, si svolge una grande esposizione di opere iniste. Segue, pochi mesi dopo, un'altra esposizione inista, *Painted 2000*, al museo statale di Kemi (Finlandia).

Roma, 23 Febbraio 2005

IL TEMA DELLA PAURA NEI *NATALICIA* DI PAOLINO DI NOLA

par BRENDA PISELLI

Brenda Piselli focuses her research on the theme of fear in Carmina natalicia by Paolino da Nola, written between 395 and 407. After the analysis of the lexicon related to the fear (verbs, adjectives, keywords, metaphors, evocative locutions), Piselli shows how the Natalicia reflect personal and common fears, in particular that one caused by the Barbarian invasions, as mentioned in Natalicium 8, written in 402, under the threat of Goths.

Paolino, originario di Bordeaux, esercitò il suo ministero in Campania, a Nola, dove fu monaco, presbitero e infine vescovo.

Nel suo *corpus* poetico occupano un posto di rilievo i *Carmina natalicia*, scritti dal 395 al 407¹, i quali festeggiano non il giorno della nascita di Felice, santo di Nola (secondo il significato corrente del termine *natalicium*), ma il giorno della sua morte, il 14 gennaio, che segna la nascita alla vita eterna.

In particolare, i *Natalicia* si inseriscono nel genere panegiristico, adattato, con alcune modifiche, alle nuove esigenze dossologiche e parenetiche proprie della religione cristiana². Tuttavia, Paolino compone poesie totalmente nuove

¹ Cf. T. Piscitelli, *Paolino di Nola e il pubblico dei natalicia*, in *Amicorum munera. Studi in onore di Antonio V. Nazzaro*, a cura di Gennaro Luongo, Napoli, Satura Editrice, 2016, p. 347.

² Cf. S. Costanza, *I generi letterari nell'opera poetica di Paolino di Nola*, in *Augustinianum*, 14 (1974), pp. 637-650; J. Fontaine, *Naissance de la poésie dans l'Occident chrétien. Esquisse d'une histoire de la poésie latine chrétienne du III^e au VI^e siècle*, Paris, Études Augustiniennes, 1981.

rispetto al passato³, poiché mescola forme letterarie diverse e conserva gli elementi classici del *dies natalis* — festeggiamenti, conviti con gli amici, serti di fiori con cui abbellire le porte del tempio, scambio dei doni —, ma ne modifica i contenuti⁴. Desideroso di gettar luce sul senso dell'esistenza, attraverso l'omaggio a Felice di cui era devoto, Paolino si propone infatti di glorificare Cristo: *inque tuo gaudens adamaui lumine Christum [...]*⁵. È un *modus operandi* caratteristico di un'epoca in cui lo scrittore cristiano riconosce la fissità dei generi letterari tradizionali e se ne appropria, sia pure nell'intento di rinnovare dall'interno i generi stessi attraverso la novità del messaggio biblico⁶.

Nell'edizione a cura di Hartel⁷, sulla base dei manoscritti conservati, i *Natalicia* sono numerati nel modo seguente:

- nat.* 1 (c. 12 Hartel);
- nat.* 2 (c. 13 Hartel);
- nat.* 3 (c. 14 Hartel);
- nat.* 4 (c. 15 Hartel);
- nat.* 5 (c. 16 Hartel);
- nat.* 6 (c. 18 Hartel);
- nat.* 7 (c. 23 Hartel);
- nat.* 8 (c. 26 Hartel);
- nat.* 9 (c. 27 Hartel);
- nat.* 10 (c. 28 Hartel);
- nat.* 11 (c. 19 Hartel);

³ T. Piscitelli, *Paolino di Nola e il pubblico dei natalicia*, cit., p. 349.

⁴ A. V. Nazzaro, *Paolino di Nola e il pellegrinaggio al Santuario di san Felice*, in *Koinonia*, 55 (2011), p. 208.

⁵ Paul. Nol. *carm.* 21, 373. Cf. Paulinus Nolanus, *Carmina*, Indices voluminum XXIX et XXX, Indices et addenda edidit Guilelmus de Hartel, Editio altera supplementis aucta curante Margit Kamptner, Vindobonae, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1999 («CSEL», 30). D'ora in poi, le citazioni dei *Carmina* di Paolino saranno desunte da questa edizione.

⁶ T. Piscitelli Carpio, *Paolino elegiaco*, in *La poesia cristiana latina in distici elegiaci*, Atti del Convegno Internazionale, Assisi, 20-22 marzo 1992, a cura di Giuseppe Catanzaro e Francesco Santucci, Assisi, Accademia Properziana del Subasio, 1993, pp. 100-101.

⁷ Cf. *Praefatio*, in *Paulinus Nolanus Carmina*, cit.

nat. 12 (c. 20 Hartel);

nat. 13 (c. 21 Hartel).

Nel presente lavoro mi propongo di mettere in evidenza, senza pretesa di completezza, il rilievo assunto dal motivo della paura nei *Carmina* composti da Paolino in onore di san Felice.

La presenza di questo tema è suffragata da numerose occorrenze testuali. Dal punto di vista linguistico il campo semantico della paura è reso da parole quali: *formido*⁸, *metus*⁹, *stupor*¹⁰, *terror*¹¹, *timor*¹², *tumultus*¹³, *pavor*¹⁴. Per quanto concerne le voci verbali, a titolo d'esempio segnalo: *timere*¹⁵, *vereri*¹⁶, *metuere*¹⁷, *formidare*¹⁸, *minitari*¹⁹, *turbare*²⁰, *tremare*²¹, *fremere*²², *pallescere*²³. Gli aggettivi *anxius*²⁴, *pavidus*²⁵, *timens*²⁶, *incertus*²⁷, *terrificus*²⁸, *trepidus*²⁹ riflettono poi lo stato psicologico di chi è vittima di questo sentimento di timore,

⁸ Paul. Nol. *carm.* 18, 396; *carm.* 26, 72; *carm.* 27, 634.

⁹ Paul. Nol. *carm.* 19, 560; *carm.* 26, 40; *carm.* 27, 339.

¹⁰ Paul. Nol. *carm.* 19, 560.

¹¹ Paul. Nol. *carm.* 16, 47; *carm.* 18, 388.

¹² Paul. Nol. *carm.* 18, 11; *carm.* 20, 174; *carm.* 26, 50.

¹³ Paul. Nol. *carm.* 16, 82.

¹⁴ Paul. Nol. *carm.* 18, 272; 374; *carm.* 19, 703 (si noti la figura etimologica creata con *pavidus* al v. 705); *carm.* 26, 33.

¹⁵ Paul. Nol. *carm.* 16, 90; *carm.* 18, 388; 393; 395; *carm.* 26, 70.

¹⁶ Paul. Nol. *carm.* 20, 279.

¹⁷ Paul. Nol. *carm.* 16, 153; *carm.* 18, 365; *carm.* 26, 101.

¹⁸ Paul. Nol. *carm.* 26, 75.

¹⁹ Paul. Nol. *carm.* 21, 12.

²⁰ Paul. Nol. *carm.* 26, 40.

²¹ Paul. Nol. *carm.* 26, 77.

²² Paul. Nol. *carm.* 26, 7.

²³ Paul. Nol. *carm.* 19, 490.

²⁴ Paul. Nol. *carm.* 16, 45; *carm.* 18, 224; *carm.* 26, 4.

²⁵ Paul. Nol. *carm.* 16, 43; *carm.* 26, 30; *carm.* 27, 416.

²⁶ Paul. Nol. *carm.* 16, 90; *carm.* 18, 395.

²⁷ Paul. Nol. *carm.* 13, 13.

²⁸ Paul. Nol. *carm.* 26, 30.

²⁹ Paul. Nol. *carm.* 18, 399; *carm.* 27, 423.

mentre *horridus*³⁰ caratterizza ciò che suscita paura.

Parole chiave, metafore o *iuncturae* suggestive veicolano lo stesso concetto: *maris aspera*³¹, *inter dura uiae, uitaeque incerta*³², *cura pericli*³³, *acerba pati*³⁴, *latrones*³⁵, *ultricum monstra ferarum*³⁶, *instantesque Getas ipsis iam faucibus urbis*³⁷.

Non mancano inoltre espressioni icastiche, che traducono i sintomi fisici della paura: *trepidans fugiensque*³⁸, *trepidantia [...]/pectora*³⁹, *fessaque [...] pectora*⁴⁰.

Il ricorrere, nei *Natalicia*, del tema della paura, ampiamente documentato, rispecchia la natura di un'opera che appartiene alla tarda Antichità. I *Carmina* dedicati a san Felice si configurano infatti non solo come lo specchio dei cambiamenti religiosi e sociali del tempo, ma anche come il riflesso delle paure, individuali e collettive, da essi suscitate⁴¹: trovano così spazio nei componimenti di Paolino paure generate da difficoltà personali o quotidiane, paure causate da un pericolo reale, spesso amplificato dall'immaginazione, o la paura di un futuro incerto, all'orizzonte del quale si scorge la minaccia dei barbari.

La raccolta si apre con il timore del viaggio, che rivela accenti autobiografici. Nel 395 Paolino è ancora a Barcellona;

³⁰ Paul. Nol. *carm.* 26, 6.

³¹ Paul. Nol. *carm.* 13, 16.

³² Paul. Nol. *carm.* 13, 13.

³³ Paul. Nol. *carm.* 13, 14.

³⁴ Paul. Nol. *carm.* 14, 81.

³⁵ Paul. Nol. *carm.* 18, 271; 288.

³⁶ Paul. Nol. *carm.* 19, 565.

³⁷ Paul. Nol. *carm.* 21, 10.

³⁸ Paul. Nol. *carm.* 26, 41.

³⁹ Paul. Nol. *carm.* 26, 99-100.

⁴⁰ Paul. Nol. *carm.* 26, 275.

⁴¹ Cf. D. Bocage-Lefebvre, *La peur dans l'Antiquité tardive à travers les Natalicia de Paulin de Nole (395-407)*, in *Peurs antiques, textes réunis et présentés par Sandrine Coin-Longeray et Daniel Vallat*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2015, p. 347.

il voto che egli formula perché la traversata verso Nola sia favorevole attesta non solo il suo fervore verso Felice, al quale egli domanda protezione, ma anche le sue paure: l'impazienza di giungere nella città campana è in parte dovuta alla preoccupazione per la situazione politica in cui versavano Italia e Gallia.

[...] famulis famulos a puppi suggere uentos,
ut Campana simul Christo duce litora uecti
ad tua mox alacri rapiamur culmina cursu
inque tuo placidus nobis sit limine portus⁴².

Altra paura “individuale” è quella che compare nel *natalicium* 6, dove Paolino riferisce il miracolo della restituzione dei buoi rubati a un contadino devoto (*[...] pietate repletus*)⁴³, ma rozzo. La relazione minuziosa dei fatti e i gesti disperati del pover'uomo che attende il ritorno degli animali ai quali è affettivamente legato dimostrano un dolore e un turbamento profondi, resi attraverso scelte linguistiche mirate: *miser*⁴⁴, *infelix*⁴⁵, *fessus cassis erroribus*⁴⁶, *humanam desperat opem*⁴⁷, *in pectore fracto*⁴⁸, *magnis cum fletibus*⁴⁹, *et lacrimis rigat omne solum*⁵⁰. In particolare, il contadino, avendo udito uno strepito dinanzi all'uscio, teme il ritorno dei ladri:

et pulsas resonare fores, quo territus amens
[...]
dixerat haec metuens [...]
[...]
corpora pulsantum trepidos auferre pauores
[...]

⁴² Paul. Nol. *carm.* 12, 28-30.

⁴³ Paul. Nol. *carm.* 18, 243.

⁴⁴ Paul. Nol. *carm.* 18, 235.

⁴⁵ Paul. Nol. *carm.* 18, 238.

⁴⁶ Paul. Nol. *carm.* 18, 240.

⁴⁷ Paul. Nol. *carm.* 18, 243.

⁴⁸ Paul. Nol. *carm.* 18, 244.

⁴⁹ Paul. Nol. *carm.* 18, 248.

⁵⁰ Paul. Nol. *carm.* 18, 250.

[...] sed territūs ille
 [...] domini [...] timentis [...]
 [...] de quo formidine pulsa
 [...] trepidumque etiam sua gaudia turbant [...]
 [...] metuit non credere⁵¹.

L'episodio narrato da Paolino rappresenta

la peur des vols qui minent les habitants et qui infestent la région de Nole: ce récit se présente comme une fable à valeur symbolique dans laquelle le paysan dit sa peine d'avoir été volé, s'adresse directement à Félix qu'il présente comme coupable ou complice du vol dont il ne comprend pas le sens mais qui traduit la peur du manque⁵².

⁵¹ Paul. Nol. *carm.* 18, 359; 365; 374; 391; 396-397; 399-400. Dopo il furto delle bestie, il contadino si affida ai poteri miracolosi di Felice. In seguito, ritenendo il santo indifferente alla sua richiesta, si adira in maniera quasi infantile e ingenua contro di lui, divenendo gradualmente «grossier et effronté» (W. Evenepoel, *Saint Paulin de Nole*, *carm.* 18, 211-468: *Hagiographie et humour*, in *La narrativa cristiana antica. Codici narrativi, strutture formali, schemi retorici*, XXIII Incontro di studiosi dell'antichità cristiana, Roma, 5-7 maggio 1994, Roma, Institutum Patristicum Augustinianum, 1995, p. 513). L'aspetto umoristico della situazione – «l'attitude de Paulin n'est pas ironique mais humoristique. L'humour [...] a son origine dans un sentiment spécifique des contradictions entre intention et réalisation et il est caractérisé par un fond de tolérance, la capacité de relativiser ce qui est moins bon, et par la sympathie pour les personnes concernées», *ivi*, pp. 509-510 – «réside dans le fait que le paysan est très familier avec saint Félix et dans le contraste entre l'insolence incroyable du paysan et sa confiance profonde en saint Félix» (*ivi*, p. 513). Sull'argomento cf. anche T. Szepessy, *Miracle ert ironie: le 6^e natalice de Paulin de Nole*, in *Acta classica Universitatis Scientiarum Debreceniensis*, 25 (1989), pp. 91-100. Più recentemente, sul tema dell'umorismo paoliniano cf. T. Piscitelli, *Il ridere e il sorridere in Paolino di Nola*, in *Riso e comicità nel cristianesimo antico*, Atti del Convegno di Torino, 14-16 febbraio 2005, e altri studi, a cura di Clementina Mazzucco, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007, pp. 343-372. In particolare, nella sua accorata preghiera rivolta a Felice il contadino «trascorre attraverso una modulazione di toni che ne fanno un personaggio estremamente risibile nel suo rivestire vari ruoli tutti all'insegna della demitizzazione» (T. Piscitelli, in *Riso e comicità nel cristianesimo antico*, cit., p. 363).

⁵² D. Bocage-Lefebvre, *La peur dans l'Antiquité tardive*, cit., p. 352.

Fra gli abitanti di Nola, che si affrettano in maniera avventata ([...] *inconsulta properantes mente* [...])⁵³, serpeggia inoltre il timore della mancanza d'acqua. In seguito, dopo aver illustrato come il dono delle acque, a Nola, sia giunto abbondante, il poeta critica la diffidenza, la presunzione e l'ingratitude dei cittadini, che, spaventati, non hanno avuto fiducia in Dio:

[...] mihi, Nola, tui consortia iusta petenti
fontis, quo turbata metu quasi dura negabas
hospitium communis aquae ? [...]
[...]
[...] non, ut metuebas, ille sitire
diuisa te fecit aqua, sed ut auctor at altor
rerum hominumque simul, qui condidit omnia uerbo,
ostendit tibi rem esse suam, quam tu eius amico
ut propriam, domino rerum diffisa, negabas [...]⁵⁴.

La paura è mostrata come un aspetto peggiore dell'individuo anche nel racconto del furto della croce venerata nella basilica⁵⁵, contenuto nel *natalicium* 11. Dopo aver sottolineato la scorrettezza del ladro nei confronti dei custodi, che lo hanno amichevolmente accolto per quasi un mese, Paolino descrive la premeditazione, la preparazione e l'esecuzione del furto da parte di questo scaltro individuo. Fra gli ampi riscontri testuali, si vedano:

pallescent miseri [...]
[...]

⁵³ Paul. Nol. *carm.* 21, 659.

⁵⁴ Paul. Nol. *carm.* 21, 758-760; 772-776.

⁵⁵ Cf. T. Piscitelli Carpino, *La teologia della croce in Paolino di Nola*, in *Anchora Vitae*, a cura di Gennaro Luongo, Napoli-Roma, LER, 1998, pp. 263-294; A. Ruggiero, *Teologia e simbologia nell'immagine della croce preziosa descritta da Paolino nel carm. XIX*, 608-676, in *Cimitile e Paolino di Nola, la tomba di S. Felice e il centro di pellegrinaggio: trent'anni di ricerche*, Atti della giornata tematica dei Seminari di Archeologia cristiana (École Française de Rome, 9 marzo 2000), a cura di Hugo Brandenburg e Letizia Pani Ermini, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di archeologia cristiana, 2003, pp. 245-266.

[...] abscedunt trepidi [...]
 [...] formidine praedo repletur [...]
 [...]
 pertimui, fateor [...]
 [...]
 sensibus aduersis metus hinc, stupor inde nocentem
 miscuerant animam [...]
 secretos *metuebat* iners accedere saltus,
 ipsa etiam in siluis sibi forte silentia tantum
 clamatura nefas *metuens* [...]
 [...]
 [...] et digne tali est formidine uinctus [...] ⁵⁶.

Il ladro, ricondotto a Nola, rivela poi la propria incapacità di fuggire (*semper ut ire parans, semper retrahente rediret; [...] ut nec/ effugeret fugiens [...]*)⁵⁷: in preda al terrore, non era riuscito ad avanzare, nonostante l'assenza di ostacoli.

I *Natalicia* danno voce anche ai timori delle masse, sgomente a causa delle invasioni barbariche, come si legge nel *natalicium* 8, composto nel 402 sotto la minaccia dei Goti. Alarico, re dei Visigoti, abbandonato l'Illirico si dirige verso la penisola e giunge ad Aquileia, mentre l'alta Italia è devastata fino alla Liguria. Sconfitto da Stilicone in battaglia campale a Pollenza, il 6 aprile 402, Alarico è costretto ad abbandonare la penisola. Il pensiero che i Goti, già scesi in Italia, possano raggiungere Nola anima alcuni passi del *natalicium* 8, fra i quali: *hunc ego, si Geticis agerem male subditus armis,/ inter et inmites celebrarem laetus Alanos [...]*⁵⁸. In un'epoca tormentata ([...] *turbato in tempore [...]*)⁵⁹, Paolino tenta di rianimare i Nolani

⁵⁶ Paul. Nol. *carm.* 19, 490; 492; 524; 528; 560-564; 578. Si noti il poliptoto *metuebat/metuens* (vv. 562, 564): il concetto è potenziato da *metuens* al v. 573. Corsivi miei.

⁵⁷ Paul. Nol. *carm.* 19, 539; 558-559.

⁵⁸ Paul. Nol. *carm.* 26, 22-23. Cf. W. Evenepoel, *Paulinus Nolanus, Carmen 26: The threat of war, St. Felix, and Old Testament examples of the power of God and of his Saints*, in *The impact of Scripture in early Christianity*, edited by J. Den Boeft and M.L. Van Poll-Van De Lisdonk, Leiden-Boston-Köln, Brill, 1999, pp. 133-160.

⁵⁹ Paul. Nol. *carm.* 26, 55.

smarriti, rassicurandoli con la fede, che costituisce un antidoto alla schiavitù (*et si multiugae premerent mea colla catenae,/ [...] pectore non uincto calcaret triste superba/ seruitium pietas [...]*)⁶⁰ e permette di allontanare tristezza e paura (*[...] inportunam [...] pellite tristitiam [...]*⁶¹; *[...] metus abeant tristes [...]*⁶²). Tuttavia, benché l'intenzione espressa sia quella di voler celebrare serenamente il *dies natalis* di Felice, lo scrittore cristiano non riesce a celare la propria angoscia:

anxia [...] tempora [...]
 [...] inter proelia [...]
 [...] horrida [...]
 bella [...]
 [...] quamuis sub tempore maesto [...]⁶³.

In proposito, è interessante ricordare che, secondo Paolino, le armi dei barbari non sono temibili, poiché è l'ira di Dio a muovere tali armi a punizione dei peccati dell'uomo. Il poeta invita pertanto a scorgere nei minacciosi eventi del tempo un segno della mansuetudine divina, che si serve dei barbari, e di conseguenza della paura della morte, per produrre un rivolgimento interiore nei cuori intorpiditi dei contemporanei, chiamati a pentirsi delle proprie colpe e a riporre fiducia non negli strumenti umani, ma in Dio⁶⁴:

credite non armis neque uiribus esse timendos
 allophylum populos, quos propter crimina nostra
 offensi mouet ira dei, ut formidine mortis
 excitet ad curam uitae torpentia corda.
 ergo deum mitem saeuo timeamus in hoste,
 absit ut hoste metus, quem formidare meremur
 non metuendo deum [...]
 [...]

⁶⁰ Paul. Nol. *carm.* 26, 24-27.

⁶¹ Paul. Nol. *carm.* 26, 11-12.

⁶² Paul. Nol. *carm.* 26, 17.

⁶³ Paul. Nol. *carm.* 26, 4; 5-7; 11.

⁶⁴ In quest'ottica i barbari divengono gli inviati della Provvidenza. Sul ruolo "provvideziale" dei barbari, cf. G. Guttilla, *San Paolino e i barbari nei Natalicia*, in *Koinonia*, 13 (1989), pp. 5-29.

[...] fides innixa deo trepidantia firmet
pectora [...]⁶⁵.

Ogni credente, seppur inerme, è armato della professione di fede (*nuda fides armata deo est [...]*)⁶⁶ ed è in grado di pregustare la serenità anche in un'epoca storica difficile: [...] *non metuendi/ causa timere deum, quem quisquis non timet unum/ omnia iure timet [...]*⁶⁷.

Per corroborare la propria tesi e infondere coraggio nei fedeli⁶⁸, Paolino inserisce nel testo una serie di rinvii a episodi esemplari dell'Antico Testamento, che attestano la vittoria di chi confida in Dio. In particolare, Felice, di cui sono lodate le capacità taumaturgiche⁶⁹, è invitato a operare nei confronti dei barbari un prodigio simile a quello dei fanciulli preservati dalle fiamme per volere di Dio:

[...] velut aeternos pueris recinentibus hymnos
roscidus accensos discussit spiritus ignes,
sic nobis placido Felicis gratia flatu
adspirante deo bellorum temperet ignes
ortaque Romuleis reprimens incendia terris

⁶⁵ Paul. Nol. *carm.* 26, 70-76; 99-100. Cf. M. Cutino, *L'epopea taumaturgica di S. Felice nei Carmi 26 e 19 di Paolino di Nola*, in *Auctores Nostri*, 2 (2005), p. 57.

⁶⁶ Paul. Nol. *carm.* 26, 166. Per il concetto di vittoria inerme, cf. G. Guttilla, *Spunti di "teologia politica" nei carmi di Paolino di Nola*, in *Impegno e dialogo*, 13 (1998/2000), pp. 291-322.

⁶⁷ Paul. Nol. *carm.* 26, 101-103.

⁶⁸ Cf. T. Piscitelli Carpino, *Il ruolo dei fedeli nella poesia di Paolino di Nola*, in *Sacerdozio battesimale e formazione teologica nella catechesi e nella testimonianza dei Padri*, Roma, 14-16 marzo 1991, Roma, Las, 1992, pp. 119-132.

⁶⁹ L'"epopea taumaturgica" di san Felice (cf. G. Luongo, *Lo specchio dell'agiografo. S. Felice nei carmi XV e XVI di S. Paolino*, Napoli, Nuove Edizioni Tempi moderni, 1992, p. 69) ha inizio con il VI *natalicium*, composto per la ricorrenza del *dies natalis* del santo del 14 gennaio 400. In riferimento ai *Natalicia*, Fontaine parla di racconti, descrizioni e discorsi che si collocano a metà strada tra le storie di ascendenza ellenistica e l'eroizzazione di un "uomo divino", celebrato in un'epopea in miniatura (cf. *Naissance de la poésie dans l'Occident chrétien*, cit., p. 172).

sollicitos placida iam pace refrigeret aestus
fessaque restinctis absoluat pectora curis⁷⁰.

Nella parte finale del carme è quindi invocato⁷¹ Felice, il protettore della città, affinché, sulla base della continuità con le figure dell'Antico Testamento, vinca le paure dei Nolani, respingendo i barbari e permettendo la vittoria dell'esercito romano:

[...] modo bellisono uenientes flumine pugas
de nostris auerte locis. manus in pia sacris
finibus absistat, quibus est tua gratia uallum,
atque tuam timeant hostes quasi daemones aulam,
nec cruor haec uiolet quae flamma uel unda refugit⁷².

L'Impero appare infatti come il baluardo della pace e della fede cristiana, che scaccia la paura del nemico. Ne è testimonianza l'*incipit* del *natalicium* 8, dove Paolino invita alla costante fiducia in Dio:

nunc igitur quamuis uarias uaga fama per oras
terrificis pauidas feriat rumoribus aures,
nos tamen in domino stabilis fiducia Christo
roboret et recto fixis pede mentibus armet,
nec pauor ater in hanc obducatur nubi lucem,
quam deus aethereo Felicis honore serenat⁷³.

Il medesimo concetto è ripreso nel *natalicium* 13, composto nel 407, nel quale sono introdotte allusioni alle vittorie riportate da Stilicone sui Goti nella primavera del 402 a Pollenza, nel 403 presso Verona e nel 406 presso Fiesole⁷⁴:

⁷⁰ Paul. Nol. *carm.* 26, 269-275. Cf. Dn 3, 49-50.

⁷¹ Cf. G. Guttilla, *Preghiere e invocazioni nei Carmi di S. Paolino di Nola*, in *Annali del Liceo Classico "G. Garibaldi" di Palermo*, 28/30 (1991-1993), pp. 93-188.

⁷² Paul. Nol. *carm.* 26, 425-429.

⁷³ Paul. Nol. *carm.* 26, 29-34.

⁷⁴ Cf. A. Ruggiero, in *Paolino di Nola*, I carmi, introduzione, traduzione, note e indici a cura di Andrea Ruggiero, Roma, Città Nuova («Collana di Testi Patristici», 85), 1990, p. 271, n. 1.

mentibus abstersa diri caligine belli
 suadet ouans Felix, quia pacis et ipse patronus
 cum patribus Paulo atque Petro et cum fratribus almis
 martyribus regem regum exorauit amico
 numine Romani producere tempora regni
 instantesque Getas ipsis iam faucibus urbis
 pellere et exitium seu uincula uertere in ipsos,
 qui minitabantur Romanis ultima regnis.
 nunc igitur pulsa formidine [...]
 [...]
 nunc itidem placidi spectate potentia Christi
 munera; mactatis pariter cum rege profano
 hostibus Augusti pueri uictoria pacem
 reddidit, atque annis tener idem fortis in armis
 preualuit uirtute dei et mortalia fregit
 robora sacrilegum Christo superante tyrannum⁷⁵.

In proposito, il modello di condotta da seguire, come
 traspare chiaramente dai *natalicia* 4 e 5, è Felice, che, torturato
 durante le persecuzioni, affrontò con dignità le prove fisiche e
 morali cui i pagani lo sottoposero. Dopo la prima persecuzione
 guidò con coraggio il suo gregge, spaventato per i recenti
 avvenimenti:

ille gregem pauidum de tempestate recenti
 mulcebat monitis caelestibus et duce uerbo
 anxia corda regens firmabat amore fidei,
 contemnenda docens et amara et dulcia mundo;
 nec concedendum terroribus obuiaque ipsis
 ignibus aut gladiis promptos inferre monebat
 pectora [...]⁷⁶.

Secondo Paolino, in questa disposizione dell'anima,
 vivificata dalla fede, risiede il segreto per affrontare i pericoli
 che di volta in volta si presentano sul nostro cammino e per
 superare in maniera definitiva le paure che da essi derivano.

⁷⁵ Paul. Nol. *carm.* 21, 5-13; 19-24.

⁷⁶ Paul. Nol. *carm.* 16, 43-49.

PRESENTARE O RECENSIRE?

di GABRIEL-ALDO BERTOZZI

In this short text the author clarifies the difference between a written review of a book and its presentation before an audience of listeners. The author uses as an example a book by Gabriella Giansante dedicated to Georgette Leblanc, the muse of Symbolism.

Mi sono chiesto se vi sia differenza fra recensire un libro e presentarlo. Certamente le due operazioni sono affini però non del tutto uguali. La prima è un'opera scritta rivolta a lettori di un determinato organo di stampa, generalmente periodica, mentre la seconda è orale davanti a un pubblico più o meno vasto. Inoltre, la recensione vuole esprimere necessariamente un giudizio che, in linea meramente teorica, non sarebbe d'obbligo in una presentazione.

Per produrre un esempio, mi fingerò oratore e, da teorico della letteratura¹, presenterò il volume *Georgette Leblanc musa del Simbolismo*² di Gabriella Giansante.

In cosa consiste la presentazione di un libro? Ne diamo per scontata la definizione, eppure meriterebbe qualche riflessione.

Gli strutturalisti, in particolare Roland Barthes e Gérard Genette, si sono soffermati su tutte le voci inerenti al libro: cosa significa autore, cos'è un capitolo, quali sono i paratesti: copertina, titolo, sottotitolo, eventuale epigrafe, ecc., ma non mi risulta che abbiano trattato l'argomento "presentazione".

¹ G.-A. Bertozzi, «*Une heure de littérature nouvelle*». *Projet et réalisation*, Paris, L'Harmattan («Rose des vents», 3), 2013.

² G. Giansante, *Musa del Simbolismo con Maeterlinck, Debussy, D'Annunzio e il cinema d'avanguardia. E un testo raro su D'Annunzio*, Napoli, Edizione Scientifiche Italiane («Epigrafe», 3), 2013.

Probabilmente perché investe la sfera dell'oralità.

Permettetemi un paio di considerazioni:

Primo, si stima che il mediatore abbia apprezzato questa pubblicazione, poiché naturalmente non si accetta di presentare un volume privo d'interesse.

Secondo, per seguire criticamente le osservazioni del mediatore occorrerebbe però che il pubblico avesse già letto il libro, ma, tranne che per pochi, non è così.

Tralascio altre considerazioni.

Ritengo pertanto che il ruolo del mediatore sia quello di segnalare ai presenti un'opera interessante, invitandoli a leggerla se, nel caso, non lo avessero già fatto.

Parto dall'illustrazione di copertina. Si tratta di una celebre foto rielaborata artisticamente dell'autrice trattata, Georgette Leblanc, personaggio celebre al suo tempo, che affascinò molti scrittori e critici, in particolare Maurice Maeterlinck, drammaturgo simbolista e premio Nobel, di cui fu la compagna per venti anni.

Giansante ne riporta il ricordo di un italiano, ormai dimenticato, che la incontrò facendo visita a Maeterlinck :

La rivedo in un pomeriggio quieto di giugno, nella solitudine imponente dell'antica abbazia [...] aveva sugli indomabili capelli dorati un ampio cappello di paglia. Maurizio Maeterlinck ed io la seguivamo a una trentina di passi [...]. Guardavo la donna alta, agile, fine, che camminava dinanzi a me [...]. E ammiravo in lei qualcosa di indefinibile di imponderabile che non avrei saputo né potuto precisare. Era la sua bellezza o la sua grazia o il fascino violento di quel rosso ardente che si muoveva lento fra i tronchi arbusti? Maurizio Maeterlinck, come per una divinazione del mio stupore, mi disse:

– Quella donna dovrebbe chiamarsi Armonia.

Fu la rivelazione del mistero.³

Stéphane Mallarmé in un suo giudizio molto ermetico, come era nel suo stile, dichiara addirittura che non era

³ D. Niccodemi, *Tempo passato Con 17 ritratti*, Milano, Fratelli Trevis, 1929, pp. 90-91.

Georgette Leblanc a ispirarsi all'arte drammatica, ma era l'arte drammatica a ispirarsi a lei:

[...] elle-même est la source lyrique et tragique.⁴

Poiché Georgette fu cantante lirica, attrice oltre che scrittrice.

Come è venuta a conoscenza Giansante di questo personaggio oggi poco noto? Lei stessa ce lo dice.

Georgette era sorella di Maurice Leblanc, il creatore del famoso Arsène Lupin. E Giansante ha tradotto in italiano due volumi di avventure del ladro gentiluomo per le note edizioni Newton Compton, poi riproposti nei libri del *Corriere della sera*. Per questo è stata pure nominata rappresentante per l'Italia e la Savoie della Société des Amis d'Arsène Lupin. Così, studiando Maurice Leblanc, ebbe pure l'occasione di conoscerne la sorella e, visto l'interesse che questa le suscitò, volle approfondire.

Inoltre, Gabriella Giansante è sempre stata una studiosa del Simbolismo francese. Fece pure parte di un PRIN sul Simbolismo promosso dall'Università di Milano. E sono a conoscenza che per questa pubblicazione ha ricevuto i complimenti di alcuni tra i maggiori specialisti del teatro simbolista. Questi fomenti della ricerca quindi hanno quindi suscitato l'interesse della Giansante per giungere poi a questa pubblicazione.

È un piccolo volume che tratta argomenti in un contesto inversamente proporzionale al numero delle pagine. Altri, forse, ne avrebbero tratto occasione per dilungarsi. Personalmente, io preferisco chi mira all'essenziale, come è nello stile di Gabriella Giansante.

E con questa pubblicazione, l'autrice ha contribuito all'avanzamento della conoscenza degli studi di letteratura francese.

⁴ S. Mallarmé, *De Georgette Leblanc*, in *La Revue blanche*, tome XV, janvier-février-mars-avril, 1898, p. 381.

Gli argomenti trattati sono segnalati nella stessa copertina: Maeterlinck, Debussy, D'annunzio, il cinema d'avanguardia.

Georgette Leblanc conobbe i tre celebri autori e fu interprete e promotrice del film *L'Inhumaine* del 1924. Titolo tradotto per l'Italia con *Futurismo – un dramma passionale nell'anno 1950*.

Per Maeterlinck, l'autrice ci racconta il suo rapporto con Georgette, tralasciando per quanto è possibile, le curiosità aneddotiche, mirando invece alle componenti culturali. D'altronde, risulta evidente che Georgette s'invaghì del drammaturgo belga ancor prima di conoscerlo personalmente, leggendo sue pagine teoriche critiche e, dopo i primi incontri, fu un amore felice per venti anni – l'amore è eterno fin che dura – per chiosare il titolo di un noto film. Fu Maeterlinck a lasciarla, ma Georgette non volle mai cedere a rivendicazioni, anzi si batté in modo incredibile contro quelli che, recriminando, scrissero contro Maeterlinck a favore di Georgette.

In quanto a Debussy, uno dei massimi protagonisti del Simbolismo musicale, l'autrice con le sue ricerche ha dissipato le ombre sulla vicenda che vede coinvolti Debussy, Maeterlinck e Georgette.

Scrive l'autrice:

A quel tempo, Debussy non aveva ancora raggiunto la notorietà mentre Maeterlinck 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, messo in scena da Aurélien Lugné-Poe [...], e ne era rimasto affascinato. Considerava 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.

Ciò che univa il drammaturgo al musicista era l'oscuro, la ricerca di un universo simbolico che spinge fino all'indefinibile, all'infinito [...]. Il tutto, come vuole la poetica simbolista non è spiegato, ma suggerito. Un chiaroscuro morboso [...].

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. (pp. 42-43):

Maeterlinck impose però che la protagonista del dramma, Mélisande, fosse interpretata da Georgette. Debussy ne fu felice, ma non rispettò l'impegno poiché il direttore dell'Opéra-Comique, che in precedenza aveva avuto dissidi con Georgette, scelse un'altra soprano. E così fu. Maeterlinck fu tenuto all'oscuro di tutto.

Non mi dilungo sulla vicenda che ebbe esiti perfino comici: Maeterlinck, uomo forte e vigoroso armato di bastone si recò a casa di Debussy, ma la moglie di quest'ultimo implorò il poeta di desistere e riuscì a calmare il poeta che uscì disgustato e salvare il marito dalle bastonate.

Vi leggo ora una breve considerazione dell'autrice:

Personalmente, la nostra 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 sofferza attesa. (p. 54).

Passo ora al Vate. Gabriella Giansante non è una specialista di D'Annunzio, né pretende di esserlo. Il suo merito è quello di aver rinvenuto un testo rarissimo che servirà, appunto agli studiosi del poeta, in particolare per il rapporto D'Annunzio e la Francia. Si tratta del ricordo di una visita al Vittoriale di Georgette Leblanc avvenuta nel 1925. I due si erano già incontrati a Parigi e lei conservava un pessimo ricordo di D'Annunzio a causa del suo egocentrismo e del suo rapporto con le donne, in particolare per la sua relazione con Eleonora Duse.

Nel suo ricordo però, il giudizio si modifica e talvolta giunge pure a una sincera ammirazione. Lei dichiara di essersi trovata di fronte all'autore del *Notturmo* che preferisce all'autore de *Il Fuoco*.

D'Annunzio, da parte sua, volle dare alla scrittrice francese un'immagine di sé che non era solo quella del poeta, ma di un artefice che spazia in vari campi della creatività, come, per esempio, quello della realizzazione del Vittoriale, e pure la descrizione di un uomo forte, agile, perfino di un santo.

Qui, Gabriella Giansante, ha messo a prova pure le sue doti di traduttrice, con la traduzione, appunto, del testo di Georgette, *D'Annunzio al Vittoriale. Ricordi inediti*. In tre pagine circa troviamo pure un suo testo sui metodi inerenti alla traduttologia.

La sua opera si conclude presentando pure poesie di Georgette Leblanc e il facsimile di preziosi documenti manoscritti accompagnati da relative note esplicative.

Sezione “Mythocritique”

diretta da PIERRE BRUNEL
e JOSÉ MANUEL LOSADA

IL MYTHOS E LA PERSUASIONE DI MASSA

di FRANCESCO BERARDI

This paper explains how the popular rhetoric uses the mythos for demonstrative purposes: defined by the ancient rhetoricians “image of reality”, mythos is excluded from the artificial world of declamation, whereas it has a widespread employ in political oratory: the pleasantness of a short story and the charm of symbolic and allusive language are able to grip a vast and not very educated audience, as Quintilian explains in the margin to the famous apologue of Menenius Agrippa.

“Che cos’è il mito per gli antichi” è la domanda che ogni docente di lettere classiche si sente porre dai suoi allievi. Invano si cerca conforto nelle definizioni di enciclopedie e dizionari, che sono soliti presentarlo come una narrazione che ha per protagonisti dei, semidei, eroi, mostri e cerca di illustrare argomenti fondamentali per una comunità (origini del mondo, del popolo, delle istituzioni), ma chi si accosta alla letteratura greca e latina intuisce, sin da subito, che la definizione non è esaustiva e che la pur ricchissima bibliografia scritta intorno al tema non è sufficiente¹: il mito è, ancora, molto di più.

Conviene allora adottare il punto di vista degli antichi maestri di scuola che spiegavano il concetto a ragazzi avviati alla formazione retorica grazie a una serie graduata di esercizi assemblati intorno a particolari tipologie di testo delle quali il mito costituiva una, se non la prima forma. Per questi maestri il mito comprendeva un ventaglio di soluzioni narrative

¹ Vd. la voce “Mito” dell’Enciclopedia Italiana redatta da J. P. Vernant, cui si rinvia anche per la ricca e fondamentale bibliografia che affronta l’argomento dal punto di vista storico-antropologico, linguistico, letterario e artistico.

accomunate dal carattere fittizio della storia raccontata che, solo in un secondo momento nella tradizione dell'insegnamento scolastico, si sarebbero distinte a seconda della natura dei personaggi. Un commentatore bizantino riassume con lucidità le due principali categorie di racconti: la favola esopica, i cui protagonisti sono uomini e animali parlanti, e le storie di dei ed eroi². La caratteristica che accostava queste tipologie espositive, di cui i moderni studi di narratologia avrebbero poi evidenziato le differenze, risiedeva nel rapporto di natura figurale che queste intrattenevano con la realtà e che i retori identificavano con la sua definizione più autentica: il mito è un'immagine della realtà.

Lasciamo per ora in sospeso questa definizione, che meriterà di essere approfondita più tardi, per delineare l'ambito di questo studio, che intende soffermarsi su una particolare forma di *mythos*, la favola, e su un suo riuso oratorio-politico, per riflettere sulle sue potenzialità persuasive in contesti diversi, aperti ora al grande pubblico delle adunate cittadine, ora alla ristretta cerchia dei tecnici. Ne scaturirà un'interessante relazione tra il *mythos* e la comunicazione di massa che ci aiuterà a capire le dinamiche di certa retorica che oggi potremmo definire populista. Sarà utile, dunque, partire dalla descrizione dei fenomeni che condizionano la persuasione secondo gli antichi per meglio cogliere gli effetti e i meccanismi persuasivi posti in essere dalla favola.

Uno dei primi problemi che dovette affrontare Aristotele all'atto di definire l'arte retorica, fu la relazione tra questa e la massa. Il filosofo di Stagira avrebbe voluto fondare una retorica centrata solo sull'impiego accurato dei procedimenti di argomentazione, sul rigore del ragionamento e sulla coerenza logica delle dimostrazioni³, ma la corruzione insita nella folla, che facilmente segue ciò che le interessa più direttamente e procura piacere⁴, fa sì che nelle assemblee abbiano maggiore efficacia persuasiva l'evocazione delle emozioni e un certo atteggiarsi dell'oratore piuttosto che la solidità degli argomenti

² Nicolao di Mira, *Progymnasmata*, 6, 20 - 7, 13 Felten.

³ Arist. *Rhet.* 1, 1 (= 1354a); 3, 1 (= 1404a).

⁴ Arist. *Rhet.* 1, 1 (= 1354b).

presentati riguardo all'opportunità delle scelte politiche da compiere o alla veridicità dei fatti da accertare⁵. Con l'atteggiamento empirico che, del resto, caratterizzò sempre il suo l'approccio dinanzi al reale, Aristotele sottolineò il peso che elementi apparentemente estranei all'oggetto della discussione, come ad esempio lo stile (λέξις) e la recitazione (ὑπόκρισις), assumono nella creazione del consenso, riuscendo a descrivere il fenomeno persuasivo nei suoi dettagli. Stile e recitazione sono elementi della comunicazione che suscitano forti emozioni grazie alla loro capacità di parlare all'immaginazione (*phantasia*) degli ascoltatori⁶. Del resto, di poche cose i Greci furono tanto convinti quanto del fatto che il *pathos* scaturisce da un'esperienza di visione di un'immagine mentale e riesce a condizionare fortemente il giudizio degli uomini⁷: l'anonimo autore del *Sublime* avrebbe parlato di autentico 'asservimento' delle facoltà intellettuali determinato dalle emozioni che sono suscitate da una scrittura vivida in grado di presentare i suoi contenuti dinanzi agli occhi degli ascoltatori solleticandone l'immaginazione⁸. Tra gli elementi che regolano la comunicazione esiste un rapporto di proporzionalità inversa: se nel discorso si ridimensionano l'aspetto performativo e l'apparato stilistico a favore della centralità della discussione tecnica, come avviene nel caso delle orazioni scritte o nelle cause tenute al cospetto di un ristretto uditorio, il *pathos* non produce più effetti e la retorica dispiega tutte le sue potenzialità logico-razionali. Ma se il discorso è destinato all'ascolto ed è pronunciato davanti all'assemblea dei cittadini, l'oratore che, come un abile attore, saprà usare le tecniche di recitazione o, al pari dei poeti, farà

⁵ Arist. *Rhet.* 3, 1 (= 1404a).

⁶ Arist. *Rhet.* 3, 1 (= 1404a). Su questi argomenti, vd. Chiron 2012.

⁷ Berardi 2012, pp. 89-97; possono prendersi a riferimento le definizioni di paura o pietà che possono leggersi nella *Retorica* di Aristotele; questi strumenti nascono dalla visione (φαντασία) di un pericolo imminente o di un male immeritatamente subito: *Rhet.* 2, 5 (= 1382a 20-22); 2, 8 (= 1385b 13-16).

⁸ Ps. Long. *Subl.* 15, 1-2.

mostra di un linguaggio abbacinante, trascinerà l'uditorio dove vorrà⁹. Al riguardo Aristotele impiega una vivida immagine per spiegare i condizionamenti operati dal pubblico sulle strategie persuasive dell'oratore accostando i discorsi politici ai disegni in chiaroscuro (σκιαγραφία): quanto maggiore è la folla, tanto più lontano è il punto di osservazione e superflua la precisione dell'analisi. Precisione e recitazione sono, dunque, inversamente proporzionali: si va da un grado massimo di precisione, dinanzi a un giudice unico, che sa valutare quanto è estraneo al giudizio, ad un grado minimo, di fronte a un vasto uditorio, presso cui conta più l'impressione provocata dalla gestualità dell'oratore che la fondatezza delle argomentazioni¹⁰. Accade così che nel popolo prevalgano demagoghi che non hanno alcuna soluzione da avanzare per il bene della comunità, ma che sanno affermare il proprio potere grazie agli artifici di uno stile poetico o alle trovate di una *performance* istrionica, tanto efficaci nel suggestionare i cittadini meno acculturati¹¹.

È possibile misurare il ruolo che visione, emozione e piacere hanno nella comunicazione di massa prendendo a riferimento il successo che una particolare tipologia di testo, la favola (in greco *mythos*), riscuote nell'oratoria politica e mettendolo a confronto con la totale assenza riscontrabile nel mondo ben più dotto e sofisticato delle declamazioni. La realtà dell'agone politico, combattuto davanti alla folla indistinta di cittadini colti e analfabeti, si scontra con l'ambiente ristretto e selezionato dell'*odeon* e dell'aula scolastica. Van der Malher, che ha notato la mancanza di favole nel *corpus* declamatorio, ha messo in relazione il dato con il livello di educazione del pubblico¹². A questo sdegnoso rifiuto da parte dei retori fa riscontro il diffuso impiego nelle orazioni politiche: soprattutto nei contesti più ampi, quando era necessario parlare alla parte

⁹ Sulle differenze tra discorso orale e discorso scritto, illustrate da Aristotele in *Rhet.* 3, 12, vd. Celentano 2001.

¹⁰ Arist. *Rhet.* 3, 12 (=1414a).

¹¹ Arist. *Rhet.* 3, 1 (=1403b – 1404a).

¹² Van der Malher 2018.

meno istruita della popolazione, uomini di stato o semplici cittadini fecero ricorso a storielle per affermare il proprio punto di vista. L'episodio forse più celebre vede protagonista Menenio Agrippa che, per convincere la plebe secessionista a lasciare l'Aventino e ritornare alla vita pubblica di Roma, raccontò l'apologo delle membra che si ribellano al ventre, colpevole di consumare il frutto delle loro fatiche¹³. Livio, che racconta i fatti, registra come il facondo Menenio, con la semplicità tipica delle prime forme di oratoria pubblica, seppe in tal modo piegare gli animi del popolo¹⁴.

Ma già nel mondo greco, in almeno due circostanze ricordate proprio da Aristotele, che fu tra i primi a intuirne la funzione argomentativa, l'invenzione di una storiella con protagonisti animali e uomini servì a persuadere l'assemblea ammonendola ad assumere più avvedute decisioni. Stesicoro, per smascherare le mire liberticide del tiranno Falaride, raccontò agli abitanti di Imera dell'insulso patto tra un uomo e un cavallo: per difendere il suo pascolo dalle incursioni di un cervo, l'animale accondiscese alle richieste dell'uomo che, per proteggerlo, gli impose il morso; finì ovviamente per divenirne schiavo¹⁵. Esopo, invece, salvò un capopopolo dalla condanna capitale narrando la storia della volpe e del riccio:

¹³ Liv. 2, 32, 8-12.

¹⁴ Liv. 2, 32, 11-12: *comparando hinc quam intestina corporis seditio similis esset irae plebis in patres, flexisse mentes hominum* "dimostrando con un paragone quanto la ribellione interna del corpo fosse simile all'ira della plebe contro i patrizi, (Menenio Agrippa) piegò le menti degli uomini". L'accostamento tra le varie membra del corpo e le parti sociali di una comunità è, del resto, allegoria consueta nella tradizione occidentale tanto da generare la catacresi (o metafora morta) del 'corpo civico'.

¹⁵ Arist. *Rhet.* 2, 20 (= 1393b 10-24). In verità a questo episodio Aristotele aggiunge un altro esempio con riferimento, però, al contesto dell'oratoria giudiziaria: Esopo difende un demagogo dalla condanna capitale raccontando che una volpe, finita in un fosso e aggredita dalle zecche, non volle farsi aiutare da un riccio perché consapevole che, liberata da questi parassiti, sarebbe stata aggredita da altri ben più feroci: Arist. *Rhet.* 2, 20 (= 1393b 24-36).

la volpe pregò questi di non toglierle le poche zecche che aveva per evitare che altre e ben più cattive la aggredissero¹⁶.

Per capire le ragioni che le garantiscono una tale presa sul popolo, è utile sfogliare le pagine degli antichi manuali che prendono in esame la favola in due differenti ambiti dottrinari: gli esercizi destinati alla prima formazione retorica (*progymnasmata*) e la teoria dell'argomentazione. Partiremo da quest'ultima per affermare la funzione persuasiva della favola, per poi riflettere sulle caratteristiche che ne contraddistinguono la composizione e trarre le conclusioni sul suo uso come strumento di creazione del consenso.

Quando i retori ordinarono tutti i procedimenti utili all'argomentazione retorica, si accorsero che alcuni realizzavano la persuasione grazie all'accostamento tra quanto doveva essere dimostrato e una situazione fittizia, creata ad arte per rendere espliciti tutti quegli elementi probanti difficili da evidenziare attraverso un ragionamento logico-deduttivo. Il principale tra questi è l'*esempio* che ricava gli argomenti dall'esterno attraverso il paragone con fatti simili; questi possono essere costituiti da eventi storicamente accaduti o da episodi inventati, appositamente concepiti per illustrare per via analogica l'assunto di partenza¹⁷. Aristotele, al quale si deve una delle prime e forse la più articolata classificazione delle tipologie di prova, considera la favola una forma particolare di esempio fittizio e sottolinea il contributo portato da questa alla dimostrazione del discorso deliberativo notando come il suo impiego risulti più congeniale al contesto assembleare e più agevole dell'esempio storico¹⁸. Quintiliano riprende e rielabora la tradizione peripatetica, facendo rientrare in ambito oratorio l'uso probatorio del-

¹⁶ Arist. *Rhet.* 2, 20 (= 1393b). Questa favola, di cui si ha attestazione anche in Plutarco (790 c-d), ebbe tanto successo da essere reimpiegata dall'imperatore Tiberio; cf. Ios. Flav. *Ant.* 18, 6, 174-176.

¹⁷ Quint. *Inst.* 5, 11, 1-2; 5.

¹⁸ Arist. *Rhet.* 2, 20 (= 1393a 28 ss.); in particolare 1394a 1-7 circa la propedeuticità della favola al genere deliberativo e il suo più facile reperimento: è più arduo trovare esempi storici adatti al contesto argomentativo piuttosto che inventarli di proposito.

le favole, dette esopiche benché già Esiodo le citasse nei suoi versi, e dei miti degli dei¹⁹:

“Anche quelle favole che, sebbene non prendano origine da Esopo (pare infatti che il primo autore fu Esiodo), tuttavia sono note con il nome di Esopo, sono solite attrarre l’animo degli ascoltatori soprattutto di quelli più rozzi e incolti, i quali sia ascoltano con più ingenuità le storie che sono inventate sia, presi dal piacere del racconto, prestano fede a ciò da cui traggono diletto: così si racconta che anche Menenio Agrippa abbia ricondotto la plebe alla pace con i patrizi grazie alla nota favola delle membra del corpo che erano in discordia con il ventre, e Orazio neppure in poesia reputò umile l’uso di questo genere di testi in quei famosi versi “quel che disse la volpe astuta al leone malato” (Hor. *Epist.* 1, 1, 73). I Greci la chiamano αἴτιος e, come dissi, Αἰσώπειοι λόγοι ο λυβικοί, alcuni di noi invece *apologatio*, con un nome non recepito nell’uso”²⁰.

Possono individuarsi almeno tre motivi che spingono Quintiliano, pur incline a riconoscerle una minore efficacia argomentativa, a inserire la favola tra le prove tecniche: 1) la constatazione di un impiego diffuso nell’oratoria giudiziaria e soprattutto deliberativa; 2) l’attrazione esercitata su un uditorio poco acculturato, incline a prestare fede con ingenuità alle storielle narrate; 3) il riuso nella letteratura alta, segnalato

¹⁹ Riguardo all’uso di racconti mitici nel contesto di argomentazioni retoriche, Quintiliano cita un passo della *Pro Milone* di Cicerone, in cui l’oratore ricorda la saga di Oreste assolto dall’Areopago ateniese per l’omicidio della madre Clitemestra (Cic. *Mil.* 8).

²⁰ Quint. *Inst.* 5, 11, 19-20: *Illae quoque fabellae quae, etiam si originem non ab Aesopo acceperunt (nam videtur earum primus auctor Hesiodus), nomine tamen Aesopi maxime celebrantur, ducere animos solent praecipue rusticorum et imperitorum, qui et simplicius quae ficta sunt audiunt et capti voluptate facile iis quibus delectantur consentiunt: si quidem et Menenius Agrippa plebem cum patribus in gratiam traditur reduxisse nota illa de membris humanis adversus ventrem discordantibus fabula, et Horatius ne in poemate quidem humile generis huius usum putavit in illis versibus: quod dixit vulpes aegroto cauta leoni. Αἴτιον Graeci vocant et Αἰσώπειους, ut dixi, λόγους et λυβικούς, nostrorum quidam, non sane recepto in usum nomine, apologationem.*

con la citazione di alcuni versi del raffinato poeta Orazio. L'apologo di Menenio Agrippa, ricordato da Quintiliano, serve a spiegare la destinazione di questo genere di prove: le favole propongono al pubblico meno colto un racconto semplice da seguire e, soprattutto, piacevole; la gioia di sentire divertenti storie di animali parlanti, dei e uomini nelle cui vicende possono vedersi specchiati, con bonaria ironia, i vizi degli individui e le quotidiane vicende degli uomini, fa presa sugli uditori i quali finiscono per prestare fede agli argomenti da cui hanno tratto diletto. Nella riflessione di Quintiliano si manifesta l'ambiguità di un atteggiamento che, da una parte, disdegna la frivolezza dello strumento argomentativo, centrato sull'invenzione di poeti e narratori e così distante dal rigore del ragionamento e dalla severa misura del foro, dall'altra ne riconosce l'efficacia persuasiva presso il grande pubblico persuaso dalla piacevolezza del racconto.

Tuttavia, il riuso della favola nell'ambito dell'insegnamento retorico antico non si esaurisce con la dottrina dell'argomentazione²¹. Lo stesso Quintiliano ne ricorda l'impiego didattico all'inizio del percorso di apprendistato retorico, quando gli studenti cominciano a prendere dimestichezza con le tecniche di composizione testuale e a maneggiare il codice linguistico attraverso un lavoro di riscrittura delle favole esopiche²². Egli

²¹ Sulla favola nell'antichità si segnalano gli studi di Van Dijk 1997, Gangloff 2002, Chiron 2008, 2011, Woerther 2008. Si ricorda che gli antichi ignoravano l'odierna distinzione tra favola e fiaba in base alla natura dei protagonisti preferendo classificare le forme di racconto secondo la realtà dei fatti, per cui alla *fabula*, che comprendeva anche il mito sugli dei, si opponeva l'*historia* (racconto dei fatti avvenuti realmente) e l'*argumentum* (racconto di fatti verosimili come nelle commedie): vd. Quint. *Inst.* 2, 4, 2; cf. Calboli Montefusco 1988: 43-55; Berardi 2017: 82-83.

²² Quint. *Inst.* 1, 9, 1-2: *adiciamus tamen eorum curae quaedam dicendi primordia quibus aetatis nondum rhetorem capientis instituant. Igitur Aesopi fabellas, quae fabulis nutricularum proxime succedunt, narrare sermone puro et nihil se supra modum extollente, deinde eandem gracilitatem stilo exigere condiscant: versus primo solvere, mox mutatis verbis interpretari, tum paraphrasi audacius vertere, qua et breviare quaedam et exornare salvo modo poetae sensu permittitur.* Per uno studio dei *progymnasmata* in Quintiliano vd. Henderson 1991.

affida alle cure del grammatico alcuni di quegli esercizi che la tradizione greca chiama *progymnasmata* e assegna al retore²³. Si tratta di un articolato *curriculum* di esercizi preliminari destinati a far maturare gradualmente ai discenti le principali competenze nella composizione letteraria e oratoria attraverso lo studio teorico e pratico di fondamentali tipologie di testi²⁴. La favola (μῦθος) è presa in considerazione come una particolare forma testuale, dotata di convenzioni e regole di scrittura specifiche, da proporre all'inizio del percorso di studi per diverse ragioni di opportunità didattica²⁵.

Riflettendo sulla favola e sui suoi meccanismi espressivi, i docenti di *progymnasmata* non solo anticipano concetti che poi sarebbero stati acquisiti dalla moderna narratologia, ma forniscono elementi utili a descrivere il processo attraverso il quale essa svolge la sua funzione persuasiva²⁶. A loro si deve la definizione con cui si è aperto questo studio: la favola (il *mythos*) è “un racconto falso che rappresenta un’immagine della verità” (μῦθος ἐστὶ λόγος ψευδὴς εἰκονίζων ἀλήθειαν: Theon 72, 28 Sp. = p. 30 Pat.); “la favola è un discorso falso che rappresenta la verità con il suo costituirsi in modo

²³ L’assegnazione dei *progymnasmata* alle competenze del grammatico o del retore non avviene senza polemiche: se in Grecia la situazione pare decisamente risolta a favore dell’insegnamento retorico (tracce di dibattito in Ioann.Sard. *ad Aphthon. Progymn. RhG* XV, 13, 15 – 14, 18 Rabe), Quintiliano lamenta la negligenza dei retori latini che ne hanno affidato la cura ai grammatici e distingue tra esercizi più semplici riservati alla loro docenza (favola, aneddoto, sentenza) ed esercizi più complessi attribuiti al retore: Quint. *Inst.* 1, 9, 6; vd. anche Suet. *Gramm.* 4, 6.

²⁴ Cf. Berardi 2017: 202-216; sui *progymnasmata* vd. Webb 2001, Kraus 2005 e, soprattutto, Chiron 2018.

²⁵ Queste possono essere così sintetizzate: contenuto edificante adeguato a un’età ancor duttile all’acquisizione di norme morali, continuità rispetto all’insegnamento grammaticale per la pratica di testi poetici, semplicità dello stile di scrittura, propedeuticità ai diversi generi oratori: vd. Nicol. 5, 19 – 6, 15 Felten; Ps. Hermog. 1, 1, 2-5 Pat.; solo Teone pospone l’esercizio allo studio dell’aneddoto: Theon 66, 2-15 Sp. (= p. 9 Pat.); cf. Berardi 2017: 204-207.

²⁶ Una buona panoramica degli studi si trova in Hasubek 1996 e Artigas-Menant – Couprie 2008.

persuasivo” (μῦθος τοίνυν ἐστὶ λόγος ψευδῆς τῷ πιθανῶς συγκεῖσθαι εἰκονίζων τὴν ἀλήθειαν Nicol. 6, 9-10 Felten). Il retore Nicola spiega il senso di questa definizione²⁷: la favola è un racconto falso perché si basa su fatti riconosciuti come non veri, cioè su fatti la cui veridicità è stabilita per convenzione letteraria tra autore e lettore; la favola è un racconto composto ad immagine della verità nel senso che essa intrattiene con la realtà un rapporto di somiglianza, affinità, omologia, alla stregua di uno specchio che ne rifletta l’immagine. Se così non fosse, la favola non risulterebbe idonea allo scopo retorico²⁸. I commentatori bizantini evidenziano come a tal fine risulti necessaria l’osservanza del principio di verosimiglianza nell’elaborazione del *mythos*: i personaggi devono agire secondo gli stereotipi connessi alla loro natura (ad es. la volpe con furbizia, la formica con laboriosità e pazienza), mentre luoghi, tempi, contenuti dell’azione devono essere realistici e in sé coerenti. Solo se il favolista è attento a comporre la sua storia guardando ai fatti che realmente accadono agli uomini e imitandoli, creerà una rappresentazione da cui si trarrà un insegnamento di natura morale²⁹. Il rapporto tra il mondo della favola e la realtà assume sovente le forme del simbolo per cui le vicende raccontate esprimono concetti e valori che hanno riflesso nella vita degli uomini³⁰. Per queste sue caratteristiche che le consentono di trasmettere messaggi e contenuti edificanti sotto il velo dell’allegoria, la favola istituisce con la realtà un rapporto di tipo figurale che porta in sé un elemento di piacevole e dolce persuasione alla pratica delle virtù; è proprio il piacere a veicolare efficacemente il messaggio e a creare il consenso³¹.

²⁷ Per definizioni analoghe vd. anche Aphthon. 1, 1, 2-3 Pat.; Ps. Hermog. *progymn.* 1, 1, 1-2 Pat.

²⁸ Nicol. 6, 10-13 Felten.

²⁹ Ioann.Sard. *ad Aphthon. Progymn. RhG* XV, 6, 5, - 7, 10 Rabe (cf. Berardi 2017: 202-203).

³⁰ Nicol. 7, 6-13 Felten; ma vd. anche Ioann.Dox. *hom. in Aphthon. progymn. RhG* II, 156, 18 – 157, 16 Walz.

³¹ Nicol. 9, 8-11 Felten; sulla funzione persuasiva della piacevolezza, vd. Calboli Montefusco 2012.

La lettura delle riflessioni proposte dai retori intorno alla definizione di favola pone certo le basi per comprendere in quale senso essa possa realizzare la sua funzione persuasiva, giacché illustra come debba essere interpretata la relazione di somiglianza che intrattiene con il contesto e che ne determina l'inserimento tra gli argomenti di natura induttiva; ma individua anche nella verosimiglianza della storia e nella coerenza logica che porta alla deduzione della morale il campo di applicazione dei procedimenti argomentativi. Non è un caso che alcuni retori abbiano distinto due fasi di elaborazione nella pratica dell'esercizio: il momento più propriamente narrativo, in cui lo studente matura le capacità di racconto (costruzione del *plot*, caratterizzazione dei personaggi), e il momento più argomentativo, in cui è discussa la credibilità della storia ed è esaminata l'aderenza della morale al racconto. Questa ultima fase vede l'applicazione dei procedimenti di confutazione e dimostrazione, educando così il ragazzo alla pratica dell'argomentazione³².

La funzione argomentativa della favola è ben presente ai retori quando illustrano la finalità retorica dell'esercizio e definiscono le modalità di elaborazione: le favole non servono soltanto ad imparare a raccontare, ma anche ad imparare ad argomentare. Esistono infatti favole allegoriche e favole politiche: le prime sono usate dai poeti per comunicare significati sotto il velo dei fatti narrati e servono a educare e dilettere il lettore, le seconde sono quelle inserite dagli oratori nei discorsi giudiziari e deliberativi come sussidi argomentativi; queste ultime sono ulteriormente distinte in storiche e fittizie a seconda che le vicende siano totalmente inventate o presentate all'uditorio come fossero il risultato di indagini e di testimonianze³³. I compilatori di manuali progimnastici sanno che è possibile riusare le favole nei discorsi giudiziari o deliberativi a fini argomentativi e ritengono dunque necessario definire la propedeuticità dell'esercizio

³² Theon 65, 18-23 Sp. (= pp. 8-9 Pat.); 76, 7 – 78, 14 Sp. (= pp. 35-38 Pat.); cf. Berardi 2017: 205-207.

³³ Ioann.Sard. *ad Aphthon. progymn. RhG* XV, 10, 1 – 11, 3 Rabe.

alla pratica dell'oratoria. Sottolineano da una parte quanto l'esercizio della favola, distinto nei due momenti del racconto e della discussione, educhi lo studente ad elaborare una sua ricostruzione dei fatti e ad applicare i procedimenti di dimostrazione e confutazione, impegnandosi in un lavoro del tutto simile a quello dell'oratore, chiamato nei diversi contesti (tribunale, assemblea) a esporre una sua credibile versione dei fatti e a distruggere quella dell'avversario³⁴. Dall'altra ricordano la consuetudine di impiegare la favola come un esempio fittizio all'interno del discorso e ne estendono l'uso al di là del mero ambito giudiziario. Se bisogna riconoscere una forma privilegiata di relazione con un genere oratorio, la preferenza va accordata al genere deliberativo, perché la favola esorta o dissuade l'ascoltatore dal compiere una determinata azione realizzando l'obiettivo specifico di ogni discorso assembleare³⁵. Vi riesce anche perché svolge la sua funzione argomentativa con la dolce persuasività della *parenese* morale, capace di raggiungere anche il pubblico meno colto grazie ad uno stile semplice e un linguaggio facilmente comprensibile³⁶. Piacevolezza della storiella e chiarezza dell'elocuzione garantiscono, dunque, il successo di questa particolare forma di racconto presso il grande pubblico. Un ulteriore esempio è fornito da Isidoro di Siviglia nell'enciclopedico lavoro delle *Etymologiae* dove, sintetizzando anche la dottrina grammaticale, discute l'esercizio progimnastico della favola³⁷. Dopo aver ricordato la prassi di poeti come Plauto, Terenzio, Orazio che inseriscono nei loro versi favole per dilettere il lettore ed educarlo³⁸, Isidoro è attento a presentare un circostanziato riuso retorico: per dissuadere il popolo dal dare corso a una ignobile richiesta dell'occupante Filippo che pretendeva la consegna di dieci oratori per lasciare la città di Atene, il retore Demostene narrò la storia dei lupi e dei pastori. Gli animali

³⁴ Theon 60, 1-16 Sp. (= p. 2 Pat.).

³⁵ Nicol. 8, 14 – 9, 11 Felten.

³⁶ Nicol. 10, 11 – 11, 15 Felten; cf. Berardi 2017: 214-215.

³⁷ Su Isidoro e la tradizione retorica dei *progymnasmata* vd. Pirovano 2013.

³⁸ Isid. *Etym.* 1, 40, 3-6.

promisero ai pastori che avrebbero lasciato tranquille le greggi se avessero loro consegnato i cani con cui avevano da tempo un contenzioso. I pastori accettarono e finirono per privarsi dei custodi del gregge così che i lupi predarono facilmente le pecorelle. Con questa storiella Demostene voleva smascherare le reali intenzioni del re macedone il quale avrebbe potuto vessare più tranquillamente la città dopo averla spogliata dei suoi guardiani, gli oratori³⁹. Un altro episodio che attesta, quindi, l'efficacia della favola inserita nel discorso ad un pubblico vasto, quando si ha l'esigenza di raggiungere tutti i cittadini per trasmettere loro un messaggio politico importante.

La lettura dei manuali retorici consegna dunque la pratica della favola tra le principali forme di argomentazione retorica nel contesto assembleare spiegando le ragioni del suo successo: la natura simbolico-figurale del rapporto che la favola intrattiene con la realtà socio-politica in cui si colloca, assicura quegli elementi di vivezza dei contenuti, piacevolezza del racconto e semplicità dello stile capaci di coinvolgere l'uditorio meno acculturato. L'analisi degli esempi citati dai manuali mostra un riuso della favola in contesti comunicativi segnati dalla presenza di un vasto e variegato uditorio, spesso alle prese con figure di tiranni e di demagoghi. Situazioni tese e pericolose in cui può essere difficile parlare senza incorrere nella vendetta dell'avversario o nell'ira della folla sono risolte grazie al ricorso ad una storiella dal linguaggio allusivo e nello stesso tempo molto chiaro, in grado di convincere i meno esperti con la piacevolezza della vicenda e la vivezza del contenuto. Contro i mali del potere personale la favola ha sovente costituito un antidoto di cui gli oratori più avveduti si sono serviti per sconfiggere l'istrionismo e l'onda emotiva cavalcata dal politico populista. Certo, un filosofo come Aristotele preferirebbe che il governo stesso della città si tutelasse dall'uso distorto della comunicazione con una legislazione che proibisse l'impiego di espedienti teatrali in sede di dibattito,

³⁹ Isid. *Etym.* 1, 40, 7.

come raccontano che avvenisse all'Aeropago⁴⁰, e un retore di alto profilo come Quintiliano storcerebbe il naso nell'osservare il ricorso diffuso a storielle da ragazzini per sostenere un discorso politico⁴¹. E così fu per il sofisticato universo dei declamatori che le bandirono dai ricercati esercizi di scuola o dalle paludate conferenze. Ma la pratica oratoria è altro dall'utopia retorica e salva la favola senza la quale il mondo probabilmente sarebbe stato meno giusto e più triste.

⁴⁰ Arist. *Rhet.* 1, 1 (= 1354a ; 1355a).

⁴¹ Quint. *Inst.* 1, 9, 6.

LE MYTHE DE PHÈDRE DANS LES ROMANS DE FRANÇOIS MAURIAC

par PIER LUIGI PINELLI

Since his adolescence, François Mauriac was obsessed with the character of Phaedra. In the preface to his Œuvres complètes, the Bordeaux novelist writes that the myth of Phaedra lays underneath all his romances and theatrical works. In La Vie de Jean Racine, Mauriac confesses at the age of fifteen, after reading Phaedra, he feels at home in the Troezen's palace where Phaedra loves and kills those she loves. In this essay, Pier Luigi Pinelli analyses the Mauriac works in which the character of Phaedra is present without ever being named. Pinelli points out the fundamental Phaedra's theme: the desperate sentimental attachment of a growing old woman to a young man who could be his son. It is the leitmotif that characterises many heroes of Mauriac's novels as Fanny in Le Mal, Elisabeth Gornac in Destins, Maria Cross in Le Désert de l'amour, Thérèse Desqueyroux in La Fin de la nuit, in which she falls in love with her daughter's boyfriend. Pinelli examines, through these relevant examples, the obsessive passion of Mauriac for a hero who, as Jacques Petit writes in Œuvres romanesques et théâtrales complètes, is the source of an ample posterity of characters who know they living without any hope, banished to a world without love.

Phèdre s'adresse à [nous] du fond des siècles. Il faut, pour atteindre le palais de Trézène où elle souffre, remonter le cours de l'histoire et s'aventurer jusqu'aux confins de la Fable. Et pourtant le cœur de cette fille des dieux bat au rythme du [nôtre]. En dépit de ce formidable éloignement dans le temps, Phèdre [nous] est plus familière qu'aucune héroïne contemporaine.

F. Mauriac, *Le Figaro*, 18 janvier 1938.

Dans la préface au tome IX de ses *Œuvres complètes*, François Mauriac relève que le personnage de Phèdre « apparaît en filigrane de presque tous [ses] écrits »¹. La thématique incarnée dans ce mythe² court, en effet, tout au long de son œuvre romanesque et théâtrale. Dès son enfance, Mauriac est séduit par la complexité de ce personnage mythique : « dès ma quinzième année, à peine avais-je lu [...] *Phèdre*, je me sentais chez moi dans ce palais [...] de Trézène où Phèdre tue ce qu'elle aime et se tue »³, et il comprend l'influence future de cette héroïne :

Phèdre traîne après elle une immense postérité d'êtres qui savent ne pouvoir rien attendre ni espérer, exilés de tout amour sur une terre déserte, sous un ciel d'airain. Nous retrouvons, à chaque tournant de notre route, sa figure morte, ses lèvres sèches, ses yeux brûlés qui demandent grâce⁴.

Dans l'œuvre de Mauriac publiée, même si Phèdre n'a pas donné lieu comme *Atys*⁵ ou *Cybèle* à des représentations

¹ F. Mauriac, *Œuvres complètes*, Paris, Fayard, 1952, t. XII, «Préface à son théâtre», t. IX, p. IV.

² Cf. Pierre Brunel, *Une mythocritique de Mauriac est-elle possible ?*, NCFM, 9, Paris, Grasset, 2001, pp. 33-48.

³ F. Mauriac, *Nouveaux mémoires intérieurs*, in *Œuvres autobiographiques*, édition établie, présentée et annotée par F. Durand, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», p. 738.

⁴ Id., *La Vie de Jean Racine*, in *Œuvres complètes*, Op. cit. t. VIII, pp. 105-06.

⁵ Id., *Le Sang d'Atys*, Paris, Grasset, 1940. C'est un vaste poème allégorique : une pièce maîtresse dans l'œuvre de François Mauriac. Fruit d'une lente élaboration, rigoureuse autant que passionnée, ce poème allégorique et sensuel constitue, de l'aveu même de François Mauriac, une manière de clef de voûte à son œuvre tout entière. Prenant pour trame une légende antique (Cérès, déesse de la Terre, ne pouvant soumettre à son brûlant désir le jeune berger Atys, amoureux d'une mortelle, tente de l'enraciner en elle en le métamorphosant en pin), Mauriac nous livre ainsi sa propre vision de la nature à la fois charnelle et spirituelle de la créature humaine. Mais il s'aventure plus loin encore dans la révélation de ses intimes déchirements. Par la suite, à maintes reprises, il confiera son regret, presque son remords, d'avoir consenti à la divulgation d'une part aussi intime de son être : «J'aurais dû garder *Atys*, le compléter, le parfaire, toujours. Je l'aurais laissé derrière moi comme un vrai testament.» La fièvre des sens, les démons de l'in-

explicites, cependant elle n'est pas davantage transposée de manière claire ou allusive dans tel personnage des romans et des pièces de l'écrivain de Bordeaux. Ces avatars apparaissent souvent masqués ou transformés, mais cette héroïne mythique ne cesse d'être présente chez Mauriac. On voit bien que ce qui le séduit, c'est la complexité de la passion que Racine lui « montrait dans un éclairage éternel »⁶, en lui faisant voir à quinze ans ces Phèdres à lui : « Thérèse Desqueyroux souffrir et mourir [...], Brigitte Pian⁷ duper elle-même et les autres, et s'en désespérer, et toute issue leur était fermée »⁸.

Dans le mythe de Phèdre, Mauriac puise donc ses références dans la *Phèdre* de Racine qui avait choisi ses sources chez Sénèque, plutôt que chez Euripide, dont le drame était centré sur Hyppolite. Dans ses *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, Jacques Petit a mis en évidence la présence

tropection attisent à vif le feu secret qui toujours couve dans l'homme et l'œuvre. Il anime pénombre et ténèbres, consumant désirs, regrets, jalouses cruautés : « Le fond païen de ma nature s'y découvre jusqu'à l'horreur », avouait François Mauriac, ajoutant que tout ce qu'il avait écrit avait « ruis-selé » du *Sang d'Atys*.

⁶ Id., *Nouveaux mémoires intérieurs*, Op. cit., p. 739.

⁷ Id., *La Pharissienne*, Paris, Grasset, 1941. Brigitte Pian, c'est une pharissienne, créature acariâtre et malfaisante, dont la vie intérieure était son vrai sujet et faisait son grand intérêt. Brigitte Pian était convaincue d'être investie d'une mission divine, qui consistait à remettre les âmes égarées dans le droit chemin, en leur imposant le carcan de sa morale rigide, puritaine et culpabilisante. Elle pousse à bout, par ses interventions maladroites, un séminariste, surveillant de son beau-fils Louis Pian et contrarie l'amour naissant de Michèle, la sœur de Louis, pour Jean de Mirbel. Elle dénonce à l'évêché l'abbé Callou, vieux prêtre d'une humilité et d'une bonté ravissantes. Elle s'arrange pour que son mari apprenne par un papier laissé à sa portée l'infidélité de sa première femme. En toute circonstance, au nom d'une fausse justice, d'une charité feinte, elle blesse les âmes, parce qu'elle méconnaît à la fois en elle l'humain et le divin, les voies de l'amour et celles de la grâce. Au soir de sa vie, elle s'attache à un homme près de qui elle goûte enfin la douceur d'une tendresse partagée et Mauriac nous laisse entendre que c'est alors qu'elle est le plus près de Dieu, parce qu'elle a compris « que ce n'est plus de mériter qui importe, mais d'aimer ».

⁸ Id., *Nouveaux mémoires intérieurs*, Op. cit., p. 739.

obsédante de la Phèdre racinienne dans l'œuvre romanesque de Mauriac :

ce thème fondamental [...] l'attachement désespéré d'une femme vieillissante pour un garçon jeune qui est presque, qui pourrait être ou qui est son fils ; thème constant qu'illustrent entre autres, Fanny dans *Le Mal*, Elisabeth Gornac, dans *Destins*, Maria Cross, dans *Le Désert de l'amour* et, sur un autre mode, la terrible *Genitrix* : c'est Phèdre « tout entière à sa proie attachée... ». La réminiscence se trouve suggérée par Mauriac lui-même qui dit de Fabien : « ces chevauchées n'étaient, à l'ombre des forêts, que la fuite d'un Hippolyte blessé »⁹.

On peut y ajouter *Thérèse Desqueyroux* et *Les Chemins de la mer* pour compléter cette obsession d'un mythe qui représente une phase capitale de l'itinéraire romanesque de Mauriac.

Le Mal, publié en 1924 dans la revue *Demain*, et en volume chez Grasset en 1935, est une des œuvres où le mythe de Phèdre apparaît en filigrane. Ce livre, que son auteur rejette aussitôt après sa parution – « Je fus si mécontent de ce récit bâclé que je renonçai au dernier moment à sa publication en librairie »¹⁰ –, est en gestation depuis 1917 et, seulement à la fin de 1923, Mauriac le reprend et l'achève très rapidement. D'un point de vue génétique, il existe quatre états du texte, ce qui montre combien, en réalité, le thème était inscrit profondément dans l'imaginaire et l'existentiel mauriaciens. Le personnage de Phèdre hante l'écrivain jusqu'à la fin de sa vie. Dans

⁹ Id., *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, édition établie, présentée et annotée par J. Petit, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1978, t. I, p. 1230. La citation sur Fabien est tirée du chap. IV du *Mal* (*ibid.*, p. 666). Cependant, dans *La Vie de Jean Racine (Œuvres complètes, op. cit., t. VIII, p. 104)*, Mauriac, à l'instar de Racine, gomme la relation incestueuse de Phèdre et insiste sur l'aspect "maternel" de son amour: «rien de réel n'y répond à ce mot affreux d'inceste, puisque le sang de Phèdre ne coule pas dans les veines d'Hippolyte. Sa passion n'offre aucun caractère d'étrangeté. Ce qu'on appelle aujourd'hui un psychiatre n'y saurait découvrir quoi que ce soit d'anormal, — sinon ce penchant d'une femme déjà au déclin pour un jeune être intact : maternité du cœur, ardeur folle du sang».

¹⁰ Ivi, p. 1228. *Le Mal* fut publié en volume chez Grasset en 1935.

son dernier roman, *Un adolescent d'autrefois* (1970), qui puise directement dans son vécu, le vieil écrivain évoque l'héroïne du *Mal*, Fanny-Phèdre, à travers l'allusion à une « amie de couvent » de sa mère :

Tout ce dont je peux me souvenir, ce fut, près la mort de mon père, dans ce vieil hôtel où ne pénétrait presque personne, le venue, une ou deux fois par an, d'une mie de couvent, Sarah M..., irlandaise ou anglaise ; elle était accompagnée d'une petite fille, «sa pupille», nous avez dit maman. Elle arrivait de loin, comme ces oiseaux de mer que la tempête chasse vers la côte, au temps de l'équinoxe. La naissance de cette petite fille appelée Andrée était liée à un de ces secrets dont maman disait : « Ce n'est pas pour vous. »¹¹

¹¹ Id., *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, Op. cit., t. IV, pp. 807-808. *Un adolescent d'autrefois* est le dernier roman publié de son vivant par François Mauriac en 1969. C'est l'histoire d'un jeune homme nanti, qui commence à l'âge de dix-sept ans. C'est le moment où cet enfant chétif, mais sensible à l'extrême, préservé par la richesse, rompt avec son destin tout tracé et, surtout, s'affranchit de la tutelle de sa mère omnipotente. Tout comme le jeune François, Alain Gajac, le héros du roman, n'a pas connu son père, comme lui, sa mère est une fervente croyante. Il passe ses étés dans les Landes, au milieu des pins et au bord de la Hure, la rivière qui serpente entre les aulnes. Il n'y a que le régisseur, qui connaît les limites des immenses propriétés, et ses fils, Prudent, l'aîné, et surtout Simon, qui a la particularité d'avoir six doigts à chaque main et autant à chaque pied. On le destine à la prêtrise et la mère d'Alain y veille, de concert avec le curé. Mai lui, doué à l'école, ne le souhaite pas et cède aux sortilèges du maire franc-maçon qui le convainc de venir à Paris où son terrible accent va cependant le marginaliser au point qu'il envisagera le suicide. Pour Alain, bientôt fils unique puisque son frère aîné meurt de phtisie galopante, la voie est toute tracée : il épousera Jeannette Sérès, la fille de ce Numa dont les propriétés jouxtent celles des Gajac. Mais la petite fait horreur à Alain. Il la surnomme «le Pou» : la petite le sait et en souffre, car, et on ne le découvrira que trop tard, elle l'adore. Le roman traite avant tout du mal : de la manière dont un jeune homme le rencontre, le combat, le surmonte. Ce n'est pas tant la femme, cette Marie, une belle femme intelligente et cultivée, plus âgée qu'Alain, qui «a un passé», et qui lui fera connaître sa première expérience sexuelle, que la découverte du pharisaïsme de sa mère, plus attachée à ses hectares qu'à l'amour de son fils. Et puis il y a le Mal absolu, ce viol et ce meurtre d'une petite fille effarouchée, qui hantera à jamais le jeune Alain. Récit autobiographique? Mauriac le laisse entendre : «D'ailleurs ce dernier roman, c'est à moi-même que je l'adresse; je me chante à moi-même un air

Le Mal serait donc né d'une rêverie d'enfant autour de ce personnage. Ce roman est le récit dramatique d'un échec, l'analyse minutieuse d'une défaite totale, où s'opposent Fabien, le héros, sa mère et Fanny, amie de sa mère qui devient sa maîtresse. Le rapport amoureux entre Fabien et Fanny est le « mal » et le jeune homme est au centre d'une rivalité entre les deux amies d'enfance. Fanny, « femme libre, passionnée et dominatrice, est une Phèdre du XX^e siècle »¹². Dans *Le Mal*, il y a d'ailleurs une référence explicite au mythe de Phèdre, lorsque Fabien, après sa maladie, court à cheval les chemins sablonneux des forêts landaises : « Fabien pouvait croire qu'il avait chassé de sa mémoire Fanny ; sa chair se souvenait d'une odeur et d'un souffle. Cette dépense de son corps, ses chevauchées n'étaient, à l'ombre des forêts, que la fuite d'un Hippolyte blessé »¹³.

Ce couple femme mûre/garçon est une évidente projection du couple mère/fils. Symboliquement, Fanny devient très tôt la mère incestueuse dont le premier baiser volé à Fabien scelle le viol réel et imaginaire : elle incarne le fantasme de la mère qui se reprochait de trop aimer son fils cadet, dont le corps conservait la trace du père disparu. D'ailleurs, après les retrouvailles de Fabien et de Fanny à Venise, cette dernière abandonne petit à petit son rôle de femme fatale et dévoratrice pour jouer celui d'une mère : elle est heureuse « de n'être plus qu'une jeune mère qui console son grand fils ». Elle se souvient du « petit Fabien qu'elle attirait sur ses genoux » et déclare sans ambiguïté au jeune homme : « Je veux réapprendre à t'aimer comme je t'ai aimé mon Fabien dans la chambre de ta mère »¹⁴. Cette localisation, lourde de toute la valeur symbolique que ce lieu représente, a suscité plusieurs remarques de la part de la

d'autrefois...» *Bloc-notes V*, Paris, Éd. du Seuil, 1993, p. 108.

¹² B. Cocula, *Phèdre «en filigrane» ou les avatars d'un mythe obsédant*, NCFM, 9, Paris, Grasset, 2001, p. 110.

¹³ F. Mauriac, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, Op. cit., t. I, pp. 665-666.

¹⁴ Ivi, p. 720.

critique : pour Jacques Petit, Mauriac, de même que Racine, « masque la relation incestueuse », mais insiste sur l'« aspect « maternel » de cet amour »¹⁵. Pour André Séailles, qui va encore plus loin, le roman est une « autobiographie brûlante », parce qu'elle « concerne l'auteur, sa mère, et l'interdit, maternel, religieux, du péché et de la chair »¹⁶. Or, si Mauriac, comme Racine, insiste sur l'aspect maternel de cet amour et gomme la relation incestueuse, cette restriction ne déculpabilise en rien la Phèdre racinienne ni l'héroïne mauriacienne, puisque Mauriac ajoute aussitôt : « Si le sang ne lie pas Hippolyte à la femme de Thésée, il suffit que l'infortuné se croit incestueux pour l'être en effet »¹⁷.

L'analyse des manuscrits montre que *Le Mal* et *Le Désert de l'amour* (1925) sont liés dans leur genèse, comme *Destins* (1928) sera lié à ces deux romans. Dans *Le Désert de l'amour*, dont le personnage dominant est une femme, comme il arrive presque toujours chez Mauriac, Maria Cross incarne encore une femme plus âgée amoureuse d'un jeune homme qui pourrait être son fils. D'ailleurs, dans la première ébauche du roman, *La Vengeance de Narcisse*, l'héroïne s'appelait Fanny, comme si pour Mauriac il ne devait y avoir aucune solution de continuité entre les deux romans et comme si l'irlandaise Fanny Barret ne devait être qu'un « brouillon de Maria Cross »¹⁸.

Le Désert de l'amour est l'œuvre où le mythe de Phèdre est le plus évident : la rivalité n'est plus entre deux amies, mais entre le père et le fils Courrèges. La relation triangulaire primordiale du mythe – Hippolyte-Phèdre-Thésée – est reprise clairement par la triade Raymond-Maria Cross-Docteur Courrèges. Le docteur est secrètement amoureux de Maria Cross – femme épanouie et légère, maîtresse entretenue

¹⁵ Ivi, p. XXVI-XXVII, n. 3.

¹⁶ A. Séailles, « Mère et fils » dans « *Le Mal* », in *Présence de François Mauriac*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1986, p. 202 et p. 204. Cf. aussi: J. Flower, *Le mal de mère*, NCFM, 10, Paris, Grasset, 2002, pp. 63-73.

¹⁷ F. Mauriac, *Œuvres complètes*, Op. cit., t. VIII, p. 105.

¹⁸ J. Lacouture, *François Mauriac*, Paris, Édition du Seuil, 1980, p. 174.

d'un richard bordelais, Victor Larousselle – qui s'éprend de l'adolescent Raymond, fils du docteur. Elle se plaît à voir en lui sans aucunement le connaître encore un Éliacin timide – un enfant tendre comme son fils François, mort de méningite –, fort ignorant et qu'elle voudrait, avec une douceur toute maternelle, conduire par la main sur les sentiers défendus. Le docteur devient donc, sans le savoir, le rival de son fils. Pour Jacques Petit, la présence sous-jacente du mythe d'Hippolyte est une des constantes du roman et Maria Cross, amoureuse d'un jeune homme passionné de sports, dédaigneux de toute conquête, c'est Phèdre devant Hippolyte – il ne manque pas même le lien familial qui donne à cette passion un caractère incestueux, sans toutefois la rendre impossible. Dans une ébauche du roman, *La Vengeance de Narcisse*¹⁹, Mauriac écrit qu'un « drame terrible » devait se produire, sur lequel cette rédaction inachevée ne nous renseigne pas. On imagine volontiers que la mort du jeune homme eût été, comme dans *Phèdre*, le dénouement²⁰.

À la fin du roman, la triade existe encore, mais elle a changé: après dix-sept ans, la Maria Cross qui entre dans un bar de la rue Duphot, à Paris, n'est plus la même femme, amoureuse de Raymond. Elle a épousé son amant, Victor Larousselle, et est devenue la belle-mère de Bertrand, un jeune homme pieux et studieux, mais dédaigneux de toute conquête. La triade mythique se reforme: elle tombe amoureuse du jeune homme et trouve auprès de Bertrand ce qu'elle avait cherché en vain auprès de Raymond. L'attendrissement dont Maria Cross parle à propos de Bertrand est la trace qui demeure du mouvement primitif, de cet amour coupable qu'elle a éprouvé pour un Raymond adolescent, petite brute qui ne songe qu'à profiter au plus vite d'une chance sexuelle inouïe et inespérée. Désormais la Phèdre mauriacienne a sublimé son amour coupable: «Ce nom de Bertrand, il suffit que Maria le prononce pour être

¹⁹ F. Mauriac, *La Vengeance de Narcisse*, MRC 17, Pris, Bibliothèque Littéraire "Jacques Doucet".

²⁰ Id., *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, Op. cit., t. I, p. 1319.

détendue, apaisée, attendrie [...] Elle pensait à Bertrand; elle avait bu du champagne et souriait aux anges»²¹.

Le manuscrit confirme de manière encore plus claire la présence du mythe de Phèdre dans *Le Désert de l'amour*. Au feuillet 87^{recto}, Mauriac écrit: «Raymond sentit que [sic] aux yeux de cette Phèdre sans fièvre mettait ~~Bertrand~~/Hyppolyte son Hyppolyte Hyppolyte son Hyppolyte planait à des distances incommensurables au-dessus de lui ~~au~~ Elle pensait à lui, elle souriait aux anges»²².

Il ne manque pas chez Maria Cross, comme chez Phèdre, la conscience de la faute et de l'inceste, car, au moment où elle risque de céder à Raymond, la réapparition de l'image de son petit enfant mort ressemble à une autopunition : «François venait sur la pointe des pieds, comme s'il eût été vivant. Ainsi peut-être sa mère l'aurait-elle retenu afin de rompre un tête-à-tête périlleux»²³.

Le thème de l'amour coupable que véhicule le mythe de Phèdre est bien présent dans beaucoup d'autres romans de Mauriac, qui superpose l'image de l'amante vieillissante à celle de la mère dont l'enfant est mort. Maria Cross substitue au fils disparu un autre enfant qui devient l'objet de son amour. Le drame est causé par le déchirement entre la pureté, que l'amour maternel doit représenter, et la violence de la passion et du désir charnel. Dans une note, au f. 2 de *La Vengeance de Narcisse*, Mauriac donne une sorte de définition de la passion amoureuse au féminin, où on voit que des forces irrationnelles gouvernent ses héroïnes ainsi que la Phèdre de Racine:

La femme ne peut nous atteindre et nous ne pouvons aller jusqu'à elle que par les sens, que par la sexualité. Si celui qu'elle aime échappe à son attraction sexuelle, son amour le contient comme une

²¹ Ivi, pp. 847-848.

²² Id., *Le Désert de l'Amour*, Ms 2163, f. 87^{recto}, Bibliothèque Municipale de Bordeaux. Cf. F. Mauriac, *Le Désert de l'Amour. De La Vengeance de Narcisse au Désert de l'Amour. Les Manuscrits et leur genèse*, Présentation, transcription et notes par Pier Luigi Pinelli, Bari-Paris, Schena Editore-Alain Baudry & C^{ie} Éditeur, Éditions génétiques, 2008, pp. 642.

²³ Id., *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, Op. cit., t. I, p. 816.

prison, comme un désert. Tant que la conjonction sexuelle ne s'est pas réalisée, nous avons le sentiment, l'illusion d'un échange possible avec la femme. Si cette conjonction rate, s'il n'y a pas accord physique, notre intimité même spirituelle est détruite. Même tournée à Dieu, c'est charnellement qu'elle l'aimera. Elle peut contempler et aimer charnellement l'objet inaccessible : Dieu ou homme qui la dédaigne. Prisonnière de son sexe irrémédiablement... La rapprocher de l'objet pour qu'elle le sente indigne, pour qu'elle le découvre indigne ? Elle reste avec son amour, une fois l'objet détruit²⁴.

Dans *Destins*, on rencontre un troisième avatar du mythe de Phèdre: elle s'appelle Élisabeth Gornac. Le thème est simple et admirablement résumé par Mauriac dans sa Préface à ses *Œuvres complètes*:

Que notre corps n'ait pas l'âge de notre cœur, c'est le drame d'Élisabeth Gornac. Son cœur s'éveille à l'amour quand elle n'est plus qu'une lourde femme déjà flétrie, et l'être qu'elle aime est un enfant débauché, et elle a pour témoin de sa passion son propre fils, petit séminariste amer et sombre²⁵.

Le roman est l'histoire de Bob, l'ange noir, qui, convalescent d'une maladie grave, se repose à Viridis chez sa grand-mère. Il est reçu chez Mme Élisabeth Gornac, la propriétaire de Viridis, qui l'entoure de prévenances. Ignorante de l'amour et de ses mille pièges, Élisabeth se laisse aller sans méfiance au charme de cette présence : elle ignore à tel point la nature de ses sentiments qu'elle permet à Bob de rencontrer chez elle une de ses parentes, Paule de la Sesque, dont il est épris. C'est seulement lorsque Élisabeth voit le rayonnement des jeunes gens, leur ivresse, le peu d'attention qu'ils lui prêtent, qu'elle sent naître un étrange tourment et pressent que sa tendresse pourrait ne pas être uniquement maternelle. Elle qui, durant dix années de veuvage, n'a jamais ressenti de trouble, mesure soudain le sentiment de sa solitude. Cependant l'orage menace. Pierre, le fils d'Élisabeth, chrétien scrupuleux et militant, tombe au milieu de l'idylle entre Bob et Paule. Il ne peut admettre

²⁴ Id., *La Vengeance de Narcisse*, Op. cit., f. 18.

²⁵ Id., *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, Op. cit., t. I, p. 991.

que Bob, dont chacun connaît les tares, soit aimé d'une jeune fille pure et droite. Son intervention décide Paule à s'éloigner de Bob. Ce dernier s'en prend à Pierre qui s'efforce de le reconforter, lui offre son appui moral et lui demande pardon. Comme il lui tend la main, Bob lui envoie son poing dans la figure et le laisse gisant sur le sol. Par une lettre désolée, Bob supplie Paule de revenir: elle ne répond même pas. Désespéré, il part avec des amis vers Deauville. Un accident d'automobile est dû à la folle imprudence de Bob. On ramène à Viridis son corps charmant broyé et affreusement brûlé. Élisabeth s'écroule près du cercueil. Pierre est bouleversé à l'idée que cette mort soudaine n'a pas permis le repentir du pécheur. Il fait part à sa mère de sa vocation religieuse. Élisabeth, restée seule, sera «une de ces mortes qu'entraîne le courant de la vie»²⁶.

Les rapprochements entre l'héroïne du roman et Phèdre sont assez explicites: Élisabeth Gornac s'éprend de l'enfant débauché Bob Lagave, dont la mort dans son automobile transpose la fin d'Hippolyte sur son char. Comme Hippolyte, il est amoureux d'une jeune fille, Paule de la Sesque, tandis qu'Élisabeth répond à la même passion tragique et dévastatrice qu'est celle de Phèdre, même si elle découvre sa passion coupable à la mort du jeune homme: «De ce bouleversement profond surgissait à la lumière cet amour enfoui dans sa chair et qu'elle avait porté comme une femme grosse ne sait pas encore qu'elle porte un germe vivant dans son ventre»²⁷.

D'ailleurs, Mauriac, lui-même, semble s'apercevoir de la présence du mythe dans son roman quand il écrit dans la Préface à son texte: «La mythologie aurait dû m'inspirer, car [...] tout le paysage est en proie aux dieux.»²⁸

Dans *Thérèse Desqueyroux*, on ne retrouve pas le schéma du mythe²⁹, mais celui-ci y est présent en filigrane. Ce roman, le

²⁶ Ivi, t. II, p. 210.

²⁷ Ivi, p. 198.

²⁸ Ivi, p. 991.

²⁹ Le schéma du mythe revient de façon directe dans la nouvelle *Thérèse à l'hôtel*, où, dans un hôtel du cap Ferrat, Thérèse Desqueyroux entreprend de séduire, non pas à cause d'un désir charnel mais parce qu'elle a toujours

plus célèbre de Mauriac, est l'histoire d'une errance singulière. Sortant du palais de justice où elle vient d'apprendre son non-lieu, Thérèse prend le train pour rejoindre dans leur propriété des Landes son mari, Bernard Desqueyroux, qu'elle a tenté d'empoisonner. Son voyage de Nizan à Argelouse est l'occasion d'une confession désenchantée. En épousant Bernard, elle a obéi aux lois de la société, car, par son mariage, elle a permis de réunir deux grands domaines en un seul. Confrontée à une réalité conjugale qu'elle ne supporte pas, elle cherche à s'en évader par le crime. Si elle échappe à la sanction pénale, elle devra subir la claustration imposée par les Desqueyroux, punition familiale bien plus humiliante et cruelle que celle des tribunaux.

Soumise aux lois du sang, à l'hérédité, Thérèse est sous l'emprise d'un fatum implacable comme celui de Phèdre. Le sens du péché est l'un des traits distinctifs de Thérèse et de Phèdre : elles sont persuadées que le désir charnel est le mal et Mauriac affirme que Phèdre n'est pas tragique par sa passion pour Hippolyte, mais qu'elle l'est par son sentiment de culpabilité et par la certitude qu'elle a d'être victime de la malédiction qui pèse sur sa race. De même Thérèse évoque cette «part mystérieuse de son être», cette «région interdite» et, comme Phèdre, elle apparaît victime d'une force inconnue qui la gouverne et qui la projette dans un univers, où la sexualité est au premier plan dans sa dimension la plus trouble :

Elle ne se doutait pas que ceux qui prêtent à l'amour humain des traits si noirs, c'est qu'ils portent dans leur chair sans doute un germe morbide [...] Ces grands désirs de pureté ne sont qu'une fuite éperdue, qu'un retrait devant telle loi de son être qui le terrifie³⁰.

Dans ce roman, Mauriac s'évade du monde chrétien, soutenu et animé par la grâce, pour entrer dans celui de la vie

soif d'aimer, un enfant de vingt ans. Et le mythe est encore plus explicite dans le dernier roman consacré à Thérèse, *La Fin de la nuit*, où l'héroïne tombe amoureuse du fiancé de sa fille.

³⁰ Id., *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, Op. cit., t. II, pp. 3-13.

naturelle, dans l'univers païen de Phèdre, où règnent la crudité du désir, le dégoût, la peur et le crime. Pour souligner la violence et la puissance de ces deux destins de femme, on ne peut que souscrire à la formule de Jacques Monfériet: «La grandeur de Thérèse, comme celle de Phèdre, tient au caractère statique de son destin: Thérèse Desqueyroux, comme Phèdre, se confond avec le visage de la désespérance.»³¹

Dans le détail, il y a au moins deux références directes à *Phèdre* dans *Thérèse Desqueyroux*: Bernard Desqueyroux, le futur mari de Thérèse, pendant son adolescence, est comme un « Hippolyte mal léché – moins curieux des jeunes filles que des lièvres qu'il forçait dans la lande... »³². Et, au vers célèbre de Phèdre: «Ciel! Que vais-je lui dire et par où commencer» répond une Thérèse qui, après être échappée à la sanction pénale pour avoir tenté d'empoisonner Bernard, hésite avant de lui parler: «Que lui dirait-elle ? Par quel aveu commencer?»³³

Ce que Mauriac admirait chez la *Phèdre* de Racine, c'est son extraordinaire lucidité: «Elle ne se défend pas; elle connaît son opprobre, l'étale aux pieds même d'Hippolyte.»³⁴ Cette prodigieuse lucidité de Phèdre se retrouve en Thérèse Desqueyroux. Dans la longue rétrospection qui constitue la partie principale du roman, on peut suivre l'effort de Thérèse qui, comme Phèdre, tente de comprendre ce qu'a été son geste criminel. Mais il est si difficile de trouver le « commencement de nos actes »³⁵ que souvent seule la fatalité peut les expliquer, car « Notre destin – observe Mauriac – quand nous voulons l'isoler, ressemble à ces plantes qu'il est impossible d'arracher à toute racine. »³⁶

³¹ J. Monfériet, *Thérèse Desqueyroux, Phèdre et le destin*, in *La Revue des lettres modernes*, série François Mauriac, 3, Paris, Minard, 1977.

³² F. Mauriac, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, Op. cit., t. II, p. 32.

³³ *Ivi*, p. 26.

³⁴ Id., *La Vie de Jean Racine*, Op. cit., p. 59.

³⁵ Id., *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, Op. cit., t. II, p. 332.

³⁶ B. Cocula, *Op. cit.*, p. 115.

Les Chemins de la mer (1939) témoignent d'un désir d'élargissement romanesque que Mauriac avait déjà manifesté dans *Ce qui était perdu* (1930)³⁷. Dans les notes et variantes à ce dernier, Jacques Petit trouve l'origine du titre, *Les Chemins de la mer*, dans une citation tirée de Nietzsche que Mauriac insère dans le chapitre XIV: «Où voulons-nous aller? Voulons-nous franchir la mer? Où nous entraîne cette passion puissante?»³⁸

Roman de la damnation et de la prédestination, *Les Chemins de la mer* constitue une sorte de sommet de la noirceur et du pessimisme mauriaciens. C'est l'histoire de deux familles de la riche bourgeoisie de Bordeaux. Le notaire Révolou, qui menait une double vie, ruiné et abandonné par sa maîtresse, vient de se suicider, plongeant son épouse et ses trois enfants dans le chaos. Rose, sa fille, pense qu'elle doit renoncer à son mariage avec Robert Costadot. La mère de celui-ci, Léonie, est une femme pratique et de tête qui ne badine pas avec la fortune. Julien Révolou, le fils aîné, intellectuel et fat, n'est pas à la hauteur pour faire face. Quant à Denis, son frère, il se laisse porter par les événements, épousant la fille des fermiers qui entretiennent la seule propriété ayant échappé au désastre. Mme Révolou et Julien meurent. Devant la solitude morale, Rose se suicide. Cependant, au-dessus des vicissitudes de la famille Révolou, plane l'ombre de Landin, l'ancien premier clerc du notaire. Du vivant de celui-ci, on avait coutume de dire: «C'est Landin qui fait tout.» D'une fidélité à toute épreuve, il veille

³⁷ F. Mauriac, *Ce qui était perdu*, Paris, Grasset, 1930. Cet ouvrage a été écrit à la fin de la grave crise personnelle et religieuse que traversa Mauriac entre les années 1924-1928. Ce roman met en scène deux couples malheureux dans lesquels l'amour n'a jamais eu sa place : mariages d'intérêt, échappatoire à l'ennui. L'action se situe à Paris dans les années 20. Hervé de Blénauge, parisien mondain et désœuvré, a été poussé par sa mère à épouser une riche héritière, Irène Verley. La jeune femme, se jugeant incapable d'être aimée et ne nourrissant plus aucune illusion, se résigne aux infidélités de son mari, décidée à accorder le plus grand prix aux quelques moments d'intimité qu'il lui consent. Au bout de six années de mariage, Irène se meurt, sans doute d'un cancer.

³⁸ F. Mauriac, *Œuvres romanesques et théâtrales complètes*, Op. cit., t. II, p. 333.

à la liquidation de l'étude, et, lors du dépouillement de vieux dossiers, il découvre une sorte de Journal d'Oscar Révolou où celui-ci décrit l'aversion qu'il éprouve pour son employé, qu'il va jusqu'à appeler «l'immonde». Landin va vivre à Paris. Plusieurs années plus tard, il se fait tuer par un rôdeur, et son personnage reste mystérieux dans ce roman du désespoir.

Le romancier accompagne ses nombreux personnages dans leurs errances. Leurs routes parfois se croisent: points de rencontre, recoupements entre plusieurs solitudes. Landin, Pierre Costadot, Rose et Denis forment le quatuor de ces êtres perdus, tournant autour d'eux-mêmes, cherchant à échapper à leurs démons intimes. Mauriac s'étonne d'avoir, une fois encore, proposé une histoire de l'amour défendu: la tendresse sourdement incestueuse de Rose et de son frère Denis. Mais, cette fois, au lieu de décrire la passion d'une femme vieillissante pour un adolescent inaccessible, il peint deux êtres jeunes et beaux, auxquels il fait prendre conscience de la force et du naturel de leurs sentiments en même temps que de l'interdit qui les sépare. Incapables d'assumer ce qu'ils sont, le frère et la sœur s'absentent à eux-mêmes: Denis se résigne à vivre avec une femme qu'il n'aime pas, la fille de ses fermiers, tandis que Rose emprunte la voie du renoncement mystique. Les deux autres protagonistes du roman, Pierre Costadot et Landin, connaissent des fins tragiques: mais ces morts ne sont-elles pas toutes les deux des sacrifices comme chez la *Phèdre* de Racine?

Pour Mauriac les hommes vivent dans une profonde ignorance de leur univers intérieur: le rituel social et un matérialisme desséchant empêchent toute introspection. Or, le plus souvent, dans ses romans, ce sont les âmes troubles et tourmentées qui sont capables de lucidité, qui ont la capacité de porter sur elles-mêmes et sur les autres le regard clairvoyant qui perce jusqu'à l'authenticité. Les pécheresses mauriaciennes souffrent, mais veulent savoir: elles sont conscientes de leurs crimes et le conflit tragique naît de la prise de conscience qu'elles ne peuvent rien contre la fatalité de leur destin qui les pousse à

une fin tragique. Telles sont bien Thérèse, Élisabeth, Fanny, Maria Cross, malheureuses et lucides, incapables de vaincre les instincts de destruction qui sont enfouis dans chaque créature. Et si le mythe de Phèdre court à travers presque toute l'œuvre de Mauriac, c'est parce que le romancier est avant tout le peintre des passions humaines, comme le souligne la clause du *Mal*: « C'est notre servitude et notre misère de ne pouvoir peindre sans mensonge que les passions. »³⁹

³⁹ Ivi, t. I, p. 734.

Sezione “Lingua francese”

diretta da GRAZIANO BENELLI

LA RIPETIZIONE NEGATA

di MANUELA RACCANELLO

The figure of insistence, in the multiple forms of iteration, very often characterizes literary texts. In the field of translation, there is much discussion about whether this figure should be translated or not. In this essay, in addition to a brief exposition of some interesting reflections on this argument, we focus on the different forms of iteration present in the “conte philosophique” Zadig of Voltaire, which we have compared with their translation into Italian by Riccardo Bacchelli (1938) and by Tino Richelmy (1974). The comparative analysis, in this case, leads to the conclusion that very often the fate of repetition is to be “denied”.

Da tempo è nota la “negligenza” dei traduttori nei confronti della figura della ripetizione, anche quando quest’ultima costituisce un elemento peculiare del prototesto. Si vedano, a tale riguardo, le remarques che Meschonnic riserva alla traduzione di Celan siglata da André du Bouchet¹, nonché alla traduzione dell’incipit di *Si par une nuit d’hiver un voyageur* (Seuil, 1981), spogliato vistosamente della tessitura iterativa

¹ “On s’étonne donc que des poètes, traduisant un poète, installent des omissions là où pas un mot n’est en trop: «Das Schneebett unter uns beiden, das Schneebett – Le lit de neige dessous l’un et l’autre, le lit» au lieu de «Le lit de neige sous nous deux, le lit de neige». [...] «Lass uns sie waschen,/lass uns sie kämmen,/lass uns ihr Aug/himmelwärts wenden – Allons le laver, le peigner, tourner son œil vers le ciel», alors qu’il faut pour ce style de prière et ses assonances: «Allons le laver, allons le peigner, allons tourner son œil vers le ciel»”. H. Meschonnic, *On appelle cela traduire Celan*, in H. M., *Pour la poétique II. Épistémologie de l’écriture poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 390-391.

su cui poggia la pagina di Calvino². L'infrazione – frutto, secondo Meschonnic, di una vera e propria ideologia – è evidente sia nell'ambito della poesia sia in quello della prosa ma, come avvisa Berman, «dans la mesure où la prose est considérée comme inférieure à la poésie, les déformations de la traduction sont ici mieux acceptées – quand elles ne passent pas inaperçues»³. Un'ulteriore miopia quindi, che investe anche l'ambito della critica della traduzione.

Questa sorta di impoverimento (indubbiamente una perdita notevole) è ascrivibile alla logica della «stérilisation de la “forme”»⁴, percepibile peraltro anche nel procedimento opposto della *traduction hypertextuelle* in generale. La tendenza a eliminare la ripetizione trova spazio in un'acclimatazione indotta da una normativa pretestuosa e dalla condiscendenza verso l'esigenza di facilitare la decifrazione testuale, spesso riconosciuta come finalità traduttiva prioritaria. A tale proposito si osservi come, in un'ottica assorbita completamente dal problema della ricezione testuale, Primo Levi rifletta sulla propria traduzione del *Prozess* kafkiano (*Il processo*, Einaudi, 1983, con il quale si inaugura la collana “Scrittori tradotti da scrittori”), dando rilievo al problema dell'iterazione lessicale:

² “Dans les seuls trois premiers paragraphes, le signifiant *leggere* «lire», vient neuf fois [...]. Dans la traduction, il n'y en a plus que six. Supprimé le premier *leggere*: «Tu vas commencer le nouveau roman [Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo], sans raison aucune de contrainte phraséologique ou syntaxique. Pourtant l'incipit lançait le motif, assez insistant pour être repérable, et qui fonde le mouvement du texte, par la reprise du verbe *lire*. [...] En deux pages, quinze suppressions de répétitions [...]: *Sull'amaca, se hai un'amaca*, «ou dans un hamac, si tu en as un»; *Sul letto, naturalmente, o dentro il letto*, «Sur ton lit naturellement, ou dedans»... ». H. Meschonnic, *Le rythme comme éthique et poétique du traduire*, in H. M., *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, pp. 218-219.

³ A. Berman, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, «Les tours de Babel. Essais sur la traduction» Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1985, p. 68.

⁴ H. Meschonnic, *D'une linguistique à la poétique*, in H. M., *Pour la poétique II*, cit., p. 347.

Kafka non esita davanti alle ripetizioni, nel giro di dieci righe ripete tre, quattro volte lo stesso sostantivo. Questo io ho cercato di evitarlo perché nelle convenzioni italiane non c'è. Può darsi che sia un arbitrio, che invece anche in italiano la ripetizione sia funzionale a ottenere un certo effetto. Ma ho avuto pietà del lettore italiano, ho cercato di portargli qualcosa che non avesse un sapore troppo forte di traduzione.⁵

Dinanzi alla ripetizione non indugia, invece, Claudio Magris traduttore di Schnitzler; ma la problematica è stemperata dal fatto che in questo caso s'impone la resa del linguaggio all'interno del gioco scenico, quindi vincolato agli altri codici della rappresentazione drammatica:

Ho ripetuto intenzionalmente, a poca distanza e talora nella stessa frase, lo stesso vocabolo, anziché ricorrere a facili e più eleganti sinonimi, per rendere un "parlato" in cui non ci si preoccupa, nella pasticciata confusione del momento – del litigio, della sorpresa –, di esprimersi con finezza stilistica. Ho cercato insomma di far parlare questi personaggi come si parla, non come si scrive.⁶

Umberto Eco, riflettendo sulla sua traduzione di *Sylvie* di Nerval, riconosce la peculiarità della ripetizione, che va mantenuta in quanto «gioco di corrispondenze (proprio nel senso baudelairiano del termine) che il testo instaura tra diverse immagini»⁷. Ciononostante il traduttore è costretto, per necessità, a ridurre determinate iterazioni:

Ho già fatto notare come un'apparente trascuratezza stilistica, quale la triplice ripetizione della parola *jardin* in poche righe, celi uno degli ennesimi ritorni nervaliani alla strategia simbolica del cerchio,

⁵ P. Levi *Un'aggressione di nome Franz Kafka*, in Marco Belpoliti (a cura di), *Conversazioni e interviste 1963-1987*, Torino, Einaudi, 1997, p. 190. Sulle traduzioni del romanzo di Kafka si esprime anche Milan Kundera (*Les testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993), ribadendo la necessità di preservare nel metatesto la ripetizione voluta dall'autore.

⁶ C. Magris, *Nota del traduttore*, in Arthur Schnitzler, *Le Sorelle ovvero Casanova a Spa*, trad. di Claudio Magris, Torino, Einaudi, 1988, p. 112.

⁷ U. Eco, *Rilettura di Sylvie*, in Gérard de Nerval, *Sylvie*, trad. di Umberto Eco, Torino, Einaudi, 1999, p. 147.

e dunque occorrerebbe ripetere con lui tre volte la stessa parola. Tuttavia tutti i traduttori sono stati portati, me compreso, a rendere la seconda occorrenza (*un jardin d'enfant que j'avais tracé jadis*) come «giardinetto in miniatura», chiarendo dopo che il protagonista lo aveva tracciato da bambino. Soluzione quasi d'obbligo perché l'espressione nervaliana potrebbe disturbare persino il lettore francese odierno, dato che *jardin d'enfant*, al plurale, significa «giardino d'infanzia».⁸

Umberto Eco sottolinea, in modo magistrale, la tensione che nasce dallo scontro tra la consapevolezza delle esigenze del testo originale, che mostra una cospicua densità di ritorni lessicali, e il limite imposto dall'atto traduttivo («Mi consolavo pensando che, se perdevi la parola, non perdevi l'immagine [...], e rimaneva il ricorrere del motivo»⁹).

Poste queste brevi premesse, si indaga qui sulla resa della ripetizione attraverso l'analisi contrastiva di *Zadig* di Voltaire, e di due sue traduzioni, quella di Riccardo Bacchelli (1938) e quella di Tino Richelmy (1974)¹⁰. La scelta del *conte* voltairiano è motivata dalla rilevante presenza del procedimento dell'iterazione che esso presenta, calato in una scrittura incisiva e netta, che tra le altre caratteristiche poggia indubbiamente su una «*agilité de manœuvre qui ménage souverainement les répétitions*»¹¹. Dall'*Épître dédicatoire*, in

⁸ Ivi, pp. 147-148.

⁹ Ivi, p. 148.

¹⁰ Nel nostro studio si fa riferimento a *Zadig, ou la Destinée*, in Voltaire, *Romans et contes*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1979; (per il confronto con la traduzione di Bacchelli si è tenuto conto dell'edizione Pléiade 1932, curata da René Groos, risultata identica, per le parti da noi citate, a quella del 1979). Per quanto riguarda le traduzioni si fa riferimento a: *Zadig, o il destino*, in *Romanzi e racconti*, trad. di Riccardo Bacchelli, Milano, Mondadori, "La Biblioteca romantica", 1938; *Zadig o il Destino*, trad. di Tino Richelmy, Torino, Einaudi, "Centopagine", 1974. Si è tenuto conto, inoltre, dell'ultima edizione della traduzione di Richelmy (Einaudi, 1997), revisione editoriale della prima, che comporta varianti anche nel nostro ambito d'indagine.

¹¹ J. Starobinski, *Le fusil à deux coups de Voltaire*, in J. S., *Le remède dans le mal. Critique et légitimation de l'artifice à l'âge des Lumières*, Paris, Gallimard, 1989, p. 126.

cui il pathos del momento adulatorio è contrassegnato in gran parte da procedimenti anaforici e da parallelismi sintattici¹², alla conclusiva antimetabole («On bénissait Zadig, et Zadig bénissait le ciel», p. 117), tutto il *conte* è permeato da forme ripetitive, a volte con funzione unicamente coesiva, più spesso con grande incisività retorica.

Nelle pagine voltairiane si ritrova la tipologia iterativa descritta da Louis de Jaucourt nell'*Encyclopédie* dapprima *en grammarien* e poi nell'ottica dell'arte oratoria. Alle «*répétitions nécessaires pour la régularité du style, ou pour la netteté*» e alle «*répétitions élégantes [...] qui contribuent à la politesse & à l'ornement*» si affianca la forza retorica dell'iterazione che s'irradia in tutto il dettato, sottolineandolo con un'«*abondance vigoureuse qui fait le discours, plein de verve, roule à grands flots, & emporte tout avec elle*»¹³.

Dal punto di vista della coesione testuale la distribuzione lessicale iterativa viene quasi sempre preferita alla possibile varietà sinonimica e comporta una serie di richiami uguali entro i limiti di una stessa frase, oppure a distanza, valicando anche i confini dei capitoli. Affidando la designazione dello stesso referente quasi sempre allo stesso sintagma, Voltaire forgia un linguaggio chiaro ed efficace, in sintonia con l'intento didascalico dell'opera, intento che nel *conte* governa,

¹² L'ostacolo, nonostante il quale la sultana Sherazade si mostra saggia e perspicace, viene scandito da una sequenza di proposizioni contraddistinte dall'anafora, per cui il merito della donna viene enfatizzato: «*quoique vous soyez dans le printemps de votre vie, quoique tous les plaisirs vous cherchent, quoique vous soyez belle, et que vos talents ajoutent à votre beauté; quoiqu'on vous loue du soir au matin [...], cependant vous avez l'esprit très sage et le goût très fin*» (pp. 55-56). La ripresa anaforica di *vous êtes*, calata in una matrice sintagmatica che viene ripetuta, distingue un altro segmento dell'*Épître*, che sottolinea le qualità della sovrana: «*Vous êtes discrète, et vous n'êtes point défiante; vous êtes douce sans être faible; vous êtes bienfaisante avec discernement [...]*» (p. 56).

¹³ L. de Jaucourt, Article «REPETITION», in *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* mis en ordre & publié par M. Diderot et par M. D'Alembert, Tome XXVIII, À Lausanne et à Berne, Chez Les Sociétés typographiques, 1780, p. 344.

assieme a quello polemico, l'immaginazione letteraria. Inoltre la ripresa degli stessi significanti sostiene il testo intorno a rimandi sonori e alla regolarità ritmica di simmetrie formali, in particolare binarie e ternarie. Spesso la ripetizione del sintagma pieno, in luogo di riprese pronominali, assolve a una funzione che non è soltanto coesiva:

Il remarqua surtout que les babouches de sa femme étaient bleues, et que les babouches de Zadig étaient bleues, que les rubans de sa femme étaient jaunes, et que le bonnet de Zadig était jaune [...]. (p. 77)

In questo passo la ripresa lessicale enfatizza il cruccio di Moabdar, che riconosce nella comunione cromatica di Astarté e Zadig la loro intesa sentimentale. Possiamo anche notare come l'iterazione dei termini sia supportata dalla moltiplicazione di un uguale moule *syntaxique*; una doppia strategia ripetitiva, non rara nel *conte* come si è già detto, che organizza il materiale testuale, traendone il massimo effetto.

Altrove l'impiego della ripetizione risponde a esigenze diverse, parodistiche, come in questo caso:

Il [Itobad] portait une armure d'or émaillée de vert, un panache vert, une lance ornée de rubans verts. (p. 107)

A Itobad spetta un ritratto esteriore piuttosto esauriente se si tiene conto che la raffigurazione dei personaggi voltairiani è in generale stringata, se non condensata in un ellittico *nom portrait*. La maggiore parentesi descrittiva è dispiegata per sortire un effetto di dissonanza. La perfezione del cavaliere, che la sequenza sembra suggerire, si rivela da subito soltanto formale, poiché la nota monocroma che la pervade, simbolo di vigliaccheria e di falsità, è un gustoso anticipo di quanto Itobad manifesterà ampiamente nel prosieguo del *conte*.

Possiamo vedere, da queste brevi esemplificazioni, come lo schema ripetitivo converga nel meccanismo linguistico di *Zadig*, che non deve essere un *bavardage* insensato, né tanto meno tedioso, come annunciato nell'*Approbation*. Sotto la

vernice orientale si plasma un tessuto narrativo che possiede tutta l'efficacia dei *contes philosophiques*, «allegre vendette contro la filosofia compiute attraverso l'immaginazione letteraria»¹⁴, come ha scritto Italo Calvino.

Prima di passare all'analisi della traduzione di Riccardo Bacchelli, va ricordato che essa s'inserisce nel progetto di Giuseppe Antonio Borgese il quale nel 1930, con la creazione della collana "Biblioteca romantica" (1930-1942) Mondadori, vuole ampliare l'orizzonte della cultura letteraria italiana, aprendola alla prosa straniera più emblematica. Con lo slogan "I grandi scrittori romantici stranieri divengono scrittori classici italiani", prende corpo un'iniziativa che si configura come una novità editoriale, in primo luogo perché per la maggior parte i traduttori sono autori di chiara fama.

Sulla risultanza di tale scelta s'interroga Italo Calvino, sottolineando la dissonanza di alcuni abbinamenti proposti dalla collana borgesiana, come Palazzeschi-Daudet o Bontempelli-Chateaubriand¹⁵. Non si sottrae all'evidenziazione critica la diade Bacchelli-Voltaire, vista come un'«altra coppia sensazionale [...] dove s'incontrano posata corpulenza e scattante asciuttezza»¹⁶. Segue la stessa scia il rilievo di Gianfranco Contini, secondo il quale soltanto una "storiografia letteraria della necessità" potrebbe in qualche maniera razionalizzare l'"evento sorprendente" quale appare la versione bacchelliana dei *Romanzi* e racconti voltairiani:

¹⁴ I. Calvino, *Filosofia e letteratura*, in I. C., *Saggi*, a cura di M. Barengi, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1995, vol. I, p. 194, (in precedenza in *Fiera letteraria*, n. 43, 26 ottobre 1967).

¹⁵ «Palazzeschi-Daudet: qui l'accostamento direi che suona riduttivo per gli estri del poeta e narratore fiorentino, quasi lo si volesse rinserrare (e questa era, credo, la tendenza della critica dell'epoca) nelle dimensioni d'una bonaria caricatura provinciale. E che dire di Bontempelli-Chateaubriand? l'uno col suo amore della geometria e della lucidità e l'altro tutto lussureggiante e contrasto di luci e d'ombre?»; I. Calvino, La «*Biblioteca romantica*» Mondadori, in I. C., *Saggi*, cit., vol. II, p. 1725.

¹⁶ *Ibid.*

Per il resto, quando si pensi che il Voltaire va in vetrina lo stesso anno che il primo tomo del *Mulino del Po*, dove l'adesione all'etica dello storicismo tocca il suo vertice, e il vincolo poetico a una terra e a un secolo viene sancito nella fantasia con modi generosi e agiati, il contrasto non potrebbe immaginarsi più violento.¹⁷

Se, come ha fatto Contini con il *Candido* bacchelliano, percorriamo le pagine di *Zadig, o il destino* muniti di «un piccolo contatore Geiger», incontriamo numerosi getti radioattivi che convergono nell'esuberante eco della grammatica molinaresca¹⁸, in una corposità che elude l'equivalenza con la sobria conduzione voltairiana.

Nel segno della propria letterarietà Bacchelli varia la sequenza ordinaria dei costituenti frastici, che tende ad anticipare («le nombre redoubla», p. 93 > «raddoppiaron costoro di numero», p. 63; «[il] conçut de l'estime pour lui», *ib.* > «Molto gli piacque Zadig», *ib.*; «et ils partirent ensemble», p. 110 > «e insieme partirono», p. 82; ecc.).

Non di rado la variante distributiva si combina con altre formule, come l'insistito impiego del nesso congiuntivo, che struttura razionalmente l'enunciato e scalza la giustapposizione originaria¹⁹:

Une grande lice bordée d'amphithéâtres magnifiquement ornés fut formée à quelques lieues de la ville. Les combattants devaient s'y rendre armés de toutes pièces. (p. 106)

¹⁷ G. Contini, *Bacchelli traduttore*, in G. C., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1972, p. 283.

¹⁸ Cf. R. Bacchelli, *Paradosso del romanzo*, in *La Cultura*, XI, 4, 1932, pp. 680-688.

¹⁹ A questo proposito si sottolinea il reiterato uso, da parte di Bacchelli, della coniugazione sindetica in luogo dell'asindeto voltairiano, strategia primaria dello *style coupé*: «[...] on distribua aux habitants tout l'or qu'il avait apporté; sa personne fut exposée en vente dans la place publique», p. 82 > «[...] agli abitanti fu distribuito tutto l'oro che aveva con sé, e la sua persona fu messa in vendita nella pubblica piazza», p. 51; «Moabdar mourut percé de coups. Missouf tomba aux mains des vainqueurs», p. 102 > «Moabdar morì trafitto dai colpi, e Missuf cadde nelle mani del vincitore», p. 73, ecc.

Fu preparata, entro un anfiteatro magnificamente adorno,
una vasta lizza a poche leghe dalla città, dove i combattenti
dovevano convenire armati di tutto punto. (p. 77)

La sintassi voltairiana, «dove, nella povertà del glutine subordinante [...] la coesione è affidata alla stessa rapidità»²⁰, si trasforma in Bacchelli in altre architetture, più consone al proprio andamento periodale e, sul piano lessicale, al gusto per l'estensione²¹:

Enfin Zadig combattit à son tour : il désarçonna quatre cavaliers de suite avec toute grâce possible. (p. 107)

Finalmente fu la volta di Zadig, che buttò d'arcione quattro cavalieri uno dietro l'altro, colla maggior grazia possibile. (p. 79)

La resa del lessico comporta spesso modulazioni elevate («il en profita sans tarder», pp. 95-96 > «ne approfittò senza por tempo in mezzo», p. 66; «la dame releva son voile d'une main tremblante», p. 100 > «la dama rilevò con mano tremula il velo», p. 70; «il le fit tomber sur le sable», p. 107 > «lo traboccò sull'arena», p. 78; ecc.). Altre volte si assiste a un'elevazione del tono, che connota liricamente l'«esperimento»²² bacchelliano («il fut tenté de croire que tout était gouverné par une destinée cruelle», p. 109 > «fu tentato di credere all'universal governo di un destino crudele», p. 81).

Nella traduzione di Bacchelli non compare l'*Approbation*, che introduce la finzione letteraria del manoscritto ritrovato. Tale omissione non è dovuta a una disattenzione per il paratesto – spesso evidente nelle traduzioni –, ma al fatto che l'edizione francese dei *contes* cui fa riferimento lo scrittore bolognese è quella curata da René Groos (Paris, Pléiade, 1932), che a

²⁰ G. Contini, *Op. cit.*, p. 283.

²¹ Cf. M. Vitale, *Sul fiume reale. Tradizione e modernità nella lingua del "Mulino del Po" di Riccardo Bacchelli*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1999.

²² Sulla definizione di «esperimento» si veda R. Bacchelli, *Nota sui "Romanzi e racconti"*, in Voltaire, *Romanzi e racconti*, cit., pp. 749-753.

sua volta adotta l'*édition encadrée* (1775), che non comprende l'*Approbation*.

La versione di Tino Richelmy appare nella collana einaudiana “Centopagine”, diretta da Italo Calvino. Nata all’inizio degli anni Settanta, la collana offre, oltre alla pubblicazione di diversi inediti della letteratura italiana, la rilettura dei classici, dei «grandi narratori d’ogni tempo e d’ogni paese, presentati non nelle loro opere monumentali, non nei romanzi di vasto impianto, ma in testi che appartengono a un genere non meno illustre e nient’affatto minore: il “romanzo breve” o il “racconto lungo”»²³. La collana si connota in quanto “sede naturale” di ritraduzioni – come nel caso di *Zadig* – anche di testi già esistenti nel catalogo della stessa casa editrice torinese.

Richelmy, quando traduce il *conte* voltairiano, gode di una certa celebrità per la raccolta poetica *L’arrotino appassionato* (Einaudi, 1965), che rivela un gusto accentuato «non solo quanto al lessico, che a forme correnti, e perfino scientifiche, ne mescola di letterarie, desuete o addirittura aulicizzanti (anche, taluna, di proprio conio), ma quanto a ricerca tecnica, sintattico-prosodica»²⁴.

Per il poeta piemontese l’esperienza traduttiva è già iniziata negli anni Cinquanta con *Commedie e proverbi* di Musset (1952), e proseguita con *Le Georgiche* virgiliane (1955) e con le *Favole* di Fedro (1959), in cui egli si giova, «a riscattare il tono discorsivo e narrativo, di preziosità amene, com’è solitamente giusto nella favola»²⁵. Nelle pagine di Virgilio, al quale ritorna con la traduzione delle *Bucoliche* (1970), Richelmy ritrova «appieno i suoi mondi, quello concreto e quello del sogno, l’Arcadia e il rustico. Per le *Bucoliche* si cimenta addirittura con grande agio nella sublime terzina di

²³ I. Calvino, *Una nuova collana: i “Centopagine” Einaudi*, in I. C., *Saggi*, a cura di M. Barengi, Milano, Mondadori, I Meridiani, 1995, vol. II, p. 1718, (quartino di presentazione alla collana, 1971).

²⁴ A. Bocelli, *L’arrotino appassionato*, in *Il Mondo*, maggio 1965, p. 18.

²⁵ C. Carena, *Pagini semplici ed elette*, in *La Stampa*, 28 febbraio 1991, p. 20.

endecasillabi, ancora corretta dalle malizie del linguaggio, questa grande risorsa della sua scrittura»²⁶.

In tarda età²⁷, la maestria artigianale dell'«arrotino» buono ad affilare endecasillabi e settenari, persino bisillabi, a trovare rime di suono netto e argentino»²⁸, si rinnova con *La lettrice di Isasca* (1986), mentre l'esperienza del traduttore si chiude con *La tentazione di sant'Antonio* (1990), versione dell'opera flaubertiana che gli vale il Premio Monselice.

Zadig, tradotto da Richelmy, conosce una ristampa nel 1992, destinata unicamente agli abbonati dell'«Unità», e una edizione con testo a fronte (Einaudi, 1997), in cui rispetto alla precedente si ravvisa una serie di varianti, risultanza di una revisione «editoriale» non palesata in ambito paratestuale, secondo un'abitudine manchevole che non viene riservata solo ai cambiamenti postumi.

Le modifiche, comunque, non alterano la fisionomia del traduttore, che resta sostanzialmente intatta, e non invalidano la determinazione della sua «position traductive»²⁹, imprescindibile per l'indagine critico-comparativa che si vuole condurre. La revisione del testo tradotto da parte di un collaboratore interno rientra in un consolidato uso editoriale; nel nostro caso essa si connota come una necessaria operazione correttiva, che nulla ha da spartire con certe rettifiche stilistiche invasive che a volte, differentemente motivate, trasformano il lavoro del traduttore³⁰.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Agostino (Tino) Richelmy nasce a Torino nel 1900 e muore a Collegno nel 1991.

²⁸ A. Bertolucci, *Quando l'uomo si fece contadino*, in *Panorama*, 13 aprile 1986, p. 25.

²⁹ Cf. A. Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne*, cit., pp. 73-75.

³⁰ Macroscopico, a tale riguardo, il discusso intervento di rettifica operato da P. Serini sulla traduzione della Recherche proustiana di Natalia Ginzburg. Cf. L. De Carli, *Proust. Dall'avantesto alla traduzione*, Milano, Guerini e Associati, 1992, pp. 189-222.

L'anonimo revisore introduce innanzitutto l'*Approbation*, la cui precedente omissione può essere giustificata con l'aderenza a un'edizione francese che non la contemplava – come già osservato per Bacchelli –, sulla quale non si ricava alcuna informazione in ambito paratestuale³¹. Vengono corretti inoltre certi traduttori sbagliati («[babouches] bleues», p. 77 > «[pantofole] aguzze», p. 35 > «[pantofole] azzurre», p. 69; «un si brave homme», p. 93 > «così bravo», p. 59 > «così valoroso», p. 111; «un château assez fort», p. 93 > «un castello molto forte», p. 59 > «un castello fortificato», p. 111), e calchi impropri («plus belle que la reine», p. 75 > «più bella che la regina», p. 30 > «più bella della regina», p. 61).

Si ripara anche a all'uso (antiquato) della forma pronominale atona e tonica («sur son passage», p. 67 > «sul passaggio di lui», p. 20 > «sul suo passaggio», p. 41; «tout le monde me regrettaît», p. 102 > «tutti quanti rimpiangevano me», p. 70 > «tutti quanti mi rimpiangevano», p. 133), a omissioni importanti nell'economia del *conte* («un cordeau bleu», p. 78 > «un laccio di corda», p. 36 > «un laccio azzurro di corda», p. 69), ecc. Una certa attenuazione semantica ripristina il dettato dell'originale («j'ai pensé être empalé», p. 83 > «temetti d'esser suppliziato al palo», p. 43 > «temetti d'esser impalato», p. 83) e stempera alcune connotazioni aggiuntive di Richelmy («sa tendre épouse», p. 62 > «la sposa tenerella», p. 12 > «la tenera sposa», p. 25; «ayant beaucoup bu», p. 89 > «essendosi imbibito di vino», p. 52 > «avendo alquanto bevuto», p. 99, ecc.).

Tuttavia, per la compiaciuta dislocazione stilistica verso il passato e il conseguente tratto arcaico, l'idioletto del traduttore resta ascrivibile, come nella prima edizione, all'ossimoro di «modernissimo antico»³², ellissi descrittiva che la critica ha forgiato per la sua produzione poetica. Un *verniss de maîtres*

³¹ Si sottolinea che alcune edizioni novecentesche dei *Romans et contes* di Voltaire adottano l'*édition encadrée* (1775) o la Kehl (1784), in cui *Zadig* compare senza l'iniziale *Approbation*.

³² Si impiega qui l'ossimoro con cui Pisani intitola la sua celebrazione di Richelmy in occasione del conferimento del Premio Monselice per la traduzione (*Un modernissimo antico*, 20 (1990), vol. XIII, pp. 179-181).

avvolge in particolare i sostantivi e i predicati («cires», p. 85 > «faci», p. 47; «bonhomme», p. 98 > «meschinello», p. 66; «bûcher», p. 85 > «pira», p. 46; «repas», p. 111 > «refezione», p. 85; «l'hermite soutint», p. 112 > «l'eremita opinò», p. 85, ecc.), connotando il lavoro traduttivo come un *rewriting* iperletterario.

Inoltre il «gusto [...] per la preziosa o curiosa scelta dell'aggettivazione»³³, evidenziato da Montale nella poesia di Richelmy, caratterizza anche le pagine del *conte* («funeste», p. 60 > «ferale», p. 10; «petit», p. 79 > «menomo», p. 38; «ancien», p. 86 > «vetusto», p. 48, ecc.). A ciò si aggiungono forme grafiche che, se spiegabili in Bacchelli, risultano obsolete negli anni Settanta: la prostesi (*isposa*, *esperimentare*) oltre all'allotropia, (*leggiere/leggero*; *testimonio/testimone*; *giuoco/gioco*; *lagrime/lacrime*, ecc.), che denuncia un'oscillazione d'uso ormai sorpassata, e a qualche variante letteraria (*abbruciare*) e popolare (*riescire*).

Per quanto riguarda la ripetizione, l'edizione del 1997 differisce dalla precedente per alcune varianti che non sono introdotte con l'intenzione di rispettare la ripresa anaforica dell'originale, né la costante elusione voltairiana della ricerca sinonimica:

L'ainé lui bâtit un tombeau, le second augmenta d'une partie de son héritage la dot de sa sœur; chacun disait: «C'est l'ainé qui aime le mieux son père; le cadet aime mieux sa sœur; c'est à l'ainé qu'appartiennent les trente mille pièces.»

Zadig les fit venir tous deux l'un après l'autre. Il dit à l'ainé [...]. (p. 72)

Il figlio più vecchio gli innalzò un monumento funebre, il più giovane accrebbe la dote della sorella con una parte della propria eredità. La gente diceva: – Il figlio più vecchio era più affezionato al padre, il giovane *lo è di più alla sorella. Le trentamila monete d'oro spettano al maggiore.

Zadig li chiamò a sé uno per volta. Disse al più vecchio [...]. (p. 27, ed. 1974)

³³ E. Montale, *Ecco l'arrotino*, in *Corriere della Sera*, 21 marzo 1965, p. 13.

Il primogenito gli innalzò un monumento funebre, il più giovane accrebbe la dote della sorella con una parte della propria eredità. La gente diceva: – Il figlio maggiore era più affezionato al padre, il giovane *lo è di più alla sorella. Le trentamila monete d'oro spettano al primogenito. Zadig li chiamò a sé uno per volta. Disse al maggiore [...]. (p. 53, ed. 1997)

Altre modifiche ristrutturano invece il dettato originale, privo di iterazioni, come nel caso dell'epanalessi con cui Richelmy incide maggiormente il tratto («ses yeux se couvrent de ténèbres», p. 120 > «gli occhi, gli occhi gli si ottenebrarono», p. 96 > «gli occhi gli si ottenebrarono», p. 181). Questo tipo di ripristino è però piuttosto raro, per cui l'idioletto del traduttore conserva la geminazione di segno enfatico («mille différences», p. 62 > «mille e mille differenze», p. 12; «tant de huées», p. 109 > «tanti e tanti fischi», p. 80, ecc.), che a volte culmina, rafforzando l'iconicità e il ritmo del dettato:

[...] elle essayait à plusieurs reprises ses yeux, dont les larmes recommençaient toujours à couler. (p. 100)

Ella si tergeva più e più volte gli occhi, da cui le lagrime più e più volte ricominciavano a scendere. (p. 129)

In generale l'introduzione della ripetizione, da parte di Richelmy, in certi passi di *Zadig* che non la contemplano, non compensa, come vedremo, la prassi opposta – più massiccia – dell'espunzione del tratto iterativo dell'originale. La fluttuazione tra aggiunta e detrazione della ripetizione si ascrive a una certa arbitrarietà di movimento, che il traduttore si concede nei confronti del testo voltairiano.

In *Zadig*, come si è già ricordato, il meccanismo iterativo è piuttosto vivace; nelle sue diverse manifestazioni la somma di uguali appare tanto più evidente dato l'alveo della scrittura voltairiana, che è ellittica e che «procède [...] par toutes les formes de la *soustraction*»³⁴. Oltre alla valenza coesiva della ripresa anaforica, che concede poco spazio alla sinonimia,

³⁴ J. Starobinski, *Op. cit.*, p. 124.

la strategia ripetitiva «serve all'*amplificatio* emozionale»³⁵ del dettato, che intorno a essa si organizza. Come una lente d'ingrandimento «la répétition peut « grossir » l'événement, « augmenter » les choses»³⁶, e di fatto dilata, con la sua portata figurale, molti passi del conte voltairiano, riattivando un lessico minimale e strutture sintattiche molto semplici.

In un testo il fenomeno ripetitivo può investire, innanzitutto, la dimensione tipografica, tipologia interessante nell'ampio ventaglio della *répétition formelle*³⁷. In *Zadig* questo fenomeno si ravvisa nell'iterato uso del carattere aldino, riservato alle enunciazioni altrui, esterne al tessuto testuale. La connotazione autonimica si realizza in maniera piuttosto ridondante, poiché il modalizzatore tipografico viene anticipato da didascalie metalinguistiche per lo più invariate:

C'était une fête solennelle qui s'appelait *le bûcher du veuvage*. (p. 86)

Le seigneur du château était un de ces Arabes qu'on appelle *voleurs* [...]. (p. 93)

On m'a dit depuis que son nom signifie en langue égyptienne *la belle capricieuse*. (p. 102)

La galerie obscure fut appelée *le corridor de la tentation*. (p. 119)

Il y avait une ancienne loi qui défendait aux rois d'aimer une de ces femmes que les Grecs ont appelées depuis *boopies*. (p. 122)

³⁵ H. Lausberg, *Elementi di retorica*, (trad. di Lea Ritter Santini), Bologna, Il Mulino, 1989, p. 132.

³⁶ Groupe µ, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse, 1970, p. 135.

³⁷ «La répétition formelle peut porter sur des graphèmes (répétition graphique) ou sur un type d'impression du texte (répétition typographique) [...]; sur des phonèmes (répétition phonique), des mots (répétition lexicale), ou des moules syntaxiques (répétition syntaxique) – toutes reprises qui concernent aussi bien le langage oral que le langage écrit», M. Frédéric, *La répétition. Étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1985, p. 130.

Oltre a sottolineare la polifonia – esotica – che irrompe nel testo, il corsivo proietta in gros plan sulla pagina termini che, al di là della finzione letteraria, rimandano a una dimensione polemica molto cara all'autore:

On était étonné de voir qu'avec beaucoup d'esprit il n'insultât jamais par des railleries à ces propos si vagues, si rompus, si tumultueux, à ces médisances téméraires, à ces décisions ignorantes, à ces turlupinades grossières, à ce vain bruit de paroles, qu'on appelait *conversation* dans Babylone. (p. 57)

Così come viene descritta, la *conversation* di Babilonia si identifica con il cacofonico «chamaillis de cent propos croisés»³⁸ dei salotti francesi, con quelle «conversations générales [qui] ne sont qu'une perte irréparable de temps», come scrive Voltaire à Mme du Deffand, e antitetiche al *conte*, come esplicita la dedica di Sadi alla favorita:

J'espère même que, quand vous serez lasse des conversations générales [...], je pourrai trouver une minute pour avoir l'honneur de vous parler raison. (p. 56)

Il corsivo viene reso sempre da Bacchelli, che oltre a ciò itera, al pari dell'originale, lo stesso predicato (*appeler* > *chiamare*) nelle didascalie che precedono il differente carattere tipografico, conformandosi all'identità lessicale che nel conte si associa volentieri alla similarità tematica³⁹, disseminando il testo di *Leitmotiv*.

Improntato alla varietà è invece il procedimento di Richelmy. Il carattere aldino viene reso solo in parte o sostituito

³⁸ Voltaire, *La Vie de Paris et de Versailles*, cit. in A. Magnan, *Inventaire Voltaire, (Conversation)*, Paris, Gallimard, 1995, p. 318.

³⁹ Nella traduzione di Bacchelli si legge: «[...] che in Babilonia chiamavasi *conversazione*», p. 23 (si nota l'uso arcaico dell'enclisi pronominale); «Questa festa solenne si chiamava *il rogo della vedovanza*», p. 55; «[...] uno di quegli arabi che si chiamano ladri», p. 63; «La galleria scura fu chiamata *il corridoio della tentazione*», p. 93; «[...] che poscia i greci chiamarono *boopis*», p. 98.

con un altro modalizzatore⁴⁰, pratica arbitraria non rara nel passaggio interlinguistico. Nell'eterogeneità delle soluzioni si coglie un tentativo di normalizzazione da parte del traduttore, che vede il corsivo appropriato per il termine unico ma non all'estensione del sintagma, indipendentemente dall'uguale funzione che riveste per entrambi. La revisione editoriale del 1997 ripara all'inosservanza di Richelmy, a eccezione di *la belle capricieuse* > «la bella capricciosa». Scompare, nella traduzione dello scrittore torinese, anche l'omogeneità delle didascalie, che nell'originale si concretizza nella ripetizione dello stesso verbo variamente coniugato, una sorta di poliptoto a distanza.

Per quanto riguarda l'iterazione lessicale, nel contevoltairiano si riscontra l'ampio repertorio della *répétition différée*⁴¹. In *Zadig* è tutt'altro che rara la ripresa lessicale pura in una parte qualsiasi del periodo, anche quando questo non è protratto al punto da ricorrere all'ausilio della replica perché la coesione testuale risulti chiara:

Un marchand passa, il la lui vendit à vil prix, et prit du marchand une robe et un bonnet long. (p. 109)

Or venne a passare un mercante, che gliela comprò a vil prezzo, dandogli una veste e un berretto lungo (B p. 81)

Passava un mercante ed egli gli vendette a basso prezzo quell'armatura, acquistando da lui un abito e un lungo berretto. (R pp. 80-81)

Nel passo riportato si nota che la ripetizione lessicale (*marchand*), oltre a quella fonetica data dagli omofoni *prix* e *prit*, converge in modo funzionale nella rapidità paratattica,

⁴⁰ In Richelmy si legge: «[...] che in Babilonia passavano per *conversazione*», p. 5; «Era una festa solenne detta la pira della vedovanza», p. 47; «[...] uno di quegli arabi che hanno il nome di *ladroni*», p. 57; «Mi si disse in seguito che quel nome, in lingua egiziana, significa “la bella capricciosa”», p. 70; «L'andito semibuio fu chiamato il corridoio della tentazione», p. 95; «[...] uno di quei tipi di donne che i greci chiamarono poi *boopie*», p. 99.

⁴¹ Cf. M. Frédéric, *Op. cit.*, pp. 158-163.

che attiva una tessitura dalle maglie serrate. La velocità con cui Zadig, sdegnato, si disfa dell'armatura verde che è stato costretto a indossare con l'inganno e che lo identifica iniquamente come cavaliere perdente, si realizza sulla pagina con un ritmo vivace e con l'immediatezza delle immagini, che poggiano su una evidente economia lessicale.

Bacchelli ricorre a una doppia modulazione, che gli permette d'introdurre una forma pronominale in luogo della seconda occorrenza di marchand. L'operazione comporta un nuovo andamento periodale; si osserva infatti che l'architettura frastica diventa ipotattica, oltre a venir introdotta da Or, che ha valore congiuntivo. Tale aggiunta rimanda a una peculiarità dello scrittore bolognese, sempre propenso all'uso di modalità connettive «che assolvono il compito letterario di strutturare razionalmente [...] gli elementi dell'enunciato»⁴², in dissonanza con il testo originale, frantumato spesso dall'asindeto.

Anche Richelmy elimina la ripetizione lessicale, preferendo forme pronominali che sottraggono la nettezza di un linguaggio che fa della replica una sua peculiarità. Come in Bacchelli, questa variante si somma ad altre, che incidendo in particolare sulla struttura del periodo, restituiscono un *tempo* rallentato.

La distribuzione ripetitiva di termini unici e di sintagmi è un meccanismo particolarmente funzionale in certi passi del *conte*. Si pensi all'efficacia argomentativa dell'angelo Jesrad che, ricalcando l'assunto della teodicea leibniziana, persuade Zadig a riconoscere l'esistenza di un creatore giusto e immensamente potente:

Alors, reprit Jesrad, cette terre serait une autre terre; l'enchaînement des événements serait un autre ordre de sagesse; et cet autre ordre, qui serait parfait, ne peut être que dans la demeure éternelle de l'Être suprême, de qui le mal ne peut approcher. Il a créé des millions de mondes dont aucun ne peut ressembler à l'autre. Cette immense variété est un attribut de sa puissance immense. Il n'y a ni deux feuilles d'arbre sur la terre, ni deux globes dans les champs infinis du ciel, qui soient semblables [...]. Les hommes pensent que cet enfant qui vient de périr est tombé dans l'eau par hasard, que

⁴² M. Vitale, *Op. cit.*, p. 30.

c'est par un même hasard que cette maison est brûlée; mais il n'y a point de hasard: tout est épreuve, ou punition, ou récompense, ou prévoyance. (p.114)

Allora, riprese Gesrad, questa terra sarebbe stata un'altra *; la concatenazione degli eventi sarebbe un diverso ordine di saggezza, e questo * sarebbe perfetto, e non può sussistere se non nella dimora dell'Essere supremo, a cui non può accostarsi il male. Ha creato milioni di mondi senza che uno possa somigliare all'altro, e questa varietà immensa è attributo della sua immensa potenza. Non si somigliano due foglie in terra, non due globi nei campi infiniti del cielo [...]. Gli uomini credono che il ragazzo perito poco fa sia caduto nell'acqua per caso, e che pure per caso sia bruciato quel fabbricato. Ma non esiste il caso, e tutto è prova, ovvero punizione, o ricompensa o previdenza. (B pp. 86-87)

Allora, – riprese Jesrad, – questa * non sarebbe la terra, la concatenazione degli avvenimenti sarebbe l'ordine di una differente saggezza, e un tale ordine, che sarebbe perfetto, può esistere soltanto nell'eterna dimora dell'Essere supremo, cui nessun male può accostarsi. Egli ha creato milioni di mondi e non ve n'è neppure uno che rassomigli a un altro. L'immensa varietà è un attributo della sua immensa potenza. Non si trovano sulla terra due foglie d'albero identiche a loro né tra i campi infiniti del cielo due globi uguali. [...] Gli uomini pensano che quel ragazzo perito or ora sia caduto casualmente nell'acqua, e che quella casa sia pur bruciata per caso, ma il caso non esiste: tutto è prova, ovvero punizione, o ricompensa, o previdenza. (R p. 88)

L'intenzione suasiva dell'angelo necessita di immagini che esemplifichino i concetti in modo netto e convincente; la replica lessicale, rafforzata dall'ostensione della deissi, risponde a tale esigenza, permeando l'enunciato di una certa enfasi, che culmina nell'icasticità del tricolon conclusivo.

Le traduzioni non aderiscono totalmente alla trama iterativa e probabilmente non per impossibilità dettate dalla nuova forma linguistica, quanto per la resistenza alla ripetizione. L'espunzione *tout court* degli elementi considerati più ridondanti, la cui visibilità si spegne in pronomi indefiniti e dimostrativi, è il rimedio più eclatante. All'omissione si affianca la strategia della trasposizione (*par un même hasard*

> *casualmente*), con la quale Richelmy stempera il triplice hasard. In esempi successivi si vedrà che i traduttori attingono anche al ventaglio sinonimico, prescindendo dalla motivazione retorica della ripetizione.

Nel passo originale, oltre all'iterazione lessicale, si nota la replica parziale di una costruzione sintattica (*Il n'y a ni deux feuilles d'arbre sur la terre, ni deux globes dans les champs infinis du ciel*). Nella resa di Bacchelli, elegantemente sobria, i due costrutti sintattici accentuano il loro parallelismo, che resta incompleto, come nell'originale, per l'assenza del secondo predicato, dovuta allo zeugma su cui si struttura l'insieme e alla specificazione finale (*Non si somigliano due foglie in terra, non due globi nei campi infiniti del cielo*). Richelmy imprime un nuovo movimento ai costituenti del segmento (*Non si trovano sulla terra due foglie d'albero identiche a loro né tra i campi infiniti del cielo due globi uguali*), ricreando la parziale identità strutturale, accentuata dall'espansione *identiche a loro*, in parte speculare a *uguali*. Con due operazioni di segno inverso i traduttori – forse per l'incoraggiamento trovato nell'originale – amplificano l'identità dei due *moules* strutturali.

Pur non essendo sistematica, come mostra l'esempio succitato, la rinuncia alla ripetizione lessicale si rivela piuttosto ricorrente, con qualche scarto tra le due traduzioni:

Il devait revenir quatre jours après, avec les mêmes armes, et expliquer les énigmes proposées par les mages. S'il n'expliquait point les énigmes, il n'était point roi [...]. (p. 106)

Doveva tornare quattro giorni dopo colle stesse armi, e spiegare gli enigmi proposti dai magi, altrimenti non era re [...]. (B p. 77)

Doveva poi tornare quattro giorni dopo, con la stessa armatura di prima, e sciogliere gli enigmi proposti dai magi. Se non riusciva a spiegare gli enigmi non sarebbe re. (R p. 76)

Per ovviare al doppio sintagma (*les énigmes*), nonché al poliptoto (*expliquer/expliquait*), Bacchelli opera una disinvolta amputazione testuale, denunciando in questo passo una netta

ostilità nei confronti dello schema voltairiano. Richelmy invece replica il sintagma, ma elude la ripresa dello stesso predicato, ricorrendo alla sinonimia (*sciogliere/spiegare*).

Una certa precauzione stilistica porta in genere i traduttori a ridurre, se non a obliterare, il poliptoto, la cui presenza, piuttosto viva in *Zadig*, introduce il lettore alla ripetitività espressiva fin dalle prime battute dell'*Épître dédicatoire*, mostrandosi in seguito produttivo in tutto il conte:

Je vous offre la traduction d'un livre d'un ancien sage qui, ayant le bonheur de n'avoir rien à faire, eut celui de s'amuser à écrire l'histoire de Zadig, ouvrage qui dit plus qu'il ne semble dire. (p. 55)

Vi offro la traduzione di un libro del saggio antico, il quale ebbe la fortuna, con quella di non aver niente da fare, di divertirsi a scrivere la storia di Zadig: opera che dice più di quanto sembra. (B p. 21)

Vi offro la traduzione del libro d'un antico sapiente, che con la buona sorte d'essere libero e senza impegni, ebbe anche quella di passare suo tempo [il suo tempo; 1997] nello scrivere la storia di Zadig: un lavoro che dice più di quanto sembra. (R p. 3)

Bacchelli, con varianti di pertinenza strutturale, ovvia in parte alla resa della sequenza polittotica *ayant/avoir/eut*, e dissolve la seconda con la sottrazione lessicale. Più radicale l'espunzione di Richelmy, alla quale si contrappone peraltro una diluizione del dettato (*bonheur* > *buona sorte*; *s'amuser* > *passare il suo tempo*), che culmina nella forma dittologica *essere libero e senza impegni*.

Svariati esempi documentano come Bacchelli – che nel romanzo molinaresco mostra l'inclinazione al gioco verbale in genere, e in particolare una forte attrazione per la paronomasia⁴³ – sia più pronto a restituire il poliptoto, mentre Richelmy propende per la *variatio*, al punto da compromettere la congruenza testuale (*andavano da lui per parlargli d'affari inesistenti, ma per averne uno con lui*):

⁴³ Cf. M. Vitale, *Op. cit.*, pp. 22-24.

Il était aussi sage qu'on peut l'être, car il cherchait à vivre avec des sages [...] et savait de la métaphysique ce qu'on en a su dans tous les âges. (p. 57)

Era savio quant'è possibile, poiché cercava di stare con savii [...] e di metafisica sapeva quel che fu noto in ogni età. (B p. 23)

Egli era perfettamente assennato, perché voleva vivere con gli uomini saggi [...] e della metafisica conosceva tutto ciò che in ogni tempo si è saputo. (R p. 5)

La plupart venaient lui parler des affaires qu'elles n'avaient point, pour en avoir une avec lui. (p. 74)

[...] le più venivano a parlargli di affari che non avevano, per averne con lui. (B p. 41)

Per lo più coteste signore andavano da lui per parlargli d'affari inesistenti, ma per averne uno con lui. (R p. 27)

Rara, rispetto alle frequenti forme polittotiche, la figura etimologica viene restituita nelle traduzioni, e con essa l'«intensificazione della forza semantica»⁴⁴ che comporta:

[...] il appela à son secours la philosophie, qui l'avait toujours secouru. (p. 76)

[...] chiamò in soccorso la filosofia che gli era sempre stata soccorrevole. (B p. 44)

[...] cercò aiuto nella filosofia, che sempre lo aveva aiutato. (R p. 34)

Nella vivace e densa descrizione del brigante Arbogad la figura etimologica «*débauché à table, gai dans la débauche*» (p. 93) viene mantenuta da Richelmy, la cui resa «*crapulone a tavola, gaio nella crapula*» (p. 57) ricalca felicemente la forma originale, mentre Bacchelli trova, come soluzione, la replica dello stesso termine, «*dissoluto a tavola, ma dissoluto allegro*»

⁴⁴ H. Lausberg, *Op. cit.*, p. 150.

(p. 63), che comporta la congiunzione avversativa in luogo dell'asindesi.

Nel *conte* voltairiano è piuttosto evidente l'utilizzo dell'anafora, che campeggia fin dall'*Épître dédicatoire* – ripresa di *quoique vous soyez* e di *quoique* all'inizio di proposizioni contigue, per limitarci a un esempio –, resa puntualmente da Bacchelli (*per quanto siate*; per quanto) e ovviata da Richelmy, nonché la replica di proposizioni strutturate in modo uguale, con ampie riprese lessicali, che la permea con evidenza fino alla fine:

Si vous aviez été Thalestris du temps de Scander, fils de Philippe; si vous aviez été la reine de Sabée du temps de Soleiman, c'eussent ces rois qui auraient fait le voyage. (p. 56)

Possiamo qui notare l'adesione alla formula originale, da parte di Bacchelli («*Se foste stata Talestri, al tempo di Scander, figlio di Filippo; se foste stata la regina di Saba al tempo di Soleiman; quei re si sarebbero messi in viaggio, loro e non voi*», p. 22), mentre Richelmy manifesta una tensione verso la variante, in termini di soppressione dell'anafora *Si vous aviez été* e di redistribuzione asimmetrica dei sintagmi, nonché di diluizione abusiva («*Se voi foste stata, al tempo di Alessandro figlio di Filippo, la regina Talestri; o, al tempo di Salomone, la regina di Saba, non voi vi sareste messa in viaggio ma quei re si sarebbero mossi verso di voi*», p. 4).

Figura dell'insistenza, l'anafora si combina spesso con quella dell'iterazione di strutture sintattiche più o meno complesse, per cui il dettato si rapprende in vistose simmetrie che s'impongono alla rappresentazione narrativa. Abbinandosi alla replica anaforica, la ripetizione sintattica permea in gran parte *Zadig*, soprattutto con parallelismi perfetti, in cui i costrutti sintagmatici corrispondono *terme à terme*.

Nonostante questo tratto sia costantemente percepibile e per nulla trascurabile la risultante – variabile – che genera, le traduzioni non lo rispettano in modo unanime. Così il ritratto della bella Falide è intessuto con una simmetrica che lo riscatta

dall'ellissi descrittiva, proiettandolo in una dimensione iperbolica:

Il lui donna son cœur: elle le méritait bien. Jamais la fleur de la jeunesse ne fut si brillante; jamais les charmes de la beauté ne furent si enchanteurs. (pp. 122-123)

Bacchelli disloca diversamente i sintagmi, verbale e nominale, ma è attento a riprodurre due *moules syntaxiques* uguali, riproponendo la peculiarità originale («Le diede il suo cuore, che meritava bene, poiché mai fu così splendente il fiore della giovinezza, mai furono così incantevoli i vezzi della beltà», pp. 95-96). Come in molte altre parti della traduzione, lo scrittore bolognese si riserva comunque di ridefinire i confini del periodo, mostrando di tollerare poco la sottrazione voltairiana dei nessi congiuntivi e di voler introdurre cerniere logiche in luogo della giustapposizione originaria.

Richelmy propone una riscrittura del passo che azzerà inspiegabilmente la simmetria originaria («Le diede il proprio cuore, ella ne era davvero meritevole: ella era il fiore della giovinezza, il più lucente che si fosse mai veduto, con le più incantevoli grazie della bellezza», pp. 98-99.)

Un incipit di frase o di proposizione, che ripete la struttura del precedente, può creare l'attesa di una altrettanto identica conclusione – fatto non raro nel *conte*⁴⁵ –, anche se a volte si tratta di una simmetria ingannevole, poiché disattende l'aspettativa:

Toutes les belles dames de Babylone applaudirent à ce choix [...].
Tous les courtisans furent fâchés. (p. 71)

Tutte le belle signore di Babilonia applaudirono alla scelta [...].
Tutti i cortigiani si dispiacquero. (B p. 38)

Le belle signore di Babilonia, all'unanimità, applaudirono a tale scelta [...]. I cortigiani ne ebbero dispiacere. (R p. 26)

⁴⁵ Come esempio si propone l'incipit del capitolo *Les disputes et les audiences*: «[...] tout l'empire était rempli de son nom; toutes les femmes le lorgnaient; tous les citoyens célébraient sa justice [...]», p. 73.

Bacchelli esibisce una maggiore attenzione per la regolarità formale su cui si struttura il *conte* e di conseguenza conserva gli effetti che ne conseguono, mentre Richelmy la dissolve più facilmente, anche se non sistematicamente. Si veda la risposta che Zadig, chiamato a sciogliere gli enigmi, rivolge ai magi:

Zadig dit que c'était le temps. «Rien n'est plus long, ajouta-t-il, puisqu'il est la mesure de l'éternité; rien n'est plus court, puisqu'il manque à tous nos projets; rien n'est plus lent pour qui attend; rien de plus rapide pour qui jouit; il s'étend jusqu'à l'infini en grand; il se divise jusque dans l'infini en petit; tous les hommes le négligent, tous en regrettent la perte; [...]». (p. 115)

«Nulla più lungo, soggiunse, poiché è la misura dell'eternità; nulla più corto, poiché manca a qualunque nostro disegno; nulla più lento per chi aspetta, nulla più rapido per chi gode; si stende in grande fino all'infinito e si divide fino all'infinito nel piccolo; gli uomini lo trascurano tutti, tutti lo rimpiangono perduto [...]». (B p. 88)

Zadig disse «il tempo». Non v'è nulla di più lungo perché esso è la misura dell'eterno, nulla di più corto perché insufficiente a ogni nostro proposito; lento al massimo per chi aspetta, rapido più di ogni cosa per chi è nella gioia; infinitamente esteso nella grandezza, infinitamente frazionabile nella piccolezza, tutti lo trascurano e tutti si rammaricano di perderlo; [...]». (R p. 90)

Rispondendo esattamente, Zadig trionfa finalmente su Itobad, vanesio impostore. La differenza tra i due personaggi, già manifestata durante il torneo, si mostra definitivamente nella risoluzione degli enigmi. Mentre Itobad non risponde affatto, ribadendo la sua vanagloria («Itobad disait toujours que rien n'était plus aisé, et qu'il en serait venu à bout tout aussi facilement s'il avait voulu s'en donner la peine», p. 116), la risposta di Zadig non è soltanto esatta, ma è un'argomentazione logica riflessa nella sua struttura anaforica, dominata dalla replica lessicale e da simmetrie sintattiche perfette, la cui portata retorica è intensificata dall'antitesi. La capacità razionale di Zadig («le profond et subtil discernement», p. 64) si è già espressa nel *conte* (in particolare nell'autodifesa del

capitolo *Le chien et le cheval*), ma nell'episodio degli enigmi si connota maggiormente, esibendosi in una limpida sentenza – quanto mai adatta all'universalità del tema: il tempo –, che si dispiega in una successione iterativa.

Bacchelli restituisce il passo aderendo con qualche ritocco all'impianto iterativo: l'anticipazione della locuzione avverbiale in grande, che scalza la perfezione del parallelismo originale e la preferenza – non rara manifestazione di uno stilema proprio⁴⁶ – per il chiasmo, *gli uomini lo trascurano tutti, tutti lo rimpiangono perduto*, in luogo dell'anafora (*tous.../tous*). L'ellissi del verbo (*Rien n'est plus* > *Nulla più lungo*), che sortisce una struttura brachilogica peraltro non troppo felice, può essere derivata dalla sentita necessità di alleggerire il segmento in vista della ripetizione, coerentemente mantenuta in ogni incipit di proposizione.

La resa di Richelmy appare piuttosto disinvolta; l'impianto iterativo su cui si struttura la risposta di Zadig s'incrina in più parti. L'anafora (*Rien n'est plus*) è omessa, poiché il sintagma è ridotto via via fino alla sottrazione (*Non v'è nulla/nulla/**); il parallelismo perfetto si salva solo nella riscrittura infinitamente esteso nella grandezza, infinitamente frazionabile nella piccolezza, con una trasposizione a catena, mentre in lento al massimo per chi aspetta, rapido più di ogni cosa per chi è nella gioia, la simmetria originale – comunque non perfetta per l'ellissi del verbo nella ripresa – si sfoca sia per le due forme superlative dissimili (*al massimo/più di ogni cosa*), sia per l'amplificazione *per chi è nella gioia*, convergenza di trasposizione e modulazione. Di fronte a tali infrazioni non si ravvisa nell'omissione di *les hommes*, che permette la simmetria anaforica *tutti... /tutti...*, una compensazione – in extremis – di quanto è stato sottratto al passo voltairiano.

In Richelmy l'elusione delle strutture iterative, che sottolineano i passi centrali del *conte*, sorprende ancor più quando s'incontra la tendenza opposta, quella cioè di creare

⁴⁶ Cf. M. Vitale, *Op. cit.*, pp. 24-25.

ripetizioni non motivate dall'originale⁴⁷. Si veda l'inosservanza della simmetria perfetta su cui poggia un momento diegetico fondamentale:

Il crut tout ce qu'il voyait, et imagina tout ce qu'il ne voyait point. Il remarqua surtout que les babouches de sa femme étaient bleues, et que les babouches de Zadig étaient bleues, que les rubans de sa femme étaient jaunes, et que le bonnet de Zadig était jaune [...]. (p. 77)

Credette tutto ciò che vedeva e immaginò tutto ciò che non vedeva. Soprattutto osservò che le pantofole di sua moglie erano aguzze e quelle di Zadig pure aguzze, i nastri di sua moglie gialli e il berretto di Zadig giallo [...]. (R p. 35)

Per descrivere la gelosia che travolge Moabdar, trasformandolo in vendicativo persecutore di Zadig dopo aver intercesso per lui, Voltaire si avvale di incisivi parallelismi. La copiosa replica lessicale inoltre, incentrata in particolare sugli attributi di colore, *bleues* e *jaunes/jaune*, accende il passo di un cromatismo inusuale per il *conte*, sostanzialmente in bianco e nero se si eccettua la breve descrizione delle armature (capitolo *Les combats*). Adeguata, nella prima parte (*Il crut... > Credette...*), la traduzione di

⁴⁷ Nella traduzione Richelmy non esita a replicare il sintagma pieno in luogo del pronome: «en tenant son nez d'une main, et arrêtant le rasoir de l'autre», (p. 61) > «tenendosi il naso con una mano e con l'altra mano fermando il rasoio», (p. 11); «ses regards, qu'elle voulait détourner, et qui se fixaient sur les siens», (p. 76) > «gli sguardi ch'ella cercava di nascondere, ma che si fissavano sugli sguardi di lui», (pp. 33-34), ecc. Crea anafore: «Je me flatte... /J'espère...», (p. 56) > «Spero... /Spero...», (p. 4); «Ayant ainsi perdu mon argent, ma femme et ma maison», (p. 98) > «Perso così il mio denaro, persa la moglie e la casa», (p. 65); «La dame pleura, se fâcha, s'adoucit», (p. 60) > «La donna pianse, si mostrò offesa, si mostrò comprensiva», (p. 10), ecc. Crea sintagmi ravvivati dalla replica lessicale: «[Zadig] louait beaucoup le roi et encore plus la dame», (p. 67) > «[Zadig] faceva le lodi del re, e ancor più le lodi della signora», (p. 19); «[cette envie] qui est à l'esprit ce que la parure est à la beauté», (p. 76) > «cosa che ravviva il brio dell'intelligenza come un abbigliamento ravviva la bellezza», (p. 33), ecc.

Richelmy prosegue sminuendo l'impianto ripetitivo per la dissoluzione della ripresa delle cerniere *que/et que*, per l'eliminazione della seconda occorrenza di *babouches*, nonché per l'ellissi verbale e l'inserimento di *pure*, per insistere sull'analogia. Solo nella parte finale Richelmy propone due segmenti simmetrici, *i nastri di sua moglie gialli e il berretto di Zadig giallo*, alleggeriti del predicato, ma nel complesso l'architettura originale è andata persa. Si osserva che il tratto cromatico *bleues* è erroneamente reso con l'attributo *aguzze*. A eliminare l'errore provvede la revisione editoriale del 1997 («le pantofole di sua moglie erano azzurre e quelle di Zadig pure», p. 69), che sopprime la seconda occorrenza di *bleues*, mostrando i limiti di un intervento correttivo che migliora la resa in italiano – e *quelle di Zadig pure* è certamente più adeguato rispetto alla prima soluzione –, ma astraendola da un più complesso vincolo traduttivo.

In Bacchelli si ritrova un assetto strutturale diversamente equilibrato, in cui il parallelismo resiste maggiormente, ma ricreato secondo uno stilema – struttura a chiasmo – che, come si è già visto, è peculiare dello scrittore bolognese:

Credette quel che vedeva, immaginò quel che non vedeva; notò specialmente che le babbucce della moglie eran azzurre, e azzurre quelle di Zadig; che i nastri della moglie erano gialli, e giallo il berretto di Zadig [...]. (B p. 45)

La ricostruzione dell'impianto iterativo viene fatta all'insegna della diminuzione lessicale (ellissi del verbo nelle due proposizioni riprese, che comporta la riduzione di *et que* alla semplice congiunzione *e*). Se si eccettua la ripresa anaforica tramite il pronome dimostrativo *quelle* in luogo di *babbucce*, la risultante si connota come un compromesso tra l'esigenza di restituire il nucleo retorico e la necessità di smorzarne la ridondanza. Si sottolinea, come eccezione alla prassi inversa, piuttosto marcata in Bacchelli, l'opzione per l'asindeto nel primo periodo.

Nel finale Voltaire affida al ritmo binario di una veloce simmetria («Zadig fut roi et fut heureux», p. 117) la conclusione della *quête* del suo eroe, e a un chiasmo («On bénissait Zadig, et Zadig bénissait le ciel», p. 117) il plauso generale al nuovo re, il quale plaude a sua volta alla Provvidenza, di cui accetta l'esistenza senza porsi più domande.

Le traduzioni questa volta concordano nel primo caso («Zadig fu re e fu felice», B p. 90; R p. 91); mentre Richelmy ricalca l'antimetabole («Tutti benedicevano Zadig, e Zadig benediceva il cielo», p. 92), Bacchelli la ricrea, variando la collocazione degli addendi lessicali, sottraendo la replica di Zadig e ampliando il primo sintagma verbale, operazioni che nell'insieme svislano la piena specularità delle proposizioni e il vivace ritmo originale («Zadig era benedetto, e benediceva il cielo», p. 90).

In conclusione è possibile affermare che è facilmente riscontrabile, nei traduttori analizzati, un atteggiamento molto variabile dinanzi alla ripetizione. Se in certe parti – di cui per ovvie ragioni non si è dato esempio – viene rispettata, in molte altre, anche dove la ripetizione riveste una finalità particolarmente significativa, viene trascurata, o ricreata parzialmente. Dei due traduttori, Richelmy esibisce maggiormente la logica della riscrittura, che comporta risultati gradevoli nella lingua d'arrivo ma al prezzo di una ricorrente banalizzazione della forma del testo originale. Bacchelli si mostra – malgrado certe infrazioni – più attento alla peculiarità della pagina voltairiana, e se smonta la trama iterativa del *conte*, in genere è pronto a ritesserla seguendo figure ripetitive a lui più congeniali.

SAN-ANTONIO VS SANANTONIO

di GRAZIANO BENELLI

The success of San-Antonio's detective novels was also remarkable in Italy, especially in the seventies, when the publisher Mondadori began to publish the first books, changing the surname of the author in Sanantonio. In 2013 the Roman editions and/or have reprinted some previously published novels, again in the translation of Bruno Just Lazzari and Gianni Rizzoni. The article examines some of their versions, identifying the strategy employed by both translators.

Anche se meno noto di Georges Simenon, San-Antonio¹ occupa un posto non trascurabile nella editoria italiana. In effetti i suoi romanzi polizieschi sono stati tradotti a partire dal 1970, sull'onda del notevole successo suscitato precedentemente in Francia². A occuparsi inizialmente (e fino al 1978) della serie "Le inchieste del commissario Sanantonio" è nientemeno la casa editrice Mondadori, che affida la traduzione quasi sempre a Bruno Just Lazzari. Generalmente con buon esito, Lazzari si cimenta con un testo davvero impegnativo, a causa dei moltissimi termini dell'argot, nonché delle espressioni prettamente

¹ Ricordiamo che San-Antonio, oltre a essere il nome del commissario parigino, è anche lo pseudonimo con cui si firma Frédéric Dard, autore di questa fortunata saga poliziesca. Dard nasce nel 1921 a Jallieu, un paese vicino a Lione; muore a Bonnefontaine (Svizzera) nel 2000.

² Come ha potuto constatare Dominique Jeannerod, all'indomani della scomparsa di Dard, «tous les médias le célèbrent comme le dernier écrivain populaire français. [...] Dard ressemble à un grand auteur populaire du xix^e siècle égaré au xx^e. Il a eu la popularité de Dumas»: D. Jeannerod, *San-Antonio et son double*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 10.

popolari che usa San-Antonio, espressioni difficili da reperire nei dizionari italiani dell'epoca, ma anche in quelli francesi.

Qualche volume viene eccezionalmente tradotto da Gianni Rizzoni, la cui strategia traduttiva appare sostanzialmente diversa da quella di Lazzari.

Il successo italiano di questi originali romanzi polizieschi prosegue con altri editori; dal 1979 al 1983 sarà l'Editoriale Erre a pubblicare le avventure del nostro commissario, ristampando i testi già tradotti dalla Mondadori. In seguito qualche (raro) volume sarà pubblicato anche dalle editrici Rosa & Nero e da Le Lettere, che si avvalgono di altri traduttori.

San-Antonio ritorna in Italia nel 2013, quando le Edizioni romane e/o decidono di ripubblicare i suoi romanzi polizieschi nella precedente versione mondadoriana, «a distanza di oltre quarant'anni dalla prima edizione nei gialli Mondadori [...] seguendo il criterio dell'ordine cronologico delle edizioni originali francesi, che è diverso dall'ordine adottato da Mondadori»³.

Nonostante il notevole lasso di tempo trascorso, le Edizioni romane non hanno ritenuto opportuno (certamente per ragioni economiche) rivedere le traduzioni pubblicate a suo tempo, che vengono ristampate tali e quali, compresi i titoli dei romanzi.

Leggere San-Antonio in italiano significa innanzitutto incontrare una riformulazione del cognome dell'autore (e di conseguenza del commissario), perché fin dall'inizio le edizioni Mondadori hanno scelto di eliminare il trattino presente in San-Antonio, unendo le due parti della parola in un unico segno, Sanantonio per l'appunto, che assume un aspetto per così dire più italiano.

Questo comportamento, imputabile a una scelta editoriale e non al traduttore, è stato successivamente seguito dagli altri editori italiani, uniformandosi alla scelta mondadoriana, anche perché in Italia lo scrittore San-Antonio è ormai conosciuto soltanto col nome di Sanantonio.

³ Nota editoriale, in Sanantonio, *Per stavolta, don Antonio*, traduzione di Bruno Just Lazzari, Roma, Edizioni e/o, 2013, p. 5.

La riformulazione italiana del cognome autoriale in Sanantonio non significa un ritorno al desueto comportamento, in voga fino agli inizi degli anni Sessanta, che consisteva nel tradurre anche i nomi propri di persona. Lazzari e Rizzoni trascrivono opportunamente i nomi di tutti i personaggi, da quello di Félicie, premurosa e intraprendente madre del commissario parigino, ai nomi dei numerosi personaggi secondari, compreso quello di Antoine.

I due traduttori italiani trascrivono anche le abbreviazioni di alcuni cognomi, come quello del poliziotto Bérurier, spesso indicato nel testo autoriale semplicemente come Bérù. In questo caso entrambi aggiungono l'accento sull'ultima lettera del nome (Berù), al fine di ottenere una uguale pronuncia, e nel contempo eliminano l'accento acuto sulla *e*, italianizzando forse eccessivamente tale abbreviazione.

Sempre in relazione alle edizioni italiane, va sottolineato che quasi mai il titolo francese viene tradotto letteralmente; il più delle volte viene modificato in maniera radicale, anche qui a opera non del traduttore, ma con ogni probabilità dalla redazione editoriale affidata a Gian Franco Orsi, oppure dallo stesso direttore della collana Alberto Tedeschi. La scelta, come sempre accade, è improntata all'effetto positivo che si presume che il titolo possa avere sul lettore e dunque sulle vendite del libro.

Così il titolo *Du brut pour les brutes* (Dello spumante per i bruti) è diventato *Piccola Siberia sulla Senna*, mentre *Ma langue au chat* (locuzione che significa “rinunciare a capire”) diventa *La gatta persiana*, per non parlare poi di *L'arcipel de Malatrus* (L'arcipelago delle persone rozze) che si trasforma in *Troppa grazia Sanantonio*. Più in sintonia è *C'è da rodersi il fegato*, dato che la traduzione letterale del titolo francese (*Du mouron à se faire*) è «farsi cattivo sangue»; anche *Obitorio per signore*, che è quasi la traduzione letterale del titolo originale *Des clientes pour la morgue*, rientra tra i pochi titoli simili a quelli originali.

Comunque va detto che i titoli italiani non sono creati a caso, ma possiedono una loro logica, perché fanno sempre ri-

ferimento a un episodio presente nel romanzo in questione. Così il titolo *Piccola Siberia sulla Senna* (*Du brut pour les brutes*) si riferisce a un ristorante tipico parigino che si chiama appunto “La piccola Siberia”, con cui si apre il romanzo e dove il nostro commissario sorprende una coppia dal comportamento sospetto.

Situazione analoga si presenta per il romanzo *Les souris ont la peau tendre*; non deve trarre in inganno la parola *souris*, il cui primo significato è *topi*, ma che in argot assume il senso di *ragazze* o meglio di *pupe*, *bambole*, rimandando a un gergo che rientra nello stile di un dongiovanni comicamente bullo⁴. La traduzione letterale del titolo francese è dunque *Le pube hanno la pelle tenera*; il titolo italiano invece diventa *Per stavolta, don Antonio* e si riferisce a un episodio che appare solo alla fine del libro, quando il nostro commissario si traveste da prete per sfuggire alle guardie naziste: «C’est la première fois que je me déguise en ecclésiastique; d’ordinaire je réproouve les déguisements, je préfère jouer franc jeu, mais nous vivons une époque où les coups bas sont permis»⁵.

Appare tuttavia singolare che l’editore italiano abbia voluto inserire nel titolo le parole *don Antonio*, perché nel romanzo questo travestimento non è per nulla centrale, non caratterizza la trama del libro, anzi, occupa poche pagine e si smarrisce tra i tanti colpi di scena. Si può capire meglio l’intenzione dell’editore, se si legge il titolo, facendolo precedere senza interruzione dal nome dell’autore-commissario: il commissario Sanantonio per stavolta don Antonio. Divertente gioco di parole.

Leggere i romanzi di Sanantonio significa anche perdere quell’effetto linguistico, che costituisce la principale originalità della scrittura di San-Antonio, effetto prodotto dai molti termini appartenenti all’argot o alle espressioni familiar/popolari.

⁴ In Italia ritroviamo un gergo simile negli anni Cinquanta, specialmente nelle canzoni di Fred Buscaglione.

⁵ San-Antonio, *Les souris ont la peau tendre*, Paris, Fleuve Noir, 1951, p. 139. Ricordiamo che il romanzo è ambientato all’epoca della seconda guerra mondiale, in un Belgio occupato dai tedeschi nazisti.

I moltissimi termini argotici, che possono rendere difficile la lettura anche a un francese madrelingua, hanno la funzione di accentuare l'eccentricità del nostro poliziotto, la sua simpatica spavalderia. Il suo francese per così dire argoticizzato, influenzato dalla lettura e dall'ammirazione per Céline, «fournit la clé du défi lancé pas San-Antonio à la Littérature de ses contemporains»⁶.

Il continuo e abile miscuglio del francese standard (ogni tanto infarcito di forestierismi, in primo luogo dell'avverbio latino *illico*) con un argot decisamente popolare e quanto mai spregiudicato, si pone come fortemente provocatorio non solo nei confronti della letteratura francese *tout court*, ma anche del romanzo popolare o di massa come quello legato al genere polar.

In particolare San-Antonio crea un romanzo poliziesco dove l'effetto drammatico viene sostituito da un'atmosfera leggermente comica e sempre molto disincantata, talora scatalogica, proprio quando questi elementi venivano ritenuti antitetici al *roman policier*. Il quale, lo ricordiamo, è stato per molto tempo il romanzo cartesiano per eccellenza. Nell'opera di Dard, invece, la razionalità cede spesso il passo non al meraviglioso, ma al paradossale, un paradossale che non si nasconde in nessun modo, che viene addirittura ammesso dallo stesso personaggio/narratore e che ben si sposa con la sua «écriture comique»⁷.

Per quanto riguarda la resa traduttiva del lessico argotico, i due traduttori italiani cercano di limitare i danni, impiegando – ove possibile – termini popolari ma (giustamente) mai dialettali, che avrebbero connotato il testo in modo eccessivo e soprattutto fuorviante. Talora Lazzari ricorre a un gergo per così dire nazionale, comprensibile a tutti i lettori, offrendo un livello linguistico quasi sempre vicino a quello del testo di partenza. Rizzoni invece sceglie termini spesso più connotati, a volte addirittura accentuando il carattere gergale del TP.

⁶ D. Jeannerod, *op. cit.*, p. 33.

⁷ *Ivi*, p. 75.

Il segno argotico *gonzesse* (che ha il significato di *fille ou femme*, ma in senso dispregiativo⁸) viene reso da Lazzari con *femmina* («une drôle de gonzesse» > «una strana femmina»⁹), che rende bene l'abbassamento del registro per rapporto a *ragazza*, *donna*, mentre Rizzoni traduce con *pupa*, rispettando meglio la forma gergale originaria («les gonzesses le savent» > «le pupe lo sanno»¹⁰). In una occasione Lazzari rende inaspettatamente *gonzesse* («sur la prétendue chasteté des gonzesses»¹¹) con *musmè* («sulla cosiddetta castità della musmè»¹²), termine certo non popolare nella lingua italiana e usato «per indicare le ragazze delle case di piacere giapponesi»¹³. Si tratta di una scelta traduttiva piuttosto arbitraria, in quanto un termine altamente popolare come *gonzesse* viene tradotto tramite una parola conosciuta soltanto da una cerchia ristretta di lettori.

Continuando col lessico che designa le ragazze, a *gonzesse* si alterna il segno *souris* (forse ancora più frequente), che viene tradotto da Lazzari con *ragazza*, ignorando la forma gergale del testo autoriale («en compagnie d'une souris» > «in compagnia d'una ragazza»¹⁴), e da Rizzoni con *pollastra*, che impiega invece il termine equivalente esistente nel gergo italiano («après la souris» > «con la pollastra»¹⁵).

⁸ Cf. *Dictionnaire de l'argot français et de ses origines*, a cura di J.-P. Colin e J.-P. Mével, Paris, Larousse, 2001, p. 402.

⁹ Rispettivamente *Des clientes pour la morgue*, Paris, Fleuve Noir, 1954, p. 9; *Obitorio per signore*, trad. di Bruno Just Lazzari, Roma, Edizioni e/o, 2013, p. 7.

¹⁰ Rispettivamente *Du brut pour les brutes*, Paris, Fleuve Noir, 1960, p. 12; *Piccola Siberia sulla Senna*, trad. di Gianni Rizzoni, Mondadori, 1974, p. 9.

¹¹ *Les souris ont la peau tendre*, cit., p. 128.

¹² *Per stavolta, don Antonio*, cit., p. 92.

¹³ *Il vocabolario Treccani*, Roma, 1997, vol. III, p. 517.

¹⁴ Rispettivamente *Les souris ont la peau tendre*, cit., p. 125; *Per stavolta don Antonio*, cit., p. 90.

¹⁵ Rispettivamente *Du brut pour les brutes*, cit., p. 12; *Piccola Siberia sulla Senna*, cit., p. 9.

Il segno *môme* (ragazzino ma anche «jeune fille, jeune femme»¹⁶), che è ripetuto diverse volte in questi romanzi, viene sempre traslato con *pupa* sia da Lazzari («Je m'approche de la môme» > «Mi avvicino alla pupa»¹⁷), sia da Rizzoni («Je retourne vers la môme» > «Mi volto verso la pupa»¹⁸), rendendo perfettamente l'atmosfera familiare/scherzosa insita nel segno in questione. Nello stesso campo semantico incontriamo *poulette*, facilmente traducibile con *pollastra*¹⁹; più impegnativa è la resa di *nana* («je me tourne vers la nana»²⁰), segno familiare la cui origine è da ricercarsi nel celebre romanzo di Zola, *Nana* per l'appunto, segno un po' ambiguo, dal momento che può designare sia una *prostituée*, sia una «concubine, compagne, maîtresse, voire épouse»²¹. Rizzoni impiega lo stesso traducevole usato per *môme* (*pupa*), mentre Lazzari, in altri romanzi ma nel medesimo contesto, sceglie il neutro *ragazza*; entrambi i traduttori propendono per una versione edulcorata del segno francese, e soprattutto non ritengono utile ampliare, anche nelle loro traduzioni, i sinonimi relativi a questo campo semantico.

Altri segni che designano le donne con una sprezzante ironia sono *pépée*, *perlouze*, *gosse*, spesso preceduti dall'aggettivo *belle*; *pupa*, *perla*, *ragazza* sono i traducibili generalmente impiegati. Rari sono i termini *fillette* (reso con *fanciulletta*) e *petite fille* (tradotto con *ragazzina*), mentre i più frequenti *Made-moiselle* e *Madame* vengono trascritti da entrambi i traduttori.

Il lessico argotico designa non solo le donne, ma anche gli uomini, generalmente tipi loschi, spie, ladri, assassini, nel migliore dei casi bellimbusti, sfaccendati e imbrogliatori di

¹⁶ *Dictionnaire de l'argot français et de ses origines*, cit., p. 528.

¹⁷ Rispettivamente in *Des clientes pour la Morgue*, cit., p. 46; *Obitorio per signore*, cit., p. 36.

¹⁸ Rispettivamente in *Du brut pour les brutes*, cit., p. 17; *Piccola Siberia sulla Senna*, cit., p. 13.

¹⁹ Rispettivamente *Des clientes pour la morgue*, cit., p. 46; *Obitorio per signore*, cit., p. 36.

²⁰ *Du brut pour les brutes*, cit., p. 17.

²¹ *Dictionnaire de l'argot français et de ses origines*, op. cit., p. 546.

vario genere. Così il segno *zigoto* («individu douteux, incapable ou excentrique»²²) viene reso da Lazzari semplicemente con *individuo*, senza una particolare connotazione, mentre il sostantivo maschile *zèbre* («individu quelconque» o anche «homosexuel»²³) nella versione italiana diventa incomprensibilmente *piffero*:

Quelques minutes s'écoulent, durant lesquelles mon *zèbre* enjuponné continue à jouer le préposé au mirador.²⁴

Passano alcuni minuti, durante i quali il mio *piffero* insottanato continua a giocare alla piccola vedetta lombarda.²⁵

Nel testo autoriale *mon zèbre* viene riferito a uno sconosciuto, che desta i sospetti del nostro commissario in quanto si accorge che si tratta di un uomo travestito da donna; ancora non è palese se si tratti di un omosessuale o di un travestimento dovuto ad altra motivazione. Ricordiamo che anche in italiano il segno *piffero* possiede un senso metaforico, che comunque è ben lontano dal significato presente nel testo di partenza. In questo caso era opportuno tradurre *zèbre* con *strano (losco) individuo* oppure con il più connotato *checca*; *enjuponné* poteva essere reso con *ingonnellato: una checca ingonnellata*.

Nel breve passo sopra citato, Lazzari rende il sintagma *le préposé au mirador* (il preposto alla torretta di avvistamento) con un adattamento alla cultura italiana, trasformando *préposé* nella deamicisiana *piccola vedetta lombarda*²⁶, all'epoca (1971) citazione subito riconoscibile da parte dei lettori italiani. Difficilmente oggi un traduttore imiterebbe un tale comportamento, in quanto così operando si accrediterebbe al testo di partenza una informazione culturale di origine italiana, che invece non è assolutamente presente nel romanzo di San-An-

²² *Dictionnaire de l'argot français et de ses origines*, cit., p. 860.

²³ *Dictionnaire de l'argot français et de ses origines*, cit., p. 858.

²⁴ *Du brut pour les brutes*, cit., p. 15; il corsivo è nostro.

²⁵ *Obitorio per signore*, cit., p. 11; il corsivo è nostro.

²⁶ Cf. E. De Amicis, *Cuore*, Milano, Treves, 1886.

tonio. Tale informazione inquinerebbe l'atmosfera proveniente dal testo autoriale e non verrebbe più detta la stessa cosa²⁷; al contrario, farebbe dire alla traduzione qualcosa che invece il testo originale ignora del tutto.

Altro termine familiar/popolare – e molto frequente – che designa i personaggi maschili è *mec* («un mec passé au four crématoire»²⁸), reso da Lazzari con *tizio* («un tizio cacciato nel forno crematorio»²⁹), mentre appartiene decisamente all'argot *zig* («individu quelconque»³⁰), che Rizzoni traslata ugualmente con *tizio* («Le zig est obligé» > «Il tizio è costretto»³¹), non trovando un sinonimo più connotato a livello gergale. Lo stesso segno, nella variante *zigue*, viene ugualmente reso da Lazzari con *tizio* («l'acte d'un zigue» > «il gesto di un tizio»³²), tranne in una fortunata occasione, in cui riscontriamo il traduttore *merlo*: «Seulement il a eu un pépin, le zigue» > «Ma ha avuto un contrattempo, il merlo»³³.

Inoltre riscontriamo la presenza di *pote* («Ami, camarade»³⁴) tradotto giustamente con *amico*, la presenza di *gnace* (sinonimo di *gnard*, «individu, homme ou femme»³⁵) traslato con *tizio*, ma anche quella di *matuche* («policier»³⁶) che Lazzari ha reso correttamente con *sbirro*.

Con il termine di *Frizous* («Les Frizous ont dû recevoir»³⁷), variante di *Fritz* (soldato tedesco), vengono designati con ironico disprezzo i militari nazisti tedeschi, che hanno una parte

²⁷ Cf. U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003.

²⁸ *Les souris ont la peau tendre*, cit., p. 108.

²⁹ *Per stavolta don Antonio*, cit., p. 79.

³⁰ *Dictionnaire de l'argot français et de ses origines*, cit., p. 859.

³¹ Rispettivamente *Du brut pour les brutes*, cit., p. 8; *Piccola Siberia sulla Senna*, cit., p. 6.

³² Rispettivamente *Les souris ont la peau tendre*, cit., p. 143; *Per stavolta don Antonio*, cit., p. 102.

³³ Rispettivamente *Des clientes pour la morgue*, cit., p. 16; *Obitorio per signore*, cit., p. 12.

³⁴ *Dictionnaire de l'argot français et de ses origines*, cit., p. 654.

³⁵ *Ivi*, p. 395.

³⁶ *Ivi*, p. 507.

³⁷ *Les souris ont la peau tendre*, cit., p. 138.

considerevole nel romanzo *Les souris ont la peau tendre*; appropriata la resa italiana di Lazzari con *crucchi*³⁸.

Cogliamo l'occasione per notare come il sintagma *ont dû recevoir* sia stato tradotto alla lettera («devono aver ricevuto»), ignorando la particolare funzione del verbo *devoir* seguito da infinito, che – lo ricordiamo – acquista «un sens de futur dans le discours indirect libre»³⁹.

Più impegnativa diventa la traduzione di frasi costruite quasi interamente col lessico argotico, come avviene nel seguente periodo:

Lorsque le petit *rouquin* revient avec du *fric* suisse et une superbe percerette, je le gratifie d'un *pourliche* somptuaire puis je ferme ma *lourde* à clé et je me mets au *tapin*.⁴⁰

Lazzari sceglie di tradurre l'argot senza ricorrere al gergo italiano equivalente, rinunciando così a trasmettere quel carattere familiare e spavaldo che caratterizza il passo francese:

Quando il rossino torna col denaro svizzero e un superbo succhiello, gli do una mancia sontuosa. Poi chiudo la porta a chiave e mi metto al lavoro.

Rendendo *le petit rouquin* con *il rossino*, Lazzari non trasmette l'ironia spavalda insita nel TP, ironia che si avvale anche dell'aggettivo *petit*, che viene generalmente impiegato come vezzeggiativo. Una resa come “quel bellimbusto rossastro” forse si sarebbe avvicinata maggiormente all'originale, sarebbe stata in sintonia con il linguaggio completamente informale del nostro commissario.

Per la stessa ragione sarebbe stato opportuno tradurre *fric* con l'equivalente gergale *grana* (al posto di *denaro*). Anche *pourliche*, tradotto con *mancia*, sarebbe stato più aderente al

³⁸ *Per stavolta don Antonio*, cit., p. 98.

³⁹ F. Bideau, *Nouvelle grammaire du français pour italophones*, Torino, Utet, 2008, p. 131; nel nostro caso si tratta di un futuro anteriore (“avranno ricevuto”).

⁴⁰ *Des clientes pour la morgue*, cit., p. 23; in corsivo i termini argotici.

testo di partenza se traslato con un termine popolare come *palanche*, trasformando l'aggettivo *somptuaire* nel sintagma *buon numero*, di uguale significato ("lo gratifico con un buon numero di *palanche*").

Più difficile è tradurre con un termine gergale l'argotico *lourde* (che sta per il francese *porte*), in quanto il gergo italiano non contempla un segno che abbia un tale significato; per non ricorrere al termine formale *porta*, si sarebbe potuto impiegare *battenti*, usando una sineddoche per "porta" ("chiudo i battenti a chiave").

Uguale difficoltà si riscontra per il segno *tapin*, che in argot significa «racolage sur la voie publique» ma anche «travail quelconque»⁴¹, come in questo caso. Anziché tradurre con il formale *lavoro*, si poteva rendere il sintagma *je me mets au tapin* con il più informale (e giovanile) *mi metto a macinare*.

Più spregiudicato è il comportamento di Gianni Rizzoni di fronte alle sequenze dell'argot o del linguaggio popolare; forse per ottenere una versione in sintonia col particolare registro del TP, molto spesso Rizzoni si distacca notevolmente dal testo autoriale, non sempre ottenendo appieno il risultato auspicato. Il passo seguente, dove più che termini argotici troviamo un lessico familiare,

Mais rien n'est plus grisant dans notre *job* que de *filer un julot* dont on sait qu'il *maquille des trucs louches*.⁴²

viene reso da Rizzoni con una certa disinvoltura:

ma non c'è niente di più emozionante, nel nostro *job*, di seguire un *tizio* che si sa che *ne sta combinando qualcuna di poco cattolica*...⁴³

Nella resa del sintagma *il maquille des trucs louches*, che non comporta particolari problemi in quanto si tratta di termini da tempo acquisiti dalla lingua francese (anche se appartenen-

⁴¹ *Dictionnaire de l'argot français et de ses origines*, cit., p. 781.

⁴² *Du brut pour les brutes*, cit., p. 10-11; in corsivo i termini argotici.

⁴³ *Piccola Siberia sulla Senna*, cit., p. 8; in corsivo la traduzione dei termini argotici.

ti al registro familiare), invece di attenersi al TP, traducendo *si dedica ad affari loschi*, Rizzoni preferisce rendere *trucs louches* creando una particolare metafora con l'inserimento dell'aggettivo *cattolica* (riferito al pronome indefinito *qualcuna*), che assume il valore di *onesta*. Non vediamo la necessità di un tale procedere, che tra l'altro ha il demerito di attenuare il senso negativo insito nel segno *louches*; l'avverbio *poco* aggiunto all'aggettivo *cattolica* non è sufficiente per indicare che si tratta di un individuo abituato a delinquere, e non di un innocuo birbante.

Anche la traduzione del sostantivo *julot* («homme énérgique»⁴⁴ che opera in ambienti malavitosi) con il termine generico (anche se familiare) *tizio* impoverisce il significato insito nella parola scelta dall'autore; forse *energumeno* sarebbe stato più appropriato. Da ultimo, non può non stupire la trascrizione di *job*, in un'epoca (1974) in cui l'inglese non era ancora entrato così pesantemente nella lingua italiana.

Nei romanzi del commissario San-Antonio sono presenti anche molti termini del lessico familiare che rientrano nel campo semantico della violenza. Contrariamente a Maigret, poliziotto pacifico che non alza mai le mani e che non usa mai la pistola, San-Antonio sfoggia i propri muscoli, ha un pugno proibito che impiega molto spesso, spara cazzotti a tutto spiano, si esibisce in sorprendenti capriole e piroette. Ha continuamente a che fare con aguzzini, con «des molosses»⁴⁵, con «des mecs du format armoire en ronce de noyer»⁴⁶, con agenti segreti, con assassini incalliti, con spie, insomma con delinquenti della peggior specie. Dai quali si libera o menando fendenti micidiali con le mani («je lui téléphone en urgent un parpaing monumental en acier trempé à la pointe du menton»)⁴⁷, oppure facendo grande uso della pistola, che è la sua compagna più fedele, un uso per così dire spregiudicato, di cui si compiace e su

⁴⁴ *Dictionnaire de l'argot français et de ses origines*, cit., p. 450.

⁴⁵ *Les souris ont la peau tendre*, cit., p. 65.

⁴⁶ *Les souris ont la peau tendre*, cit., p. 63.

⁴⁷ *Du brut pour les brutes*, cit., p. 15.

cui ironizza grottescamente: «ça lui modifie complètement la physionomie. S'il pouvait encore se regarder dans une glace, il ne se reconnaîtrait certainement pas»⁴⁸.

Sanantonio è un uomo tutto azione, che va diritto allo scopo, senza tanti preamboli, e non apprezza i colleghi alla Maigret, quei «types pantouflards [qui] ne se sont jamais taillé une réputation de casseurs de gueule dans les services secrets»⁴⁹.

Rimanendo in questo campo semantico, *un double beigne* viene opportunamente tradotto da Lazzari con *una doppia sberla*, impiegando l'equivalente registro familiare italiano, registro che viene usato anche per la traduzione di *trompette*, termine reso con l'informale *muso*, piuttosto che con il suo primo traducete *naso*.

Tra i termini più frequenti abbiamo rinvenuto *taquet* («je lui colle un taquet»⁵⁰), traslato giustamente col popolare *cazzotto* («gli sparo un cazzotto»⁵¹), segue poi *un coup de crosse*⁵², che Lazzari versa in *una manganellata*⁵³, nonostante che il traducete di *crosse* riguardi la «partie postérieure d'une arme à feu portative»⁵⁴, una pistola, insomma. Al lessico relativo alla violenza appartiene anche «un bracelet d'acier»⁵⁵ del tutto particolare, in quanto il nostro commissario se lo trova inaspettatamente «aux chevilles»; ora Lazzari, invece di optare per la traduzione letterale di *bracelet*, lo traduce con *anello* («un anello d'acciaio alle caviglie»⁵⁶), eliminando il senso ironico presente nel TP.

La presenza massiccia dell'argot e del linguaggio familiare può, a lungo andare, frastornare il traduttore, in qualche modo stordirlo e non fargli riconoscere forme *figées* che non posso-

⁴⁸ *Les souris ont la peau tendre*, cit., p. 66.

⁴⁹ *Les souris ont la peau tendre*, cit., p. 143.

⁵⁰ *Les souris ont la peau tendre*, cit., p. 152.

⁵¹ *Per stavolta don Antonio*, cit., p. 108.

⁵² *Des clientes pour la morgue*, cit., p. 198.

⁵³ *Obitorio per signore*, cit., p. 156.

⁵⁴ *Le Petit Robert* cit., p. 601.

⁵⁵ *Des clientes pour la morgue*, cit., p. 200.

⁵⁶ *Obitorio per signore*, cit., p. 158.

no venire tradotte alla lettera. È il caso di *un galop d'essai*⁵⁷, che Lazzari non riconosce come metafora lessicalizzata, il cui significato è «mise à l'épreuve des qualités de qqn»⁵⁸; il nostro traduttore invece procede con una versione letterale, «un galoppo di prova»⁵⁹, nonostante che il significato così ottenuto non abbia nessuna attinenza col resto del periodo, provocando un effetto dal sapore surrealista. Nel testo autoriale *un galop d'essai* si riferisce a un paio di sberle che il nostro commissario infligge a uno dei suoi nemici, e queste sberle vengono appunto affibbate per *metterlo alla prova* e sono una sorta di avvertimento molto convincente. Come del resto si evince chiaramente dalla dinamica della narrazione:

Je lui refile un double beigne aller-retour qui fait vibrer sa trompette comme une corde de guitare.

– Un simple galop d'essai, fais-je: pour créer l'ambiance.⁶⁰

Altro *faux ami*, o piuttosto una palese incomprensione del testo, si riscontra nella traduzione del titolo del XX capitolo del romanzo *Des clientes pour la morgue*, che recita: *Y a de l'aurore boréale plein ce qui me sert de crâne!* Ora questo titolo, in cui si può riscontrare lo stile ironico e spavaldo proprio del linguaggio del commissario San-Antonio, contiene due parole (*aurore* e *crâne*) che qui vengono usate metaforicamente. Invece Lazzari le rende con il loro senso proprio e non con quello figurato; ma così facendo si ottiene una traduzione assurda, in cui non è possibile riscontrare, all'interno del titolo in questione, nessun senso logico. Lazzari lo ha infatti tradotto con *È pieno di aurora boreale quello che mi serve da cranio!*⁶¹, creando così un titolo completamente astruso.

In questa frase *aurore* ha il senso di «aube»⁶², un'alba piena di luce giacché viene paragonata a *l'aurore boréale*, espressio-

⁵⁷ *Les souris ont la peau tendre*, cit., p. 152.

⁵⁸ *Le Petit Robert*, Paris, 2012, *ad vocem*.

⁵⁹ *Per stavolta don Antonio*, cit., p. 108.

⁶⁰ *Les souris ont la peau tendre*, cit., p. 152.

⁶¹ *Obitorio per signore*, cit., p. 159.

⁶² *Le Petit Robert*, cit., p. 180.

ne seguita dal rafforzativo avverbiale *plein*; siamo di fronte a un'alba eccezionalmente luminosa, che si oppone a quanto descritto nel titolo del capitolo precedente e cioè a una *Curieuse balade au clair de lune*. Questa prima parte della frase potrebbe essere tradotta con *È (spunta) un'alba luminosa (eccezionale)*.

Anche il segno *crâne* può venir usato in senso metaforico e allora acquista il significato di «qui a, montre du courage, de la bravoure»⁶³; nel nostro caso *ce qui me sert de crâne* significa letteralmente *questo mi serve da incoraggiamento*. Insomma, il titolo non andava tradotto letteralmente, ma bisognava risalire al senso metaforico dei due sostantivi centrali, azione indispensabile per la comprensione del TP, che altrimenti rimane astruso. Una volta compreso il testo, bastava adeguarlo alla sintassi italiana: *Spunta un'alba luminosa e ciò mi dà coraggio*.

Diverso è il comportamento di Gianni Rizzoni anche per quanto riguarda la traduzione dei titoli dei vari capitoli; Rizzoni, probabilmente per aggirare gli ostacoli, o rende esplicito il senso del TP, oppure elabora in maniera molto personale il testo autoriale. Così *La faim... et les moyens*⁶⁴ viene reso esplicito con *La fame di Berù*⁶⁵, anticipando appunto il nome dell'affamato e rinunciando a tradurre il segmento successivo (*et les moyens*), che fa riferimento a come il fido Bérurier riesce a soddisfare la sua fame pantagruelica.

In altri momenti il titolo viene profondamente rielaborato, come accade per il *Chapitre VII. Dans lequel la galanterie française se perd*⁶⁶, reso – con un evidente tono spavaldo e scatalogico questa volta assente nel TP – in *Ahimè, la vecchia galanteria francese va a puttane*⁶⁷, mentre era opportuno tradurlo letteralmente (*Nel quale la galanteria francese si smarrisce*). Anche il titolo del *Chapitre XV. Mettez-moi du super*⁶⁸ viene (ingiustificatamente) amplificato, dal momento che, oltre a

⁶³ *Le Petit Robert*, cit., p. 584.

⁶⁴ *Du brut pour les brutes*, cit., p. 73.

⁶⁵ *Piccola Siberia sulla Senna*, cit., p. 59.

⁶⁶ *Du brut pour les brutes*, cit., p. 86.

⁶⁷ *Piccola Siberia sulla Senna*, cit., p. 70.

⁶⁸ *Du brut pour les brutes*, cit., p. 169.

esplicitare (*mi faccia un pieno di super*) ciò che comunque nel TP è già chiarissimo, viene (inspiegabilmente) aggiunto l'anglicismo *Please* (*Please, mi faccia un pieno di super*⁶⁹).

Si può riscontrare un plateale esempio di amplificazione/rielaborazione (ingiustificata) nel passo qui sotto riportato, dove Rizzoni sfoggia una creatività d'altri tempi, quando tradurre significava interferire pesantemente sul TP per affermare la propria originale capacità di scrittura. Il seguente dialogo (e azione successiva) tra il *Vieux* (l'inflessibile e burbero capo di San-Antonio) e lo stesso commissario

- Vous m'avez compris, qu'il dit, le Grand Dabe.
- Tu parles, Charles!
- Je me trisse vite fait.
- En descendant, je marque un temps d'arrêt dans mon burlingue.
- Mathias s'y trouve justement.⁷⁰

viene trasposto come segue:

- Ma mi hai capito bene?, insiste lo Spocchioso.
- Eccome, paparino!
- Taglio il cordame a tutta birra.
- Scendendo, faccio sosta nel mio ufficio. C'è il simpatico Mathias.⁷¹

Notiamo subito che, traducendo la domanda iniziale, Rizzoni passa dalla forma di cortesia al tu, un tu non tanto confidenziale quanto segno di subalternità, in questo rispettando il rapporto esistente tra il commissario e il suo Capo. Meno comprensibile è l'aggiunta di *bene*, certamente non necessario. Per quanto concerne *Grand Dabe*, termine argotico che viene usato come «surnom pour un homme respectable, un patron»⁷², esso viene reso con *Spocchioso*, sostantivo che denota una caratteristica negativa, in quanto designa qualcuno «pieno di

⁶⁹ *Piccola Siberia sulla Senna*, cit., p. 138.

⁷⁰ *Du brut pour les brutes*, cit., p. 83.

⁷¹ *Piccola Siberia sulla Senna*, cit., p. 67.

⁷² *Dictionnaire de l'argot français et de ses origines*, cit., p. 247.

spocchia, altezzoso, borioso»⁷³, caratteristica non presente nel “Grande Vecchio” della polizia parigina.

La risposta del commissario («Tu parles, Charles!») non è altro che una metafora lessicalizzata popolare, che ha il valore di una «formule d’acquiescement ironique»⁷⁴, o anche di una «exclamation dubitative»⁷⁵, il cui equivalente italiano è “Ma certo!” o espressioni simili. Tradurla con «Eccome» è una soluzione appropriata, mentre non lo è l’aggiunta di «paparino». Quest’ultimo sostantivo al diminutivo/vezzeggiativo (comunque non presente nel TP) è certamente ironico, ma di un livello qui inopportuno, e rischia di diventare offensivo nei riguardi del Grande Capo; il commissario San-Antonio non avrebbe mai corso un rischio simile. Tra l’altro l’aggettivo *spocchioso* (usato poco più sopra) male si accorda con il sostantivo *paparino*, anche impiegato ironicamente.

La traduzione della frase successiva *Je me trisse vite fait in Taglio il cordame a tutta birra* risulta troppo connotata a livello gergale e alquanto distante dal TP, certamente più lineare della versione italiana; sarebbe stato opportuno tradurre con *Me la svigno immediatamente*.

Nel periodo successivo il segno familiare *burlingue* è stato versato con l’italianissimo *ufficio*, mentre si sarebbe dovuto impiegare un termine gergale, come *bugigattolo* o *sgabuzzino*.

Va comunque detto che gli inconvenienti⁷⁶ sopra riportati non inficiano la qualità delle traduzioni esaminate nel loro insieme; anche i traduttori più esperti ogni tanto danno vita a soluzioni che, se esaminate con la lente d’ingrandimento dell’analista, appaiono del tutto inadeguate. La critica della traduzione non deve mai dimenticare che l’ostacolo maggiore del traduttore non consiste tanto nelle difficoltà insite nel

⁷³ *Il vocabolario Treccani*, cit., vol. V, p. 232.

⁷⁴ *Dictionnaire de l’argot français et de ses origines*, cit., p. 166.

⁷⁵ *Dictionnaire des Expressions et locutions*, Paris, Le Robert, 1993, p. 584.

⁷⁶ Sono comunque inconvenienti che quasi sempre sfuggono al lettore, specialmente a quello di libri gialli, concentrato più che mai sulla trama degli avvenimenti e del tutto incurante della forma linguistica con cui essi si manifestano.

testo di partenza, quanto nella scadenza (spesso drastica) che l'editore gli impone, scadenza che spesso non gli consente di riflettere in maniera adeguata e tanto meno di intraprendere ricerche per una più opportuna soluzione del problema.

ÉCRIRE DANS LA LANGUE DU PÈRE DANS *DA SOLO* DE NICOLE MALINCONI: UNE TRADUCTION EN FILIGRANE?

par CATIA NANNONI

This essay describes the role and the use of language in Nicole Malinconi's family trilogy, that is the three books (Nous deux, Da solo and À l'étranger) dealing with her parental figures and the period of her childhood spent in Italy. We particularly analyse Da solo, the novel she dedicated to her father, who emigrated from Tuscany to Belgium in the 1920s. In this book, the author's intention is not only to recall her father's life, but also his idiolect and his peculiar "clumsiness" in speaking French.

Nicole Malinconi est une écrivaine italo-belge renommée en Belgique mais qui demeure méconnue en Italie, malgré l'intérêt croissant dans la Péninsule pour la littérature de migration¹ et les «écritures transculturelles»². À l'échelle internationale son nom est lié notamment à son premier ouvrage, paru aux éditions de Minuit dans la collection «Documents» en 1985, *Hôpital silence*, texte qui décrit et en même temps dénonce le traitement réservé aux femmes dans le milieu hospitalier. Le fait qu'il ait retenu l'attention de Marguerite Duras, auteure d'un article élogieux qui paraîtra comme préface à l'édition

¹ Pour l'approfondissement de cette notion, qui permet de «coiffer d'un seul concept les littératures *par* le migrant, *pour* le migrant et *sur* la figure du migrant et son processus migratoire», nous renvoyons à E. Declercq, «Écriture migrante», «littérature (im)migrante», «migration littérature»: réflexions sur un concept aux contours imprécis, *Revue de littérature comparée*, 339, 2011/3, p. 301-310.

² Ivi, p. 308.

bruxelloise de la collection Espace Nord de Labor à partir de 1996, a sûrement contribué à sa notoriété. Si c'est le seul livre de Nicole Malinconi à avoir trouvé un écho, bien que minimal, en Italie, où il a été traduit en 2008³, d'autres pans de sa production mériteraient d'être découverts et approfondis, en particulier ceux qui concernent son histoire familiale marquée par une double appartenance géographique, culturelle et linguistique qui ne peut qu'interpeller le public italien. Comme il n'est pas fréquent dans la production de la deuxième génération d'écrivains issus d'une histoire d'immigration, l'œuvre de Nicole Malinconi traduit «l'expérience de l'entre-deux», dont on peut reconnaître des marques typiques que ce soit au niveau linguistique (par l'«hybridation» ou le «plurilinguisme»), générique (prédilection pour des «formes intermédiaires» telles que «le reportage et le récit») ou discursif («bivocalité, dédoublement énonciatif»)⁴.

De mère wallonne et de père toscan, immigré en Belgique dans l'entre-deux-guerres pour travailler dans l'hôtellerie, Nicole Malinconi est belge de naissance, mais a vécu quelques années en Italie pendant sa scolarité primaire, qu'elle a donc effectuée en italien tout en étant francophone. Une fois cette parenthèse italienne close, elle a continué et achevé ses études en Belgique en utilisant exclusivement le français, qui est devenu sa langue d'expression littéraire. Elle garde des compétences d'italien qui lui suffisent pour la lecture, mais non pour l'écriture ni pour l'autotraduction, qui ne l'a jamais tentée⁵.

L'écrivaine est revenue à plusieurs reprises sur sa propre position par rapport à ces deux langues, reconnaissant leur stratification et leur jeu dans son style:

³N. Malinconi, *Ospedale silenzio*, traduction de Valeria Malatesta, Modena, Almayor, 2008.

⁴E. Declercq, *Op. cit.*, p. 307.

⁵Interview téléphonique du 12/6/2018 avec Nicole Malinconi: elle déclare lire assez couramment l'italien, qu'elle a appris pendant son enfance en Italie, non sans quelques difficultés lexicales à cause de la richesse du vocabulaire de la langue italienne.

Je n'ai pas vraiment deux langues parce que ma langue reste le français mais la langue italienne joue dans ma façon de l'écrire. Il y a quelque chose dans la langue italienne, que j'ai parlée pendant six ans, dans laquelle j'ai baigné, qui touche à mon écrit en français. Je suis incapable de le décortiquer et de l'expliquer, mais j'en suis sûre⁶.

Il a été maintes fois souligné que l'œuvre de Nicole Malinconi est traversée par la volonté de donner voix aux plus démunis et aux marginalisés⁷, ce qui se transpose en une remarquable attention à la reproduction de la parole individuelle, dans ses hésitations et ses tâtonnements. Cela est d'autant plus vrai pour les livres consacrés à sa saga familiale, formant une sorte de tryptique qui débute en 1993 par *Nous deux*, récit poignant de la maladie de sa mère, continue en 1997 avec *Da solo*, consacré à sa figure paternelle, et se clôt en 2003 avec *À l'étranger*, relatant la tentative de «rémigration»⁸ de toute la famille en Toscane, où Omero Malinconi avait voulu lancer une petite fabrique de chaussures, dont l'échec déterminera le retour en Wallonie. Bien qu'à l'origine ils n'aient pas été conçus en continuité l'un par rapport à l'autre⁹, ces trois livres gagnent à être lus conjointement puisque chacun aborde d'une perspective distincte, mais complémentaire, les dynamiques du groupe familial de l'auteure, en creusant en particulier les traits des figures parentales, chacune saisie à la fois dans son contexte originel et dans sa condition (provisoire ou définitive) d'expatrié et de locuteur de la langue de l'autre.

Cette trilogie reproduit les caractéristiques fondamentales du style de Malinconi tel qu'il s'annonce dès son premier roman, à savoir une écriture définie «minimaliste», «dépouillée»,

⁶ M. Zumkir, *En pays d'enfance. Entretien avec Nicole Malinconi*, Textyles, 55, 2019, p. 170.

⁷ C'est Malinconi elle-même qui l'affirme: «On me dit parfois [...] que je donne la parole aux gens qui ne l'ont pas, la voix aux *sans voix*» (ivi).

⁸ M. Zumkir, *Nicole Malinconi. L'écriture au risque de la perte*, Bruxelles, Luce Wilquin, 2005, p. 33.

⁹ Ce n'est que dans l'édition Espace Nord de Labor (2002) que *Nous deux* et *Da solo* ont été réunis dans une sorte de diptyque.

«dégraissée jusqu'à l'essentiel»¹⁰, jouant sur les ressources de l'ellipse et de la litote et bâtie sur une phrase coupée et fragmentée, sur une textualité morcelée à l'image de l'éclatement et de la complexité du réel qu'elle veut retenir¹¹. La parole rentre de plein droit parmi les éléments de la réalité qui intéressent l'auteure: si *Nous deux* évoque la langue de la mère (concrète, pragmatique, parfois triviale, traversée par des inflexions régionales¹²), *Da solo* met en scène un soliloque qui, malgré sa patine fictionnelle, est facilement attribuable au père, Omero Malinconi, alors qu'*À l'étranger* décrit la rencontre et par moments le choc entre deux langues (français et italien) et deux cultures (belge et italienne). Comme Zumkir le suggère, peut-être un peu schématiquement, «*Nous deux* est le livre de la langue maternelle, *Da solo* celui de la langue paternelle et [...] *À l'étranger* celui de la langue (multiple) du roman familial»¹³.

Malinconi revient à plusieurs reprises sur les legs linguistiques de ses parents et sur leur «rapport de gens simples à la langue»¹⁴. Du côté maternel, elle a reçu non seulement le français, mais aussi le wallon, que sa mère lui a appris pendant leur séjour en Italie pour ne pas trancher totalement leurs attaches avec la Belgique¹⁵; de ce répertoire

¹⁰ Sur cet aspect cf. M. Zumkir, *Les mots justes de Nicole Malinconi, Textyles*, 2019, p. 73-79.

¹¹ Au dire de M. Klinkenberg, *Da solo* serait pourtant plus éloigné que d'autres textes de cette «nudité» proprement malinconienne, et «moins fragmenté» («Lecture», postface à *Nous deux*. Suivi de *Da solo*, Espace Nord - Labor, 2012, p. 212; 215).

¹² Cf. M. Zumkir, *Nicole Malinconi. L'écriture au risque de la perte*, Op. cit., p. 119; G. Michaux souligne que plus qu'utiliser de véritables wallonismes, Malinconi «fait entendre, entre écrit et oral, la façon dont le wallon résonne dans le français» (*L'écriture, une espèce de corps, Textyles*, 55, 2019, p. 146).

¹³ M. Zumkir, *Nicole Malinconi. L'écriture au risque de la perte*, Op. cit., p. 120.

¹⁴ Id., *En pays d'enfance*, Op. cit.; l'auteure se demande: «Est-ce que j'en ai hérité? Peut-être».

¹⁵ N. Malinconi, *Écriture du réel*, conférence donnée en octobre 2004 à l'Université Catholique de Louvain, dans G. Michaux (éd.), *Roman-récit*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2006, p. 65.

il est question dans *Nous deux*, récit tout entier occupé par le couple symbiotique que l'écrivaine formait avec sa mère et qui a longtemps empêché une vraie communication avec le père, tenu à l'écart dans la famille et nommé génériquement «l'homme» pour insister sur sa distance¹⁶. Cette complicité féminine détermine une exclusion affective qui se double d'une exclusion linguistique; la langue paternelle n'est évoquée par la narratrice que comme moyen de se démarquer de la mère quand elles étaient brouillées, elle se la réapproprie comme une ressource s'actualisant dans la gamme de «tous les jurons qu'elle connaissait du pays de l'homme»: «elle les prononçait lentement, pour bien penser à ce qu'elle disait, dans sa langue à lui»¹⁷.

S'il n'a pas droit de parole dans *Nous deux*, le père raconte sa vérité dans le livre qui lui est consacré, *Da solo*, dont le titre affiche clairement sa double étrangeté, à savoir son isolement et son origine italienne¹⁸. Le choix de la forme du monologue pour mettre en récit les conversations que le père et la fille ont pu enfin rétablir après la mort de la mère, une fois libres de toute médiation, va dans le même sens et accentue le sentiment de solitude irrémédiable qui a caractérisé cet homme pendant toute sa vie. L'écrivaine a voulu recréer dans *Da solo* son «parler maladroit, transgressif»¹⁹, sa parole empreinte des sonorités et des tournures phrastiques de l'italien, sa manière de parler français «avec l'accent et à l'italienne, en déplaçant parfois l'ordre des adverbes et des compléments, à la façon de sa langue natale»²⁰.

¹⁶ Sur cette relation mère-fille, cf. aussi N. Malinconi, *Séparation*, Paris, Les liens qui libèrent, 2012.

¹⁷ N. Malinconi, *Nous deux*, Op. cit., p. 55. La petite Nicole avouera faire de même en Toscane (N. Malinconi, *À l'étranger*, Bruxelles, Labor, 2005², p. 95).

¹⁸ Dans la production de l'auteure, c'est l'unique cas d'un titre en italien, outre *Sottovoce*, livre d'artiste avec Gabriel Belgeonne, Gerpinnes-Charleroi, Tandem, 2001.

¹⁹ N. Malinconi, *Écriture du réel*, Op. cit., p. 66.

²⁰ Ivi, p. 65.

Dans *À l'étranger* les deux langues de la famille Malinconi cessent d'incarner une valeur identitaire essentiellement individuelle et retrouvent leur portée collective et fonctionnelle: du statut de «langue inconnue»²¹, de «langue étrangère»²², l'italien passe à celui de véhicule de l'apprentissage scolaire pour la petite Nicole et d'instrument de communication pour sa mère, pour qui il devient l'idiome des échanges avec les autres femmes et finalement avec Salvatore, le maçon sicilien dont elle s'éprend. L'italien remplace la «langue première devenue inutile»²³, puisque d'un usage restreint au seul milieu domestique, et donne accès à cet autre monde où mère et fille sont destinées (dans le projet paternel) à évoluer.

De ces trois volets de la saga familiale de l'écrivaine le deuxième représente celui qui relève le défi le plus ardu: donner voix au père du début jusqu'à la fin, faire endosser au narrateur l'identité verbale de l'immigré toscan sans pourtant viser à un quelconque effet de «réalisme linguistique»²⁴. Car ce qui prime dans le projet de l'auteure, c'est la volonté de rendre l'impression de la «maladresse» du parler paternel quand l'homme s'exprimait en français²⁵, du manque d'aisance dans une langue qui lui est restée étrangère jusqu'à la fin, ce qui faisait son charme et son unicité aux yeux de sa fille. Répondant aux remarques de Jean-Pierre Lebrun, son interlocuteur dans l'essai *L'altérité est dans la langue*, à propos des limites des mots et de la nécessité parfois de les « tordre » dans l'écriture, comme le montre *Da solo*, Malinconi affirme que son père

a déplacé les règles de sa langue à lui dans sa langue d'adoption; il parlait comme ça; et en même temps qu'une maladresse, cela donnait une force à ce qu'il disait... Ce côté maladroit du parler,

²¹ N. Malinconi, *À l'étranger*, Op. cit., p. 7.

²² Ivi, p. 11.

²³ *Ibid.*

²⁴ M. Klinkenberg, *Op. cit.*, p. 215.

²⁵ Ivi, p. 217. Cette intention a été réitérée pendant la conversation téléphonique que nous avons eue avec l'auteure (12/6/2018).

la langue balbutiée, pas sûre d'elle-même m'ont souvent donné le désir d'écrire...²⁶

Le thème de la maladresse caractérise constamment l'appréhension mémorielle du père chez Malinconi et teinte de tendresse son portrait. Cela ressort puissamment dans un fragment intitulé «Héritage» compris parmi les brèves de *Rien ou presque*, recueil sorti la même année que *Da solo*: de son style incisif et percutant, l'écrivaine décrit d'emblée le dualisme qui habite son père, porteur par son origine d'une langue devenue muette, qui transparaîtrait à travers son maniement du français, tordu et ajusté selon la syntaxe et le rythme («la musique») de l'italien. Celui-ci est comme repoussé en profondeur, mais toujours latent et prêt à remonter à la surface pour influencer sa façon de parler:

Ton père ne parle plus sa langue. Depuis le temps qu'il est ici; depuis toutes ces années sans mettre un pied en Italie, sans même plus avoir l'air de penser à retourner.

Ton père parle la langue française; il dit même qu'il pense dans cette langue-là tout le temps, maintenant.

Pourtant, tu le reconnais entre tous à cause de son parler étranger, de comment il tourne la langue française, les mots de la langue qui lui est étrangère, selon la sienne, selon la musique propre de la sienne²⁷.

L'apparente simplicité de la phrase malinconienne, reconnue comme l'un de ses traits de style²⁸, recèle en fait une construction qui n'est pas anodine et dit bien tout le soin que l'écrivaine apporte aux incipit de ses textes brefs²⁹: les phrases d'ouverture du premier et du deuxième paragraphe

²⁶ J.-P. Lebrun, N. Malinconi, *L'altérité est dans la langue. Psychanalyse et écriture*, Toulouse, Eres, 2015, p. 119.

²⁷ N. Malinconi, «Héritage», *Rien ou presque. Brèves*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1997, p. 69.

²⁸ M. Zumkir, *Nicole Malinconi. L'écriture au risque de la perte*, Op. cit., p. 62: «souvent ses phrases sont courtes, de constructions simples, prudentes, presque scolaires».

²⁹ Cf. J. Dubois, *Dans le genre vignette, Textyles*, 55, 2019, p. 109-118.

de la brève («Ton père ne parle plus sa langue»; «Ton père parle la langue française»), se répondent parfaitement dans un parallélisme syntaxique renforcé par une attaque anaphorique, et recouvrent le même signifié par un mécanisme litotique qui rend la seconde affirmation une sorte de paraphrase explicative de la première. Le sujet de l'énonciation reflète «la valse des pronoms»³⁰ typique de l'écriture malinconienne, favorisant en même temps la mise à distance du narré ainsi que l'identification avec le destinataire et le partage de l'expérience racontée³¹. La «langue maternelle» de l'énonciatrice dans la bouche du père est dite «se teinter d'étrangeté, à cause de la place maladroite, vacillante, des mots», qui revendiquent leur portée sémantique basilaire et frôlent tout le temps l'erreur («si dépourvus, si peu de chose, tellement familiers de l'erreur, en somme, qu'ils disent ce qu'ils ont à dire, sans plus»)³². C'est là l'héritage mentionné dans le titre, la valeur ajoutée d'un père qui continue d'exprimer son italianité tout en utilisant la langue apprise dans le pays d'accueil.

Il n'est pas sans intérêt de noter que cette brève, condensant l'histoire du père et son rapport aux langues de sa vie, a été choisie comme l'un des deux textes députés à représenter l'œuvre de Nicole Malinconi dans une anthologie de traductions consacrée à des écrivaines belges francophones, *Rose del Belgio*, à une époque où aucune œuvre malinconienne n'était encore ni connue ni transposée en italien³³: tant l'anthologiste (et en même temps traductrice) que l'éditeur ont misé sur ce récit portant sur l'origine par moitié italienne de Malinconi

³⁰ P. Piret, «Présentation de Nicole Malinconi», dans G. Michaux (éd.), *Roman-récit*, Op. cit., p. 48.

³¹ Sur ce «dispositif narratif [...] complexe dans lequel intervient un tiers », un *tu* ou un *vous*, cf. J. Zbierska-Mościcka, *La poétique du quotidien dans les récits brefs de Nicole Malinconi*, *Textyles*, 55, 2019, p. 70: «Est-ce la figuration de l'écrivain? Ou peut-être ce tiers incarne-t-il le lecteur en personne qui doit ainsi se sentir plus concerné par ce qu'il lit? Ou encore, est-ce peut-être l'incarnation d'un semblable, mieux que les autres disposé à entendre et à comprendre la confession?»

³² N. Malinconi, «Héritage», Op. cit., p. 69-70.

³³ F. Littardi (a cura di), *Le Rose del Belgio*. Roma, E/O, 2005.

comme texte inaugural de l'importation de son œuvre en Italie, espérant éveiller la curiosité et l'intérêt de leurs compatriotes³⁴.

Il nous paraît opportun de nous focaliser à présent sur la langue de *Da solo* pour voir ce qu'il en est effectivement de ce reflet de l'idiolecte paternel évoqué à maintes reprises par l'auteure. Sans jamais parler explicitement d'italianismes, elle mentionne une langue manifestement marquée par l'origine péninsulaire du locuteur et en quelque sorte calquée sur l'italien; elle a investi tellement d'affectivité dans ce projet qu'elle avoue que c'est l'ouvrage qu'elle aimerait le plus voir traduit en italien, comme pour renchérir l'hommage à son père à travers la conversion linguistique³⁵. À ce propos, citant un mémoire de maîtrise qui consiste justement en une traduction intégrale de *Da solo*³⁶, Malinconi, quoiqu'elle n'y ait pas directement collaboré, affirme que la lecture de ce travail lui avait donné l'impression d'une tâche facile, comme allant de soi, comme une espèce de rétroversion, puisque le texte de départ avait été conçu comme une traduction de l'italien³⁷. Nous trouvons très intéressante cette idée d'un texte original qui porte en soi sa traduction potentielle en filigrane, concept efficacement formalisé par Sündüz Öztürk Kasar comme il suit:

un texte qui a paru et qui paraît comme un original mais à l'arrière-plan de cet original, nous apercevons la présence d'une traduction qui s'accomplit dans la pensée de l'auteur. [...] Cette opération de traduction psychique s'est tissée dans le texte et y laisse sa trace ; le lecteur se croirait facilement lire une traduction et non une œuvre originale³⁸.

³⁴ Communication personnelle de Fernanda Littardi (mail du 6/11/2018).

³⁵ Interview téléphonique du 12/6/2018 avec Nicole Malinconi.

³⁶ Il s'agit du travail, non publié, de Camilla Lugaro, «Traduction et commentaire du roman *Da solo* de Nicole Malinconi», Università degli Studi di Genova. Facoltà di Lingue e Letterature straniere. Diploma universitario per traduttori e interpreti, année universitaire 2000/2001, sous la direction d'Anna Giaufret. Malinconi fut présente à la soutenance au début de 2002.

³⁷ Interview téléphonique du 12/6/2018 avec Nicole Malinconi.

³⁸ S. Öztürk Kasar, «Traduction de la ville sous le point de vue sémiotique:

À partir des descriptions de Malinconi, on pourrait s'attendre à retrouver ce que Sherry Simon définit un «texte hybride», c'est-à-dire «un texte qui manifeste des 'effets de traduction' par un vocabulaire disparate, une syntaxe inhabituelle, un dénuement déterritorialisant, des interférences linguistiques ou culturelles, une certaine ouverture ou faiblesse sur le plan de la maîtrise linguistique»³⁹. À côté de quelques critiques qui parlent de véritables italianismes⁴⁰, d'autres se contentent d'insister sur l'aspect d'étrangeté et sur l'emploi récurrent de tournures propres à la langue parlée, et Michaux remarque à bon droit que paradoxalement il n'y a qu'une expression italienne dans le livre, celle du titre⁴¹. La description donnée par cette chercheuse condense l'avis relayé par plusieurs observateurs:

Da solo donne corps à la langue du père en faisant résonner l'affect, la voix, l'accent de celui qui la parle. Nicole Malinconi rend vivant le français parlé par le père, en faisant entendre au lecteur les échos de sa langue d'origine, l'italien, mais aussi les tournures populaires et syntaxiques venues du wallon, langue d'affect de son nouveau pays⁴².

Nous ne pouvons nous y rallier que partiellement, du moment que, après lecture, il nous semble que c'est la reproduction de la gaucherie et de la simplicité, voire de la pauvreté des ressources linguistiques qui prévaut sur celle de l'italianité. De plus, parmi les traits que l'on a observés et qui sont connus aussi bien dans la langue italienne que dans la

Istanbul à travers ses signes en trois langues», dans N. Rentel, S. Schwerte (éds.), *Défis et enjeux de la médiation interculturelle*, Frankfurt, Peter Lang, 2012, p. 267-268.

³⁹ S. Simon, «Hybridités culturelles, hybridités textuelles», dans F. Laplantine, J. Lévy, J-B. Martin, A. Nouss (éds.), *Récit et connaissance*, Lyon, PUL, 1998, p. 233.

⁴⁰ Comme C. Virone, *Dans la bouche de la vérité: langue et langages chez Malinconi*, *Textyles*, 55, 2019, p. 86; M. Zumkir reconnaît des «traces de la langue italienne» (*L'écriture au risque de la perte*, Op. cit., p. 118).

⁴¹ G. Michaux, *L'écriture*, «une espèce de corps», Op. cit.

⁴² *Ibid.*

langue française (avec toutefois une différence parfois nette en termes de fréquence), certains ne sont pas exclusifs de l'écriture de *Da solo*, mais reviennent également dans d'autres textes de Malinconi. Il s'agit par exemple de la surextension de *tu* comme pronom générique à la place de *on*, visible dès l'incipit et récurrente dans le texte:

La poussière, quand tu montais sur la colline de Tizzana par temps de vent, tu la voyais s'élever de la route comme une fumée chaque fois qu'une auto passait⁴³.

L'usage générique de la personne allocutive est attesté tant en français qu'en italien, bien qu'il paraisse «plus envahissant en italien»⁴⁴, et se prête bien aux jeux énonciatifs de l'écriture malinconienne.

Un mécanisme similaire, qui peut remplacer le précédent ou prendre son relais, concerne le suremploi de *un* nominal comme pronom indéfini à la place de *quelqu'un*, possibilité fréquente en italien mais également prévue pour le français, quoique aujourd'hui ressentie comme familière⁴⁵:

Un qui part de chez lui, jeune, avec seulement sa boîte en carton et pas un rond et qui tâche de pouvoir manger tous les jours, il n'a pas les moyens de s'arrêter et de penser qu'il oublie ceci ou qu'il oublie cela⁴⁶.

Pareillement, un autre trait où il serait tentant de voir une interférence de l'italien, l'emploi non pronominal et intransitif

⁴³ N. Malinconi, *Da solo*, Op. cit., p. 89; d'autres exemples aux p. 154; p. 161; 173.

⁴⁴ G. Gerlini, *Le tu à valeur générique et les pronoms allocutifs de la politesse*, *Chroniques italiennes*, 2-3, 2003, p. 22.

⁴⁵ Cf. M. Grevisse, A. Gosse, *Le bon usage*, Paris/Louvain-la Neuve, Duculot, 1993, p. 1087. Cette grammaire ajoute que «Comme un(e) qui... est une expression particulièrement fréquente», construction dont *Da Solo* présente de nombreux exemples, parmi lesquels «comme un qui s'enterre vivant» (p. 108); «ils me parlaient comme à un qui inspire de la respectabilité» (p. 116).

⁴⁶ N. Malinconi, *Da solo*, Op. cit., p. 96.

de *promener* (correspondant à *passaggiare*), est en réalité recensé comme vieilli⁴⁷ ou régional⁴⁸:

J'aimerais bien me souvenir d'autre chose [...]. Comme de Lisa, quand elle marchait à peine et que j'allais *promener* avec elle le long de la Meuse⁴⁹.

La présence de l'article défini devant les noms de personne (notamment féminins), si typique de l'italien parlé et familier de certaines régions⁵⁰, est attestée sporadiquement dans *Da solo* sans doute pour évoquer le contexte rural de la petite communauté natale du narrateur et pour donner de la couleur locale:

Il avait eu juste le temps, avant de partir, de marier *la Romana* et de lui faire un fils⁵¹.

Cet usage est sûrement plus marqué d'italianité que d'autres et recensé comme tel dans *À l'étranger*, où il est l'objet d'une réflexion métalinguistique explicite de la part de la narratrice⁵²; néanmoins, il n'est pas inconnu au français, avec des connotations assez semblables, «dans la langue populaire, surtout campagnarde et surtout avec les prénoms, ordinairement sans nuance de dénigrement»⁵³.

D'autres tournures inusuelles ne sont pas à mettre sur le compte d'une supposée influence de l'italien, mais nous

⁴⁷ *Trésor de la langue française informatisé*, <http://atilf.atilf.fr/> (consulté le 3/9/2019).

⁴⁸ M. Grevisse, A. Gosse, *Op. cit.*, p. 1142, parlent d'un usage connu dans quelques régions françaises et chez «les locuteurs influencés par le néerlandais».

⁴⁹ N. Malinconi, *Da solo*, *Op. cit.*, p. 166.

⁵⁰ Cf. L. Renzi, G. Salvi, A. Cardinaletti, *Grande grammatica di consultazione*, Bologna, Il Mulino, vol. 1, cap. VII, p. 393-394.

⁵¹ N. Malinconi, *Da solo*, *Op. cit.*, p. 101.

⁵² N. Malinconi, *À l'étranger*, *Op. cit.*, p. 9: «La première que nous avons connue, ce fut Giulia. La Giulia, comme tous disaient, comme si, de Giulia, il n'y en avait qu'une comme celle-là».

⁵³ M. Grevisse, A. Gosse, *Op. cit.*, p. 884.

paraissent s'inscrire dans un registre de français populaire, comme l'usage d'*après que* suivi du subjonctif⁵⁴ ou l'introduction de la préposition *de* entre l'infinitif et le verbe qui le précède⁵⁵:

C'était notre maison, acquise au bout de tant d'années de mon travail, de tant d'efforts, *après qu'on soit* partis de rien⁵⁶.

Moi, j'aimais bien *de* changer de maison⁵⁷.

Il y a de nombreux exemples d'une syntaxe tordue qui peut également être imputable à la «créativité»⁵⁸ du français populaire et ne se laisse pas expliquer par le filtre de l'italien:

Je n'ai jamais connu *d'être* privé de vin⁵⁹.

Tu deviens différent *à cause d'être* parti⁶⁰.

On peut en dire de même pour quelques constructions à l'infinitif, dont l'abondance dans le français relâché est probablement dû à la possibilité d'éviter des difficultés de conjugaison; certains usages remédient à l'absence de sujet devant l'infinitif en restaurant un de type pronominal ou substantival, comme dans les exemples de subordonnées finales ci-après; ce tour populaire est considéré commun surtout dans les régions du Nord de la France (et donc il n'est pas non plus improbable en Wallonie)⁶¹:

⁵⁴ Cf. F. Gadet, *Le français populaire*, Paris, PUF, 1992, p. 98.

⁵⁵ Ivi, p. 91.

⁵⁶ N. Malinconi, *Da solo*, Op. cit., p. 111. Gadet, *Op. cit.*, p. 55, cite des exemples d'hypercorrections dans l'usage du subjonctif.

⁵⁷ N. Malinconi, *Da solo*, Op. cit., p. 115. M. Klinkenberg, *Op. cit.*, recense un exemple de cette structure – «je préfère *d'être* sentimental» – parmi les illustrations de «l'oralité de l'échange» (p. 215).

⁵⁸ F. Gadet, *Op. cit.*, p. 99.

⁵⁹ N. Malinconi, *Da solo*, Op. cit., p. 130.

⁶⁰ Ivi, p. 159.

⁶¹ F. Gadet, *Op. cit.*, p. 90. M. Grevisse, A. Gosse, *Op. cit.*, p. 1278, constatent que l'infinitif propositionnel précédé de *pour* est à la fois un archaïsme et une structure typique d'une «langue plus spontanée, d'inspiration populaire».

Voilà de la musique *pour toi écouter*⁶².

Quand elles m'ont tourné sur le côté *pour le docteur me faire la piqûre*⁶³.

L'idée d'aller voir derrières les collines [...] ça n'a plus assez de force *pour toi t'y accrocher*⁶⁴.

Cette même prédilection pour les constructions infinitives juxtaposées au reste de la phrase (configuration jugée récurrente dans un contexte narratif⁶⁵) peut se rencontrer ailleurs avec la préposition *à* :

Va savoir ce que j'avais dans la tête *à penser* m'en aller⁶⁶.

C'est ce que dit Lisa quand je lui demande pourquoi elle a besoin d'aller en vacances et de dépenser de l'argent *à tant partir*⁶⁷.

Manière de terminer une lettre, en voilà une habitude de toujours terminer comme ça, *à demander* de prendre patience⁶⁸.

Et elle, au lieu de ça, *à répondre* que non, *à chercher* quelqu'un pour me sortir de là⁶⁹.

Quant à la textualité du récit, elle présente le morcellement caractéristique d'un français oral relâché, comportant une faible planification et beaucoup d'hésitations, de redondances, de dislocations et d'inversions, dans un souci d'authenticité qui correspond à la vocation de l'écriture malinconienne, sensible à la réalité sociale de ses personnages⁷⁰:

⁶² N. Malinconi, *Da solo*, Op. cit., p. 176.

⁶³ Ivi, p. 181.

⁶⁴ Ivi, p. 108-109.

⁶⁵ F. Gadet, *Op. cit.*, p. 91.

⁶⁶ N. Malinconi, *Da solo*, Op. cit., p. 94.

⁶⁷ Ivi, p. 123.

⁶⁸ Ivi, p. 164.

⁶⁹ Ivi, p. 168. Cet exemple se rapproche de ceux considérés par M. Grevisse, A. Gosse, *Op. cit.*, p. 1302, où *à* + infinitif fait concurrence, dans la langue familière, à une proposition relative (ici: «qui répondait, qui cherchait»).

⁷⁰ Cf. Zumkir, *Nicole Malinconi. L'écriture au risque de la perte*, Op. cit.,

Comment est-ce que ça s'est fait? ça s'est fait que quand tu deviens vieux, les côtes, ça ne tient plus⁷¹.

Mais des idées comme ça, si tu les avais dans la tête, tu y pensais tout seul, parce que les moyens, tu ne les avais pas pour aller à Florence, et parce qu'à Florence, on n'y allait pas sans raison. Il fallait une affaire importante ou une maladie ou qu'est-ce que je sais⁷².

En conclusion de ce rapide survol de la langue déployée dans *Da solo*, faute de pouvoir retracer un véritable mimétisme du substrat linguistique italien du héros, nous penchons pour une interprétation qui avalise la volonté de l'auteure de se démarquer d'un simple réalisme – par ailleurs probablement intenable à la longue – pour figer une posture plus globale, l'impression d'un dépaysement langagier à l'image du sentiment de déracinement et d'instabilité du personnage et de la personne qui l'a inspiré. Plutôt que par le biais d'expédients linguistiques ou formels précis, cela se réalise par l'adhésion à une écriture qui, comme il l'a été efficacement synthétisé, «accompagne la pensée» et épouse «les modes de raisonnement» du vieil homme⁷³, sa «logique élémentaire et juste»⁷⁴.

Nous partageons entièrement les réflexions de Zumkir – à qui nous donnons le mot de la fin – concernant le propre de la langue malinconienne en général et la littérarité de son propos, qui fait en sorte que l'écriture transcende la réalité de départ:

p. 119, à propos de la langue du diptyque *Nous deux – Da solo*: «C'est dans ce vocabulaire pauvre, dans cette syntaxe rudimentaire [...] et parfois bancal [...], dans cette impureté de la langue, dans ce décalage avec la norme, bref dans leur façon de parler que se dit la vérité sociale de ses parents et leur manière de se comporter».

⁷¹ N. Malinconi, *Da solo*, Op. cit., p. 181.

⁷² Ivi, p. 90. Signalons en passant que C. Virone, *Op. cit.*, estime que dans ce même exemple «la syntaxe est tout entière celle de l'italien».

⁷³ P. Piret, «Présentation de Nicole Malinconi», Op. cit., p. 52.

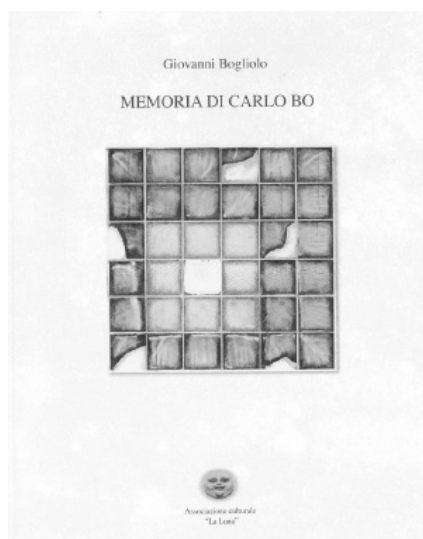
⁷⁴ M. Renouprez, *Longtemps après l'enfance, assumer la différence*, *Nouvelles études francophones*, 19, 2, 2004, p. 68.

La langue est la recherche littéraire première de Nicole Malinconi. Elle l'intègre à son écriture, avec une prédilection pour la langue populaire. Celle qu'elle appelle la langue ordinaire, le mal dit, le faussement dit, cette langue qu'elle écrit au plus proche de son énonciation comme dans *Hôpital silence*, *Nous deux*, *Da solo*, etc.⁷⁵

⁷⁵ M. Zumkir, *Les mots justes de Nicole Malinconi*, Op. cit.

Sezione “Recensioni”

diretta da CAROLINA DIGLIO



Giovanni Bogliolo, *Memoria di Carlo Bo*, con nove illustrazioni di Sandro Pazzi e due foto di Bo, Casette d'Ete, Associazione culturale "La Luna", 2019, pp. 100, s.i.p.

Virtù forse sempre più rara (forse rara da sempre), la riconoscenza è invece il punto centrale del libro (bella scrittura, bella edizione) di Giovanni Bogliolo, dedicato a quel grande intellettuale cattolico (ma non solo) che è stato Carlo Bo, nei confronti del quale – scrive Bogliolo nella nota di apertura – «ho maturato un debito di riconoscenza che posso almeno parzialmente estinguere solo perpetuando la memoria del suo ingegno, delle sue opere e della sua presenza umana» (p. 3). E a un certo momento la riconoscenza per il Maestro si è tramutata in «un affetto che non saprei qualificare altrimenti che filiale» (p. 8).

Professore emerito dell'Università degli Studi di Urbino di cui è stato Rettore dal 2001 al 2009, illustre francesista e traduttore esemplare, collaboratore del quotidiano "La Stampa" e di "Tuttolibri", Bogliolo è stato l'allievo principe di Carlo

Bo, che appunto lo ha designato suo erede al governo dell'Università urbinata, diretta da Bo per ben cinquantaquattro anni e fino al giorno della sua scomparsa (2001).

Il libro, diviso in sei brevi sezioni, si apre con diversi ricordi personali, a cominciare dalla prima lezione di Bo a cui ha assistito Bogliolo studente (novembre 1956), proseguendo con gli esami di letteratura francese sostenuti dal giovane allievo (ligure come il Maestro) e con l'inizio di una collaborazione (precaria) con la cattedra di Lingua e Letteratura francese, di cui il Rettore Bo era titolare.

A partire da quel momento la frequentazione di Bo è stata per Bogliolo (che da assistente è diventato professore ordinario della stessa disciplina) sempre più intensa e coinvolgente, permettendogli di conoscere a fondo il Maestro, che suscitava imbarazzo anche in personaggi illustri, persino in «una personalità di grande prestigio e di sperimentata spigliatezza come il Presidente Pertini» (p. 8).

Bogliolo ricorda anche l'eccezionale capacità di concentrazione del Rettore, la sua straordinaria memoria, «sia per le cose alte, quelle della cultura, della montagna di libri che non ha mai smesso di leggere, degli autori italiani e stranieri che ha amato e studiato, sia per quelle della quotidianità» (p. 9). E nella quotidianità Bo appariva «lievemente trasandato e un poco *démodé*, col cappello consunto, le scarpe perennemente slacciate» (p. 8), senza un'agenda e perfino senza orologio.

Accanto a una saggezza e a una autorevolezza da tutti riconosciutegli e di cui tutti provavano soggezione, Bo talora faceva trapelare «una vena frivola e forse anche giocosa» (p. 7). Inoltre non disdegnava gli incontri conviviali, anche se mangiava pochissimo ed era astemio; in compenso non poteva far a meno del sigaro.

Ma la caratteristica peculiare di Carlo Bo rimane «l'aspetto burbero congiunto a un distacco signorile» (p. 10), nel quale nascondeva una notevole generosità e una grande disponibilità nei confronti di quanti (sempre troppi) chiedevano di incontrarlo.

A un certo punto della sua vita, i notevoli riconoscimenti pubblici parvero pesargli, a cominciare dalla nomina a Senatore: «Si incupì e si crogiolò per mesi in una lancinante sensazione di indegnità» (p. 11), anche se il papa Paolo VI lo annoverava tra i più fidati consiglieri.

La seconda sezione del volume riporta una conversazione sulla letteratura, avvenuta tra Giovanni Bogliolo e Carlo Bo in occasione di un convegno sugli “Studi francesi in Italia tra le due Guerre”, tenutosi a Urbino nel maggio del 1986. Bo rievoca i propri anni di formazione culturale vissuti a Firenze, il suo approccio con gli scrittori e con gli intellettuali che si ritrovavano al caffè di piazza San Marco e poi a quello delle “Giubbe rosse”, primi fra tutti Papini e Montale, la cui frequentazione lo ha introdotto alla letteratura francese, facendogli dimenticare l’interesse per gli studi classici.

Passando in rassegna le sue prime ricerche in ambito francesista, Bo riconosce che i propri studi su Sainte-Beuve sono nati da «una forma di infatuazione che corrispondeva al distacco e all’incapacità di capire» (p. 22), mentre l’interesse per Gide va ricercato nella sua «inquietudine che rientra sempre in una sfera di carattere religioso e morale» (p. 21), anche se in seguito «gran parte di quell’amore per Gide si è un poco oscurato» (p. 21).

Quando Bogliolo gli chiede di parlare della propria attività di docente, Carlo Bo afferma in maniera perentoria di essere stato «un pessimo professore» (p. 25), subito smentito dal suo interlocutore, che testimonia come «il suo insegnamento avesse lo straordinario merito di non essere mai disgiunto dal flusso dei suoi interessi di studioso, di critico militante, di intellettuale» (pp. 25-26).

La terza sezione del libro è dedicata a un’analisi di *Della lettura*, scritta nel 1942 e pubblicata nel 1953 da Vallecchi, opera che Bogliolo giudica capitale per comprendere l’ideologia letteraria di Carlo Bo. Testo certamente pionieristico, perché a quel tempo la critica concepiva la lettura come «una pratica individuale e riservata che si considerava prodromica alla riflessione

critica e in sé non meritevole di particolare attenzione» (p. 34). Per Bo, invece, la lettura assume un nuovo e importante ruolo, anticipando riflessioni che saranno poi riprese dalla nuova critica letteraria; infatti nel suo libro si trovano «idee e intuizioni, di cui molte teorie degli Anni Sessanta potevano sembrare i naturali sviluppi» (p. 38). Bogliolo arriva ad affermare che in qualche enunciazione di Carlo Bo, come l'auspicato dialogo fra lettore e scrittore, è possibile «avvertire un annuncio della 'cooperazione interpretativa' teorizzata da Eco» (p. 38).

L'ultima parte di *Memoria di Carlo Bo* è dedicata al rapporto che il Maestro ha avuto con la città di Urbino, in cui era arrivato il 13 ottobre 1938 per assumere, su sollecitazione di Piero Bargellini, l'incarico di docente presso la nuova Facoltà di Magistero. A quel tempo l'Università urbinata era una sede periferica, per nulla prestigiosa, dove peraltro Bo, arrivato di contro voglia, fu accolto con sopportazione se non con «un senso di desolazione» (p. 61). Né fu aiutato dagli illustri cattedratici di allora, che non riuscivano a comprendere come «il più originale e dotato tra i critici della nuova generazione si ostinasse a restare in quella sperduta, disagiata e semisconosciuta università» (p. 61).

Ma a poco a poco Urbino è diventata per Carlo Bo quello che egli stesso ha chiamato «il paese dell'anima» (p. 62), un paese di cui ha saputo trasformare non solo l'Università, inserendola con pari dignità nel panorama universitario italiano, ma anche la vita sociale ed economica, all'insegna di una nuova dimensione umana, tesa al colloquio e alla tolleranza. Quello che sorprende, afferma in conclusione Giovanni Bogliolo, «è come sia potuto accadere che un intellettuale dei più aristocratici, abituato a frequentare le zone più impervie della letteratura [...] si sia rivelato un imprenditore sagace, un politico accorto, un amministratore oculato» (p. 77). E senza venir meno al suo interesse (vitale) per la letteratura, per le letterature.

Il volume si giova di otto importanti illustrazioni riprodotte in bianco e nero, più quella presente in copertina (a colori),

tutte opere di Sandro Pazzi, pittore e incisore di riconosciuta fama, come attestano le numerose esposizioni personali e collettive, nonché i molti premi e riconoscimenti ottenuti. In quarta di copertina è presente una foto di Carlo Bo col suo immancabile sigaro.

Graziano Benelli



Biagio Arixi, *Strega plebea*, Cagliari, Arkadia Editore, 2012, pp. 182, 15,00 €

Publié en 2012 par Arkadia Editore, *Strega plebea* (littéralement *La Sorcière plébéienne*) est un roman de Biagio Arixi, écrivain italien de nombreux recueils de poèmes, de romans et de contes pour enfants. Le titre, fortement évocateur, fait référence à la figure gothique et mystérieuse de Carmen, l'héroïne de l'intrigue. L'assonance avec le roman *Ninfa plebea* (*La Nymphe plébéienne*) de l'auteur italien Domenico Rea, publié en 1992, n'est qu'un cas fortuit qui a comme point fort le charme occulte des deux protagonistes de leurs histoires respectives. Même le nom de la protagoniste, vaguement inspiré par l'histoire de la belle jeune fille bohémienne que Proposer Mérimée a décrite et que l'on retrouve dans la célèbre transposition lyrique dans *Carmen* de Georges Bizet, semble tracé à l'image et à la ressemblance d'une autre héroïne qui inspire charme, beauté, insolence et en même temps est enveloppée dans un mystérieux et énigmatique nuage, qui suggère aux gens qui l'approchent de l'éviter sans hésitation.

Qui est Carmen ? Est-elle la jeune gitane de Mérimée/Bizet ou l'éhontée Miluzza, l'autre "plébéienne" ? Peut-on parler des deux ou d'une nouvelle Carmen, d'une autre plébéienne,

d'une femme chaste et pure et très pieuse ? Dans le sillage de la pensée d'Arixi, qui imprègne son roman de nombreuses questions, la plupart du temps dictées par l'inconscient de ses personnages et par le narrateur hétérodiégétique du récit, on peut dire que la Carmen d'Arixi est une jeune femme sarde, élevée dans une petite ville provinciale, Villasor, par sa tante Adelina, une femme bigote et terriblement méchante avec la belle Carmen.

Carmen est appelée *sa coga* («la sorcière» en langue sarde), un nom qui lui est donné par les habitants de Villasor en raison de son sombre passé. Ce vil sobriquet pèsera sur elle comme un rocher, une lettre écarlate sur sa personne dans le seul dessein de la dénigrer et de marquer encore plus le détachement total de sa petite et étroite communauté rurale, la punition infligée par la société intolérante dans laquelle elle vit. Les rumeurs, les ragots et les voix rampantes des commères voltigent de bouche en bouche et semblent atteindre tout le monde, même ceux qui la connaissent peu et qui se sont été influencés par ces infâmes ragots. Élevée par sa tante Adelina, qui ne manquera jamais de la traiter froidement et avec un certain mépris, Carmen grandira entre croix, prières, petits travaux, fêtes de village, yeux terribles, visions méphistophéliques et fantasmes grotesques.

Ayant perdu ses parents de façon mystérieuse, sa vie semble se dérouler dans un quotidien ordinaire, jusqu'à ce que Carmen croise son existence avec celle de père Battista, prieur du couvent local, qui s'engage avec un dévouement inhabituel pour la formation de la jeune femme. Il y a beaucoup de rumeurs sur le prieur, qui se mêlent pour créer un immense bruit, un grondement silencieux et rampant qui conduit inévitablement sa vie monastique à rompre avec un passé ténébreux et malsain. Tous ces aspects, liés les uns aux autres par un réseau narratif solide et bien développé, contribuent à augmenter le suspense, générant chez le lecteur un sentiment insatiable d'angoisse et d'attente.

Le roman peut être divisé en deux parties. Dans la première partie, Carmen, en route de Villasor à Bosa, où elle sera la demoiselle de compagnie de deux nobles femmes au Château de

Malaflorès, évoque toute sa vie à travers des souvenirs et des réminiscences d'une enfance passée entre les offenses de ses concitoyens, l'indifférence de tante Adelina et l'inconscience de son passé. Dans la deuxième partie, l'aspect mystique et dérangeant entre en scène et devient plus constant. Carmen passe du temps avec Elvira et Milly Lussu de Cordona, d'abord avec l'une et ensuite avec l'autre. Durant cette période, Carmen a été victime de visions farouches et d'événements inexplicables, ce qui lui a toutefois donné les éléments pour comprendre le grand mystère qui entoure sa vie.

Biagio Arixi est parvenu à transformer la candeur et la tendresse d'une jeune et insouciant femme d'une petite ville en autre chose, en un tourbillon de mystère, de solitude et d'espoir. À travers une écriture linéaire, avec l'utilisation judicieuse des langues italienne et sarde, qui deviennent les outils idéaux pour décrire au mieux la réalité de l'intrigue, Arixi a construit une immense mosaïque à partir des pièces érodées par le temps, qui, grave et impétueux, marque la vie et le destin de chaque personnage du roman. Et ce sont précisément le destin et le temps qui semblent se mélanger grâce à une analyse minutieuse menée sur les personnages principaux de l'histoire. Arixi est un narrateur hétérodiégétique qui tisse la trame d'une intrigue particulière, d'une rumeur de village murmurée et inéluctablement altérée de bouche en bouche, qui devient presque un conte de fées, façonnant une légende qui semble avoir été racontée, héritée et transmise de génération en génération dans les lieux où il a vécu et où se trouvent ses racines vitales et sa passion romanesque la plus passionnante et véhémence.

Carmen devient ainsi l'instrument idéal entre les mains d'Arxi, son épée brillante tirée du fourreau d'une terre fertile et riche de légendes, où la monotonie de la vie quotidienne s'entrelace avec le surnaturel, avec les aspects les plus authentiques visant à décrire les pouvoirs occultes de Carmen. Cette *coga*, une telle sorcière si maltraitée par ses concitoyens, se trouve partagée entre l'ignorance d'une éducation inachevée et la sagesse naturellement acquise dans la préparation de remèdes bénéfiques et de médicaments en se servant des propriétés thérapeutiques et parfois nocives des plantes médi-

nales. Ces dons innés attirent fatalement le regard critique et austère des habitants de Villasor, qui ont de toute façon tendance à la marginaliser en la traitant comme une misérable, en lui réservant le même sort à l'instar de celles qu'on appelait "sorcières", qui n'étaient autres que des femmes sans doute trop émancipées et instruites pour l'époque, où les croyances populaires nourrissaient les fantasmes les plus pervers sur ces créatures innocentes et solitaires.

Cependant, tandis que le récit se poursuit sans interruption à travers les quinze chapitres du roman, précédés d'une sorte de prologue, d'un "début", et d'un épilogue, d'une "fin", le lecteur est souvent confus par la vraie nature de Carmen. Est-elle vraiment une sorcière ou une autre victime innocente des mauvaises langues de Villasor ? Est-elle vraiment la fille du péché, née dans le sang condamné et marqué par l'anathème divin et dans la perversion charnelle d'une nonne violée par le prêtre Battista ? Toutes ces questions trouveront des réponses plus ou moins intéressantes, bien qu'Arixi préfère donner à son personnage une aura de mystère, même lorsque les preuves de certains de ses comportements ou actions semblent suggérer la première hypothèse.

Nous devons alors revenir à la première question : qui est Carmen ? Nous n'aurons probablement pas une réponse exhaustive qui satisfera pleinement la curiosité du lecteur. Néanmoins, le talent d'Arixi réside en cela, en ayant habilement créé un personnage simple, tout compte fait, immergé dans une histoire, dans une légende simple qui se complique lorsque l'élément mystique et surnaturel entre en scène de manière écrasante. Ce n'est peut-être qu'alors que nous comprendrons la véritable nature de Carmen. Cette pauvre victime sacrifiée sur l'autel d'une passion malsaine, élevée imprudemment par une tante indifférente, soumise au harcèlement des villageois, transportée de force au Château de Malaflor, dans l'arrière-pays sarde, où elle va rencontrer les deux nobles sœurs très insolites et énigmatiques, trouvera une rançon qui va partiellement combler son envie de savoir, de vivre, d'espérer et d'aimer.

Dans toute cette histoire de mystères, d'intrigues et de subterfuges mal dissimulés, l'amour trouve aussi sa place. Carmen, qui est amoureuse d'Armando, jeune et séduisant, dont elle ne peut cependant pas satisfaire les convoitises de son adolescence en raison de ses visions diaboliques, tentera de garder une partie de cet amour inassouvi, en particulier dans les moments où le cauchemar et l'incertitude deviennent les principaux leitmotive de l'histoire. Pourtant, même cet amour semble impossible pour des raisons encore plus obscures et mystérieuses que tout ce qui a été dit auparavant. Son achèvement est donc interrompu et taché par un signe indélébile de honte et d'effroi.

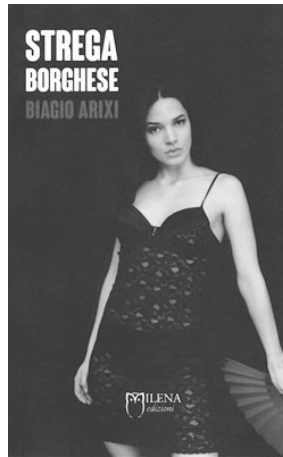
Arixi a su décrire un personnage aussi complexe qu'ambigu et énigmatique. L'utilisation ingénieuse de la langue sarde donne au récit une couleur exotique, ce qui permet d'immerger le lecteur dans un vertige tourbillonnant de références aux mythes, aux légendes et aux rumeurs de Villasor, qui est également sa ville natale. Connaissant son territoire en profondeur, Arixi semble avoir recueilli toutes ces rumeurs tombées de la bouche des villageois comme de la monnaie en les recueillant les unes après les autres pour les pétrir avec inspiration et intelligence. Son écriture n'est jamais triviale et jamais prévisible, mais soumise à l'art de la prose, qu'il sait manier avec adresse et rigueur, même lorsque l'auteur fait une référence apparemment anodine à un événement qui s'est produit dans le roman, comme quand la noble femme Milly au Château de Malaflora dévoile la carte du tarot numéro XIV, Tempérance, exactement au chapitre 14 du roman.

Arixi utilise ses couleurs changeantes et primitives pour mettre une image fascinante et presque intemporelle sur l'instantané du temps, bien que l'histoire se déroule peu avant l'amorce de la Seconde guerre mondiale, tissant l'intrigue d'un conte aux allures mystérieuses, où croyances populaires, rêves visionnaires, sorcières, dictons anciens, l'Église, les rencontres opaques et malencontreuses entre religieux, les terribles visions fugitives de Carmen et les relations dangereuses entre personnes sont déclinés selon un schéma symétrique et précis. Tous ces éléments sont mélangés dans un grand chau-

dron de sorcière, mais habilement mélangés et forgés par les mains d'Arixi, qui, comme un sorcier d'antan, a façonné leurs formes au gré de son imagination.

Strega plebea est un roman engageant qui parvient à attirer constamment l'attention du lecteur, en particulier grâce à son abondance de détails et de descriptions des environnements parfois sauvages et évocateurs et des mœurs de Villazor, ainsi que des coutumes de la tradition sarde, qui conservent encore aujourd'hui tant de charme. Ce roman a aussi une suite, *Strega borghese*, publiée en 2018 par Milena Edizioni, où la Carmen d'Arixi passe de sorcière plébéienne à sorcière bourgeoise, suivant toujours la ligne d'un destin moqueur qui la hante inexorablement, attiré par son charme enchanteur et insaisissable.

Sergio Piscopo



Biagio Arixi, *Strega borghese*, Caserta, Milena Edizioni, 2018, pp. 152, 13,00 €

Strega borghese (littéralement *La Sorcière bourgeoise*) de Biagio Arixi est la continuation de *Strega plebea* (littéralement *La Sorcière plébéienne*), paru en 2012 par Arkadia Editore. Publié en 2018 pour la maison d'édition Milena Edizioni, dans ce nouveau roman d'Arixi, l'auteur sarde nous raconte tous les développements narratifs du premier roman, parvenant à révéler tous les arcanes qui entourent la vie de la mystérieuse et fascinante Carmen. Bien qu'écrit de nombreuses années après le premier roman, *Strega borghese* s'avère être un roman solide et en parfait équilibre narratif et stylistique avec *Strega plebea*. Arixi n'oublie aucun détail et reprend avec son écriture soignée typique tous les thèmes proposés dans *Strega plebea*, en les dévoilant dans une nouvelle intrigue très palpitante et éclairante.

Toute l'action peut être vue comme l'achèvement de la mosaïque dont les tesselles étaient encore dispersées sur un fond énigmatique et illusoire. En remontant en arrière, par rapport à *Strega plebea*, l'histoire commence à Bosa, au Château de Malaflores, et se termine à Villasor, où tout a commencé. Après l'assassinat du prieur Battista Fogu commis par Carmen, l'ins-

pecteur Somaro enquête aussi sur la vie de la belle *coga* («la sorcière» en sarde), qui quitte bientôt Villasor pour se rendre à Bosa avec la noble Milly Lussu de Cordona, qui l'avait accueillie dans son château, lui offrant tout son enseignement et le confort pour la consoler de la diffamation et des insultes de la population, qui l'a blessée de plein fouet.

Strega borghese s'ouvre, ainsi que *Strega plebea*, avec un incipit, intitulé *La Partenza* (Le Départ), et un épilogue, *Il Ritorno* (Le Retour). Ce roman se compose également de quinze chapitres, tout comme *Strega plebea*. Arixì montre ainsi l'achèvement parfait de son œuvre, divisée en deux romans parfaitement spéculaires, qui semblent avoir été conçus dans un seul élan d'inspiration narrative, sans montrer une rupture stylistique et romanesque qui pourrait fragiliser l'intrigue ou déstabiliser le lecteur. L'auteur est donc très attentif à traiter sa matière, toujours dans l'optique d'un éventuel scénario secondaire et toujours scrupuleux dans la pondération exacte des moments de tension et de mystère de son histoire.

Par rapport au premier roman, la nature de la protagoniste de l'histoire semble définitivement plus claire, abandonnant le charme mystérieux qui l'enveloppait dès les premières pages du roman. Dans *Strega borghese*, Carmen n'est plus la *coga* des mauvaises langues de Villasor, mais elle est une sorcière singulière, une entité d'une autre essence. Carmen voudrait se comparer aux *Janas*, les fées du folklore sarde, qui utilisaient leurs arts magiques pour accomplir de bonnes œuvres caritatives, alors que les sorcières avaient toujours été accusées d'être des adoratrices du diable et donc d'accomplir de mauvaises œuvres qui faisaient souffrir la malheureuse victime visée.

Dans ce roman, Carmen est maintenant bien consciente de ses pouvoirs surnaturels qu'elle exerce habilement à des fins bénéfiques, par exemple lorsqu'elle prépare un élixir d'amour pour la gouvernante Titina, mais aussi à des fins plus spécifiques et subtiles, lorsqu'elle prépare une décoction aux herbes hallucinogènes qui avait la faculté de faire avouer à la noble femme Milly l'énorme secret qu'elle avait gardé jalousement pendant plusieurs années. Carmen utilise donc ces pouvoirs

de façon mesurée, sans excès. Malgré ses vingt-trois ans, elle a déjà l'air d'une femme pleinement formée, bien qu'encore inconsciente de l'avidité de la chair. Arxi est parvenu à mettre l'accent sur son inexpérience sexuelle en racontant la découverte de son corps et de son instinct naturel d'accouplement. Certaines descriptions, sans jamais céder à la vulgarité ou à la simple illustration d'un acte onaniste, sont vivement ressenties et visuellement bien décrites, ce qui rend l'écriture et le style d'Arxi remarquablement précis et raffinés.

Quant à l'intrigue, entre autres, toutes les questions de *Strega plebea*, qui tournaient autour de la révélation de la figure de Carmen, se répandent dans d'autres questions qui visent à révéler les derniers secrets de la vie de Carmen. Certes, Carmen est une sorcière, mais elle n'a pas une nature maléfique, ce qui fait d'elle une sorcière d'une espèce différente. Cependant, ses pouvoirs occultes ne peuvent pas révéler pleinement tous les mystères et les secrets de sa naissance et de son passé. En proie aux visions continuelles et dérangeantes, oscillant constamment entre le réveil et le rêve, les vérités semblent trop complexes pour être révélées par la simple force évocatrice de ses visions.

Si dans le premier roman tout tourne autour de la question fatidique «Qui est Carmen ?», dans ce second roman, l'histoire se complique et va dévoiler tous les secrets les plus intimes et cachés du Château de Malaflores et de la vie de ses habitants, d'abord la noble femme Milly, qui cache un secret si terrible qu'il effraie la pauvre Carmen à la fin du roman. Toutefois, à partir de cette nouvelle vérité, il sera plus facile pour Carmen de reconstruire la mosaïque de sa vie, tesselle par tesselle. Une fois la vérité révélée, Carmen sera victorieuse et son titre définitif de «Sorcière bourgeoise» sera la récompense appropriée après toutes les souffrances et les malheurs d'une vie passée entre le harcèlement de sa défunte tante Adelina, les regards malicieux des habitants de Villasor et le silence affreux de son passé noir et inconfortable.

Tout au long de l'histoire, il y a toujours quelque chose de non-dit, quelque chose de silencieux qui s'insinue impitoyablement dans les pages du roman. Nous ne connaissons pas

les intentions réelles des différents personnages de l'histoire, de ces *dramatis personae* au quotidien, mais Arixi parvient à dissiper tout doute par sa structure narrative ingénieuse. Dans un premier temps, l'auteur introduit un élément dans l'intrigue qui est plein de mystère. Par la suite, cet élément mystérieux se développe de façon autonome, s'isolant de tout le reste et se connectant inévitablement avec l'intrigue principale. Ce cercle continu a le mérite de garder l'attention du lecteur sur les différentes histoires présentées, sans jamais oublier les implications de l'intrigue principale. À travers le personnage de Carmen, Arixi a ainsi pu transformer la sorcière bourgeoise en une héroïne particulière au charme inimitable, qui porte en elle toutes les caractéristiques des princesses des contes de fées, alors que Carmen est une princesse très spéciale.

Ce dernier chapitre de l'histoire de Carmen s'ouvre à l'envers, comme un miroir sur *Strega plebea*, en présentant la protagoniste retournant au Château de Malaflor, puis en regagnant sa ville natale, où elle jouira d'une richesse matérielle et morale, exploitée à des fins charitables avec le sentiment de devenir une «sorcière bourgeoise», comme une voix arcane lui avait déjà soupiré quelque temps auparavant. Aussi durs et parfois impitoyables que soient les secrets révélés, Carmen acceptera tout d'une manière calme, sans même sourciller. Une fois qu'elle sera bien consciente de la vérité, elle n'aura qu'à continuer son existence en sachant pertinemment qu'elle est une créature particulière, peu commune, enveloppée à jamais d'une aura mystique. Pourtant, au tournant du récit, la scène finale peut être vue comme un coup de poignard dans la poitrine de la pauvre Carmen ; une flèche pénétrée profondément dans le corps et le cœur, qui, cependant, ne peut montrer que l'accomplissement parfait de son amour de jeunesse, maintenant perdu et irrémédiablement trop impliqué dans son sang.

Biagio Arixi a su, encore une fois, raconter une histoire fascinante en nous faisant partager son univers, les traditions anciennes de son pays, son sens inné instinctif de la description des détails, qui rendent l'histoire aussi intéressante qu'engageante. Avec *Strega borghese*, l'histoire de Carmen semble se terminer définitivement, nous laissant cependant un sentiment

d'incomplétude qui ne concerne pas l'intrigue, mais plutôt les développements et les implications mis en mouvement par le récit. Arixì est tellement fasciné par sa protagoniste qu'il la place au centre d'un cosmos hétérogène et envoûtant, peuplé d'individus étranges et de visions sauvages, où tout suit strictement un balayage temporel oscillant entre passé et présent. Sur chaque page, les engrenages de l'horloge construits par l'écrivain sarde s'arrêtent brusquement, puis reprennent le temps qui passe, laissant le lecteur à la merci de ce qui va se passer quelques pages plus tard.

Le mérite d'Arixì est d'avoir construit un immense édifice de visions, fables, rumeurs, sorcières, châteaux macabres, herbes médicinales, concoctions et présences démoniaques. Dans le contexte de la Seconde guerre mondiale, en 1941, l'une des années les plus désastreuses en termes de guerres et de victimes de la guerre, l'histoire de Carmen et de tous les autres protagonistes se développe presque de façon autonome, comme si cette fable d'antan pouvait détourner l'attention de la catastrophe de la guerre, de la pluie incessante des bombardements au milieu de l'intrigue, du bilan final inévitable et fatal. Tout cela est à peine mentionné, sans la volonté de décrire la dévastation de la guerre mondiale. Tout comme le fascisme et ses lois injustes se confondent avec le récit sans être décisifs pour son évolution. L'important pour Arixì n'était rien d'autre que sa Carmen, cette héroïne forgée par un esprit fantastique qui a donné naissance à une intrigue remarquable. En guise de conclusion, on peut dire que Carmen est sans aucun doute la fille de Biagio Arixì, la représentation la plus authentique de la Sardaigne vue par l'écrivain à travers ses souvenirs d'enfance, un lien littéraire éternel et indissoluble que personne ne peut séparer.

Sergio Piscopo

Sezione “Inediti & attualità”

FRAMMENTI D'IMMORTALITÀ E ARCANI DEL DESIDERIO

di FABIO TODESCHINI

Arcanes du Désir (Paris, L'Harmattan, 2018) è realmente, indiscutibilmente puro stile Bertozzi: ciò che accade all'interno della narrazione, se accade, è relegato nei sensi e nella percezione che essi hanno di una realtà estremamente diluita, in cui i fenomeni non sono che vaghi sentori, echi trascorsi delle sostanze che un tempo componevano tale miscela.

L'azione *cinetica*, in Bertozzi, è ridotta al mero *nomadismo acausale* proprio per focalizzare l'attenzione sul *Movimento del Cuore*, e le sue pulsazioni verso un oggetto del desiderio di natura squisitamente *sufica*.

È l'*Amata* il punto di penetrazione nella vastità dell'*Oceano del Divino*.

Il protagonista Martin de Freycenet-Latour si muove, effettivamente, attraverso luoghi *fisici*, ma compie tali spostamenti in uno stato di *sonnambulismo sincronico*, vagando come un rabadomante che utilizzi il proprio sentimento profondo al posto della classica bacchetta, d'indizio in indizio, d'archetipo in archetipo, spinto dall'insegnamento occulto che il Libro dell'Immortalità gli dona.

Se «Il viaggio è la componente costante di ogni opera», nella naturale prosecuzione di *Ritorno a Zanzibar*, questo spostamento acquista il valore irrazionale del *sogno iniziatico*, in cui la vacuità della meta è direttamente proporzionale al potere insito negli Arcani, le figure archetipiche intelligibili soltanto all'*occhio spirituale*, di cui l'Amore Sublimato diviene la Chiave Alchemica.

«Dobbiamo andare» dice improvvisamente Dean Moriarty a Sal Paradise nell'opera più famosa di Kerouac. «Andare dove?» – «Non lo so, ma dobbiamo andare.»

La sempiterna staticità dell'architettura egizia non è inficiata da questo processo narrativo bertozziano, suo vero marchio di fabbrica; piuttosto, sono i *simboli* di cui le opere in pietra sono scrigno, a essere in un perpetuo movimento interno. Mobilità che, ovviamente, rappresenta una serie di *Luci Splendide* ovvero *fari iniziatici* per il viaggio esoterico del protagonista. In ciò, l'apparente assenza dell'azione, caratteristica precipua del testo e della poetica di Gabriel-Aldo Bertozzi, acquista un nuovo significato proprio grazie alla sua vacuità: l'interesse è spostato coscientemente verso il *polo magnetico* delle corde vibranti dell'anima, vera e propria bussola per la diegesi di un'avventura che, come sempre, infonde il sospetto dell'oniricità ontologica di sé.

«Non so dirvi se sono morto o vivo», equivale infatti a «Siamo della stessa materia di cui sono fatti i sogni», in fondo, poiché il controllo del sogno prelude al controllo della morte stessa e all'accesso all'Immortalità. Una Soglia che Bertozzi mantiene occultata al protagonista fino alla fine, trasmettendo l'idea che tutta la narrazione non sia altro che un lungo cammino iniziatico e preparatorio.

Questo è il luogo dove si colloca la poetica (perché è giusto definirla in tal modo) di Bertozzi: nell'Altrove, la Patria dei Sognatori e dei Poeti, la Confluenza tra il fiume della veglia e quello del sogno, laddove possono essere acquisiti quei poteri specifici che innalzano l'essere umano al rango di *Angelo*, di creatura definitivamente trans-umana. Quest'ultima, per acquisire il suo status ontologico, deve penetrare, in pieno stile sufico, nell'Amore inteso come collante onnipervadente dell'Universo: quando l'Amore si fonde con la Morte (e quale morte può essere insieme più dolorosa e alchemica, di quella dell'Amata?), ecco che avviene l'ecpirosi, il Fuoco dell'Ath-anor si accende e l'Alchimista, l'autentico "chimico dello

spirituale” può cominciare il lungo cammino che lo condurrà alla Rubedo, il fine della Grande Opera.

Attraverso il misterioso Hervé, Bertozzi ci consegna una visione dell’Egitto Antico palesemente obliata: non soltanto la Terra dei Morti, quell’Amenti in cui, comunque, l’Amata (Nefertiti-Euridice) deve discendere affinché l’Iniziazione del suo Compagno si possa elevare, ma la Patria della Vera Scienza, sostituita in seguito dalla sperticata fede nella ragione della modernità.

L’Autore coglie al volo l’occasione per affiliare l’*Internazionale Novatrice Infinitesimale*, di cui è Fondatore, alla più arcana delle discipline; quella, cioè, in grado di creare una sublime sinestesia tra gli aspetti più disparati che possano albergare negli oscuri recessi dell’animo umano e nei flussi concettuali attraverso i quali il progredire dell’evoluzione si muove costantemente. La vista, l’udito, l’odorato, il gusto, il tatto, si mescolano, certo alchemicamente, con le discipline classiche, riprese in seguito dalla Scolastica medievale. Il tutto filtra, attraverso il susseguirsi delle culture e delle tradizioni, fino a trovare il suo compimento nell’esistenza stessa dei Grandi Iniziati, le cui figure furono così ben delineate da Edouard Schuré. E, poiché l’INI ha come suo fondamento proprio la fusione tra diverse discipline e l’abbattimento delle barriere che nella società odierna sussistono tra di esse, possiamo a pieno titolo affermare che la sua filiazione con l’Antica Tradizione, fundamentalmente nata in Egitto (sebbene filtrata in Al-Khem dall’Africa Occidentale), sia in questo modo suggellata. “Un segno di natura cosmica” può e deve essere ritrovato, e l’INIA non è altro (da questo punto di vista) che la naturale evoluzione del geroglifico sacro, reso polisemico e “vivente”.

L’architettura, di cui il protagonista e altri personaggi sono cultori, è qui trattata come artificio alchemico-iniziatico per il superamento dei confini dell’Uomo: «Qui, nell’immortalità della morte, gli uomini furono grandi come le loro costruzioni». La Grande Piramide non simboleggia soltanto l’azione del Principio nei confronti della Manifestazione, alla guisa di

raggio solare eternamente pietrificato: essa è soprattutto il simbolo di quell'immortalità che si raggiunge attraverso la Vista Sacra del Poeta, il Terzo Occhio, la Veggenza come potere magico intrinseco alla creazione artistica. Dalla Sumeria di Gilgamesh alle rocambolesche avventure di Saint Germain, Cagliostro, Federico Gualdi (che amava stupire gli ospiti mostrando loro un anacronistico ritratto di Tiziano, a dimostrazione della sua presunta immortalità) e altri "inviati speciali", la ricerca della Vita Eterna è una storia che ognuno di noi può *sovrascrivere*, seguendo quel tracciato di "Luci Splendide" rappresentato dalle tappe iniziatiche e dai manufatti umani che le contraddistinguono. L'immortalità è la sintesi tra due manifestazioni ontologiche: vita & morte. Ogni sintesi che abbia come oggetto l'esistenza umana non può che essere compiuta nel più recondito laboratorio alchemico che si possa rinvenire nell'universo: il Cuore stesso dell'Adepto.

Emblema sia della Resurrezione sia del Sole Nero che si corica nelle Terre Occidentali, lo scarabeo Khephra rappresenta forse per il protagonista un primissimo passo verso la grande avventura del sentimento soggettivo eternamente mescolato all'inconscio collettivo e la sua oggettiva, liquida pervadenza. Prendendo tra le mani il ninnolo, Martin compie la sua prima *psicomelia*, è in grado di leggere il significato occultato dallo *zootipo*, senza timore di precipitare nel Duad, l'escrementizio fiume che circonda, congelato, la Terra dei Morti.

Ed è proprio quando riusciamo a proiettare all'esterno, e a grandi distanze, un particolare sentimento o *pathos*, che abbiamo acquisito il Siddhi della Vera Telepatia. Essa si conquista con l'"attenzione ardente", cioè il *Vipassana*, la completa consapevolezza di ogni singolo gesto della vita quotidiana; il valore e il peso che si occultano dietro ogni azione, anche la più apparentemente insignificante, sono tutte microscopiche iniziazioni, nessuna delle quali può essere tralasciata. Una "contemplazione attiva", dunque, in antitesi all'automortificazione che in passato si pensava fosse l'unica via verso l'Illuminazione.

Bertozzi mescola sapientemente la propria cultura sui Misteri dell'Egitto senza farla pesare nel contesto della diegesi dell'opera: l'analisi dei diversi tipi di anima e di corpi, il significato della mummificazione e dell'oggetto reso "base" di ogni viaggio astrale, il geroglifico e la sua decrittazione, non sono soltanto discorsi oziosi tra il protagonista ed Hervé, ma rappresentano successive tappe di quel cammino che abbiamo definito iniziatico-alchemico, un tema sempre caro all'Autore, pronto a sacrificare qualsiasi movimento dei suoi personaggi pur di proiettare all'interno dell'anima tali spostamenti e progressioni.

Se la Morte rappresenta per lo spirito egizio l'Iniziazione Suprema, poiché prelude alla vera grande Prova dell'Anima, dobbiamo fare i conti anche con le prove che la vita ci pone innanzi tutti i giorni; sì, perché le Forze Oscure sono sempre all'opera, e attendono soltanto un'anima debole che permetta loro di introdursi in questo mondo dall'Altro Lato dell'Albero della Vita. Si manifestano come invidia, cattiva fede, calunnia... ma la loro vera natura è infinitamente più remota, e pericolosa. Ecco che l'attività della mente, attraverso una visione purificata e un'attenzione costante, si rivela il solo antidoto e la sola arma di cui l'Adepto può disporre. Tuttavia, certe volte queste forze sinistre lavorano per il bene, anche se inconsapevolmente. Il significato della misteriosa frase di Mefistofele nel *Faust* di Goethe si svela in uno dei momenti più drammatici dell'opera, *la morte di Nefertiti*, uno dei colpi più duri che il lettore deve sopportare. Eppure, è proprio grazie a quest'uscita dalla carne, voluta dal fanatismo religioso (contro il quale Bertozzi non perde l'occasione di schierarsi), che l'oggetto del desiderio diventa *Arcano d'Immortalità*, e i suoi frammenti dovranno essere raccolti da Martin nel corso di tutta l'opera, fino al suo finale, completamente aperto così come doveva essere.

Sappiamo che nella dottrina Hindu esistono tre stati esistenziali, il sonno, la veglia e il sogno. Ad essi deve però essere aggiunto un Quarto Stato, chiamato *Turya*, che soggiace

a tutte le altre manifestazioni ontologiche, e la penetrazione nel quale rappresenta per l'Adepto l'acquisizione di poteri occulti dalla vasta portata. Non ci è dato sapere se Bertozzi abbia creato appositamente quest'assonanza tra il vero nome di Nefertiti e questa particolare manifestazione di una cultura affatto diversa; tuttavia, la notizia è degna di menzione, poiché è proprio Nefertiti, divenuta un *Carfax* o Incrocio tra due dimensioni, vita e morte, a rappresentare per Martin la Chiave che apre la Soglia dei Misteri. La lettera di François P. (non occorrono spiegazioni!) al protagonista è un indizio che gioca a favore di questa teoria. Perché lo Sconosciuto, l'Altrove, il mondo archetipico o Atziluth nella Qabbalah, necessita non soltanto di un Adepto che sia in grado di risalire le Sfere, ma anche di "saltare nell'Abisso", la Grande Prova contro il proprio maligno e cieco demone interiore.

Nefertiti non possiede soltanto bellezza, ma anche saggezza: la sua interpretazione della religione cui appartiene, e a causa della quale (probabilmente) morirà, è estremamente trasparente, libera dal pregiudizio, e non tanto saccente da volerle a tutti i costi attribuire una validità sempiterna. Si citano Omar Khayyam e i mistici sufi tra discorsi sull'innegabile sottomissione cui l'Islam odierno sottopone il genere femminile. La critica dell'Autore non è né velata né in cattiva fede: egli crede nell'Amore manifestato attraverso la Poesia e l'Arte in tutte le sue forme, sopra qualsiasi incarnazione della limitazione del pensiero umano. La *sospensione del giudizio* che Nefertiti applica alla sua analisi dell'Islam rende ancora più dolorosa la sua scomparsa, un passaggio extra-dimensionale i cui occulti significati sono già stati esplicitati. Pensiamo che rettitudine, onore, onestà siano qualità prettamente maschili; è ciò che è stato impiantato nelle nostre menti dalle grandi religioni istituzionalizzate a far sì che sia così. Nefertiti ci dimostra non soltanto che ci sbagliamo, ma anche il valore sacrale della donna, ai tempi dell'Egitto dinastico ancor vivo, sebbene in via di estinzione. Martin la paragona alle eroine dei miti greci, non a torto, perché le sue caratteristiche sono

proprio quelle di un'Athena reincarnata, forse soltanto nel paese e nel momento storico sbagliati. Poetessa, artista... Martin si stupisce, pagina dopo pagina, dei segreti che l'Amata rivela con il contagocce, ma questa è soltanto la dimostrazione che non è ancora pronto ad affrontare la sfida che lo attende. Nefertiti sa, è come se conoscesse già perfettamente l'esito di questo sogno, un risveglio in una nuova Terra Pura? O il divenire semplicemente un passaggio verso la più pericolosa delle dimensioni? Non vogliamo saperlo, perché ci è sufficiente gustare i suoi movimenti, le sue piccole rivelazioni e ci piace invidiare Martin, almeno fino a un certo punto. «*Habibi, mon amour*», un amore impossibile certo; eppure, il solo che possa realmente esistere, oltre ogni condizionamento sociale e psicologico.

Che Martin stia semplicemente *ri-visitando* un luogo in cui altre iniziazioni, in esistenze remote nel tempo, sono già accadute, è un fatto all'occhio del lettore addentro ai Misteri: il fiume stesso, con il suo eterno divenire, con lo schiudersi del suo ossimoro supremo, alimenta la visione, visione che diviene sogno, sogno che viene “messo a terra”, per usare un termine tecnico, nella vita di veglia, seme destinato a germogliare nella feconda Khem, l'archetipo stesso della terra inondata periodicamente dalla piena del Nilo, ciclo che ripercorre gli effluvi e i periodi legati al mondo della fertilità del Femminino Sacro.

Visione nella visione, dicevamo, come esempio frattale dell'esistenza stessa, della vita nel pieno rigoglio della Contemplazione, ogni atomo diviene un'orchidea per la coscienza risvegliata del protagonista, e tutti i profumi, le brezze, gli sguardi, il vociare del mercato, hanno ora un significato sottile e profondo, sinestetico oltre il limite autoimposto dalla coscienza ordinaria. Nel simbolo calligrafico dell'Immortalità il disegno e la scrittura si fondono in un più elevato linguaggio, scevro da qualsiasi banalità o mondanità: «La Bella è Venuta», Nefertiti è inoltre archetipo dell'*Ora Nuova*, di un ciclo

cosmico improntato alla Bellezza e al Piacere, non come filtri estetici (o etici), ma come strumenti tantrico-alchemici di sublimazione per l'Umanità.

«Il vero Mistero non è la Morte, ma la Nascita», afferma Hervé, e non possiamo dargli torto, poiché nella primordiale divisione all'interno dell'utero materno si cela il Grande Segreto, la Grande Opera, la cui comprensione comporta, analogicamente, la penetrazione nell'Arcano dell'Universo, simboleggiato dal circolare Atu XXI.

Per tentare di svelare questi segreti, Nefertiti utilizza la *Poesia*, il linguaggio alchemico per eccellenza, lasciando a Martin il compito di trovare la chiave per l'interpretazione di questa nuova mistica. Nella luce dietro gli occhi dell'Amata egli deve tuffarsi per raggiungere il mezzo che lo condurrà oltre i limiti della propria percezione artistica e umana. La raffinatezza della Prima Materia, Nefertiti, aggiunge un dolore ulteriore, quasi insopportabile, alla sua dipartita; tuttavia, è proprio tale ispirazione, soffio divino, a permettere a Martin, nel sogno, di penetrare nella *Dimensione Occulta* dove i Poteri Magici possono essere acquisiti. La morte, concettualmente, non è che il risultato dell'*ignoranza dei Misteri Divini*, che svanisce però attraverso la penetrazione in un altro universo, l'"Altro Lato", l'Universo B dove le leggi imposte dalla causalità deterministica di questo sistema non sono legittimate a esistere. Il sogno è la via che conduce a questa dimensione, perché «Il Sogno è la nostra Seconda Vita», come ci ricorda un esperto del settore: Gérard de Nerval. In questa dimensione "altra", lo Sposo Infernale e la Vergine Folle, archetipi della gemellare divisione della medesima divinità di fuoco, danzano il ballo della morte e della perpetua rinascita, da un estremo all'altro, funambolico movimento sul cratere dei vulcani, di abisso in abisso, talora cadendo, ma laddove il primo precipita ecco accorrere il secondo, semplice visione aldilà dello specchio, ombra e luce allo stesso tempo.

Anche nel microcosmo si produce questo sdoppiamento: Il Cairo diviene Parigi, Nefertiti diviene Irène, Hervé è ora

Pierre Savin, altro Fratello Massone. Aldilà dello specchio, Bertozzi ci dimostra di avere padronanza tanto dei miti antichi dell'Egitto, così come dell'attuale religione di quei luoghi, quanto del *Rito Massonico* e della storia millenaria di coloro che, in un modo o nell'altro, si sono accostati a questa tradizione arcana. E il mistero attende soltanto di essere svelato da un altro mistero, in un circolo infinito, che nemmeno il collasso finale dell'universo può estinguere, perché riprenderebbe negli abissi *aldilà* di esso. La Parigi di Bertozzi non è soltanto quella di Fulcanelli, delle cattedrali e i segreti massonico-alchemici che nascondono, ma anche quella dei famosi caffè, delle discussioni tra giovani studenti alimentate dal vino rosso, delle ragazze e dei fiori, di tutto ciò che ricorda all'Autore i luoghi della sua vita, in cui ha vissuto e continua a vagare, come i poeti ora entrati nella Dimensione Occulta del Mito di un tempo.

È qui che Martin riprende le redini della sua iniziazione, da dove le aveva lasciate, metaforicamente, in Egitto: qui apprende la specularità dell'architettura egizia e di quella occidentale, confrontandosi con gli autori di questa connessione oltre i secoli, gli Adepti al servizio del Grande Architetto dell'Universo. La simultaneità della visione, in tutti i campi dello scibile e dell'Arte, appartiene tanto a Nefertiti quanto a Irène, e noi stiamo davvero assistendo a un fotogramma, ritagliato per noi dall'Autore nell'intero svolgimento animico-cosmico di una singola monade, dell'eterno percorso senza fine dell'Iniziazione, quel viaggio che ha alla fine uno specchio, in cui riconoscere se stessi e vedersi per la prima volta, soltanto per poi passare *dall'altra parte* e proseguire.

Eppure, la *ripetizione* è bandita: essa è oscenità, ignoranza, la causa del degrado e della discesa dell'anima e delle sue creazioni, come Bertozzi ci ricordava ne *La Signora Proteo* e come non manca di sottolineare in *Arcani del desiderio*. Ciò accade perché “reinventare l'Amore”, significa eliminare la barriera dicotomica tra “eternità” e “divenire”, aldilà della quale si cela il Grande Assoluto, il “sempre-nuovo”.

Chi è penetrato in esso, come Hervé, come Savin, ha perduto la propria identità per acquisire un potere che va oltre la coscienza, è rinato come Maestro e può leggere l'autentica Tavola di Smeraldo, il Verde Gioiello.

Come si appresta a fare, pensiamo non per la prima volta, Martin.

EXPO ISIDORE ISOU AU CENTRE G. POMPIDOU

par FRANÇOISE CANAL



JOURNÉE D'ÉTUDE
ISIDORE ISOU : INITIATION À LA SOCIÉTÉ DES CRÉATEURS

9 mai 2019, de 14h à 19h30
Petite salle - Centre Pompidou, Paris
Entrée libre dans la limite des places disponibles

The author, Françoise Canal, is delighted with the exhibition at the Pompidou Center illustrating in a certain way the title given to a different show dedicated to Isidore Isou just after his death in 2007 : «bringing an end to the conspiracy of silence.»

For the interested crowds, many discovering Lettrism for the first time, this major exhibition (full of many documents, photos, hand-written and typed manuscripts, journals, books, tracts, preparatory drafts, drawings, videos) constitutes a well-documented and pedagogically clear introduction to the founding personality of Lettrism.

On ne peut que se réjouir de cette exposition au Centre G. Pompidou qui illustre d'une certaine façon ce titre donné à une autre exposition consacrée à Isidore Isou juste après sa mort en 2007 «pour en finir avec la conspiration du silence».

Cette exposition majeure, complète, très bien documentée, construite autour des archives acquises par la Bibliothèque Kandinsky du musée, aborde avec clarté et pédagogie, à l'attention du public très intéressé qui s'y presse et découvre pour le plus grand nombre une personnalité fondatrice d'un des plus importants mouvements d'avant-garde du XX^e siècle, le Lettrisme. Riche de nombreux documents (photos, notes manuscrites, tapuscrits, revues, livres, tracts, manuscrits préparatoires, dessins, vidéos), cette exposition aborde l'ensemble des champs de la culture et de la vie qu'I. Isou, depuis son arrivée en France après la guerre, a bouleversés en construisant les bases théoriques du Lettrisme («Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique» premier ouvrage publié en 1947). Il est bien sûr difficile d'apprécier l'importance des œuvres de ce créateur sans un minimum de connaissance des fondements intellectuels de ce mouvement qui sont bien présentés ici.

Les œuvres sont nombreuses qui illustrent de l'amplique au ciselant (ou de la représentation du réel au stade ultime du processus de décomposition), l'hypergraphie (ou la multi-écriture). L'émotion, le sentiment de beauté ne sont surtout pas exclus dans ce renouvellement de la peinture et de la poésie, au contraire. Dans la série des «nombres» (1952), les pictogrammes et les lettres des alphabets grec et latin se détachent clairement pour engager le spectateur à déchiffrer les rébus, et les appendices qui les accompagnent sont des poèmes à mots pleins de subtilité où Isou poursuit sa réflexion sur son travail. On retrouve les rébus présents dans les «nombres» dans le roman hypergraphique «les journaux des dieux» (1950) constitué de 50 planches où le texte est composé en alternance de pictogrammes et de mots parfois enchevêtrés à des partitions musicales et des passages en braille. Les quelques toiles, de la très belle série «les réseaux» (1961) et la toile «incrustations dans le brouillard» (1961) qui évoquent des abstractions lyriques démontrent là encore la richesse de l'hypergraphie. Dans les toiles exposées de la série réalisée en 1991 avec des

photos de famille, d'amis, des textes collés et écrits, Isou jette un regard rétrospectif sur sa vie et son œuvre et son évolution à travers la méthode isouienne d'allongement de la vie jusqu'à l'éternité concrète de la société paradisiaque du cosmos, pour reprendre ses propres termes. Un sentiment d'humilité se dégage des toiles en hommage à Soutine, Rembrandt, Van Gogh et Matisse (de 1983 à 1993) où les commentaires et la méditation d'Isou sur ces grands maîtres prend comme une forme d'apprentissage de son travail.

Une salle est consacrée à l'esthétique supertemporelle où le public est invité à participer à la création d'une œuvre. Le «portrait supertemporel d'un premier ministre» (1968) s'offre à l'imagination du spectateur, libre d'interpréter les relations entre la fonction et les matériaux qui composent son portrait (panneau de bois, corde, nœud). En fond sonore, lecture par Roland Sabatier, des manifestes isouiens sur la méca-esthétique (ou art infinitésimal).

On voit également les apports d'Isou dans le domaine du spectacle : la danse, le théâtre (la marche des jongleurs) et surtout la projection du film «traité de bave et d'éternité» (1951) amplique, ciselant et disrépant.

Isou a été novateur dans tous les domaines de la culture avec l'exploration de la lettre et du signe et une nouvelle esthétique de l'art mais aussi dans d'autres disciplines touchant le cœur même de la vie et le combat politique et social. En 1949 paraît son ouvrage «le soulèvement de la jeunesse» où il expose la théorie révolutionnaire qui porte toutes les forces vives de la jeunesse aux postes de responsabilité politique et économique et la rotation de ces mêmes au pouvoir et trouve un écho dans les événements de 1968.

«La créatique ou la novatique» avec des manuscrits préparatoires tout au long d'une vie (1944-1978) expose une méthode d'invention applicable à l'ensemble des branches de la culture.

Cette exposition est une avancée historique pour la création. Elle dure jusqu'au 20 mai et je la recommande à tous les

amateurs éclairés et tous ceux qui sont en recherche de véritables innovations dans la connaissance.

Signalons également une exposition d'Isou qui a lieu actuellement à la galerie Trigano.

Questions...

Quelle est cette folie meurtrière
Qui ne sème que chaos et poussière
Et fait couler le sang
De milliers d'innocents ?

Quel fanatisme religieux
Au nom d'Allah, Jehovah ou bien Dieu
Peut-il conduire à tant de pleurs,
De morts, d'horreur et de douleur ?

Au nom de quelle foi, quel idéal
Ou bien de quel pouvoir féodal
Peut-on s'arroger le droit vengeur
De répandre ainsi la terreur ?

L'Homme est-il tombé si bas
Qu'il ne rêve plus que de combats,
De pouvoir et d'argent, puissances souveraines,
Au mépris de toute vie humaine ?

Maïté d'Annunzio
(le 12/09/2001, lendemain d'attentat)

BOOM !

Une usine explose
Semant la panique,
Usine dans la Ville Rose,
Menace chimique ;

Dizaines de meurtris
Tués, blessés, traumatisés,
Dizaines de sans abri,
Dans leur chair, leur coeur, brisés ;

Accident, attentat ?
Qui pourra le dire ?
Accident, attentat ?
Qui des vies retirent ;

Spectacle de désolation
Dans le petit matin blafard,
Spectacle de consternation
Qui laisse les gens hagards ;

Tous s'interrogent : "pourquoi ça " ?
Des larmes plein le regard,
Tous affirment : "Plus jamais ça",
Trop tard !

Maité d'Annunzio
Le 4 octobre 2001



Les Libraires

*Ils vous accueillent avec le sourire
Et ça vous donne envie de lire,
Qu'il soit sympa ou pisse-froid
Chez eux le client est toujours roi !*

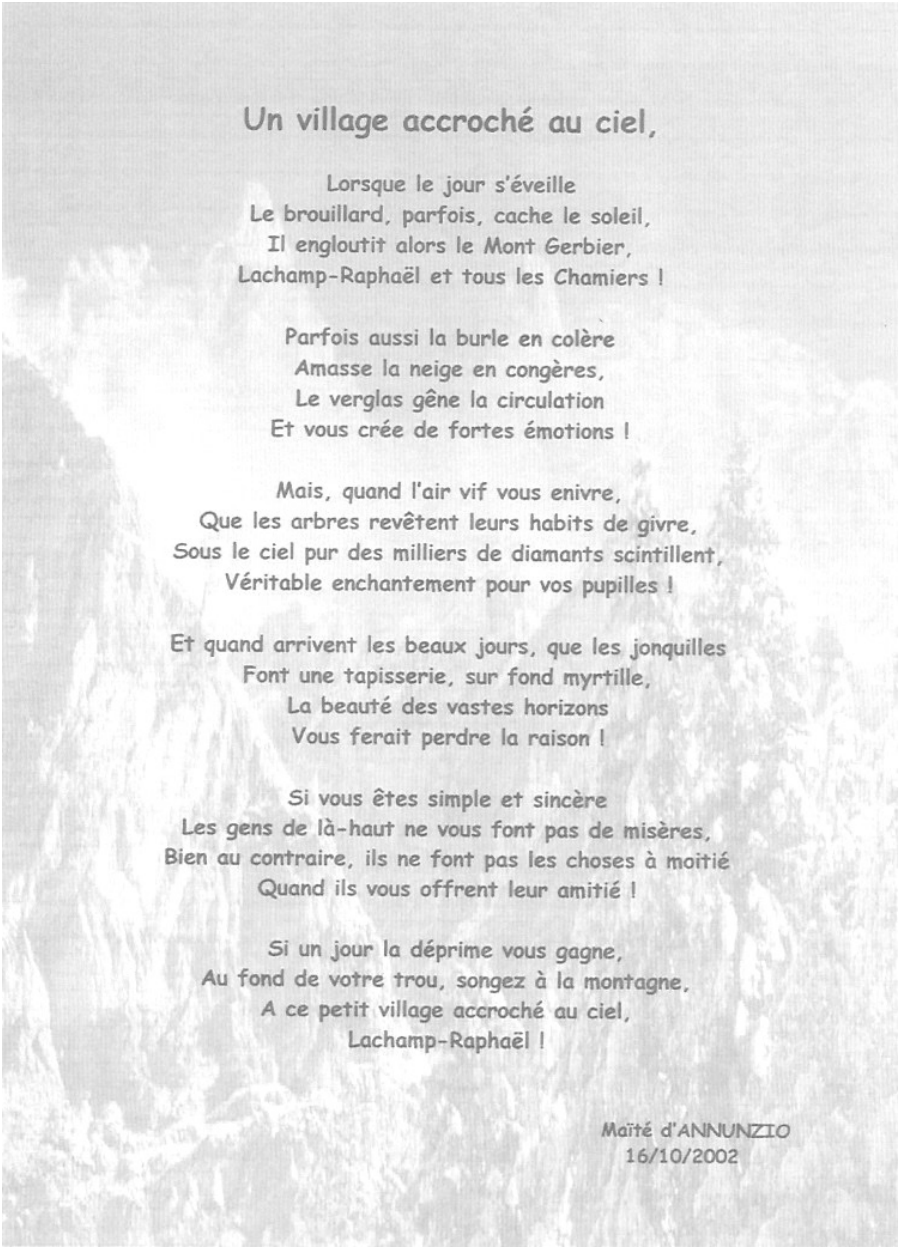
*De l'évasion, de l'émotion,
Ils en ont de pleins rayons,
Et même des bouquins sans façon
Qui vous donneraient le grand frisson !*

*Ils aiment tellement leurs ouvrages
Qu'ils ne voudraient pas s'en séparer,
C'est pour cela que sans ambages,
Ils proposent de vous les prêter !*

*Vous dénîchez toujours la bonne affaire,
C'est comme cela et il n'y a rien à faire,
Ils se mettent en quatre pour nous plaire
Nos gentils libraires !*

Maté





Un village accroché au ciel,

Lorsque le jour s'éveille
Le brouillard, parfois, cache le soleil,
Il engloutit alors le Mont Gerbier,
Lachamp-Raphaël et tous les Chamiers !

Parfois aussi la burle en colère
Amasse la neige en congères,
Le verglas gêne la circulation
Et vous crée de fortes émotions !

Mais, quand l'air vif vous enivre,
Que les arbres revêtent leurs habits de givre,
Sous le ciel pur des milliers de diamants scintillent,
Véritable enchantement pour vos pupilles !

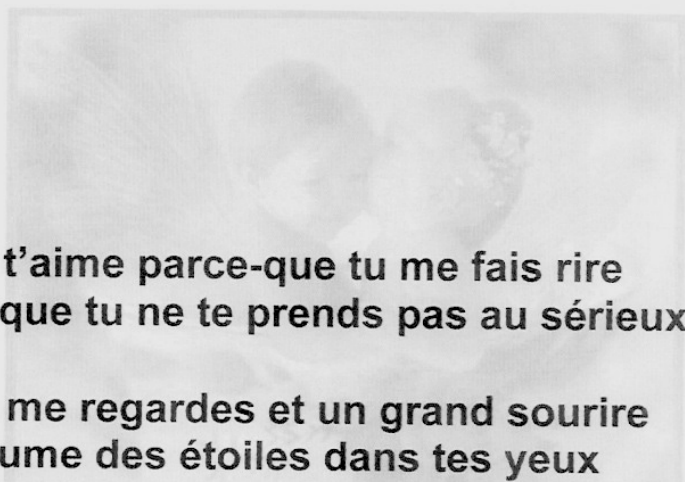
Et quand arrivent les beaux jours, que les jonquilles
Font une tapisserie, sur fond myrtille,
La beauté des vastes horizons
Vous ferait perdre la raison !

Si vous êtes simple et sincère
Les gens de là-haut ne vous font pas de misères,
Bien au contraire, ils ne font pas les choses à moitié
Quand ils vous offrent leur amitié !

Si un jour la déprime vous gagne,
Au fond de votre trou, songez à la montagne,
A ce petit village accroché au ciel,
Lachamp-Raphaël !

Maïté d'ANNUNZIO
16/10/2002

Je t'aime



**Je t'aime parce-que tu me fais rire
Et que tu ne te prends pas au sérieux,**

**Tu me regardes et un grand sourire
Allume des étoiles dans tes yeux
Il me faut aussi , mon Amour, te le dire,
Mon coeur, aux cent mille cieux,
Encore et toujours, pour toi, soupire...**

Maître d'Annunzio

Le 21/11/2008

C'EST LE PIED !

Elle n'avait pas les pieds beaux,
Ne pouvait plus remuer ni pied ni patte,
S'embrouillait toujours les pinceaux
Pauvre petite chatte !
Un jour que du pied gauche s'était levée,
Elle fit des pieds et des mains
Et décida, au pied levé,
De s'en aller trouver le chirurgien.
Après qu'elle eut fait le pied de grue
L'homme de l'art la reçut.
"Docteur, je marche comme un pied,
Regardez un peu mes nougats
Et en plus j'ai les pieds plats !
Ça ne peut plus durer, remettez-moi sur pied
Que je puisse enfin lever le pied
Et toujours retomber sur mes pieds !"
"Mais oui, mon petit canard
Confiez-moi donc vos panards,
Vos arpions, vos ripatons,
Vous rendrai de beaux petits petons !
Venez me voir mardi,
Ça vous fera les pieds",
Et quand vint le jour dit
Elle arriva à pied.
Le chirurgien avait fourbi tout son attirail,
Sécateur, tronçonneuse, pied de biche et habit d'épouvantail,
Il l'attendait de pied ferme et le Satyre prit son pied
En la voyant perdre pied !
Il travailla d'arrache pied
Et, pied à pied,
Lui fit un beau pied d'alouette
Sans tambours ni trompettes !
Et quand tout ne fut plus qu'un mauvais souvenir,
Après un pied de nez elle dit "Salut, j'me tire",
Elle enfila dans ses sabots
Ses tout nouveaux pieds beaux !
Enfin elle trouvait chaussure à son pied
Elle partit du bon pied
Et sur ses deux targettes,
Elle prit la poudre d'escampette !

taille

Les P' tits Citrons,

Ils prennent des p' tits citrons
Tous neufs, tous mignons,
Avec la pulpe, font du jus de fruit,
ça, c' est plutôt gentil;
Avec le zeste font des gâteaux
Tous chauds, tous ronds, tous beaux;
Et, de peur de les laisser s' ennuyer...
Avec les pépins, font de beaux colliers !

Alors là ils exagèrent,
Les P' tits citrons sont très en colère,
Un jour ce sera la révolution
Des p' tits citrons de l' Administration !

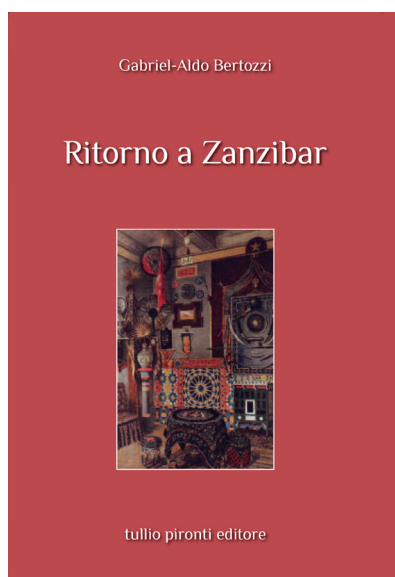
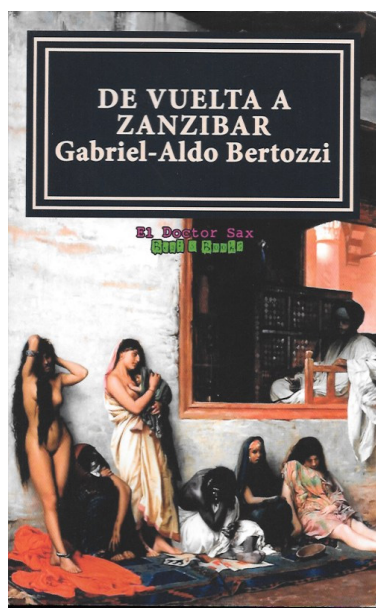
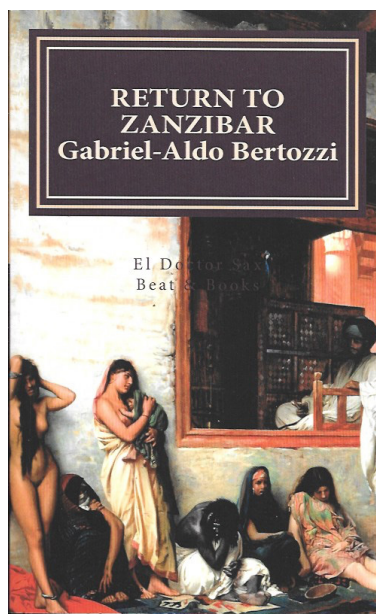
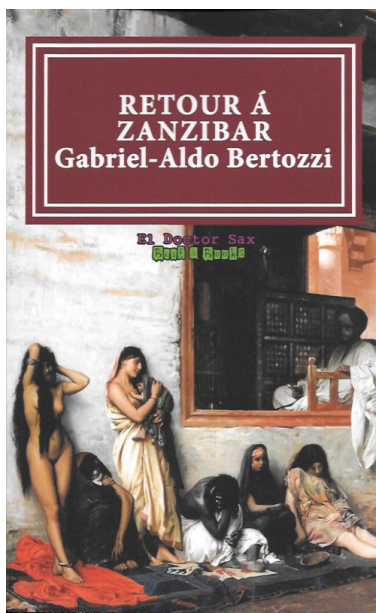
Les bons p' tits citrons doivent être partout,
Dans leur service et puis aussi
Servir en plus de bouche-trous
Lorsqu' il y a carence ou citrons moisis,
Ou bien encore citrons pourris par une maladie diplomatique,
Qui touchent pourtant, c' est la politique,
A la fin du mois le même cacheton
Que les bons p' tits citrons !

Alors là ils exagèrent,
Les P' tits citrons sont très en colère,
Un jour ce sera la révolution
Des p' tits citrons de l' Administration !

Et quand ils les auront bien pressés,
Qu' ils n' en pourront plus rien tirer,
Sans un merci, à la poubelle ils les mettront,
Une retraite de misère leur donneront !

Alors là ils exagèrent,
Les p' tits citrons sont très en colère,
ça fera BOUM quand on va la faire la révolution
Nous, les bons p' tits citrons de l' Administration !

Maïté
(Mars 1995)



Terza edizione di *Retour à Zanzibar* con le traduzioni in inglese (David W. Seaman) in spagnolo (Davide Tododimamma) e italiano (Gisella Maiello).

Bibliographie de *Retour à Zanzibar*

Première édition:

Gabriel-Aldo Bertozzi, *Retour à Zanzibar*. Roman, Paris, Éditions du Rocher, 2008, p. 262.

Deuxième édition: Gabriel-Aldo Bertozzi, *Retour à Zanzibar*. Roman, Paris, Collection Motifs (n° 336), 2009, p. 262.

Troisième édition: Gabriel-Aldo Bertozzi, *Retour à Zanzibar*. Roman, Valencia, El Doctor Sax («ini init», 5), 2019, p. 243

Traductions:

(en italien) Gabriel-Aldo Bertozzi, *Ritorno a Zanzibar*. Traduzione di Gisella Maiello, Naples, Tullio Pironti Editore, 2013, p. 180;

(en anglais) Gabriel-Aldo Bertozzi, *Return to Zanzibar*. Translated by David W. Seaman, Valencia, El Doctor Sax-Bear&Books, 2016, p. 256.

(en espagnol) Gabriel-Aldo Bertozzi, *De vuelta a Zanzibar*. Traducción de Davide Tondodimamma, Valencia, El Doctor Sax-Bear&Books, 2016, p. 248

Livres de critique:

Ritorno alla letteratura. Saggi e testimonianze su "Retour à Zanzibar", a cura di François Proïa e Gabriella Giansante, Chieti, Solfanelli, 2011, p. 328.

Une collection d'articles de Gabriella Giansante, Enrica Di Martino, Roberta Fasciani, Marisa Ferrarini,

241

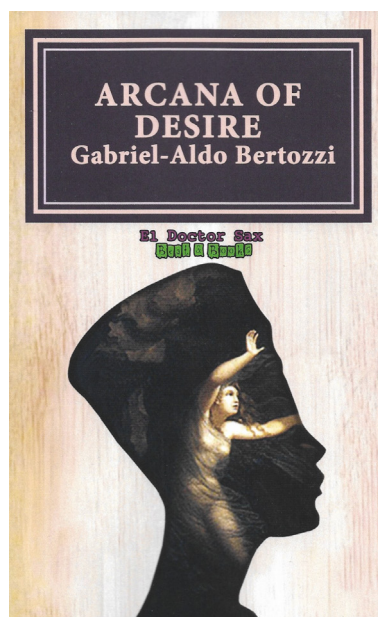
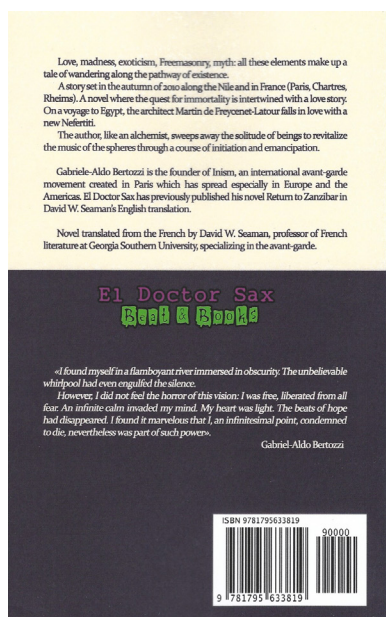
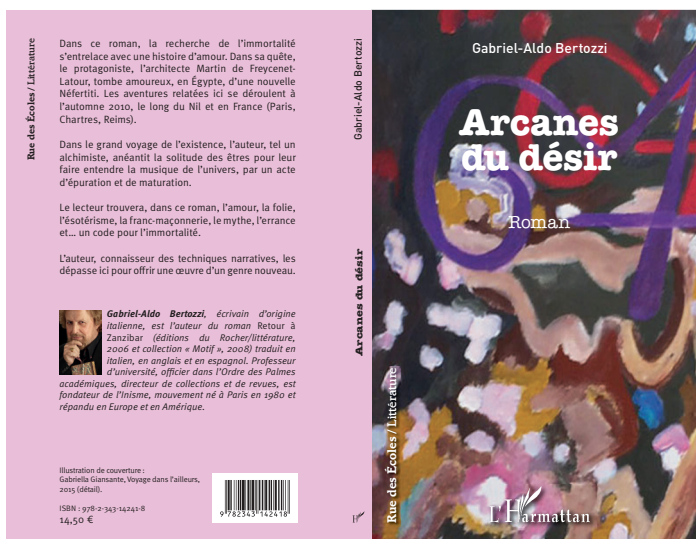
Antonio Gasbarrini, Andrea Giampietro, Domenica Iaria, Rosa Maria Palermo, Valentina Serafini, Fabio Todeschini, Jennifer Viola, Floriane Bursin, Pierre-Guillaume de Roux, Louis Forestier, Marilena Genovese, René Guitton, Béatrice Lestang, Marco Nuti, Narcisse Praz, François Proïa, David W. Seaman, Patrizia Corvino, Federica D'Ascenzo, Francesco Marroni, Ugo Perolino, Sara Serraiocco, Giovanni Dotoli, *La Nation* (journal de Djibouti), Joseph Vebret. Le livre rassemble aussi «Omaggi letterari e artistici dedicati a *Retour à Zanzibar*» par Kiki Franceschi, Angelo Merante, François Proïa, Valentina Serafini, Claude Revol.

Giovanni Dotoli, *La nudité de l'essence. Lecture de «Retour à Zanzibar»*. Préface de René Guitton, Paris, Alain Baudry et C^{ie}, 2011, p. 66.

Neli Maria Postai, *Comparando Simbolismo e Inismo*, in *Bérénice*, N.S.⁴, n. 54 (juin 2018), p. 31-48.

Hommage artistique :

Volbis, *Neuf tableaux pour les huit chapitres de «Retour à Zanzibar», roman de Gabriel-Aldo Bertozzi*. Borée (France), CEDI (Centre d'Exposition et Documentation Iniste), 2011, p. 16.



L'ultimo romanzo francese di G.-A. Bertozzi con la traduzione in inglese (David W. Seaman).

GABRIEL-ALDO BERTOZZI

ARCANI DEL DESIDERIO

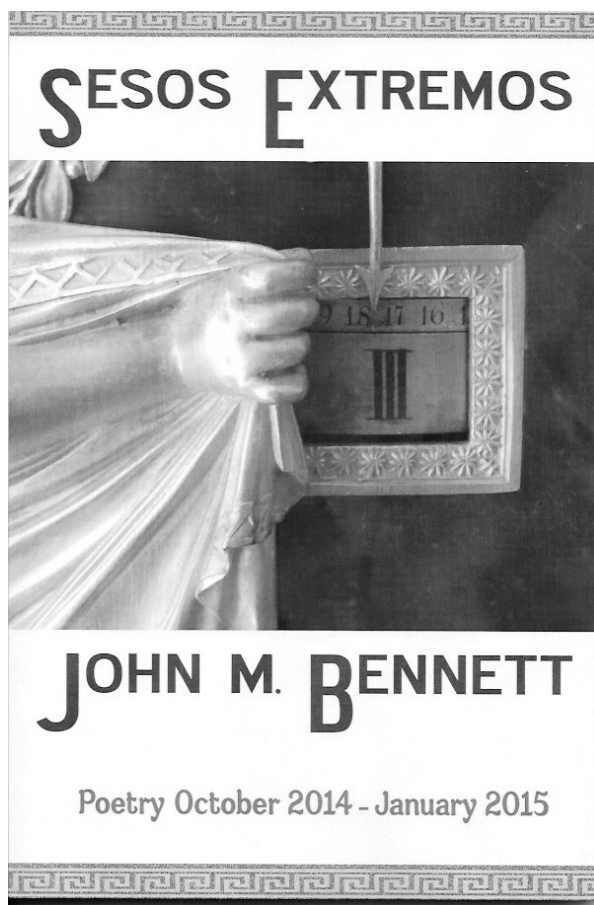
TRADUZIONE DI FRANÇOIS PROÏA



ROMANZO



G.-A. Bertozzi, *Arcani del desiderio*, Introduzione e traduzione di François Proïa, Milano, Prospero Editore («Narrativa»), 2018.



John M. Bennett, *Sesos Extremos*, Columbus, Luna Bisonte Prods, 2018. Ultima raccolta del poeta statunitense.

MUSICALE ARMONIOSA SEDUCENTE

Secondo lo studio condotto da *Ethnologue*, pubblicazione dell'associazione americana SIL International,

l'ITALIANO

è la quarta lingua più studiata al mondo, dopo inglese, spagnolo, cinese.

Attenzione però: «più studiata» non significa più parlata e più letta!

Sezione “Iconografia”



Francesisti a Gargnano nell'ottobre 1986
in una fotografia di Nerina Clerici Balmas
(riprodotta per sua gentile concessione)
© by Nerina Clerici Balmas



Stand Bérénice
18^e Salon du Livre
Paris 1998

INDICE “STORICO” DEI COLLABORATORI

Nel precedente numero 55 di *Bérénice*, alcuni collaboratori si sono lamentati di non figurare nell'indice che abbiamo pubblicato. Costoro non hanno letto quanto precisato nel «Sommario»: «**Indice dei collaboratori 1980-1991**». Quindi l'assenza dei nomi è dovuta alla loro collaborazione successiva al 1991. Non manca tuttavia una nostra mancanza di attenzione, cioè avremmo dovuto precisare il periodo (1980-1991) non solo nel sommario, ma pure in testa all'indice stesso.

Comunque, visto l'interesse suscitato, riproponiamo pure in questo numero l'«**Indice degli collaboratori 1980-1991**» e aggiungiamo gli «**Indici dei collaboratori 1992-2009**».

Indice dei collaboratori 1980-1991

Redatto da Laura Caronna e pubblicato per la prima volta su *Bérénice* del marzo 1993, pp. 112-156.

Fra parentesi sono indicati i numeri di *Bérénice* ai quali gli autori hanno collaborato. Gli autori di manifesti e inediti non compaiono in questo elenco.

Aas-Rouxparis N. (8)
Ackra P. (4)
Aga-Rossi L. (1, 4, 5, 10, 11, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 25, 26, 27, 30, 32, 33)
Albert-Birot P. (33)
Amoroso V. (3)
Amprimoz A.L. (19)
Antonelli G. (27)
Arouimi M. (32)
Arp J. (33)
Badiali R. (20)
Balmas E. (7, 16, 27, 28-29)
Bandelier D. (2, 19)
Baritaud B. (1, 30, 33)
Barrière A. (25)
Battel B. (21, 22, 23-24, 27, 30, 31, 32)

Bauchau H. (31)
 Bayard J.-P. (30)
 Belleli M. L. (1, 5, 6, 8)
 Bellenger Y. (1)
 Benelli G. (9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 21, 23-24, 33)
 Bercot M. (7)
 Bermejo M.-L. (33)
 Bermond G. (4)
 Bernard C. (17)
 Bertozzi G.-A. (1, 2, 4, 5, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 18, 20, 22, 26, 28-29, 32, 33)
 Bimonte A. (3, 7, 14, 18)
 Bisquerra C. (15)
 Blades M. (9)
 Blancart-Cassou J. (23-24)
 Bleeckx M.-P. (23-24)
 Blewer E. (17)
 Bogliolo G. (16, 27)
 Bogumil S. (25)
 Bonaccorso G. (16, 25)
 Bongiovanni F. (23-24)
 Bonincontro M. (26)
 Bonnefis Ph. (2)
 Borer A. (2)
 Bottacin A. (16, 23-24)
 Bouloumié A. (25)
 Bowman F. P. (6)
 Bragantini R. (1)
 Broet S. (2)
 Brocato R. (12)
 Brunel P. (2, 7)
 Bueno A. (4)
 Buisine A. (25)
 Burroughs W.S. (33)
 Butor M. (32)
 Buvik P. (25)
 Byrne P. (6, 11, 20)
 Cubassu N. (25)
 Cabirol B. (25)
 Cacho Millet G. (8)
 Caizergues P. (3)
 Canal F. (4)
 Canulli M. P. (23-24)
 Carile P. (27)

Carratoni V. (1)
 Carreras J. (33)
 Cartier A. (17)
 Caruso L. (4)
 Chambon J.-P. (32)
 Chevénement J.-P. (17)
 Chiodo C. (5, 16, 23-24)
 Chopin H. (26, 33)
 Ciccotti E. (20)
 Cipriani F. (32)
 Cittadini M. (17, 33)
 Citti P. (25)
 Claisse B. (32)
 Clancier A. (3)
 Clerici A. (16)
 Clerici L. (32)
 Combet R. (4)
 Compère G. (31)
 Concetti G. (20)
 Consiglio A. (17)
 Conti P. (2, 9)
 Corazza B. (3, 8)
 Corsetti J.-P. (11, 15, 25)
 Costa M. (8)
 Costaz G. (30)
 Coulet H. (19)
 Curtay J.-P. (4)
 Cro S. (20)
 Dabadie M. (19)
 D' Ambrosio M. (8)
 D' Arcangelo L. (20, 21)
 D'Ascenzo F. (32)
 Décaudin M. (2, 3, 5)
 Dédéyan C. (28-29)
 De Haes F. (31)
 Della Torre P. (3)
 Deloffre F. (1)
 Denain P. (30)
 De Mattia F. (28-29)
 Demerson G. (1)
 De Vaucher A. (19)
 De Vendittis L. (4)
 D'Hermies M. (25)

Dhôtel A. (2)
 Diene I. (30)
 De Vree P. (33)
 Di Leo B. (30, 31)
 Di Lullo A. M. (4, 7)
 Di Maio M. (28-29)
 Di Paolo R. (8)
 Dotoli G. (27)
 Dubu J. (1)
 Dufréne F. (33)
 Dupont A. (4)
 Eigeldinger F.-S. (2)
 Eigeldinger M. (2, 5, 19)
 Emond P. (31)
 Epstein J. (20)
 Etiemble R. (2)
 Fabiani D. (1)
 Ferrua P. (1, 8, 9, 10, 15)
 Forbes D. (32)
 Forestier L. (2, 5, 11)
 Fortassier P. (5)
 Françon M. (1)
 Fratangelo M. (12)
 Fröhilcher P. (3)
 Galletti M. (1, 5, 8, 10, 15)
 Gance A. (20)
 Gamberale A. M. (25)
 Garnier P. (33)
 Gasparro R. (23-24, 25, 28-29, 31)
 Gaudon J. (17, 26, 32)
 Gaudon S. (17)
 Gérard F. (20)
 Giachery E. (28-29)
 Ghelderode M. (23-24)
 Giammarco M. (20, 23-24, 31)
 Giraud Y. (1)
 Giudici E. (1, 3, 6, 7, 8)
 Giusto J.-P. (2, 7)
 Gleize J.-M. (5)
 Goffette G. (31)
 Gossiaux P.-P. (3)
 Gourg J.-L. (30)
 Grasso G. (22)

Guégan C. (10, 12)
 Guyaux A. (2, 5, 7)
 Hackett C. A. (32)
 Heidsieck B. (33)
 Heist W. (8)
 Hoyet M.-J. (4, 5, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 17, 18, 20, 21, 22, 23-24, 25, 26, 27, 31, 39)
 Iengo F. (28-29)
 Imbroscio C. (19)
 Isou I. (4, 11, 18, 21, 26)
 Joly J.-L. (32)
 Jouanny R. (30)
 Kopp R. (7)
 Kupisz K. (1)
 Laforgue P. (17)
 Lalande F. (31)
 Lepevre P. (2, 5)
 Laserra A. (1, 11, 15, 25)
 Le Dimna N. (22, 23-24, 26, 31, 32, 33)
 Lefrère J.-J. (32)
 Le Guillou L. (6)
 Lemaire G.-G. (3)
 Leone Barbella M. (6, 8)
 Lista G. (26)
 Lo Giudice A. (20, 22)
 Lora Totino A. (18)
 Lorenzini N. (28-29)
 Louvet J. (31)
 Lovano M. (33)
 Lovichi J. (19)
 Lupovici M. (13)
 Magrelli V. (1)
 Mandich A. M. (5, 7)
 Mangiapane S. (19)
 Marano R. (26)
 Marchetti A. (10, 14, 17, 33)
 Marchetti L. (23-24)
 Marchi G. (14, 17)
 Marchi M. (4, 5, 8, 20, 22, 26)
 Marino E. (28-29)
 Marinò G. (30)
 Mariottini M. (18, 21, 22)
 Murtin G. (2)

Martino F. (14, 18, 21)
 Mathieu-Castellani G. (16)
 Matthews J. H. (12)
 Matucci M. (2, 5)
 Maulpoix J.-M. (2)
 Mazzocchi Alemanni M. (6, 28-29)
 McGillivray H. (7)
 Meyer B. (32)
 Micarelli R. (21, 23-24)
 Miccini E. (4, 12}
 Michaud S. (17)
 Miller H. (2)
 Minière C. (3)
 Minore R. (32)
 Mîtescu A. (21)
 Molero Prior F. J. (33)
 Monchoux A. (3)
 Montanari F. (14)
 Monterosso C. (10)
 Moreau F. (1)
 Mormile M. (8)
 Murphy S. (2, 25, 32)
 Muscolo C. (4)
 Nicoletti G. (2, 13, 16, 18, 23-24, 25, 27, 28-29, 32)
 Nissim L. (27)
 Nissirio C. (1, 15)
 Orel O. (30, 33)
 Otten M. (23, 24)
 Pakenham M. (3, 19, 32)
 Palermo R. M. (235)
 Papasogli B. (21, 22, 33)
 Paratore E. (28-29)
 Parrisè G. (8, 10, 11, 12, 14, 16, 18, 19, 21)
 Pautasso S. (27)
 Pelckmans P. (11)
 Pellandra C. (20)
 Pendola M. (21)
 Pensato A. (18)
 Petitfils P. (2)
 Petroni L. (27)
 Pétronio A. (33)
 Peyelet G. (25)
 Pich E. (5)

Pinaud Y. (5)
 Piret P. (23-24)
 Pirotte J.-C. (31)
 Pittaluga M. G. (3)
 Placella P. (9)
 Poli A. (6, 28-29)
 Pompili B. (27)
 Poulet G. (27)
 Proïa F. (8, 10, 20)
 Quaghebeur M. (31)
 Ramos J.-M. (32)
 Redman H. Jr. (14, 19)
 Richter M. (5, 7)
 Riese Hubert R. (3)
 Roda V. (28-29)
 Rodgers F. G. (10)
 Rooryck G. (3)
 Rosso C. (8, 17)
 Rubat du Mérac M. A. (6)
 Rude F. (6)
 Russo A. (7, 9, 10, 11)
 Sabatier R. (4)
 Sabbe H. (33)
 Salah K. (23-24)
 Salerni P. (12, 13, 13, 22, 23-24, 25)
 Santangelo G. (16)
 Saporta M. (8)
 Savini M. R. (15)
 Scholz Ch. (4)
 Seuphor M. (33)
 Simeon E. (32)
 Skwarczynska S. (1)
 Smadja R. (7)
 Sojcher J. (31)
 Somville L. (3, 5)
 Sozzi G. P. (1, 10, 14, 15, 18, 21, 33)
 Starobinski J. (27)
 Steinmetz J.-L. (2)
 Tarica R. (7)
 Taute S. (2)
 Telecco Perduca F. (1, 6, 8)
 Thélot J. (7)
 Tomas I. (50)

Tosi J.-M. (28-29)
 Tosi G. (28-29)
 Tourneaux A. (2)
 Tran Ch. (2)
 Tundo L. (7, 10, 11)
 Ulpiani G. (18)
 Underwood V.P. (2)
 Vaes G. (31)
 Vandegans A. (7)
 Verdone M. (4, 7, 8, 10, 20, 28-29)
 Vier J. A. (1)
 Vøellmy J. (2)
 Walzer P. (19)
 Wendt L. (4)
 Widlak S. (3)
 Wijk M. (3)
 Willems P. (31)
 Wimmer I. (1)
 Yuasa H. (2)
 Zaffarini R. (12, 15, 21, 26)
 Zilli L. (16)
 Zissmann C. (2)
 Zurbrugg N. (4)

Indice dei collaboratori 1992-2005

Redatto da Federica Falzani, già pubblicato su *Bérénice* del luglio 2006, pp. 399-407.

Fra parentesi sono indicati i numeri di *Bérénice* (numeri romani) e le pagine (numeri arabi) ai quali gli autori hanno collaborato.

Aga-Rossi Laura (I, 79, 175; II, 301; III, 459; IV, 4, 93; V, 323; VI, 120, 149; VII, 24, 165; VIII-IX, 57, 245, 299; X-XI, 307; XII, 75, 129, 137, 167; XIII, 100; XV, 112, 147; XVI, 43, 96, 101; XVII, 142, 153; XVIII, 5, 46; XX, 126, 140; XXI, 53, 150; XXIII, 94, 144, 152; XXIV, 27, 128, 154; XXV, 77; XXVII, 5, 19, 79)
 Agarossi Angiola (XXIII, 130)
 Agresti Giovanni (I, 106; IV, 15, 28, 104, 105; V, 181; X-XI, 319; XIII, 15; XV, 122; XVI, 94, 140; XVII, 89; XVIII, 41, 128; XX, 133, 152; XXII, 152; XXIII, 108; XXIV, 98, 146; XXVIII, 135)
 Ajdacic Dejan (XXIX, 29)
 Alaimo Renato (XXVII, 65)

Albi Franco E. (XXVIII, 9)
 Albicocco Valeria (I, 103; III, 414)
 Aldaburu Ana (XXI, 8)
 Alison Filippo (XII, 27)
 Andreone Franco (XXVII, 140)
 Angelicola Maria Dolores (XXV, 69)
 Annosa Silvia (XXVIII, 135)
 Antonelli Giselda (X-XI, 260)
 Ardesi Luciano (XXVII, 57)
 Armani Ada Speranza (VI, 55; VIII-IX, 131; XIV, 84; XVI, 31; XIX, 113; XXVI, 27)
 Aron Paul (II, 273)
 Arrouye Jean (XXIX, 75)
 Assal Jean-Philippe (XXVII, 96)
 Avella Aniello A. (XXIII, 21)
 Avella Nello (X-XI, 225; XXV, 137)
 Bacci Luciano (XXI, 37)
 Bacuolo Giusti Adriana (XII, 9)
 Barca Daniele (XV, 122)
 Bardou Franc (XVII, 22,35)
 Barisone Ermanno (XIX, 85)
 Bassi Maria Luisa (XXV, 23)
 Battel Brigitte (III, 366; V, 313; VIII-IX, 65; XIII, 64)
 Bedasee Raimunda (XXIII, 70)
 Bellini Emiliano (XXXI-XXXII,176)
 Berger Caroline (XXIV, 65)
 Bermejo Baquero Maria Luz (IV, 62; XVIII, 127; XXI, 59)
 Bermudez Manuel (XVIII, 127)
 Bertelli Matucci Maura (XXX, 139)
 Bertozzi Gabriele-Aldo (I, 83, 112, 113; III, 323; IV, 3, 92; V, 165, 189; VII, 71, 140; XII, 53; XIII, 7; XV, 113; XIX, 9; XX, 5; XXIII, 9; XXIV, 34; XXVI, 5,141; XXVIII, 63, 76, 135; XXX, 5; XXXI-XXXII, 307; XXXIII, 5)
 Biagiotti Pascal-Nino (XXI, 68)
 Bianco Claudia (XXIX, 128)
 Binga Tomaso (V, 213)
 Bony Jacques (X-XI, 160)
 Borrelli Rojo Gaetano (XII, 38)
 Bossi Agostino (XII, 99)
 Bouhours Jean-Michel (XVI, 56, 67)
 Boulay Guillaume (X-XI, 298)
 Bove Marinisa (IV, 29, 119; X-XI, 27; XVIII, 36; XIX, 33; XXVI, 92)
 Brancaccio Giovanni (XXXI-XXXII, 17)
 Breno Patrice (XXX, 73)
 Brix Michel (VIII-IX, 273)

Broutin Gérard Philippe (I, 13)
 Brunel Pierre (XXX, 9)
 Bueno Antonio (XV, 80)
 Buffa Pier Vittorio (X-XI, 94)
 Buonomi Carla (III, 522; VIII-IX, 101; XXXI-XXXII, 171)
 Burgatti Anna Serena (XXV, 39)
 Cali Andrea (XXVII, 68)
 Camarero Jesus (VIII-IX, 263)
 Cangiullo Francesco (XV, 11)
 Cantraine Philippe (II, 281)
 Capriotti Argentina (VII, 76; XIV, 19; XXXI-XXXII, 222)
 Caronna Laura (I, 116, 126, 131, 136, 137, 148, 151, 157; III, 542; V, 300, 313; VI, 48; VII, 146; VIII-IX, 165)
 Carreras (h) Julio (IV, 110, 111; X-XI, 233; XV, 116)
 Casanova Joan-Ives (XVII, 14)
 Castelli Vincenzo (XXXI-XXXII, 250)
 Castorina Giusppe G. (XXII, 19)
 Castro Mendes Luis Felipe (XXIII, 56)
 Cavaluzzi Raffaele (III, 512; X-XI, 42; XIV, 129)
 Celi Lorenzo (XXVII, 61)
 Celi Susanna (XXVII, 61)
 Chai Leon (VIII-IX, 137)
 Chevrier Jacques (VII, 133; X-XI, 148)
 Chiarenza Elisa (XIII, 152)
 Chopin Henry (I, 37; VI, 142; XV, 63)
 Cigliana Simona (XIII, 49)
 Cilento Geppino (XII, 113)
 Cipriani Fernando (XIV, 115; XIX, 107; XXI, 121; XXXI-XXXII, 255)
 Clauzel Jacques (XXX, 77)
 Clément Murielle Lucie (XXIX, 104)
 Clerici Balmas Nerina (XXXIII, 7)
 Coletti Silvia (VI, 103; X-XI, 239)
 Consani Carlo (XIV, 67)
 Conti Primo (XV, 16)
 Corti Claudia (VIII-IX, 216)
 Corvino Patrizia (XVII, 137)
 Costa Mario (X-XI, 267)
 Costantini Maria Patrizia (XVI, 100)
 Costantini Mariaconcetta (X-XI, 213)
 Coureau Didier (XXIII, 77; XXIV, 70)
 Crespo Esteban (XXVIII, 20)
 Crisafulli Jones Lilla Maria (VIII-IX, 148)
 Cubeddu Stefania (XX, 133)
 Cusato Domenico Antonio (XXII, 24)
 D' Agostino Andrea (XXVII, 96)

Dalisi Riccardo (XII, 107)
 Dalla Valle Daniela (XXXIII, 13)
 Dall'Orto Giovanni (XXXI-XXXII, 151)
 D'Ambrosio Matteo (XIV, 151 XVI, 16)
 D'Antonio Claudio (XVIII, 81)
 D'Antuono Erica (XXX, 150)
 D'Antuono Nicola (III, 327; IV, 113; VI, 17; VII, 104; VIII-IX, 45; XII, 71; XIII, 59; XXI, 19; XXXI-XXXII, 25, 273)
 D'Antuono Nunzia (XXXI-XXXII, 187)
 D'Arcangelo Massimilla (XVI, 127)
 D'Arcangelo Rossella (XXIII, 120; XXIX, 153)
 D'Ascenzo Alfredina (XXIX, 85)
 D'Ascenzo Federica (III, 390, 400; V, 194; VII, 152; VIII-IX, 92; XIII, 69; XIX, 127; XXII, 152; XXVIII, 135; XXX, 150; XXXI-XXXII, 276)
 Dau Melhau Jan (XVII, 20)
 De Benedictis Carla (III, 439; V, 222, 313; VIII-IX, 82, 273; XIII, 139)
 De Biasi Gianfranco (VIII-IX, 273)
 De Camillis Marialuce (XVII, 132; XXIV, 146)
 De Cesare Massimo (XXV, 11)
 De Feo Carla Maria (XII, 44)
 De Luca Livio (XII, 121)
 De Marco Nick (III, 379)
 De Matteis Giuseppe (VIII-IX, 273; XIX, 90)
 De Mattia Furio (I, 50; IV, 33; XVI, 87)
 De Petris Alfonso (X-XI, 107; XX, 9; XXI, 85; XXVI, 43; XXIX, 5, 18; XXXI-XXXII, 36)
 De Rosa Monica (XIX, 49; XXIII, 144; XXIX, 153)
 De Simone Angela (X-XI, 272)
 De Vincenti Giorgio (VI, 81)
 Décaudin Michel (II, 181)
 Del Giudice Antonio (XXXI-XXXII, 135)
 Delfi Febo (XV, 99)
 D'Elia Anna (XX, 93)
 D'Episcopo Francesco (X-XI, 9; XVI, 118)
 Despert Jehan (XXX, 15)
 Di Cintio Maurizio (X-XI, 278)
 Di Leo Brigida (XX, 87; XXI, 101; XXVI, 134; XXXI-XXXII, 214)
 Di Marzio Fabrizio (XXXI-XXXII, 205)
 Di Massa Clementina (VI, 9)
 Di Pancrazio M. Fidanza (XXIII, 96)
 Di Pancrazio Paola (I, 100; III, 465; IV, 44; V, 198; VIII-IX, 157)
 Di Pino Maria (XXXIII, 60)
 Diaz Lisiak-Land (I, 88; IV, 38; VI, 67, 139; X-XI, 52; XIV, 43; XVI, 140; XX, 79)

Dotoli Giovanni (XX, 33; XXVI, 15; XXX, 95, 97, 106, 122, 125, 128)
 Douzou Catherine (XX, 65)
 Dupont Albert (I, 19; XVI, 93)
 Ettore Emanuela (III, 423)
 Evangelista Paola (XXXIII, 167)
 Fabbricino Gabriella (XXXI-XXXII, 7)
 Fazzini Elisabetta (XIII, 114)
 Ferraro Alessandra (XXXIII, 42)
 Ferrua Pietro (V, 330; VIII-IX, 273; XXIV, 111; XXVIII, 16, 24, 92, 98, 105; XXIX, 142)
 Fiasse Isabelle (X-XI, 172)
 Fimiani Enzo (VI, 108)
 Fiorillo Clara (XII, 118)
 Fisher Claudine G. (V, 288)
 Fizzarotti Selvaggi Santa (XXX, 61)
 Follin Krister (IV, 70)
 Fontana Giovanni (I, 41; XIV, 92)
 Fontanel Maurice (XXVIII, 129; XXIX, 148)
 Fontebasso Lucia (XVIII, 108, 128)
 Forchetti Maria Pia (III, 418; VIII-IX, 52; XVIII, 72; XXI, 44; XXV, 107)
 Foret Joan-Claudi (XVII, 42)
 Fraisse Magali (XVII, 76)
 Franceschi Kiki (X-XI, 205; XIV, 109; XXIV, 146; XXVI, 147)
 Francesconi Armando (III, 474; XIII, 88)
 Frezza Claudia (V, 221)
 Frickx Robert (II, 223)
 Fulvi Maria Grazia (X-XI, 319)
 Fusco Gaetano (XII, 41)
 Fusco Zuleika (XXI, 131)
 Gambardella Cherubino (XII, 83)
 Gambi Domenico (X-XI, 296)
 Gardy Philippe (XVII, 5)
 Garnier Pierre (V, 216)
 Gasbarrini Antonio (VII, 55, 143; XII, 64; XIII, 34; XVI, 140; XIX, 77; XXI, 13; XXIV, 131; XXV, 85; XXVIII, 135; XXXI-XXXII, 118)
 Gasparro Rosalba (III, 531; X-XI, 15; XXVI, 33; XXXI-XXXII, 195)
 Gaudon Jean (I, 3; VII, 41; VIII-IX, 211; XIV, 141)
 Gaudon Sheila (VII, 11; VIII-IX, 204; XIV, 146)
 Genitori Lorenzo (VII, 119)
 Gerosa Ida (XXIX, 149)
 Ghaderi Ali (I, 30)
 Ghinelli Cesare (XXVII, 118)
 Giammarco Marilena (VI, 29; XIV, 122)
 Giammarino Antonio (VII, 110)
 Gianni Eugenio (I, 73; IV, 89; VII, 94; XV, 122; XXIV, 5, 106; XXVI, 74)

Giansante Gabriella (XX, 117; XXII, 42; XXII, 152; XXIV, 55; XXVI, 156; XXXI-XXXII, 92; XXXIII, 54)
 Giaufret C. Hélène (XIX, 119)
 Gonzalves Pedro (XXII, 148)
 Goraj Sylviane (VIII-IX, 171)
 Gotti Maurizio (VI, 123)
 Grasso Mario (XXIV, 106)
 Gravina Gloria (XXIII, 27)
 Griffin William Henry (XXVIII, 26)
 Guaragnella Pasquale (XXX, 51)
 Guazzelli Francesco (XXV, 115)
 Guida Ermanno (XII, 83)
 Handschuhmacher Sylvia (III, 351)
 Herrero Jabier (XVI, 86; XVIII, 49)
 Hoyet Marie-José (II, 195; III, 548; V, 294; VI, 133)
 Hubert Paul (XXVII, 85)
 Iaria Domenica (XXII, 49; XXIX, 115; XXXI-XXXII, 56)
 Ibirico (IV, 37)
 Iezzi Patricia (X-XI, 319; XIII, 110; XVI, 80, 140; XX, 133; XXI, 49; XXIV, 146)
 Imaginário Editora (XXVIII, 89, 90)
 Inferrera Maria (XIX, 143; XXIV, 79)
 Isou Isidore (XV, 44)
 Jacquard Jean-Claude (XXVII, 53)
 James Tony (XIII, 22)
 Jannini Emmanuele A. (XIV, 7)
 Julien Danièle (XVII, 64)
 Kreisberg Alina (XXVI, 103)
 Kušner Aleksandr (XXXIII, 72)
 Lafont Robert (XVII, 31)
 Lambert Paul (XX, 132; XXI, 139; XXVIII, 91, 113)
 Lanciani Giulia (XXIII, 60)
 Landry Bernard-G. (V, 239)
 Lauris Georges (V, 218)
 Lazarevic Di Giacomo Persida (XXIX, 36)
 Le Dimna Nicole (III, 403; VIII-IX, 26, 273; XV, 122; XVIII, 91; XIX, 135; XXVI, 81)
 Lemaître Maurice (XV, 52)
 Leone Nicola Giuliano (XII, 29)
 Leytier Natacha (XXIV, 86)
 Lo Giudice Anna (V, 264)
 Loeb Lex (IV, 32; XXVIII, 114)
 Longo Paola (XXI, 93; XXII, 60; XXVI, 110; XXVIII, 135)
 Lora-Totino Arrigo (I, 47; VIII-IX, 237)
 Loyola Herman (XXII, 92)

Luche Laura (XXII, 103)
 Lucioti Isabelle (V, 221)
 Maggitti Vincenzo (X-XI, 289)
 Magnelli Alberto (XV, 9)
 Maino Benedetta (III, 341; X-XI, 98; XIII, 145; XVIII, 116; XX, 54)
 Majori Giancarlo (XXVII, 108)
 Manciet Bernard (XVII, 28)
 Marchetti Leo (III, 431; VIII-IX, 230)
 Marchetti Marilia (XXXIII, 21; XXXIII, 167)
 Marchi Moreno (IV, 45)
 Marroni Francesco (III, 490; XXVI, 7; XXX, 41)
 Martinelli Lorella (XVIII, 30, 97; XIX, 41; XXI, 113; XXII, 152; XXIII, 144; XXXI-XXXII, 243)
 Martini Stelio Maria (I, 68)
 Martin-Schemts Victor (II, 263)
 Marx Jacques (II, 249)
 Mascilli Migliorini Paolo (XII, 24)
 Massimi Gerardo (XIX, 15)
 Masson Pierre (II, 205)
 Mastellarini Gabriele (XXXI-XXXII, 302)
 Mathieu Paul (XXX, 80)
 Mattioli Giorgio (IV, 54; XII, 60; XVI, 89)
 Maugey Axel (XXX, 20)
 McAdam Kami (XXIV, 89)
 Mecchia Renata (III, 529)
 Melani Sandro (X-XI, 179)
 Melis Antonio (XXII, 113)
 Melluso Leone (XXVII, 122)
 Meoni Maria Luisa (X-XI, 68)
 Merante Angelo (I, 33; IV, 63; V, 170; VII, 86; XII, 56; XIV, 51; XVIII, 59; XIX, 62; XXIV, 36; XXIX, 50)
 Micale Simonetta (VII, 125; XXII, 67)
 Miccini Eugenio (I, 70)
 Micks Gabriella (X-XI, 194; XXIII, 12)
 Minervini Vincenzo (XX, 25; XXVI, 65)
 Molero Prior Francisco J. (IV, 53; VII, 101; X-XI, 255; XVI, 85; XVIII, 127; XXII, 148)
 Moretti Vito (XIV, 102)
 Morra Vincenzo (XXVII, 122)
 Mosca Liliana (XXVII, 34)
 Motta Filippo (XIII, 122; XXVI, 119)
 Muscat Serge (XXIII, 112)
 Musi Aurelio (V, 313)
 Nazzaro G. Battista (XV, 122)
 Nevzgljadova Elena (XXXIII, 91)

Nicosia Guido (XXVII, 12)
 Niero Alessandro (XXXIII, 81)
 Nouailhat Yves-Henri (VIII-IX, 108)
 Novelli Novella (XXI, 25; XXV, 57)
 Orelom Aidissa (XVIII, 127)
 Orlandi Germana C. (XIV, 78)
 Otten Michel (II, 179)
 Palermo-Di Stefano Rosa Maria (III, 447; VII, 5; VIII-IX, 187; XIII, 75;
 XXII, 5; XXV, 95)
 Paolini Mariangela (XXXIII, 95,153)
 Paris Gérard (XXX, 29)
 Parisio Giuseppe (III, 325; VI, 44)
 Passerini Mariella (XXIV, 91)
 Pedicone Paola (XIII, 135; XX, 61; XXVIII, 130; XXXIII, 76)
 Pellegrino Loredana (XXIX, 65)
 Penza Ida (XVI, 109)
 Perinetti Giuseppina (X-XI, 83)
 Perolino Ugo (XIII, 55; XXXI-XXXII,100)
 Perri Giuseppe (VIII-IX, 269)
 Perry-Salkow Jacques (XXII, 149,151)
 Piemontese Antonietta (XII, 49)
 Pignotti Lamberto (I, 66)
 Piret Pierre (II, 239)
 Pitto Cesare (XXII, 119)
 Placella Sommella Paola (XXV, 147)
 Poccetti Paolo (XIV, 168)
 Poluchina Valentina (XXXIII, 116)
 Pompei Marina (VIII-IX, 143)
 Pompejano Natoli Valeria (VIII-IX, 114)
 Popov Evgenij (XXXIII, 140)
 Poyet François (XXVI, 126)
 Praz Narcisse (XVI, 140)
 Privat Jaumes (XVII, 13, 30)
 Proia François (I, 107; III, 481; IV, 71; VII, 65; X-XI, 248; XIII, 106;
 XVIII, 128; XIX, 25; XXI, 34; XXV, 143)
 Quiles Eduardo (XXV, 127; XXXI-XXXII,162)
 Quiroga Oracio (XXI, 138)
 Rabreau Daniel (VIII-IX, 9)
 Raguso Fedele (XXX, 86)
 Ranzo Patrizia (XII, 87)
 Razzotti Bernardo (XIV, 164; XXX, 146; XXXI-XXXII, 209, 270;
 XXXIII, 161)
 Rendina Claudio (V, 224; XIV, 135)
 Renier Vcitor (II, 233)
 Ricaldone Sandro (I, 94; XX, 111)

Ricci Elena (XIII, 93; XXVIII, 117; XXXI-XXXII, 80)
 Rizzardi Alfredo (XXX, 31)
 Rizzo Tito Lucrezio (XXIII, 14)
 Romi Roberto (XXVII, 108)
 Romoli Luciano (XX, 98)
 Rosati Francesca (XXXI-XXXII, 144)
 Rossi Aldo Loris (XII, 78)
 Rossi-Osmida Gabriele (XXVII, 131)
 Rubino Gregorio E. (XII, 17)
 Russo Antonino (IV, 109; V, 244; X-XI, 258; XV, 122; XVIII, 128; XIX, 73)
 Sabatier Roland (I, 9)
 Sackner Marvin A. (V, 204)
 Salerni Paola (VIII-IX, 273)
 Salerno Franco (XIV, 11 XIX, 102)
 Sani Saverio (XIV, 59)
 Santurbano Andrea (XXIII, 87)
 Scarano Rolando (XII, 47)
 Schestraete Etienne (II, 189)
 Scodanibbio Stefania (XXXI-XXXII, 232)
 Scotto di Vettimo Luciano (XII, 104)
 Scrivano Riccardo (XIX, 97)
 Serna Angela (X-XI, 75)
 Shelston Alan (X-XI, 186)
 Siano Giuseppe (XIV, 157; XVIII, 8, 128; XX, 40; XXVIII, 135; XXXI-XXXII, 67)
 Sichetti Mariassunta (XVIII, 123; XIX, 149)
 Sipala Carminella (XVII, 114; XXII, 79)
 Somville Léon (II, 215)
 Soregaroli Daniele (XXVII, 114)
 Soupault Philippe (XV, 33)
 Spisni Claudio (XXVI, 22)
 Stajano Rita (XXXIII, 30)
 Steigerwalt Robert D. (X-XI, 142)
 Stétié Salah (XXX, 7)
 Tacconelli Luigi (III, 500 VI, 76)
 Tallarico Luigi (VII, 35)
 Tomasello Dario (VII, 114)
 Torreilles Claire (XVII, 52)
 Trivelli Anita (VI, 95; XXXI-XXXII, 107)
 Truglia Giusto (VIII-IX, 121)
 Ubeya Libero (XXVIII, 135)
 Vacca Gianluca (XIII, 42)
 Valenti Antoinette (IV, 88)
 Vanhese Gisèle (XXII, 127)

Verdone Mario (XIII, 30; XVI, 5; XIX, 58; XXI, 147; XXV, 53; XXVIII, 115)
 Verny Marie-Jeanne (XVII, 100)
 Verzella Massimo (XXXI-XXXII, 287)
 Vieira Neli Maria (XIV, 37)
 Vinti Claudio (XIV, 27; XX, 71)
 Vizzardelli Silvia (V, 273)
 Westlake James Anthony (VIII-IX, 181)
 Winocur Marcos (XXIII, 141)
 Zaccaria Francesco (XXV, 34)
 Zosi Giuliano (I, 53)

Indice dei collaboratori 2006-2009

Redatto da Rosangela Grifa, già pubblicato su *Bérénice* del gennaio 2013.

Fra parentesi sono indicati il numero del volume di *Bérénice* e della pagina iniziale dei contributi dei vari autori che hanno collaborato alla rivista.

Abrami Vittorio (n. 38, p. 58)
 Albani Paolo (n. 38, p. 31)
 Anzalone Natalia (n. 36-37, p. 287)
 Asole Francesco (n. 39, pag. 118; n. 40-42, p. 152)
 Barreto Jorge (n. 34-35, p. 15, 326)
 Beltrami Vanni (n. 34-35, p. 231)
 Ben Damir Amina (n. 34-35, p. 18)
 Bertozzi Gabriele-Aldo (n. 34-35, p. 319; n. 36-37, pp. 94, 100; n. 39, pp. 132, 133; n. 40-41, p. 16; n. 42, pp. 5, 69, 147)
 Bigliosi Franck Cinzia (n. 40-42, p. 217)
 Brancaccio Giovanni (n. 34-35, p. 234; n. 40-41, p. 305)
 Broi Gianni (n. 38, pp. 15, 29, 110)
 Buondi M. Beatrice (n. 34-35, p. 25)
 Carreras Julio (h) (n. 34-35, p. 36)
 Cavallini Concetta (n. 40-42, p. 168)
 Cigada Sergio (n. 36-37, p. 12)
 Cipriani Fernando (n. 34-35, p. 115; n. 36-37, p. 134)
 Consani Carlo (n. 34-35, p. 244)
 D'Antuono Nicola (n. 34-35, p. 253)
 D'Arcangelo Lucio (n. 34-35, p. 44)

D'Arcangelo Rossella (n. 36-37, p. 243)
 D'Ascenzo Federica (n. 34-35, p. 58; n. 36-37, p. 148; n. 39, p. 45; n. 40-41, p.184; n. 42, p. 31)
 De Matteis Giuseppe (n. 40-42, p. 329)
 De Petris Alfonso (n.3 4-35, p. 256; n. 36-37, p. 219; n. 40-41, p. 314)
 De Rosa Monica (n. 40-42, p. 358)
 Di Leo Brigida (n. 34-35, p. 68; n. 40-41, p. 402)
 Dotoli Giovanni (n. 36-37, p. 110; n. 39, p. 103)
 Fabbricino Gabriella (n. 34-35, p. 269; 36-37, p. 126; n.39, p. 100)
 Fadini Ubaldo (n. 38, p. 77)
 Falzani Federica (n. 34-35, p. 363)
 Fisher Mark (n. 34-35, p. 73)
 Fontana Giovanni (n. 34-35, p. 86)
 Franceschi Kiki (n. 34-35, p. 98, n. 40-42, p. 286)
 Galluzzi Francesco (n. 38, p. 68)
 Gasbarrini Antonio (n. 34-35, p. 105; n. 36-37, p. 62; n. 39, p. 94; n. 40-41, p. 385; n. 42, p. 83)
 Gasparro Rosalba (n. 34-35, p. 276)
 Gaudon Jean (n. 36-37, p. 28)
 Giaccio Mario (n.3 4-35, p. 285; n. 39, p. 135)
 Giammarco Marilena (n. 39, p. 89; n. 40-42, p. 344; n. 42, p. 49)
 Gianni Eugenio (n. 34.35, p. 114)
 Giansante Gabriella (n. 34-35, p. 121; n. 36-37, pp. 84, 206; n. 39, p. 40; n. 40-41, p. 7; n. 42, p. 13)
 Gioffré Maria Rosaria (n. 36-37, p. 295)
 Guadalupi Francesco (n. 34-35, pp. 129,331; n. 36-37, p.188)
 Guerini Gian Paolo (n. 38, p. 129)
 Guitton René (n. 34-35, p. 134; n. 36-37, p. 5; n. 39, p.37; n. 40-41, p. 82)
 Jaouad Hédi Abdel (n. 36-37, p. 164)
 Jung Sandro (n. 40-42, p. 231)
 Kreisberg Alina (n. 40-42, p. 415)
 Le Dimna Nicole (n. 34-35, p. 139; n. 39, p. 30; n. 40-41, p. 129; n. 42, p. 135)
 Lemme Letizia (n. 36-37, p. 50, 105)
 Lisa Tommaso (n. 38,p. 44)
 Mangiapane Stella (n. 40-42, p. 200)
 Marchetti Marilia (n. 40-42, p. 105)
 Marroni Aldo (n. 40-42, p. 70)
 Martinelli Letizia (n. 34-35, p. 148; n. 39, p. 61)
 Merante Angelo (n. 34-35, p. 152)
 Moretti Vito (n. 34-35, p. 160)
 Motta Filippo (n. 34-35, p. 295)
 Oliveri Leonarda (n. 36-37, p. 233)
 Palermo Rosa Maria (n. 34-35, p. 307; n. 40-41, p. 89)
 Panella Giuseppe (n. 38, p. 88)

Partenza Paola (n. 40-42, p. 241)
 Pesaresi Andrea (n. 36-37, p. 173)
 Petrone Mario (n. 40-42, p. 143)
 Piselli Francesco (n. 36-37, p. 256)
 Proia François (n. 34-35, p. 163; n. 36-37, p. 42; n. 39, p. 18; n. 40-41, p.120; n. 42, p. 125)
 Rapinese Marcello (n. 40-42, p. 44)
 Razzotti Bernardo (n. 34-35, p.169; n. 36-37, p. 307; n. 38, p.167; n. 40-41, p.52)
 Rendina Claudio (n. 34-35, p.224; n. 36-37, p. 266; n. 39, p. 60)
 Rosati Francesca (n. 34-35, p. 174)
 Rubio Árquez Marcial (n. 40-42, p. 370)
 Russo Antonino (n. 34-35, p. 180; n. 42, p.121)
 Sabatino Marilia (n. 34-35, p. 182)
 Santanché Cecilia (n. 36-37, p. 314)
 Santavenere Stefano (n. 40-42, p. 12; n. 42, p. 63)
 Scalamandrè Raffaele (n. 36-37, p. 273)
 Schiavone Anna (n. 36-37, p. 194)
 Seaman David (n. 34-35, p. 190)
 Siano Giuseppe (n. 34-35, p. 198)
 Steinmetz Jean-Luc (n. 36-37, p. 142)
 Tomaiuolo Saverio (n. 40-42, p. 269)
 Wellinger Maryclaire (n. 34-35, p. 215)
 Zanola Maria Teresa (n. 40-42, p. 29)

EL DOCTOR SAX – Beat & Books Valencia (Spain)

Bérénice

Rivista di studi comparati e ricerche sulle avanguardie

Fondata a Roma da Gabriel-Aldo Bertozzi nel 1980.

NORMES POUR LES COLLABORATEURS

Les modifications des normes précédentes et de nouvelles indications sont signalées en caractères gras.

Les règles, auxquelles l'on a parfois porté précédemment peu d'attention, sont, par contre, soulignées.

COLLABORATIONS

- Feuillet dactylographié d'environ **2000 caractères par page**, notes en bas de page et espaces inclus (mais, sans bibliographie à la fin de l'article), précédé d'un abstract en anglais.
- Ne pas dépasser les 12 pages. Les pages supplémentaires ne seront publiées qu'aux frais de l'auteur.
- **Langue des articles : langues romanes et langue anglaise.**
- Utiliser le caractère Times New Roman.
- Le texte en français doit être remis par courriel, en utilisant exclusivement la pièce jointe ou *attachment* (pour les illustrations voir les indications ci-dessous).
- Le délai pour la correction des épreuves est d'une semaine. Passé ce délai, la correction sera faite d'office. Dans certains cas, la Rédaction peut décider de ne pas envoyer les épreuves.
- Afin d'assurer la qualité du contenu publié, la revue *Bérénice* adopte *son* système double-blind peer review/procedure en double aveugle.
- ATTENTION : Nous vous rappelons que votre texte est *ne varietur* (donc, ne pas changer ou ajouter mots, ponctuation pendant la correction des épreuves et rester fidèles au texte original envoyé).
- Le pdf des articles ne sera envoyé qu'aux abonnés de la revue.
- L'éditeur n'envoie pas aux collaborateurs d'exemplaires de la revue à titre gratuit (le seul soutien de la revue sont les abonnés).

PRÉSENTATION DU TEXTE

- Texte : corps de 12 points.
- Titre centré, en majuscules, corps de 14 points.
- Nom de l'auteur, à droite, en majuscules, corps de 12 points.
- Première ligne du texte sans alinéa ; par la suite, chaque fois qu'il faut aller à la ligne, le retrait est de 0,5 cm.
- Tous les espacements verticaux (entre le titre, le nom de l'auteur, le texte, les citations, etc.) doivent être calculés en tenant comptant d'une ligne normale en corps de 12 points, par exemple :
[espacement d'une ligne]
- Insérer un espacement entre le titre et le nom de l'auteur.
- Insérer trois espacements entre le nom de l'auteur et le début du texte.
- Épigraphe brève (éventuellement) à droite, corps de 10 points. Insérer trois espacements entre le nom de l'auteur et l'éventuelle épigraphe et un espacement entre l'épigraphe et le texte.
- Pour insérer les notes, suivre les indications de l'ordinateur, si celui-ci est doté du logiciel de traitement de texte Microsoft Word.
- **Pour les signes suivants : (? ! ; : « » () ,) l'espace situé respectivement avant ou après doit être un espace sécable.**
Ex.: Pourquoi? «Avant ou après»

DISPOSITIONS SPÉCIFIQUES

- Dans le texte et dans les notes les titres des volumes, des articles de revues, des manifestes littéraires, les noms de revues et de journaux seront indiqués en italique. Les titres des poésies ou des textes en prose faisant partie d'un recueil et les titres des chapitres d'un volume **seront indiqués entre guillemets (« »)**.
- **Pour mettre en relief un ou des mots dans le texte courant, préférer l'italique ou les guillemets (« »). Mais ne pas abuser de ces recours qui alourdissent.**
- Les courtes citations, dans le corps du texte, doivent être placées entre les guillemets typographiques « », selon le critère suivant : ouvrir les guillemets « citation, fermer les guillemets », numéro de la note en ordre progressif, en exposant, sans parenthèses.

- Les citations longues (vers ou prose) doivent être indiquées avec 1 cm de retrait par rapport au texte, sans guillemets, séparées du texte avant et après par un espacement, et avec un corps de 10 points. À la première ligne de la citation, le retrait ne doit être indiqué que s'il apparaît également dans le texte cité.
- Les coupures dans les citations doivent être signalées par trois points entre crochets [...]. En revanche, les trois points seuls indiquent que la suspension figure dans le texte original. N'indiquer en aucun cas une coupure initiale ou finale à l'aide de trois points de suspension entre parenthèses (on présume en effet que l'auteur cité n'est pas un écrivain de fragments – dans le cas contraire, il serait bon de le préciser).
- Mettre une majuscule à la première lettre des noms de mouvements (ex. : Surréalisme).
- Œ, œ doivent être écrits correctement à l'aide des symboles.
- Dans le texte, les noms des auteurs seront indiqués en toutes lettres : Breton ou André Breton (en aucun cas A. B.).
- Dans les notes, les noms des auteurs seront en caractères normaux précédés de l'initiale du prénom suivie d'un point (attention, pour Charles : Ch., pour Philippe : Ph.).
- Dans les notes, indiquer le lieu d'édition, suivi du nom de l'éditeur et de l'année de parution. Pour indiquer la même œuvre dans la note immédiatement successive utiliser *Ibid.* s'il s'agit de la même page, *Ivi* si les pages sont différentes.
- Utiliser *Id.* pour ne pas répéter le nom du même auteur dans les notes qui se suivent.
- Utiliser *Op. cit.* pour ne pas répéter dans les notes un volume ou un article déjà cité. *Op. cit.* doit être indiqué en italique s'il remplace le titre précédemment cité (il est précédé alors du nom de l'auteur). *Op. cit.* sera indiqué en caractère romain s'il remplace, après le nom de l'auteur et le titre de l'ouvrage cité, les autres données bibliographiques (lieu d'édition, maison d'édition, année de parution). Ceci est nécessaire quand on cite deux ou plusieurs œuvres d'un même auteur, car un simple *Op. cit.* ne permet pas de distinguer quelle est l'œuvre répétée.
- Pour confrontations, références, employer Cf. et non pas Cfr.
- Placer les accents même sur les lettres majuscules.
- La longueur des titres ne doit pas dépasser les 2/3 lignes.

- Les notes devront figurer en bas de page.

Les éventuelles illustrations à insérer dans le texte, en noir et blanc, ne pourront être acceptées si leur qualité est médiocre (la Rédaction se réserve le droit de décision quant à leur publication). **Toute illustration proposée devra faire l'objet, au préalable, d'une demande de droits de reproduction selon les lois en vigueur (à l'éditeur ou à l'auteur).**

Suivre les exemples suivants :

- M. Denis, *Charmes et leçons de l'Italie*, Paris, Colin, 1933, p. 55.
- *Ibid.*
- H. Miller, *Rimbaud*, in *Bérénice*, II, 2 (mars 1981), p. 9.
- Le nom des collections doit être indiqué après la maison d'édition, entre parenthèses et entre guillemets (« ») : ex. : W. Benjamin, *Critiche e recensioni*, Torino, Einaudi (« Paperbacks », 99), 1979, p. 41.

Queste norme sono fruibili pure in italiano se richieste.

L'article ne pourra pas être publié si ces normes ne sont pas respectées.

